

Bienvenido Morros Mestres

EL TEMA DE ACTEÓN
EN ALGUNAS LITERATURAS EUROPEAS

DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA A NUESTROS DÍAS



El Jardín de la Voz
Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

5

Serie “Edad Media y Renacimiento”

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
de la Universidad de Alcalá
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
Centro de Estudios Cervantinos

Títulos publicados

1. Harinirinjahana Rabarijaona y José Manuel Pedrosa, *La selva de los hainteny: poesía tradicional de Madagascar* (2009) 149 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
2. Óscar Abenójar, *La Estrella Alce: mitología del pueblo vogul de la Siberia occidental* (2009) 113 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].
3. Arsenio Dacosta, *Una mirada a la tradición: la arquitectura popular en Aliste, Tábara y Alba* (2010) 198 pp. [Serie “Literatura, Etnografía, Antropología”].
4. Óscar Abenójar, *Fluye el Danubio: lengua y tradición de las baladas populares en Hungría* (2009) 272 pp. [Serie “Culturas del Mundo”].
5. Bienvenido Morros, *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas: de la antigüedad clásica hasta nuestros días* (2010) 747 pp. [Serie “Edad Media y Renacimiento”].

En este libro se estudia el origen y la evolución de un mito que con el paso del tiempo no ha perdido ningún tipo de vigencia. Los autores que lo recrean han acabado olvidando el nombre de su protagonista, pero no el suceso que acometió voluntaria o involuntariamente.

Acteón empezó representando al príncipe que no cumplía con las obligaciones inherentes a su cargo por emplear todo su tiempo en la caza. Después pasó a encarnar al amante que se enamoraba de la dama nada más verla y que, por ser víctima de una gran pasión, perdía su condición de ser humano para adquirir la del ciervo. En esa versión de su fábula se le llegó a considerar un auténtico enfermo de amor que no solo lo era por haber visto desnuda a Diana (por lo que el tipo de amor solo podía ser carnal), sino por haber sido mordido por unos perros que eran los suyos y a los que la diosa había infundido la rabia. Las dos enfermedades las habían asociado los médicos árabes por atribuir a sus enfermos la obsesión o por el ser amado o por el perro que los había mordido, hasta el punto de creer que ellos los veían reflejados en el agua de la que bebían.

En menor medida se identificó al príncipe de Tebas con el *voyeur*: por eso en el siglo XX se le sitúa en una playa nudista sin recibir ningún castigo por ver cuerpos despojados de sus ropas.

Bienvenido Morros Mestres es profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona, en la que enseña principalmente los períodos de medieval y Siglos de Oro de la literatura española. Ha editado, además, obras de gran relevancia, como *Poema de Mio Cid* (Planeta, 1985), *El mejor alcalde, el rey* (Clásicos Castellanos, 1987), *Lazarillo de Tormes* (Vicens Vives, 1995), Garcilaso de la Vega (Crítica, 1995 y 2001), *Fuenteovejuna* (Vicens Vives, 2004) y Jorge Manrique (Vicens Vives, 2006). Ha publicado casi un centenar de artículos en las revistas más prestigiosas del hispanismo y dos libros, uno sobre *Las polémicas literarias del siglo XVI* (Quaderns Crema, 1998) y otro sobre *Otra lectura del Quijote. Don Quijote y el elogio de la castidad* (Cátedra, 2005).

En la actualidad está acabando una nueva edición de Garcilaso, con grandes novedades (Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2011), y preparando el volumen del siglo XVI de la *Historia de la literatura española* que dirige José Carlos Mainer (Crítica, 2011). En un futuro inmediato también tiene prevista una edición del *Libro de buen amor* en colaboración con Francisco Rico (Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg).

EL TEMA DE ACTEÓN
EN ALGUNAS LITERATURAS EUROPEAS

DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA A NUESTROS DÍAS

Bienvenido Morros Mestres



Serie “Edad Media y Renacimiento”

5

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
de la Universidad de Alcalá
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
Centro de Estudios Cervantinos

EL JARDÍN DE LA VOZ
Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular

**Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
de la Universidad de Alcalá**
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
Centro de Estudios Cervantinos

Directores

Mariana Masera y José Manuel Pedrosa

Series

Culturas del Mundo (dirigida por Óscar Abenójar)
Edad Media y Renacimiento (dirigida por Elena González-Blanco)
Literatura, Etnografía, Antropología (dirigida por José Manuel Pedrosa)
Tradiciones de América (dirigida por Santiago Cortés y Mariana Masera)

Consejo de Redacción

José Luis Agúndez (Fundación Machado, Sevilla) § Ana Carmen Bueno (Universidad de Zaragoza) § Caterina Camastra (UNAM, México) § Javier Cardena (Universidad de Alcalá) § Claudia Carranza (Universidad Intercultural de Pátzcuaro, México) § Cruz Carrascosa (Università di Pescara) § Eva Belén Carro Carbajal (Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora) § Ignacio Ceballos (Universidad Complutense, Madrid) § Susana Gala (Universidad de Alcalá) § Sara Galán (Universidad de Alcalá) § José Luis Garrosa (Universidad Complutense, Madrid) § Luis Miguel Gómez Garrido (Universidad de Salamanca) § Raúl Eduardo González (Universidad de San Nicolás de Hidalgo, México) § Berenice Granados (UNAM, México) § Ángel Hernández Fernández (Universidad de Murcia) § Carmen Herrera (Universidad de Alcalá) § Charlotte Huet (Casa de Velázquez, Madrid) § Mar Jiménez (Universidad de Alcalá) § Anastasia Krutsiskaya (UNAM, México) § Cecilia López (UNAM, México) § Josemi Lorenzo (Fundación Duques de Soria) § José Manuel de Prada-Samper (Universidad de Alcalá) § Elías Rubio § Raúl Sánchez Espinosa (Universidad de Alcalá) § Marina Sanfilippo (UNED, Madrid) § Antonella Sardelli (Universidad Complutense, Madrid) § Bernadett Schmid (ELTE, Budapest) § Ángel Gonzalo Tobajas (Universidad de Alcalá) § Chet Van Duzer § María Jesús Zamora Calvo (Universidad Autónoma, Madrid)

Consejo Editorial

Ana Acuña (Universidad de Vigo) § Yolanda Aixelà (CSIC, Barcelona) § Antonio Alvar (Universidad de Alcalá) § Carlos Alvar (Universidad de Alcalá) § Samuel G. Armistead (University of California, Davis) § Cristina Azuela (UNAM, México) § Xaverio Ballester (Universidad de Valencia) § Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza) § Rafael Beltrán (Universidad de Valencia) § Martha Blache (Universidad de Buenos Aires) § Tatiana Bubnova (UNAM, México) § Juan Manuel Cacho Bleuca (Universidad de Zaragoza) § Alberto del Campo (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla) § Araceli Campos Moreno (UNAM, México) § Isabel Cardigos (Universidade do Algarve) § Eulalia Castellote (Universidad de Alcalá) § Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén) § Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca) § Jacint Creus (Universidad de Barcelona) § François Delpéch (CNRS, París) § Alan Deyermond (University of London) § Jose Joaquim Dias Marques (Universidade do Algarve) § Joaquín Díaz (Fundación Joaquín Díaz, Uruña) § Paloma Díaz Mas (CSIC, Madrid) § Luis Díaz Viana (CSIC, Madrid) § Enrique Flores (UNAM, México) § Manuel da Costa Fontes (Kent State University) § José Fradejas Lebrero (UNED, Madrid) § Margit Frenk (UNAM, México) § María Cruz García de Enterría (Universidad de Alcalá) § Nieves Gómez (Universidad de Almería) § Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense, Madrid) § Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá) § Aurelio González (Colegio de México) § Mario Hernández (Universidad Autónoma, Madrid) § María Jesús Lacarra (Universidad de Zaragoza) § Teresa Jiménez Calvente (Universidad de Alcalá) § Jon Juaristi (Universidad de Alcalá) § José Julián Labrador (Universidad de Cleveland) § José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense, Madrid) § David Mañero (Universidad de Jaén) § Ulrich Marzolph (Enzyklopädie des Märchens, Gottingen) § John Miles Foley (University of Missouri) § Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza) § Carlos Nogueira (Universidade Nova, Lisboa) § Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla) § Carlos Antonio Porro (Centro Etnográfico Joaquín Díaz, Uruña, Valladolid) § Juan José Prat (Universidad SEK, Segovia) § Salvador Rebés Molina (MUTPIRER-Universitat de Barcelona) § Stephen Reckert (University of London) § Antonio Reigosa (Museo de Lugo) § Elena del Río Parra (Georgia State University) § Fernando Rodríguez de la Flor (Universidad de Salamanca) § Joaquín Rubio Tovar (Universidad de Alcalá) § Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense, Madrid) § Jesús Suárez López (Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias, Gijón) § Maximiliano Trapero (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

EL TEMA DE ACTEÓN
EN ALGUNAS LITERATURAS EUROPEAS

DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA A NUESTROS DÍAS

Bienvenido Morros Mestres



Serie “Edad Media y Renacimiento”

5

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
de la Universidad de Alcalá
Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM
Centro de Estudios Cervantinos

© Bienvenido Morros Mestres, 2010

Publicaciones del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y del Centro de Estudios Cervantinos

Colección *El Jardín de la Voz: Biblioteca de Literatura Oral y Cultura Popular*

Facultad de Filología de la Universidad de Alcalá
C / Trinidad, 5
28801 ALCALÁ DE HENARES
Madrid

Centro de Estudios Cervantinos
C / San Juan, s /n
28801 ALCALÁ DE HENARES
Madrid

ISBN: 978-84-693-1236-0

ÍNDICE

Prólogo.....	9
--------------	---

Los clásicos: introducción a la fábula de Acteón

El racionalismo de Paléfato.....	22
Calímaco y Ovidio.....	24
Nono de Panópolis.....	27
Apuleyo.....	30
Coincidencias con otras fábulas, historias y leyendas.....	34
Conclusión.....	42

La Edad Media

Las primeras interpretaciones: de Fulgencio a Alejandro de Neckam.....	45
Alfonso el Sabio.....	51
El <i>Ovidé moralisé</i>	62
Giovanni di Virgilio y Dante.....	68
Pierre Berçuire y la traducción castellana del <i>Ovidius</i> <i>moralizatus</i>	69
La comedia elegíaca latina.....	79
Boccaccio.....	85

La <i>Confessio amantis</i> de John Gower: la traducción castellana de Juan de Cuenca.....	121
Petrarca y sus contemporáneos.....	124
Los poetas castellanos del siglo XV: Juan de Mena y el Marqués de Santillana.....	141
Francesc Alegre.....	157
La tradición italiana del siglo XV: El Cariteo y Antonio Tebaldeo.....	158
La transición hacia el Renacimiento: de Piccolomini a Cesare Gonzaga.....	165
Conclusión.....	180

Renacimiento y Barroco

La teoría en el Renacimiento y en el Barroco:	
de Natale Conti a Baltasar Gracián.....	183
Carlo Estéfano.....	186
Juan Pérez Moya.....	187
Giordano Bruno.....	191
Pedro Sánchez de Viana y Antonio Pérez Siegler.....	196
Baltasar de Vitoria.....	200
Baltasar Gracián.....	203
Alciato y sus comentaristas: Juan Sambuco, Pierio Valeriano.....	206
La fábula de Cristóbal de Castillejo y la de Francisco de Castilla.....	221
Garcilaso de la Vega y la pintura del Renacimiento.....	252
De Boscán a Jáuregui, y de Berardino Rota a Tansillo.....	298
La tradición francesa: de Maurice Scève a Guillaume Bouchet.....	325
La tradición portuguesa: Francisco Sá de Miranda, Luis de Camões.....	357
De Ariosto al <i>Quijote</i> y a la novela picaresca.....	383
Las distintas interpretaciones de Torcuato Tasso.....	403
La <i>Comedia de Sepúlveda</i> y Lope de Vega.....	415
Quevedo y Góngora.....	429
El teatro de Francisco de Rojas y el de Calderón.....	452

La fábula de Luis Barahona de Soto y la de Antonio Mira de Amescua.....	465
La tradición inglesa: de Philip Sydney a Shakespeare.....	500
Las reflexiones de Francisco López de Zárata.....	534
Giovan Battista Marino y Pedro Soto de Rojas.....	537
Conclusión.....	568

HACIA NUESTROS DÍAS

Un pequeño paréntesis: la Ilustración

La tradición italiana: Giambattista Vico y Vittorio Alfieri.....	574
La tradición castellana: José Antonio Porcel de Salablanca y Nicolás Fernández de Moratín.....	580

Del siglo XIX al XX: más que un pequeño paréntesis

La teoría: Pierre Klossowski.....	599
La poesía y la prosa de Bécquer.....	604
La novela decimonónica: Galdós y Clarín	612
La tradición poética: de Shelley a Jorge Guillén y Carles Riba.....	643
El teatro: el <i>Cuento de abril</i> de Valle-Inclán.....	672
La prosa: de Rubén Darío a Avel.lí Artís Gener.....	677

Los últimos días: la novela hispanoamericana..... 693

Conclusión..... 723

Bibliografía..... 728



Diana sorpresa al bagno da Atteone, óleo sobre lienzo (50,3 x 68 cm.) realizado a finales del siglo XVI por Giuseppe Cesari (Cavalier d'Arpino) y expuesto en el Szépművészeti Múzeum [Museo de Bellas Artes] de Budapest

PRÓLOGO

La historia cultural de Occidente está marcada por la importancia siempre concedida a los mitos greco-latinos, que incluso han sobrevivido a la trágica erosión de muchos siglos. Los autores de esa tradición, con independencia de sus creencias religiosas, destacaron en los héroes clásicos una serie de valores que se han mantenido y transformado a lo largo del tiempo. Acteón no es ninguna excepción a esa regla. Si ya los primeros mitógrafos le atribuyeron cierto *voyeurismo*, en la actualidad, por ejemplo, pensando precisamente en esa propiedad, determinados empresarios han decidido dar su nombre a un conocido cine de Madrid (y quizá en otros países se haya obrado de la misma manera). La sombra del príncipe tebano es realmente alargada, y se la puede seguir en la literatura más reciente, aunque de manera mucho más difuminada que en sus orígenes: incluso la hemos reconocido en obras en las que ni tan siquiera se le menciona. Por eso me he decidido a rastrear su pista en textos de todas las épocas, y, al hacerlo, me he propuesto estudiar su evolución y permanencia en mundos absolutamente distintos. El

resultado, como cabría esperar, ha sido bastante desigual: en la Edad Media, en el Renacimiento y en el Barroco, abundan las referencias a nuestro personaje, mientras que a partir de entonces empiezan a escasear, pero no a desaparecer. Si no me había impuesto un límite cronológico, tampoco quería imponerme otro lingüístico, y, en la medida de mis posibilidades, he ampliado el análisis a una serie de literaturas, las de mayor peso en Europa (he excluido la alemana por mi desconocimiento de la lengua): en ningún caso he sido exhaustivo, bien porque he debido desechar materiales (sobre todo de la literatura castellana), bien porque se me han podido escapar unos cuantos. Para mi trabajo, incluso para su título, había tenido en cuenta el de Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, publicado en 1967; Vinge se basó en las tradiciones anglo-germánica y francesa, las que conocía mejor, y prestó muy poca atención a la española y un poco más a la italiana: de la primera, por ejemplo, solo estudió a Fernán Pérez de Guzmán y a Gregorio Silvestre. Sin embargo, no por ello su libro deja de ser espléndido y fundamental para la comprensión de la fábula de Narciso.

En la Antigüedad y en la Edad Media, Acteón fue juzgado principalmente como príncipe y cazador, y se le recriminó esa segunda faceta en detrimento de la primera: se creía que había malgastado toda su hacienda para mantener los perros y las aves de caza, y que por ese motivo había recibido tan duro y letal castigo (se había convertido en presa de los animales en los que había invertido

toda su fortuna); en la práctica, en cambio, por sorprender a una de las diosas más bellas, se le consideró muy de otra manera: se erigió en símbolo del enfermo de amor, al experimentar, tras su encuentro con Diana, un proceso de animalización, con la asunción de los rasgos físicos de un ciervo. Casi todos los poetas insistieron en esa interpretación, al hallar en Acteón los síntomas de la patología amorosa, que los médicos bizantinos y árabes habían relacionado con la rabia: el príncipe tebano, en esa versión, se enamora de Diana, y, al enamorarse de ella, sufre una alienación al transformarse en uno de los atributos de la diosa, y semejante estado de alienación da paso a una licantropía que ya no tiene cura (Diana infunde la rabia en los perros de su víctima, y los perros se la transmiten a su señor). Durante el Renacimiento y el Barroco los autores aceptaron esas dos explicaciones del mito, y, en la línea de la primera, pero sin olvidar la segunda, lo usaron para ilustrar el tema de la transformación de los amantes: Acteón se convierte en la amada, esto es, en Diana, pero también, al ser ésta la diosa de la caza, en el ejercicio por el que siente tanta afición. En la Ilustración, por ejemplo, apenas se le aduce para justificar o bien los males del amor o bien los de la caza: ninguno de sus autores quiso sacarlo a colación para censurar a Carlos III su práctica desmedida de la caza, en la que invirtió mucho tiempo y más dinero de lo habitual en un monarca, y a la que se dedicó todas las tardes de su reinado no por amor a ella sino para evitar caer en la melancolía y en momentos de abatimiento en los que tan a menudo habían caído su padre y su hermanastro.

En el siglo XIX, con la recuperación del teatro de Calderón, la figura de Acteón vuelve a hacerse presente, sobre todo para justificar los daños y perjuicios que suele acarrear la afición al arte venatorio: don Víctor de Quintanar, personaje calderoniano, representa esos valores del mito, aunque nunca aparece emparentado con el príncipe de Tebas, sino con su equivalente bíblico, Nemrot. En el siglo XX, el nieto de Cadmo ya no encarna los valores negativos de la caza, y pasa a simbolizar otros en un mundo con muy pocos valores: en lugar de hacerlo en el baño de Diana, irrumpe en un recinto de nudistas ingleses, y, para su sorpresa, nadie repara en su presencia, porque ha franqueado el umbral de una cultura en que el desnudo no constituye un tabú. Si a un autor del pasado en seguida se le venía a las mientes el nombre de Acteón al descubrir a una mujer ligera de ropa, hoy, en cambio, ninguno lo invoca cuando decide pasearse por cualquiera de las playas de nuestro litoral. En ese sentido, para nuestros contemporáneos, Acteón no es ni inoportuno ni transgresor, como tampoco Diana es una diosa tan invulnerable e intratable como antaño, y por supuesto mucho menos casta.

A pesar de todos esos cambios, nuestro personaje ha dejado —no siempre junto a su nombre propio— ciertas secuelas en la literatura actual. Como en Petrarca y tantos otros autores del pasado, aún representa al amante a quien la visión de la amada le cambia radicalmente la vida, al enamorado que se transforma y aliena al saber inalcanzable a la mujer de sus sueños; en *Lo prohibido* de Galdós, José María, al no poder colarse en casa de Camila, sufre

importantes alteraciones físicas, entre las que destaca —a raíz de una caída por las escaleras— su incapacidad de articular palabras, y cuando lo intenta solo consigue emitir una serie de sonidos semejantes a los del ladrido de un perro: el personaje galdosiano ha sido víctima de un castigo por pretender arrebatarse a una mujer de su ámbito familiar, al igual que lo había sido Acteón por aspirar a arrancar a Diana de su recinto sagrado. Si bien es verdad que en ningún momento Galdós alega al príncipe tebano para establecer una comparación con el protagonista de su novela, no es menos cierto que elige para el de la heroína un nombre muy significativo, asociado a la diosa de la caza: se trata de Camila, la famosa guerrera virgiliana, que en *Garcilaso* es la ninfa que sirve incontestablemente a Diana y a quien un enloquecido Albanio —cazador de sol a sol— intenta forzar, tras sorprenderla dormida en un lugar mágico por los dos, porque lo habían compartido, con inocencia, en los tiempos felices. Camila, al igual que Diana, era muy aficionada al baño, y José María la veía salir de él, aunque nunca desnuda, considerándola, en semejante circunstancia, aún más hermosa. Los dos, además, eran primos, como Diana y Acteón, o como Camila y Albanio. Si *Garcilaso* hubiera aducido el ejemplo del cazador tebano en su égloga II, Galdós, que demuestra conocerla muy bien, porque la imita por momentos, también lo habría hecho.

En *Del amor y otros demonios*, Gabriel García Márquez, que también exhibe una notable predilección por el poeta toledano, vuelve a plantear el mismo tema que Galdós. Don Cayetano Delaura

siente adoración por una niña de doce años, Sierva María, especialmente después de haber sido mordido por ella, a quien visita por creerla endemoniada, cuando en realidad la niña puede padecer la enfermedad de la rabia, al recibir el día de su cumpleaños el mordisco de un mastín que la tenía. En sus posteriores encuentros con Sierva María, el sacerdote se da cuenta de que se está enamorando de la niña, a quien recita versos de Garcilaso, y por ese motivo resulta relevado de sus funciones como exorcista de la heroína. En la novela de García Márquez, el amor y la rabia se presentan en una relación de causa y efecto, como, de hecho, se había presentado la conversión de Acteón tras su encuentro con Diana; si don Cayetano Delaura enloquece de amor por Sierva María tras un posible contagio de la rabia, y después de ese momento adopta una actitud contraria a sus ideas religiosas, porque, por ejemplo, debe flagelarse para amortiguar sus deseos carnales, el cazador tebano, por su parte, sucumbe a las mordeduras de una serie de perros, en los que precisamente la Diosa a quien ha sorprendido desnuda ha infundido la rabia. En uno y otro personaje un perro o varios perros rabiosos contribuyen a ejecutar su trágico destino: Delaura, a diferencia de Acteón, no muere, pero cumple condena, acusado de herejía, como enfermero en un hospital de leprosos, con quienes vive muchos años, llevando una vida tan rastrera e inhumana como ellos. Sierva María, en cambio, es encontrada muerta de amor, ya con la conciencia de que Delaura no volvería para liberarla de la prisión en que se hallaba: con la duda de si había

o no había contraído la rabia, se erige en una especie de anti-Diana, quizá castigada por dormir en su celda con el sacerdote que en un principio había de exorcizarla. Tampoco Gabriel García Márquez cita en ningún momento a Acteón, aunque tiene presente toda la obra de Garcilaso, que enumera por boca de su protagonista. El poeta toledano ha ejercido una influencia decisiva tanto en el novelista colombiano como en el canario, y su silencio con respecto al cazador tebano ha determinado el de ellos dos en unas obras en que podría haberse aducido su figura. Por eso he decidido analizarlas, porque en el libro no solo se examina el mito de Acteón sino también el tema o temas a que ha dado lugar.



Diane surprise par Actéon (o L'Eté), óleo sobre lienzo (194 × 165 cm.)
realizado por Eugène Ferdinand Victor Delacroix entre 1856 y 1863
y expuesto en el Museu de Arte de São Paulo

LOS CLÁSICOS: INTRODUCCIÓN A LA FÁBULA DE ACTEÓN

La fábula de Acteón no se narró siempre de la misma manera, pero, en sus diversas versiones, mantuvo una serie de constantes. La mayoría de los autores clásicos suele presentar al protagonista como un joven cazador —adiestrado por Quirón— y víctima de la ira de la diosa Diana, a quien involuntariamente había sorprendido bañándose desnuda en una fuente (*Metamorfosis*, III, 138-252). A partir de estos datos, los autores han disentido en pequeños aspectos a propósito de su muerte: según una minoría (Pausanias, *Descripción de Grecia*, IX, 2, 3), Diana lo había envuelto en una piel de ciervo y había azuzado contra él a sus propios perros, no tanto como castigo por haberla visto desnuda, sino para evitar su boda con Sémele, a quien pretendía el mismísimo Zeus; para otros, también en franca minoría (Eurípides, *Bacantes*, 339-340), la diosa de la castidad le había

infligido tan duro correctivo por haberse jactado de superarla en el tiro con arco o por haber aspirado a casarse con ella (Diodoro Sículo, *Biblioteca*, 4, 81, 4); y, finalmente, de acuerdo con una amplia mayoría, Diana lo había transformado en ciervo, además de engendrar la rabia en sus perros, que, desconcertados, lo devoraron. Tras la muerte de Acteón, los perros lo buscaron aullando en términos que movían a piedad, y solo se consolaron con una estatua que había modelado el centauro Quirón a imagen y semejanza del joven cazador (Apolodoro, *Biblioteca*, IV, 4).

Los clásicos tampoco estuvieron de acuerdo a la hora de explicar el encuentro de los personajes en el recinto de uno de ellos, así como las intenciones del príncipe para con la diosa después de sorprenderla desnuda. En sus *Metamorfosis*, Ovidio había insistido en la casualidad de la irrupción del cazador en el baño de Diana, y no había atribuido a éste ninguna reacción específica, más allá del estupor, mientras Higino, en sus *Fábulas*, a pesar de coincidir en el carácter fortuito del encuentro, imputa al protagonista, a quien al principio trata de pastor, la intención de forzar a la diosa: “Actaeon Aristaei et Autoe filius pastor Dianam lauantes speculatus est et eam uiolare uoluit” (CLXXX), ‘El pastor Acteón, hijo de Aristeo y de Autónoe, ve a Diana bañarse y quiso violarla’; y Nono de Panópolis, como veremos más abajo, deja claro que el joven tebano trepó a un árbol para contemplar la piel desnuda de la diosa, ante cuyo espectáculo quedó profundamente consternado. Los clásicos también disintieron al interpretar la reacción de la Diana: Pausanias, por ejemplo, tras reproducir la versión de Estesícoro de Hímera,

relativa a la piel de ciervo con que la diosa cubrió a su víctima, está persuadido de que los perros de Acteón contrajeron la rabia por sí mismos, sin intervención de Diana (IX, 2, 4). Los clásicos tampoco se abstuvieron de reconocer en los mitos diversos sentidos, ya fuera uno físico, uno moral y el histórico. Para el de Acteón, por ejemplo, ya hallaron explicaciones morales, seguramente pensando en la lascivia del cazador tebano; en los *Tristia* (II, 105-108) Ovidio utiliza la desdichada fortuna que se abatió sobre Acteón para ilustrar la suya en el destierro en Tomis, no solo porque considerase que el príncipe, al protagonizar el episodio con Diana, se había exiliado, al adquirir una naturaleza que no le permite volver al hogar, sino también porque le atribuía unas intenciones muy similares a las que después le imputa Higino (entre las causas, bastante misteriosas, del destierro, el propio poeta menciona la composición y divulgación del *Ars amandi*, de un contenido harto obsceno):

Cur aliquid vidi? Cur noxia lumina feci?
cur imprudenti cognita culpa mihi?
inscius Actaeon vidit sine veste Dianam:
praeda fuit canibus non minus ille suis.
Scilicet in superis etiam fortuna luenda est,
nec veniam laeso numine casus habet

(‘¿Por qué vi algo? ¿Por qué culpaste a los ojos? ¿Por qué, imprudente, por mí fue conocida la culpa? Acteón, sin saberlo, vio a Diana sin ropa: aquél no fue menos presa por sus perros. A saber, entre los dioses también se sufren los males de la fortuna, ni el azar cuenta con el perdón, habiendo injuriado al dios’).

Otros autores relacionaron los azares de Acteón como emblema de las aflicciones humanas o como ejemplo y anuncio de las desgracias que había de padecer Edipo. Así, en la *Biblioteca* (III, 4, 4) de Apolodoro se incluye un poema —seguramente interpolación de otra fuente— cuyo autor invita a usar las vicisitudes del joven cazador como “un consuelo para los hombres en los terribles sufrimientos”¹; y en el *Oedipus* de Séneca (vv. 751-763), un coro recuerda la fundación de Tebas por Cadmo y los males que sobre ella se cernieron, entre los que menciona por largo los sufridos por su nieto (y, en ello, Séneca calca expresiones de Ovidio, como “uiuacis cornua cerui”, si bien añade el temor que el príncipe siente hacia las redes que él mismo había preparado y las cuerdas a las que había puesto plumas de diversos colores para acorralar a las fieras):

Quid? Cadmei fata nepotis,
cum uiuacis cornua cerui
frontem ramis texere nouis
dominumque canes egere suum?
Praeceptis siluas montesque fugit
citus Actaeon agilique magis
pede per saltus ac saxa uagus
metuit motas zephyris plumas
et quae posuit retia uitat—
donec placidi fontis in unda
cornua uidit uultusque feros,
ubi uirgineos fouerat artus
nimium saeui diua pudoris²

¹ Apolodoro, *Biblioteca*, introducción de Javier Arce, con traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Gredos, Madrid, 1985, p. 144.

² En la versión catalana de la tragedia, el autor encabeza el pasaje con una breve explicación sobre el personaje: “Enaprés posa lo terç exempli, de

(‘¿Qué decir de los hados del nieto de Cadmo, cuando los cuernos de un ciervo longevo le tejieron la frente con nuevos ramos, y los perros persiguieron a su señor? El veloz Acteón huye precipitado por montes y por selvas, y, con pie más ágil vagando por bosques y piedras, teme las plumas movidas por el céfiro y evita las redes que había puesto, hasta que vio los cuernos y el rostro fiero en las aguas de una tranquila fuente, donde la diosa de una castidad excesivamente cruel había cuidado sus miembros virginales’);

Los astrónomos, por su parte, creyeron que la fábula de Acteón refleja una situación meteorológica: Diana personificaba la constelación Can Mayor y la llegada de la canícula, mientras Acteón encarnaba la vegetación que ella se encargaba de marchitar y devastar a través de cincuenta perros, que equivalían a los cincuenta días en que se manifestaban con más fuerza los ardores del estío; para aplacar a la divinidad, se recomendaban una serie de ritos que debían practicarse en el día de fiesta del solsticio de verano. En la *Descripción de Grecia* (IX, 38, 5), Pausanias recuerda los sacrificios que los de Orcómenos dedicaban, no a Diana, sino a Acteón todos los años, en la convicción de que el fantasma del héroe recorría sus tierras para dañarlas: para ello, el oráculo de Delfos les ordenó modelar en bronce una imagen del cazador y atarla a una roca con hierro. Esa interpretación meteorológica del mito contribuyó, sin duda, a estudiando desde el punta de vista médico: la canícula siempre se había relacionado con la aparición y recrudecimiento de

Actheon, fill de Authònoe, filla de Cadmo, lo qual Actheon ffon convertit en servo de Diana e laçerar pet sos cans” (ed. crítica por Tomàs Martínez Romero, Barcino, Barcelona, 1995, vol. II, p. 324); y traduce el verso 758 por “e hagué paor del zèffir vent, lo que es suau e benigne com una ploma”, sobre el que aclara: “Nota la timiditat del cervo, que tem cosa laugera” (*ibid.*).

la rabia, y su mención —a menudo como presentación de la fábula— presagiaba el tipo de conducta del protagonista, presidida por la enajenación y la licantropía.

El racionalismo de Paléfato

Entre los mitógrafos antiguos, un discípulo de Aristóteles, conocido con el nombre de Paléfato (difundidísimo en el Renacimiento, como lo demuestran sus dos traducciones latinas), ofreció una interpretación del mito de Acteón, siguiendo una tradición racionalista e histórica bien asentada en el pensamiento historiográfico griego. En su libro *Περί Απιστών* ('Acerca de lo increíble'), en que intenta interpretar los mitos tradicionales por referencias a hechos históricos y sucesos cotidianos, Paléfato considera que la muerte de Acteón carece de sentido si no es correctamente entendida³. Por lo que respecta a su castigo, lo cree una mentira, por cuanto un perro se muestra especialmente cariñoso con su dueño y con quien lo ha criado (y el de caza en particular se muestra adulator con todo el mundo):

Φασὶν Ἀκταίωνα ὑπὸ τῶν ἰδίων κυνῶν καταβρωθῆναι. τοῦτο δὲ ψευδές· κύων γὰρ δεσπότην καὶ τροφέα μάλιστα φιλεῖ, ἄλλως τε καὶ αἱ θηρευτικαὶ πάντας ἀνθρώπους σαίνουσιν.

³ Hay ahora traducción al castellano por Manuel Sanz Morales, incluida en *Mitógrafos griegos*, Madrid, Akal, 2001, pp. 219-260.

(‘Dicen que Acteón fue devorado por sus propios perros. Esto es sin embargo falso, porque el perro quiere muchísimo a quien le alimenta, y, por otra parte, el de caza mueve la cola a todo el mundo’);

en cuanto a su transformación en ciervo, tiene la impresión de que Ártemis podía haber hecho lo que ella hubiese querido; atribuye la fábula a una invención de los poetas, quienes de esta forma habrían exhortado a los estudiantes a no cometer ningún ultraje contra los dioses:

οὐ μέντοι ἐστὶν ἀληθὲς ἔλαφον ἐξ ἀνδρὸς ἢ ἐξ ἐλάφου ἄνδρα γενέσθαι· τοὺς δὲ μύθους τούτους συνέθεσαν οἱ ποιηταί, ἵνα οἱ ἀκροώμενοι μὴ ὑβρίζοιεν εἰς τὸ θεῖον.

(‘pero no es verdad que el ciervo se torne hombre y que el hombre se torne ciervo. En cierto modo, los poetas han forjado estos mitos para que los discípulos no cometan injurias para con la deidad’).

Paléfato sigue arguyendo que Acteón había amado a sus perros y la caza, pero, al dedicar tanto tiempo a semejante diversión, había descuidado su hacienda y la había dilapidado con demasiada rapidez:

Ἄκταίων ἦν ἀνὴρ τὸ γένος Ἀρκάσ, φιλοκύνηγος. οὗτος ἔτρεφεν αἰεὶ κύνας πολλὰς καὶ ἐθήρευεν ἐν τοῖς ὄρεσιν, τῶν δὲ αὐτοῦ πραγμάτων ἡμέλει. οἱ δὲ τότε ἄνθρωποι αὐτουργοὶ πάντες ἦσαν οἱ κέτας τε οὐκ εἶχον, ἀλλ’ ἑαυτοῖς ἐγεώργουν, καὶ οὗτος ἦν πλουσιώτατος ὃς αὐτὸς ἐγεώργει καὶ ἐργατικώτατος ὑπῆρχε. τῷ οὖν Ἄκταίῳ ἀμελοῦντι τῶν οἰκείων, μᾶλλον δὲ κυνηγετοῦντι, διεφθάρη ὁ βίος. ὅτε δὲ οὐκέτι εἶχεν οὐδέν, ἔλεγον οἱ ἄνθρωποι "δεῖλαιος Ἄκταίων, ὃς ὑπὸ τῶν ἰδίων κυνῶν κατεβρώθη," ὥσπερ καὶ νῦν ἐάν τις πορνοβοσκῶν ἀτυχῆσῃ, λέγειν εἰώθαμεν "ὑπὸ τῶν πορνῶν κατεβρώθη."

(‘Acteón era varón del linaje árcade, amigo de la caza. Éste alimentaba constantemente muchos perros y cazaba en las montañas, pero él descuidaba sus propios negocios. A Acteón, en todo caso, con su despreocupación doméstica, y también con una cacería desmesurada,

este género de vida lo destruyó. Cuando ya nada tenía, los hombres decían para sí: ‘Mísero Acteón, quien fue devorado por sus propios perros’);

y, por la miseria a la que llega, lo compara con un proxeneta del que se dice haber sido consumido por sus pupilas:

ὥσπερ καὶ νῦν ἔάν τις πορνοβοσκῶν ἀτυχίῃσι, λέγειν εἰώθαμεν
"ὑπὸ τῶν πορνῶν κατεβρώθη."

(‘De igual modo que hoy en día si uno tiene la desgracia de mantener a prostitutas, acostumbramos a decir: ‘ha sido devorado por sus prostitutas’). Esta última interpretación fue ignorada por los autores posteriores (salvo algunas excepciones, según veremos de inmediato), quienes prefirieron la imagen de Acteón dilapidando sus bienes por culpa de su pasión hacia la caza⁴.

Calímaco y Ovidio

Ovidio, sin duda, tuvo presente el *Himno al baño de Palas* de Calímaco, quien narra la irrupción inesperada de Tiresias (también de origen tebano) en la intimidad de la diosa Atenea, durante la hora calurosa del mediodía; el poeta latino adopta varios motivos de ese encuentro para elaborar su versión del baño de Diana⁵: la alusión a

⁴ Véase John Heath, *Op. cit.*, pp. 53-54.

⁵ Para las coincidencias entre ambos episodios, véase John Heath, *Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in Classical Literature*, Peter Lang, Nueva York, 1992, pp. 25-52.

la juventud del protagonista, que se dirige —de forma inconsciente— hacia el lugar prohibido acompañado por sus perros:

Τειρεσίας δ' ἔτι μῶνος ἀμῆ κυσὶν ἄρτι γένεια
περκάζων ἱερὸν χῶρον ἀνεστρέφετο·
διψάσας δ' ἄφατόν τι ποτὶ ῥόον ἤλυθε κράνας,
σχέτλιος· οὐκ ἐθέλων δ' εἶδε τὰ μὴ θεμιτά.

(“Tiresias solo, con los perros, que tenía la barbilla ya ennegrecida, se paseaba entonces por este sagrado lugar. Estando sediento hasta lo increíble, llegó junto a las corrientes impetuosas, ¡desdichado! Y, sin querer, contempló lo que no era lícito contemplar”⁶);

la reacción colérica de la diosa, que apela a su víctima en un tono admonitorio, anunciando el castigo inminente:

τὸν δὲ χολωσαμένα περ ὅμως προσέφασεν Ἀθῆνα·
"τίς σε, τὸν ὀφθαλμῶς οὐκέτ' ἀποισόμενον,
ὦ Εὐηρείδα, χαλεπὰν ὁδὸν ἄγαγε δαίμων;"

(“A pesar de estar muy encolerizada, Atenea le dijo: ‘¿Quién ya no se alejará con sus ojos, oh Everida? ¿Qué genio malo te condujo por camino tan fiero?’).

Ante las quejas de la madre de Tiresias, la ninfa Cariclo, Atenea se defiende recordando las lamentaciones de Aristeo, a quien Diana había arrebatado a su hijo; y, en esa rápida sinopsis de la fábula, Atenea presenta a Acteón como compañero de fatigas de la diosa de la caza, quien, a pesar de la familiaridad que se le atribuye con la víctima, no se apiada del joven tebano:

⁶ Calímaco, *Himno, epigramas y fragmentos*, trad. castellana por Luis Alberto de Cuenca y Máximo Brioso Sánchez, Gredos, Madrid, 1980, p. 79.

καὶ τῆνος μεγάλας σύνδρομος Ἀρτέμιδος
ἔσσειται· ἀλλ' οὐκ αὐτὸν ὃ τε δρόμιος αἶ τ' ἐν ὄρεσσι
ῥυσεύνται ξυναὶ τᾶμος ἑκαβολίαι,
ὀππότεν οὐκ ἐθέλων περ ἴδη χαρίεντα λοετρά
δαίμονος· ἀλλ' αὐταὶ τὸν πρὶν ἄνακτα κύνας
τουτάκι δειπνησεύντι· τὰ δ' υἱέος ὅστεα μάτηρ
λεξεῖται δρυμῶς πάντας ἐπερχομένα·

(‘Y, sin embargo, éste será el que corre a la par con la arrogante Artemís; y ni esas correrías compartidas, ni las flechas que juntos arrojarán en los montes, podrán salvarlo cuando, sin querer, vea el placentero baño de la diosa; y a éste que antes fue su señor los perros se lo comieron; y la madre recorrerá enteramente los bosques para reunir los huesos del hijo...’).

Calímaco, pues, establece una relación de amistad entre Acteón y Diana para conferir al episodio un mayor dramatismo en una medida equivalente a la inflexibilidad de la diosa, aún —si cabe— más impía hacia la acción involuntaria de un amigo (y, en ese aspecto, podría postularse cierto paralelismo con la relación de amistad existente entre Albanio y Camila en la égloga II de Garcilaso, en la que la segunda —en una fase bastante avanzada de la historia— resulta sorprendida por el primero —también como producto de un encuentro fortuito—, y, con su actitud, le inflige un severo castigo, al convertirlo en un ser absolutamente enajenado).

Nono de Panópolis

Entre el himno de Calímaco y los versos de Ovidio, se mueve el extenso relato de Nono de Panópolis en el canto V de sus *Dionisiácas*; en coincidencia con el primero, Nono, aparte de ciertas expresiones, como ἀθηήτοιο θεαίνης ‘la diosa que no debe observarse’, ha presentado a la madre, Autónoe, buscando los restos de su hijo, así como ha recordado —por boca del propio Acteón, antes de sucumbir a sus perros— la ceguera de Tiresias, producida con motivo de un episodio similar; al igual que el poeta latino, ha fijado la época del año en que ha transcurrido la escena (un caluroso día de verano, tras una jornada de intensa caza, “Hic dea siluarum uenatu fessa solebat / uirgineos artus liquido perfundere rore”, ‘Aquí la diosa de las selvas, cansada de la caza, solía emparar sus miembros virginales en el húmedo líquido’):

ἄρτι γὰρ ἰδρώουσα πυραυγεί καύματος ἀτμῶ
Ἄρτεμις εὐκαμάτοιο μετὰ δρόμον ἠθάδος ἄγρης
λούετο μὲν καθαροῖσιν ἐν ὕδασι,

(‘De inmediato, porque Artemis, sudorosa por el vapor incandescente del calor ardiente, muy cansada de la habitual carrera de la caza, se baña en verdad en agua pura’);

ha constatado la dosis de inteligencia que sobrevive en el cazador después de su transformación en ciervo (“mens tantum pristina mansit”, ‘solo mantuvo la inteligencia original’):

ἀελλήεντι δὲ νεβρῶ εἰσέτι μούνος ἔην νόος ἔμπεδος·

(‘Dentro del cervatillo impetuoso como una tormenta solo había inteligencia’); ha ofrecido una reacción muy similar de las ninfas —aunque con alguna divergencia relativa a su número, plural o singular— ante la aparición inesperada del cazador (“nymphae... subitisque ululatus omne inplevere nemus”, ‘las ninfas llenaron todo el bosque de repentinos alaridos’): *ταρβαλέη δ’ ὀλόλυξεν*, (‘Espantada [la ninfa] dio alaridos’), *Νηιάδες δ’ ὀλόλυξαν ὀμήλυδες*: (‘Las náyades que la acompañaban dieron alaridos’); y aún ha explicado las vicisitudes de su protagonista como producto del destino (“sic illum fata ferebant”, ‘así a él los hados lo llevaban’): *ἀλλά μιν ὤλεσε Μοῖρα*, (‘pero a él la parca lo destruía’), al interpretar “fero” en el sentido de “ὀλλυμι”. A diferencia del poeta griego y del latino, Nono ha considerado la conducta de los perros de Acteón —lejos de creerla normal, seguramente atento a críticas similares a las de Paléfato— como la propia de animales rabiosos a los que la diosa ha transferido su cólera en forma de la enfermedad hidrofóbica (Walter Burkert traduce *λυσσα* como ‘delirio de lobos’):

*ἀχνυμένης γὰρ
νεύμασιν ἀτρέπτοισι βαρύφρονος Ἴοχεαίρης
φοιτάδος οἰστρήεντι μεμηνότες ἄσθηματι λύσσης*

(‘Irridada, pues, la molesta flechadora, con una señal firme con la cabeza, los puso rabiosos bajo los efectos del jadeo de una locura por hidrofobia que los extravía’);

y, además, ha cedido a la tentación de reproducir la reacción del cazador ante el espectáculo del que fue testigo y después de sufrir la

venganza de la diosa, si bien la ninfa que los descubre ya había informado sobre los sentimientos del intruso:

ἐῆ δ' ἠγγειλεν ἀνάσσει ἀνδρὸς ἐρωμανέος θράσος ἄγριον·

(‘Ella notifica a la soberana el atrevimiento violento de un varón enloquecido por amor’).

A propósito del último punto, el poeta egipcio se recrea en el amor que el cazador sintió por la diosa, a quien éste de intento —y no por azar— sorprendió bañándose desnuda, instalado en el tronco de un pino (y se juega entre φυλιης ‘aladierna’ y φιλιης ‘amistad’):

φίλιης γὰρ ἐπώνυμον ἔρνος ἐάσσεας
πρέμιον ἐς ἀγκικέλευθον ἀνέδραμιον ἀγνὸν ἐλαίης
Ἄρτεμιδος χροῖα γυμνὸν ἀθηήτοιο δοκεύων.

(‘Al abandonar, pues, el retoño que tiene como nombre la amistad, salté hacia la vecina cepa del puro olivo para espiar el cuerpo desnudo de Ártemis, que no debe observarse’);

y, en ese sentido, introduce reflexiones en las que el protagonista se dirige a su padre para culpar a la caza de su trágico final (y lo hace porque atribuye a su ejercicio el conocimiento de Diana, y no porque el encuentro con ella en la fuente se haya producido —como se narra en Ovidio— después de medio día practicándola, en compañía de criados y amigos pertenecientes a la nobleza, incapaces de reconocerlo en su nuevo aspecto):

αἶθε, πάτερ, με φύλαξας ἀήθεα θηροσυνάων·
οὐκ ἂν ἐγὼ πόθον εἶχον ἐρημάδος Ἴοχαίρης,
οὐκ ἂν ἐγὼ δέμας εἶδον Ὀλύμπιον. αἶθε δὲ κούρης
θνητῆς εἶχον ἔρωτα· χαμαιγενέας δὲ γυναῖκας
καλλείψας ἑτέροισι καὶ ὠκυμόρους ἕμεναίους
ἀθανάτην ἐπόθησα·

(¡Ojalá, padre, me hubieses guardado inexperto en la caza! Yo no habría tenido el deseo para con la flechadora solitaria; yo no habría visto su cuerpo del Olimpo. ¡Ojalá hubiera deseado con pasión a una muchacha mortal! Pero asimismo he dejado para otros las mujeres de origen terrestre, y sus matrimonios percederos, para desear a una inmortal’).

Nono, pues, presenta a Acteón enamorado de Diana mucho antes de que el príncipe haya contemplado desnuda a la diosa, y lo imagina con la intención de casarse con ella, a juzgar por palabras que pone en boca del cazador un poco después, al recordar que Febo mientras dormía con Cirene había engendrado a su padre (y, así, al paso, menciona su parentesco sanguíneo con la diosa, muy similar al existente entre Camila y Albanio, desdendidos de la misma “sangre” y “agüelos”, v. 171):

Ἄρτεμιν ὠισάμην ἐμφύλιον εἰς γάμον ἔλκειν. (‘Yo pensé conducir a Ártemis a la boda con uno de su sangre’).

Apuleyo

En *El Asno de oro*, Apuleyo ofrece una particular interpretación de la fábula, al describir con todo detalle las estatuas de Diana, los perros y Acteón que aparecen en casa de Birrena, uno de los

muchos espectáculos que habían despertado la curiosidad de Lucio, tras su llegada a Hipata, ciudad de Tesalia, especialmente conocida por sus brujas y hechiceras:

Ecce lapis Parius in Dianam factus tenet libratam totius loci medietatem...; canes utrimquesequs deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant; his oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeviant... Pone tergum deae saxum insurgit in speluncae modum, muscis et herbis et foliis et virgulis et sicubi pampinis et arbusculis alibi de lapide florentibus... Inter medias frondes lapidis Acteon curioso obtutu in deam sursum proiectus, iam in cervum ferinus et in saxo simul et in fonte loturam Dianam opperiens visitur (II, 4)

(‘He aquí que el mármol de Paros, convertido en Diana, ocupa de forma equilibrada la parte central de todo el lugar...; a sendos lados de la diosa se levantan unos perros, que también eran de piedra; sus ojos amenazan, sus orejas están rígidas, sus fosas nasales se abren, sus bocas exhiben gran crueldad... A espaldas de la diosa se levanta una roca a modo de gruta, con musgos y hierbas y hojas y ramitas y pámpanos por aquí y arbustos por allí, floreciendo de una piedra... En medio de las frondas, se ve un Acteón de piedra adelantado hacia la diosa con mirada imprudente, ya en ciervo ferino, tanto en la piedra como en la fuente, acechando a Diana que se baña’).

Su antigua aya, con la que Lucio se ha encontrado por casualidad en la calle, le previene, invocando la autoridad de la diosa Diana (“Per hanc... Deam”, ‘Por esta diosa’), sobre los poderes de Pánfila, la mujer de Milón, de quien recuerda su arbitrariedad y los castigos que la maga infligía a quienes habían caído en su desgracia (consistentes mayormente en la transformación en animales). Por su curiosidad, la misma con que se ha esculpido a Acteón, Lucio resulta víctima de su transformación en asno: había espiado a Pánfila y la había visto, desnuda, untando su cuerpo con una pomada, metamorfosearse en

búho; con esa misma pomada, se había frotado el suyo, y por sus propiedades acabó convirtiéndose en asno, en lugar del ave cuya forma aspiraba tener, a imitación de la de Pánfila (y, como asno, intentó articular alguna palabra, sin ningún éxito; y, ya resignado a la llegada del día siguiente, esperando las flores que habían de restituirle en su forma humana, sin sospechar la entrada de ladrones, se dirigió a la cuadra de la casa, donde —lejos de ser reconocido por su caballo— fue objeto de sus coces para alejarlo de la cebada). Apuleyo parece utilizar la fábula de Acteón para elaborar la de su protagonista, y en ese aspecto confiere a Diana el papel de la diosa caprichosa, dotada de grandes poderes mágicos, que emplea para castigar a quien se atreve a curiosear entre sus cosas, como le ocurre a Lucio con Pánfila, a la que accede a través de Fotis⁷.

En sus vicisitudes como asno, Lucio experimenta aventuras modeladas en algún punto por la del cazador tebano. Al servicio de sus nuevos amos, el rucio llegó a una casa donde en un prado colindante pudo pacer junto a otros animales que lo acompañaban; en lugar de descansar con ellos, se dirigió hacia un huertecito próximo en el que comió abundantes legumbres; una vez satisfecha su hambre, inspeccionó todos los alrededores en busca de algún rosal florido, y, desde cierta distancia, creyó ver un frondoso bosque, formado por diversas plantas, entre las que resplandecían unas flores rojas muy semejantes a las rosas. Al acercarse al lugar, descubrió un

⁷ Otras coincidencias entre *El Asno de oro* y nuestra fábula pueden leerse en John Health, “Apuleian Magic: Reflections of Actaeon in Apuleis’ *Metamorphoses*”, en *Op. cit.*, pp. 101-134.

rio junto a árboles en las que crecían unas flores inodoras y venenosas; y, en semejante coyuntura, sin ganas de vivir, se disponía a comer las aparentes rosas, pero no pudo consumar el suicidio, al impedírselo un joven hortelano, quien —al considerarlo responsable del robo de sus legumbres— lo sujetó y empezó a molerle a palos; el asno se defendió, descargando sobre él una lluvia de coces con las patas traseras, y, cuando ya había emprendido la huida, oyó los gritos de una mujer, la esposa del hortelano, quien de esta manera convocó a otros campesinos que azuzaron a sus perros en contra del rucio: “cuncti enim pagani, fletibus eius exciti, statim conclamant canes atque ad me laniandum rabie perciti ferrent impetum passim cohortantur” (IV, 3), ‘todos los aldeanos, sin duda, excitados por los gemidos de ésta, al punto llaman a los perros y, exacerbándolos la rabia para que me despedazaran, los exhortan para que me persigan por todas partes’. Al igual que Acteón, Lucio ha renunciado al descanso y se ha dirigido hacia un bosque, en el que una mujer —voluntaria, aunque de forma indirecta— ha instigado unos perros contra él con el propósito de descuartizarlo (en este caso, el asno se refugió en su cuadra y escapó a las iras de los campesinos, al expeler sobre ellos las legumbres que había ingerido, cuando éstos lo habían alcanzado y habían contenido a sus perros).

Coincidencias con otras fábulas, historias y leyendas

Durante la Edad Media la fábula de Acteón presentó puntos de confluencia con la de Narciso, cuando los dos personajes deciden aproximarse a una fuente, como consecuencia del cansancio que los vence: “Acteon fessus erat venatu et venit respirare iuxta fontem delectabilem” (Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de arte versificandi*, II, 2, 18; Edmond Faral 1962: 274), ‘Acteón estaba cansado de la caza y vino a respirar cerca de una fuente deleitable’; Vinsauf ha atribuido al príncipe tebano un estado que la tradición había presentado como propio de Diana (y ha añadido al respecto el acto de respirar; “hic dea siluarum uenatu fessa solebat”, ‘aquí la diosa de las selvas solía, cansada de la caza’): el cazador, a pesar de la hora del día y de la fatiga, no había interrumpido su actividad, y por ello había irrumpido en la fuente de Diana; dada su semejanza con Narciso (cazador que decide interrumpir su actividad durante la hora más calurosa del día, “hic puer et studio uenandi lassus et aestu / procubuit”, ‘aquí el muchacho, cansado por la afición a la caza y por el calor, se tumbó’), como un determinado tipo de *digressio*, Vinsauf ha escogido a Acteón como el joven que determina tomarse un descanso:

postquam dictum est eum esse fessum, antequam dicam eum venire ad fontem, digrediendum est ad fontem, ut describatur eius amoenitas, et postmodum dicendum quod venit huc respirare”

(‘después de decir de éste [Acteón] estar cansado, antes diré que éste llegó a la fuente, se ha de dirigir [la materia] hacia la fuente, así como describir

su amenidad, y después se ha de decir que [éste] se acercó aquí para respirar’);

y, a continuación, el autor inglés aporta el ejemplo de la fuente situada en el lugar ameno, capaz de devolver la salud a un enfermo y, especialmente, capaz de aliviar al cazador de su dos cargas más importantes, “Sarcina venanti duplex, venatus et aestus”, ‘El impedimento de la caza es doble, la propia caza y el calor’.

En época antigua, aunque especialmente durante el Renacimiento, nuestra fábula revela alguna coincidencia con la de Céfalo y Procris, no en los aspectos mayores, como la exposición a extraños de la desnudez femenina, sino en otros menores, como el descanso después de la caza o el nombre de un perro. Al ser falsamente acusada por su marido de infidelidad, Procris decide abandonarlo y, como prueba de su inocencia más que por vergüenza, empieza a vagar por los montes, entregada al servicio de Diana; pero se reconcilia con su marido, a quien obsequia con un perro y una jabalina, el primero como regalo que había recibido de la diosa: el nombre del perro, herencia de Diana, coincide con el de uno de los perros que componen la jauría de Acteón, “Poscor et ipse meum consensu Laelapala magno: muneri hoc nomen...” (*Metamorfosis*, VII, 771-772), ‘y se me pide, por gran unanimidad, a mi Lélaps: éste era el nombre del regalo’. Con la jabalina, Céfalo había dado muerte, de forma involuntaria, a su mujer, a quien se la lanzó cuando ésta había decidido espiarlo, alarmada por algunos rumores que atribuían una amante a su esposo; Céfalo había salido a cazar y, cuando ya había

obtenido piezas suficientes, se tomaba un descanso, en busca de las sombras y de la brisa:

'Aura... uenias, cantare solebam,
meque iuues intresque sinus, gratissima, nostros,
utque facis, releuare uelis, quibus urimur, aestus...
tu me reficisque fouesque,
tu facis, ut siluas, ut amem loca sola, meoque
spiritus iste tuus semper capiatur ab ore (813-815 y 818-820)

(‘Ven... aura, solía cantar, y asísteme y penetra en mi regazo, tú la más agradable, según haces, y quieras aliviar los ardores en los que me abraso... tú me das nuevas fuerzas y me cuidas, tu haces que yo ame las selvas y los lugares solitarios, y que este aliento tuyo sea tomado por mi boca’);

una persona anónima había oído la invocación y, tras haber identificado el aura como el nombre de una ninfa, se lo notifica a Procris, quien, indecisa, resuelve oír por sí misma a su marido; en el día de marras, Céfalo había salido a cazar y se había concedido un descanso, invocando como siempre la llegada del aura; al percibir un leve ruido, creyendo proceder de alguna fiera, lanzó su jabalina, que impactó en el cuerpo de Procris: “egredior siluamque peto uictorque per herbas / ‘aura, ueni’, dixi ‘nostroque medere labori’” (837-838), ‘yo salgo y me dirijo a la selva y, vencedor entre las hierbas, dije: ‘ven, aura, y pon remedio a mi fatiga’”. Al igual que Acteón, Céfalo decide suspender su labor cuando considera que ha cazado hasta la saciedad: “sed cum satiata ferinae / dextera caedis erat...” (808-809), ‘pero cuando mi diestra estaba saciada de la matanza de fieras...’.

Entre las muchas recreaciones de la fábula de Céfalo, para nuestro propósito, conviene examinar brevemente la ofrecida por Joan Roís de Corella en su *Parlament*, en la que el autor valenciano incorpora elementos procedentes tanto de la de Acteón como de la de Narciso. En cuanto al primer descanso de Céfalo, especifica la hora del día en que ocurre, utilizando una paráfrasis característica para describir el momento en que el príncipe tebano interrumpe la caza: “distant Apol·lo en egual dels estremes de l’habitable món...” amplía en mucho el “medio... in aestu” (811), ‘a la mitad del gran calor’, por influencia incuestionable de “nunc Phoebus utraque / distat idem terra” (151-152), ‘ahora Febo dista lo mismo de una a otra parte de la tierra’; “distant Apol·lo en egual” traduce literalmente “Phoebus... distat idem”. Asimismo Corella presenta el descanso de Céfalo en términos afines a los empleados por Ovidio en la introducción de Diana en idéntica situación: “se retraïa Cèfalo de l’honest treball de Diana a la riba d’una poca lúcida font, que, sobre les verdes florides herbes, ab suau remor corria” (143), en principio, debe basarse en “repetebam frigus et umbras / et quae de gelidis exhibat uallibus aura. / Aura petebatur medio mihi lenis in aestu, / auram expectabam, requies erat illa labori” (809-812), ‘buscaba el frío y las sombras y el aire que procede de los gélidos valles. Me dirigía al suave aire en medio del gran calor, esperaba el aire, que era un descanso de la fatiga’ (y a los últimos versos se ciñe cuando a continuación escribe “esperava en la fresca ombra, los sins oberts, la humiditat del suau aire”); pero, al mencionar una fuente, parece

inspirarse en “in extremo est antrum nemorale recessu... fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, / margine gramineo patulos succinctus hiatus...” (157 y 161-162), ‘en el extremo más alejado hay una cueva boscosa... A la derecha una fuente diáfana produce un sonido con escasa agua, rodeada, en su amplia salida, por un margen lleno de grama’; “un poco lúcida font” se me antoja una adaptación bastante fidedigna —con la inclusión del cultismo— de “fons... tenui perlucidus”, en el sentido de ‘una fuente transparente, con muy poco agua’, y no ‘una fuente muy poco transparente’; el lugar del valle en que se había refugiado la diosa (“in extremo... recessu”) podría haber sugerido la acción de ‘retraerse’ o ‘apartarse’ por parte de Céfalo (“se retraía...”).

En ninguna de las versiones del mito de Acteón (aunque en este caso resulta más conveniente hablar del baño de Diana), salvo en el *Filocolo* de Boccaccio, parece haber interferido la “Historia de Susana”, incorporada por San Jerónimo en la Vulgata como un “Appendix”, traducido, no del volumen hebreo, sino de la edición de Theodocio (“de Theodotionis editione”); la dama babilonia, después de casarse con Joaquín, solía pasearse por el jardín de su casa, y, en semejante lugar, sin saberlo, fue objeto de las miradas de dos viejos, que acudían con cierta regularidad a su casa en calidad de jueces para despachar diversos asuntos con su marido. En un día de mucho calor, Susana decidió bañarse (seguramente en alguna fuente del jardín, aunque en el texto no se dice nada al respecto), y, para

ello, ordenó a sus doncellas que le trajeran toda suerte de perfumes y que cerraran el lugar:

ingressa est aliquando sicut heri et nudiustertius, cum duabus solis puellis, voluitque lavari in pomario, aestus quippe erat, et non era ibi quisquam, praeter duos senes absconditos, et contemplantes eam. Dixit ergo puellis: Afferte mihi oleum, et smigmata, et ostia pomarii claudite, ut laver

(‘y entró como ayer y anteayer, acompañada por dos muchachas, y quiso bañarse en el vergel, puesto que era verano, y allí no había nadie, excepto los dos viejos escondidos, que estaban contemplándola. Susana dijo a las muchachas: ‘traedme el aceite y linimentos, y cerrad las puertas del vergel para que pueda bañarme...’’).

En pleno baño, aprovechando la salida de las muchachas, los ancianos irrumpen ante Susana (“surrexerunt duo senes, et acurrerunt ad eam” ‘se incorporaron los dos ancianos y se dirigieron hacia ella’), a quien pretenden seducir, con la amenaza de levantarle un falso testimonio, consistente en afirmar ante el resto de jueces haberla sorprendido en el agua junto a un joven. Susana no se prestó al chantaje, y, en principio, tras la acusación de los ancianos ante la asamblea, recibió la condena a muerte; pero, después, fue declarada inocente, gracias a la intervención de Daniel, quien descubrió —al interrogarles de forma minuciosa, interesándose por los detalles— el falso testimonio de los ancianos, castigados con la pena de muerte, de acuerdo con las leyes de Moisés. La historia, en conjunto, presenta elementos afines con la de Diana: Susana, que encarna la honestidad, resulta sorprendida por unos ancianos mientras se está bañando desnuda en un recinto que le corresponde; y, por semejante

osadía, aunque de forma indirecta, al pedir la ayuda de Dios, condena con la muerte a sus osados y maldicientes espías (del mismo modo que Diana con Acteón); los dos ancianos, que, con las debidas distancias, deben equipararse a Acteón, encarnan los deseos libidinosos (y, en ese aspecto, parece difícil precisar hasta qué punto la conducta y sentimientos de estos dos jueces influyeron en las interpretaciones de los del príncipe tebano). En cuanto a las posibles coincidencias de la historia con el episodio de Emilia en el *Filocolo* de Boccaccio, pueden postularse unas cuantas bastante significativas: el número de espías de una bella muchacha (dos, en lugar de uno), quien despierta en ellos el mismo sentimiento (en principio, menos libidinoso en la obra del italiano), además de un primer encuentro en el jardín.

Entre los trovadores provenzales la fábula tuvo cierta repercusión, según puede deducirse de una *razó* que precede a una de las canciones más conocidas de Peire Vidal; su autor ofrece una versión bastante fantástica —influido por las creencias medievales en la licantropía— de los amores entre el poeta y una dama llamada Loba, nombre propio de muchas mujeres de la época:

La Loba si era de Carcases, e Peire Vidal si se fazia apelar Lop per ela e portava armas de lop. Et en la montanha de Cabaretz si se fes cassar als parors ab los mastis e ab los lebrers, si com hom fai lop. E vesti una pel de lop per donar az entendre als pastors e als cans qu'el fos lop. E li pastor AB lu. Sans lo caserón el bateron si en tal guiza qu'el en fo portatz per mort a l'alberc de la Loba de Pueinautier. Quant ela saup que aquest era Peire Vidal, ela comenset a far gran alegria de la folia que Peire Vidals avia feita et a rire molt, e'l marit de leis autressi. E reseubron lo ab gran

alegreza; e·l maritz lo fes penre e fes lo metre en luec rescos, als meils qu'el saup ni poc. E fes mandar pel metge e fes lo metgar, entro tant qu'el fo gueritzz”

(‘La Loba era de Carcasés, y Peire Vidal se hacía llamar Lobo per ella y llevaba armas de lobo. Y en la montaña de Cabaret se hizo perseguir por los pastores con los mastines y los lebreles, como se hace con el lobo. Y se vistió una piel de lobo para dar a entender a los pastores y a los perros que él era lobo. Y los pastores lo persiguieron con sus perros y lo apalearon de tal modo que él fue llevado por muerto a la residencia de la Loba de Puegnautier. Cuando ella supo que éste era Peire Vidal, comenzó a dar grandes muestras de alegría por la locura que Peire Vidal había hecho y a reírse mucho, y su marido lo mismo. Y lo acogieron con gran alegría; y el marido lo hizo tomar y ponerlo en lugar escondido, lo mejor que supo y pudo. Y envió por el médico y lo hizo medicar hasta que estuvo curado’)⁸.

En esta historia, más allá de su dudosa autenticidad, se reconocen unos cuantos elementos influidos por la del cazador tebano: la asunción de la forma de un animal como producto de su amor por una dama y la posterior persecución por perros no suyos sino ajenos que lo dejan medio muerto; sin embargo hay otros elementos que se dirían antagónicos: el feliz desenlace del relato y la reacción de la dama por la que adoptó semejante actitud. El poeta, como hemos visto, no pierde la vida ni resulta despedazado por los perros, sino que sufre heridas importantes pero en ningún caso letales; y, además, no parece despertar el enojo de la dama, sino más bien le inspira cierta simpatía, muy contraria a la ira de Diana por el cazador que había invadido su intimidad (el marido de la dama lo recoge y le proporciona la asistencia médica para devolverle la salud). Para confirmar esa influencia de nuestra fábula, podría aducirse otra razón

⁸ Para el texto y la traducción, véase Martín Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. II, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 898-899.

sobre el poeta, en que se le atribuye la irrupción en el lecho de una dama en quien había provocado una reacción similar a la de Diana, al proferir gritos y exigir un duro castigo para él (de hecho el poeta se autodestierra temiendo otro peor)⁹.

Conclusión

Los autores clásicos aportaron su granito de arena para perfilar la fábula de Acteón: Ovidio, en sus *Metamorfosis*, le dio la configuración definitiva, y, al parecer, exculpó al héroe de su acción y trató de severa a la diosa; en las *Tristia*, en cambio, al aducirlo en relación con su destierro lejos de Roma, ya no lo presentó tan inocente, al insinuar que había compartido con él ciertas veleidades eróticas, uno por haberlas concebido al sorprender a Diana, el otro por haberlas puesto por escrito en su *Ars amandi*. No todos los autores, sin embargo, otorgaron el mismo protagonismo a la diosa, a quien, de alguna manera, se lo arrebatan a favor de Zeus, que asume —o lo delega en Diana— el castigo del cazador por haber pretendido a Semele; tampoco consideraron en un mismo sentido las iras de la diosa: algunos no la describieron enfurecida por haber sido sorprendida desnuda, sino por haber sido rebajada en sus habilidades en el arte venatorio. Asimismo no aplicaron la fábula en una misma dirección: si unos prefirieron la interpretación histórica,

⁹ Para esta razón, véase Martín de Riquer, *Op. cit.*, pp. 890-892.

al reconocer en las vicisitudes del tebano el presagio de las de Edipo, otros optaron por la amorosa, convencidos de que el intruso había querido violar o contraer matrimonio con su víctima, y unos terceros se decidieron por la física, al relacionar a los personajes principales con fenómenos naturales. Sin embargo, solo Paléfato sometió la figura de Acteón a una exégesis sistemática según los principios de la escuela racionalista o histórica, bien asentada en la historiografía griega, consistentes en hallar la supuesta causa real que pudo dar lugar al mito: el príncipe tebano, en verdad, no fue convertido en ciervo ni devorado por sus perros, sino que se arruinó completamente al dedicar todo su tiempo y dinero a la caza (dilapidó toda su fortuna para mantener la importante jauría de perros que solía usar en sus constantes cacerías, que no le permitían ocuparse en los asuntos que le eran más convenientes); a partir de esa circunstancia, los poetas recurrieron a una serie de alegorías para narrarla, introduciendo episodios muy inverosímiles e imposibles. Esa explicación del mito tuvo una gran difusión en la cultura occidental hasta el siglo XVIII.



Acteón sorprendido en el baño de Diana, óleo sobre lienzo (184.50 x 202.20 cm.) realizado entre 1556 y 1559 por Tiziano y expuesto en la National Gallery of Scotland de Edimburgo

LA EDAD MEDIA

Las primeras interpretaciones: de Fulgencio a Alejandro Neckam

La obra que más decisivamente influyó en las exégesis mitológicas medievales corresponde a los *Mythologiae libri tres* de Fabius Planciades Fulgentius, que no conviene confundir ni con Fabius Claudius Gordianus Fulgentius, al que se atribuye la sumaria obra *De aetatibus mundi et hominis*, ni con Fulgentius, obispo de Ruspe, autor de un número importante de sermones, en que refuta de forma moderada el arrianismo y el pelagianismo¹⁰; las *Mythologiae*, en cualquier caso, contienen la exposición de cincuenta fábulas, acompañadas de tres tipos de interpretaciones: la física, la moral y la evemerista. Bajo el rótulo o epígrafe “Fabula Actionis”, Fulgencio empieza ofreciendo una opinión negativa de la curiosidad,

¹⁰ Véase *The Oxford Classical Dictionary*, eds. Simon Hornblower y Antony Spawforth, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1996, pp. 613-614; en sentido contrario, aunque con ciertas reservas, se pronuncia Francisco Crosas López, *De diis Gentium. Tradición clásica y cultura medieval*, Peter Lang, New York, 1998, pp. 75-76 (y especialmente p. 123).

haciéndola responsable de todos los daños acaecidos en quienes propenden a ella (y Acteón sin duda, tal como interpretarán autores muy posteriores, decidió adentrarse en una selva desconocida, movido por la curiosidad): “Curiositas semper periculorum germana detrimenda suis amatoribus nouit parturire quam gaudia” (‘La curiosidad, siempre hermana de los peligros, sabe producir entre sus amantes más daños que gozos’); a continuación, recuerda por breve las vicisitudes del príncipe tebano, el delito que cometió y el castigo de que fue objeto: “Acteon denique uenator Dianam lauantes uidisse dicitur; qui in ceruum conuersus a canibus suis non agnitus eorumque morsibus deuoratus est” (‘Se dice, en fin, que el cazador Acteón había visto a Diana bañándose; el cual, convertido en ciervo, no fue reconocido por sus perros y fue devorado por sus mordiscos’); y, por último, termina sugiriendo las interpretaciones morales, en las que subraya los perjuicios de la caza, poniendo en relación su conversión en ciervo con el carácter tímido y medroso, según atestigua en la *Iliada*, I, 225:

Anaximenes qui de picturis antiquis diseruit libro secundo ait uenationem Acteonem dilexisse; qui cum ad maturam peruenisset aetatem consideratis uenationum periculis, id est quasi nudam suae rationem uidens timidus factus est... Sed dum periculum uenandi fugiret, affectum tamen canum non dimisit, quos inaniter pascendo pene omnem substantiam perdidit; ob hanc rem a canibus suis deuoratus esse dicitur

(‘Anaxímenes, que había disertado sobre las pinturas antiguas, en el libro segundo, dijo que Acteón amó la caza; el cual, al haber llegado a la edad madura, considerando sus peligros, esto es, al ver desnuda la razón de su arte, se volvió tímido... Pero en tanto rehusaba los peligros de la caza, sin embargo no renunció al afecto de los perros, en cuya alimentación

perdió casi toda la hacienda; por este motivo se dice que fue devorado por sus propios perros³).

Entre la colección de *Mitógrafos vaticanos*, el II, compuesto entre los siglos VI y IX (y menos probablemente en el XII), incluye la fábula de Acteón, de la que su autor ofrece un breve resumen junto a una moralización, inspirada casi al pie de la letra en Fulgencio. En cuanto a la fábula, después de recordar la genealogía del héroe, nos brinda los datos más importantes:

Qui cum in siluis uenaretur, Dianam, cum in ualle Gargaphie estivo tempore et assidua uenatione fatigata se ad fontem perlueret, nudam subito incurrit, inde ab illa irata in cervum ipse, ne eloqui posset, mutatus a suis dicitur canibus perisse laniatus

(‘el cual, mientras en las selvas estaba cazando, súbitamente dio con Diana desnuda, cuando en el valle Gargafia, durante el verano, fatigada por la continua caza, se bañaba en la fuente; de ahí que él mismo convertido en ciervo por la ira de aquélla, sin poder hablar, se dice que murió desmembrado por sus propios perros’).

En esta apresurada sinopsis de la fábula, el incógnito autor añade algún detalle, mínimamente esbozado en Ovidio, como la situación de la acción en verano, la época más propicia, según veremos con más detalle, para los comportamientos violentos y para la aparición de la rabia especialmente entre los perros. Por lo que respecta a la moralización, reproduce el texto de Fulgencio, en el que solo introduce algún cambio léxico:

Quod exponens Anaximenes dicit: quia Acteon uenationem dilexit, sed cum ad maturam uenisset etatem, consideratis uenationum periculis

nudam artis rationem uidens extimuit, et dum periculum uenandi fugeret, affectum tamen canum non dimisit, quos inaniter pascendo pene omnem suam substantiam perdidit, ob hoc a suis canibus dicitur esse deuoratus

(‘Por lo cual el comentarista Anaxímenes dice: ‘porque Acteón amó la caza, pero, cuando hubo llegado a la edad madura, considerando los peligros de la caza, viendo la razón desnuda del arte, temió, y mientras huía del peligro de la caza, no renunció sin embargo al amor de sus perros, en cuya alimentación improductiva perdió casi toda su hacienda; por eso se ha dicho ser devorado por sus perros’’).

En la escuela de Orléans, el maestro Arnolfo había introducido, hacia la primera mitad del siglo XII, la enseñanza de Ovidio y había dado un nuevo contenido de interpretación alegórica a las viejas *Narrationes fabularum* de Lactancio Placido; fiel a la tradición de Chartres y de Fleury, estudiaba al autor desde el punto de vista gramatical, en el que resolvía todas las dificultades del texto a través de una continuada paráfrasis, en la que interponía glosas muy sucintas de historia, mitología y de ciencia, siempre preocupado por no romper demasiado el hilo de la lectura; en cuanto al mito del cazador tebano, toma la *inventio* y prácticamente la *elocutio* de Fulgencio y de los *Mitógrafos Vaticanos*, si bien nunca los cita:

Acteon de media die Dianam inuenit nudam unde mutatus fuit in cervum, et postea a canibus suis dilaceratus. Re vera Acteon venator de media die id est de medio sue etatis vidit Dianam nudam id est consideravit venationem nudam esse id est inutilem. Diana dea venationis bene debet pro venatione poni. Quia venationem tantum adhorruit, fingitur mutatus esse in cervum, quia animalibus ceteris timidior esse perhibetur. Sed cum periculum venandi fugeret affectum tamen canum non dimisit. Quos inaniter pascendo fere omnem substantiam perdidit. Ob hanc ergo causam a canibus suis fuit dilaceratus (III, 2-4, 208)

(‘Acteón, después de medio día, halló desnuda a Diana, por lo que fue transformado en ciervo, y después destrozado por sus perros. En realidad, el cazador Acteón, después de medio día, esto es, después de la mitad de su vida, vio desnuda a Diana, esto es, había considerado que la caza estaba desnuda, esto es, que era inútil. Debe ponerse a Diana, diosa de la caza, por la caza. Porque se horroriza tanto de la caza, se finge [a Acteón] estar convertido en ciervo, el cual muestra ser más cobarde que el resto de animales. Pero cuando [Acteón] elude el peligro de la caza no abandona sin embargo el amor de los perros, a los que alimentando en vano casi perdió toda su hacienda. Por esta causa, pues, fue destrozado por sus perros’)¹¹.

A mediados del siglo XII, hacia 1159, Juan de Salisbury había redactado el *Policraticus*, al que había puesto un subtítulo bastante significativo, *De nugis curialium et vestigiis philosopharum* (‘Sobre las frivolidades de los cortesanos y huellas de los filósofos’); en los primeros libros, denuncia las perversiones de la época entre la clase dirigente, entre las cuales incluye la afición por la caza, ilustrada con diferentes personajes que por practicarla han sufrido males irreversibles, como, por ejemplo, Acteón:

Dux Thebanus uisa nuditate illius quam in siluis semper coluerat, cum ab errore pedem sui reuocaret affectus, sub humano sensu se in bestiam stupuit transformatum, ceruisque conformis, cum domesticos canes uoce et uultu niteretur abigere, uitio prauae consuetudinis, totius substantiae sue dispendio, eorundem morsibus patuit

(‘El jefe tebano, al haber visto desnuda a la que siempre había venerado en las selvas, cuando se había desviado por error de su afición, se quedó atónito al hallarse transformado en bestia con juicio humano, y

¹¹ Para el texto, con una noticia biográfica de su autor, véase Fausto Ghisalberti, *Arnolfo d’Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milán, Hoepli, 1932.

completamente igual a los ciervos, aunque se esfuerza, con ruidos y muecas, por apartar a los perros familiares, sufrió los mordiscos de éstos, por el vicio de la costumbre depravada, por el dispendio de todo su patrimonio' (I, 4)¹².

Salisbury no aporta nada sustancialmente nuevo a la interpretación de la fábula, y opta por la de índole económica: al desviarse de su camino, al abandonar su quehacer para sorprender a Diana en el baño, el cazador tebano (al que no llama “princeps”, sino “dux”, un término mucho más militar) dilapidó toda su hacienda. A través del ejemplo de Acteón, no parece condenar la caza en sí, sino sus graves repercusiones y consecuencias económicas, al propiciar en quien la practica la desatención de sus quehaceres cotidianos.

A finales del siglo XII, en su *De naturis rerum* (II, 137), el gramático y naturalista inglés Alejandro Neckam ofrece una interpretación filosófica de la fábula, abonando el campo para las disquisiciones teológicas y cristianas, bastante habituales, como veremos, a partir del *Ovide Moralisé*:

Diana enim quasi *dios neos*, id est, per dies innovata, seu innovans, dicitur. Haec est sapientia. Ista dum corpus suum aquis lavat, nullum admitere vult qui se ingerat importune. Nymphae Dianae sunt hi qui sapientiae diligentem dant operam. Cum de mysteriis et arcanis sapientiae disseritur, non est passim quilibet admittendus... Iste est Actaeon qui importune secretis colloquis prudentium se ingerit

(‘Se dice Diana como si ‘nuevos días’, esto es, por día renovado o renovador. Esta es la sabiduría. Mientras lava su cuerpo en las aguas, no quiere admitir a nadie que se entrometa fuera de tiempo. Las ninfas de

¹² Ioannis Saresberiensis, *Policraticus*, ed. K. S. B. Keats-Rohan, Brepols (*Corpus Christianorum*, CXVIII), 1993, p. 30.

Diana son éstas que se esfuerzan en la búsqueda de la sabiduría. Cuando se discurre sobre los misterios y los secretos de la sabiduría, no se ha de admitir a cualquiera de manera indiscriminada... Este es Acteón, que fuera de propósito se entromete en las conversaciones secretas sobre el conocimiento práctico’).

Tras su experiencia visionaria, Acteón debe morir, quizá porque ha usurpado una información que no puede ser revelada, más allá del círculo en que se ha gestado; al participar, aunque bruscamente, en deliberaciones de esta índole, el príncipe tebano ilustra los peligros de quienes intentan el conocimiento de la sabiduría, accesible solo para unos pocos¹³.

Alfonso el Sabio

En la *General Estoria*, Alfonso X reserva una parte importante a la fábula de Acteón, de la que selecciona los episodios más verosímiles, casi siempre inspirándose en las *Metamorfosis* de Ovidio (a las que llama *Libro Mayor*), aunque, en algún caso, parece recurrir a otra fuente, quizá las *Heroidas*, aparte las moralizaciones que solían ilustrar el texto de la primera obra: “De los 114 versos de Ovidio, usa poco más de 55”, según ha constatado el llorado Germán Orduna, en un trabajo ejemplar sobre el tema. Antes de ofrecer su versión del mito, incluye un capítulo, titulado “Del auenimiento de Actheón...”, en que introduce algunas reflexiones de carácter general

¹³ Véase Leonard Barkan, “Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis”, *English Literary Renaissance*, X (1980), p. 329.

sobre su sentido. A propósito de la muerte del príncipe, recuerda que “los sos canes mismos que comieron las sus carnes e bebieron la su sangre” (“canes satiatae sanguine erili”, ‘canes saciados con la sangre del señor de la casa’); sobre su metamorfosis, destaca su intención ejemplar y didáctica:

mas otrosí sabet que, maguer que aquellos sos autores e sabios, con sabor del decir en que se trevíen, levaron las razones estas e otras muchas que vos diremos aquí fasta que las troxieron a razón d’unos mudamientos d’unas cosas en otras, que pero que lo ficieron toda vía por encobrir por ý los fechos que en las razones querien dezir, et quisieron dar por ý más afincados enxiemplos e castigos de las cosas desguisadas e dannosas;

en ese sentido, adelanta algunos de los contenidos de esas enseñanzas, concediendo a las transformaciones el valor de “fabliellas”, en contraste con el marbete de “estoria”, otorgado para las aventuras más verosímiles:

Et son estas razones todas de reyes e de fijos e nietos de reyes, et fablan de costumbres e de emendar las malas e dannosas e tórnarlas en buenas, et por ende nós, por non dexar en la estoria las otras muchas e buenas razones que vienen ý e son estorias, e non las perder por los mudamientos que los autores aduzen y que semeian cuemo fabliellas...;

y, por último, confiesa seguir el mismo orden que el de sus modelos, así como las explicaciones que los acompañan:

Pues contar vos hemos por orden todas las razones daquel avenimiento e mudamiento deste Actheón, de quien fablamos aquí, et después de partir lo hemos.

El monarca castellano empieza la *narratio* por la presentación del protagonista, de quien destaca, al margen de cualquier otra característica, su afición a la caza y su satisfacción por la muerte de los animales:

Entre las caças que Acteón más amaba era correr mont por las bestias fieras e los otros venados grandes que fallaba y muchos, eran fuertes, dont se pagaba él más e las mataba él et los veíe matar ante sí a los suyos, dont él habíe grant sabor;

y, después de esta referencia de carácter general, se detiene en el día en que sorprendió a Diana y en la compañía que llevaba, mucho más numerosa que la habitual:

Et entre todos los otros días que andudiera allá, fue uno en que levó caballeros e escuderos e monteros e otros homnes a pie grandes compannas más que los otros días, et todos buenos mancebos pora a aquel fecho, et muchos canes de cuantas naturas seríen meiores pora fallar caça e que se les non fuese nada de cuantas cosas levantasen...

A continuación, reproduce bastante a la letra la alocución que el príncipe dirige a los suyos, dando por finalizada la caza del día (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 147-154) y emplazándolos para el día siguiente; solo en algún caso ha interpretado el original para ampliarlo, como, por ejemplo, cuando Acteón se felicita por haber satisfecho con creces sus objetivos: “fortunamque dies habuit satis”, ‘y el día ha tenido bastante fortuna’, lo traduce por “et hoy muy bien nos ha ido”, y ha creído oportuno especificar en que términos, al añadir “e asaz habemos tomado de aves e de venados e de las otras

cosas salvaies”; también ha abreviado su modelo, eludiendo las paráfrasis mitológicas, como la invitación al reemprender el trabajo con la llegada de un nuevo día: “Altera lucem / cum croceis inuecta rotis Aurora reducet, / propositum repetemus opus”, ‘cuando otra Aurora, transportada por las ruedas amarillentas, haga volver la luz, retomaremos la tarea empezada’, lo ha simplificado en “e otro día vernemos aquí a esto mismo...”.

En otro capítulo, siguiendo el orden de las *Metamorfosis*, Alfonso describe con el mismo detalle la cueva o gruta de la que manaba el agua donde solía refrescarse Diana; y, a diferencia de su modelo, la presenta rodeada por arrayanes, conocidos por tratarse de árboles consagrados a Venus:

...habíe un val muy espeso de pinos e cipreses, así cuemo cuenta el autor; et el val habíe mombre Gargasie e era logar muy abte... Et en cabo daquel val habíe una cueva de que cuenta el autor que era en un apartado muy feroso, e cercada toda de arrahanes e d’otros muchos árboles e yerbas de muy buenas olores...; et en la diestra part de la cueva nascíe una fuent grant de mucho agua, e muy clara e dulce muy sabrida; et aderedor de la fuent faciése una plaza d’un campo llano e muy feroso, cubierto todo de muy buena yerba e sin todo enoyo” (150 a y b).

En cuanto a la escena del baño, el monarca menciona a las ninfas que sirven a la diosa, bien calzándola o peinándola, bien derramando el líquido: “e, desque la asentaron, fueron dos a descalzarla, et una, a que llama el auctor Crocale, de tierra de Hismeno... Pues que la hobieron desta manera guisada las unas, fueron cuatro otras de las menores, et cuenta el autor que habíen estos nombres: Nimphe

Hiale, Ramis, Phetas et Phiale...” (151 a); los colaboradores del rey interpretaron que solo se enumeraban el nombre de cuatro ninfas, en lugar de cinco, al convertir “Nephele” en “Nimphe”, quizá a partir de una forma *Niphele: “Excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque / et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis” (‘Néfele y Híale y Ránide y Psécade y Fíale sacan el líquido y lo derraman en urnas espaciosas’).

El monarca castellano reproduce el encuentro entre el príncipe y la diosa, muy a zaga de las *Metamorfosis*, si bien ofrece muchos más detalles de la actividad del primero desde la interrupción de la caza:

Et mientras Diana se allí bannaba, tal fue la ventura de Actheón, que pues que dexó la caça e andaba ya por aquel mont a unas e a otras partes, cuemo qui anda erradío por mont que non andudiera nunca, nil connoscie, nin fallaba carrera nin la habíe, et acertó a venir a aquel lugar d’aquella cueva e d’aquella fuent, et aquí diz el autor que asíl traýen las fadas e su natura (151 b);

al igual que su modelo, cree involuntaria la acción del cazador, aunque comete alguna incongruencia cuando lo describe caminando junto a un arroyo, a la búsqueda de la fuente de donde manaba, atraído por la frescura y claridad de sus aguas: “Pues que llegó Acteón al arroyo que descendíe d’aquella fuent, pagós mucho de las sombras de los árboles et mucho dél agua que veýe muy clara e la fallaba muy fría; et fue y[e]ndo por el arroyo arriba por llegar a la fuent dont nascíe e veerla con sabor que habie ende; et subió tanto, que vino a aquel campo ó la fuent nascíe...” (151 b). Ha atribuido a nuestro héroe una actuación muy similar a la del protagonista del

Roman de la Rose de Guillaume de Lorris, y en ese sentido ha podido darle un simbolismo afín, el del muchacho (de unos veinte años en el poema francés) que, de forma inconsciente, se prepara para el amor (en un caso el personaje llega a un jardín, mientras que en el otro a un valle; y los dos se dirigen a una fuente situada en su centro, donde pasarán por una experiencia hartamente traumática, al sufrir una transformación básicamente psicológica, al ser víctimas, en definitiva, de una alienación).

A propósito del encuentro entre el cazador y la diosa, Alfonso se ha ceñido a su modelo, del que, por una parte, ofrece una interpretación anómala y que, por otra, amplía, al poner en boca de la diosa un extenso discurso; por lo que respecta al primer punto, no acabó de entender el original, cuando en un inicio considera que Acteón vio a la diosa desnuda, sin ropa, y después admite que el príncipe solo alcanzó a divisar el pecho izquierdo:

porque varón la habíe vista desnuya sin todo vestido; ca maguer que todas sus duennas la cercaron, diz la Estoria quel vio Acteón el siniestro costado cual estaba ella desnuda; et tornó ella la cara atrás e aderedor de sí, como qui cata por armas, e así cuemo quisiera haber prestatas las saetas... (152 a);

y, en ese aspecto, o bien no ha sabido imaginarse la postura de Diana al estirarse en busca de sus armas, o bien había leído en su modelo “in latus sinistrum”, en vez de “in latus obliquus” (así Diana, al moverse oblicuamente hacia un lado, trazando una

diagonal imaginaria, se dejó ver, a pesar de haber sido ocultada por el cuerpo de sus ninfas):

is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae,
quae quamquam comitum turba stipata suarum
in latus obliquum tamen adstitit oraque retro
flexit et, ut uellet promptas habuisse sagittas (vv. 185-188)

(‘éste [color] apareció en el rostro de Diana al ser contemplada sin vestidura, / quien, aunque fue rodeada por la multitud de sus compañeras, se apostó sin embargo en el lado oblicuo y volvió el rostro hacia atrás y, como quisiera tener disponibles las saetas...’)

En cuanto al discurso de la diosa, el rey lo ha dilatado desde una perspectiva cortesana, al creer que el primer grado del amor puede propiciar fácilmente el último, de la “visio” (“vista”) al “actum” o “factum” (“hecho”), pasando por el “colloquium” o “dicho” (y si Diana hubiera concedido uno habría admitido el otro):

Ve agora e cuenta por tus pueblos e tus compannas que vist a Diana desnuya, si decir lo pudieres, e gábate dello, e yo te dó dent la soltura que lo digas si pudieres. Et quiero que aprendas daquí que a la mugier que buena quier seer e haber ende el prez que nol cumple sola mientre de guardarse del fecho del varón, nin otrosí del dicho, mas aun que se guarde de la vista misma, ca de la vista sola del oio vino muchas veces entrel varón e la mugier el fecho a lo peor e más desguisado por la bondad de la mugier, por que non quiero que tú, con poder, vayas, daquí de gabarte de mí, lo que nunca hombre hobo nin habrá mientre yo podiere; mas yo faré en ti agora fecho que suene mientre el mundo fuere cuemo hoy es, et tod aquel que veer non me pudier que se recele dent e no se refaziado nin porfioso en ello como tú; et tod aquel que lo oyere que finque ende castigado por ti (152 a y b);

al adjudicar a Diana este largo parlamento, cuando en el original la diosa solo lanzaba una escueta amenaza, “Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet!”, ‘ahora te está permitido contar, si eres capaz de contarlo, que me has visto despoja de mis ropas’, atribuye al cazador unos propósitos —libidinosos— que en ningún caso ha tenido en cuenta al interpretar la fábula en su conjunto (Diana no solo se dirige a mirones como su víctima, sino también a mujeres que otorgan a sus pretendientes algunos favores, y para evitar males mayores les sugiere y recomienda castigarlos cuando procuran los menos comprometidos).

A esta altura de la *narratio*, Alfonso altera y abrevia su modelo, con un claro menoscabo de sus cualidades estéticas y artísticas, en un intento de eliminar las escenas más inverosímiles para salvaguardar la integridad de la “estoria” del relato:

Agora vienen las otras razones que dicen así: que hobo dallí adelant Diana del so saber de la mágica, et segunt cuenta allí Ovidio, diz ende así la Estoria que pues que Diana las sus armas haber non pudo a mano con quel firiese, menos de non salir por ellas sus duennas e ella del agua en que estaban, ca les parescien todos los cuerpos, lo que ella refusaba, tornós a las aguas cuemo se tornaríe a las armas, e encantólas et tomó dellas con sus manos, e firió a Acteón e encantó y luego a él mismo: et fizo que quantas cosas le viesen que todos coydasen que era ciervo, et a él turbió otrosí el sentido, de guisa que él mismo lo cuydaba que era ciervo e se maravillaba de sí en ello; et en aquella semeianza lo vieron los sos canes: ýl prisieron, ýl ficieron todo piezas” (152 b y 153 a);

ha prescindido, pues, de la metamorfosis real en ciervo y la ha sustituido por una simple ilusión producida tanto en el príncipe como en sus perros, tal vez inspirado por una ambigua referencia en

las *Heroidas* de Ovidio: “Testis et Actaeon, quondam fera creditus illis, / ipse dedit leto cum quibus ante feras” (XX, 103-104), ‘Y es testigo Acteón, al que creyeron fiera aquéllos con los cuales él mismo había dado antes muerte a las fieras’ (y en este caso se alude tanto a los perros como a los acompañantes de Acteón, de quienes se dice que creían fiera a su señor, insinuando que en realidad el joven no llegó a convertirse en ella).

En un último capítulo, el monarca recoge las explicaciones alegóricas de la fábula, especialmente la de varios “esponedores”, aunque no sabemos si la de los *Integumenta Ovidii* de Juan de Garlandia y la de un fraile, de identidad desconocida, que, además de los *Integumenta*, había usado las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* de Arnulfo de Orléans. El primero de los “esponedores”, de difícil filiación, por manejar ideas comunísimas, alega la figura de Acteón como ejemplo del caballero que se había entregado diariamente al oficio de la caza y había reunido para su práctica una jauría importante de perros junto a acompañantes de diversa índole (y, por culpa de dedicación tan exclusiva, no solo había perdido su hacienda, sino también cualquier aspiración, como nieto de Cadmo, al reino de Tebas):

Diz el esponedor desta razón sobresto que por cierto aquel infant Actheón que fue cazador, et que tamanno sabor falló en ello e tan cutiana mientras lo siguió, que por los canes muchos que traýe e las grandes compannas de los hombres que se acogien a él, porque era él muy bueno e partíe con ellos cuant habíe, e se desfizo por ý su hacienda e paró muy mal por ý aquel derecho que hobiera en el reyno, trovaron dél los autores de los gentiles que fuera mudaddo en ciervo; et, porque

espendió con canes e con homes cuant habié, dixieron dél quel comieron los sos canes” (153 a).

Otros “esponedores”, inspirados por Fulgencio y los *Mitógrafos Vaticanos*, intentaron establecer mayores afinidades con la “letra” o la “historia” del mito, al entender que Acteón descubrió en edad ya madura (en el mediodía de su vida) a Diana, símbolo tradicional de la caza, a la que él vio desnuda, con todos sus defectos, y que por ese motivo el joven —acometido por un repentino carácter medroso, representado por el ciervo en que decían se había convertido— la abandonó, despachando a sus amigos, cuando les mandó interrumpir su labor por considerar abundante la caza conseguida a lo largo de ese día:

Aún dan los autores sobresto e los esponedores dello otro departimiento en que dicen así: que cierta mientre aquel infant Actheón que fue muy cazador, cuemo es dicho, mas aquello que dice Ovidio que vio Actheón a Diana desnuya a medio día que quiere dar a entender Diana la caza, a quien llaman deesa della, e que allí vio e entendió Actheón descubierta mientre, cuemo vio a Diana descubierta e desnuya, el danno que él facie en seguir tanto la caça e posponer los otros fechos poro habié más a valer; por aquello al que dice Ovidio que vio Actheón a Diana a mediodía, cuando era el sol más alto e el so feruor mayor, que por aquel mediodía que se entiende que era estonces Actheón en medio de la su edat, cuando se debíe trabaiar de valer e poder más; et por aquello al que oyestes que dixo Ovidio que llamara Actheón sus compannas que cogiesen las redes e los otros estrumentos de la caza, e priisiesen sos canes e se fuesen, ca assaz habíen fecho aquel día, que se da a entender que estonces se partió él del grand estudio de la caza, onde Diana, su deesa, llamól medroso por ello (152 a y 153 b).

A cambio de haber suprimido y alterado esa parte de la fábula, el monarca castellano se preocupó por ofrecer una explicación cabal

de la muerte del príncipe, siempre amparándose en “esponedores” y “esplanadores”, y por ello pone especial énfasis en el papel desempeñado por los perros, responsables del trágico desenlace de su señor. Así precisa que Acteón abandonó el ejercicio de la caza, pero no se deshizo de sus perros, los cuales, por ser muchos y por suponer un desembolso diario importante, llegaron a dilapidar toda su hacienda (el príncipe invertía en ellos un caudal ingente, pero no conseguía reintegrarlo):

Et aquello al que dixo Ovidio quel despezaron los sos canes, dicen los esponedores que quier seer que dejó Actheón el uso de la caza, mas non dejó de tener la muchedumbre de los canes que tenié antes, et tantos eran ellos e tanto gasto facié él y de lo que habié, quel aduxieron a haber menos e valer menos (154 a);

y, por último, vuelve a recordar la naturaleza cobarde del príncipe, a quien sus perros, identificados con enemigos suyos, han asolado sus posesiones más preciadas (Acteón, en lugar de defenderlas con las armas apropiadas, se ha dedicado a la caza para disimular su miedo):

et aun dicen algunos de los esplanadores desta razón que Actheón fue medroso príncep, e que non defendié bien lo so. Et aquello que royeron los sus canes a Acteón, que fueron los enemigos quel yban a lo que habié, e gelo robaban e gelo destruyén; et por encobrir su cobardía que se daba a estudio de caza e dotras cosas, por que non vinies a armas, e que semeiase a los homnes que él algo facié e de algo se trabaiba (154 a).

El Ovidé Moralisé

En el *Ovidé Moralisé*, escrito según unos hacia 1275 y según otros entre 1316 y 1328, su anónimo autor (un fraile “le moindre des menors”) ofrece dos explicaciones de la fábula: “Double signification / puet avoir l’exposition / de la fable c’avez oïe”(Doble significado puede tener la exposición de la fábula que habéis oído)¹⁴. En una primera, presenta a Acteón como un doncel que por entregarse enteramente a la caza acaba perdiendo todos sus bienes, devorados y consumidos por sus propios perros, que, al igual que las aves (los dos animales imprescindibles para la práctica de tan noble oficio), exigen un esfuerzo económico importante para mantenerlos; concibe, además, el encuentro del príncipe tebano con Diana como una prolongación de su actividad venatoria y como una renuncia al descanso al que se habían aplicado sus compañeros y criados (si el hijo de Cadmo hubiera puesto fin a tan noble ocupación habría evitado la irrupción en la intimidad de la diosa y el castigo subsiguiente); y considera, finalmente, la ruina del protagonista provocada por su “mesnada ociosa”, no sabemos si solo en referencia a los perros que lo acompañan a todas partes, o en alusión también al grupo de gente que había salido de caza con él y que —como ya hemos dicho— la había interrumpido para tomarse una tregua o un respiro:

Estre pot que de chacerie
s'entremist aucuns damoisaus,
qui tant ama chiens et oisaus
et put de son propre cheté,
qu'il le mistrent a povreté.
Il vit Dyane baignant nue,
quar chacerie ot maintenue
longuement, puis l'entrelessa,
mes onques pour ce ne cessa
qu'il ne vausist les chiens tenir,
sans preu qui l'en deüst venir.
Onc des chiens ne se vault retraire,
ains les put sans besoigne faire.
Tan li plot, tant i entendi,
que tous ses biens i expandi:
ensi les chiens le desnuerent
de tous biens, si le devouement.
Par cest example prengne esgart
chascune et chascuns qu'il se gart
de tenir oiseuse mesnie,
et d'atraire en sa compaignie
chose qui li soit damagable,
com bien qu'il li soit delitable,
quar veoir puet comme il meschut
a cest riche home, qui dechut
por les chiens oiseuz maintenir.
Nulz ne puet a bon chief venir
de maintenir mesnie oiseuse,
qui ne profite et est cousteuse:
au mains i pert il son avoir¹⁵.

(Puede ocurrir que en la cacería se empeñen algunos mozos, que quieren tanto a los perros y a las aves y malgastan su patrimonio, que llegan a empobrecerse. Él vio a Diana bañarse desnuda, porque había prolongado la caza durante mucho tiempo, y así intercambió miradas con ella, mas nunca por esto no deja de querer tener a sus perros, sin provecho que pueda venirle de ello. Nunca quería apartarse de los perros, antes bien los retuvo sin ser necesario. Tanto le plugo, tanto esperó, que todos sus bienes gastó: así los perros le desnudaron de todos sus bienes, así le devoraron. Por este

¹⁴ *Ovide Moralizé*, ed. G. De Boer, Wiesbaden, 1968, vol I, p. 311.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 311-312.

ejemplo delibere cada una y cada uno de abstenerse de tener una tropa ociosa y de llevar en su compañía cosa que le sea perjudicial, aunque le sea deleitable, porque puede ver el infortunio en este rico hombre, que se arruinó por mantener los perros ociosos. Nadie puede llegar a buen fin al mantener una tropa ociosa, que no aprovecha y es costosa: como mínimo pierde sus bienes’)

En una segunda, considerada aún mejor (“Autre sens puet la fable avoir, / plus noble et de meilleur sentence: / or orrois la significance”, ‘Otro sentido puede tener la fábula, más noble y de mejor sentencia: ahora oiréis el significado’), su autor introduce una pequeña digresión sobre el pecado original para a continuación establecer un paralelo con la situación de Acteón: Dios se encarnó en figura humana para redimir a la especie que había condenado Adán y rescatarla del yugo a que había sido sometida desde que éste —incitado y engañado por el diablo— mordió la manzana; y, al decidir adoptar la forma humana, como Jesús, Dios hubo de sufrir todo tipo de ignominias y afrentas por culpa de un judío que lo traicionó y al que se trata de mucho peor que un perro: en ese sentido, se propone una relación entre Jesús y Acteón por haber sido los dos blanco de la insidia de los suyos (Judas y los perros, respectivamente); y, en cuanto al segundo, se postula su origen divino por haber contemplado a Diana, a la que se cree representante de la Trinidad y de sus misterios, de los que el héroe tebano ha sido testigo, en sus manifestaciones más puras y desmaterializadas, deshumanizadas (“sans humaine nature”):

Acteon fu muez en cerf,
et detrenchiez et devorez,
si fu par ses chiens acorez,
puis qu'il ot Dyane veüe
baignant en la fontaine, nue.
Dyane, c'est la Deïté
qui regnoit en la Trinité,
nue, sans humaine nature,
qu'Acteon vit sans couverture,
c'est li filz Dieu, qui purement
vit a nu descouvertement
la beneoite Trinité,
qui regnoit en eternité,
sans comencement et sans fin.
La le servent li Seraphin
et Cherubin et li Archangle,
Trone, Poëstes, et tuit Angle.
Li filz i estoit voirement
Dieus et rois pardurablement,
parçoniers de cele grant gloire.
Ensi le devons nous tuit croire.
Dieus, li Peres plains de pitié,
fist son fil, pour nostre amistié.
Tapir souz humaine figure,
et livrer por nostre nature.
Li sainz filz Dieu, pour nous conquerre,
vault descendre dou ciel en terre,
pour converser entre les siens,
mes li juif pire que chiens
lor mestre et lor Dieu mescognurent,
et vilainement le reçurent:
par lor orgueil, par lor envie
et par lor gloute felonie
le laidengierent et batirent;
cornes poignans ou chief le mirent;
lui pendirent et clofichierent,
et comme larron le jugierent
a mort et a perdicion,
par faulse simulacion:
puis resourt il de mort a vie¹⁶.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 312-313.

(‘Acteón fue transformado en ciervo, y desmembrado y devorado, así fue aniquilado por sus perros, pues había visto a Diana bañarse desnuda en la fuente. Diana, esto es la diosa que reina en la Trinidad, desnuda, sin la naturaleza humana, a quien Acteón vio sin cobertura, esto es, el hijo de Dios, que de forma pura había visto al desnudo y abiertamente la bendita Trinidad, que reina en eternidad, sin principio ni fin. Allá la sirven los Serafines y los Querubines y los Arcángeles, los Soberanos, las Dignidades y todos los Ángeles. El hijo estuvo verdaderamente, Dios y rey perdurable, partícipes de esta gran gloria. Así todos nosotros le debemos creer. Dios, el Padre lleno de piedad, hizo a su hijo por amor hacia nosotros. Se ocultó bajo figura humana, y se entregó por nosotros. El hijo santo de Dios, para conquistarnos, quiso descender desde el cielo a la tierra, para vivir con los suyos; pero los judíos peores que perros calumniaron al maestro y a Dios, y vilmente lo recibieron: por orgullo, por envidia y por insolente felonía, lo ultrajaron y lo golpearon; cuernos puntiagudos le colocaron en la cabeza; lo colgaron y crucificaron, y lo condenaron a muerte y a perdición como a ladrón, por falsa simulación: después resucitó’)

El incógnito autor equipara las vicisitudes de Jesús en la tierra —convertida en su patíbulo— con las de Acteón en el valle de Diana; y, de forma implícita, parece parangonar la transformación en ciervo experimentada por el segundo con la asunción de la forma humana por el primero, seguramente a partir de la simbología —muy extendida durante la Edad Media— del ciervo como Jesús, si bien no debió de ignorar la asociación de dicho animal con la del amante, con connotaciones eróticas evidentes como supervivencia de propiedades y costumbres que los autores antiguos le habían atribuido y que la cultura clásica había practicado: Aristóteles, por ejemplo, menciona “su naturaleza lasciva” (*Investigación sobre los animales*, VI, 579 a 5), así como Plinio alude a los machos, que “dejados solos, se encruelecen, con rabia de lujuria y hacen hoyos en

el suelo” (*Naturalis Historia*, VIII, 32), con indudable eco en los bestiarios, que describen su comportamiento durante la época de celo bramando “con la furia del deseo”; Propercio describe a los amantes lúbricos cubiertos por la piel de un cervatillo (“Hinnulei pellis tutos operibat amantis”; *Elegías*, III, xiii, 35) y el obispo de Barcelona, Paciano, a finales del siglo IV, escribe un libro entero, *Cervus*, condenando la moda de disfrazarse con pieles de ciervo para entregarse a prácticas inmorales, bautizadas como “cervulum facere”. Al margen de esta tradición, fecunda, como lo demuestra la lírica gallego-portuguesa, el autor del *Ovidé Moralisé* confiere a Acteón dimensiones teológicas y religiosas, al presentarlo con conocimientos divinos (representados por Diana), responsables del trato recibido por los mortales, en su función evangelizadora y redentora (la diosa de la caza concede a Acteón la forma de ciervo, con cuernos, bajo la cual el príncipe tebano recibe el ultraje de sus perros, en términos parecidos a los que recibió Jesús, con una corona de espigas, por sus discípulos —que lo traicionaron y negaron—, después de haber nacido por la concepción inmaculada de la Virgen). En uno y otro personaje se produce una transformación propiciada bien por María bien por Diana, dos mujeres que rechazan la relación carnal y que consagran sus vidas a la preservación de la castidad.

Giovanni di Virgilio y Dante

En su comentario a las *Metamorfosis* de Ovidio, Giovanni del Virgilio, amigo de Dante, subrayó la interpretación económica de la fábula de Acteón, a quien presenta arruinado como consecuencia de sus veleidades venatorias, en las que ha disipado toda su fortuna:

Actheon cervus dominus prius et modo servus.
Dives erat primum, descendit pauper ad imum.
Iste notat miserum: cui dum substantia rerum
sumitur in vanum, fit fera preda canum

(‘El ciervo Acteón había sido antes señor y después siervo. Había sido rico, cayó en las profundidades de la pobreza. Éste designa al desgraciado: mientras consume su hacienda inútilmente llega a ser fiera presa de sus perros’).

En esa línea, en su *Divina Comedia*, Dante saca a escena en el infierno, en el círculo de los suicidas, las almas desnudas —las propias de los pródigos— de Lano da Siena y Giacomo da Santo Andrea, despedazados por negros perros que los perseguían, en un intento de representar su muerte por propia voluntad después de haberse arruinado:

“Di retro a loro era la selva piena
di nere cagne, bramose e correnti
come veltri ch’uscisser di catena.
In quel che s’appiatò miser li denti,
e quel dilacerato a brano a brano;
poi sen portar quella membra dolenti” (XIII, 124-129)

(‘Detrás de ellos, la selva estaba llena de negros canes, hambrientos y veloces como mastines que acaban de ser liberados de la cadena. En el que se escondió hincaron los dientes y lo desgarraron pedazo a pedazo; después se llevaron sus desdichados miembros’).

Dante, pues, eligió la forma de morir de Acteón para la de dos conocidos derrochadores de su época, seguramente al concebir los azares del cazador tebano como los característicos del manirroto (los ‘negros perros’, con el color del diablo, podían simbolizar, según explicaciones de Pietro Alighieri, los acreedores que acosaron a sus víctimas, y, en cambio, no deben entenderse como encarnaciones de los dos despilfarradores, que de alguna forma se destruyen a sí mismos, al menos desde un punto de vista económico o financiero).

Pierre Berçuire y la traducción castellana del “Ovidius moralizatus”

El *Ovidius moralizatus* había sido atribuido a Nicholas Trevet, Thomas Waleys, Robert Holkot y John de Wales, si bien constituye el libro quince de la obra enciclopédica *Reductorium morale* del francés benedictino Pierre Berçuire. Dedicado al cardenal Pierre de Prés, señor de Berçuire, el *Reductorium* ofrece una amplia colección de universales *moralitates*, plagada de alusiones clásicas y concebida

como fuente para los predicadores. Al parecer, Berçuire escribió el *Ovidius moralizatus*, que circuló como obra independiente, en una primera versión en Aviñón entre 1337 y 1340, con el asesoramiento de Petrarca, de quien incorpora material procedente del *Africa* para el extenso capítulo introductorio “De formis figurisque deorum”; y lo reelaboró en París en 1342, con la incorporación de datos del *Ovide moralisé* y del *Fulgentius metaforalis* de John Ridewall¹⁷. De la versión parisina se ha conservado una versión castellana del siglo XV, los *Morales de Ovidio*, en un manuscrito perteneciente al Marqués de Santillana, quien en la carta a don Pedro González de Mendoza lo menciona como “el libro mayor de las *Transformaciones* de Ovidio”¹⁸, cuando su hijo se hallaba estudiando en Salamanca, esto es, antes de recibir su doctorado en 1452. De hecho, el marqués, en las glosas a los *Proverbios* o *Centiloquio*, a propósito de las moralizaciones de Diana (en las que se destaca su belleza) y otras fábulas de Ovidio, remite a las de Tomás de Capua, cuando en realidad parece haber utilizado las de Pierre de Berçuire: “E la moralidad que sobre esta razón fazen muchos actores, así frey

¹⁷ Para el texto latino seguimos precisamente la versión parisina (conocida con la sigla *P*) editada por Fausto Ghisalberti, “L’*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire”, *Studi Romanzi*, XXIII (1933), 5-136; en el estudio que la precede Ghisalberti analiza los problemas de atribución y de contenido con respecto a la otra más abreviada: el texto que nos ofrece no parece la fuente directa de la traducción castellana, mucho más extensa, quizá porque manejó una versión más completa, sin omisiones por *homoiolenton* (en lo demás siempre coincide literalmente con el texto publicado por Ghisalberti).

¹⁸ *Morales de Ovidio. A Fifteenth-Century Castillian Translation of the “Ovidius moralizatus” (Pierre Berçuire)*, Madrid, *Biblioteca nacional ms. 10144*, ed. Derek C. Carr, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1992, p. 5.

Tomás de Cápua en los *Morales* d'este mismo libro *Metamorfóseos*, como Johan Bocacio en la *Genealogía de los dioses gentiles* e maestro Johan el inglés, describiendo sobre este mismo libro...”.

Berçuire reproduce sus moralizaciones, sin adoptar un orden específico: empieza por una interpretación, en la que parece —al igual que el autor del *Ovide moralisé*— achacar a la caza los males padecidos por Acteón, y especialmente a uno de sus instrumentos, los perros, que lo arruinaron o sumieron en la más extrema pobreza:

Rei autem veritas fuit quod iste fuit quidam nobilis qui canum multitudinem nutrebat, a quibus depaupertatus est. Et ideo quia iste semper volebat esse in silvis, ipsum poete in cervum mutatum finxerunt. Quia vero a canibus depaupertatus est, fictum est quod eum sui canes comederunt

E la verdat fue que éste era un noble que muchedumbre de perros criaba, de los cuales fue empobrecido; y, por cuanto aqueste quería siempre estar en las selvas, los poetas mudado en ciervo lo infingieron; y, porque de los perros fue empobrecido, fue enfengido que le comieron sus perros (fol. 71 vo).

Sigue con las interpretaciones morales, tras rechazar la literal, “Sed de indagine litterali non curantes, dicamus moraliter quid sentimus” (“Y más del literal buscamiento non curando digamos moralmente lo que entendemos...”), y, en esa faceta, al menos al principio, no acaba de establecer una perfecta conexión entre los distintos elementos de la fábula, más confusa en la versión castellana que en el original, al desarrollar la primera muy por extenso el texto latino, que presenta muchas lagunas, posibles saltos de igual a igual (de “Vel dic quod” a “Vel dic quod”). Así el traductor castellano dedica un amplio

apartado al sentido peyorativo que para él tiene el baño de Diana junto a sus ninfas, y de ese apartado la versión original solo ha salvado el principio y el final, porque sus copistas han omitido una gran porción de texto o simplemente reproducen una versión abreviada. El traductor castellano entiende el baño de Diana y de sus ninfas como reflejo de las prácticas a las que se entregan ciertas damas lavándose con sus doncellas sin ningún tipo de reparo, cometiendo flagrantes pecados, no especificados, con alusión a los “actos venéreos”, que señora y criadas no desean dar a conocer:

muy amados se pueden alegar de muchas señoras, las cuales, aunque en la fuente de las delicias se acostumbraron algunas veces lavar y ende secretamente con sus ninfas, que es con sus doncellas ayudando y aministrando, a las veces se acostumbraron non vergonzosamente lavar. Empero en ninguna manera quieren que su desnudedat, que es la vileza de sus pecados, sea vista (*ibid.*);

el texto latino únicamente ha conservado el arranque del pasaje citado: “Ista possunt allegari de multis dominabus... oculis tuis” (‘Estas cosas pueden alegarse de muchas señoras... con tus ojos’), “muy amados se pueden alegar de muchas señoras”. Nuestro traductor insiste en esa justificación de la actividad de la diosa, al concebir la desnudez con que se exhibe como indicio de pecado; pero no asigna a Acteón una función demasiado clara cuando sorprende a Diana en una actitud poco acorde con su simbología clásica (otorga al ciervo el papel del rico, quizá por convertirse en testigo de unos actos de los que se puede aprovechar y beneficiar gracias a su difusión):

E por tanto cuando por aventura algunas son falladas desnudas, que es que en algún pecado son reprehendidas, mucha vergüenza han, y de aquellas ninfas, conviene saber, de sus doncellas son cubiertas y escusadas; algunas veces acaesce que las tales a los que las fallan hacen ciervos y cornudos, que es ricos y levantados, y así fablando dellos las potencias les tiran...

A partir de varios versículos de Ezequiel (16, 22, 36, etc), parece identificar a Diana con una prostituta, simplemente por haber posado desnuda; y explica la relación de Acteón con los ricos, porque el héroe tebano, como fisgón, vende caro su silencio: “ciertamente muchas veces acaesce que tales son enriquecidos porque los actos venéreos de las tales en ninguna guisa fuesen revelados”; a continuación refuta esta última interpretación —sobre la que vuelve un poco más adelante—, al presentar a los “inventores” (quizá con el sentido de ‘descubridores’) como ciervos o animales salvajes, en una clara manifestación de los peligros que entraña la contemplación de actos deshonestos (y, en último punto y seguido, vuelve a reproducir el texto latino, con algún posible error de traducción, como “prelatos” por ‘prelados’):

Y o dirás que éstas suelen a los inventores facer ciervos y converterlos en animalias brutas, en cuanto porque non las vean o revelen suelen algunas veces matar y por los canes, que es por sus familiares, tragar, y del ladrido de las flamas de las acusaciones pasando la muerte y miseria deputar. Y pues peligro es ver las desnuidades de las tales deesas y conoscer y acechar su fealdat. Y o si quieres alega que esta deesa significa los blandos femeninos y lujuriosos perlados, los cuales aquellos que los veen desnudos, conviene saber, fuera de los sus términos suelen los facer

grandes y ricos, porque el uso de su lengua les puedan complacer y porque sus delictos sean obligados de gelos encelar” (fol. 72 ro)

Vel dic quod ista dea signat molles femineos et luxuriosos prelatos qui illos qui vident eos nudos i. consocios criminum suorum solent divites et magistros facere, ut usum lingue possint adimere, et ut delicta sua teneantur celare

(“O di que esta diosa designa los envilecimientos femeninos y lujuriosos ofrecidos a quienes los ven desnudos, esto es, [la diosa y sus ninfas] suelen hacer a los ricos y a los maestros partícipes de sus pecados, así como ellas pueden prohibir el uso de la lengua, para que logren tener ocultas sus faltas”).

En el nivel moral, Berçuire propone otras interpretaciones que se obstinan en la caracterización de Diana con valores negativos, como el de la avaricia, por la escasez y soledad en la que la diosa vive, a pesar de bañarse habitualmente en la fuente de la mundana prosperidad (Acteón, al elegir como blanco la avaricia, se erige en la figura del avaricioso y usurero, que acaba por destruirse a sí mismo); como arriba, del texto original, solo hemos conservado el arranque de esta sección (“Vel dic quod dea venationis est avaricia...”):

Y o dirás que la deesa de la caza es el avaricia, que como a las ninfas que es como a los otros pecados que les aministran, así como el abstinenca contreñida y mucha escaseza y soledat, y en la fuente de la mundana prosperidad continuamente se suelen lavar. Acheón significa a los usureros y avarientos, los cuales con sus canes , que son los que los ayudan, y con los tiranos facedores las bestias fieras deste mundo, que son ciertos homes, roban, así que ende de la felicitat propia son destruidos (*ibid.*).

En esta línea, Berçuire descubre en el ciervo propiedades que lo vinculan con el noble soberbio postizo, que lo llega a ser por la

intervención de Diana, cuya desnudez le infundió la avaricia y la vileza de que ella está dotada, además de la locura que lo impulsa a tratar con otros seres de su condición, nobles soberbios, presas fáciles de los grandes príncipes y tiranos, representados por los perros (en ese complicado haz de relaciones, Acteón se transforma en caballero altivo, seguramente a partir de simple caballero):

El ciervo, que es animal silvestre cornudo y elevado, demuestra los nobles y soberbios caballeros que aderedor cercan y discurren. Dice que la deesa de la caza, que es la avaricia, Acheón en ciervo mudó, porque muchas veces acaesce que Acheón, el usurero o el abogado por avaricia, fecho rico fácese caballero: así que, mudada la primera forma, ya la desnuidat de la deesa que lo mudó, que es la vileza o el avaricia, que enloqueció, desde entonces hablar o decir menosprecia, y con los otros ciervos (y nobles de soberbia discurrir y con los otros ciervos), que es con los nobles de soberbia, discurren, y así como al noble traer consigo se trabajan, así los tales finalmente de los canes son comidos, por cuanto sin dubda los tales rústicos son nobles non naturales. E aquéstos suelen finalmente de los canes, que son los tiranos príncipes, ser tragados o en sí o en la probeza de sus herederos. Que algunas veces acaesce que esos mesmos canes, que son esos mesmos canes tiranos e príncipes, los cuales para tomar las bestias fieras, que es para robar los pobres, ayudan e después los lazrán e empobrecen e comen (*ibid.*).

Después de la rúbrica “De cómo tragaron a Antheón sus canes mesmos”, Berçuire introduce las interpretaciones religiosas, al concentrarse en la última parte de la fábula, la de Acteón perseguido por sus compañeros y perros, tras ser convertido en ciervo por la diosa; y, en ese papel, desarrolla —con mejor fortuna o de forma más clara— una idea ya planteada en el *Ovide moralisé*: la identificación del príncipe tebano con Jesucristo, conductor (“traedor”) del pueblo judío, encarnado por los perros, y de los

patriarcas y profetas, representados por sus compañeros de caza. El monje benedictino presenta a Acteón como hijo de Dios y a los judíos como el pueblo que se dejó llevar por él y que acabó traicionando en la figura de su Hijo; y, en este punto, solo se ha perdido la parte final, como se puede comprobar al cotejar el texto latino con el castellano:

Iste Acteon signat Dei filium benedictum qui una cum comitibus suis i. cum prophetis et patriarchis, canes plurimos i. Iudeorum populum gubernavit, qui s. propter rabiem crudelitatis dici canes a principio potuerunt unde etiam Psalmus de Iudeis dicit: ‘famem patientur ut canes...’

Este [Acteón] significa el fijo de Dios bendicho, el cual, con sus compañeros, conviene saber, con los profetas e patriarcas, a muchos canes, conviene saber, al pueblo de los judíos, gobernó; los cuales, por la crueldad de la rabia, ser dichos canes desde el comienzo pudieron... El traedor destos solamente fue Achión Dios desde el principio, ca desde el principio nenguna nación fue que creyese e obedeciese a Dios, salvo los judíos” (fol. 73 ro.);

y, en una versión moral mucho más coherente que las anteriores, Berçuire entiende por Diana —como diosa de la castidad— a la Virgen María, en quien Dios delegó la difícil misión de la redención humana, al situar a su Hijo en la selva de la primera —acompañada por sus ninfas, bien las virtudes, bien los ángeles—, donde éste recibió la forma humana a través de la figura del ciervo, según, como hemos visto, una alegoría muy tradicional:

Ista virgo que dea fuit signat Virginem gloriosam, que tenebrarum i. peccatorum et silvarum i. huius mundi dicitur propter suam misericordiam gubernatrix...

E aquesta deesa, que fue virgen, significa la virgen gloriosa que de las tinieblas, que es de los pecados; e de las selvas se dice deesa, conviene saber, deste mundo por su misericordia se dice dél gobernadora, pues aquesta es la lumbrera mayor, que es ante de la noche... Pues digo que Acheón, el fijo de Dios, desde el principio rigente e traente de los canes, que es el pueblo de los judíos. Por oculta providencia de Dios padre, vino personalmente a la selva deste mundo, onde en la fuente de misericordia Diana, que es la bien aventurada virgen comunicada con ninfas, que es con varias virtudes continuamente se bañaba; la cual, viéndola desnuda, que es que muy entrañablemente se le ayuntó; e por Él en ciervo, conviene saber, en hombre fue mudado, e ella lo mudó en ciervo, por cuanto los sus miembros por su encarnación con el comezclo cuando la palabra fue fecha carne, e moró en nos (*ibid.*).

En una última fase, especifica el papel asignado a los compañeros del príncipe, el de los príncipes de los sacerdotes, quienes lo entregaron a los judíos para inmorarlo en nombre del pueblo; y, hacia el final, un tanto atropelladamente, reitera la misión redentora de Diana, a pesar de atribuirle ciertos arcanos, solo asequibles para Jesucristo (Acteón), quien —aunque no lo dice— pudo haber muerto por poseer tales conocimientos (el original una vez más se nos revela incompleto, aunque, en la parte conservada, siempre exacto a la versión castellana):

Iste sic mutatus a canibus suis i. a populo Iudeorum et principibus et prelatibus et sacerdotibus non fuit cognitus, quia dicitur Ioan. Primo: In propria venit et sui eum non receperunt, quinimo sui comites i. principes sacerdotum canes i. iudices, contra ipsum excitaverunt, in tantum quod suum dominum in cervum mutatum per crucis prelium occiderunt. Thob. I: ‘Occiderunt regem filii eius... lacerantur’

Mas que por cierto éste, así mudado de los sus canes, conviene saber, del pueblo de los judíos fue ignorado, conviene saber, de los príncipes de los sacerdotes non fue conocido... En las cosas propias vino e los suyos

non lo recibieron. En verdat, quando los príncipes de los judíos a sus perros, que es el pueblo de los judíos, contra su señor, así que por su comunicación los judíos a su propio señor en ciervo por la pelea de la cruz mataron... O di que esta significa la deidad de Jhesú xpristo, la cual el meso Jhesú xpristo siempre como perfecto comprehendor la vio desnuda. Pues esta lo mudó en ciervo, en cuanto el misterio de la ordenación ordenó. Empero sus canes lo comieron... e di, si quieres, que las ninfas son los ángeles, que siempre con la deesa, que es con la divinidad, estaban (fol. 74 vo.).

En último término, Berçuire sugiere dos nuevas interpretaciones, de las que no nos ha quedado ninguna constancia en el original, recogiendo elementos de otras que ya había propuesto. Diana, como señora de la selva en que caza y de la fuente en que se baña, representa la mudable fortuna, que decide castigar al rico Acteón despojándolo de todas sus riquezas, al convertirlo en pobre y mendigo, blanco —como ciervo— de sus propios amigos y familiares, quienes le dan la espalda en la adversidad, cuando lo habían apoyado en la prosperidad: “O se puede allegar de los ricos que tienen grande compañía de compañeros e canes, a los cuales la deesa de la selva, que es la fortuna, que la selva deste mundo gobierna, a las veces los muda en ciervos, que es en pobres y mendigos. E los propios compañeros e canes son los propios amigos e familiares que primeramente lo seguían menospreciando e lo que peor es que contra él se tornan e con sus ladridos e mordeduras, que es con sus palabras e azotes lo atormentan...” (fol. 75 vo.). Diana vuelve a encarnar a la Virgen misericordiosa, quien se apiada de los maestros pecadores y los transforma en eremitas, según una simbología que los bestiarios medievales habían dado al

ciervo: “O di que Acheón significa los pecadores maestros, que son canes e detrahedores, e de los otros malos, que por misericordia de Diana, que es la bien aventurada virgen a las veces en ciervos, que son varones benignos e silvestres, que son religiosos convertidos, e entonces por los canes, que es por los canes detrahedores que antes amaran, son delacerados” (*ibid.*). En esta posterior interpretación, los “pecadores maestros” comprenden tanto a Acteón como a los perros; y los animales, a diferencia de su amo, no experimentan ningún cambio y, al persistir en su maldad, se erigen en instrumento de la destrucción del príncipe tebano; en el “son delacerados” podríamos reconocer el verbo “lacerantur”, la última palabra, suelta, que hemos conservado del original, después de la cita de Tobías, y así, gracias a ella, podríamos constatar la existencia de una versión mucho más extensa del texto latino, coincidente prácticamente punto por punto con la traducción castellana.

La comedia elegíaca latina

En las comedias latinas de los siglos XII y XIII sus autores, unos más conocidos, otros anónimos, incluyeron episodios inspirados en la fábula de Acteón. Así, por ejemplo, en el *De tribus puellis*, el protagonista, que utiliza la primera persona, narra su encuentro con tres bellas muchachas, a quienes describe tomando como punto de referencia a Diana y a quienes —movido por una insana curiosidad—

decide perseguir, al comprobar que ellas se habían dado a la fuga nada más verlo:

Ibam forte via quidam nullo comitante
Solutus Amor mecum, qui solet esse, fuit..
Ecce procul video quasi tres nymphas venientes
E quibus, ut memini, longior una fuit.
Hec medium sortita locum currebat, et omnes
Currebant pariter, et tamen illa magis;
Et si forte manu iaculum sumpsisset et arcum
Illa michi certe visa Dyana fuit (vv. 12 y 5-10)¹⁹

(‘Iba por casualidad por un camino, sin ningún acompañante; solo —como solía— iba conmigo Amor... he aquí que veo venir de lejos como a tres ninfas, de las que, según recuerdo, una era más alta. Ésta, salida del centro del lugar, corría, y las demás corrían del mismo modo, y sin embargo aquella más, y si acaso ella tomara con la mano el arco y la jabalina me parecería haber visto sin duda alguna a Diana’).

Al igual que Acteón, el poeta, o la voz que dice yo, se presenta llevado por la fortuna hacia un sitio en el que de forma involuntaria sorprenderá a un grupo de doncellas, quienes se darán a la fuga nada más intuirlo; a diferencia del príncipe tebano, en vez de quedarse estupefacto, el poeta resuelve conocer la identidad de todas tres. Sin gran dificultad, las alcanza, y, cuando se halla a su vera, comprueba que sus bellezas son mayores de lo que había creído en una primera impresión; al verlas discutir sobre cuál de ellas era más hábil en el canto, se ofrece como juez para dirimir la cuestión; y, tras obtener su aprobación, se dispone a oírlas por separado: dio el premio a la

tercera, a quien en un principio había considerado menos hermosa, pero a quien en ese momento imagina superior a las otras dos, no solo en sus aptitudes para el canto sino también en belleza; la ninfa laureada otorga al protagonista su virginidad, y para ese fin se lo lleva a su castillo (a pesar de las reticencias de él), en una de cuyas habitaciones pone en práctica su promesa, después de una cena copiosa. Al fijarse en la doncella —y premiarla— que guardaba menos parecido con Diana, el protagonista no recibe ningún tipo de castigo, y, a cambio, logra una compensación que tampoco esperaba: sin embargo, tras la concesión del galardón por parte de la ninfa a la que había elegido como mejor cantante, siente cierto temor, al intentar despedirse de ella y regresar a su casa.

En la comedia *De Paulino et Polla* de Riccardo da Venosa, el protagonista, llamado Fulco, se convierte en el mediador entre los amores de dos personas de edad avanzada, Polla y Paullino; Fulco, tras despedir a Polla, cuando se dispone a desayunar, recibe la visita de Paullino, y, tras la marcha de éste, al volver a la mesa, ve a un gato derramar el vino y llevarse la carne: decide perseguirlo, y, en la carrera, tropieza y cae en el fango. Al entrar de nuevo en su casa, contempla a un perro sustrayéndole el pan y destrozándole el mantel; recibe por segunda vez la visita de Paulino, a quien intenta convencer de la conveniencia de casarse, a pesar de su edad y de sus problemas de impotencia: tras un prolongado diálogo con el viejo,

¹⁹ Véase Gustave Cohen, ed., *La "Comédie" Latine en France au XII^e siècle*, vol. II, París, Société d'édition, 1931, p. 232.

que ha comenzado con un intercambio de golpes, especialmente por la ofuscación del anfitrión, por ser de noche, se ofrece para acompañarlo a su casa; y, en el camnino de vuelta a la suya, es acometido por unos perros, y, al salir huyendo de ellos, se precipita en una fosa llena de fango y porquería; al día siguiente, al amanecer, los vecinos que pasan por el lugar, al ver a los perros ladrar al borde de la fosa, le arrojaron piedras creyendo que era un lobo que había caído en la trampa. Tras identificarlo como humano, un villano (“rusticus”) lo acusa de haber participado en un robo a su casa perpetrado durante la noche anterior, y persuade a la concurrencia de llevarlo ante el pretor, quien, después de oír al acusador, lo sentencia a morir decapitado. Fulco apela el veredicto a una instancia superior, la del duque, de quien consigue su derogación por una sesión de duros latigazos. Por aconsejar a Paulino el matrimonio con Polla, cuando su finalidad no podía ser la procreación, el protagonista recibe un castigo con un desenlace muy similar al de Acteón.

Al igual que el príncipe tebano, Fulco resulta víctima de la persecución de unos perros: “Dum redit, ecce canes mordaci dente repente / aggrediuntur eum precipitantque solo, / dilacerat vestes, dentes in corpore figunt” (vv. 979-981)²⁰, ‘Cuando regresaba, he aquí que unos perros lo agreden con mordiscos y lo arrojan al suelo; le rasgan los vestidos, fijan sus dientes en su cuerpo’; ante semejante

²⁰ Ed. Stefano Pittaluga, en *Commedie Latine del XII e XIII secolo*, vol. V, Génova, Universidad de Génova, 1986, pp. 208-210.

ataque, se protege la cara con los brazos y retrocede como si fuera un cangrejo: “Ante suos vultus opponens bracchia, cancri / more retrogaditur, ora pavendo canum” (vv. 985-986), ‘oponiendo los brazos delante de su rostro, retrocedió según la costumbre del cangrejo, aterrizado de las fauces de los perros’. Al igual que Acteón, pide en vano ayuda: “Vociferans clamabat opem, sed vociferantem / non sinit audiri garrula turba canum” (vv. 991-992), ‘Gritando pedía ayuda, pero el ruido de los canes no permitía oír los gritos’; al igual que el cazador, es víctima del ataque de los suyos, o al menos de sus conciudadanos: “Consurgente die, surgit vicina tota, / in foveeque videt ore latrare canes; / credentes ibi stare lupum, iacendo lapillos / Fulconem lapidant; clamor in urbe sonat: ‘Ad captum properate lupum, deferte lapillos, / ictibus ut sevis interimatis eum’. / Tota catervatim ruit urbs commota, frequenter / in fovee fundum proiciendo petras” (vv. 1041-1048), ‘Al amanecer, se levantó todo el vecindario, y en la boca del foso vio ladrar a los perros; creyendo que allí había un lobo, arrojando piedras, lapidan a Fulco; el clamor suena en la ciudad: ‘Preparad la captura del lobo, traed piedras para matarlo cruelmente con los golpes’. Toda la ciudad conmovida corrió en masa, arrojando piedras al fondo de la fosa’. A diferencia de Acteón, tiene capacidad suficiente para darse a conocer e identificarse ante sus paisanos:

Fulco latens nescit taceat vel clamet: ‘Homo sum,
non lupus! A saxis iam cohibere manus!’.
Infelix tandem, percussus mille feritis,

exclamat magna: 'Parcite' voce 'michi!
Intus in hac fovea non est lupus,
immo misellus et peccator homo...'” (vv. 1049-1054)

(‘Fulco, oculto, no sabía si callar o gritar: ‘¡Soy un hombre, no un lobo! ¡Apartad ya las manos de las piedras!’. Finalmente el infeliz, contusionado por mil golpes, exclama con gran voz: ‘¡Tened consideración de mí! Dentro en esta fosa no hay un lobo, más bien un pobre y un pecador...’);

a diferencia del cazador tebano, logra acallar las voces de la muchedumbre, y, cuando ha sido rescatado con la ayuda de una cuerda, al llegar casi a la desembocadura de la fosa, al romperse la cuerda, vuelve a precipitarse hacia el fondo:

Ut cognoverunt hominem fore, fune reperto,
educunt illum plebe rogante foras.
Os prope iam fuerat fovee, cum, fune repente
in partes fracto, rursus ad ima ruit” (vv. 1061-1064)

(‘Cuando desde el exterior conocieron que era un hombre, habiendo hallado una cuerda, estando la gente impaciente, lo sacaron hacia fuera. Estaba ya cerca de la entrada de la fosa, cuando, al romperse de repente la cuerda en varias partes, volvió de nuevo al fondo’).

Al igual que Acteón, pagó casi con la muerte sus imprudencias relativas a materia amorosa, al procurar casar a un viejo impotente con una mujer de su edad, olvidándose del fin primordial del matrimonio, que es la procreación y la perpetuación de la especie.

Riccardo da Venosa ha escogido escenas de la fábula de Acteón para atribuírselas a su personaje; en la acción en que Fulco recibe el ataque de los perros, se ha inspirado directamente en el que recibe el cazador tebano en la versión de Ovidio: “Dilacerant vestes,

dentes in corpore figunt” (v. 981) y “Ante suos vultus opponens bracchia” (v. 985) recuperan varios pasajes de las *Metamorfosis*, “cetera turba coit confertque in corpore dentes” (v. 236), ‘el resto de la muchedumbre se une y dirige sus dientes al cuerpo’, “dilacerant falsi dominum sub imagine cerui” (v. 250), ‘despedazan a su falso señor bajo la imagen de un ciervo’, y “circumfert tacitos tamquam sua bracchia uultus” (v. 241), ‘silenciosamente mueve en torno a sí el rostro como si fueran los brazos’. En esa elección, ha querido insinuar una serie de paralelos entre los dos personajes: si Acteón había protagonizado un episodio con un trágico desenlace, había sido por su renuncia al descanso y a la recuperación de fuerzas (el príncipe, tras dar por terminada la caza, en lugar de entregarse al reposo, sin comer ni beber, decide curiosear por el bosque); si Fulco llega a ser víctima de una serie de episodios desafortunados, ha sido porque no ha tenido ningún momento para reponer fuerzas (cuando se disponía a desayunar, primero un gato y después un perro le habían arrebatado la carne y el pan); si Acteón había recibido el castigo de Diana por irrumpir en su intimidad, había sido —al menos en algunas interpretaciones— por concebir deseos poco honestos hacia la diosa; si Fulco padece la ira de Dios, pasando por una serie de lances que casi lo llevan a la muerte, ha sido porque no ha sabido otorgar al matrimonio un sentido auténticamente cristiano. Riccardo da Venosa ha usado al personaje de Acteón, no para ilustrar los daños de la caza, sino para alertar sobre los malos consejos dados en cuestiones amorosas’).

Boccaccio

En la *Genealogía de los dioses paganos*, Boccaccio introduce un capítulo sobre la figura de Acteón, en el que ofrece un breve resumen de sus azares catastróficos con Diana, además de varias interpretaciones, citando exclusivamente a Fulgencio, a quien cabe remontar las difundidas a lo largo de la Edad Media, según hemos comprobado en el capítulo anterior (y el segundo fue muy aducido en el Renacimiento a través del primero, como ocurre por ejemplo en el conocidísimo y manejadísimo *Dictionarium historicum ac poeticum* de Enrique Estéfano). En cuanto a la sinopsis, Boccaccio, que confiesa basarse en Ovidio, aunque debió hacerlo en otra fuente, introduce elementos de la fábula de Narciso, al relacionar la contemplación de Diana con las ansias del cazador por beber de las aguas en que se estaba bañando la diosa:

Hic, ut ostendit idem Ouidius, venator fuit, & cum die quadam venatione fessus in valle Gargaphiae descendisset et eo quod in ea fons esset recens & lympidus, & ad eum forte potaturus accederet, vidit in eo Dianam nudam se lauamtem. Quod cum aegre tulisset, sumpta manibus aqua, in faciem eius proiecit dicens: 'Vade, & dic si potes'. Is autem repente in ceruum conuersus est quem cum canes eius vidissent confestim irruerunt in eum, illumque in montem coactum atque dentibus laceratum comederunt²¹

²¹ *Genealogie Johannis Boccaccii cum micantissimis arborum effigiationibus cuiusque gentilis dei progeniem*, Lión, 1549, fol. XLII ro; hay traducción castellana a cargo

(‘Éste, como muestra el mismo Ovidio, fue cazador, y, cuando un día, cansado de la caza, descendió al valle de Gargafia, y porque en él había una fuente fresca y transparente y se acercó a ella para beber, vio en ella a Diana bañándose desnuda. Al no haber podido soportarlo, tomando agua con sus manos, la diosa se la lanzó a la cara diciendo ‘Ve, y cuéntalo si puedes’. Este de repente fue transformado en ciervo, hacia quien los perros corrieron nada más verlo y a quien comieron, tras conducirlo al monte y despedazarlo con los dientes’).

Por lo que respecta a las interpretaciones, subraya que Acteón ilustra los peligros de la caza, a la que el joven tebano ha visto en su esencia (la desnuda Diana) y, por ello, se acaba convirtiendo en temeroso:

Circa quod figmentum sic scribit Fulgentius [*Mit.*, III, 3]: ‘Anaximenes qui de picturis antiquis disseruit in libro II venationem Actaeonem dilexisseque cum ad maturam peruenisset et aetatem consideratis venationum periculis [i]d est quasi nuda artis suae rationem videns timidus factus est’ (V, 14)

(‘Acerca de esta ficción Fulgencio escribe así: ‘Anaxímenes, quien había disertado en el libro II sobre las pinturas antiguas, [afirma] que Acteón había amado la caza, y al haber llegado a la edad madura, considerando los peligros de la caza, esto es, viendo como desnuda la razón de su arte, se hizo temeroso²²’).

En esa línea, Boccaccio relaciona la pasión de Acteón por la caza como el origen de su ruina, al haber de asumir personalmente la alimentación de sus perros, por los que llegó a sentir un afecto especial:

de María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Editoria Nacional, Madrid, 1983, p. 326.

²² *Op. Cit.*, fol. XLII vo.

Et paulo post: ‘Sed cum venandi periculum fugerat affectum tamen canum non dimissit, quos inaniter pascendo pene omnem substantiam perdidit. Ob hanc rem a canibus suis deuoratus est’ (*ibid.*)

(‘Y un poco después: ‘Pero mientras rehuía el peligro de la caza, no renunció sin embargo al amor de sus perros, en cuya alimentación improductiva casi perdió toda su hacienda. Por esta razón fue devorado por sus perros’).

En el *Filocolo*, Florio, al emprender la búsqueda de Biancifiore, había adoptado el nombre que da título a la obra (en griego, ‘fatiga de amor’); y, tras encontrarla en Alessandria, al cabo de diez meses, decide volver a España, apremiado por ver a sus padres (ya muy viejos) y visitar sus reinos, cuyos súbditos desconocían el paradero de su señor. El almirante —a cuyo poder había ido a parar Biancifiore, a quien el padre de Filocolo había vendido a un mercader— prepara una nave en la que Florio junto a los suyos puedan regresar a las tierras del rey Felice. Florio y Biancifiore navegaron hasta “l’antica Partenope” (V, 4), y, después de visitar la ciudad, decidieron descansar en los tibios baños de Baia, en uno de cuyos bosques entraron, acompañados por otros muchos jóvenes. Al aparecer un ciervo, Filocolo le arrojó un dardo, que, en lugar de alcanzar su objetivo, impactó en un pino, que —además de exhibir una llaga roja— se quejó con una voz humana, dejando estupefactos a quienes habían contemplado la escena. Filocolo, entonces, se dirigió hacia el árbol, esperando descubrir en él alguna deidad; y, al tener claro que no la había, le preguntó que quién era y por qué se hallaba con ese aspecto. El árbol, tras la insistencia de Biancifiore, satisface los deseos de todos, y empieza por el relato del lugar en

que había nacido, Tuscia, donde Eucomos, su padre, pacía su rebaño y se encargaba también del de Franconarcos, rey del país, cuyas hijas solían escuchar la melodiosa zampoña del pastor. Eucomos, a petición de una de las hijas, Gannai, se esforzó por sacar aún mejores sonidos, a la vez que se fue enamorando de la joven (“Corre agli occhi di Eucomos la bellezza de lei con grazioso piacere...”, ‘Corre a los ojos de Eucomo la belleza de ella con gracioso placer...’); al poco, el pastor descubrió sus sentimientos a Gannai, a quien —con su consentimiento— sedujo en los profundos valles y de quien tuvo dos hijos, uno de los cuales se trata del muchacho convertido en pino, llamado Idalogos. El padre no tardó demasiado en abandonar a Gannai y volvió a sus tierras natales, donde rindió a otra joven, Garemirta, con quien tuvo nueva descendencia. Idalogos, siguiendo los pasos lascivos de su padre, intentó entrar en su casa, pero hubo de desistir al ver en la puerta a dos osos ferocísimos que lo miraban fijamente, y por ello abandonó los campos paternos para alcanzar estos en los que se ha convertido en pino. En la nueva tierra, acompañaba a un pastor solemnísimo, llamado Calmeta, a quien, durante las horas de descanso, oía cantar no versos de amor, sino los cambios y los cursos de la luna y otras cosas atingentes a ella. Por influencia de las palabras de Calmeta, a las que había prestado mucha atención, decidió dejar la vida pastoral dispuesto para seguir a la diosa Palas, y con ese propósito se convirtió en un arquero, siguiendo distintos tipos de aves y evitando a las bellas muchachas, a quienes espiaba, especialmente cuando una

vez llevaban una faisana, atraído por las hermosura de las variadas plumas, sintiendo el corazón envenenado por el amor; en ese estado, se percató, mirando el coro de las muchachas, que había desaparecido una, en la se había fijado por considerarla más bella que las otras; y, volviendo sus ojos hacia la faisana, vio a la muchacha que había echado en falta, mudando su forma en la del animal, diciéndole: “Che ti disponi a fuggire? Nulla persona più di me t’ama” (‘¿Por qué te dispones a huir? Nadie te ama más que yo’). Idalogos, pues, la tomó, recibéndola como el mayor tesoro de su corazón; y la solía tener descansando en su seno, cuando ella dejaba la vida selvática; pero, al cabo de cierto tiempo, el arquero comprobó la inconstancia del corazón femenino, al sentirse olvidado por la faisana, que había abandonado su seno para instalarse en el de otro: a causa del dolor producido por la pérdida inesperada de la cosa más amada, buscando la muerte, gracias a Venus, experimentó una progresiva metamorfosis en pino:

I piedi, già stati presti, in radici, e ‘l corpo in pedale, e le braccia in rami, e i capelli in frondi di questo albero trasmuto, con dura corteccia cignendomi tutto quanto

(‘Los pies, ya dispuestos, en raíces, el cuerpo en tronco, y los brazos en ramos, y los cabellos en hojas de este árbol me transformo, ciniéndome todo entero con dura corteza’).

Tras escuchar muy atentamente, Filocolo y Biancifiore revelaron sus nombres a Idalogo, quien ya los conocía por haber oído su historia a otros pastores; y Filocolo, antes de partir, se ofreció al pino para

hacer algo por él, y Idalogo le pidió un favor, consistente en visitar una fuente e intentar inspirar piedad en un blanco mármol, colocado junto a ella, en el que —según le confesaron jóvenes amigos suyos— se había transformado la bella muchacha como castigo que le habían infligido los dioses:

...dissero la bella donna in bianco marmo essere mutata, allato ad una piccola fontana di chiara acqua, dimorante nelle grotte del duro monte Ibero, a mano sinistra, passata la grotta oscura (V, 11)

(‘...dijeron que la hermosa muchacha se había convertido en blanco mármol, al lado de una pequeña fuente de agua clara, que se halla en la gruta del duro monte Ibero, a mano izquierda, pasada la gruta oscura’).

Con el propósito de satisfacer la petición de Idalogos, Filocolo, arrancando el dardo de la corteza, regresó con los suyos a su albergue, donde todos comieron y se entregaron al sueño. Al día siguiente, se levantaron y emprendieron la búsqueda de la fuente, cuya localización se les resistía; y por ello, aconsejados por Parmenione, siguieron el rumor de unas voces, que les llevaron a un bosque, bajo cuyas sombras se habían recogido unos pastores, ocupados en la competición de sus ganados. Filocolo les preguntó a uno de los pastores por la escondida fuente; y éste le indicó dónde estaba, ofreciéndose a guiarlo hasta ella, después de terminada la competición. Dos bellísimas jóvenes habían oído a Filocolo y se brindaron a conducirlo hasta la fuente en ese mismo instante; el príncipe musulmán aceptó la proposición, y, acompañado por los suyos, decidió seguir a las jóvenes, que se llamaban Alcimena y

Idamaria, respectivamente. Al llegar a la fuente, Filocolo y los suyos —además de darse cuenta que habían estado muy cerca de ella— se maravillaron del artificio de la naturaleza, al colocar un arco en forma de bóveda en su entrada, en términos muy afines a la gruta de Diana, según la descripción que ofrece Ovidio (“*simulauerat artem / ingenio natura suo; nam pumice uiuo / et leuibus tofis natium duxerat arcum*”, ‘la naturaleza imitaba, con su ingenio, al arte; había trazado un arco nativo con viva piedra pómez y con tobas ligeras’; III, 158-160):

però che la natura, maestra di tutte le cose, co’ suoi ingegni nelle ‘nteriora del monte aveva volto un rozzo arco, sopra’l quale fortissima lammia si posava, coperchio delle chiare onde... (V, 14)

(‘porque la naturaleza, maestra de todas las cosas, con sus ingenios, en el interior del monte, había puesto un arco nativo, sobre el cual se había establecido una fortísima lamia, cobijo de las claras ondas...’)

Por indicación de Alcimena, Filocolo descendió a la fuente, se refrescó las manos y la cara y se sentó junto al blanco mármol, desde donde pronunció un discurso, reclamando piedad para Idalogos. Idamaria, que había estado atenta a las palabras de Filocolo, juzgó que éste, por su condición de extranjero, desconocía los pormenores del mármol que había tocado; y, así, a instancia suya, la muchacha ofreció su versión de la metamorfosis, recordando cómo cuatro bellísimas damas de Nápoles se habían desplazado hacia esos bosques, desterrando cualquier melancolía, entregándose a los ritos de Baco y a actos disolutos, persiguiéndose mutuamente hasta entrar

en la fuente, donde cada una de ellas se colocó en un lugar específico: Alleiram se sentó en el blanco mármol; Airam se puso al frente de ésta junto a un bello granado; Asenga se acomodó a la izquierda de la segunda; Annavoi se situó a la derecha de la primera; y todas cuatro se dejaron llevar por sus razonamientos libidinosos, despreciando a los dioses y alabando su lascivia. Alleiram empezó a hablar, evocando la edad de su inocencia, en la que había creído que la fuente debía ser reverenciada, entre otras cosas por identificarla con la fuente en que Diana se había bañado y castigado a Acteón:

Già ne' semplici anni mi ricorda aver creduto questo luogo molto essere de riverire, dicendo alcuni, d'una semplicità con meco presi, che qui Diana, dopo i boscherecci affanni, col suo coro venia a ricreare, bagnandosi, le faticate forze: e tali furono che dissero, ma falso, che Atteon qua entro guardando, essendoci ella, meritò di divenire cervio” (V, 19)

(‘Ya en los ingenuos años me acuerdo de haber creído ser este un lugar de mucho respeto, diciendo a algunos, con una ingenuosidad congénita, que aquí Diana, después de las fatigas del bosque, con su coro venía a aliviar, bañándose, las cansadas fuerzas: y tales estuvieron que diré, aunque erróneamente, que Acteón mereció convertirse en ciervo al haber entrado mirando, estando allí ella’).

Alleiram no solo cuestiona el baño de la diosa, sino también la indiscreción de Acteón para con Diana, a quien el cazador tebano miró, estando ella dentro, experimentado la inmediata transformación en ciervo; Alleiram minimiza la acción de la diosa, especialmente por el poder y la fuerza que le han atribuido en la reacción contra el famoso príncipe.

Alleiram recuerda sus orígenes nobles y se vanagloria de su belleza, por la cual hombres de todas las tierras han decidido visitarla, despertando en ellos una pasión desenfrenada, nunca recíproca, a pesar de darles falsas esperanzas para hacerlos caer en las redes de amor, cuyas flechas siempre ha logrado burlar; y, entre todos sus pretendientes, menciona a un joven (en referencia a Idalogos), de muy buen aspecto, que la había amado y al que había concedido sus favores, por más que lo acabó expulsando de su seno, dejándolo sumido en un gran dolor, que nunca alivió, inflexible a sus ruegos y lágrimas, como a las amenazas de la mismísima Venus. El joven, que se consumía, se transformó en pino, e incluso en esa nueva forma no había dejado de llorar; Alleiram se propone —en un claro desafío a Venus —descargar su dureza sobre al árbol, cuyos ramas y tronco piensa cortar, además de quemarlo con sus llamas. A continuación, Asenga toma la palabra, refutando la belleza que tradicionalmente se suele atribuir a las diosas; y, en ese sentido, elige la Luna para ilustrar sus ideas al respecto, recordando las mil formas que adopta el astro, de las cuales solo en una se muestra en todo su esplendor, durante la luna llena, en la que sin embargo puede aparecer alguna nube. La dama no se atreve a dudar de la belleza de Diana, si bien no acaba de entender el motivo por el cual la diosa acalla de forma tan rotunda a Acteón, cuando, de ser tan bella como se presume, lo habría dejado con vida como testimonio inmejorable de su hermosura; y, por ahí, barrunta que su entrega absoluta al

ejercicio de la caza cabe justificarlo por su rusticidad, nada compatible con amor:

Diana non dico, però che è a presumere che se stata fosse bella non avria consentito che Atteon, per averla veduta, fosse tornato cervio, ma che avesse parlato e narrato la sua bellezza agl'ignoranti avria consentito. E più possiamo ancora di lei dire che, per che ella conobbe più la sua rustichezza essere atta alle cacce che ad amare, però quello uficio si prese (V, 21)

(‘Digo que Diana, porque es de presumir que habría sido bella, no habría consentido que Acteón, por haberla visto, fuese convertido en ciervo, sino que habría permitido que éste hubiese contado y referido su belleza a los ignorantes. Y todavía de ella podemos decir que, al ser consciente de que su rustiqueza era más apta a la caza que al amor, optó por seguir ese oficio’).

En sus observaciones, Asenga interpreta el famoso pasaje de Ovidio, en que la diosa salpica la cara del héroe tebano al tiempo que se dirige a él, desafiándolo, ante la inminente catástrofe, a narrar cuanto ha visto, sin especificar su naturaleza: “Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet!” (III, 192-193). A partir de datos tan vagos, Asenga calcula que Diana no debió de ser demasiado bella, al impedir ésta que Acteón pueda divulgar detalles de su cuerpo desnudo, cuando el príncipe tebano no parece haber vulnerado ningún principio básico de la diosa, cuya virginidad nunca ha estado en peligro.

En la *Teseida*, Arcita y Palamón dirigen por separado sus oraciones a Venus para pedirle ayuda en la batalla que los ha de enfrentar, según las condiciones que había establecido Teseo, y que debe decidir cuál de los dos habrá de casarse con la amazona Emilia,

sobrino de Hipólita, de la que los caballeros tebanos se habían enamorado al verla en un jardín próximo a la habitación en que hallaban retenidos por orden de Teseo; Emilia, que había sorprendido a sus dos pretendientes luchando por ella en un bosque cercano a Atenas, acompañada por sus perros, con el carcaj y el arco, se dispone, antes de la mencionada batalla, a rogar a Diana, en cuyo templo se baña y la impreca en los siguientes términos, recordando su ira, especialmente desatada contra Acteón:

O casta dea, de' boschi lustratrice,
la qual ti fai a vergini seguire,
e se' delle tu ire vengiatrice,
sì come Atteon poté sentire,
allora ch'el più giovin che felice,
dalla tua ira ma non dal tuo nervo
percosso, lasso!, si mutò in cervo.

(¡Oh casta diosa, esplendor de los bosques, que te haces seguir de vírgenes, y eres vengadora de tus iras, así como Acteón pudo sentir, cuando el joven antes que feliz, golpeado, ¡oh tristes!, por tu ira pero no por tu nervio, se transformó en ciervo!)

Emilia alude al castigo que la diosa había infligido al joven, tebano al igual que Arcita y Palamón, ensañándose con él, al convertirlo en ciervo, y no por la fuerza de su arco, que en este caso no usó por no tenerlo al alcance; en la versión castellana, además de otros cambios, se da a entender que Diana había logrado la metamorfosis de Acteón gracias al impacto de alguna flecha lanzada por su arco:

¡Oh casta Diana, de los montes alumbradora, la cual te haces de las vírgines seguir e así mesmo eres de tus yervas vengadora, así como Anteón lo puede sentir, el cual, más mancebo que bienaventurado, de la tu ira con el tu nervioso arco ferido, laso e triste en ciervo se mudó.

El incógnito traductor, para empezar, convierte “e se’ delle tu ire vengatrice” en “e así mesmo eres de tus yervas vengadora”, al no entender, como demuestra en otros casos, el original (‘y vengadora a causa de tu ira’); y, por último, concibe —en un claro desconocimiento de la fábula— la transformación de su víctima como resultado de la herida provocada por algún dardo (cuando, en Ovidio, se presenta a Diana defendiéndose con el agua de la fuente, a la que se atribuye indudables poderes mágicos, al tratarla como “ultricibus undis”). Boccaccio destaca ahora la juventud de Acteón, cuando, por ejemplo, en la *Genealogía de los dioses paganos* había subrayado su madurez; y, entre la teoría y la práctica, no supo ofrecer una interpretación coherente, porque se sentía especialmente atraído por las connotaciones eróticas del episodio, al margen de los intrínquilis teológicos y cristológicos que éste había suscitado. En la *Teseida*, Boccaccio invoca la suerte del cazador tebano como ejemplo del rigor de Diana en los asuntos amorosos; y lo pone en boca de una muchacha asediada —como lo pudo estar la diosa triforme— por dos caballeros que se enamoraron de ella, al sorprenderla en la intimidad de su jardín, aunque en ningún momento desnuda. Boccaccio, en cualquier caso, no parece establecer un parelismo entre la situación de Emilia con la de Diana; y, así, dota a la primera de un carácter muy distinto a la segunda, a pesar de otorgarles unos

rasgos comunes, desde el ejercicio de la caza a la profesión del voto de castidad: Emilia pide a la diosa a la que se ha consagrado la salvación de sus amantes, a los que no desea ningún tipo de mal (a diferencia de Diana, que destruye a Acteón); y, en esa línea, no renuncia al amor, en tanto añade entre las nuevas impetraciones la del matrimonio con uno de los dos, que pretende conseguir por medios pacíficos, en los que se ponga de manifiesto, no su fortaleza, sino sus sentimientos más firmes y verdaderos hacia ella. Solo de forma involuntaria Emilia daña a sus amantes, cuyas muertes concibe como castigo de Diana por no hallarse predispuesta a preservar sus votos de castidad: Acate, primo hermano de Teseo, con quien la amazona se había criado desde niña, sucumbió a los ultrajes de la fortuna, mientras Arcita, después de haber vencido a Palamón, cayó del caballo y murió al cabo de unos días:

E io di quelle fui; contra la quale,
perchiò che'l boto non volea servare,
ha ella usato il già veduto male,
prima contra d'Acate a cui donare
tu mi dovevi,
e l'altro, a quello equale,
contra d'Arcita... (XII, 41)

(y de aquella hui; contra la cual, porque el voto no quería conservar, ha recurrido ella [Diana] al mal ya visto, primero contra Acate a quien tú me debes dar, y el otro, a aquel compañero, contra Arcita...?);

y la sobrina de Hipólita, a pesar de los desmayos sufridos con motivo de la muerte de éste, hacia el final de la obra, en lugar de seguir acatando los designios de Diana, contrajo matrimonio con

Palamón, y en la primera noche de bodas se entregó a los placeres carnales: “s’argomenta / che Venere, anzi che’l dì fosse chiaro / sette volte raccesa e tante spenta / fosse nel fonte amoroso...” (‘se argumenta que Venus, una vez que el día era claro, siete veces se había encendido y otras tantas apagado en la fuente amorosa...’).

En *The Canterbury Tales*, Godofredo Chaucer reelabora la *Teseida* de Boccaccio, aunque introduce mínimos cambios, desde el tipo de parentesco entre Hipólita y Emelye (en la versión inglesa son hermanas) al personaje que sorprende a Arcite y Palamón enfrascados en una durísima batalla (en la italiana había correspondido a Emilia, mientras en la inglesa a Teseo); por lo demás se ciñe a la *inventio* y a la *dispositio* de su modelo, si bien suprime alguno de los rasgos que habían caracterizado a la protagonista, especialmente en sus atributos venatorios, como discípula de Diana. Al igual que Boccaccio, alude a la fábula de Acteón, cuando reproduce el monólogo de Emilia en el templo de la diosa de la caza, construido por mandato de Teseo como escenario del torneo que había de enfrentar a los dos nobles tebanos, a quienes el monarca había elegido como únicos pretendientes de su cuñada: “O chaste goddesse of the wodes grene..., / as keepe me fro thy vengeaunce and thyn ire, / that Atteheon aboughte cruelly”, (vv. 1439 y 1444-1445), ‘¡Oh, casta diosa de los verdes bosques..., guardadme de tu venganza y de tu ira, que pagó cruelmente Acteón’; el poeta inglés ha conservado la invocación inicial, prácticamente usando los mismos términos que el texto italiano (“O casta dea, de’

boschi lustratrice...”), y ha simplificado la referencia a Acteón, de cuya muerte ha eliminado los detalles, seguramente, como veremos, por haberlos aducido un poco antes. Al describir los muros del templo de Diana, edificado junto al de Venus y de Marte, incluye episodios relacionados con la diosa, atinentes a escenas de caza e imágenes de castidad (“Depeynted been the walles up and doun / of huntyng and of shamefast chastitee”, ‘Los muros, arriba y abajo, habían sido pintados con escenas de caza y de vergonzosa castidad’); como parte fundamental de su vida, menciona la tragedia del príncipe de Tebas, especialmente en su desenlace:

Ther saw I Attheon an hert ymaked,
for vengeaunce that he saw Diane al naked;
I saugh how that his houndes have hym caught
and freeten hym, for that they knewe hym naught
[(vv. 1207-1210);

(‘Entonces vi a Acteón representado en ciervo como venganza por haber visto desnuda a Diana; vi cómo sus perros lo habían atrapado y devorado, porque ellos no lo reconocieron’)

En esa sinopsis del castigo de Acteón, omite cualquier tipo de valoración sobre la conducta de nuestro héroe, quizá por limitarse a reproducir el contenido de la pintura (“saw I... I saugh...”), de la que subraya la metamorfosis del príncipe en ciervo y la desmembración por parte de sus propios perros; y, en ese sentido, se ha abstenido de presentar la caza como un ejercicio dañino para quien la practica,

cuando ha caracterizado a Teseo como un cazador entusiasta, como aventajado alumno de Diana, después de haberlo sido de Marte:

that for to hunten is so desirus...
For in this huntyng hath he swich delit
that it is al his jove and appetit...,
for after Mars he serveth now Dyane (vv. 821-824)

(‘que está muy deseoso de cazar... Pues en la caza él halló tan rápido deleite, que esta es su regocijo y apetito...: después de Marte, él ahora servía a Diana’).

Tampoco ha utilizado la fábula con un propósito narrativo, al no aplicar claramente la experiencia del cazador tebano a ninguno de los caballeros paisanos, si bien Arcite, bajo la protección y el favor de Marte, tolera algún paralelo con los avatares de su antepasado (él mismo se siente descendiente directo de Cadmo): tras contemplar a Emilia, cae del caballo, víctima de las intrigas de Venus en el Olimpo, y muere al cabo de unos días (en algunas versiones Acteón había caído del árbol desde donde había espiado a la diosa, y así la caída es consecuencia de su voluntad de contemplarla, además de presagiar su inminente muerte).

En la *Commedia delle ninfe fiorentine* (conocida también con el título inexacto de *Ninfale de Ameto*), Boccaccio introduce una escena similar, después de otra en clara conexión con la de Acteón y Diana; el protagonista, el pastor rústico Ameto, que vive entre Arno y Mugnone, se encuentra con una serie de bellas y nobles ninfas, consagradas a Venus, y se enamora de la líder de todas ellas, Lia, seducido desde un primer momento, como veremos, por el sonido

de su voz. En el día de la fiesta de Venus, Ameto acude al templo, despojado de sus ropas toscas (“*lasciato il villesco abito e di più ornati vestitosi*”, ‘había dejado el hábito rústico y se había vestido de manera más adornada’), al igual que Lia, quien, acabadas las ofrendas, se instala en un amenísimo prado, con una clara fuente, junto a sus ninfas; y, entre ellas, se acomoda Ameto, siempre pendiente de su amada, quien había comenzado un relato sobre los dioses superiores, que hubo de interrumpir por la llegada de otras dos ninfas bellísimas, a las que dio acogida junto a las suyas. Ameto se fija en las dos recién llegadas, escudriñando cada una de las partes de su cuerpo, empezando por la cabeza, coronada por la verde hiedra (“*e coronata di verdissima ellera*”, ‘y coronada de verde hiedra’), descendiendo por el cuello hasta llegar a los senos, cuya grandeza no podían ocultarle las finísimas sedas que los cubrían:

Ma sì sono belle e all’altre parti ben rispondenti le dette ch’a forza è tirato da quelle a veder queste; le quali con ammirazione riguardate, considera la coperta parte in piccioli rilievi sospesi sopra la cinta veste la quale sottilissima, di colore acceso, dalle mani indiane tessuta, niente della grandezza de’ celestiali pomi nasconde, i quali, resistenti al morbido drappo, della loro durezza rendono verissimo testimonio

(‘Mas tan bellos son y a las otras partes se corresponden las mencionadas, que por fuerza se está obligado desde aquellas a ver estas; las cuales mira con admiración, considera la parte cubierta suspendida en pequeños relieves sobre el vestido ceñido, el cual, delgadísimo, de color vivo, tejido por manos indianas, nada oculta de la grandeza de las

manzanas celestiales, las cuales, resistentes a la delicada tela, ofrecen verdadero testimonio de su dureza)²³.

Después de la atención a los pechos, el pastor florentino se la presta —en un salto rápido— a los brazos y manos, de los que describe su belleza, además de los anillos que destacan entre los largos dedos:

Da questa parte gli salta l'occhio alle distese braccia le quali di debita grossezza, strette nel bel vestire, rendono più piene mani; le quali, delicate, con lunghissime dita e sottili, ornate vede di cari anelli li quali egli vorrebbe che per lui da lei, avanti che per altrui, se tenessero (*ibid.*)

(‘Desde esta parte le salta el ojo a los brazos extendidos, que, con adecuado volumen, ceñidos en el bello vestido, se convierten en manos más llenas, las cuales, delicadas, con dedos larguísimos y delgados, que ve adornados por anillos apreciados, que querría llevarlos, antes que otros’).

En esa transición de una a otra parte, Ameto podría establecer una suerte de competencia entre ellas, al igual que Garcilaso en su famoso soneto.

A orillas del río Mugnone —cuyas aguas se confundían con las del Arno—, en la selva que solía recorrer, mientras descansaba, Ameto oye una bella voz (“graziosa voce”) y, después de atar a sus perros en una encina, decide dirigirse hacia el lugar de donde procedía, llevando consigo un nudoso bastón (“noderoso baston”); y, con la cabeza levantada, descubrió a una serie de jóvenes, entregadas a tareas distintas: unas mostraban los blancos pies en las

²³ Giovanni Boccaccio, *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammeta*, eds. Enrico Bianchi, Carlo Salinari y Natalino Sapegno, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1952, p. 927.

aguas del río, por las cuales caminaban lentamente; otras, sosteniendo los arcos y las flechas, con los brazos desnudos, parecían jugar con las frescas aguas; y unas terceras, más ligeras de ropas para refrescarse, estaban sentadas escuchando a otra que, en idéntica postura, cantaba y que correspondía a la que había oído desde un principio el pastor, quien, solo al verla, se arrodilló como consecuencia del impacto que le había producido su belleza:

e, colla testa alzata, non prima le chiare onde scoperse del fiumicello che egli all'ombra di piacevoli arbuscelli, fra' fiori e l'erba altissima, sopra la chiara riva vide più giovinette delle quali, alcuna mostrando nelle basse acque i bianchi piedi, per quelle con lento passo vagando s'andavano. Altre, posti giuso i boscherecci archi e gli strali, sopra quelle sospesi i caldi visi, sbracciate, colle candide mani rifaceano belli con le fresche onde. E, alcune, data da' loro vestimenti da ogni parte all'aure via, sedeano attente a ciò che una di loro più gioconda sedendo cantava; dalla quale conobbe la canzone prima alle sue orecchie esser venuta. Né più tosto le vide che, loro dee stimando, indietro timido ritratto, s'inginocchiò e, stupefatto, che dir si dovesse non conoscea (ed. cit., p. 911)

(‘y, con la cabeza alzada, antes que descubriese las claras ondas del río, vio a más jóvenes, que, mostrando los blancos pies en las profundas aguas, por ellas se iban andando con lento paso. Otras, dejando en el suelo los arcos y las flechas silvestres, suspendidos sobre ellos los sudorosos rostros, arremangadas, con las cándidas manos, se recrearon con las frescas ondas. Y algunas, lanzando sus vestidos desde cualquier parte al aire, se sientan atentas a lo que una de ellas alegre estaba cantando; [él] conocería la canción antes que ésta hubiera llegado a sus oídos. Aún no la vio, creyéndola diosa, tímido hacia atrás, se arrodilló y estupefacto no sabía lo que debía decir’).

En esa situación, perplejo por haber contemplado a Lia, Ameto debió repeler —con el bastón, con palabras a las que los animales no

se hallaban acostumbrados, por estarlo a las de las mujeres— el ataque de los perros de las ninfas, que, con profundos ladridos, se le habían echado encima; y, en semejante trance, sin posibilidad de darse a la huida, el pastor se acordó de la suerte de Acteón y se palpó la frente por ver si le habían crecido en ella los cuernos, como castigo al haber osado irrumpir —como el tebano— en la intimidad de una santa diosa:

Ma i giacenti cani delle riposanti ninfe, levati di colui alla vista, esso forse pensando fiera, veloci, con alto latrato gli corsero sopra; ed egli, poiché fuggire non gli valse, sopraggiunto da quelli, col bastone, con le mani, con la fuge e con le rozze parole, da sé, quanto poteva, cessava i morsi loro; le quali non conosciute dagli orecchi usati ricevere i donneschi suoni, più fieri, lui, già più morto per paura che vivo, seguieno; ed egli, rimembrandosi d'Atteone, con le mani si cercava per la corna la fronte, in sé dannando il preso ardire di volere riguardare le sante dee (pp. 911-912)

(‘Mas los perros tumbados de las descansadas ninfas, levantados al tenerlo a la vista, creyéndolo una fiera, veloces, con profundos ladridos se le echaron encima; y él, porque no tenía posibilidad de huir, alcanzado por aquellos, con el bastón, con las manos, con palabras rústicas, de sí, cuanto podía, alejaba sus mordiscos; los perros, que no lo conocieron por estar sus orejas acostumbradas al sonido de las ninfas, a él, más muerto que vivo por el terror, lo persiguen; y él, acordándose de Acteón, con las manos se palpaba la frente por los cuernos, condenando a sí mismo la deliberada osadía de querer ver a la santa diosa’).

Alarmadas por los alaridos de sus perros, las ninfas se turbaron, si bien en seguida se tranquilizaron (a diferencia de las de Diana) al reconocer a Ameto, a quien ofrecieron todo tipo de seguridades con respecto a la conducta de los perros, a los que lograron acallar:

Ma le ninfe, turbato il loro sollazzo per la canina rabbia, levate con alte voci, appena in pace puosero i presti cani e lui con piacevole riso, conosciuto suo essere, racconsolando, feciono sicuro (p. 912)

(‘Pero las ninfas, turbado su placer por la rabia canina, levantadas con altas voces, nada más apaciguaron los veloces canes y a él, con una agradable sonrisa, habiendo conocido su persona, consolándolo, lo tranquilizaron’).

Tras volver a su lugar, Lia, cuyo nombre todavía no se ha desvelado, alegre por la presencia de Ameto, volvió a comenzar la canción que cantaba cuando fue interrumpida por sus perros.

En la escena se hallan practicamente todos los ingredientes del episodio de Acteón; y, en ese sentido, Boccaccio no hace más que ofrecer una interpretación de la fábula. Jugando con sus perros, Ameto se siente atraído por una misteriosa voz, y solo —sin sus perros— decide seguirle el rastro, intrigado por conocer su procedencia (Acteón, en cambio, tras dejar a sus compañeros, camina junto a sus perros sin saber hacia donde lo hace). Ameto (con cuyas letras podríamos componer el nombre de Ateón, en italiano) sorprende —al igual que el príncipe tebano— a Lia en compañía de un grupo de ninfas que configuran un cuadro en torno a su señora (o a la más importante), en términos muy afines a las que custodiaban a Diana, descritas, unas y otras, ocupándose de tareas diversas, no siempre en función de la diosa, Lia o Diana, sino a veces con independencia de ella. El pastor, como el doncel, resulta objeto de una enorme estupefacción a la vez que recibe el ataque de los perros rabiosos en igual medida (el primero, de las ninfas; el

segundo, de los suyos, tras su conversión en ciervo); y, evocando a su antecesor, se lleva las manos a la frente para comprobar si le ha salido alguna protuberancia. Lia y sus ninfas, en cambio, reaccionan con gran condescendencia y aquiescencia para con Ameto al reconocerlo como espía privilegiado de su descanso (y a esa reacción debe de haber contribuido el estado en que ellas han sido sorprendidas, vestidas, salvo en algún caso, en que se describen con las ropas desabrochadas, a diferencia de Diana y a su compañía, pilladas totalmente desnudas). Con su conducta, Ameto representa al amante por antonomasia, y en ese aspecto sugiere el papel que la cultura medieval solía atribuir a Acteón, más allá de las moralizaciones analizadas, si bien en la comedia ha sido objeto de una simbología especial, sobre todo tras recibir un baño purificadorio, encarnando al hombre preparado para acceder al conocimiento de Dios, después de haber experimentado semejante transformación a partir de su condición inicial de “animal bruto”, gracias al encuentro con las ninfas, representantes de la virtud.

Al terminar su oración, Lia y sus acompañantes —incluyendo a Ameto— oyen la zampoña y una dulce voz; mirando hacia el sitio de donde provenía, localizaron un pastor, que había llegado allí tras descender por la pendiente vecina con su ganado; y todos se dirigieron hacia él y le pidieron que volviese a cantar los versos que habían oído. El pastor, llamado Teogapen (en griego, ‘amor de Dios’), cantó un himno en alabanza de la diosa Venus y del amor como fuente de virtud y medio de purificación; aún no había

acabado Teogapen, cuando Lia y las dos ninfas recién llegadas se levantaron para recibir a otras dos, que se acercaron hacia el lugar, bien huyendo del mucho calor, bien atraídas por la música, bien siguiendo a sus dos compañeras. Las nuevas ninfas se sentaron para escuchar al pastor, secándose el sudor y dejando sus armas en el suelo (el arco y las flechas); y, al igual que las anteriores, captaron la atención de Ameto, quien se la concedió a las partes del cuerpo de la primera de ellas —en el aspecto, semejante a Diana—, especialmente a las de los senos, que se dejaban ver gracias a un llamativo y amplio escote, calificado, con cierta ambigüedad, de cortés; por encima de él observa una túnica roja cruzada, desde el hombro izquierdo hacia donde vuelve por detrás, después de pasar por debajo del brazo derecho (y en ese sentido podía doblar uno de los dos senos, según el lado por el que baje el manto):

mostrava il candido petto del quale, mercé del vestimento cortese nella sua scollatura, gran parte se n'apriva a' riguardanti; egli non toglieva alla vista la forma de' tondi pomi li quali, con sottile copritura ascondendo, resistenti pareano che volessero mostrarsi, malgrado del vestimento, benché un purpureo mantello, del quale parte il sinistro omero, e di sotto al destro braccio un lembo passante, ne ritornasse sopra il sinistro, cadente l'altro con doppia piega sopra le ginocchia di quella, alquanto dell'uno s'ingegnasse di torgli (ed. cit., p. 933)

(enseñaba el blanco pecho, del que, gracias al vestido cortés en su escollatura, gran parte se descubría a los mirones; él no quitaba ojo a la forma de las redondas manzanas, las que, ocultándose con delgada cobertura, resistentes parecían querer mostrarse, a pesar del vestido, además de un purpúreo manto, que parte del hombro izquierdo y pasa por debajo del brazo derecho un extremo, vuelve sobre el izquierdo,

mientras el otro cae, con doble pliegue, sobre la rodilla de aquella, e intenta torcer una de las dos manzanas”).

Al igual que con la ninfa anterior, Ameto se detiene en los brazos y las manos, que no desmerecen en belleza el busto, y se recrea de forma particular en la cintura de aceituna, buscando algún resquicio por donde penetrar con la mirada sutil:

Egli poi rimira le braccia e le bellissime mani, non disdicevoli al formoso busto; e lei cinta d’uliva considera e in ogni parte mirando, ove potesse entrare la sottile vista, passare s’argomenta (*ibid.*)

(‘Él después vuelve a mirar los brazos y las bellísimas manos, que no deslucen el hermoso busto; y considera su cintura de oliva, y, contemplando por todas partes donde pudiese entrar la sutil vista, prueba pasar’).

En un primer momento, se enciende en un apetito sensual, en esa inquisición de las partes ocultas, que admira como Apolo las de Dafne o como Jasón las de Medea, pensando —en última instancia— en la felicidad de quien poseyera una belleza tan conspicua:

Così fatte bellezze gli fanno migliori sperare le nascose; e in sé l’uso o la vista di quelle con più focoso appetito cercare. Egli si pensa che cotale apparisse Dapne agli occhi di Febo o Medea a que’ di Iansone; e più volte dice fra sé: ‘Oh felice colui a cui è data sì nobile cosa a possedere’ (*ibid.*)

(‘La belleza de esta índole le hace esperar como mejor lo oculto; y en sí el aspecto o la vista de aquellas [le hace] buscar con apetito más fogoso. Él piensa que de igual manera apareció Dafne a los ojos de Febo o Medea a los de Jasón; y más veces dice para sí: ‘Oh feliz aquel a quien es dado a poseer cosa tan noble’);

en un segundo momento, en cambio, trasciende el nivel sensitivo para alcanzar uno intelectual, contemplándola con otros ojos que la consideran semejante a una diosa, si bien no la aceptan como tal, al estar al lado de Lia:

E quinci all'altra salta con l'intelletto a lei, come stupefatto, per lungo spazio rimira, lodando l'abito, le maniere e le bellezze di quella, simile a qualunque dea; e, se qui non vedesse la sua Lia, quasi essa essere stimerebbe (*ibid.*)

(‘Y de aquí salta con el intelecto a ella, como estupefacto, por largo rato vuelve a mirar, loando el hábito, las maneras y la belleza de aquella, similar a la de cualquier diosa; y, si aquí no viese a su Lia, en poco debería ser estimado’).

Al percatarse de la presencia de su amada, Ameto se aplica a examinarla con el mismo detalle que a las otras dos ninfas, aunque con distintos ojos, más intelectuales, consagrados a escrutar las partes ocultas, dando razón de ciertas turgencias:

il quale [il petto] iguale e di carne pieno, bene rispondente agli omeri, degni d'essere amorosi pesi premuti, con avido sguardo è da Ameto mirato. E, poich'egli con sottile avvedimento ha le scoperte parti guardate, alle coperte più lo intelletto che l'occhio dispone. Egli, non guari di sotto alla scollatura discerne le rilevate parti in piccola altezza e coll'occhio mentale trapassa dentro al vestimento; e con diletto vede chi di quello rilievo porga cagione, non meno dolci sentendole ch'elle sieno (p. 935)

(‘el cual [el pecho] parejo y lleno de carne, en perfecta correspondencia con los hombros, dignos de ser estrechados por amorosos pesos, con ávida mirada es contemplado por Ameto. Y, puesto que él, con sutil juicio, ha observado las partes descubiertas, dispone más el intelecto que el ojo a las ocultas. Él no discierne apenas de debajo del escote las partes

poco prominentes y con el ojo mental traspasa el vestido; y con deleite ve quien de aquella protuberancia da razón sintiéndola no menos dulce de lo que ella siente’).

El pastor dirige una mirada ávida a los pechos de Lia (podría postularse una semejanza entre “con avido sguardo” y “con ansia extrema” de Garcilaso); y, al haber contemplado con sutil sagacidad o entendimiento las descubiertas, ha podido disponer el intelecto hacia las partes cubiertas y preparar los ojos mentales para moverse dentro del vestido, sobre todo a la altura del escote, reconociendo el origen de las protuberancias, no demasiado exuberantes, sintiéndolas no menos dulces de lo que ellas eran. Recorre cada uno de los pliegues del vestido, investigando de forma especial las aberturas, por las cuales se ofrecen ropas de color blanco; y considera que el fruto que esconde solo se halla al alcance de dioses como Júpiter:

e i vestimenti, come quelle, dalla latora aperti di sotto le braccia infino alla cintura, con simile affibbiamento ristretti, commenda, però che intera mostrando di colei la grossezza; e, per quelle aperture mettendo l’occhio, di videre s’argomenta ciò che uno bianchissimo vestimento, al verde dimorante di sotto, gli niega; e ben conosce che’l frutto ch’ha e’ veduto di tutto è riposto nelle parti nascose; il quale non altri che Giove reputa degno di possedere (*ibid.*)

(‘y los vestidos como aquellos, con los lados abiertos desde de debajo de los brazos hasta la cintura, ceñidos con parecida hebilla, digna de alabar, si bien muestran entera su volumen; y a través de aquellas aperturas poniendo el ojo, intenta ver aquello que una ropa blanquísima, que se halla firme debajo de la verde, le niega; y entiende que el fruto que tiene y ha visto enteramente está recluido en las partes ocultas, de las cuales cree digno poseedor a Júpiter’).

Después de haberlo oído cantar, Lia y sus ninfas proponen a Ameto pasar las horas calurosas del mediodía —en tanto los otros pastores duermen— narrándole sus historias de amor (porque, consagradas a Venus, han sentido sus llamas); y, para ello, se sientan formando un círculo, en cuyo centro dejan a Ameto. Mopsa empieza el turno de intervenciones, y, entre otras cosas, narra su encuentro con Afron, cuya imagen contempla en las aguas del mar, en las que se reflejan, además, la de la pequeña barca en que éste se hallaba:

vèr l'acque mirando, in piccola barca flutuante vidi di bella forma un giovane il nome del quale, sì come poi apparai da' suoi, era chiamato Afron (ed. cit., p. 951)

(‘mirando hacia el agua, en pequeña barca fluctuante ve a una joven de bella forma llamada Afron, así como después aprendí de los suyos’);

y, tras haberlo observado con mayor atención, se siente todavía más atraída por su belleza, y, con semejante deseo, lo convoca en tierra firme, sin obtener más respuesta —quizá por rudeza o quizá por desdén— que la huida del joven sobre su inestable barca por los litorales vecinos; la ninfa, no perdiéndolo de vista, aparte de anunciarle los peligros a los que se exponía, le exhorta a permanecer tranquilo, aclarándole que no alberga intención de producirle ningún daño, al no estar poseída por una rabia como la experimentada por los perros de Acteón contra su propio amo:

—O giovane, cui fuggi tu? Se tu fuggi me, nulla cosa ti dovrà fare sicuro. Io non sono fiera pestolenziosa, cercante di lacerare i membri tui, come i cani d’Ateon miseramente cercarano il lor signore... (ed. cit., p. 952)

(‘Oh joven, ¿de quién huyes? Si huyes de mí, nada te hará sentir seguro. Yo no soy una fiera pernicioso, que busca lacerar tus miembros, como los perros de Acteón miseramente buscaron a su señor...’).

Mopsa, pues, no se identifica con Diana, sino con los instrumentos usados por la diosa para vengarse del príncipe tebano. Tras equipararse con distintas personajes mitológicos, planea la forma de vencer a Afrón, ante quien descubre sus blancas piernas, así como el vago seno, al levantarse el manto desde los pies hasta las rodillas y desde la cintura por encima de los hombros; y, como espectador privilegiado, el navegante se rinde a la belleza de la ninfa, a quien, descendiendo a tierra, acaba abrazando:

Io dico che i lunghi drappi, toccanti terra come ora fanno, essendomi io cinta sopra l’anche, quasi paurosa dell’onda mostrandomi, in alto molto più che’l dovere li tirai; per che agli occhi suoi le candide gambe si fecero conte le quali, sì come io m’avvidi, con occhio avido riguardò... Ond’io, disposta a vincere lui, levato a me di sopra agli omeri miei il non pesante mantello, come vinta dal caldo, aperto il vago seno, le bellezze di quello, alquanto bassandomi, gli feci, senza parlare, scoperte; le quali egli non prima vide che, rotta ogni durezza, volse sopra a noi con queste parole: —Giovane donna, attendi: io sono vinto dalle tue bellezze; ecco ch’io vengo presto a’ tuoi piaceri (p. 955)

(‘Yo digo que los largos trapos, tocando el suelo como ahora, estándome ceñida sobre las ancas, casi pavorosa mostrándome de las ondas más de lo que debía los alcé; porque a sus ojos se dieran a comnocer las blancas piernas, los cuales, así como me vi, con ojos ávidos miró... De donde yo, dispuesta a vencerlo, elevando sobre mis hombros el manto nada pesado, como cansada por el calor, abierto el vago seno, cuya belleza,

inclinándome un poco, le descubrí sin hablar; los cuales [los senos] él no vio que, rota toda dureza, se dirigió a nosotras con estas palabras: ‘Joven muchacha, estate atenta: he sido vencido por tu belleza; he aquí que vengo dispuesto a tus placeres’).

En su intervención, Emilia descubre su dedicación a Diana desde los años pueriles y narra los amores de su padre, Ibrida, primero prometiendo indisoluble unión con la madre de la ninfa —invocando la aquiescencia de Juno—, después —desdiciéndose de todos sus juramentos— casándose con una de su país de origen (en cuya unión no contaron con la aprobación de Juno e Himeneo, que descargaron su ira sobre los dos, especialmente sobre la joven adúltera y su familia). En la canción que cierra su parlamento, Emilia introduce una alusión al carácter de Diana y al castigo que la diosa reservó para Acteón por haberla disgustado:

Diana, gli aspri fuochi temperante
con le sue onde e, con arco protervo,
chi la volesse offender minacciante,
indarno mai di quel non tira nervo
vèr chi le spiace, sì come Ateone
il sentì tristo, convertito in cervo (ed. cit., pp. 967-968)

(‘Diana, que atempera los ásperos fuegos con sus ondas y quien, amenazante, con arco cruel, la quiera ofender, en vano no le lanza —a quien la disgusta— con fuerza sus flechas, como lo advirtió el triste Acteón, convertido en ciervo’).

Alude, en primer lugar, al baño de Diana, para aliviar los calores estivales (y así la había sorprendido Acteón); y, en segundo, a la cólera de la diosa, quien arremete contra sus presuntos ofensores,

haciendo uso de su cruel arco, entre cuyas víctimas se aduce al príncipe tebano, cuando éste no sufrió el impacto de sus flechas, sino el del agua que Diana le había arrojado para convertirlo en ciervo.

Después del relato de Adiona y antes del de Acrimonia, Ameto se recrea —con cierta fijación— en la belleza de las ninfas; y, entre unas y otras, siempre juzga como más bella a la más próxima, a la que le ha prestado mayor atención, de suerte que mientras contempla con detalle una parece olvidar los elogios que había dedicado a la primera, y así sucesivamente:

E, mentre che egli fisamente rimira l'una, quella in sé più che l'altre giudica bella; poi, gli occhi rimossi di questa, mirandone un'altra, loda più l'altra e danna il parer primo; e quinci alla terza, tanto quanto la guarda, tanto tutte l'altre men belle consente (pp. 984-985)

(‘Y, mientras que él contempla fijamente una, a aquella en sí más que otra juzga bella; después, alejados los ojos de ésta, mirando a otra, alaba más a la segunda y condena el primer parecer; y de aquí a la tercera, tanto cuanto la mira, tanto todas las otras consiente ser menos bellas’).

Ante tales dudas, se entrega a diversas imaginaciones, siempre a la medida de sus deseos y apetencias, bien desfalleciendo en los brazos de una, bien estrechando el cuello de otra, bien sintiendo los dulces besos de alguna, esperando —con la boca ligeramente abierta— recibir su saliva, cuando en realidad solo succiona aire:

Egli, mirandole affettuosamente con ardente disio, in se medesimo fa diverse immaginazioni concordevoli a' suoi disii. Egli alcuna volta

immagina d'essere stretto dalle braccia dell'una e dell'altra strignere il candido collo; e, quasi come se d'alcuna sentisse i dolci basi, cotale gusta la saporita saliva; e, tenente alquanto la bocca aperta, nulla altra cosa prende che le vane aure (p. 985)

(‘Él, mirándolas afectuosamente con ardiente deseo, se da a diferentes imaginaciones concordantes con sus deseos. Él una veces imagina ser estrechado por los brazos de una y de la otra estrecha el blanco cuello; y, como si de alguna sintiese los dulces besos, de manera que gusta la sabrosa saliva; y, teniendo un poco la boca abierta, ninguna otra cosa toma que el vano aire’).

Durante esos momentos de embelesamiento, ajeno a los versos de Adiona, da rienda suelta a la *virtus imaginativam*, combinando y dividiendo las formas retenidas en la imaginación, con capacidad de fabricar otras nuevas susceptibles de ser almacenadas (Ameto ha seleccionado las imágenes de las ninfas relativas a sus partes más íntimas y, a partir de ellas, ha logrado crear otras inexistentes, que tal vez reproducían con detalle cuanto el pastor solo había podido entrever):

Egli non intende cosa che vi si dica; anzi tiene l'anima con tutte le forze legata nelle delicate braccia e ne' candidi sensi delle donne; e così dimora come se non vi fosse. Ma la ferma immaginativa di lui, vagante per le segreti parti di quelle, delle quali alcuna non s'avvedeva... (*ibid.*)

(‘Él no entiende cosa que se diga allí; así tiene el alma con todas las fuerzas presa en los delicados brazos y en los blancos senos de las muchachas; y así permanece como si no estuviera allí. Mas su firme imaginativa, vagante por las secretas partes de aquellas, de las cuales alguna no se veía...’).

A diferencia de Acteón, ha dispuesto de tiempo para explayarse en la belleza que ha contemplado, y no ha recibido ningún tipo de castigo.

Al empezar Acrimonia a cantar, Ameto vuelve a sus pensamientos anteriores, aunque con un deseo más morigerado (“Così tosto come la donna cominciò a parlare, Ameto rientrò ne’ primi pensieri; ma con più temperado disio”, “Tan pronto como la muchacha comenzó a hablar, Ameto volvió a los pensamientos iniciales, mas con más moderado deseo”); y, abandonando sus cavilaciones a propósito de abrazos y besos imposibles, recapacita sobre su situación privilegiada como testigo de siete bellezas (cuando, por ejemplo, Paris solo lo había sido de tres, aunque ofrecidas a sus ojos completamente desnudas). En ese último punto, no quiere imaginarse su reacción de haberlas visto sin ropa, cuando apenas ha podido refrenar sus deseos ilícitos simplemente por haberlas sorprendido en los términos ya aclarados (“Questo no sarebbe altro che un vano accendimento di più aspro fuoco, considerando che, vedendo i visi loro, appena da’ disideri non leciti posso raffrenare la vaga mente”, ‘Esto no sería otra cosa que un vano encendido de más áspero fuego, considerando que, al ver sus rostros, apenas de deseos ilícitos puede refrenar la vaga mente’); y, a pesar de no poder ver más allá de lo permitido a otros hombres, en principio considera la suya una suerte mejor que la de Acteón, a quien Diana no consintió la difusión de su belleza (mientras el pastor podrá compartir las de las ninfas con sus compañeros):

Oh quanto ancora ho più di grazia che'l misero Atteón al qual non fu licito di poter ridire le vedute bellezze della vendicatrice Diana; e a me non fia tolto di potere in ciascun tempo narrare co' cari compagni il sentito bene (p. 996)

(‘Oh cuanto hasta ahora he tenido más gracia que el mísero Acteón, al que no fue lícito poder referir la belleza de la vengadora Diana; y a mí no se me ha vedado poder narrar en cada tiempo con compañeros queridos el bien experimentado’);

pero, tras una breve meditación, solo se arroga una prerrogativa con respeto al cazador tebano, al reconocer que nadie dará crédito a su relato, cuando él mismo lo cuestiona:

Ma ohimè di che mi rallegro? Io non avrò di questo più di Atteón, se non solamente che io non sarò da' cani lacerato; se io narrerò queste cose, chi le crederà? Niuno fia, che possa stimare, non vedendo, quello che io medesimo, vedendo, appena credo (*ibid.*)

(‘Mas, ay de mí, ¿de qué me alegro? No obtendré de esto más que Acteón, excepto que no seré lacerado por los canes; si narrara estas cosas, ¿quién las creería? Ninguno, que pueda estimar, no viendo, aquello que yo mismo, viendo, apenas creo’).

Ameto tiene la seguridad de no recibir el ataque de sus perros (quizá porque ha adoptado, como hemos visto, la precaución de atarlos a una encina); y solo en eso se presenta más privilegiado que Acteón, quien, en cambio, fue castigado por haber visto más de lo lícito para cualquier varón, sobre todo cuando había violado la intimidad de una diosa caracterizada por su recato y circunspección. Ameto, por el contrario, había invadido la de unas ninfas consagradas a Venus y capaces de ofrecer a la vez que recibir amor; y, a pesar de cierto

deseo experimentado en algún momento en altas dosis, se siente feliz por el espectáculo del que ha sido testigo, especialmente gracias a Lia, bastante más condescendiente que la intransigente Diana.

La ninfa Agapes refiere la desgracia que había sufrido al casarla sus padres con un viejo rico, y describe con detalle las vejaciones que hubo de afrontar durante la primera noche de matrimonio en el lecho con su marido, quien pretendía encenderla con una fétida boca, llenándola de babas, en lugar de besos, además de tocarle los pechos con manos trémulas (“con le tremanti mani tasta i vaghi pomi”, ‘con las trémulas manos tocan las vagas manzanas’), sin poder cultivar el huerto de Venus, debido a su impotencia (“gli orti di Venere invano si fatica di cultivare; e, cercante con vecchio bomere fendere la terra di quelli, disideranti li graziosi semi, lavora indarno”, ‘se esfuerza por cultivar los huertos de Venus; e, intentando con viejo arado surcar la tierra de aquellos, deseosos de las graciosas simientes, trabaja en vano’); ante tales expectativas, la ninfa decide invocar a Venus, pidiéndole poder compartir sus ardores y gozar de su joven belleza con el varón adecuado; y, en el ínterin, queda sumida en un profundo sueño, en el cual se vio sobre un luciente carro, conducido por palomas a los dominios de Venus, quien se le apareció desnuda con una exultante belleza, llevándola a una fuente que no tenía parangón con la de Narciso. En sus aguas se introdujo la diosa, quien invitó a la ninfa a bañarse con ella, después de haberse despojado de sus ropas; y, dentro de la fuente, Agapes oyó llegar a Cupido, quien había atraído hacia el lugar a Apiros (en

griego, ‘sin fuego’), un muchacho pálido y tímido, destinado a satisfacer las necesidades de la ninfa:

Ond’io, desiderosa di vedere qual fosse, alzata alquanto la testa e gli occhi vaghi in giro volti, vidi in fra le frondi un giovanetto, palido e timido nello aspetto, il quale con lento passo s’appressava alle sante acque. Egli, veduto, piacque agli occhi miei e figurato rimase nella mia mente; ma pur d’essere ignuda veduta da lui mi porse vergogna; e di nuova rossezza dipinta tornai. Ed egli similmente, come mi vide, mutato il colore e stupefatto, fermato il passo più non venne oltre; onde, come alla dea piacque, riprendemmo i vestimenti (p. 1005)

(‘De donde yo, deseosa de ver cuál fuese, alzando un poco la cabeza y los vagos ojos, vio entre las frondas a un joven, pálido e tímido en el aspeto, quien con lento paso se acercaba a las santas aguas. Él, visto, plugo a mis ojos y figurado permanece en mi mente; mas me daba vergüenza ser vista desnuda por él; y me ruborizé. Y él igualmente, cuando me vio, cambiado el color y estupefacto, aminorando el paso, no pasa más adelante; por lo cual, como placía a la diosa, tomamos los vestidos’).

Agapes, al igual que Diana, aunque con predisposición muy distinta, fue sorprendido por un joven, no guiado por los hados, sino por Cupido hacia la fuente donde se estaba bañando; y, ante semejante aparición, también experimenta una sensación de vergüenza al convertirse en blanco de la mirada de Apiros, quien, sin prestar atención a Venus, sufre una manifiesta alteración, al asistir a un espectáculo que no había previsto, seguramente al igual que Acteón, en quien, como hemos visto y seguiremos viendo, se ensañaron los hados. La escena entre Agapes y Apiro parece invertir los ingredientes de la de Diana y Acteón.

La “Confessio amantis” de John Gower: la traducción castellana de Juan Cuenca

A finales de 1390, John Gower acabó su obra más importante, la *Confessio amantis*, de la que se han conservado numerosas copias y bastantes ediciones antiguas, desde la de William Caxton (1483) hasta las de Thomas Berthelette (1532 y 1534); el poema sigue la moda —tardía en Inglaterra— del *Roman de la Rose*, de la que su autor ha adoptado la trama pseudoautobiográfica, cuando decide presentarse sojuzgado por amor, en un llano verde, al que había llegado desde una floresta una mañana del mes de abril (se trata, al igual que en la obra francesa, del lugar ameno al que el protagonista se dirige para solazarse y en el que se convierte en víctima del amor); tras invocarlos, el poeta recibió la visita de Cupido y de su madre: el dios apenas se detuvo, aunque con el tiempo suficiente como para traspasarle el corazón con una de sus flechas; la diosa, en cambio, se interesó por los males del poeta, a quien envió a uno de sus clérigos, llamado Genius, para confesarlo (de ahí el título de la obra). En la confesión, el clérigo, antes de tomársela, primero debe aclararle “la regla de los vicios según pertenece a mi orden” y después ha de mostrarle “todas las propiedades del amor” de acuerdo con los postulados de Venus; en cuanto a “la regla de los vicios”, menciona los peligros a los que está expuesto en función de un mal uso de los cinco sentidos externos, y, entre ellos, empieza por el que cree más importante, el de la vista, cuyos perjuicios ilustra con la fábula de

Acteón y de Medusa. De las muchas copias perdidas de la obra, seguramente de la primera redacción, Juan Cuenca, vecino de Huete, la tradujo al castellano en la segunda mitad del siglo XV (y por ella hemos citado y seguiremos citando el texto) a partir de la versión portuguesa de Roberto Paym.

Gower dispone la fábula del cazador tebano en dos partes: una breve sinopsis, inspirada por Ovidio, y una moralización, en una línea bastante distinta a las conocidas hasta la fecha. En la *narratio*, introduce algunas modificaciones, muy atento a las interpretaciones más comunes, como la caracterización del personaje como contumaz montero: “Este Antheor, como hombre poderoso e montero de voluntad más que todos, tomó sabor de ir a correr monte, con sus canes e grandes bocinas, a las matas mayores do él más aína entendió fallar su montería” (p. 196 a); presenta al cazador alejado de sus compañeros, perdido primero en una floresta y luego en un valle, siempre fascinado por la belleza de sus elementos naturales:

Así avino que, andando a su monte solo, en una floresta, e él quedó apartado de su gente et así solo, andando, parando mientes en las fermosas flores que nacían entre las yerbas verdes, et otrosí a los dulces cantos del ruseñor e de las otras aves, fasta que llegó a una valle, del cual él no sabía parte, en el cual falló un llano redondo cercado de ramos verdes e de muchos fermosos árboles de desvariadas naturas (*ibid.*);

a continuación, lo sitúa frente a Diana, en cuya contemplación se demora, al sentirse hechizado al igual que lo había estado antes por la belleza del paisaje:

E lanzando su ojo contra el medio de aquel llano, vio la más fermosa fuente que los hombres vieron, e en la cual Diana, diosa, se estaba bannando con sus donzellas que la sirvían, estando ella toda desnuda, de la cual él su ojo nunca partió...;

y, por último, reproduce el castigo que recibe por parte de la diosa, con un elemento nuevo, quizá procedente de la misma fuente que la empleada por Alfonso el Sabio:

por la cual cosa ella [Diana] fue mucho sannuda, et, como diosa que era, mudólo en semejanza de ciervo, que luego por delante de sus canes se levantó, con él cual todos los de su companna corrieron e fizieron montería, fasta que los canes lo mataron, et, por mayor venganza, todo lo despedazaron.

El poeta inglés, tan incrédulo como Paléfato o el monarca castellano, se niega a afirmar que el príncipe fue transformado en ciervo, y, en su lugar, solo admite que recibió el aspecto de dicho animal: con el semblante o la facha de ciervo aparece ante sus propios perros y antes sus camaradas, no ante la diosa, ni ante sus ninfas (y el desmembramiento del héroe se concibe como un castigo aún mucho mayor que el de los mordiscos).

En la moralización, Gower reprocha a Acteón su indiscreción y fisgoneo, al haberse fijado en un ser que en nada le convenía y al que podía profanar:

Ved agora aquí, fijo mío, ¿qué causa poner hombre el ojo do no le cumple? Lo cual Antheor caramente compró; por tanto, guárdate que no lo fagas, ca tú fallarás que mejor es, a las veces, tener los ojos cerrados

que ver con ellos, lo que después te puede venir en danno (pp. 196 a-196 b);

en este caso, el poeta inglés —siguiendo a Ovidio— ha descrito el encuentro entre su protagonista y Diana como producto del azar, pero, en cambio, ha atribuido al primero una perseverancia en su actitud, creyendo ver en ella el origen de su pecado y el motivo por el cual la segunda lo castiga tan duramente. En ese sentido, y teniendo en cuenta el contexto, parece dar a entender que Acteón se había enamorado de la diosa, al seguir teniendo los ojos muy abiertos ante su presencia, en lugar de cerrarlos para evitar males mayores, en la convicción de que el amor penetra en el corazón a través de ellos: podría, en última instancia, haber aplicado a la situación del príncipe tebano una de las sugerencias de Fulgencio sobre el mito, “Curiositas semper periculorum germana detrimenta suis amatoribus nouit parturire quam gaudia”, ‘La curiosidad, siempre hermana de los peligros, sabe producir entre sus amantes más daños que gozos’. Ése es el riesgo mayor para cualquier amante que se impone metas demasiado altas e inasequibles, y en semejante línea conviene juzgar el consejo final del clérigo para su discípulo.

Petrarca y sus contemporáneos

En el siglo XIV, antes de Petrarca, Giovanni Quirini también utiliza el mito de Acteón como punto de referencia de su situación

personal, consistente en el sufrimiento que le causan los ojos de la amada cuando decide contemplarla; y, en ese sentido, el poeta considera veniales las penas del cazador tebano por haber visto una belleza como Diana en comparación con las suyas al arriesgarse a mirar a su dama. Así, pues, ofrece, en el primer cuarteto, la narración mítica que pretende aplicar, en el resto del soneto, a su propia circunstancia; y, en ese proceso, procede a una elección de los elementos que más le interesan de la fábula de Acteón: la aniquilación y el desgarramiento que sufre el protagonista —convertido en ciervo— por sus propios perros como consecuencia de haber sorprendido a Diana bañándose desnuda con sus compañeras. En el término de comparación, Quirini ha simplificado bastante los elementos, sobre todo referentes a la amada-Diana, en tanto convierte a los perros que destrozan a Acteón en los ojos de la dama que descuartizan al poeta (y, en semejante tesitura, el amante —al sentir descuartizada su alma por la mirada de la amada— decide salvar y evitar su presencia, huyendo como si se tratara de una fiera salvaje: al resultar víctima de los mordiscos o ladridos de los ojos de la amada —presentados como perros, de acuerdo con una metáfora pura, en el que se ha eliminado el elemento real—, y en la agresión sufrida parece haber experimentado una metamorfosis —como la de Acteón— en una bestia, quizá para subrayar su conducta —a esas alturas de la relación con la amada— animal, en la tradición de la licantropía estudiada más arriba):

Colui che perse la figura umana
e venne cervo e lacerato fue
dai proprii cani, però che Diana
vide bagnar cun le compagne sue,
no ebbe pena sì grave e profana
quanto sostegno sol per veder vue;
ché Amor, che di sospir mi fa fontana,
mi squatra e rode il cor cum ambidue
quei vostri ladri che lume mi fanno
e muta la mia mente in mille forme
e col suo dardo ciascaduna assagia.
Ond'io, vivendo in sí noioso affanno,
conviene desviar mei passi e orme
e fuggir, lassol, cum' fiera selvaggia²⁴.

(‘Aquel que perdió la figura humana y se convirtió en ciervo y fue lacerado por sus propios perros, aunque vio bañarse a Diana junto a sus acompañantes, no tuvo pena tan grave y profana como la que sostengo solo por haberos visto; porque Amor, que por los suspiros me hace fuente, me despedaza y roe el corazón con dos de aquellos vuestros ladridos que me iluminan y cambia mi mente en mil formas y con su dardo cada una me hace probar. De donde yo, viviendo en tan enojosa ansiedad, conviene que desvíe mis pasos y pisadas y huir, cansado, como fiera salvaje’)

En la misma época, solo un poco posterior, Franco Sacchetti dedica en uno de sus madrigales a establecer cierta comparación entre él y Acteón, después de haber visto descender —mientras contemplaba a Faetón con amor— a tres diosas (epiclesis de Diana, dado su sincretismo con Lucina y, a veces, con Proserpina), a quienes ha escuchado decir que su amada mandaba en el bosque; por ello el poeta tiene la convicción de que va a experimentar la misma metamorfosis que Acteón, quizá porque ha concebido para con su

²⁴ *Rimatori del Trecento*, ed. Gisueppe Corsi, UTET, Turín, 1969, pp. 48-49.

amada unos deseos que lo impulsarán a sorprenderla de manera afín a como el cazador tebano había sorprendido a Diana, o tal vez porque otorga a la amada el mismo poder y dominio que Diana sobre la selva en que se halla, además de idéntica severidad y rigor hacia quienes la desean más allá de los términos honestos y humanos. El poeta, como Giovanni Quirini, apunta hacia el final trágico que tendrán sus amores con esta misteriosa dama, dueña absoluta de la selva; y, por ahí, presume su inexorable comportamiento como un animal, producto del tipo de amor que le ha profesado y prodigado:

Fiso guardando con Amor Fetonte,
discender vidi una fiamma tostana
con Lucina, Proserpina e Diana;
Quando vèr me le donne lampeggiando
disson: —Ne' boschi la tua donna impera—.
Po' ritornò ciascuna a la sua spera,
lasso, qual io rimasi! I' veggio l'orma
che come Atteon muterò forma.

(‘Mirando fijamente con amor a Faetón, vio descender una llama fugaz con Lucina, Proserpina y Diana; cuando hacia mí las mujeres resplandecientes dijeron: —En los bosques gobierna tu señora. Después cada una volvió a su esfera, ¡oh triste, cuál quedé! Yo veo la pisada que como Acteón mudará la forma’)

En esa tradición, Petrarca compone un madrigal con los rasgos inequívocos de una pastorela, en el que el poeta asimila su situación a la de Acteón, con el que comparte el deleite que experimenta al haber sorprendido a su amada lavando el velo que oculta sus

cabellos, con una inequívoca *senhal* “a l’aura”, “a Laura”, en el doble sentido de ‘[el velo] que al aura el vago y rubio cabello esconda’ y ‘[el velo] que a Laura el vago y rubio cabello esconda o encierre’, no tan clara en la versión primitiva del poema, en el que se leía, de forma ya esclarecedora, “ch’al sol e a l’aura el vago capel chiuda”:

Non al suo amante più Diana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch’a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch’ a l’aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand’egli arde’l cielo,
tutto tremar d’un amoroso gielo.

(‘No agradó Diana más a su amante, cuando por tal ventura toda desnuda la vio en medio de las gélidas aguas, que a mí la pastorcilla selvática y cruel, ocupada en lavar un gracioso velo, que al aire el vago y rubio cabello esconde, tal que me hace, ahora cuando arde el cielo, temblar todo yo de un amoroso hielo’)

En el primer terceto, Petrarca inserta la referencia mitológica, sin mencionar para nada a Acteón, tratado como “amante”, dando por supuesto que el cazador tebano se prendó de la belleza de Diana, además de subrayar la influencia de la fortuna —equiparable a la del mismo poeta— en su encuentro inesperado con la diosa (sobre todo por el estado en que la descubre, toda desnuda), en un recuerdo bastante exacto de la versión de Ovidio, quien hace hincapié en ese aspecto azaroso de la famosa escena en el baño. En el segundo

terceto, el poeta aplica a la suya la experiencia de Acteón, con respecto a la cual introduce unos cuantos —aunque significativos— cambios: no sorprende a la pastora completamente desnuda, sino con la cabeza destapada; no bañándose en el agua, sino ocupada en mojar el velo, seguramente para refrescarse la cabeza, en un hora especialmente calurosa, como la del mediodía (y, en ese aspecto, existe una coincidencia con la situación de Diana, quien abandona sus ocupaciones venatorias para entregarse al baño reparador y quien se despoja de los velos que ocultan su cuerpo). En el dístico final, Petrarca alude a las consecuencias de una visión tan deleitable, sobre todo propicias para una mayor sensualidad, de acuerdo con la posición del sol, con la inclusión de uno de los rasgos típicos de la sintomatología amorosa, destinado a subrayar la identificación del amante con el objeto amado: el escalofrío del narrador puede ser producto de su inmersión en el agua helada de Diana-pastorela (quizá en la misma medida o proporción que Acteón se convierte en uno de los atributos de Diana, en cuyos altares sus devotos seguidores cuelgan cuernos de ciervo). Como en Quevedo, como en Góngora, según veremos más adelante, el poeta se siente víctima de una pasión, condicionado por el clima y /o por la estación del año en que sorprende a Laura (los días caniculares del año, propensos a las manifestaciones más violentas, expresadas en forma animal, como por ejemplo en el ciervo Acteón). Seguramente Petrarca no pensó en el príncipe tebano con envidia o con alguna extraña conmiseración; más bien lo hizo con temor, con incuestionable

terror (y, en ese sentimiento, a nuestro poeta se le impuso —al igual que a los de su generación o un poco anteriores— como modelo del amante tremendamente vulnerable, muy lejos, demasiado lejos, del objeto amado).

En la famosa canción de las metamorfosis, Petrarca narra en clave alegórica los cambios que experimentó cuando en su adolescencia conoció a Laura; se vale de una serie de fábulas mitológicas para ilustrar los efectos que produjo en él la llegada del amor: la conversión en laurel, más que la frustración de su deseo, expresa la absoluta identificación con el objeto amado y la pérdida de su libertad; la transformación en cisne parece reflejar la situación del personaje que evoca, Cigno, tío de Faetón, al simbolizar la osadía de aspirar a la posesión de la amada (también en el color blanco del ave se ha querido ver referencias al color del amor y al precoz envejecimiento del poeta); la metamorfosis en piedra, recordando la de Bato, incapaz de guardar un secreto ante el mismo —aunque con un aspecto distinto— que se lo había confiado, Mercurio, significa la infracción del poeta al desobedecer a la amada y hablarle —sin llegar a reconocerla— a ella misma de su amor; la mutación en fuente es el resultado de la intención del poeta de volver a conculcar la prohibición de la amada al poner por escrito sus preocupaciones (igual castigo recibió Biblis tras revelar a su hermano el amor que sentía por él a través de una carta); la transfiguración en piedra y en voz incorpórea, basada en la de Eco, ninfa castigada por Juno por retenerla con sus conversaciones cuando ésta intentaba sorprender a

Júpiter con otras ninfas, parece confirmar las transgresiones del poeta por poner de manifiesto su deseo. Junto a todas estas metamorfosis, Petrarca ha dejado para el final la transformación en ciervo, no para explicar el enésimo pecado de palabra, sino otra transgresión mucho más grave, la de los ojos o de la vista, modelada sobre la de Acteón:

I' seguì' tanto avanti il mio desire
Ch'un dì cacciando sì como' io solea
Mi mossi; e quella fera bella et cruda
In una fonte ignuda
Si stava, quando 'l sol più forte ardea.
Io, perché d'altra vista non m'appago,
Stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
Et per farne vendetta, o per celarse,
L'acqua nel viso co le man' mi sparse.
Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
Ch'i' senti' trarmi de la propria imago,
Et in un cervo solitario et vago
Di selva in selva ratto mi trasformo:
Et anchor de' miei can' fuggo lo stormo

(‘Yo llevé tan adelante mi deseo, que un día, como solía, me moví para cazar; y aquella fiera bella y cruel se estaba desnuda en una fuente, cuando el sol más fuerte ardía. Yo, porque de otra visión no me satisfago, me puse a mirarla: de lo cual ella tuvo vergüenza; y por vengarse, o para ocultarse, con su mano, me esparció el agua en el rostro. Yo digo verdad (acaso eso parecerá mentira) que sentí arrancarme mi propia figura, y me transformó subitamente en un ciervo solitario y errante de selva en selva: y aún huyo de la jauría de mis perros’).

No cabe pensar que Petrarca se inspiró para esa escena en un episodio real, también reflejado en la canción “Chiare, fresche et

dolci acque” (CXXVI, 1-3), en que describe a Laura —no necesariamente desnuda— sumergiendo sus miembros en el agua del río Sorgue, sino que adaptó de manera literal el famoso episodio de Diana y Acteón para ofrecer una interpretación alegórica de sus sentimientos: llevado por el deseo, se imagina a Laura desnuda, y por semejante osadía, ante la posibilidad de una revelación de esos pensamientos, recibe el mismo castigo de Acteón; el poeta ha cometido esta vez una infracción más grave, al representarse el cuerpo sin ropa de la amada (se trata más de una *cogitatio* que de una *visio*), pero ha sido condenado por otra de tipo oral, como Diana deja claro a Acteón: “Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet!” (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 193-194), ‘Ahora te está permitido contar, si puedes hacerlo, que me has visto despojada de la ropa’. Petrarca, pues, ha tenido en cuenta esos versos de la fábula de Acteón para alinearla junto a las otras fábulas con el mismo denominador común de la transgresión oral: traicionado por la naturaleza de su deseo, más sensual de lo que querría, no ha reproducido en su mente las virtudes de la amada sino que ha invocado sus partes físicas más íntimas, y, antes de hacerlas públicas, en la misma medida que al principio había desvelado sus sentimientos, es víctima de una última sanción alegórica. Al presentarse convertido en ciervo, debe de considerar las propiedades lúbricas del animal, que equipara con las de su deseo: ha elegido al cazador tebano para definir mejor su concupiscencia hacia Laura, no solo por la simbología del ciervo, sino también por las intenciones

que ciertos autores atribuyeron al personaje mitológico al sorprender a Diana en el baño. En ese sentido, Petrarca podría concebir los perros que lo persiguen —sin llegar a alcanzarlo— como los remordimientos que lo atormentan a cada instante²⁵.

En sus *Rime d'amore*, por otra parte, dentro de esa tradición, aunque con una aplicación algo distinta, Fazio degli Uberti incluye una canción en que aduce la fábula de Acteón para ilustrar los peligros a los que se expone por contemplar a la amada de abajo a arriba (si bien no precisa en qué términos experimenta una transformación), con una curiosidad semejante a la del príncipe tebano (con su misma atención), aunque con una diferencia importante, la de la condición nada divina de ella, en tanto la considera mero reflejo de Diana:

Or se muto sembiante
per mirar lei di sotto ai suo' be' cigli,
come Atteon per riguardar Diana
ne la chiara fontana,
maraviglia non è né parer dee,
perch'ell'è sola il sol de l'altre dee (III, 46-51).

(‘Ahora si mudo el semblante por mirarla desde abajo hasta sus bellas cejas, como Acteón por contemplar a Diana en la clara fuente, maravilla no es ni debe parecer, porque ella sola es el sol de las otras diosas’)

²⁵ Para la interpretación de esta canción, véase Marco Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Mulino, Bolonia, 1990, pp. 273-325; y ed., Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milán, 1996, pp. 95-122.

El poeta, un poco antes, se ha presentado vencido por el poder de la dama (concretamente por su rostro), que ha comparado con el del sol, como parte de sus meditaciones:

I' guardo alcuna volta dentro al sole,
imaginando di voler vedere
là dove ha più potere
o in lui o nel bel volto ch'io ragiono.
Po' tanto vinto e soperchiato sono
da quello, in cui s'aviva il mio piacere,
che del folle volere
rido fra me, com'uom d'altrui far sole (vv. 35-42)

(‘Yo miro alguna vez dentro del sol, imaginando querer ver allá donde tiene más poder o en él o en el bello rostro sobre el que discurro. Después soy vencido y superado por aquello, en el que se aviva mi placer, que por el loco querer río entre mí , como hombre suele hacer de otro’);

y, en semejante sentido, de forma indirecta, atribuye a Acteón una muerte por amor, más allá de cualquier otra reflexión sobre sus aficiones venatorias. Bajo los efectos de tal alienación, no cree nada extraordinario su metamorfosis, a la vez que niega la divinidad de su amada, sin establecer una relación evidente entre los dos fenómenos: al sugerir su naturaleza humana, podría estar pensando en otro tipo de transformación, sin duda menos racional, que la del cazador, víctima de los encantos de una diosa.

En sus *Rime*, Simone Serdini, más conocido como Saviozzo, introduce unas cuantas referencias a las vicisitudes de Acteón, siempre con connotaciones amorosas, nunca con las morales que sugieren las interpretaciones medievales que hemos estudiado arriba.

En una composición acéfala, en tercetos encadenados, menciona al príncipe tebano para ponderar su sufrimiento por amor, capaz de despertar su envidia (y, en ese aspecto, imputa a nuestro héroe cierta complacencia por la destrucción de que fue objeto): “Vegommi in tanto sterminio venuto, / ch’al misero Atteon invidia porto...”, ‘Me veo llegado a tanto estrago, que envidio al mísero Acteón’ (LXXVII, 7-8). En otra, dirigida a Amor, se lamenta de la conducta desdeñosa de su amada, a quien nada parece alterarla (“Caldo né gel né temperato tempo / fe’ mai mutar costei di tal disdegno”, ‘Calor ni hielo ni un clima templado nunca hacen cambiar a quella de tal desdén’); y, en esa situación, evoca la de Acteón, al que cree un mártir y del que ofrece los detalles mínimos de su castigo: “E io, che non ho posa, / sento quel gran martir, quando rimembro, / di quel che membro a membro / fu lacerato per veder Diana / bagnarsi al bosco in mezzo una fontana”, ‘Y yo, que no tengo reposo, siento aquel gran mártir, cuando me acuerdo de aquel que miembro a miembro fue lacerado por ver a Diana bañarse en el bosco en medio de una fuente’ (LXIII, 35-39). En los versos siguientes, describe los distintos efectos que han producido en él y en su amada las saetas de Cupido (de hecho, la primera ha vaciado el carcaj del dios para arrojar sus flechas al poeta): “Ferro né sasso né duro diamante, / a me, può stare incontra a tua saetta: / e una giovinetta / ha fatto già votar la tua faretra?”, ‘Hierro ni piedra ni duro diamante puede hacer frente a tu saeta: y una jovencita ha hecho ya vaciar tu carcaj’ (40-43).

En un *Capitolo* extenso, con un título no menos largo (“d’una fanciulla, la quale fu tradita e ingannata da un suo amante...”, ‘de una jovencita, que fue traicionada y engañada por su amante...’), Saviozzo pone en boca de una ninfa una historia con muchos elementos en común con la fábula de Diana y de Acteón, de la que recuerda algún episodio, como el de la transformación del cazador. La muchacha empieza presentándose como ajena al dios Amor y entregada al servicio de Diana: “I’ non temea del traditor d’Amore / né di sua guerra né di suo trattato, / ma avea diliberato / di viver sempre serva di Diana”, ‘Yo no temía al amor traidor, ni su guerra ni su trato, pero había decidido de vivir siempre como sierva de Diana’ (LXXIV, 13-16); y menciona su costumbre de entrar —por lo general, sola— en una fuente en cuyas aguas podía contemplar su rostro, mucho más fascinador que el de Narciso (y las ninfas del lugar la recibieron amistosamente, dejándola sentar entre ellas al borde de la fuente): “E spesso andavo sola a una fontana, / mostrando alle chiare onde il mio bel viso, / che tal forse Narciso / non vide, quando il suo tanto gli piacque”, ‘Y a menudo andaba sola a una fuente, mostrando a las claras ondas mi bello rostro, que por igual suerte Narciso no vio, cuando tanto le agradó el suyo’ (17-20). Dado la cercanía de los edificios de sus parientes, nadie, salvo ellos, aparecía por la fuente (“ivi non era alcun fuor di mia gente”, ‘allí no había ninguno que no fuera de los míos’), y solo un primo suyo invitó a un joven, que al punto se percató de la bella figura de la joven:

Io non so per che caso (o me dolente!)
da un mio cugin fu convitato un giorno
un giovenetto, adorno
ne' modi, vago, onesto e pellegrino;
il qual, mirando, vide nel giardino
da l'una parte il fonte e la verdura,
da l'altra mia figura,
nel mezzo il dispiatato dio d'amore (33-40)

(‘Yo no sé por qué azar (¡oh afligido de mí!) un día mi primo invito a un joven, bello en su proceder, vago, honesto y peregrino, quien, mirando, vio en el jardín, por una parte, la fuente y el huerto, y, por otra, mi figura, en el medio el despiadado dios del amor’);

al sentirse agredida por las flechas de Cupido, la doncella invocó a Diana, a quien pidió ayuda antes que pudiera infringir los votos de castidad: “Omè, Diana, corri, / per Dio, or mi socorri / ch’io temo che’l tuo aiuto non sia tardo!” , ‘¡Ay de mí!, Diana, corre, por Dios, socórreme, que temo que tu ayuda me llegue tarde’ (54-56); y, al oír tales palabras, el dios de Amor le recriminó su conducta, al pretender —con su actitud— que Diana convirtiera al joven en un ciervo, como hiciera con Acteón:

Poi mi dicea Amor: ‘Quel suo bel guardo
vorresti tu vederlo in altra forma
sì che Diana l’horma
gli desse d’Ateon, facendol cervo?’ (57-60).

(‘Después me decía Amor: ‘Aquella su mirada querías tú verlo en otra forma, de suerte que Diana el aspecto de Acteón le diese, haciéndolo ciervo’)

Al margen de la mención de sus protagonistas, la historia de la joven —con evidentes aunque muy concretas referencias a la de Píramo y Tisbe— presenta numerosos paralelos con la de Diana y el cazador tebano, con un desenlace trágico, en circunstancias no demasiado distintas (la muchacha, al ser abandonada por el joven, después de entregarle su virginidad, sucumbe en medio de la selva y se convierte —ya cádaver— en fácil pasto de los animales silvestres); el caballero, por su parte, según hemos visto, irrumpe por sorpresa en la intimidad de la muchacha, en quien concentra su atención por encima de las ninfas que la acompañaban; y, en ese sentido, se ofrece como una interpretación más de Acteón, al enamorarse de una joven a la que ha contemplado en una fuente y en la que despierta un sentimiento análogo (en algunas versiones Diana se habría enamorado de su víctima, pero se habría decidido a castigarlo temiendo una traición semejante a la sufrida por nuestra protagonista). Después de llevarla a un río en cuyas aguas solía refrescarse, el caballero y la dama huyeron despavoridos al oír voces extrañas, seguramente pertenecientes a cazadores en persecución de una de sus presas (“Prendete!” o “Correte / a’ passi, che non possa trapassare”, ‘¡Coged!’, ‘Corred a grandes pasos, que no pueda atravesar’); el primero dejó a su acompañante con los suyos para investigar la procedencia de los gritos (“ch’io non vo’ che nessun venga con meco”, ‘que yo no voy si nadie viene conmigo’), y, al poco, regresó con noticias tranquilizadoras para sus familiares, a quienes pidió estar a solas con la muchacha en plena selva, donde,

con la promesa de matrimonio, la sedujo. Acteón, como ya sabemos, también acometió completamente solo, tras dejar descansando a sus parientes y amigos, la empresa por la que fue castigado duramente; y, en este caso, la dama, próxima en su conducta a la ninfa Calisto, recibe un escarmiento similar (no ha opuesto apenas resistencia al dios de amor, entregándose a sus placeres, contraviniendo las leyes de Diana, quien —en vez de aplicarle un duro correctivo— simplemente le niega cualquier tipo de ayuda cuando —durante su actividad venatoria— la ve en la selva, como perdida).

En un soneto dirigido a Francesco de Padua, “*deviato a studio amore cuiusdam*” (‘desviado del estudio por el amor de alguien’), Giovanni Dondi dall’Orologio utiliza la fábula de Acteón para ilustrar los riesgos de alienación de su interlocutor, hechizado por una “bella eguana”, en referencia a algún tipo de maga o sirena, según puede inferirse por su uso con ese sentido entre autores contemporáneos (“*Sì come al canto de la bella Iguana / obliò suo cammin più tempo el greco, / prendendo suo piacer con forma umana*”, ‘Si apenas oyó el canto de la bella Iguana, el griego olvidó su camino por más tiempo, tomando su placer con forma humana’; vv. 1-3):

Io temo che tu non doventi cervo,
sì come Actheon quand’el vide Diana
chon le altre belle nuda in la fontana,
per qual cangiò la pelle et l’osse e’l nervo.

Però ch'io sento che fato sey servo
novelamente d'una bella eguana,
tal che poristi uscir de forma umana
se non prendi rimedio, qual ti servo.
Pensa che tu sey uom per la ragione,
la qual convien che ti sia principale
duce et governo; et s'el ti ven a meno
questa parte, tu sei bruto animale:
seguendo il senso, curi senza freno,
et de uom in cervo fai traslatione.

(‘Yo temo que tú no te conviertas en ciervo, así como Acteón cuando vio a Diana junto a otras bellas desnudas en la fuente, por lo cual cambió la piel y el hueso y el nervio. Porque siente que he sido hecho siervo nuevamente de una bella iguana, de suerte que, tal como te sirvo, podría abandonar la forma humana si no pongo remedio. Piensa que tú eres humano por la razón, que conviene que sea tu principal guía y gobierno; y si pierdes esta parte tú serás un bruto animal, siguiendo el sentido, afañes sin freno, y te convertirás de hombre en ciervo’)

En el primer cuarteto, el poeta italiano introduce el símil con Acteón, del que recuerda no su muerte sino su transformación en ciervo, integral y profunda, desde los huesos y los nervios hasta la piel (y en ello desmiente la tradición que concibe la metamorfosis como superficial e incluso imaginaria); en el segundo, aplica la situación del personaje mitológico a la de su interlocutor, seguramente enamorado de alguna bella dama, por la que podría perder su condición humana (el poeta ha reconocido en él claros síntomas de degradación que le han alarmado); y, por último, en los tercetos, que forman una unidad gracias al encabalgamiento, ofrece una reflexión de carácter general sobre las consecuencias nefastas de abandonarse a los sentidos, en detrimento de la razón, guía y piloto

fundamental del ser humano (y en ese proceso de enbrutecimiento o animalización acaba eligiendo al ciervo, al no perder de vista en ningún momento el mito de Acteón). Al presentar a su interlocutor siervo de una “bella eguana”, implícitamente concede a Diana el papel de una maga, capaz de transformar a cualquier ser humano en un animal (como lo había hecho Circe con los acompañantes de Ulises); y al describirlo amante de los sentidos —esto es, del alma sensitiva, con las potencias que le corresponden—, sugiere que el cazador tebano debió concebir deseos libidinosos para con la diosa a la que sorprendió desnuda (y, así, lo considera reo de sus pasiones, más que ofuscado por su inclinación a la caza).

Los poetas castellanos del siglo XV: Juan de Mena y el Marqués de Santillana

En la península, los poetas de la corte de Juan II siguieron aferrados a la interpretación medieval del mito, todavía muy ajenos a su asimilación personal, representada por Giovanni Quirini y por Petrarca, quienes en esa faceta no dejaron huella entre los nuestros (y solo el marqués de Santillana, hasta donde alcanzo, aunque no de manera paladina, sugiere una interpretación amorosa y personal, en contraposición a la teoría que pudo conocer sobre el asunto, a través de la versión castellana de la obra de Pierre Berçuire que poseyó y que encargó). En *La coronación*, Mena se presenta recorriendo un largo y tortuoso camino —símbolo de la vida humana, entregada

especialmente en su juventud a los pecados— hasta llegar a la ribera de un río donde asiste a la deglución de un “gran gentío” por “grandes sierpes e culebras”, que en su devastación no respetan el señorío y estado de sus víctimas, “reyes” y “ricos ombres”; el poeta cordobés menciona a Acteón entre los personajes objeto de semejante suplicio: “Pudieras ver eso mismo / Acteón comerlo canes, / con el troyano reísmo...”; y, en aplicación de la lectura “por tres sesos” anunciada en el proemio, ofrece —según procede con otros héroes mitológicos, aunque no siempre en los mismos términos— tres niveles de los azares del príncipe tebano: el fabuloso o metafórico, el histórico o verdadero y el moral. En el primer nivel, se limita a compendiar las etapas más importantes del relato, ateniéndose exclusivamente a Ovidio, en el que introduce algún ligero cambio, a veces inducido por una vocación de comentarista.

Si bien identifica el comienzo de la fábula a partir del verso 143 de las *Metamorfosis* (“e comienza la fabla versificada ‘Mons erat infectus...’”), omite cualquier alusión a la orden dada por Acteón a sus camaradas de interrumpir —por el calor del mediodía— la caza hasta el día siguiente, y empieza directamente con la mención de la fuente en la que solía bañarse Diana (“que era un monte Gargafia llamado..., en el cual monte había una fuente clara...”) y del monte en que aquél se había separado de sus camaradas —con los cuales había salido a cazar—, siguiendo el curso de las sonoras aguas con el propósito de dar con su manantial, aunque siempre impelido por la fuerza de los hados, según también aparece literalmente en Ovidio

(“sic illum fata ferebant”): “A este monte fue Acteón a caça con su gente e ya Diana estaba ende cerca de la fuente que llegaran de la caza, e Acteón por el manadero de las paralelas aguas que de la fuente corrían fue subiendo, según sus fados lo llevaban, porque andaba perdido de compañía, e cobdiciando llegar do manaba la fuente anduvo tanto fasta que llegó do estaba Diana con sus donzellas”²⁶. En el texto latino, el cazador tebano camina con pasos dudosos o inciertos (“non certis passibus...”) —como el peregrino del famoso soneto de Góngora— a través de un bosque nada familiar hacia el recinto sagrado: “per nemus ignotum non certis passibus errans / peruenit in lucum” (vv. 175-176); en el castellano, en cambio, aparece separado de sus camaradas o extraviado por haber perdido el contacto con ellos (“perdido de compañía”), remontando el caudal de las aguas hasta sus orígenes.

Mena introduce otras alteraciones con respecto al original, si bien conserva en casos muy concretos su literalidad; y, así, por ejemplo, describe el impacto que produce la irrupción de Acteón en Diana y sus ninfas, quienes rodearon a la diosa con sus brazos, arrojando agua a aquél para cegarle la visión, cuando en la versión original se limitan a interponerse entre los dos para formar con sus cuerpos una especie de parapeto: “E ya Diana estábase bañando siquier bañábanla sus donzellas e todas sin ropas, desnudas, las cuales, como vieron Acteón, hobieron muy grand vergüenza, e unas

²⁶ Juan de Mena, *Obras completas*, ed. por Miguel Ángel Pérez Priego, Planeta, Barcelona, 1989, p. 128.

le lanzaban del agua por lo cegar e otras cercaban con sus brazos el cuerpo de Diana porque lo non viese Acteón...”. El poeta cordobés parece dar al participio “circumfusae”, con valor de ablativo absoluto, un sentido muy específico, deducido por una mala interpretación de “corporibus... suis”, que, a pesar del caso y su forma plural, atribuye a Diana, y no a sus ninfas (“circumfusaeque Dianam / corporibus texere suis” ‘y, habiéndola rodeado, cubren a Diana con sus cuerpos’); asimismo asigna a las ninfas el rubor que sienten éstas al saberse sorprendidas por un varón, cuando en el original lo habría leído como una actitud exclusiva de Diana en un pasaje claramente desvinculado de la reacción general y caracterizado por el uso de imágenes poéticas: ha intercalado la acción al principio, “las cuales... hobieron muy grand vergüenza”, a partir de una amplia sugerencia del original, que sirve a modo de presentación de la respuesta de la diosa, “Qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, / is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae” (‘el color que suele estar derramado entre las nubes por la herida del sol de frente... éste hubo en el rostro de Diana al ser vista sin ropa’); y, en esa primera fase, describe la altura de Diana, ateniéndose bastante a la versión original, del que ha intercambiado sus partes: “...pero no lo pudieron tanto celar que no sobrase Diana de los hombros arriba sobre todas, que de aquello era más que ellas alta” (“tamen altior illis / ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes” ‘sin embargo la misma diosa es más alta que aquéllas y, desde el cuello, sobrepasa a todas’). En las

mínimas variaciones entre el texto castellano y el latín, quizá pueda postularse alguna errata en el antígrafo que manejó Mena (o en su misma composición mental), por una especie de reduplicación de “illis” en “illo”, en lugar de “ipsa”: “tamen altior illis / illo dea est...” (“de aquello era más que ellas alta”); y, a esa altura del pasaje, también podría suponerse una libre interpretación de “colloque tenus supereminet omnes”, en que “colloque tenus” se traduce por “de los hombros arriba”.

Desde ese punto, Mena, al igual que Ovidio, concentra toda su atención en la reacción de Diana, de la que reproduce su renuncia al recurso de las saetas y su opción por el lanzamiento de agua —empleada como arma arrojadiza, en vez de cómo elemento mágico y /o metamorfoseador—, además de las palabras admonitorias, aunque sin la ironía del original, sacrificada por una aclaración absolutamente innecesaria: “E quisiérale lanzar Diana a Acteón las sus saetas con el su arco, pero en lugar de las saetas lanzábale de las aguas, e por eso todo Acteón estúvose rehacio, siquier nunca volvió atrás, e Diana con la mucha vergüenza que hobo dijo: ‘Agora porque tú non depongas cómo a mí has visto nin vayas por las tierras desto alabando, yo quiero que seas fecho ciervo’”; Mena, por ejemplo, ha suprimido la exacta situación de Diana cuando decide valerse por sí misma, al margen de la actuación de sus ninfas (Diana parapetada tras ellas no podría haber tomado ninguna iniciativa, y para eso debe situarse hacia un lado, dejándose ver de arriba abajo para acometer personalmente la venganza contra Acteón); asimismo ha omitido las

razones por las cuales la diosa no puede utilizar el arco (al no tenerlo a su alcance, por haberlo depositado, como siempre que se bañaba, fuera de la fuente), sustituido por las aguas, arrojadas primero al rostro del joven y después a sus cabellos: “...sic hausit aquas uultumque uirilem / perfudit spargensque comas ultricibus undis / addidit haec cladis praenuntia uerba futurae” (“...así tomó las aguas y las vertió sobre el rostro viril y, esparciendo las ondas vengadoras sobre su cabellera, añadió estas palabras anunciadoras del futuro desastre...”); ha incluido, hacia el final y de forma muy sucinta, la vergüenza que siente la diosa, expresada casi en idénticos términos que los empleados para describir la de las ninfas; ha añadido por su cuenta la conducta de Acteón, a quien presenta pertinaz en su situación privilegiada, como testigo inmejorable de la desnudez de la diosa, de la que parece no tener la intención de apartarse (en el original nada se había dicho al respecto, abriendo muchos portillos a la imaginación); y, por último, no ha acabado de entender la ironía de la diosa, al poner en su boca una oración desiderativa: “Nunc tibi posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet!” (“¡Ahora ojalá narres —si puedes narrarlo— haberme visto con la ropa despojada!”). Mena ha recurrido a un verbo propio del lenguaje jurídico (“non depongas”), tal vez atraído por el “posito” del original, y ha procedido a desentrañar cualquier ambigüedad, aclarando que la diosa no alberga ninguna duda sobre el castigo que ha reservado al indiscreto cazador.

En la parte final, Mena ha simplificado de forma considerable el texto latino, omitiendo el proceso en que Acteón se transforma en ciervo, desde la cabeza a los pies, incluido el pellejo; y solo se limita a mentar la metamorfosis, en términos demasiado fugaces, a pesar de haber intercalado una *expolitio*: “E luego en continente fue tornado e convertido en ciervo”; se ha saltado, asimismo, las primeras reacciones de Acteón como ciervo, empezando por el miedo que le sobrecoge y acabando por las dudas que le asaltan después de haber contemplado su nueva figura en unas aguas claras: en el ínterin tampoco ha reproducido la carrera que ha emprendido el joven cazador, sorprendido por la velocidad que ha llegado a alcanzar, impropia de un ser humano. El poeta cordobés prescinde, pues, de todos esos datos y aborda directamente el encuentro entre el señor y sus perros, descrito con cierta ambigüedad, al atribuir a los segundos el reconocimiento del primero, a pesar de su transformación en ciervo: “...e los sus canes venían tras Acteón buscando a su señor, e viéronlo fecho ciervo, e fuéronse todos a él” (p. 129); a continuación aduce a Ovidio para justificar la inserción de los nombres de los perros, de los cuales solo ofrece el de los primeros, seguramente por mor de la brevedad, intentando salvaguardar el tedio que habría producido la mención de los cincuenta perros que intervienen en la muerte de Acteón (además de la referencia a sus rasgos más sobresalientes): “E pone Ovidio los nombres de los canes, e son éstos: Melanpo, Ynóbates sagax, Pánfagus, Dorceo y Oribas archadas”; en último lugar, relata la persecución de los canes,

reduciendo a una las dos partes que ésta tiene en la versión original, incurriendo en el error de adjudicar a determinados perros acciones que no llegaron a acometer: “E todos estos canes se fueron a él e Melampo arremetiósele al pescuezo e degollólo, e todos los otros llegaron e comiéronlo todo”. Melampo, por ejemplo, al igual que Icnóbates, solo se percata de la presencia del ciervo y da el aviso en forma de ladrido a los demás, empezando la persecución de la víctima de Diana: “Dum dubitat, uidere canes: primique Melampus / Ichnobatesque sagax latratu signa dedere” (‘Mientras duda lo vieron los perros: y Melampo y el olfateador Icnóbates han sido los primeros en dar la señal con su ladrido’); Melanquetes, en otra fase de la persecución, alcanza al joven tebano, infligiéndole las primeras heridas, en la espalda, y no en el pescuezo, que podrían ser definitivamente mortales: “Prima Melanchaetes in tergo uulnera fecit, / proxima Therodamas, Oresitrophos haesit in armo...” (‘Melanquetes causó la primeras heridas en la espalda, las siguientes se las produjo Therodamas, Oresitrofos clavó sus dientes en el brazo...’). Mena parece haber querido suprimir la agonía de Acteón (objeto de los mordiscos de sus perros, en distintas fases), y con ese propósito no solo ha cambiado el lugar donde el joven tebano recibe las primeras heridas, el cuello en vez de la espalda, sino que ha incluido en el mismo costal a los dos tipos de perros, los rastreadores y los carniceros (Melampo y Melanquetes): presenta, así, a Acteón degollado tras el primer mordisco y prácticamente sin vida, exangüe e inmóvil, a merced del resto de perros, que se lo

comen en lugar de despedazarlo (en el original, por ejemplo, el príncipe tebano no sucumbre tras las acometidas iniciales, sino que sobrevive a ellas, intentando en vano darse a conocer a los suyos a través de palabras que se ahogan en los gemidos propios de un animal).

Después de la “estoria e verdad” de la fábula, en la que —además del parentesco del protagonista— se consigna por breve las dimensiones que éste adquirió en la Edad Media como contumaz cazador, olvidado de otros quehaceres propios de su rango, Mena ofrece la “aplicación e moralidad”, estableciendo dos claras partes, una dedicada a Acteón y otra a Diana, a zaga de las interpretaciones más comunes y difundidas del episodio, especialmente por influencia de Fulgencio. En cuanto al primero, lo presenta como caballero perteneciente a la realeza (de ahí la denominación de “infante”, menos en el sentido de ‘niño’) que en lugar de ocuparse de la administración y gobierno de las tierras de la que es responsable se entrega indiscriminadamente al ejercicio de la caza, consumiendo toda su hacienda en la manutención de los aparejos necesarios para ella (entre los animales había mencionado a los perros junto a las aves):

Por Acteón podemos entender cualquier hombre de grande estado e manera, así como era este infante, el cual, en lugar de se dar a prender buenas costumbres por que fuese alto e merescedor de administrar tan alto estado como el de la caballería, dase a la caza, distribuyendo todo quanto tiene en perros e en canes, non procurando la honor e acrescentamiento de la república nin pugna por la defender. Este atal es comido e disipado de sus canes, ca lo echan a mal, e aquellos aparejos de

la caza le gastan e le comen lo que tiene, que es mantenimiento de su vida, por lo que dice la fabla que éste tal vino a do se estaba Diana bañando (p. 129).

Por lo que respecta a Diana, el poeta cordobés introduce una primera y rápida referencia a su identificación con la caza, a cuya práctica el joven caballero se aplica incluso en momentos reservados para el descanso, provocando daños irreparables para su honra: “Por Diana podemos entender la cobdicia de la caza, que trae a los tales en medio de las fiestas desfaciendo e menoscabando sus honras”; a propósito de su altura, recuerda la simbología que con mayor frecuencia se le atribuyó, por tratarse de una virtud, la castidad, que destaca por encima a todas las demás virtudes:

Por lo que dice la fabla que Diana parecía más alta que las otras desde los hombros arriba, e por esto podemos entender en cuanto Diana era deesa de la castidad que la virtud de la castidad es más alta virtud que las otras e sobrepuja a las otras en excelencia e en merescimiento de mayor galardón (p. 130).

En el último tramo de la moralización, Mena vuelve a prestar atención al príncipe tebano, al hilo de la representación de Diana como diosa de la castidad y al amparo de la alusión al lugar —en las riberas de un profundo río— en el que el protagonista ha visto a Acteón entre otros príncipes y reyes víctimas asimimos de la deglución: “así que por esto dijo la copla en cuál olvidado lugar estaba Acteón do lo comían sus canes, los cuales le acortaron la vida e le robaron la buena fama, por lo cual este atal en tal lugar debe penar, pues que no dejó memoria de sí digna de laudable

recordación, antes era reprehendido en cuanto al estado de los siglos con los mortales durare”. Mena, en cualquier caso, no sugiere una clara conexión entre los méritos de Diana y los deméritos de Acteón, la primera como encarnación de la virtud más apreciada (la de la castidad), el segundo como representante de algún vicio —no especificado, en relación con la virtud de la diosa— que lo ha sumido en el profundo abismo en que se halla y que ha menoscabado su fama, convirtiéndolo en objeto de reprensión y vituperio para los siglos venideros, en los que haya sobrevido la vida humana o mortal. Si Diana había significado una de las virtudes que podía consagrarla entre las diosas más allá de la vida percedera, Acteón se había distinguido por un vicio que había de perdurar solo en las memorias tristes de la humanidad a la vez que se había erigido en ejemplo del caballero a quien sus perros le abreviaron la vida y le sustrajeron su buen nombre. En ese aspecto, Mena, como otros autores medievales, no supieron otorgarle a Acteón un sentido claro en función de los valores más sagrados que habían adjudicado a Diana: el príncipe tebano —símbolo del caballero demasiado ocupado en las actividades venatorias— había vulnerado la intimidad de una diosa que encarnaba la castidad y la había visto sobresalir sobre sus ninfas, convertido en espectador de la virtud más apreciada; pero, en ese entramado de relaciones, no desempeñaba un papel específico, incluso como contrafigura de Diana, como el noble poseído por la lujuria y la lascivia, que pretendía imponerse sobre otro tipo de sentimientos.

En la obra del marqués de Santillana las alusiones a Acteón son tan mínimas y tan breves, que apenas permiten conocer las moralizaciones que don Iñigo llegó a manejar al respecto. En uno de sus “dezires narrativos”, por ejemplo, el marqués se presenta, después de haber sido víctima de un inquietante sueño, peregrinando por inhóspitas selvas y viendo, al octavo día, en un monte, a un venerable anciano, el longevo Tiresias, quien le sugirió la búsqueda de Diana para contrarrestar “los dardos qu’Amor envía” (v. 270); y, así aconsejado, el marqués se propuso “fallar / la deífica potencia” (v. 289), y para ello se dejó guiar por una ninfa que se le había acercado, tras abandonar el coro de vírgenes en que iba; el poeta no pudo menos que recordar con espanto la suerte que había corrido Acteón, al dirigir sus pasos hacia la morada de la diosa:

La ninfa, non tardando,
me levó por la floresta
do era la muy honesta
virgen, su monte ordenando;
e desque más fui andando,
recordéme de Acteón,
e de semblante ocasión
con temor iba dubdando²⁷.

El marqués equipara su situación con la del príncipe tebano, no por compartir la misma afición a la caza, sino por temer irrumpir en la

²⁷ Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, *Obras completas*, eds. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerckhof, Planeta, Barcelona, 1988, p. 127.

intimidad de la diosa con parecida indiscreción, si bien se sabe dirigido por una de sus ninfas, en cuya compañía debía sentirse seguro; el marqués, por añadidura, ha errado por montes y selvas, sin saber al lugar al que iba: caminaba, pues, con la misma incertidumbre que Acteón, aunque, en el tramo final, dentro de los dominios de Diana, ejercía un control sobre su destino, a diferencia del cazador, a quien los hados no le ofrecieron esa posibilidad, incluso después de haber sido consciente del pecado en que había incurrido; el marqués, por último, consiguió tranquilizarse al ver ante sí a la diosa, especialmente por la belleza que irradiaba, capaz de perturbar las miradas del basilisco y de Linceo: “E fuémonos acercando / donde la deesa estaba, / do mi viso vacilaba / en su fulgor acatando. / Concluyo determinando / qu’el animal basileo / e la vista de Linceo / la miraban titubeando” (XLV, vv. 353-360). El poeta, en definitiva, recibió la ayuda de Diana, quien le proporcionó las huestes necesarias para combatir contra Amor; y la diosa llegó a encolerizarse al conocer los estragos que Cupido estaba causando entre sus tropas (el narrador no había oído ni leído una ira semejante): “pero yo non vi nin leo / de tal ira cual ardió / Diana, cuando sintió / la destroza del torneo” (LX, 477-480). Con perspectivas tan desfavorables para sus intereses, Diana se dirigió a los suyos, exhortándoles a morir antes que rendirse a Venus; y, así, logró renovar los ánimos de sus combatientes, quienes volvieron a la lucha con mayor ímpetu, dejando indeciso el desenlace (“do non se reconocía / d’estas gentes cuál habría / la fortuna favorable”),

aunque poniendo en serios aprietos a Cupido, obligándolo a recluirse en la retaguardia y provocando la intervención de Venus, Júpiter y Juno para prestarle ayuda: “El fito Ascanio c’ha Dido / honesta vida robó, / sin orden se recluyó, / a la reguarda vencido, / mas con una grand alarido / Venus, Júpiter e Juno / socorrieron de consuno / al fraudulento Cupido” (LXVI). En el bando de Diana, el protagonista no contó con el amparo de su benefactora, después de recibir una herida en el pecho y caer abatido en el campo de batalla; al carecer de su auxilio, acabó por entregar su pensamiento a Venus y Cupido:

De mortal golpe llagado
en el pecho e mal ferido,
en el campo amortecido
yo finqué desamparado,
e prestamente robado
yo fui, como Proserpina,
e de Cupido e Ciprina
a pensamiento entregado²⁸.

El poeta, pues, ha claudicado ante las fuerzas de amor, dejándose poner sus grilletas; y, en esa derrota, tras el recuerdo inicial de Acteón, al aproximarse a los dominios de Diana, ha compartido el destino del príncipe tebano: atraído por la belleza de la diosa, ha sido víctima de su venganza. En semejante caso, el marqués parece haber tomado a Acteón como prototipo del amante vencido por el amor sensual, y no como ejemplo del cazador infatigable,

²⁸ *Ibid.*, p. 135.

dilapidador de su propia fortuna. El protagonista no ha sido devorado por ninguna clase de perro, como tampoco ha sido transformado en ciervo; pero, a pesar de la cautela que adopta desde un principio y de la veneración que siente hacia Diana, no ha recibido su ayuda, a diferencia, por ejemplo, de Cupido, auxiliado por su madre y otros dioses: el poeta no se ha prodigado en las virtudes que le habría exigido Diana, y en su posible —más que presunta— propensión a la lujuria también, como Acteón, ha sido castigado por la diosa que enarbola la bandera de la castidad.

Hacia el final del *Bías contra Fortuna*, por boca del primero, el marqués evoca la mayoría de oficios a los que se ha entregado el ser humano, así como los dioses paganos en quienes resplandece la virtud, aunque los sitúa muy lejos de la última morada que pretende alcanzar, la de las almas angélicas; entre los dioses ha mencionado a Apolo y Diana, de los que ha destacado sus respectivas victorias, una sobre la serpiente Pitón, otra sobre Acteón, dando un sentido maniqueísta a los cuatro personajes (Apolo y Diana representan el bien, mientras que Pitón y Acteón encarnan el mal, bien claro en el primer caso por tratarse de una serpiente, pero menos evidente en el segundo, dada la ambigüedad del personaje):

Cuales el Febo e Diana,
en la ínsola Delhós
nascieron ambos a dos,
e la su lumbre diáfana,
dicen ser vistos allí
actualmente,

victoriosos del serpiente
e de Actheón así.

Solo un poco antes de esta copla había introducido otras (la CLXXIV y CLXXV) relativas al arte venatoria, en las que presentaba la figura del cazador, acompañado por sus perros: “Otros siguen los venados / pasenado las veredas / so las frescas arboledas; / e por los altos collados / con diversidad de canes / su querer / satisfacen a placer / sin congojas nin afanes” (vv. 1385-1392). En esta caracterización del cazador, no parece tener presente a Acteón y su simbología: la del joven que, por practicar la caza, obtiene “congojas” y “afanes”, dejando al margen si las suyas son “cazas placenteras” (v. 1395); y, en ese aspecto, el marqués tampoco establece una relación entre el oficio y el personaje que peor lo ha representado: alega al príncipe tebano como encarnación de algún vicio, en contraposición a Diana, de la que pone de manifiesto “la su lumbre diafana”, y en esa alusión no atribuye al primero una conducta específica, si la del lujurioso e indefenso ante las cadenas del amor o si la de noble que no ha sabido administrar sus bienes, al prestar una atención desmesurada a un ejercicio que en principio se había concebido como un simulacro de la guerra y como la ocupación más adecuada para liberarse de los malos pensamientos.

Francesc Alegre

En las *Alegories e morals exposicions dels llibres de Transformacions* (1495), Francesc Alegre se limita a ofrecer —bajo el género epistolar— un resumen de cada fábula, con reminiscencias a veces literales del texto original, omitiendo cualquier intento de moralización, a pesar del título de la obra. Se erige, en cualquier caso, en defensor de Acteón, cuyo castigo considera absolutamente injustificado: “quant sots figura de ceruo lo viu per sos cans deuorat, e si volieu saber per quina culpa, no trobareu alguna, com del mal qui es sens pensar fet no sia degut castich” (fol. lxxii ro); y, al igual que Ovidio, subraya la influencia de los hados como única explicación del encuentro entre la diosa y su víctima: “guiant son desestrat camí la sua fatal sort...”. Intercala en el relato de la fábula observaciones tendentes a presentar a Acteón inocente de cualquier cargo que pudiera imputársele: “cresque per aço tan gran ira a la verge deessa que desijà poder ab les sues sagetes dar mort al desastrat jove, que sens culpa auorria; e per fallir-li tals com per a satisfer a l’insaciable apetit de venjança que en son cor prenia, posada foran mester ab la aygua de tan delitós bany socorrent a sa furor, indignament mullant lo apartar de tal loch la forsa, ab tals paraules dant presagi de la esdevenidora venjança qui en punició del crim falsament cregut li esperaua...” (fol. Lxx ro). Incluso atribuye al propio protagonista la misma versión de la tragedia, al poner en su boca el desastre de que el cazador ha sido víctima, cuando se

propone —sin ningún tipo de éxito— darse a conocer a sus compañeros y perros: “...fuig de sos servidors ab desig de cridar: ‘Dexau Acteon, no·us engan la ymage del servo en qui m’ha transformat la desestrada sort’” (*ibid.*); y, como en el original, narra hasta el último suspiro de Acteón, en correspondencia con la satisfacción que siente Diana por saberse vengada del agravio: “que tan cruelment lo nafraran fins que ab la sua mort restà contenta la ira de Diana” (*ibid.*).

La tradición italiana del siglo XV: el Cariteo y Antonio Tebaldeo

En la primera de sus *Metamorfosis*, Benet Garret, apodado el Cariteo, se nos presenta sentado en el litoral napolitano, contemplando la ciudad y el Vesubio; y, en semejante situación, se convierte en testigo del cambio súbito que experimenta la naturaleza, con alteración de todos sus elementos, desde el celeste al marino, que le hacen presagiar la inminencia de su muerte. Al poco, tras la llegada de cierta calma, divisa un grupo de sirenas, de las cuales una destacaba —como Diana acompañada por sus ninfas— sobre las otras por su altura (“tra le quali / una ne parve, più che l’altre, altera”, ‘entre las cuales una se descubre más alta que las otras’; vv. 74-75); y, por ese motivo, centra su atención en ella, estupefacto y admirado por su belleza inmortal, dispuesto a correr en sentido contrario por miedo a profanar tal deidad, con la

memoria puesta en el caso de Acteón, entregado a sus propios perros, ante los que el joven intentaba identificarse, reproduciendo unas palabras que en su versión original se tornan en simples gemidos:

Giunte eran quasi al lito la brigate,
quand'io, qual huom che per timor vaneggia,
dissi: "Fugir conven qual da pirate!
Non voglia il fato che costei mi veggia,
et mi transforme in qualche horrendo mostro,
et d'alcun fallo antiquo hor mi correggia.
Per simil sorte in quel Gargaphio chiostro
fu devorato Atteon da suoi cani,
dicendo 'Conoscete il signor vostro'" (vv. 85-93).

(‘Había llegado casi al litoral el regimiento, cuando yo, cual hombre que vaga por temor, dije: ‘Conviene huir como de piratas’. No quiso el hado que aquella me viese, y que me transformara en cualquier monstruo horrendo y que de un antiguo horror ahora me enmendara. Por similar suerte, en el recinto Gargafio, fue devorado Acteón por sus canes, diciendo ‘Conoced a vuestro señor’.)

El poeta barcelonés ofrece su particular versión de la fábula, al protagonizar un episodio similar al del príncipe de Tebas, al contemplar la llegada por mar, hacia las playas de Nápoles, de la sirena Parténope, desnuda, de la que pondera su belleza, de procedencia divina (“Celeste honor fulgea nel chiaro viso, / et, nuda, d'un candore era vestita, / qual è la lattea via del paradiso”, ‘Celeste honor refulgía en el claro rostro, y, desnuda, estaba vestida de un candor cual lo es el camino lacteo del paraíso’; vv. 79-81); y, en ese sentido, entiende que Acteón había admirado —al igual que él— los rasgos sobrehumanos y celestiales de la diosa (y, para

conjurar el peligro al que confiesa haberse expuesto, nuestro poeta decide presentarse ante la sirena libre de los viejos pecados, y podría establecer en ese punto una diferencia importante con respecto al personaje mitológico). A pesar de sus precauciones, el Cariteo no puede eludir la mirada turbadora de la sirena, quien acaba —como Diana con Acteón— arrojándole agua en la mejilla y causándole una transformación, no física, sino psíquica: “Volgendo in me la dea gli occhi turbati, / le guancie mi senti’ d’acqua perfuse, / et vidi i sensi miei tutti cangiati. / O sacrosante, ovidiane Muse, / hor m’aitade a dir com’io fui volto, / dinazi a quelle mi nove Meduse”, ‘Volviendo hacia mí la diosa los ojos turbados, sentí mi cara rociada de agua, y vi mis sentidos todos cambiados. ¡Oh sacrosantas, ovidianas musas, ayudadme a decir cómo fui transformado ante aquella mi nueva Medusa’ (vv. 100-105). En esa transformación, el poeta experimenta un ligero envejecimiento, que puede comprobar al contemplarse en un espejo, al igual que el príncipe tebano reconoce en las aguas de la fuente el animal en que se ha convertido: “D’un’aspra et dura cute mi coversi, / caligavanmi gli occhi: in summa in vecchio, / non vecchio anchor, del tutto mi conversi. / Avrei voluto allora in mano lo specchio, / sol per veder, sì come me sentea, / rugar la fronte et inclinar l’orecchio”, ‘De una áspera y dura piel me cubrí, oscureciéndome los ojos: aún no viejo, me convertí en viejo. Habría querido entonces tener en la mano un espejo, solo para ver, así como me sentía, arrugar la frente e inclinar la oreja’ (vv. 112-117); y, en esa situación, había intentado articular un discurso, pero cada vez

era interrumpido por la tos, propia de su nueva condición de viejo (también nuestro cazador procura pronunciar palabras, pero, al tratarse de un ciervo, solo puede emitir gemidos): “Voglia di parlar sempre m’accendea, / et mentre volea dir mille favelle, / la tosse il mio parlare interrompea”, ‘La voluntad de hablar siempre me encendía, y mientras quería decir mil palabras, la tos me impedía hablar’ (vv. 118-120).

En sus *Rime stravaganti*, escritas en diversas fases (un primer grupo antes de 1498 y un segundo entre 1500-1520), Antonio Tebaldeo incluye un soneto dirigido a algún personaje no identificado, a quien describe como víctima de Diana, al recibir en su corazón todas las flechas contenidas en el carcaj de la diosa (y por ello las fieras no temen convertirse en blanco de la cazadora, quien las habría empleado en el amigo del poeta):

Delia se’n va con la pharetra vota:
lassato ha ogni suo stral nel vostro petto,
onde ir le fiere pon senza sospetto
di saetta che il fianco le percota.

Quante volte, signor, molle la gota
avrete, rimembrando il sacro aspetto,
il terso avorio, l’oro puro e netto,
la bianca man troppo al cor vostro nota.

Minor pena ebbe chi ne l’acque vide
lei nuda, ché se morte acerba e greve
sofferse da’ soi cani, almen fu presta.

A schiera de pensier’, che lenta occide,
voi diede in preda e vi cangiò la testa
in fiera no, ma ben in bianca neve²⁹.

²⁹ Jean-Jacques Marchand, ed., Antonio Tebaldeo, *Rime stravaganti*, Panini, Modena, 1992, vol. III.1, p. 437.

(‘Delia se va con el carcaj vacío: ha dejado todas sus flechas en vuestro pecho, por lo que las fieras pueden ir sin temor de saetas que le alcancen el lado. Cuántas veces, señor, habéis mojado las mejillas, recordando el aspecto sagrado, el terso marfil, el oro puro y neto, la blanca mano demasiado marcada en vuestro corazón. Menor pena tuvo quien la vio en el agua desnuda: porque si sufrió muerte áspera y cruel de sus canes, al menos fue rápida. A una turba de pesamiento, que mata lentamente, os dio como presa y os cambió la cabeza, no en fiera, sino en blanca nieve’).

En el primer cuarteto, el poeta se centra especialmente en la descripción de Diana, a quien presenta con el carcaj vacío (“con la pharetra vota”), después de haberse ensañado —en los términos que ya hemos señalado— con el destinatario del soneto; en el segundo, se consagra por completo a evocar al misterioso personaje, con las mejillas mojadas (“molle la gota”), abstraído en la recreación de cada uno de los rasgos de la diosa (entre el oro del cabello, el marfil de la tez y la blancura de la mano, que ha producido mella en el corazón del amante); en el primer terceto, introduce la alusión implícita a Acteón, de quien ofrece las características más importantes, como la contemplación de Diana en la fuente y el castigo infligido por sus propios perros, en una acción prácticamente instantánea (“almen fu presta”); y en el último terceto, finalmente, vuelve a concitar la atención sobre su destinatario, teniendo como punto de referencia al príncipe de Tebas, cuando establece claras diferencias entre la muerte de uno y otro: el joven cazador había sufrido el impacto del agua, causa de su transformación física en ciervo; el incógnito personaje, en cambio, había sido objeto de un tropel de

pensamientos —enviados por la diosa— que podrían explicar la asunción de los rasgos de la amada (las *cogitationes* obsesivas habrían mermado lentamente las fuerzas del amante y habrían contribuido a su metamorfosis en Diana, más psicológica que física). Tebaldeo, pues, no había a ducido, a diferencia de alguno de sus contemporáneos, a Acteón para ilustrar los peligros de la caza, sino para abordar los tormentos a los que está expuesto cualquier amante de la cazadora efesia, obnubilado y deslumbrado por su belleza; pero, sin embargo, aún no sugiere una correspondencia directa entre los pensamientos que torturan al amante y los perros que devoran al cazador, en tanto considera a los primeros como responsables de la muerte agónica de aquél y a los segundos como los autores de la destrucción inmediata de éste: no obstante, parece propiciar las interpretaciones posteriores, al presentar a Diana azuzando a los perros contra su dueño al tiempo que despertando la neurosis obsesiva en uno de sus pretendientes.

En un soneto que se inserta en la tradición del *escondit* trovadoresco, a partir de una conocida canción de Petrarca (*Canzoniere*, CCVI), Tebaldeo invoca en su defensa —entre otros— los casos de Faetón y Acteón, arriesgándose y exponiéndose a correr idénticas suertes que ellos; y, en último término, llega a exhortar a la amada —a la que se dirige en todo momento— a aparecer ante él con el mismo aspecto alegre que antaño (con claras reminiscencias del modelo, “né mai più dolce e pia / ver’ me si mostri, in atto od in

favella”, ‘ni jamás más dulce y piadosa se mostró para conmigo, con acciones o con palabras’, vv. 17-18):

S’el fu mai ver, che in Po come Phetonte
cader mi veda o ch’io diventi un cervo
e si da’ can’ stracciato ogni mio nervo,
come a chi vide già Diana al fonte...;
E se vero non fu, che’l divo e raro
aspetto tuo, per cui mi struggo e moro,
si mostri a me, como già, lieto e chiaro.

(‘Si acaso fue verdad que como Faetón me vea caer en el Po o que yo me convierta en ciervo y que todos mis nervios sean destrozados por perros como a quien vio a Diana en la fuente... Y si no fue verdad que el aspecto tuyo, divino y extraordinario, por el cual me consumo y muero, se me apareció, como ahora, alegre y reluciente’.)

En esta ocasión, el poeta italiano recuerda el castigo del cazador tebano por haber sorprendido a Diana: su transformación en ciervo y su completa destrucción por los perros; y, desde el principio al final, parece establecer una relación entre la diosa y la amada atingente a la comparecencia de ambas, ante el joven príncipe y ante el “yo” poético respectivamente, con el mismo aspecto disciplente y huraño, además de “divo e raro” (v. 12). Tebaldeo se ha aventurado a compartir las vicisitudes de Acteón en la misma medida que se ha imaginado a su amada muy distinta al porte que Diana había adoptado cuando se mostró al príncipe de Tebas.

La transición hacia el Renacimiento: de Piccolomini a Cesare Gonzaga

A finales de la Edad Media, los autores italianos reprodujeron en sus obras situaciones y episodios contruidos según el patrón de la fábula del príncipe tebano, en muchos casos inspirados por la varia producción de Boccaccio: un determinado personaje contempla a una pastora, ninfa o dama, por quien experimenta, de inmediato, un sentimiento muy especial, casi siempre de carácter amoroso, o bien se siente invadido por un estado de ánimo de estupor o de admiración. En la *Historia duobus amantibus*, compuesta hacia 1444, Eneas Silvio Piccolomini, el futuro Papa Pío II, pone en boca de su protagonista, Euríalo, una alusión a Acteón, por ver a su amada completamente desnuda al levantar la colcha de la cama en la que estaba con ella gozando de los dulzores del amor: “Et nunc os, nunc genas, oculos que commendat, eleuataque nonnunquam lodice, secreta que non uiderat antea contemplabatur. Et plus dicebat: ‘inuenio que putaram talem lauantes uidit Antheon in fonte Dianam. Quod hiis membris formosius? Quod candidius? Iam redimi pericula’”; el anónimo castellano lo tradujo así: “Y ora la boca, ora las mexillas y ojos loaba; y algunas vezes, alçando la ropa, los secretos que antes no viera contemplaba: ‘Más —dezia él— hallo que pensaba. Tal vio Atheón lavando en la fuente a Diana. ¿Qué cosa hay más hermosa que estos miembros? ¿Cuál blancura mayor? Ya recibí satisfacción de los peligros” (Ines Ravasini [2001: 211-212]). En la novelita, Lucrecia, la dama que asume el papel de Diana,

recibe el castigo por entregarse a un amor adúltero: al no poder tolerar la marcha de Euríalo, que debe seguir a su Emperador, cae gravemente enferma y al poco tiempo muere; Euríalo, en cambio, se acaba casando con la hija de unos duques de Alemania que le proporciona su señor.

En el *Sueño de Polífilo* (1499), Francesco Colonna, tras un arranque influido por la *Divina Commedia* de Dante, sitúa a su protagonista, en compañía de su amada Polia, en la fuente de Venus, y lo presenta, en primer término, bastante encendido por la voluptuosidad ante el espectáculo del movimiento de unas ninfas bellísimas; Polífilo y Polia ven una cortina, tejida de flores, detrás de la cual se oculta la diosa: su hijo entrega una flecha de oro a una de las ninfas, Sinesia, para que a su vez se la hiciera llegar a Polia, con la instrucción de romper con ella la mencionada cortina; ante la indecisión de Polia, Cupido ordena a otra ninfa, Phileda, que dé la flecha a Polífilo, con la misma instrucción, y éste rompe la cortina y, al hacerlo, provoca la emergencia de Venus, completamente desnuda, por cuya visión es víctima de un éxtasis y un terror comparable al de Acteón: “Per la quale cosa cusì ritrovantime, incomminciai pur ragionevolmente expaventarme alquanto, dubitando dilla visione in la valle Gargaphya che ebbe il filio di Aristeo, in uno momento maraveglia et terriculo mi misse” (XXIII), ‘Por la cual cosa, hallándome así, comencé bastante razonablemente a espantarme algo, dudando de la visión en el valle Gargafia que tuvo el hijo de Aristeo, y en un momento me inspiró maravilla y

terror'. Polífilo ha quedado fascinado por la belleza de la diosa, hasta el punto de olvidarse de la de su compañera y amada, y, por un instante, se ha creído víctima del castigo sufrido por el cazador tebano, no tanto por pensar en una violación de la intimidad de Venus, sino por la magnitud y grandeza del espectáculo que se le ofrece: describe con detalle el baño de la diosa en su fuente, con algún punto de coincidencia con el de Diana en la suya, especialmente al mostrarla acompañada por diversas ninfas, incluso más allá de los tradicionales atributos de la belleza femenina.

Polífilo y Polia se someten al culto de la diosa, quien, como medida casi inmediata, ordena a su hijo el lanzamiento de una de sus flechas de oro hacia los corazones de los dos protagonistas: Cupido primero atraviesa el corazón de Polífilo y, con la misma flecha, manchada con su sangre, atraviesa después el de Polia, de suerte que mezcla la de uno con la del otro, pero no viceversa (ella recibe la sangre de él, pero él no recibe la de ella); a pesar de esa circunstancia, Polífilo empieza a sentir una sensación extraña, en la que parecía perder su inteligencia natural, al introducirse en su corazón de forma obsesiva la imagen divina de su amada Polia, y a ese propósito menciona como experiencias paralelas la de Hemafrodito y Sálmacis cuando se transformaron en una misma persona de dos sexos, o la de Biblis cuando se convirtió en el agua de la fuente sobre la que lloraba; en semejante estado epiléptico, los dos protagonistas recobraron el sentido y su inteligencia gracias a la aspersion de que son objeto por parte de Venus, en un sentido

totalmente contrario a la de Acteón por Diana: “...la pietissima dea, repente cum la diva vola lacunata, deposita la ostrea, stringendo la intervallatura degli longiusculi digiti, dille salsute aque exhaurite, divinamente supra nui humectando asperse, non quale la indignabonda Diana il sfortunato venatore imbrificò, dilacerando a cani, in belua vertite, ma, sencia haesitare per lo opposito imbrefacto transmutando alle sacre nymphe gratificabondo et amplexando” (*ibid.*), ‘la piadosísima diosa, súbitamente con la divina..., habiendo dejado la concha, del agua salada cogida, cerrando el insterticio de los largos dedos, divinamente nos salpica, humedeciéndonos, no como la indignada Diana roció al desventurado cazador, haciendo que fuera destrozado por los perros, tras convertirlo en fiera, mas, sin duda, con una aspersion en sentido contrario, volviendo más agradables y cariñosas a las sagradas ninfas’. Para someter a los dos personajes a un proceso de purificación, Venus se ha inspirado en la actuación de Diana: desnuda, ha tomado agua de la fuente en la que se baña y la ha arrojado sobre los rostros de dos extraños, a los que sin embargo había convocado en el lugar, con la pretención de provocar en ellos un cambio con respecto a su situación anterior, y prepararlos para la revelación de unos secretos que ningún otro humano podía conocer; Colonna, así, ha creado una especie de anti-Diana a partir de los rasgos más característicos de la diosa de la caza: la desnudez (aunque Venus también solía representarse desnuda), el baño en una fuente junto a un grupo de ninfas, la aspersion de agua en la cara de quienes aparecen por primera vez ante ella, etc.; a

diferencia de Diana, Venus no ha castigado, sino que ha premiado a los humanos, y los ha dispuestos para que puedan participar de sus ritos amorosos, a la vez que gozar de su protección y amparo.

Un poco más adelante, Polia cambia radicalmente de actitud, al sanar de la peste bubónica, tras la invocación a Diana, a quien ha reclamado su ayuda y la diosa se la ha concedido: desde ese momento la muchacha había evitado la presencia de Polífilo, por quien empieza a sentir odio; durante un año no lo ve, pero fue reconocida por él en la celebración a la consagración a la casta diosa: después de escucharlo con paciencia, enrojecida de indignación se levanta y huye, sin decir palabra, sin mirarle a la cara (al modo como Camila abandona a Albanio en la égloga II de Garcilaso); al día siguiente, vuelve a recibir su visita en el mismo lugar (el templo de Diana), y a tolerar su discurso, ahora con reproches sobre su conducta, por la cual nuestro protagonista tiene la impresión de ser devorado por los dientes de un jabalí y de un león: la ninfa (así se la llama varias veces) sigue guardando silencio y, al verlo caer desmayado, no hace más que cogerlo por los pies para arrastrarlo hacia un ángulo del templo y, de inmediato, abandonarlo allí, dejándolo con sus lamentos y quejas, desoyendo sus súplicas y ruegos. En su huida, lejos ya del templo, fue arrebatada por un torbellino y transportada por el aire hasta un punto de un bosque salvaje, donde, al poco, ve a dos muchachas desnudas, uncidas a un carro de fuego y atadas a su yugo con cadenas candentes; azuzándolas sin darles tregua, un niño alado tiraba del carro, del

cual, al poco tiempo, las libera, y, ya desatadas, les atravesó los corazones con un dardo, se los sacó, troceó sus cuerpos y, en pedazos, los dio como comida a los animales salvajes que se habían reunido en torno a ellas con el reclamo de la sangre. Polia ha contemplado este espectáculo oculta entre zarzas revueltas, y en ningún momento sale de su escondite, acometida por el espanto y por el terror, esperando ser víctima de una laceración semejante por parte del niño alado; pero, sin saber cómo, llevada por el mismo viento que la había traído, se halla en el lugar donde había sido raptada. Ya en su casa, aterrorizada aún por la visión de las adolescentes despedazadas, llama a su nodriza, en cuya compañía logra conciliar el sueño, aunque no puede sustraerse a una horrible pesadilla, en la que ve irrumpir en su habitación a dos salvajes, cubiertos con pieles de cabra, que se disponen a maltratarla, arrastrándola por los cabellos, en un intento de sacarla de la cama. Al moverse mucho en ella, producto de su soñado forcejeo con sus raptos, despierta a la nodriza, quien la zarandea y la abraza preguntándole qué tiene; después de tranquilizarse, Polia refiere a la anciana la pesadilla nocturna y el pecance que había sufrido el día anterior; la nodriza lo atribuye todo a una advertencia de los dioses (en especial Cupido y Venus) para que deponga su actitud pertinaz contra amor, y, por último, le aconseja regresar al templo de Venus y someterse allí a las indicaciones de su principal sacerdotisa.

Tras la marcha de la nodriza, en la soledad de su habitación, Polia empieza a experimentar en su corazón el sentimiento de amor

y a concebir un deseo de servicio a Cupido, pero, al poco, siente aversión por esa transformación que acaba de operarse en ella, y se impone un acto de obediencia a la diosa a quien había decidido consagrar su vida, especialmente atemorizada por los casos de Acteón y Calisto: “Et quivi, quasi dementata, vacillatrice timorosa dubitando di pegio che gli mordaci cani di Acteone, che cusì rabidamente il suo signore discerptorono et per il misero caso de Calistone” (XXIX), ‘Y he aquí, casi enloquecida, vacilante, miedosa, temiendo el daño de los mordaces perros de Acteón, que tan rabiosamente laceraron a su señor, y el triste suceso de Calisto’. Sin embargo, alcanzada otra vez por la flecha de Cupido, se consolida en ella el sentimiento inicial, y así, acometida por el amor, regresa al templo de Diana, con la intención de resucitar a Polífilo: entra en el santuario, sin presentarse en los sagrados altares, y se dirige al lugar donde había abandonado a su amante, sobre el que se tiende derramando lágrimas, que lo parecen reanimar (al advertir aún vestigios de vida en su cuerpo, lo estrecha entre sus brazos y lo devuelve a la vida, mostrándole sus blancos pechos). Al ser sorprendidos en actitud tan aposionada por un grupo de sacerdotisas de Diana, la pareja fue expulsada del recinto, sin ninguna pena, porque su amor mutuo tenía fuerza suficiente para conjurar los reproches y los insultos de aquéllas. En su dedicación a ella, Polia inicialmente ha asumido el papel de Diana, no solo al ser descubierta en su templo por Polífilo, sino por la reacción tan despiadada que ha adoptado para con él: con su indiferencia, lo ha llevado a la muerte

(durante el primer encuentro, casual, en el santuario de Diana, se ha ruborizado y se ha encendido de cólera como la diosa ante Acteón); pero, posteriormente, por la susodicha conducta, bajo el servicio de Diana, ha entrevisto los posibles castigos que habría recibido de persistir en su desdén y frialdad: castigos infligidos por Cupido, y muy similares a los padecidos por el cazador tebano (despedazamiento del cuerpo entregado a animales salvajes). Gracias a los consejos de su nodriza, Polia no se convierte en la versión femenina del mito de Acteón, una especie de Diana castigada por Cupido, a pesar que el recuerdo del nieto de Cadmo lo tiene presente cuando calcula las consecuencias de su desobediencia a la diosa de la caza.

En su *Arcadia*, Sannazaro menciona dos veces la escena de Acteón y Diana, del que aprovecha algún aspecto para elaborar otros episodios de la obra: al final del prosa I, en la égloga correspondiente, el pastor Ergasto sorprende a una pastora bañándose con la ropa levantada, y se enamora de ella nada más verla, si bien no es capaz de retenerla junto a sí, como veremos más adelante a propósito de Góngora. En la prosa III, todos los pastores, incluido el protagonista, se disponen a celebrar las fiestas en honor a Palas, y con semejante propósito se dirigen al templo donde guardaban la imagen de la santa diosa; ante su altar, un sacerdote primero le pide perdón por las posibles ofensas de los pastores o de sus rebaños y después le solicita cierta inmunidad para todos ellos, no solo en las enfermedades, sino en aventuras de

mucho riesgo, como la irrupción en la fuente de Diana: “Né consentire che gli occhi nostri non degni veggiano mai per le selve le vendicatrice ninfe, né la ignuda Diana bagnarse per le fredde acque...”(28), ‘Ni consentir que nuestros indignos ojos no vean jamás por las selvas a las vengadoras ninfas, ni a la desnuda Diana bañarse en las frías aguas...’. Al salir del templo, una vez finalizados los sacrificios a la diosa, llegan a un prado en el que nunca habían pastado las ovejas y las cabras, y en el que las pastoras confeccionaban guirnaldas para adorno de sus rubios cabellos; uno de los pastores, Galicio, reconociendo entre ellas a su amada, la evoca en una canción; el protagonista, conforme la iba oyendo, trata de identificar a su destinataria, observando para ello los gestos y reacciones de las pastoras, y descubre a una a la que considera la más bella y a la que describe con todo pormenor: al oír su nombre, Amaranta, la pastora derrama las flores que lleva en su regazo y, al advertir miradas escrutadoras, se ruboriza al modo de Diana cuando en su fuente se percata de la presencia de un mortal: “Di che poi, quasi ripresa, acorgendosi, divenne non altrimenti vermiglia nel viso che suole talvolta il rubicondo aspetto de la incantata luna, o vero ne lo uscire del sole la purpura aurora mostrarsi a’ riguardanti” (IV, 9-10), ‘Después, casi recobrada, sintiéndose observada, se puso roja en el rostro no de otra manera que a veces suele tener la rubicunda cara de la luna encantada, o bien en la salida del sol la púrpura aurora al mostrarse a quienes la contemplan’; Sannazaro, sin duda, ha tenido en cuenta las imágenes usadas por Ovidio al respecto: “Qui color

infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpurae
Aurorae, is fuit in uultu...” (IV, 183-185), ‘El color que suele haber
en las nubes heridas por los rayos solares o en la púrpura Aurora es
el que había en el rostro...’; y, por más que ha variado el contenido
de la primera (la luna por el sol), ha mantenido la estructura binaria
de la frase, con dos imágenes, al igual que la expresión “che suole”
(“solet”), y ha obrado así porque por un momento se ha imaginado
a Amaranta en una situación similar a la diosa, sorprendida por una
mirada curiosa e indiscreta.

Entre sus epigramas, Sannazaro incluyó uno titulado “Acteón
marmoreus” (‘Acteón de mármol’), en el que, más que recrear la
fábula del cazador tebano, establecía una comparación con la de
París y el juicio de las tres diosas en el monte de Ida:

Viderat Idaeo nudas in uertice diuas
Phryx Paris, et dixit: ‘uincis utranque Venus’.
At si, Gargaphiis quam nos male uidimus undis,
Vidisset, poterat dicere: cede Venus’.

(‘Paris frigio había visto en el monte Ida a diosas desnudas, y dijo:
‘Tú, Venus, vences’. Pero si viese a la que en las ondas de Gargafia
vimos por desgracia, podría decir: ‘Venus, vete’.)

Los cuatro versos están puestos en boca de Acteón (de ahí el
epígrafe que los encabeza), quien refiere el encuentro de Paris con
las diosas Juno, Minerva y Venus, y la sentencia que dio éste sobre la
belleza de las tres, muy favorable a los intereses de la tercera, quien
le había prometido entregarle a Helena; Acteón, sin embargo, se

imagina a Paris, no en el monte de Ida, sino en la fuente de Gargafia, donde el cazador sorprendió a Diana bañándose desnuda, y cambia al héroe de escenario, situándolo en el suyo, para subrayar la belleza de la diosa que él tuvo el privilegio de descubrir, a costa de su vida, y para conceder que si su personaje, en vez de ver a las tres diosas, hubiera visto a Diana no habría albergado ninguna duda sobre a quién de las cuatro debía otorgar la manzana de oro. Sannazaro ha vuelto a recordar el desgraciado episodio del príncipe tebano para dejar claro que consideraba a éste absolutamente rendido por la hermosura de Diana.

En ninguna de sus églogas Filenio Gallo menciona a Acteón, ni introduce situaciones similares a la a la del príncipe tebano; lo aduce, en cambio, en el sueño dedicado a Caterina Cornelia y en una canción un tanto enigmática: en un caso como ejemplo del que contempla el cuerpo extraordinariamente bello de una dama y en el otro como paradigma de quien no halla recompensa por parte de la persona de la que se erige en protector suya. En el primer poema, el autor protagoniza una escena con semejanzas evidentes con la del baño de Diana: paseando por el litoral, sorprende en el mar a una dama cuya visión le inspira temor: “tal io, vedendo sì preclara e immensa / figura, stavo in me tutto perplesso. / Poi discacciò el timor la voglia intensa / e tremebondo fe’ mi alquanto appresso, / como chi vuole a qualche loco degno / giungner e teme non li sia

permesso“ (vv. 40-45)³⁰, ‘tal yo, viendo tan excelsa y suma figura, estaba todo yo perplejo. Después que expulsé el temor, el deseo intenso y terrorífico hace que me acerque un poco, como quien quiere alcanzar un lugar digno y teme que no le sea permitido’; el poeta, al convertirse en testigo privilegiado de una escena nada común, actúa con cierta prudencia, quizá porque tiene presente la fábula de Acteón, de la que ha tomado unos cuantos ingredientes, desde el tratamiento divino de la dama a su aparición en el agua, no de una fuente, sino del mar, con parte del cuerpo, de cintura para abajo, sumergido en él. Más adelante, ante la visión de una tercera doncella, cita al cazador tebano para ponderar la hermosura de ésta, cuyos miembros son más blancos que los de la diosa a la que aquél sorprendió desnuda: “gli omeri e’l collo più eburnei assai / che que’ che mal per lui vide Atteone, / quando patì dai can gl’ultimi guai” (vv. 111-114), ‘los hombros y el cuello bastante más ebúrneos que aquellos que para su mal vio Acteón cuando sufrió los últimos daños de sus canes’. En la canción, en cambio, saca a colación al príncipe para ilustrar los males que recibe de fortuna, por haber de dar protección a quien siempre se ha mostrado inflexible con él:

Die vi guardi omini e donne
che qui insieme ora ballate.
Deh, non vi maravigliate
s’i’ son fatto uno Ateone.
Non ch’i’ sia da l’alma dea

³⁰ Filenio Gallo, *Rime*, ed. Maria Antonietta Grignani, Olschki, 1973, p. 350.

come lui mutato in cervo,
ma perché fortuna rea,
finch'in me la vita oservo,
vol ch'a chi m'è più protervo
sempre sia un Mecennate (vv. 1-10)

(‘Dios os guarde hombres y mujeres que aquí juntos bailáis ahora. ¡Ay! No os maravilléis si soy hecho un Acteón. No porque yo sea como él convertido en ciervo por la virtuosa diosa, sino porque fortuna malvada, mientras en mí la vida preserva, quiere que a quien me es más cruel siempre sea un Mecenas’).

Al vincular las vicisitudes de la fortuna con la transformación del cazador, Gallo recupera una de las interpretaciones más reivindicadas de la fábula desde sus orígenes: la concepción del encuentro del príncipe con la diosa como absolutamente fortuito, como un auténtico episodio de mala suerte; de manera muy indirecta, puede estar sugiriendo una relación de servicio entre el cazador y Diana: de hecho, él se lo presta al dedicar su vida al ejercicio del que ella es diosa, y por eso podría encarnar el papel del desagradecido, no por el trato que recibe de sus perros, como se había entendido desde siempre, sino por el de Diana, a quien se habría consagrado y a quien habría venerado como una más de sus ninfas. El poeta, sin embargo, no aclara, a pesar de los ejemplos —tanto clásicos como bíblicos— que alega en los versos posteriores, y, en los finales, reconoce las dificultades que entraña la comprensión de su poema: “Chi non m’ha inteso, suo danno; / basta a me ch’i’ m’intendo io” (vv. 40-41), ‘Quien no me haya entendido, peor para él; me basta que yo me entienda’.

En sus *Rime*, Cesare Gonzaga —primo de Castiglione, con quien colabora en la elaboración de la égloga *Tirsi*— incluye un soneto no menos enigmático, siguiendo el estilo de la poesía cortesana de la segunda mitad del siglo XV; en una primera lectura, parece tener el propósito de exponer los males derivados de la práctica de la caza, y ya, en el epígrafe, ofrece una pista que apunta hacia ese sentido: “Smania per non fermar questa fugace Orsa in caccia, temendo di devenire un Ateone” (‘Alteración por no retener durante la cacería a esta fugaz Osa, temiendo convertirse en un Acteón’); convendrá, sin embargo, leer muy atentamente los catorce versos:

Qualor in loco aprico, incolto od ermo
stanco m’assido, e’l cor lasso dispera
d’unqua arrestar sua dolce alpestra fera,
e’n così grave duol m’inaspro e infermo;
fremo e vaneggio, come acceso infermo
da febre ardente ch’in sua doglia fiera
il cibo scaccia, ond’altri brama e spera
far al maligno unor riparo e schermo.
E quando di spezzar le reti io tento,
e quando i dardi, e quando a i can rivolto,
lor grido e sferzo e ‘ncolpo il pigro corso.
Misero, intanto transformar mi sento:
e quinci e quindi, lacerato e morso,
quasi un novo Ateone in fuga volto

(‘Cuando en lugar abierto, no cultivado y yermo fatigado me detengo, y el corazón cansado se desespera de nunca atrapar su dulce fiera selvática, y en tan grave dolor me consumo y enfermo, grito y vago, como enfermo ardoroso de fiebre ardiente que en su fiero sufrimiento rechaza el alimento, con lo que desea y espera

reparar y combatir el maligno humor. Y ahora yo intento romper las redes, y ahora los dardos, y ahora, vuelto hacia los canes, les grito y reprendo y acuso de la lenta carrera. Miserio, mientras me siento transformar: y aquí y allí, lacerado y mordido, en fuga convertido en un nuevo Acteón’).

Gonzaga parece haber revestido su intento de conquista amorosa con el disfraz de la cacería de una osa (en el nombre del animal —Orsa— podría reconocer una *senhal* de la amada o un anagrama del suyo); al no lograr su propósito, como cualquier amante desengañado, es víctima de unas fiebres o de unas calenturas —casi siempre relacionadas con patologías amorosas— que pretende combatir con el ayuno: por eso afirma que lo que para otro el rechazo de alimento resultaría beneficioso, para él resulta contraproducente (los médicos aconsejaban, mientras durara el paroxismo producido por alguna fiebre, que el paciente tuviera el vientre vacío). Como enajenado y fuera de sí, el poeta emprende la huida hacia ninguna parte, y, en ese estado, arremete contra los objetos propios de la caza, como las redes, las flechas y los perros, temiendo padecer las mismas alteraciones que Acteón, especialmente las atingentes a su proceso de animalización, asociado a la pérdida de la razón (aunque el cazador tebano no llegó a perderla); por momentos, sin embargo, adopta una conducta contraria al personaje con el que se equipara: riñe a sus perros por ser demasiado lentos (y el príncipe, si se queja de ellos, es por todo lo contrario). Por encima de otras cuestiones, Gonzaga ha reparado en el componente amoroso de la fábula, al interpretar que Acteón

no había conseguido atrapar a Diana, como él tampoco lo había conseguido con la osa en la que se oculta el emblema o el nombre de su amada. Cree que la metamorfosis del cazador ilustra el frenesí o la locura que experimenta cualquier amante al no ser correspondido por su dama (y quizá, muy indirectamente, los males a los que se expone quienes se entregan por completo a su práctica).

Conclusión

Los autores medievales siguieron punto por punto y bastante literalmente la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio; también asumieron la explicación racionalista de Paléfato difundida a partir de Fulgencio, quien introdujo alguna variante a ese respecto: para él, Acteón, al ver a Diana desnuda, se percató de los graves peligros que comporta el ejercicio del arte que representa la diosa, y, si bien decidió dejar de practicarla, en cambio, no supo, por su carácter tímido, simbolizado por el ciervo en el que se transforma, desprenderse de sus perros, a los que continuó alimentando y por cuya culpa acabó arruinado. Otros autores sugirieron interpretaciones religiosas: Diana, por las tres formas en que era conocida, encarna la Trinidad, mientras que el príncipe tebano, a Cristo, que había tenido el privilegio de contemplarla —antes de asumir su aspecto humano a modo de ciervo— en su eternidad, acompañada por diversos ángeles; los perros simbolizan los judíos

que lo ultrajaron y lo crucificaron. Junto a esas interpretaciones, coexistieron otras diametralmente opuestas, en que Diana, por exhibirse desnuda, suele identificarse con la prostituta que no quiere que nadie sea testigo de los pecados que comete en compañía de sus discípulas. En la práctica, sin embargo, los poetas no se hicieron eco de ninguna de esas tres interpretaciones y prefirieron usar a Acteón como punto de referencia de sus sufrimientos de amor, así como a Diana como emblema de la amada cruel e infranqueable: a menudo, y por influencia de Petrarca, evocan la transformación del cazador tebano para ilustrar la suya después de haber conocido a la dama de sus sueños: el poeta de Arezzo recurre a la fábula para censurar la naturaleza concupiscente de su deseo, mientras que sus imitadores lo hacen para expresar más claramente las patologías derivadas de su amor, en una aplicación rigurosa de las ideas médicas al respecto, en las que reconocieron puntos de coincidencia con el personaje al que se equiparan (al leer en los principales manuales sobre medicina la estrecha relación entre la enfermedad de amor y la de la rabia, creyeron que Acteón podía representar mejor que nadie esa simbiosis). Usaron el ejemplo del príncipe tebano no para inspirar temor entre sus lectores sino para engrandecer su propia situación: no solo su sufrimiento era infinitamente mayor que el de su modelo, sino que la belleza de sus respectivas amadas superaba en mucho a la de Diana.



Ártemis y Acteón, tapiz (147 x 183 cm.) copto datado entre el 300 y el 400 d. de C. procedente de Akhmim (Egipto) y expuesto en el British Museum de Londres

RENACIMIENTO Y BARROCO

La teoría en el Renacimiento y en el Barroco: de Natale Conti a Baltasar Gracián

Natale Conti

A pesar de algunas interpretaciones novedosas, como, por ejemplo, las aportadas por Giordano Bruno, los autores de finales del siglo XVI y de comienzos del XVII siguieron aduciendo la autoridad de Fulgencio junto a la de Natale Conti, uno de los manuales que ejerció una mayor influencia después de su primera edición en 1551 y sus continuas reediciones con alguna ampliación en los años posteriores (en 1567, en 1568, en 1581, en 1600, en 1616, en 1620, etc). En dos lugares de su obra, Conti aborda la figura de Acteón, del que sugiere diversas interpretaciones morales, si bien desecha la más aceptada a lo largo de la Edad Media desde Fulgencio; y, en ese sentido, sugiere nuevas aplicaciones, como la ingratitud de quienes han recibido beneficios de la persona a la que acaban perjudicando o la curiosidad hacia los secretos ajenos. Conti, pues, empieza

refutando la interpretación clásica, que atribuía a la caza todos los males del príncipe tebano:

Fuerunt qui putarint Actaeonis facultates per canum rabiem aut per iratam venationum deam insulse dissipatas significari, quia canes non Actaeonem, sed eius opes lanauerint quod quidem perridiculum mihi videtur

(‘Hubo quienes creyeron que por la rabia de los perros o por la airada diosa de la caza se ha de entender las provisiones de Acteón neciamente disipadas, porque los perros no despedazaron a Acteón, sino despedazaron sus riquezas, lo que sin duda me parece muy ridículo’);

a continuación, sugiere la más apropiada al pensamiento de los antiguos, apelando a la necesidad de favorecer a quienes por su bondad y ecuanimidad reconecerán y agradecerán el beneficio recibido (aunque no establece ninguna correspondencia con los elementos de la fábula):

Per hanc igitur fabula nos ab beneficia in viros bonos conferenda adhortabantur ac retrahebant a benemerendo de ingratiis & immemoribus acceptorum hominibus...

(‘Por esta fábula, pues, nos exhortaban a dispensar beneficios a los hombres buenos y nos alejaban muy merecidamente de los hombres ingratos y olvidadizos de las cosas recibidas’);

y, por ese camino, no se abstiene de aconsejar y reflexionar a propósito de los distintos destinatarios de favores (y solo muy implícitamente subraya que el gran error de Acteón consistió en mimar y regalar a unos animales que no supieron compensar el trato recibido hasta entonces)

Omniū sane beneficiorū optimū est illud quod apud virū bonū & memorem & gratū collocatur, quod uero in maleficū & ingrātū collatum est, omnino male collatum fuit: quippe cum improbi homines, ne parē gratiam referre cogantur, saepius pro acceptis beneficiis simultatis causas aucupentur, seque vel quauis leuissima de causa iratos fingant, ut sic deletum appareat quidquid in eos collatum sit

(‘El mejor de todos los beneficios, en verdad, es el que se da a los hombres buenos, con memoria y agradecidos, pero el que se dispensa al malvado y al desagradecido se dispensa mal en todas las maneras, puesto que los hombres malvados, para no obligarse a restituir un favor parecido, a menudo, en lugar de los beneficios recibidos, urden causas de enemistad, o se fingen enojados por cualquier motivo insignificante, para que aparezca borrado todo lo que se les haya concedido’);

finalmente, después de recordar que “beneficium viro bono facere sit prope accipere” (‘conceder un beneficio al hombre bueno es casi recibirlo’), cree reconocer en la fábula una invitación a no practicar la curiosidad en asuntos que apenas nos incumben:

Admonemur praeterea, per hanc fabulam, ne simus nimis curiosi in rebus nihil ad nos pertinentibus, quoniam multis perniciosum ciuitatum, summorumque virorum aut Deorum praecipue, quorum vel aliqua minima suspicio arcanorum conscium facile potest opprimere...

(‘Se nos advierte, además, por esta fábula, que no seamos demasiado curiosos en cosas que nada nos conciernen, porque a muchos fue pernicioso las de las ciudades y las de los varones supremos o, principalmente, las de los dioses, cuya mínima sospecha puede fácilmente hacer caer al sabedor de sus secretos’).

Carlo Estéfano

En su *Dictionarium historicum ac poeticum* (París, 1561), Carlo Estéfano incluye un ítem sobre el personaje de Acteón, que divide en tres partes: ‘historia’, moralizaciones y alusión a otras versiones sobre sus padres así como sobre su muerte. En cuanto a la primera, ofrece una sinopsis bastante cercana a la de Boccaccio (al menos en el arranque):

Actaeon, filius Aristaei, ex Autonoe aut Antonoe coniuge, venationi addictus, cum in valle Garganoe ad fontem limpidum recessisset, a Diana nuda conspecta conuitiis lacessitus est, atque in ceruum mutatus, que sui ipsius canes discerpserunt

(‘Acteón, hijo de Aristeo, de su esposa Autónoe o Antónoe, consagrado a la caza, cuando, en el valle de Gargano, había retrocedido hacia la fuente transparente, había provocado un estrépito al haber contemplado desnuda a Diana, y había sido transformado en ciervo, al que sus canes despedazaron’);

por lo que respecta a las moralizaciones, reproduce las de Fulgencio, citando al pie de la letra el texto de Boccaccio, con la variante “De quo figmento...”, y, en ese aspecto, pudo haber inspirado al Brocense, conocedor de la obra, al acusar a Herrera de haberla utilizado sistemáticamente en sus *Anotaciones a Garcilaso* (Sevilla, 1580); por lo que concierne a otras versiones, baraja diversas hipótesis:

Quanquam de Actaeone aliter in commentariis Apollonii, lib. 4, ipsum non Aristiae, sed Melissi filium, nec canibus sui pro ceruo, sed a Bacchi orgia celebrantibus laniatum fuisse traditur... Plutarchus, in *Sertorio*, duos

ait Actaeones fuisse, alterum a canibus, alterum ab amatoribus discerptum

(‘Pero de otro modo acerca de Acteón, en los comentarios de Apolonio, libr. 4, se cuenta que él mismo no fue hijo de Aristeo, sino de Meliso, que no fue despedazado por sus perros, sino por los celebrantes en la orgía de Bacco... En Sertorio, Plutarco afirmaba haber dos Acteones, el uno despedazado por perros, el otro por amantes’).

Juan Pérez Moya

En su *Philosophía secreta*, Juan Pérez de Moya, aparte de una sinopsis inspirada en Ovidio, ofrece una “declaración moral” y un “sentido histórico”, la primera, como veremos enseguida, un calco literal de las glosas de Mena, el segundo, una combinación de distintas fuentes, desde la *Genealogia deorum* al manual de Natale Conti. Para Pérez de Moya Acteón representa el príncipe que disipa los bienes de su reino al invertirlos casi exclusivamente en la práctica de la caza (a partir del texto de éste, reproducido en la columna de la izquierda, podemos enmendar el de Mena, en el que conviene leer “a[p]to” en vez de “alto”):

Por Acteón podemos entender cualquier hombre de grande estado e manera así como era este infante, el cual, en lugar de se dar a prender buenas costumbres por que fuese a[p]to e merescedor de administrar tan alto estado como el de la caballería, dase a la caza distribuyendo todo	Por Acteón podemos entender cualquiera hombre de grande estado, que en lugar de darse a aprender buenas costumbres para hacerse apto de administrar bien su república se da a la caza, destribuyendo quanto tiene en perros y aves, no procurando el honor y acrecentamiento de la
--	--

<p>cuanto tiene en perros e en canes non procurando la honor e acreçentamiento de la república nin pugna por la defender. Este atal es comido e dissipado de sus canes, ca lo echan a mal, e auquellos aparejos de la caza le gastan e le comen lo que tiene que es mantenimiento de su vida, por lo que dice la fabla que este tal vino a do se estaba Diana bañando. Por Diana podemos entender la cobdicia de la caza, que trae a los tales en medio de las fiestas desfaciendo e menoscabando sus honras, por lo que dice la fabla que Diana parecía más alta que las otras desde los hombros arriba, e por esto podemos entender—en cuanto Diana era deesa de la castidad— que la virtud de la castidad es más alta virtud que las otras e sobrepuja a las otras en exçelencia e en merescimiento de mayor galardón.</p>	<p>república, ni pugnando por la defender; este tal es comido y dissipado de sus canes, porque lo echan a perder; y aquellos aparejos de la caza gastan y le comen lo que tiene, que es mantenimiento de su vida. Por lo cual dice la fábula que este tal vino donde estaba Diana bañándose. Por Diana podemos entender la codicia de la caza que los trae a los tales en medio de la fiestas, deshaciendo y menoscabando sus fuerzas y sus vidas. Que Diana pareciese más alta que las otras desde los hombros arriba, podemos entender (en cuanto Diana era deesa de la castidad) que la castidad es más alta que todas las otras, y las sobrepuja en excelencia y en merecimiento de mayor galardón.</p>
---	---

En otro apartado, con el epígrafe de “sentido histórico”, recoge otras interpretaciones de la fábula, en principio más racionalistas que las anteriores, si bien pueden fácilmente confundirse unas y otras, al haber relegado los datos históricos para la sinopsis inicial:

San Fulgencio declara el sentido histórico desta fábula, refiriendo lo que Anaxímenes dice: ‘que Acteón amó mucho la caza, significada por Diana, y siguióla, y después de venida a edad cumplida conoció ser cosa sin provecho y no menos peligrosa que dañosa.... (p. 579).

No parece haber aducido a Fulgencio ni directamente ni a través de Boccaccio, al no atenerse a ninguno de los dos:

Anaximenes qui de picturis antiquis diseruit libro secundo ait uenationem Acteonem dilexisse; qui cum ad maturam peruenisset aetatem consideratis uenationum periculis...”

(‘Anaxímenes, que había disertado sobre las pinturas antiguas, en el libro segundo, dijo que Acteón amó la caza; el cual, al haber llegado a la edad madura, considerando sus peligros...’);

y “Circa quod figmentum sic scribit Fulgentius...” (‘En relación con la ficción Fulgencio escribe así...’); al vincular la concepción evemerista con las interpretaciones morales de Fulgencio, podría haber empleado una fuente próxima al Brocense: “Actaeonis autem figmentum sic ad historiam reducit Palephatus *De fabulis...*” (‘Paléfato, *Sobre las fábulas*, sin embargo había reducido la ficción de Acteón a historia de esta manera...’), y, en ese sentido, el catedrático de Salamanca, no ajeno a la sintaxis y léxico de Fulgencio, podría haber tenido presente la versión latina de Paléfato por Filippo Fasianino, con el título de *Opusculum de non credendis fabulosis narrationibus* (1515), ‘Opúsculo sobre las narraciones fabulosas no creíbles’. Desarrolla la cita de Fulgencio en todos sus términos, aprovechándose de mínimos datos sugeridos por Ovidio, en relación con otras interpretaciones aportadas por el primero, no siempre complementarias con las más conocidas, como cuando identifica a Acteón con un momento específico del día, aunque no con la hora sexta (las doce horas, el mediodía), “Erythereus Grece

rubens dicitur quod a matutino ipse limine rubicundus exurgat, Actaeon splendens dicitur quod terrae horae metis uehemens insistens lucidior fulgeat., “Eritreo en griego se ha dicho de lo que está rojo, porque se eleva rojo desde el mismo umbral de la mañana, Acteón se ha dicho de lo brillante, porque reluce más brillante, enérgico y puesto encima en los límites de la hora tercia...”: “Decir que era hora de mediodía es significar la mitad de su edad; entonces conoció los daños de la caza, como antes en la otra mitad no había advertido. Ver a Diana desnuda es decir que entonces conoció Acteón a la clara y descubiertamente ser la caza cosa sin provecho, porque las vestiduras, denotadas por la edad de la infancia o poca experiencia, lo tenían encubierto, así como las vestiduras encubren muchas mancillas en el cuerpo; mas cuando está desnuda se conoce bien; entonces, a mediodía, con la luz del día o media edad o experiencia, conocióla a la clara” (p. 579); retoma el texto de Fulgencio, “quasi nudam suae rationem uidens timidus factus est... Sed dum periculum uenandi fugiret, affectum tamen canum non dimisit, quos inaniter pascendo pene omnem substantiam perdidit; ob hanc rem a canibus suis deuoratus esse dicitur” (“viendo casi desnuda su razón, se hizo temeroso... Pero en tanto huía el peligro de la caza, sin embargo no renunció al amor de los perros, en cuya alimentación inútil había perdido casi toda su hacienda; por este motivo se dice que fue devorado por sus propios perros”): “Viendo Acteón los daños y poco provecho de la caza, temió, y esto es tornarse ciervo, que es animal temorisísimo, y apartóse della; mas

tenía en tanto el amor de los perros y cazadores que no los dejó, y como tenía muchos, por sustentarlos casi destruyó toda su hacienda. Y esto es decir que sus perros le mataron y comieron porque consumieron su haber, tanto que vino a morir pobre y desventurado” (pp. 579-580).

Giordano Bruno

En uno de sus diálogos italianos, titulado *Degli Eroici Furori*, publicados en Londres en 1585, Giordano Bruno recurre a la fábula de Acteón para ilustrar la elevación del alma humana hacia las formas divinas a través del intelecto y de la voluntad; pone en boca de uno de los interlocutores, Tansillo, un soneto que resume el encuentro entre el cazador y la diosa, y en cuyo terceto final reproduce una aplicación del mito a la situación del poeta³¹:

Alle selve i' mastini, e i' veltri slaccia
Il giovan' Atteon, quand'il destino
Gli drizz' il dubio et incauto camino,
Di boscareccie fiere appò la traccia.
Ecco tra l'acqui il più bel busto et faccia,
Che veder poss' il mortal et divino,
In ostro et alabastro et oro fino
Vedde, e'l gran cacciator dovenne caccia.

³¹ Para las diversas interpretaciones que se han ofrecido de este soneto, véase Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, con un prefacio de Mircea Eliade, versión castellana por Neus Clavera y Hélène Rufat, Ediciones Siruela, 1999, pp. 112-125, y especialmente pp. 376-377, n. 67.

Il cervio ch' a piú folti
Luoghi drizzav' i' passi piú leggieri,
Ratto voraro i' suoi gran cani et molti.
I' allargo i' miei pensieri
Ad alta preda, et essi a me rivolti
Morte mi dan con morsi crudi et fieri

(‘En las selvas los mastines y los lebreles libera el joven Acteón, cuando el destino lo dirige por camino incauto e incierto, en pos de las pisadas de las fieras silvestres. He aquí que se convirtió en caza. El ciervo que enderezaba los pasos más ligeros hacia los lugares más espesos, rápidamente fue devorado por sus muchos y grandes perros. Yo extendiendo mis pensamientos hacia la sublime presa, y ellos, vueltos contra mí, me dan muerte con mordiscos crueles y fieros’).

Tansillo explica punto por punto todos los versos del soneto desde la perspectiva neoplatónica que ya hemos señalado. Acteón representa al joven inexperto que emprende la ardua tarea de la caza de la sabiduría divina; el camino por el que avanza el príncipe simboliza la alternativa que se ofrece al ser humano y que suele definirse a través de la Y pitagórica (en este caso, el joven tebano elige el camino menos agradable de la derecha, el de la ascensión a las moradas superiores); las aguas en las que éste sorprende a Diana significan los espejos de las similitudes, en que se reflejan la bondad y resplandor divinos; y los atributos de la diosa lo son de la belleza y sabiduría universales. El joven cazador, esto es, el intelecto humano, lleva a cabo la difícil tarea de la comprensión de la divinidad, y porque resulta más fácil amarla que entenderla, se convierte en ella, por operación de la voluntad intelectual: “perché lo amore transforma et converte nella cosa amata” (207); al transformarse en

la sabiduría que anhelaba y buscaba, encarnada por Diana, al creerla fuera y no dentro de sí, se transforma en objeto de sus pensamientos, que todavía la persiguen, al no darse cuenta de que ya habitaba en sí mismo; al ser devorado por sus propios canes, a saber, por sus pensamientos, el príncipe tebano, en tanto hombre, no en tanto la divinidad que ha asumido, pone fin a la vida mundana que había llevado hasta ese momento para iniciar otra de tipo intelectual: “*Qua gli dan morte i’ suoi gran cani et molti: qua finisce la su avita secondo il mondo pazzo, sensuale, cieco et phantastico, et comincia a vivere intellettualmente, vive vita de dei, pascesi d’ambrosia et inebriasi di nettare*” (“Aquí le dan muerte sus muchos y grandes perros: aquí finaliza su vida según el mundo loco, sensual, ciego y fantástico, y comienza a vivir intelectualmente, vive vida de dioses, se alimenta de ambrosia y se emborracha de néctar”). En ese sentido, los pensamientos, representantes de los canes, impregnados de la sabiduría que su dueño tanto anhela, se sublevan contra él, en tanto imagen de las pasiones humanas más bajas y más animales: la experiencia de Acteón pasa a significar la del conocimiento intelectual y divino.

Más adelante, Giordano Bruno vuelve a emplear el mito de Acteón para poner de manifiesto las quejas del alma, indisolublemente unida al cuerpo, dividida por el apego tanto a las cosas materiales como inmateriales, y enuncia esas quejas en un soneto que atribuye una vez más a Tansillo y en el que su sujeto es el alma humana, alegoría del cazador tebano:

Ahí cani d'Atteon, o fiere ingrata,
Che drizzai al ricetto de mia diva,
Et voti di speranza mi tornate,
Anzi venendo a la materna riva,
Tropp' infelice fio mi riportate.
Mi sbranate, et volete ch'i non viva.
Lasciami, vita, ch'al moi sol rimonte
Fatta gemino rio senz' il moi fonte.
Quand' il moi pondo greve
Convorrà che natura mi disciolga ?
Quand' avverrà ch'anch'io da qua mi tolga,
Et ratt' a l'alt' oggetto mi sulleve;
E insieme col mio core
E i'communi pulcini ivi dimore?

(‘Ah, canes de Acteón, fieras ingratas, que yo dirigí al refugio de mi diosa, y, faltos de esperanza, volvéis a mí, llegando así a la ribera materna, una pena demasiado infeliz me traéis. Me laceráis, y queréis que no viva. Déjame, vida, que remonte a mi sol, hecha doble río sin mi fuente. ¿Cuándo convendrá que naturaleza me libre de mi peso grave? ¿Cuándo sucedera que yo de aquí me parta, y prestamente me alce hacia el alto objeto, y allí morar, junto con mi corazón y la común nidada?’).

Tansillo explica que el alma recrimina a sus pensamientos, personificados en los perros de Acteón, que se hayan elevado hacia las cosas superiores, despreciando las inferiores, sin tener en cuenta que ella, al unirse con el cuerpo, ha descendido de las primeras a las segundas: el joven príncipe, en esta ocasión, simboliza el alma, mientras que sus perros representan los pensamientos de ésta, ocupados únicamente en los asuntos divinos. Tansillo ha usado por segunda vez la fábula de Acteón para plantear las contradicciones en

que vive el alma humana, compuesta no solo de una parte racional o intelectual, sino de otras dos, sensitiva y vegetativa: el alma, al igual que el joven cazador ha hecho con sus perros, ha encaminado sus pensamientos hacia el conocimiento divino, y un poco después, al recibirlos, se siente lacerada por ellos, que la empujan hacia el mundo superior, sin reparar en sus obligaciones para con el inferior; sin embargo, el alma, presentada inicialmente en sus partes vegetativa y sensitiva, vencida por esos pensamientos, acaba aspirando a lo más alto y odiando las cosas inferiores:

Et qua, per la distrattione che patisce dal commune amore della materia et di cose intelligibili, si sente lacerare et sbranare di sorte che bisogna al fine di cedere a l'appulso piú vigoroso et forte; qua se per virtù di contemplatione ascende o è rapita sopra l'orizzonte degl'affetti naturali, onde con piú puro occhio apprenda la differenza de l'una et l'altra vita, all'ora vinta da gl'alti pensieri, come morta al corpo, aspira ad alto...

(‘Y he aquí que, por la distracción que sufre por el común amor hacia la materia y hacia las cosas inteligibles, se siente lacerar y desgarrar, de suerte que necesita ceder al fin al impulso más vigoroso y fuerte; he aquí que si por la virtud de la contemplación asciende o es arrebatada más allá del horizonte de los afectos naturales, de donde con ojo más puro aprenda la diferencia entre la una y la otra vida, entonces vencida por los altos pensamientos, como muerta en el cuerpo, aspira a lo alto...’).

Para Giordano Bruno, pues, la figura de Acteón significa el aprendizaje hacia el mundo de las especies inteligibles y el amor por ellas, al menos por las más importantes, como la sabiduría y la belleza.

Pedro Sánchez de Viana y Antonio Pérez Sieglar

En las *Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio* (Valladolid, 1589), Pedro Sánchez de Viana empieza aduciendo uno de los escolios del Brocense a *Los Emblemas* de Andrea Alciato, reproducido —como veremos— al pie de la letra por Diego López en sus *Declaraciones*:

Esta fábula tuvo origen de una historia que cuenta Sánchez, refiriéndola de Paléfato, que dice: ‘Acteón, natural de Arcadia, fue un varon amicísimo de la caza, para [la] cual criaba y sustentaba muchos perros, y andábase con ellos por los montes cazando, olvidado de todo bien y de los negocios de su granjería (que en aquellos tiempos era el caudal y hacienda de los más honrados), y por esto le vino a faltar de manera que los otros hombres, mirándole, decían: ‘Oh miserable Acteón, pues tus mismos perros te comieron’. Díjose convertire en ciervo sin duda para manifestar su cobardía, porque, según Aristóteles, los animales cuanto mayor corazón tienen tanto más cobardes son. De donde en Homero dice Achiles a Agamenón: ‘Borracho, que tienes ojos de perro y corazón de ciervo’” (p. 69).

En cuanto a la moralización, Sánchez de Viana combina escolios de Mena con las observaciones más importantes de Natale Conti; y si del primero copia —con mínimas variaciones— el arranque para perderse en el desarrollo en consideraciones mucho más confusas (con una falsa concordancia entre “pobres vasallos” y “Estos tales”), del segundo, en cambio, traduce —no siempre al pie de la letra, aunque con elementos suficientes para proceder a su identificación— distintos pasajes, intentando poner de relieve sus dos interpretaciones más importantes:

<p>Y, moralizando esta fábula, [Juan de Mena] dice que “por Acteón podemos entender cualquiera hombre de gran estado y autoridad, que, en lugar de darse al estudio de las letras y buenas costumbres para satisfacer al ministerio en que Dios le puso, se embebe en cazar, gastando en esto sus aparatos, los tesoros debidos antes a sus pobres vasallos. Estos tales se pueden justamente decir comidos de perros, pues menosprecian la obligación que tienen, y se dejan en la fama y reputación comer de murmuradores por haber gastado la vida y hacienda con perros y cazas”. Natal Comité dice que “todas las buenas obras que el hombre hace es bien empleada la que cae en el bien agradecido y perdida la que se hace al ingrato, porque [o]s tales, para desobligarse de la merced recibida, ordinariamente buscan ocasiones de enemistad con quien se la hizo, y fíngense enojados para que quede borrado el beneficio que rescibieron. Pues para enseñarnos los antiguos a ser prudentes en hacer buenas obras, escogiendo para ellas a hombres gratos, y no a traydores, fingieron esta fábula de Acteón hecho pedazos con los dientes de aquellos a quien él sustentó y regaló. También con esta misma ficción nos amonestan a que no seamos curiosos con demasía cerca de las cosas que no nos tocan, porque a muchos ha costado caro saber los secretos de los príncipes y reyes” (p. 70).</p>	<p>Onmium sane beneficiorum optimum est illud quod apud virum bonum & memorem & gratum collocatur, quod uero in maleficum & ingratum collatum est omnino male collatum fuit, quippe cum improbi homines, ne parem gratiam referre cogantur, saepius pro acceptis beneficiis simultatis causas aucupentur, seque vel quavis leuissima de causa iratos fingant, ut sic deletum appareat quidquid in eos collatum sit. Ut prudentiores igitur essemus in conferendis beneficiis, ne honori, facultatibus, vitaeque nostrae insidiatores nostris sumptibus aleremus, rationem conferendorum beneficiorum nos antiqui docuerunt.. [‘Para que seamos, pues, más prudentes en la concesión de beneficios los antiguos nos enseñaron el medio de concederlos, para que no alimentemos a los traidores de nuestra vida, que nos arrebatan el honor y nuestras propiedades’]. Admonemur praeterea per hanc fabulam ne simus nimis curiosi in rebus nihil ad nos pertinentibus...quoniam multis perniciosa fuit arcanorum consiliorum principum cognitio” [‘porque para muchos fue perjudicial el conocimiento de los consejos secretos de los príncipes’] (pp. 663-664 y 1045)</p>
---	--

Sánchez de Viana menciona, solo muy al paso, a Pedro Gregorio Tolosano, quien en su *Syntaxeon. Artis mirabilis* había destinado un capítulo íntegro “De venatione animalium quadrupedam” (“Sobre la caza de los animales de cuatro patas”), dentro de otro más general “Ubi agitur de venatione” (“donde se habla sobre la caza”); a propósito de los daños que han irrogado los cazadores para los grandes señores de campos y bosques (y la caza para los agricultores, en tanto los distrae de sus quehaceres), Gregorio Tolosano recuerda los importantes desembolsos que han debido afrontar los primeros para subvencionar su ocupación, y alega el ejemplo de Acteón que interpreta según la mentalidad y esquemas medievales:

non hominum, canum & auium aucupantium & venantium expensas,
quae saepe dominos deuorant, ut Acteon ita praeda suis canibus dicatur
fuisse, hoc est, omnem illius substantiam illis fuisse consumptam

(“no los gastos de los hombres, sino de la caza, de los perros y de las aves, que a menudo devoran a sus señores, como así se dice que Acteón fue presa de sus perros, esto es, toda su hacienda fue consumida por aquéllos”);

sin embargo, Gregorio Tolosano no se olvida de los peligros que supone para las mujeres el ejercicio de la caza, invocando el caso de Dido, seducida por Eneas en una cueva durante una cacería, y, entre las señales de la unión entre la reina cartaginesa y el caudillo troyano, Virgilio cita los aullidos de las ninfas desde las cimas de las montañas, al igual que Ovidio había descrito una reacción similar en las ninfas

que descubrieron la presencia de Acteón cuando acompañaban a Diana en su baño: “fulsere ignes et conscius aether / conubiis, summoque ulurarunt uertice Nymphae” (*Eneida*, 167-168), ‘los rayos brillaron y el cielo confidente para las bodas, y las ninfas ulularon en la cumbre’, guarda semejanza con “uiso sua pectora nymphae / percussere uiro subitiisque ululantibus omne / inpleuere nemus’, ‘al ver a un varón, las ninfas golpearon sus pechos y llenaron todo el bosque con súbitos alaridos’. En el *Peregrino en su patria*, el conde Emilio, al ver en el hospital de locos a un paciente dando voces y ojeando aves, introduce una censura al ejercicio de la caza, basándose precisamente en Gregorio Tolosano, a quien un poco antes había citado Pánfilo: “¿Y qué otra cosa significa Ovidio en la fábula de Acteón sino haberle comido sus perros que es el haberle consumido la caza la hacienda y la vida?”³².

En su versión en octavas de las *Metamorfosis* de Ovidio, publicada en Salamanca en 1580, Antonio Pérez Siegler incluye al final de cada libro las diferentes moralizaciones de los mitos narrados en él, y en el primero reserva un apartado para la interpretación de la fábula de Acteón, en la que se decanta por una instrumentalización contrarreformista de las vicisitudes del cazador tebano, al presentarlo como un escrutador del cosmos y del mundo superior, justamente castigado por acometer empresas fuera de

³² Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973, p. 341.

lugar, proclives a la formulación de ideas heterodoxas, en la línea de Galileo:

por Acteón, que andando a caça ve a Diana y es transformado en ciervo, y después muerto por sus perros, se entiende que aquel que se da a considerar la misteriosa orden de los cielos y el variar de la luna (que es Diana) es transformado en ciervo, andando en bosques y lugares solitarios: atraído de la curiosidad de aquella sciencia, adonde hallado de los propios cuidados de la familia (que son los perros) es comido de ellos, como aquellos que no consienten que el hombre viva para sí solo” (fol. 230 v).

Baltasar de Vitoria

En la *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, fray Baltasar de Vitoria aduce las mismas autoridades, Fulgencio y Natale Conte, aunque reserva en otro lugar las muchas posibilidades interpretativas de la fábula:

Tiene esta fábula mucho de moralidad y de historia, como dice S. Fulgencio y Natal Comité en las *Mitologías*, y lo más desto lo remito para el tratado último de las fábulas, donde se tratará largamente desta (p. 349);

no se abstiene, sin embargo, de introducir algunas reflexiones a este respecto cuando recuerda los puntos más destacables de las vicisitudes del príncipe tebano, a cuya deshonestidad atribuye el castigo que recibió, pensando en la de la reina Jezabel, con una muerte similar, el descuartizamiento por unos perros, después de

haber sido arrojada desde la ventana de su habitación (el personaje bíblico instigó a su marido, el rey de Samaria Acab, a la imposición del culto de Baal y a la eliminación de los profetas de Israel que habían caído en sus manos, y planeó el asesinato de Nabot, a quien su marido no había podido comprarle una viña contigua a su palacio): “en esto tuvo fundamento, que su mucha deshonestidad le trajo a aquel estado, y así no fue mucho que la diosa de la castidad se escandalizase y enojase con su vista y castigase el atrevimiento de haberla visto desnuda. Yo pienso que el comer los perros y despedazar las carnes de la reina Iezabel, que fue argumento y aun castigo igual de su deshonestidad” (p. 346); asimismo subraya las aptitudes de Acteón como cazador, en cuya práctica considera que el príncipe había dilapidado su fortuna, especialmente en la manutención de los perros, y en ello había aceptado la interpretación más difundida en la Edad Media por influencia de Fulgencio: “Este dicen que fue hijo de Aristeo y aprendió a tirar el arco del centauro Chirón, que enseñó también a Achiles. Y como salió de tan buena escuela tan diestro y tan bien enseñado, se ejercitó mucho en la caza, y así le contó el Niuernense en el número de los grandes cazadores. En este ejercicio gastaba todo su tiempo y su hacienda, sustentando gran cantidad de perros y de sabuesos” (*ibid.*).

En esa línea, Baltasar de Vitoria incluye un soneto, seguramente suyo, por más que se refiere a su autor en tercera persona (“Y a esta misma consideración hizo un poeta este soneto”); el poema es mayormente descriptivo, aunque termina

ofreciendo una aplicación moral, en consonancia con la alegoría que había recogido un poco antes, al considerar la caza como la afición que ha condenado al príncipe tebano a una muerte de tales características:

En selva umbrosa, entre montañas puesta,
andando a caza, Acteón un día
vio a Diana en una fuente fría
bañarse con sus ninfas por la siesta.
Ella estaba desnuda y descompuesta;
colgado el arco de un laurel tenía,
y, viendo aquel que tanto della vía,
el agua le arrojó con mano presta:
“Agora di (le dijo) cual me viste”;
mas ¿qué dirá, si en ciervo fue mudado,
fugitivo por valles y por cerros.
¡Ah, venganza cruel! ¡Ah, mozo triste,
que, por ser tanto a caza aficionado,
tu mismo fuiste caza de tus perros!

El incógnito poeta presenta —al igual que Baltasar de Vitoria— a la diosa “desnuda y descompuesta” (el segundo incluye en su descripción a la diosa y a sus ninfas, “donde la diosa Diana y sus bellas ninfas se estaban bañando desnudas y mal compuestas, como seguras de que ningún hombre las pudiese ver”); y en un caso “descompuesta” puede tener la acepción de ‘turbada, alterada’, en un intento por adaptar la ruborización poética del original, “Qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpurae Aurorae /, is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae...” (vv. 183-185), ‘El color que suele haber en las nubes manchadas por los rayos del

sol de enfrente y de la aurora púrpura, éste estuvo en el rostro de Diana al ser vista sin ropa'; en el otro, en cambio, "mal compuestas" no debe leerse con idéntico sentido, a juzgar por la observación que la justifica, "como seguras de que ningún hombre las pudiese ver", y, en ese aspecto, podría interpretarse como un rasgo de coquetería tanto de Diana como de sus ninfas, al atribuir a "compuestas" el significado de 'aderezadas, engalanadas, ataviadas', 'acicaladas' (la diosa y sus compañeras no habrían heroseado sus cuerpos porque no esperaban la visita de ningún representante del sexo masculino): sin embargo, "mal compuestas", próximo al campo semántico de la ropa ('mal o escasamente ataviadas'), podría aludir al estado en que Acteón las sorprendió, no totalmente desnudas, sino cubiertas con velos y paños usados a modo de toallas, de acuerdo con las manifestaciones pictóricas más importantes de la época, y por tanto podría arrimarse a "descompuesta", no como 'turbada', sino como 'mal aliñada', según recoge Covarrubias, al aparecer junto a 'desnuda', como un rasgo de la diosa anterior a la visión del mozo tebano (y, así, el soneto podría concebirse compuesto en vecindad con las observaciones de Baltasar de Vitoria).

Baltasar Gracián

En su *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián dedica un capítulo al análisis de las correlaciones, casi siempre muy poco

explícitas, que deben establecerse entre la materia tratada y la historia aducida como parangón (“de la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa”), intentando hallar coincidencias de todo tipo entre una y la otra: “Hácese, pues, el careo, búscase alguna correlación o consonancia entre las circunstancias o adyacentes de entrambos términos, como son causas, efectos, propiedades, contingencias y todos los demás adherentes, y en descubriéndola, sirve de fundamento y de razón para la aplicación de aquel término con el sujeto”³³; a ese propósito aduce un pasaje de los *Tristia* de Ovidio, quien equipara su desgracia personal con la de Acteón, especialmente porque, al igual que el cazador tebano, fue testigo involuntario de algo por lo que recibió el castigo del destierro: “Así Ovidio, a su desgraciado ver, que le costó el no ver, y el estar tan alejado, acomodó la desgracia de Acteón, que se perdió también por mirar con otra igual contingencia...”³⁴. Gracián halla estrechas afinidades entre las causas y los efectos de las acciones tanto del poeta latino como del príncipe, convertidos en espectadores de una escena que no debían haber presenciado y que tuvo para ambos el mismo trágico desenlace, aunque con una diferencia en su ejecución, inmediata en uno, bastante demorada en el otro, después de diez años: “a su desgraciado ver, que le costó el no ver”; el propio Ovidio, en la misma elegía, reconoce haber cometido dos delitos,

³³ Véase Lía Schwartz Lerner, “De la *erudición noticiosa*: el motivo de Acteón en la poesía áurea”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, PPU, Barcelona, 1992, vol. I, pp. 551-553.

cifrados epigramáticamente en “carmen et error” (v. 206), ‘poema y error’: el primero hace referencia a la posible prohibición por parte del emperador de su *Ars amatoria*, considerado de una influencia perniciosa para la sociedad romana (fomentaba el adulterio entre sus miembros más destacados), mientras que el segundo parece aludir a un episodio de carácter personal, en el que el poeta posiblemente habría sorprendido a Augusto o a su esposa Livia en una situación comprometedor, bien aligerados de ropa, bien en compañía de amantes (aunque no cabe descartar una escena de orden político, quizá relacionada con las intrigas desencadenadas a propósito de la sucesión del emperador).

En *El Criticón*, los dos protagonistas, tras haber visitado en compañía del Varón Alado, las mansiones de la Historia y de las Humanidades, ingresaron en “la gran plaza del vulgo”, en la que no pudieron ver a ningún hombre entero (les ocurrió lo mismo que a Diógenes el Cínico cuando, con una antorcha en la mano, salió a medio día a la búsqueda de un hombre y no había podido hallar a uno entero); en la plaza había todo tipo de gentes, pero no de personas, monstruos mitad hombres mitad animales: “todos lo eran [hombres] a medias, porque el que tenía cabeza de hombre tenía cola de serpiente, y las mujeres de pescado; al contrario, el que tenía pies no tenía cabeza. Allí vieron muchos Acteones que luego que cegaron se convirtieron en ciervos” (II, V); el jesuita aragonés

³⁴ He manejado la edición de Evaristo Correa Calderón, Castalia, Madrid, vol. II, p. 223.

parece estar utilizando la figura de Acteón para representar al necio, al hombre que todavía no se ha formado, y, en ese sentido, el cazador tebano había llegado apenas a la mitad de la vida y no se hallaba preparado para la contemplación de una diosa que, entre otras muchas cosas, encarnaba la castidad y la sabiduría: y quizá ilustra al pretendiente de la Fortuna que le ha pedido la aceptación entre los sabios, mientras otro le ha solicitado lo contrario, la aprobación de los necios, y, de los dos, la propia Fortuna había considerado como más inteligente la pretensión del segundo, pues al haber tantos ignorantes en el mundo —y solo, tirando alto y siendo muy optimistas, dos sabios—, éste se erigiría en su señor (Acteón contaría con la aquiescencia de la diosa, a pesar de haberla descubierto desnuda, pero no tendría el aplauso de sus criados y de sus perros, tal vez representantes de los ignorantes del mundo que acaban por aniquilarlo).

Alciato y sus comentaristas: Juan Sambuco. Pierio Valeriano

La literatura emblemática, con sus distintas modalidades de jeroglífico, empresa, iconología, desde el Renacimiento, prestó relativa atención al personaje de Acteón, una suerte de Guadiana, en tanto aparece y desaparece en las muestras más importantes del género, desde Andrea Alciato a Cesare Ripa, como veremos en seguida. El primero, jurista italiano de fama internacional, compuso

noventa y nueve epigramas latinos, al arrimo de la *Antología griega*, y les puso un título, con una función similar al mote o lema, del que el epigrama constituye el comentario o “declaratio”; el impresor Steyner encargó al grabador Breuil la elaboración de una figura o estampa para cada epigrama, y con ellos publicó la obra en 1531 en Ausburgo con el epígrafe de *Emblematum liber* (‘Libro de los emblemas’). Entre esos epigramas, Alciato incluye uno dedicado a los cómplices de los malvados, “In receptatores sicariorum”, ‘Contra los encubridores de los sicarios’ (LII):

Latronum furumque manus tibi Scaeva, per urbem
it comes, et diris cincta cohors gladiis:
atque ita te mentis generosum prodige censes,
quod tua complures allicit olla malos.
En novus Actaeon, qui postquam cornua sumpsit,
in praedam canibus se dedit ipse suis.

(‘La mano de los ladrones y de los zánganos te acompañan, Esceva, por la ciudad, y la turba ceñida por espadas terribles: y así te consideras pródigamente generoso de ánimo, porque tu comida atrae a muchos malvados. He aquí a otro Acteón, quien, después que asumió los cuernos, se entrega él mismo como presa a sus perros’)

En la *Antología griega* solo hay una referencia a Acteón que nada tiene que ver con la de Alciato, atingente a la crueldad de un gato, equiparable a la de los perros del príncipe tebano: αιλουρε κακιστη, / των Ακταιονιδων εσσι μια σκυλων (VII, 206, 1-

2), ‘el más malvado de los gatos, tú eres uno de los perros de Acteón’; Bernardino Daza ofreció una traducción aproximada del *titulus* (“Contra los que se acompañan de rufianes”) y del epigrama: “Gran suma de ladrones te acompaña / Sceva, y de corazón muy generoso / te piensas por hacer tan grande hazaña, / que no haya algún rufián ni hombre vicioso / que luego no se halle en tu compañía. / Has de ser como Acteón venturoso, / el cual, en ciervo transformado, / de sus lebreles fue despedazado” (como figura aparece Acteón, con la cabeza de ciervo, en el suelo, acometido por sus perros). El pinciano se ha esforzado —a pesar de las dificultades— por adaptar el texto a la situación del personaje mitológico que el milanés había usado para ilustrar la idea enunciada en el título: “Has de ser como Acteón venturoso...”; y ambos, en cualquier caso, lo imaginan seguramente desvinculado de la escena del baño de Diana: el primero, por ejemplo, considera la actitud del complaciente con los malos como temeraria porque se expone a ser devorado por ellos en los términos en que Acteón lo fue por sus propios perros, y esa voluntariedad de entrega a los ladrones parece sugerida por la del cazador que decide rendirse a sus sabuesos, tras haber asimilado su transformación en ciervo (y, en ese aspecto, el jurista atribuye a nuestro personaje la consciencia del pecado o del error). Alciato, pues, podría estar apuntando a la idea desarrollada por Natale Conti, al presuponer cierta ingratitud entre los ladrones, quienes acaban produciendo algún tipo de daño a su protector, al igual que los perros del cazador para con su dueño y señor: la

culpabilidad de Acteón —y su posible relación con Esceva— reside en el amparo que él había ofrecido a sus perros, por los que se ha dejado acompañar en todas las cacerías y a los que se ha entregado cuando se ha sabido tan irracional como ellos (y Alciato se ha inspirado en la *Antología griega* para otorgar a los perros unos atributos que fácilmente podrían emparentarlos con los sicarios y ladrones con quienes Esceva ha simpatizado y ha colaborado).

El *Emblematum liber* de Alciato se reeditó muchas veces y, en poco tiempo, apareció acompañado por comentarios tanto en latín como en castellano. Así, por ejemplo, Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense, escribió moderadas glosas —en la primera de las dos lenguas— a los epigramas del juriconsulto italiano, con el título *Commentarius in Andr. Alciati Emblemata* (Lyón, 1573), ‘Comentario a los *Emblemas* de Andrea Alciato’; y, a propósito del LII, concentró sus esfuerzos por la anotación de la fábula de Acteón, al crearla aludida en todo el texto, “Hoc totum epigramma allusio est ad fabulam Actaeonis...”, ‘Todo este epigrama es una alusión a la fábula de Acteón’. En su sinopsis, pone de manifiesto su confusión con la de Narciso, al imaginar al cazador tebano en la fuente de Diana con la intención de beber en sus aguas (y para ello —como en otros aspectos de la sinopsis— se ha inspirado en los *Genealogiae deorum gentilium libri* de Boccaccio): “Actaeon, venator Aristaei ex Autonoe filius, Cadmi nepos, cum ex venatione lassus ad fontem potaturus accederet, Dianam ibi vidit nudam lauans se. Quod illa aegre ferens, in faciem Actaeonis aquam inspexit, ille

continuo in ceruum conuersus est. Quem cum canes conspexissent, in eum irruentes dilaceratum comederunt” (‘Acteón, cazador, hijo de Aristeo y Autone, nieto de Cadmo, cansado de la caza, llegó a la fuente para beber y vio allí desnuda a Diana que estaba lavándose. Por lo cual ella, mostrándose con desagrado, derramó agua en su cara; él, al instante, se convirtió en ciervo. Cuando los canes lo habían contemplado, arrojándose sobre él, despedazado, se lo comieron’). En un punto y aparte, recoge la interpretación histórica o evemerista, remontándose al autor más racionalista en esa faceta, Paléfato y sus *Historias increíbles*: “Actaeonis autem figmentum sic ad historiam reducit Palephatus *De fabulis*: ‘Actaeon Arcadicus genere vir erat venationis amator, qui quidem ob id multos canes alebat, & cum eis in montibus venabatur, bonarum rerum atque facultatis suae negligens prorsus. Illo autem tempore omnes homines propriis manibus laborabant, operarii que per se erant. Actaeoni vero rei domesticae curam negligenti, quinimo venationi dumtaxat intento facultas omnis & vita defecit. Cum autem nihil amplius in bonis haberet, in illum homines dicebant..., ‘O miser Actaeon, qui a propriis canibus consumptus es’. Haec ille. Conuersus autem fingitur in ceruum haud abs re. Nam sic apte significatur stultitia. Autor namque est Aristoteles omnia animalia qua magnum cor habent timidiora insanioraque esse. Unde apud Homerus Achilles vocat Agamemnomem... ‘Temulente, qui canis oculos habes cor autem cerui’” (‘Paléfato sin embargo reduce así a historia la ficción de Acteón en su libro sobre las fábulas: Acteón, del linaje arcádico,

era un varón amante de la caza, quien para esto alimentaba a muchos perros, y con éstos cazaba por los montes, totalmente olvidado de las buenas cosas y de sus riquezas. En aquel tiempo todos los hombres trabajaban con las manos, y eran trabajadores de sí mismos. Pero al estar Acteón descuidado de la administración del patrimonio, todavía más en exclusiva dedicado a la caza, él perdió la vida y toda riqueza. Cuando no había nada más entre los buenos, los hombres le decían: ‘¡Oh miserable Acteón, que eres consumido por tus propios perros!’. Se ha fingido sin embargo convertido en ciervo no por estas cosas. Así, en efecto, se ha significado de manera conveniente la estulticia o necedad. Aristóteles atestigua que todos los animales que tienen el corazón grande son más tímidos y más dementes. De donde en Homero Aquiles llama a Agamenón: ‘Borracho, que tienes el ojo de perro y el corazón de ciervo’).

En la *Declaración magistral sobre las “Emblemas” de Andrés Alciato*, Diego López introduce tres niveles, uno más que el Brocense, al margen del análisis gramatical del texto: una breve sinopsis de la fábula, inspirada en las *Metamorfosis*; un resumen de la explicación histórica, traducida casi al pie de la letra de la del Brocense a través de la cita de Sánchez de Viana; y una aplicación exacta al contenido del epigrama, quizá la parte más original. En cuanto al segundo nivel, calca el texto del pinciano, en el que modifica algún punto, como, por ejemplo, cuando edita “olvidado de todo lo demás”, en lugar de “olvidado de todo bien”, más en consonancia con “bonarum rerum... negligens prorsus”, ‘totalmente descuidado de las

buenas cosas’, y ha suprimido la aposición “que en aquellos tiempos era el caudal y la hacienda de los más honrados”, sin duda basada en “*Illo autem tempore omnes homines propriis manibus laborabant*”, ‘en aquel tiempo sin embargo todos los hombres trabajaban con sus propias manos’:

Esta fábula de Acteón reducen a historia desta manera. Acteón, natural de Arcadia, fue muy amigo de caza, y para esto sustentaba y criaba muchos perros y andaba con ellos por los montes cazando, olvidado de todo lo demás y de los negocios de su granjería, y por esto le vino a faltar, de manera que los otros hombres mirándole decían: ‘Oh miserable Acteón, que tus mismos perros te comieron!’. Dijeron que se había convertido en ciervo para mostrar su cobardía, porque, según Aristóteles, los animales cuanto mayor corazón tienen tanto más son cobardes. Y de aquí dice Homero, que hablando de Achiles Agamenón le dijo: ‘Borracho, que tienes ojo de perro y corazón de ciervo’. Y porque Acteón quedó pobre por haber sustentado gran número de perros dijeron que perros le habían comido” (p. 246).

En un primer momento, ha reproducido la versión de Sánchez de Viana, de la que ha eliminado la referencia a Paléfato (“Esta fábula tuvo origen en una historia que cuenta Sánchez, refiriéndola de Palefacto...”) y de la que ha plagiado “y por esto le vino a faltar, de manera que los hombres mirándole decían...”, como traducción de “*Acteoni vero rei domesticae curam negligenti, quinimo venationi dumtaxat intento facultas omnis & vita defecit. Cum autem nihil amplius in bonis haberet, in illum homines dicebant...*” (‘Pero al estar Acteón descuidado del patrimonio, es más solo ocupado en la caza perdió la vida y toda riqueza. Cuando [Acteón] estaba nada más entre los buenos, los hombres le decían...’); y, en segundo término,

ha calcado el texto de Sánchez de Viana, en el que ha introducido mínimas alteraciones: “Dijeron que se había convertido en ciervo para mostrar su cobardía”, en vez de “Dijose convertir en ciervo sin duda para manifestar su cobardía”, y nunca inspirado en el original, “Conuersus autem fingitur in ceruum haud abs re. Nam sic apte significatur stultitia” (“Sin embargo se ha fingido convertido en ciervo no por esto. En efecto de esta manera se ha significado convenientemente la estulticia”): el Brocense había aclarado que la metamorfosis del príncipe —concebida como una metáfora, “fingitur”, ‘se ha representado’, ‘se ha fingido’— no se explicaba por su desantención del patrimonio sino por su locura, y por ahí ha ampliado a dos los rasgos que Aristóteles había atribuido al ciervo, “timidora insanioraque” (‘más tímidos y más locos’); en cuanto a la cita de Homero, Diego López no necesariamente consultó el texto latino del Brocense: “Y de aquí dice Homero que hablando de Achiles Agamenón le dijo” parece tomado de “De donde en Homero dice Achiles a Agamenón”, versión literal de “Unde apud Homerus Achiles vocat Agamemnomen” (‘De donde en Homero Aquiles llama a Agamenón..’); y, por su parte, nuestro comentarista cierra su intervención, avalando las interpretaciones que había sugerido al principio y modificando solo en pequeños detalles el texto de Sánchez de Viana, reproducido entre paréntesis: “Y porque Acteón quedó pobre por haber sustentado gran número de perros dijeron que perros le habían comido” (“Así que por haber empobrecido Acteón manteniendo perros se dijo comido dellos”).

En un postrer apartado, nuestro comentarista se esfuerza por aplicar el contenido de las vicisitudes de Acteón a la situación enunciada en el epigrama, entendiendo que la moralidad de la fábula radica en el castigo de su protagonista, tomado en este punto con un sentido traslaticio, no literal (“La moralidad desta fábula es así como fingen que Acteón fue despedazado por sus perros”); y, así, empieza estableciendo una clara —aunque no demasiado explícita— relación entre los perros del príncipe y las amistades peligrosas de Esceva: “Ni más ni menos los truhanes, chocarreros, malsines, los bellacos y hombres de mala vida destruyen a aquellos que los sustentan, amparan y reciben en sus casas. Tiénense algunos por muy caballeros, como dice Alciato en la emblema, por recoger en su casa gente de aquesta manera, y no ecan de ver que pierden su hacienda y aun muchas veces la vida por causa destes, la honra, buen nombre y fama, y piensan que están seguros con tan gran tropa desta gente, y no ven cuán caro les cuesta y cuán dañosa les sea la familiaridad destes tales”. A continuación parece olvidarse del epigrama para volver al desarrollo de la interpretación tradicional de la fábula, en la que alude a la caza en función del estamento social al que pertenezca el cazador y en la que exime de sus consideraciones a los grandes señores, al creerlos absolutamente solventes para los gastos derivados de su actividad venatoria: “También la fábula de Acteón se puede volver contra aquellos que miserablemente pierden, destruyen y echan a mal sus haciendas en cazas y gastos excesivos que la caza trae consigo, los cuales son despedazados de sus perros,

porque algunos que no pueden sustentarlos, con todo crían algunos, y no comen sus hijos porque coman sus galgos. Dejemos los ricos y la gente principa, que necesariamente han de tener alguna recreación, y es razón se les permita, pues ni por eso vienen en pobreza ni dejan de dar limosna al pobre. Pero no se había de permitir por buen gobierno que un oficial pobre tenga perros y, olvidándose de su oficio, casa y familia, vaya a caza y deje de trabajar. Éstos son dignos de gran castigo. También verán el otro labrador que quiere más un día de caza que tres de trabajo en su viña o heredad, antes pone gran cuidado en la caza, lo cual es en daño de toda la república, y aun algunos por esta causa han venido en grande necesidad y pobreza. Cada uno de los cuales es un Acteón despedazado de sus perros”. En esas reflexiones también incluye la figura del estudiante que aún no ha saboreado el placer de las letras en beneficio del de la caza, a la que éste se ha entregado de forma desmesurada, olvidándose de las primeras: “No dejan de caer en este vicio algunos estudiantes de buen ingenio, que del todo se destruyen con la caza, la cual es el mayor vicio que pueden tener, porque como es de más deleite que las letras (porque no han gustado de ellas) vane tras la caza. Pero si hubieran conocido el gran deleite, el apacible gusto dellas, dejaran y se olvidaran de lo demás, y del todo se entregaren a ellas”. Aporta una nueva interpretación para terminar recuperando las más tradicional, siempre dependiendo del protagonista de la fábula, Diana o Acteón, a quien haya tenido en cuenta para sugerir la moraleja, y así ha fiscalizado en términos

generales la conducta del primero para justificar la cólera de la segunda: “Con esta ficción quisieron significar los poetas que habían de guardarse los hombres de hacer alguna cosa que no fuese agradable a los dioses, porque así no los provocasen a ira. Allende desto, que todos habían de ocuparse de sus negocios y con su trabajo buscar el sustento necesario, no cometiendo ni confiando sus cosas de sus esclavos, y así abundarían de grandes riquezas. Por lo contrario, los que se dan a descanso a la buena vida, huyendo del trabajo y siguiendo los deleites, dándose a la caza y juego vienen en gran falta, necesidad y pobreza y consumen sus haciendas y les acontece lo que [a] Acteón, que mueren despedazados de sus propios perros” (p. 248).

En sus *Emblemata et aliquot nummi antiqui operis* (1564), ‘Emblemas y algunas monedas antiguas’, de una difusión bastante menor que otras obras del mismo género, Jean Sambuco dedica un epigrama al tema de la caza y sus peligros, ilustrados por el ejemplo de Acteón, a quien interpela utilizando un esquema sintáctico muy parecido al empleado por Alciato (la aparición de los cuernos y su inmediato desmembramiento por los perros); utiliza un lema o mote que nada tiene que ver con el italiano: “voluptas aerumnosa” (‘placer desgraciado’), en referencia, por supuesto, a la caza, a la que considera como un juego que puede acarrear penas y desgracias de toda índole, incluso en el ámbito más personal, poniendo especial énfasis en la figura de los perros, por los cuales el cazador parece dispuesto incluso a sacrificar el patrimonio paterno, cuando no el

cumplimiento de las obligaciones más importantes como marido, en menoscabo de valores harto significativos, como se apunta hacia el final del epigrama. En la estampa o figura se reproduce al príncipe tebano derribado ya en el suelo, con el rostro transformado en ciervo y con el brazo derecho sosteniendo la lanza, acometido por tres perros, dos de los cuales lo han alcanzado mientras un tercero se aproxima a su cuerpo; entre los árboles, aparece un joven, blandiendo un bastón con la mano derecha y llevando en la izquierda un ave de cetrería, posiblemente un halcón (se trata de uno de los compañeros del protagonista, incapaz de descubrir la identidad del príncipe, y no solo mero espectador de la escena, sino hostigador de la rabia de los perros contra su señor):

Qui nimis exercet venatus, ac sine fine
haurit opes patrias, prodigit inque canes,
tantus amor vani, tantus furor usque recursat,
induat ut celeris cornua bina ferae.
Accidit Actaeon tibi, qui cornutus ab ortu,
a canibus propriis dilaceratus eras.
Quam multos hodie quos pascit odora canum vis,
venandi studium conficit atque vorat.
Seria ne ludis postponas commoda damnis,
quod superest rerum sic ut egenus habe.
Saepe etiam propria qui interdum uxore relicta
deperit externas corniger ista luit.

(‘Quien practica en exceso la caza, y consume sin términos las riquezas paternas, y las disipa a favor de los perros, recupera tan gran amor de vanidad, tan gran furor, hasta tal punto que se reviste repentinamente de dos cuernos de fiera. Te sucedió a ti, Acteón, quien, desde que te habían salido cuernos, eras despedazado por tus propios perros. ¡Cuánto hoy la multitud de perros da gusto a muchos y la afición de la caza les abate y devora!. No pospongas provechos veraces por juegos perjudiciales, haz para que te sobre así como el que está necesitado de cosas. A menudo

también algunas veces quien muere de amor por la propia esposa descuidada llora como cornudo estos ejemplos ajenos’).

Sambuco no delega la mención de Acteón para el final de su epigrama, sino que la introduce más o menos en su centro, con el propósito de corroborar y certificar las ideas que enuncia en los primeros cuatro versos y que después recoge en los dos siguientes (los 7 y 8): la caza como origen de la precariedad económica en quienes la practica y la manutención de los perros no solo como gasto importante para sus dueños sino también como causa de la adquisición por ellos mismos de costumbres poco civilizadas, conducentes a conductas animales, expresadas por la aparición repentina de dos cuernos entre las víctimas, y no por otros síntomas, en una prueba de que el autor francés había concebido todo el epigrama en función del mito de Acteón. En los penúltimos dos versos, Sambuco se dirige a los lectores, a quienes aconseja el abandono de los juegos —entre los cuales debe incluir la caza— y la austeridad económica para no perder solvencia y disfrutar siempre de una situación saneada (y la caza, en ese sentido, debería ejercitarse teniendo en cuenta el patrimonio del aficionado a ella, mucho mayor que los gastos previstos para su práctica, como si el cazador careciera de posibles, quizá pensando —al igual que Diego López— en determinados estamentos sociales, entre cuyos representantes el ejercicio de la caza puede constituir un lujo que de ningún modo se pueden permitir). En los dos últimos, el editor

francés había utilizado el tono sentencioso característico del género para sugerir una nueva aplicación de la fábula no siempre fácil de establecer en todos sus términos: el esposo, que ha descuidado o ha abandonado a su cónyuge, acaba muriendo de amor por ella, y se convierte en cornudo —cabe suponer por la infidelidad de la mujer, que, abandonada, ha decidido amar a otro—, por lo que se lamenta de los ejemplos ajenos como el de Acteón y otros cazadores a cuyos casos generales el autor se ha referido. Al igual que Camões, Sambuco puede estar pensando en la caza como una afición que aleja a quien la practica de su esposa, y que por ese motivo el cazador, al despreocuparse y desatender su patrimonio más personal, se percata de su situación cuando se descubre enamorado de ella, de la misma suerte que Acteón, quien, al sorprender a Diana en su intimidad, pierde su favor y se erige en la figura del cornudo (en todas las representaciones iconográficas, según hemos visto, exhibe la misma caracterización, la del ser humano con una cabeza de ciervo, en los que despuntan unos enormes cuernos). En esta interpretación, Sambuco podría imaginarse al príncipe tebano enamorado de Diana, en cuyo recinto irrumpe involuntariamente, por una desmesurada vocación al ejercicio que en un principio los había unido y que a la larga los termina separando para siempre.

En los *Hieroglyphica* (Basilea, 1556), Pierio Valeriano Bolzano se hace eco de las interpretaciones de antiguos filósofos bien para corroborarlas bien para emitir un juicio poco favorable: “quod & Phavorinus philosophus Actaeonis fabulam a suis canibus quos

alebat deuoratus ad adulatorum trahit euentum, quorum finis & intentio est totum absumere, si possint, dominum” (“ya que el filósofo Favorino entiende la fábula de Acteón devorado por sus canes a los que éste había alimentado como el desenlace de los adultores, cuyo fin e intención [la de los adultores] es destruir, si pueden, a todo señor”); con respecto a las opiniones más difundidas, parece tan crítico como Natale Conti, si bien no ejerció demasiada influencias en autores posteriores, a excepción de Baltasar de Vitoria, que lo cita varias veces, incluso para atestiguar la lascivia de los perros en general: “Friuola vero mihi videtur Anaximenis interpretatio super Actaeonis fabula, de qua superius mentione fecimus, qui conuersus ideo dicatur in ceruum, & a canibus suis dilaceratus, quod periculis quae venando subierat demum consideratis, aetate iam ingrauescente timidior factus in ceruum transformari sit visus, cumque canes nihilo secius aleret, patrimonium consumpsisse, idque a canibus laceratum esse significare” (“pero me parece frívola la interpretación de Anaxímenes sobre la fábula de Acteón, de la que hicimos mención más arriba, de quien se dice haber sido convertido en ciervo y destrozado por sus perros, ya que debéis considerar que cazando se había expuesto a peligros, y al crecer en edad, vuelto más tímido, se ha visto ser transformado en ciervo, y sin embargo al alimentar a los perros había consumido el patrimonio, y esto significa ser desgarrado por los perros”).

“La fábula” de Cristóbal de Castillejo y la de Francisco de Castilla

Renueve al uso de las nuevas trovas italianas que acabaron imponiéndose en la lírica de la primera mitad del siglo XVI, Cristóbal de Castillejo, perteneciente a la generación de Boscán, a quien sobrevivió en ocho años, compuso en coplas reales “La fábula de Acteón”, incluida entre las “obras conversación y pasatiempo”, en lugar de entre las “obras de amores”, en las que había introducido el “Canto de Polifemo” y “La Historia de Píramo y Tisbe”; “La fábula”, al igual que todas sus obras mitológicas, tiene como punto de partida las *Metamorfosis* de Ovidio, si bien, a diferencia de todas ellas, ofrece una “moralidad”, seguramente inspirada en ese tipo de interpretaciones a las que los autores medievales fueron muy aficionados, como lo demuestran las moralizaciones estudiadas arriba, en las que se destaca la influencia peyorativa que la caza acabó ejerciendo sobre Acteón, concebida como un pasatiempo costoso y responsable de la ruina económica de los grandes señores (a pesar de los beneficios que le atribuían los médicos —por influencia de los *Remedia amoris*— para combatir enfermedades de tipo psíquico, como la de amor)³⁵.

Antes de la “moralidad”, Castillejo se aplica a referir las desventuras de Acteón, reproduciendo los datos capitales que

³⁵ Véase Rudolph Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, University of California Press, Berkeley, 1913, p. 16.

aparecen en la obra de Ovidio, y siguiendo aún más de cerca la versión de Alfonso el Sabio, como ahora apunta Blanca Perriñán³⁶; y, así, nos presenta al protagonista de la fábula, al que llama “Príncipe moço de Tebas” (v. 3)³⁷, no porque en su modelo se le denomine así, sino quizá porque en él se introduce el relato de Acteón después de la narración de las vicisitudes de su abuelo, Cadmo, fundador de la ciudad de Tebas; y, simplificando bastante la descripción del lugar donde transcurre la acción (el valle de Gargafia), refiere la mala fortuna que corrió Acteón al llegar a través de un espeso bosque a la fuente donde Diana solía bañarse desnuda, en compañía de una serie de doncellas cuyos nombres y quehaceres omite; y, a continuación, Castillejo relata la reacción de la Diosa, al ser sorprendida por Acteón, a quien, como primera medida, al carecer de sus armas habituales, arroja agua a los ojos, sin mirarlo a la cara (“vuelos los ojos atrás” traduce más o menos el “oraque retro”, ‘y el rostro hacia atrás’), al mismo tiempo que le dirige unas palabras: “Vete agora do quisieres, / y cuenta por donde fueres / cómo me viste desnuda, / si bien contarlo pudieres” (“Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet!”), ‘Ahora te está permitido contar —si puedes— que me has visto con la ropa quitada’; vv. 193-194); Castillejo elude la descripción detallada de la metamorfosis del cazador tebano y pasa a narrar el momento en que éste se contempla

³⁶ Cristóbal de Castillejo, *Fábulas mitológicas*, Mauro Baroni, Lucca, 1999, p. 30.

³⁷ Cristóbal de Castillejo, *Obras*, ed. J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1957, p. 219.

en la fuente, cuyas aguas ya reproducen su nuevo aspecto (“Luego el triste se miró / en el agua y se halló / en ciervo mudado, / de grandes cuernos cargado, / que gran espanto le dio”: “Vt uero uultus et cornua uidit in unda”, ‘Pero cuando vio el rostro y los cuernps en el agua’); y, en la parte final, Castillejo sigue el esquema de Ovidio, al reproducir con bastante literalidad la indecisión de la víctima, quien, entre la duda de volver a palacio (“Si a palacio volviera”, “Repetatne dimum et regalia tecta?”, ‘¿O vuelvo al hogar y a los techos regios?’) o quedarse en el monte (“O si se debe quedar / en el monte todavía”: “An lateat siluis?”, ‘¿O bien me mantengo oculto en las selvas?’), al producirle vergüenza lo uno y temor lo otro (“Vergüença impide la vuelta, / y la quedada temor”: “Pudor hoc, timor inpedit illud”, ‘El pudor le impide esto, el temor aquello’), resulta primero descubierto por sus perros (“Así que mientras dudaba, / entre dos contrarios yerros, / fue sentido de sus perros”, “Dum dubitat, uidere canes”, ‘Mientras duda, los perros lo vieron’), luego perseguido por ellos a la vez que por sus servidores a través de diferentes lugares (“que corren con furia brava / tras él por valles y cerros; / y, al fin, por sus servidores, / tornados perseguidores”, “ea turba cupidine praedae / per rupes scopulosque adituque carentia saxa... sequuntur. / Ille fugit, per quae fuerat loca saepe secutus, / heu! famulos fugit, ipse suos!”, ‘esta turba —con el deseo del botín— lo sigue por rocas y peñascos, y por riscos que carecen de acceso... aquél huye por los lugares por los que a menudo había perseguido. ¡Ay!, él mismo huye de sus criados’), y, en último

término, devorado y despedazado por cada uno de sus perros, en cuyos nombres nuestro poeta no se había detenido antes como tampoco lo hace ahora (“rompidas piernas y brazos, / acabó hecho pedaços, / la vida con mil dolores”).

En la “Moralidad de la fábula precedente”, Castillejo, insertando —con bastante literalidad— en el estrecho margen del octosílabo la prosa de Juan de Mena (perfectamente reconocible, a pesar de las lógicas transformaciones), se concentra primero en la interpretación de Acteón, a quien identifica con uno de los grandes señores, entregado en exceso al ejercicio de la caza y propenso —como ellos— a contraer la enfermedad de amor (de ahí la etimología del término *heroico*):

Por el cual [Acteón] así perdido se muestra ser cualquier persona de estado a caza muy inclinado, y tras ella embebido	Por Acteón podemos entender cualquier hombre de grande estado..., el cual... dase a la caza
--	---

y, en segundo término, otra vez al arrimo de Mena (“por Diana podemos entender la cobdicia de la caza...”), se aplica a ofrecer la moralidad de Diana, de la que —como encarnación de la caza, encadilado por su belleza— se enamora Acteón: “Por la diosa que halló, / de cuya beldad se prende, / la misma caça se entiende”; y, en este mismo apartado, describe al cazador estupefacto por el espectáculo del que ha sido testigo (después de haber visto solo una vez a la diosa, ya no pudo alejarse de ella, a la que se entregó completamente, eligiéndola como su máxima preocupación):

que, desde una vez la vio,
no pudo partirse dende;
y, así, preso, enamorado,
a caça del todo dado,
sin orden y sin medida,
aquél es en esta vida
su soberano cuidado.

Vencido por el nuevo sentimiento, el joven tebano no deja de pensar “noche y día” en la causa de sus penas, y pone toda su atención en la caza del objeto percibido, aun a riesgo de perder y sacrificar muchas otras cosas a cambio de satisfacer el deleite que se ha engendrado en su alma (y, en ese aspecto, Castillejo adelanta uno de los peligros a los que se exponía cualquier amante: el descuido por amor de los quehaceres y obligaciones que le son propias); el poeta castellano considera el agua que la diosa arroja al intrépido muchacho como una suerte de espíritu vital que alcanza su corazón y daña el juicio (la *virtus aestimativa*³⁸), transformándolo en el animal cuya forma asume y que representa la ausencia de “seso” a la vez que símbolo de la lubricidad, según una de las propiedades más características que se atribuyeron al ciervo desde la cultura pagana:

³⁸ El latino *aestimativa* traduce el término árabe *wahm*, introducido dentro de la clasificación de los sentidos internos por los comentaristas árabes de Aristóteles. Los autores escolásticos latinos redefinieron *aestimativa* como equivalente al ‘instinto’ en los animales (la reacción, verbigracia, por la cual un cordero, al ver al lobo por primera vez, siente temor hacia él, o al contemplar a su madre sabe que debe imitarla; los mismos autores llamaron *cogitativa* a la facultad en los seres humanos, concebida como una actividad consciente, aunque pre-racional (véase Mary Carruthers, *The book of memory. A study of*

En el cual siempre metido,
y pensando noche y día,

Allí pone su alegría,
allí todo su sentido,
con diligente porfía,
aventurado a perder
todo cuanto puede haber:
peligro, cansancio, pena;
recibiéndola por buena,
por gozar deste placer.

Así se encarna el deleite
que aquel agua significa,
con que el rostro le salpica,
que, como mancha de aceite,
pega y cunde do se aplica;
del cual el corazón preso,
el juicio queda leso,
del libre tornado siervo,
convertido en aquel ciervo,
animal de poco seso³⁹.

En semejante situación, relacionada con la zooantropía, propia de determinados enfermos de amor que han experimentado importantes alteraciones fisiológicas, Castillejo aborda ahora las consecuencias que conlleva no solo la pérdida del juicio, sino la indolencia anunciada más arriba, derivada de la concentración de sus preocupaciones por el objeto deseado, que despierta en el joven un deseo que encienden sus espíritus vitales localizados en el corazón; y en ese interés por la diosa —o la caza en términos generales—redunda en el detrimento de sus ocupaciones más

memory in Medieval culture, Cambridge University Press, Cambridge, 1996², p. 53).

³⁹ Cristóbal de Castillejo, ed. cit., pp. 22-223.

importantes como representante, según se ha afirmado al principio, de la nobleza: Acteón llega a comportarse como un animal, al haberse convertido en ciervo; y, en ello, se deja fascinar por el mundo animal en el que vive Diana, mostrándose en esa faceta excesivamente desmesurado y negligente:

De allí van en perdimiento
las cosas más sustanciales,
los negocios principales
pospuestos cada momento
por el trato de animales.
Hácese por consiguiente
descuidado y negligente,
descomedido y tardío:
en otras cosas muy frío,
y en esta sola herviente.

Castillejo otorga especial importancia a la situación en que el joven cazador contempla en las aguas de la fuente una imagen distinta a la que esperaba (y, en ese punto, quizá Acteón adopta una conducta afín a Narciso, cuando éste no se reconoce en la figura que descubre en las mencionadas aguas); y, por ello, el príncipe parece perplejo a la vez que paralizado hasta que llegó a asimilar su nuevo estado, atingente a las actividades de la caza, de las que ahora resulta víctima cuando había sido verdugo al emplear sus fuerzas contra toda especie de animales (y, al haberse establecido una relación entre la caza y el amor, el príncipe de Tebas se percata a través de la fuente del daño que había ocasionado, al reconocerse como un depredador implacable sobre sus piezas más codiciadas). En esta estampa de

Acteón reconociéndose en las aguas (a pesar de sus cambios físicos), Castillejo se ha basado en la fábula de Narciso narrada y moralizada por Juan de Mena, donde su protagonista, de acuerdo con la profecía de Tiresias, acaba sucumbiendo por su incapacidad de identificar con la suya la imagen que refleja el agua: “E él dixo que grande e feroso sería, e que luenga vida viviría si se conosciere... Así fue muerto Narciso, como Tiresias profetizó, porque non se conoció... Este tal los homnes cuerdos así como Tiresias dicen dél que vivirá si se conosciere, que si los homnes se conosciessen e hobiesen respeto de cómo fuesen criados e de tan poca valor, e a lo que han de ser tornados los sus cuerpos fechos polvo e ceniza...” (p. 127):

Lo cuarto, que se embaraça
cuando en el agua se vio.
Significa que entendió
los afanes de la caça
cuando bien se conosció:
usando fuerças y mañas
contra brutas alimañas,
batallas y escaramuças,
y trepando por camuças
a las enhiestas montañas.

Al tener consciencia de los peligros derivados de la caza, Acteón, convertido en objetivo para otros (y, especialmente para la diosa Diana, cazadora recalcitrante), se expone a ellos al concebirllos placenteros, y, en menoscabo de su integridad física, se entrega a su nueva locura, al sobrepujar natura por encima de la razón; y, en tal

circunstancia, se presenta como víctima no solo de los perros, sino de sus criados, quienes aprovechan la desidia de su amo para dilapidar su hacienda en beneficio propio: “Al fin le comen los canes..., que muerden y tienen boca, / y cuestan muchos dineros”.

Mas el sentido derecho
es que sus mismos privados,
viéndolo entre los cuidados,
buscan con él su provecho
y le comen a bocados.
Estos le hacen la guerra,
cada cual traba y aferra,
según que tiene los dientes,
de sus carnes inocentes,
hasta dar con él en tierra⁴⁰.

En las dos últimas coplas reales, Castillejo aplica la “conclusión” y el “entendimiento moral” de la fábula, olvidándose del carácter amoroso que le había otorgado —especialmente en su parte central—, al referirse a estas alturas a las ocupaciones campestres a cuya práctica las personas ilustres como Acteón se ha de consagrar “templadamente”; y, en ese aspecto, el poeta de Ciudad Rodrigo, al atribuir a la caza el valor de pasatiempo, exhorta al noble que la ejerce a no imponerse más objetivos que los necesarios, a limitarse a atrapar lo absolutamente imprescindible, sin anhelar otras piezas más allá de las propias de dicha actividad, intentando evitar ciertos riesgos como el que afrontó el rey godo Favila, hijo de Pelayo, al morir —durante una caza de montería— en las garras de un oso,

⁴⁰ Cristóbal de Castillejo, ed. cit., p. 224.

según leyendas histórico-literarias, procedentes del *De rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada: “Por una vana holgura, / de ponerse a la ventura / que el rey Favila se puso”⁴¹. Castillejo establece la comparación entre Acteón y Favila, basándose en la fama de “liviano” de que había gozado el segundo, sobre todo por su afición desmesurada a la caza, que, en el fondo, también recrimina al primero, concibiéndola como el origen de todos sus males. José María Cossío había concedido un “nulo interés” a la “moralidad de

⁴¹ Sobre la suerte que corrió el rey godo Favila se hace eco Sancho Panza al recordar un romance viejo (“De los osos seas comido / como Favila el nombrado”), cuyo protagonista identifica don Quijote: “—Ese fue en rey godo —dijo don Quijote— que yendo a caza de montería le comió un oso” (*Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Instituto Cervantes-Crítica, Barcelona, 1998, p. 915); para la identificación del personaje véase *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Andrés Murillo, Castalia, 1978, p. 306, n. 7. En cuanto al rey, también se le conoce con el nombre de Fafila, quien antes había sido duque de Calabria, y solo duró dos años como rey, según ya lo relata Rodrigo Jiménez de Rada, *De rebus Hispaniae*, IV, 5: “Mortuo Pelaio, coepit regnare Fafila, filius eius, aera DCCLXX, et reganvit annis duobis, qui levitate ductus, plus debito venationibus insistebat, et quaedam die dum ursum insequi niteretur... ab eodem urso fuit miserabiliter interfectus”; y, a zaga de Jiménez de Rada, debió difundirse en todas las crónicas de España a partir de la de Alfonso X: “Luegi que fue muerti el rey don Pelayo, alçaron los altos omnes a Phaphila su fijo rey; et regno dos annis [...] Andados dos annos del regnado del rey Ffafa, que fue en la era de sietecientos et setaenta et un anno, quando andaua ell anno de la Encarnación en sietecientos et treynta et tres; este rey Ffafa fue omne liuiano de seso, et amaua mucho la caça más que non deuie; et el corriendo un día mont, ffallósse con un osso et deffendió a todos los suyos que ge le dexassen; e ell atreuiéndose en su fuerça, fue lidiar con éll un por otro, et fue assí por su mala uentura quel mató el osso” (*Primera crónica de España*, ed. Ramón Menéndez Pidal, con un estudio actualizador de Diego Catalán, Gredos, Madrid, vol. II, 1977, pp. 329-330). Cristóbal pudo acabar recordando un romance pergeñado sobre este pasaje de la *Estoria de España*, en que se hace hincapié en la “uentura” del mencionado rey.

la fábula” al esgrimir como único propósito la deducción de “los inconvenientes de la práctica apasionada de la caza”, razonándola “en una alegoría en la que cada uno de los incidentes o circunstancias de la fábula” propicia “una reflexión admonitiva”; y, en ese sentido, tiene la impresión de tratarse de una “pieza ocasional escrita, sin duda, para algún apasionado ciego por este deporte, y de claras y ocupaciones preeminentes”⁴². Sin embargo, como hemos visto, la “moralidad de la fábula” no se reduce (o no debe reducirse) a una simple reconvención a los fanáticos por el deporte de la caza, especialmente entre los cortesanos, sino que se amplía a una reflexión sobre el ocio en que vivían las clases nobles y que propiciaban fácilmente la enfermedad de amor, ilustrada a través del ejemplo de Acteón, quien, prendido de la belleza de Diana, no hace más que consagrarse a su posesión, en cuyo intento resulta privado de sus facultades intelectivas, por una clara intervención de la *virtus aestimativa* y en menoscabo de otros quehaceres más importantes y trascendentes que el de la caza de amor, en la que invierte todo su patrimonio y por la que pierde su posición privilegiada. Las dos moralizaciones que he sugerido tienen perfecto sentido dentro de la poesía antiáulica de Castillejo, y, al crearlas complementarias, convierten la obra en que aparecen en una especie de “aviso de

⁴² Véase José María Cossío, *Las fábulas mitológicas en España*, con un prólogo de Dámaso Alonso, Espasa-Calpe, Madrid, 1959, pp. 106-107.

privados”, en la línea de otros textos más extensos como el *Diálogo entre Adulación y Lisonja*, etc.⁴³.

Poeta desconocido, de la primera mitad del siglo XVI (e incluso un poco posterior), Francisco de Castilla escribió una “Fábula de Acteón” en tercetos encadenados, que amplía alguna de las partes ofrecidas por Ovidio, especialmente la relativa a la descripción de la selva en que se desarrolla la acción, además de incluir —a diferencia de Castillejo— muy solapadamente la moraleja. Los tercetos, desde su inicio, presentan reminiscencias más o menos claras de diversos versos de Garcilaso, entre las que llama la atención el comportamiento del protagonista convertido en ciervo con la del perro abandonado por su amo en el soneto XXXVII del toledano. En primer término, Francisco Castilla dedica una parte importante (diecisiete tercetos) a la selva a la que pertenece el jardín particular de Diana, situada en las proximidades de Tebas: “Cerca de Tebas una selva había / donde el cerdoso jabalí, / rompiendo la espesa jara, del ventor huía”; y, en los primeros diecisiete tercetos, el poeta murciano establece tres secciones (animales, plantas y animales), que podrían reducirse a dos, separadas por un terceto que asume la función de gozne, al presentarnos al dios Apolo (“Allí se muestra el gran señor de Delos...”), como introductor de la segunda y tercera sección, con el denominador común de las referencias a divinidades (Apolo, pues, podría presidir esas últimas secciones por

⁴³ Cito casi de manera literal las conclusiones de Blanca Periñán, ed. cit., p. 34.

su vinculación con el mundo pastoril, al haber sido condenado a custodiar los rebaños de Admeto, rey de Tesalia, dada su responsabilidad en la muerte de los Cíclopes): una, de seis tercetos, asignada a la enumeración de los animales que pueblan la selva (el jabalí, el corcillo, la medrosa gama, la cabra, el lascivo cabrón, el ciervo veloz, la liebre y la coneja); otra, de cuatro tercetos, basada en la mención de los diversos árboles que representan a sus respectivas deidades (los álamos, el laurel, la encina, la parra, el ciprés, la oliva); y una tercera, de seis tercetos, constituida por la alusión a bestias salvajes asociadas con determinados dioses (los bueyes de la luna, los dragones de Saturno, los leones de Berecinta, los tigres de Baco, el pavón de Juno, el cisne de Citerea y los animales furiosos de Marte).

Tras esta atención de carácter general, Francisco de Castilla se la presta al sitio propiamente consagrado a Diana, en el que destacan los cipreses que naturaleza había distribuido de una manera muy especial: “Era lugar entonces consagrado, / en medio de esta placentera caza, / un soto de cipreses coronado: / labrado en forma de redonda plaza, / donde, si puede ser, naturaleza, / se quiso aprovechar de ajena traza”. Las características del paraje ya estaban sugeridas por Ovidio (“Vallis erat piceis et acuta densa cupressu...”; v. 155), pero podrían haberse ampliado en curioso analogía con *La Galatea* de Cervantes, quizá a partir de una inapreciable sugerencia de la *Arcadia* de Sannazaro, en la que el protagonista y otros pastores habían empezado a escalar un monte plagado de pinos y cipreses,

seguramente testigos del amor de juventud de Opico, quien los había llevado hacia allí: “Noi, perché stando a tale strepito non avriamo potuto né di parlare né di cantare prendere diletto, cominciammo pian piano a poggiare il non aspro monte, nel quale erano forse mille tra cipressi e pini, sì grandi e sì spaziosi che ognun per sé averebbe quasi bastato a umbrare una selva”⁴⁴. En la cima del monte, los pastores mencionados acabaron participando junto a otros en los ritos fúnebres celebrados ante la sepultura de Androgeo, cuya inextinguible fama cantan siguiendo los tópicos de la literatura pastoril. En *La Galatea*, ya desde un principio, todos los pastores que han intervenido hasta el momento se disponen, según había decidido Telesio, a visitar la sepultura de Melesio en el valle de los cipreses, cuya distribución presenta analogía con el valle de Diana en la fábula del poeta murciano: “Es el remate y fin destas calles una ancha y redonda plaza, que los recuestos y los cipreses forman, en medio de la cual está puesta una artificiosa fuente de blanco y precioso mármol fabricada, con tanta industria y artificio hecha...”⁴⁵. Más allá de tales coincidencias, Francisco de Castilla sigue parafraseando el texto latino, del que, además del tópico de la naturaleza artificiosa, incorpora la referencia a un arco que preside la entrada al recinto sagrado: “Un arco de jazmín artificioso, / de madre selva y amorosa yedra, / era la puerta del jardín curioso; / y

⁴⁴ Iacopo Sannazaro, *Aradia*, ed. Francesco Erspamer, Mursia, Milán, 1990, p. 98.

⁴⁵ Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, vol. II, p. 172.

tanto alrededor de mirto medra / que de pared segura le servía, / vistosa y firme cual segura piedra” (“nam pumice uiuo / et leuibus tofis natium duxerat arcum”; 159-160, ‘pues con viva piedra pómez y con tobas ligeras había esculpido un arco natural’); y en él se recrea para introducir una serie de motivos muy difundidos sobre el *locus amoenus*, desde el sitio preservado al “calor furioso” del “rojo Febo”, la disposición homogénea y uniforme de las hojas (“No hay hoja que discrepe de otra hoja”), la fuente resguardada de los vientos y de los animales venenosos (“Honda, suave, limpia y espaciosa, / del aire por los árboles guardada / y de cualquier bestia ponzoñosa”), así como el espacio virgen, al revelarse inmune a la labor de Ceres, caracterizada como antiquísima potencia de la vegetación y diosa de la agricultura (“y alrededor jamás labró barbecho / Ceres, a la labor agreste dada”). Después de esta presentación de carácter general, el poeta murciano se centra en la relación del lugar con la casta Diana, al que la diosa tenía por costumbre asistir, en compañía de sus ninfas, para descansar de varias horas entregadas febrilmente a la caza:

Solo Diana tiene en él derecho,
y por de tal ha sido respetado,
y a su ejercicio santo es de provecho.
Es solo para ella reservado,
donde con su contenta compañía,
después de haber seguido algún venado,
goza del aire fresco y sombra fría.

Francisco de Castilla narra dos veces la llegada de Diana a su fuente, y mientras la primera la considera fortuita y casual (“y así cansada, con sus ninfas bellas, / entre muchos [días] acaso [‘casualmente’] llegó un día”), la segunda, en cambio, la atribuye al calor y a la voluntad de interrumpir la caza (“Cuando el ardor de Febo más fatiga / llegó la bella diosa, y no consiente, / que más la alegre caza se prosiga”), en consonancia con el texto de Ovidio (“hic dea siluarum uenatu fessa solebat / uirgineos artus liquido perfundere rore. / Quo postquam subiit...”; 163-165, ‘Aquí la diosa de las selvas, cansada de la caza, solía cubrir sus miembros virginales con el líquido rocío. Después de que llegó allí...’), de quien toma además la escena en que la diosa se deshace de sus armas (“carcaj”, “dardo” y “arco sufridor”; “iaculum pharetramque arcusque retentos”; 166, ‘la jabalina y la aljaba y el arco destensado’), así como de su ropa y calzado, del que se ocupan “dos sirvientas”, quienes, “estando arrodilladas”, “desatan la atadura del pie santo” (“uincla duae pedibus demunt”; 168, ‘dos le quitan las ataduras en los pies’). De todo el episodio, nuestro poeta ha introducido una variante —por otra parte, bastante habitual en la poesía de la época: la de Cupido (el “mal vendado dios”) enamorándose de la diosa: “El mismo dios se enciende de miralla; / fuego en el suyo cría en que se quema, / y cuanto más la ve, mas razón halla. / Crece su mal, creciendo su postema: / revientase de ver que no revienta, / y muere basqueando con su tema [‘obsesión’]”. El dios de amor, pues, al contemplar a Diana, es víctima de una enfermedad, que, siguiendo a Garcilaso,

adopta la forma simbólica de una “postema”; y Cupido se desazona (“reviéntase”) al comprobar que ésta no revienta y, por tanto, no se extingue. Francisco de Castilla describe a Diana en todo su esplendor, recordando los antiguos sacrificios que le rinden sus seguidores, en homenaje y honor a la hermosura que la convierte en divina (y para ello no precisa andares afectados ni noches entregadas a tales afanes, “No ha menester mover con artificio, / ni trasnochado estudio”), en los mismos términos que la hacen más respetable y venerable al saberse invulnerable al amor (y de ahí su predisposición a la alegría); a diferencia de Ovidio, que desvela el nombre de las diversas ninfas que la preparan para el baño (Crócale, Néfele, Híale, Ránide, Psécade y Fíale), el poeta murciano solo menciona a Erocle (cuyo nombre no parece deformación de ninguno de los anteriores), encargada de limpiar el sudor de la diosa, “del pie a la frente” (en la pintura de Tiziano sobre el mito, de la que hablaremos más adelante, aparece una ninfa secando los pies de Diana, quien a su vez, ayudada por una sirvienta de color, parece hacerlo con el resto de su cuerpo); y, inmediatamente a continuación, Francisco de Castilla narra la entrada de Diana en las aguas de la fuente, que se abren para permitir el paso de la diosa y fundirse con ella en un abrazo (“Abre sus aguas la sagrada fuente, / y abraza a la castísima Diana, / alterando por fuerza su corriente”), a la vez que aquéllas brotan con más fuerza e intensidad, como dotadas de “razón humana”, quizá conmovidas ante semejante espectáculo de belleza: “Crece el manantial, y apriesa mana, / que,

por participar de tal belleza, / aun en el agua habrá razón humana”; y el poeta, ajeno a ideas manidísimas al respecto desde *El Cortesano* de Castiglione, no acaba de asimilar la dureza de la diosa con la hermosura que naturaleza le había regalado junto al lugar suave que ésta le había reservado para su recreación: “Mas no sé cuál permite haber dureza / en blando vaso de una forma bella, / adonde se esmeró naturaleza”. Castilla cierra la descripción de la diosa en el baño, con la imagen de las ninfas que la rodean en círculo, echándole agua para después secarla con las “vendas” que habían traído para el “usado ejercicio”.

El poeta murciano, sin solución de continuidad, al tiempo que alude a las risas y, en especial, a las burlas que en las ninfas despierta Amor, presenta a Acteón —como en Ovidio y otros muchos textos— víctima del destino, acercándose lentamente a la muerte: “pobre de aquel que viene por su muerte, / que ya los breves pasos [las ninfas] le medían. / No fue pecado, no; fue triste suerte, [en Ovidio: “Fortunae crimen in illo, / non scelus inuenies”] / y el discurso [‘el camino’] fatal y acelerado / que trujo por allí un mancebo fuerte, / ágil, brioso, recio y alentado: / nieto de Cadmo, rey de Tebas, era, / y a la caza del monte aficionado”. Castilla interrumpe la acción y la retrotrae al momento en que el joven príncipe sale de Tebas, junto a su jauría de perros y otros jóvenes de la nobleza, libres del yugo de amor, tal como lo exigía el oficio al que ellos se entregaban (“Otros mancebos, hijos de Señores, / le sirven en la caza de monteros, / libres de torpe sujeción de amores, / que

así lo piden los agrestes fueros...”), no buscando grandes bienes, sino, más bien, procurando el protagonismo de acciones de las que puedan vanagloriarse y contarlas después: “Rodean con cudicia la montaña, / no por el interés de la ganancia, de quien la juvenil edad se estraña, / más por el humo solo de jactancia / de aquello: ‘yo le herí al cerdoso puerco’; / ‘yo perseguí al cabrón con más instancia’; / ‘al simple [‘inocente’] corzo y al venado terco, / tal perro le corrió y, haciendo presa, / de acá y allá le trujo en arco cerco”. Al igual que Ovidio, el poeta murciano ofrece una relación de las actividades que llevaron a cabo Acteón y sus camaradas, poniendo especial hincapié en las palabras que el príncipe dirige a los suyos, a propósito de la interrupción de sus tareas coincidiendo con la llegada de la hora más calulosa del día:

Estaba el sol en medio de su jornada
y la chicharra necia y enfadosa
levantaba su voz desontonada,
cuando el ilustre joven con graciosa
muestra, después de haber también burlado
un rato con su gente valerosa,
le dice en alta voz: “tened cuidado
de recoger las redes y los perros,
pues hato para hoy hemos cazado;
limpiad os digo los sangrientos hierros
de los venablos, y seguidme presto
por la sombría de estos altos cerros”.

(Iamque dies medius rerum contraxerat umbras
et sol ex aequo meta distabat utraque,
cum iuvenis placido per deuia lustra uagantes

participes operum conpellat Hyantius ore:
“Lina madent, comites, ferrumque cruore ferarum,
fortunamque dies habuit satis! Altera lucem
cum croceis inueta rotis Aurora reducet,
propositum repetemus opus, nunc Phoebus utraque
distat idem terra finditque uaporibus arua:
sistite opus praesens nodosaque tollite lina!”.)

(y ya el día, en su mitad, había disminuido las sombras de las cosas, y el sol distaba lo mismo de ambos extremos, cuando el joven hiantio, con apacible voz, apostrofa a los camaradas de fatiga, que vagaban por solitarios lugares: ‘Las redes y el hierro están empapados, compañeros, por la sangre de las fieras, y el día nos ha ido bastante bien. Cuando la Aurora, trasportada en ruedas color de azafrán, haga volver la luz opuesta, recomenzaremos el trabajo propuesto; ahora Febo dista lo mismo de las dos tierras y, a causa de su calor, raja los campos cultivables: ¡interrumpid el trabajo presente y recoged las redes nudosas!’).

A diferencia del poeta latino, Francisco de Castilla ha introducido una escena en la que los monteros del príncipe bien se tumban en el suelo durante la comida, amenizada con dulces historias, bien se levantan para volver a ejercitarse, no en el arte de la caza, sino en prácticas en las que ponen a prueba sus fuerzas (“Dejan las mesas, y otra vuelta ceban / (cosa de mozos) en las reses frías / los perros, y el vigor del brazo prueban. / Ensayanse, y con estas niñerías / trabajan otra vez, y sobre apuestas / fingen discordias y ásperas porfías”). Además de la amplificación, ya sea de episodios, ya sobre el carácter de los compañeros de Acteón (vanidosos y muy propensos a ufanarse de sus hazañas), nuestro poeta ha alterado el orden y la *dispositio* del original, quizá por un exceso de reiteraciones

que le han llevado a repetir la narración de un episodio (selva de Diana y baño de la diosa, irrupción del príncipe tebano, descripción de su salida de la ciudad hasta la interrupción de la caza para dirigirse a la selva de Diana y una nueva referencia a ésta); y, en ese aspecto, vuelve a mencionar los cipreses del bosque de Diana, al que otorga una clara simbología, relacionada con la muerte (“Fuese cantando el príncipe, y en esto / hállase dentro del bosque de Diana, / cercado en torno de ciprés funesto”), además de ofrecer —aunque deformado— el nombre del valle “Gargaphie” (v. 156): “Sargafre es nombre suyo, y dentro mana / la fuente, en cuyo baño está la diosa / de tres renombres, de Minerva hermana” (en vez de “Sargafre”, quizá, en el original figuraba “Gargafre”, con una G mayúscula, susceptible de confundirse con una S; y los “renombres” de la diosa son Luna o Lucina, Luna y Hécate). En el texto castellano, a diferencia del latino, Acteón ordena a sus camaradas que le sigan (“y seguidme presto / por la sombría de estos altos cerros”), si bien, en el terceto inmediato, entra solo en el recinto de Diana, avocado, en un extraño oxýmoron, a “ver una desgracia venturosa”, concentrando su atención en la diosa, a quien Juno la exime de toda culpa (ya que la segunda, por infringir las normas de la primera, había convertido en osa a la ninfa Calisto); y Diana, desprevenida, no se hallaba sumergida en el agua, sino, de pie, exhibía su cuerpo desnudo, al que en vano sus ninfas interaron ocultar ante la mirada atónita del joven cazador, pues descollaba —como también se aclara en el texto latino— por encima de todas ellas:

Estaba dentro el agua levantada
la bella cazadora recreándose
de sus ninfas Oréades cercada;
ellas están solícitas bañándose,
bien sin pensar que humano atrevimiento
bástase a perturballas, y alterándose,
las ya turbadas voces dan al viento,
pidiendo a su señora presta ayuda
con que las vengue muy a su contento.
La diosa del coraje [‘ira’] estaba muda,
que la rabia la lengua le trababa,
viendo ser vista en tal lugar desnuda;
y, aunque disimularse procuraba,
era mayor que todas, y tan bella,
que por demás los medios intentaba.

El mozo tebano no pudo evitar ver a la diosa, quien, por su parte, no esperaba que nadie la sorprendiera en el baño desnuda, y, después de comprobar cómo absorto la miraba el príncipe, decide castigarlo, arrojándole agua —al no tener a mano sus armas de cazadora— en “el hermoso rostro y lisa frente”, espetándole en tono admonitorio unas palabras tomadas de Ovidio (vv. 192-193): “Agora dí (le dijo) que me viste / bañar en el secreto y limpio baño, / si pudieras hablar” (“Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, si poteris narrare, licet!”; ‘Ahora te está permitido narrar, si puedes, que me has visto con la ropa quitada’); y todavía colérica no pierde de vista a su víctima, que ha emprendido la carrera por todo el bosque, experimentando la transformación, que empieza a notar por el carácter miedoso que se apodera de él y que acaba confirmando al contemplarse en las nítidas aguas de la fuente: “Miróse el cuerpo y

viole de venado, / y en la soberbia frente le nacieron / ganchosos cuernos de uno y otro lado”. Castilla describe la metamorfosis de Acteón a zaga de Ovidio, aunque con algún elemento tomado de Garcilaso, cuando el toledano refiere la de Dafne en laurel: “Los bien formados brazos le crecieron; / las piernas más enjutas y delgadas / que cuando fue quien era se volvieron. / Estaban las orejas empinadas, / y en ovada facción los pies y manos, / y tiempo atrás tan regaladas. / Mudóse el cuerpo, y solamente sanos / le quedaron al pobre los sentidos, / y los miembros ligeros y livianos” (“*dat spatium collo summasque cacuminat aures / cum pedibus manus, cum longis brachia mutat / cruribus et uelat maculoso uellere corpus / [...] mens tantum pristina mansit*”; vv. 195-197 y 203, ‘alarga el cuello y le hace puntiagudas las orejas, cambia las manos por pies, los largos brazos por piernas y cubre el cuerpo con una piel jaspeada... Solo conserva la inteligencia original’); y Castilla sigue el mismo hilo narrativo que Ovidio, cuando presenta al príncipe admirándose de su “armada frente” reflejada en las aguas, intentando expresar su desgracia con palabras que no salieron de su boca (en Ovidio se convierten en un simple gemido): “Miróse allí la bien armada frente, / y el blanco rostro vuelto puntoagudo, / y al fin toda su forma diferente. / Quiso decir: ‘Ay, triste!’; mas no pudo, / que no salió la voz de la garganta, / y hallóse como todo ciervo mudo” (“*Vt uero uultus et cornua uidit in unda, / ‘me miserum!’ dicturus erat: uox nulla secuta est; / ingemuit: uox illa fuit, lacrimaeque per ora / non sua fluxerunt...*”; vv. 200-203, ‘Pero

cuando vio en el agua el rostro y los cuernos, ¡Ay, pobre de m'í!, se disponía a decir: ninguna palabra le siguió; emitió un gemido, y ésa fue su palabra; y las lágrimas se deslizan por un rostro que no es el suyo...); y con respecto al poeta latino añade la imprecación de socorro que el príncipe dirige a su abuelo Cadmo (y en ella se traduce el “ingemuit” que se había omitido antes): “Pide socorro del tebano abuelo: / gime, pateo y alza la cabeza, / y por demás espera algún consuelo”; y el nuestro vuelve a retomar a Ovidio cuando narra las vacilaciones de Acteón convertido en ciervo (consistentes en volver con su gente o alejarse de ella, ocultándose entre la selva, buscando la compañía de otros ciervos), si bien —en semejante tesitura— se hace eco de unos versos del soneto XXXVII de Garcilaso, en el que se presenta la desorientación del perro que ha sido abandonado por su amo (“ahora suelta el llanto al cielo abierto, / ora va rastreando por la vía; / camina, vuelve, para, y todavía / quedaba desmayado como muerto”): “No sabe dónde está ni qué hacerse: / si buscar a su gente le conviene / o con los otros ciervos esconderse. / Dificultad cualquier cosa tiene: / ya se para, ya se vuelve, / y en ningún parecer y razón viene” (“Quid faciat? Repetatne domum et regalia tecta? / An lateat siluis? Pudor hoc, timor inpedi illud”; vv. 204-205, ‘¿Qué podía hacer? ¿O regresa al hogar y a los techos regios? ¿O bien se mantiene oculto en las selvas? La vergüenza impide esto, el temor aquello’).

Castilla prolonga a través de unos cuantos tercetos encadenados las dudas y pensamientos del príncipe, que no se siente

seguro en ninguna parte, especialmente cuando se imagina la reacción de los suyos, engañados por la falsa apariencia y ensañados en una presa como la que ambiciona cualquier cazador (“Piensa que en su ciudad de los primeros / que le tiren el dardo y flecha dura / serán sus familiares compañeros... Halla en cualquier lugar poco reparo, / dudoso el medio y grande inconveniente, / y del trago mortal anuncio claro”); y el poeta murciano, según lo ha practicado ya antes, reproduce dos veces el final trágico de su protagonista, aunque con una ligera variante, procedente de las dos partes en que Ovidio ha distribuido el episodio de los perros: una en la que los animales se percatan de su presencia (encabezados por Melampo e Icnóbates) y otra en que otros canes le asestan las primeras heridas (como Melanquetes, Terodamante y Oresítrofo). Castilla no parece establecer diferencia entre Melampo y Melanquetes, y al segundo atribuye las dos acciones, que distingue de forma clara, porque en un caso Melanques descubre el rastro del ciervo, mientras que en el otro lo apresa:

Venía de los perros el primero
Melanquetes, que fue su más querido,
por alentado, cierto y carnicero.
Allí con los demás había venido
en rastro del venado descubierto,
y con mayor tesón lo había seguido...
Los invencibles hados ya dispuestos
a su temprana muerte endurecieron
los pies sangrientos de los perros prestos.
Cuarenta de ellos en el ciervo dieron:
primero Melanquetes hizo presa,
y los otros con él lo detuvieron.

(Dum dubitat, uidere canes: primique Melampus
Ichnobatesque sagax latratu signa dedere...
prima Melanchaetes in tergo uulnera fecit...)

(‘Mientras duda, los canes lo vieron: y, en primer lugar, Melampo e Icnóbates, de fino olfato, dieron la señal con un ladrido... Melanquetes le causó en la espalda las primeras heridas...’).

Entre uno y otro episodio, siempre protagonizado por Melanquetes, Castilla convierte la narración de la persecución de Acteón por parte de sus perros y camaradas (“ea turba cupidine praedae / per rupes scopulosque adituque carentia saxa, / quaque est difficilis, quaque est uia nulla, sequuntur...”; vv. 225-227, ‘esa turba le persigue con el deseo del botín por peñascos y rocas y por roquedales que no tienen entrada, y por donde es difícil y por donde no hay ningún camino...’) en una extensa escena en que el joven príncipe recibe el acoso, tras la pertinacia atribuida al perro (“Allí con los demás había venido / en rastro del venado descubierto, / y con mayor tesón lo había perseguido”), de sus camaradas, quienes —como al principio— exhiben una gran complacencia en el ejercicio de la caza, al codearse con los perros para dar alcance al venado, si bien se interesan por su señor, cuya ausencia les causa pesar, por más que lo llaman en vano:

La gente que desea velle muerto
al príncipe presente llama en vano,
como quien echa voces al desierto.
Está delante de ellos en el llano,
y pésales de ver que no se halla

donde cebe los perros por su mano.

La despeada y rústica canalla,
cobrando tierra al ciervo se avecina
con hambre cierta de la vil batalla.

La gritadora juventud camina
por hallarse también adonde pueda
animar la codicia y la sed canina.

Por su parte, Acteón no intenta darse a conocer a los suyos, y, en lugar de amagar unas palabras que es incapaz de pronunciar (“Clamare libebat: / ‘Acteon ego sum, dominum cognoscite uestrum!’ / Verba animo desunt”; vv. 229-231, ‘Deseba gritar: ‘Yo soy Acteón, conoced a vuestro señor’. Las palabras faltan a su propósito’), reserva tales propósitos para sus adentros, cuando se siente acorralado por sus perros, ante la muerte inminente, de la que el autor hace responsable a los “invencibles hados”: “Ya cercan al venado en ancha rueda; / ya no puede huir no defenderse; / ya de su vida poco rato queda... No aprovechó de sangre la nobleza, / no aquel pensar yo soy dueño de estos, / ni del ánimo fuerte la entereza...”; en la versión de Castilla, se menciona una cifra aproximada de los perros citados por Ovidio, con nombres y procedencia (alrededor de treinta y ocho): “Cuarenta de ellos en el ciervo dieron...”; y, además de referir el jolgorio que ocasiona entre los compañeros de Acteón la posesión de pieza tan preciada, se introduce una extensa reflexión sobre la mudabilidad de la fortuna y la brevedad de los bienes:

El bien, aunque no es de mano escasa,
por un pequeño rato se nos presta,
y es tal, que de los labios no nos pasa.

Bien claro en este caso manifiesta
la mudable fortuna lo que puede,
lo que vale, lo que es y lo que cuesta.

En tanto que la vida no se herede
del almo cielo, no será contento
el que oyere fortuna cuando rueda.

Acteón será ejemplo y escarmiento:
¡Ved su felicidad en que ha parado!
¡Oh suerte mala! ¡Oh triste acaecimiento!

En tanto que la noche no ha llegado,
ninguno diga bien del claro día,
que lo puede turbar algún nublado.

Como vemos en éste, que tenía
llamada la cerviz del hado fiero,
según al infeliz le parecía.

Siempre se ha de guardar el día postrero;
y el que camina su fardel no haga,
sin ver de su camino el fin primero.

Pues falta con que al uno satisfaga,
como mozo, que a la postre entiende
deber la muerte con que el crimen paga.

El príncipe tebano, por un lado, hace frente a sus perros, que, tras agarrar a su señor por diversas partes del cuerpo en que no resulta palpable la herida (“del lomo, cuello y piernas le agarraron, / teniéndoles el daño bien secreto”), empiezan a despedazarlo, hincándole el diente en sus nobles carnes (“carne real”); y Acteón, por otro, debe defenderse de los jóvenes, que también se ensañan con él, lanzándole venablos con toda fuerza y ambas manos (“mantenientes”); y el indefenso cazador pretende revelar su identidad, diciendo ser el señor de todos ellos, pero solo pudo emitir un gemido, sin posibilidad de articular palabra alguna: “Quiso decir:

‘yo soy el que poseo’; / mas dando por palabras un gemido, / no respondió la voz a su deseo”. Francisco de Castilla ha repetido una escena que antes había introducido en esbozo (al convertir el propósito de hablar en una mera reflexión no exteriorizada); y, en el tramo final de la fábula, retoma el hilo de Ovidio, ampliando la actitud de los verdugos y de la víctima, cuyo nombre —para empezar— oye gritar a los suyos, requiriendo de él su aprobación y satisfacción: “¡Qué debió sentir el no sentido, / oyendo que le llaman y que estaba / tal, que de sí no fuera conocido!” (“At comites rapidum solitis hortatibus agmen / ignari instigant oculisque Actaeona quaerunt / et uelut absentem certatim Actaeina clamant...”, ‘Pero los impetuosos compañeros instigan, sin saberlo, con las exhortaciones habituales y buscan con los ojos a Acteón. El poeta murciano describe desde el punto de vista del príncipe el espectáculo que su muerte está ocasionando (“La congoja y la pena le aquejaba, / el horrendo espectáculo encogiéndose”), tal vez sorprendido de la incapacidad para llegar a la ciudad (“de no venir al pueblo se admiraba), cuando Ovidio adopta el de sus compañeros (“nec capere oblatae segnem spectacula praedae”; v. 246); asimismo, Castilla describe a Acteón con el deseo de ser ajeno a cuanto sucede: “Él estaba a pedazos deshaciéndose, / y quisiera no estar en todo el prado, / o ya morir, viéndose en tal estado” (“Vellet abesse quidem, sed adest uelletque uidere, / non etiam sentire canum fera facta suorum”; vv. 247-248); vuelve a reproducir los gritos de sus camaradas, invitándole a participar de la alegría general (“Miran las

sendas de este y aquel lado; / no le van a sanar, y están gritando / que venga al regocijo del venado”), a la vez que le atribuye el derramamiento de unas lágrimas para reivindicar su condición humana, si bien éstas no hacen más que acelerar su muerte, la del falso animal en que se ha convertido: “Bien los entiende y los está mirando, / y lágrimas derrama, porque vean / ser hombre quien por ciervo están matando. / Mas como todos ellos no desean / del animal lloroso el fingimiento, / en su muerte se cansan e ijadean” (“el fingimiento del animal lloroso” podría considerarse una hipálague y estar sugerida por el “falsi... sub imagine cerui” de Ovidio); y, por último, tras una nueva alusión a la deseada presencia del príncipe (“Holgáranse de ver, en el sangriento / acto, del triste príncipe la cara, / y en él ejecutaban el tormento”), el poeta murciano recoge por breve una clara y amplia sugerencia de Ovidio, quien pone en boca de Acteón un gemido de difícil identificación, si bien se prolonga en forma de lamento a través de las montañas: “gemit ille sonumque, / etsi non hominis, quem non tamen edere possit / cerrus, habet maestisque replet iuga nota querellis”, ‘él gime y su sonido, aunque no de hombre, tampoco podría exhalarlo un ciervo, y llena con lamentos tristes las cimas de las montañas conocidas’ (vv. 237-239). Castilla, por su parte, interpreta la indefinición del gemido, ni propiamente humano como tampoco explicable en un ciervo, como un fenómeno extraño, ajeno a cualquier animal: “Tienen por cosa monstruosa y rara / el ronco berrear y voz doliente / del que mudó la forma el agua clara. / No

de animal parece la que siente”; y, tras insistir en la resignación del príncipe al aceptar su nuevo estado, a cambio de ser reconocido donde su forma humana estaba ausente (“y tuviera por bueno aquel estado / solo por verse de do estaba ausente”; el segundo verso podría entenderse a partir del “Vellet abesse quidem, sed adest uelletque uidere...”, ‘Querría estar ausente, pero está presente, y querría ver’, de Ovidio), nuestro poeta acaba narrando la muerte definitiva de Acteón, adjudicando un punto de humanidad a la diosa, al presentarla con sentimientos dudosos después de vengada (“Quedó en el negro valle la osamenta, / y la agraviada diosa de él vengada, aunque se duda si quedó contenta”), mientras que en el texto latino se la describe hasta el final inflexible e insaciable en su venganza (“nec nisi finita per plurima uulnera uita / ira pharetratae fertur satiata Dianae”, ‘y se dice que la ira de Diana, la del carcaj, no se sació hasta que la vida del joven no acabó por numerosas heridas’). Francisco Castilla, pues, se ha atenido al modelo y, a diferencia de Castillejo, se ha abstenido de introducir una moralización de la fábula, si bien ha tratado con insistencia a su protagonista como un juguete del destino, a la vez que le ha servido para ilustrar la inestabilidad de la vida humana.

Garcilaso de la Vega y la pintura del Renacimiento

En toda su obra, Garcilaso no menciona para nada el nombre de Acteón, pero parece tener en cuenta sus vicisitudes en las de Albanio en la égloga II, en clara confluencia con las de Narciso; para empezar, presenta a sus protagonistas como aficionados al arte venatoria: Camila, desde su más tierna niñez, había sido ofrecida a Diana, mientras Albanio había practicado la caza a todas horas, por la noche y durante el día, y en ese ejercicio, además del parentesco, había coincidido con la ninfa, de quien se había convertido en compañero inseparable:

Tú conociste bien una doncella
De mi sangre y agüelos decendida,
Más que la misma hermosura bella;
En su verde niñez siendo ofrecida
Por montes y por selvas a Diana,
Ejercitaba allí su edad florida.
Yo, que desde la noche a la mañana
Y de un sol al otro sin cansarme
Seguía la caza con estudio y gana,
Por deudo y ejercicio a conformarme
Vine con ella en tal domesticidad,
Que della un punto no sabía apartarme (vv. 170-181).

En la situación de sus dos personajes, Garcilaso ha podido pensar en la de Acteón y Diana, aunque se ha basado directamente en la de Carino y la ninfa que siempre lo acompaña en la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro, quien aduce varias veces esa fábula mitológica en su obra: los azares de Albanio —al igual que los de Carino—

constituyen una clara reinterpretación de la figura de Acteón, y no solo de la de Narciso, como se había sugerido hasta ahora. Garcilaso ha atribuido a Albanio un amor desmesurado por la caza, mucho mayor que el de Carino, de quien se dice que había nacido y se había criado en los bosques, pero no se especifica en qué ocupaba el tiempo durante ese período de su vida: “e io similmente nei boschi nato e nudrito era, volentieri con meco e io con lei per le selve insieme ne domesticammo” (VIII, 9), ‘y yo igualmente había nacido y había crecido en los bosques, contenta conmigo y yo con ella juntos por las selvas nos familiarizamos’. Garcilaso, mucho más que Sannazaro, ha hecho responsable a la caza de los infortunios de su protagonista, al aducirla como causa inmediata de su conocimiento y de su relación con Camila: Albanio, así, se convierte en compañero inseparable de la ninfa consagrada a Diana, y, progresivamente, practicando el deporte que más le gusta, experimenta por ella un amor insano, muy distinto al puro que había sentido en un principio. Para la declaración de ese amor patológico, el cazador escoge la fuente a la que los dos siempre se dirigían durante el mediodía como refugio y alivio de los rayos solares: el mismo tipo de lugar en el que Acteón sorprende a Diana descansando y bañándose; de hecho, el poeta toledano describe la llegada de sus dos personajes a la floresta en términos muy similares a los de la diosa a su fuente:

Aconteció que en un’ ardiente siesta,
Viniendo de la caza fatigados,
En el mejor lugar desta floresta,

Que's éste donde 'stamos asentados,
A la sombra d'un árbol aflojamos
Las cuerdas a los arcos trabajados (vv. 431-435);

Si bien esa situación se da en la fábula de Narciso, en la que el protagonista decide descansar en una fuente después de bastantes horas de caza, presenta más elementos comunes con la de Acteón, y más secundariamente con la de Calisto: “Hic dea siluarum uenatu fessa solebat / uirgineos artus liquido perfundere rore. / Quo postquam subiit, nympharum tradidit uni / armigerae iaculum pharetramque arcusque retentos” (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 163-166), ‘Aquí, la diosa de las selvas, cansada de la caza, solía mojar sus virginales miembros en el claro líquido. Al poco de llegar, entregó a una de las ninfas que lleva las armas la jabalina, el carcaj y el arco destensado’. Al igual que Diana, Albanio y Camila interrumpen su actividad venatoria para descansar en el lugar en que acostumbraban a hacerlo (no ocurre así con Narciso, que llega por primera vez a la fuente en que se enamora de sí mismo); al igual que Diana, Albanio y Camila, como acción prioritaria, incluso antes de refrescarse, proceden a destensar sus arcos (también la ninfa Calisto, antes de ser seducida por Júpiter, comienza su descanso ocupándose de sus armas, “exuit hic umero pharetram lentosque retendit arcus inque solo... iacebat”, II, 419-420, ‘Quitó de sus hombros la aljaba y aflojó los arcos flexibles y se tendió en el suelo’). Al poco de haber iniciado su reposo, Albanio, instado por Camila, decide dar a conocer la identidad de la joven a la que ama, y para ello la invita a

contemplarla en las aguas de la fuente en la que se han refrescado y que no se halla demasaiado lejos; Camila, tras semejante invitación, sale corriendo para ver la imagen que aparece en ellas, y, al reconcer únicamente la suya, emprende la huida de manera tan precipitada como había llegado a sus orillas:

Yo, que tanto callar ya no podía
Y claro descubrir menos osara
Lo que en el alma triste se sentía,
Le dije que en aquella fuente clara
Veria d'aquella que yo tanto amaba
Abiertamente la hermosa cara.
Ella, que ver aquésta deseaba,
Con menos diligencia discurriendo
D'aquélla con que'l paso apresuraba,
A la pura fontana fue corriendo,
Y en viendo el agua, toda fue alterada,
En ella su figura sola viendo.
Y no de otra manera, arrebatada,
Del agua rehuyó que si estuviera
De la rabiosa enfermedad tocada,
Y sin mirarme, desdeñosa y fiera,
No sé qué allá entre dientes murmurando... (vv. 467-483).

Para esa escena, Garcilaso se ha basado en la *Arcadia* de Sannazaro y el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, y ha podido, además, tener presente la fábula de Narciso, en la que el muchacho, con la misma candidez e inocencia que Camila, no piensa que es suya la imagen que descubre en las aguas de una fuente, y por ese motivo la intenta abrazar para apoderarse de ella; Garcilaso, sin embargo, después de adaptar casi literalmente un episodio del encuentro entre Acteón y

Diana, debió de recordar otro posterior, correspondiente al de la transformación en ciervo del cazador, en que éste contempla su nuevo aspecto en las aguas de la fuente en que ha sorprendido a la diosa: “Vt uero uultus et cornua uidit in unda, / ‘me miserum!’ dicturus erat: uox nulla secuta est; / ingemuit” (III, 200-202), ‘Pero cuando vio su rostro y cuernos en las ondas, iba a decir ‘¡Ay, de mí mísero!’: no lo secundó ninguna voz; gimió’.

Cuando Salicio —tras haber escuchado el relato de las penas amorosas de Albanio— decide posponer o aplazar la aplicación de la terapia que precisa su amigo para ir en busca de un ruiseñor que pretende regalar a Gravina, aparece Camila persiguiendo a un corzo al que había herido y al que había perdido la pista; la ninfa, en parte, evoca a través de la imagen del animal la de su compañero de marras, a quien también ha herido en “el siniestro lado”, con una flecha, símbolo de los espíritus vitales cuya sede la medicina localizaba en el corazón (“en el seno izquierdo se contiene el espíritu vital”, recuerda Francisco López de Villalobos), y quien —después de recibir el impacto de amor— se había planteado la huida (véanse vv. 25-27)⁴⁶; Camila, al renunciar al seguimiento del corzo, entre otras cosas porque ya lo cree muerto, hallase donde se halle, abandona su obligación para refrescarse en una fuente, donde acaba conciliando el sueño, después de mencionar a Diana, a cuyo servicio

⁴⁶ Suzanne Guillou-Varga reconoce en este episodio y en la descripción de la fuente, así como la declaración de Albanio a través de sus aguas, reminiscencias de la fábula de Acteón (*Mythes, mythographies et poésie lyrique au siècle d’or espagnol*, vol. I, París, Didier, s. f., pp. 334-338).

se ha entregado y a cuyo poder invoca para preservar a los humanos de la práctica de la caza durante hora tan poco salubre, capaz de inducir a la demencia o a la *melancolia adusta* debido al calor de la época (“A los hombres reserva tú, Dīana, / en esta siesta insana, tu ejercicio...” ‘A los seres humanos exime tú, Diana, en esta hora del mediodía, del ejercicio que te es propio’)⁴⁷; y, por último, al recordar la osadía de Albano, expresa el deseo de la muerte antes que el incumplimiento de los votos de castidad, que obligaría a Diana a expulsarla de su recinto sagrado, seguramente en referencia a la ninfa Calisto, a quien la diosa expulsó de su selva y Juno convirtió en osa tras haberse dejado seducir por Júpiter (Ovidio, *Metamorfosis*, II, 417-465). Albano, después de desahogarse contando sus penas a Salicio, se acerca a la fuente pensando que hay en ella una ninfa que en un principio no relaciona con Camila pero que al final —atribuyéndole su creencia producto de una alienación propia de quien no hace más que polarizar toda la atención hacia una sola persona— reconoce como su amada, a quien teme acercarse —debido a la belleza y al sentimiento que le inspira— cuando lo había hecho a menudo desde su más tierna infancia (“¿cómo podré llegar a despertalla, / temiendo yo la luz que a ella me adiestra?”); al

⁴⁷ Esta es la interpretación que parece tener el pasaje, que quizá exigiría una breve nota, en la que no debería descartarse otra lectura de los versos: ‘A los varones ten ocupados tú, Diana [...], con la práctica de la caza’ (de esa manera Camila pediría a la diosa preservarla de la compañía masculina); sin embargo, los dos versos siguientes (742-743) invitar a inclinarnos por el primer sentido, en tanto —en un principio— exhortaría a Diana el permiso de liberar a todos —en hora tan calurosa— del ejercicio que les corresponde a quienes le sirven para —después— exculparse de su abandono al descanso.

superar ciertos titubeos y vacilaciones, recelando de la reacción de la ninfa (“¿Qué me puede hacer?”), se aproxima a ella y, tras ver todo su cuerpo, se fija (como en el soneto XXXVII) en la belleza de la mano, que se dispone a coger para retener a la muchacha y, una vez despierta, obligarle a escuchar su acto de contrición (“¡Oh mano poderosa de matarme!”); hallándose la ninfa todavía dormida, se dirige a la mano, cuya facultad considera suficiente para poner fin a sus males (“¿viste cuánto tu fuerza en mí podía? / ¿Por qué para sanarme no la pruebas, / que su poder a todo bastaría?”); y, al abandonar el sueño Camila, la sujeta con fuerza y no la deja —a pesar de los gritos de socorro que la joven dedica a Diana y a sus compañeras, ante el peligro que corre su castidad en manos de un loco y enajenado—; y, en semejante situación, Albanio pretende disculparse e incluso se confiesa dispuesto a morir para castigar su error (“Si puede ser mi yerro castigado / con muerte, con deshonra o con tormento, / vesme aquí; estoy a todo aparejado”); pero, desoyendo los ruegos de la ninfa a propósito de soltarle la mano, sospechando o barruntando que al liberarla se escabullirá con la habilidad de una gacela, persiste en reconocer su desliz; y, al oír que Camila se queja del daño con que le aprieta la mano a la vez que alega haber perdido la soltura de antaño, el pastor parece determinado a desasirla solo con una condición: el juramento de no darse a la fuga en nombre de la amistad inocente que habían compartido cuando niños; y, tras prestar dicho juramento, la ninfa se lamenta de su mano dolorida y concibe una estratagema para

preservar su castidad y hallar la ocasión para marcharse: la simulación de haber perdido uno de los broches de la falda en una valle cercano; y la delegación en el pastor de su búsqueda entre unas hayas, antes de pasar al valle de la Hortiga. Albanio, al ver a su amada descalza y temer por el daño que pueden sufrir sus pies en la ardiente arena, acepta desplazarse a esos lugares para encontrar la mencionada joya; y, una vez se ha alejado un poco, Camila emprende la huida, burlándose de su raptor, al dejarle claro que prefiere la muerte antes que rendirse a él.

Al haber cometido su compañera perjurio, Albanio se siente tremendamente desengañado y, a raíz de semejante deslealtad, experimenta una serie de cambios y transformaciones que se nos antojan consecuencia de la osadía de haber capturado a una ninfa consagrada a Diana cuando la ha sorprendido durmiendo; y, en ese punto, su reacción guarda cierto —solo cierto— paralelo con el castigo que sufre Acteón por la infracción en que incurre involuntariamente. De hecho, Albanio, sin ninguna idea preconcebida, determina regresar a la fuente en que se había declarado sutilmente a Camila, a quien —por casualidad y después de unas cuantas dudas— descubre en una actitud menos íntima que la de Diana, si bien inesperada en la misma medida y en semejante proporción; y, al igual que el cazador tebano, acaba consumando una acción que suscita un interpretación distinta en quien la padece: Diana atribuye a Acteón la intención de haber provocado la profanación de su selva o territorio, mientras que Camila imputa a

Albanio el proyecto de la violación (cuando el pastor parece pretender la reconciliación, aunque en su estado resulta imprevisible su reacción final). Albanio, después de la fuga premeditada de Camila, se siente en un estado de despego y de ingravidez, que considera fruto de haber perdido el cuerpo y haber quedado solo con el alma; y, por un momento, en coincidencia con ciertas interpretaciones del mito de Acteón, como veremos más adelante, llega a identificar su cuerpo con el de Camila (“Una figura de color de rosa / estaba allí dormiendo. ¿Si es aquélla / mi cuerpo?”); pero, tras unos momentos de incertidumbre, decide mirar en la fuente, en la que inicialmente no reconoce la imagen que aparece reflejada en sus aguas; y solo después de una breve búsqueda concluye que su cuerpo corresponde a la imagen de la fuente, en una peculiar adaptación del mito de Narciso, porque, como éste, pretende abrazarse a la figura que reproduce el agua, si bien no llega a enamorarse de ella. El episodio —al margen de específicas coincidencias con la interpretación del mito por parte de Ficino— presenta analogías con otro que describe Boccaccio en su *Ninfale Fiesolano*, cuyo protagonista, Africo, consigue —después de retenerla con sus brazos— violar a Mensola, ninfa también consagrada a Diana. Africo había visto a Mensola entre un grupo de ninfas a quienes arengaba la diosa Diana; y se enamoró de la joven muchacha cuyo nombre había oído cuando sus compañeras la llamaban; Africo volvió al lugar donde había descubierto a Mensola, a quien no pudo sorprender porque la ninfa lo había reconocido antes que él a ella; y,

atemorizada, al igual que Camila, se dio a la fuga, no dejándose conmovir por las palabras del mancebo y arrojándole —a modo de castigo— un dardo que no dio en el blanco, al prevenirle —movida por la piedad— en el último momento. Africo, pues, ante el desdén de la ninfa, entró en su casa y se encerró en habitación, tumbándose de bruces en la cama; y, al verlo enfermo, su madre Alimena le preparó un unguento con hierbas para aliviarle el dolor de costado (“nel fianco”); el joven se levantó del lecho, con un aspecto desfigurado, y, en tal estado, se dirigió a una fuente en cuyas aguas comprobó las consecuencias de su tristeza y se dispuso a conversar con su propia sombra, al igual que Albanio con la suya, que identifica con el cuerpo que cree que le han hurtado:

E dopo un gran sospir, sì fortemente
a pianger cominciava il giovenetto,
e le lagrime sì abondevolmente
gli uscian degli occhi, che le guance e 'l petto
parevan fatte un fiumicel corrente,
tant'era dalla gran doglia costretto;
poi nella fonte bella si specchiava,
e con l'ombra di se stessi parlava⁴⁸.

(‘Y después de un gran suspiro, el joven comenzaba a llorar tan fuertemente, y las lágrimas le salían de los ojos tan abundantemente, que las mejillas y el pecho parecían hechos un riachuelo que corre: tanto estaba angustiado por la gran pena; después en la bella fuente se miraba, y hablaba con su misma sombra’).

⁴⁸ Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, ed. Pier Massimo Forni, Mursia, Milán, 1991, p. 102.

Africo, aconsejado por Venus, se disfrazó de ninfa y buscó al grupo al que pertenece Mensola, en cuya compañía caza a un gran jabalí; y, cuando las ninfas decidieron bañarse en un estanque, dejó que se desnudaran y las contempló para enseguida despojarse de sus ropas, incapaz de disimular su sexo, que provocó la estampida de las ninfas, aunque, como hemos anunciado arriba, pudo coger a Mensola, a quien le arrebató la virginidad por la fuerza y pudo rendirla de nuevo ya con el consentimiento de la ninfa, quien después se arripintió de su conducta y, al quedarse embarazada, desconociendo realmente lo que le estaba sucediendo, recurrió a una vieja ninfa llamada Sinedecchia, quien, a pesar de las precauciones adoptadas, no pudo evitar que la grave falta de Mensola fuera conocida por Diana, y que ésta la convirtiera en agua, lógicamente después de haber dado a luz a Pruneo. En el ínterin, Africo, que había concertado verse más veces con la ninfa en la fuente en que la violó y la sedujo, resolvió suicidarse en esas mismas aguas que tiñó con su sangre, después del transcurso de un mes sin ver a Mensola, que había incumplido su juramento de volver a dicho lugar (Africo durante todo este tiempo —por la fuerza del dolor— tenía ya el aspecto de una animal:

Per che, già sendo un mense e più passato
che non poté mai Mensola vedere,
e sendogli pel gran dolor mancato
sì la natura e la forza e'l podere,
ch'un animal pareva già diventato
nel viso en el parlar en el tacere,
e'l capo biondo smorto era venuto

e sanza parlar quasi stava muto⁴⁹.

(‘Porque, ya habiendo pasado más de un mes que no pudo ver a Mensola, y estando tan privado por el dolor de la naturaleza y de la fuerza y del poder, que parecía convertido en un animal, en el rostro, en el hablar y en el callar, y la cabeza rubia se había transformado en mate, y sin hablar estaba poco menos que mudo’).

Africo, a diferencia de Mensola, no sufre ninguna transformación, si bien tiñe con su sangre las aguas del río en las que desembocaban las de la fuente o estanque en que puso fin a su vida; y el padre Girafone, que había visto las aguas de color rojo y las había remontado hasta hallar el cuerpo de su hijo, depositó sus cenizas en la ribera de río, enterradas en una fosa que construyó para ese efecto (“e’ sulla riva feciono una fossa...”): el río llevó el nombre del joven muchacho, como asimismo también lo había de llevar el río en que —por intervención de Diana— se convirtió Mensola, al igual que otras ninfas, Ciane, Aretusa y Egeria, que corrieron la misma suerte (Ovidio, *Metamorfosis*, V, 425-437; 632-636, y XV, 549-551), aunque por razones distintas y nunca punitivas (y, en ese caso, Ródope recibió el mismo castigo por conculcar el voto de castidad, según lo narra Aquiles Tacio, *De Clitophontis et Leucippes amoribus*, VIII, 12).

A diferencia de Mensola, Camila logra liberarse de Albanio, quizá cuando el pastor se disponía a violarla; y, así, más allá de cualquier sentimiento hacia su pretendiente, no infringe la norma sagrada; y, por tanto, no va ser objeto de ningún castigo. El episodio

⁴⁹ Giovanni Boccaccio, ed. cit., p. 166.

de Albanio también puede concebirse como una parodia —más que una interpretación— del de Narciso; pero, al margen de las coincidencias y divergencias, se ha explicado de muchas maneras. En él, Albanio primero no se reconoce al contemplar su propia imagen (“Allá dentro en el fondo está un mancebo, / de laurel coronado y en la mano / un palo, propio como yo, d’acebo”), quizá por los cambios físicos que debe haber sufrido su cuerpo —al igual que el de Africo— por la enfermedad de amor; pero, al poco, identifica la imagen que refleja el agua con el propio cuerpo que consideraba haber perdido; y a la imagen —en tal seguridad— se dirige con intención de abrazarla, lanzándose —como Narciso— dentro la fuente para atraparla, sin más premio que un buen remojón a la vez que el enturbamiento del agua clara (“Ya yo me consolaba en ver serena / tu imagen...”). Ante tal desenlace, el pastor adopta una actitud vehemente al amenazar a su imagen con ‘descarnarla’, y de ello —en un primer momento— recibe las consecuencias Salicio, a quien parece decidido a matar cuando éste intenta retenerlo y maniatarlo (“¡Ay, paso, que me matas!”). Tras un suicidio frustrado, no alberga el propósito de recuperar su cuerpo o imagen, sino de abrazarse con ella, como si se tratara de otro ser con el que pretendiera unirse, buscando formar con él una unidad indisoluble. En una fase bastante avanzada de su locura, Albanio —a quien Nemoroso cree curable— no padece hidrofobia y, llevado por el ímpetu, se lanza dentro de las aguas en que contempla su imagen, en la que posiblemente, de acuerdo con un proceso de

transformación de los amantes, cree ver la de Camila. En cualquier caso, Albanio, hacia el final, se halla predispuesto a agredir la imagen que considera el origen de sus daños, en una actitud semejante al enfermo de rabia, que pretende borrar de su fantasía la imagen del perro que lo ha mordido.

Al margen de la égloga II, Garcilaso ha podido recrear alguna situación de la fábula de Acteón en varios de sus sonetos. Para cerrar el XXII, por ejemplo, reproduce un verso de la famosa canción de Petrarca, conocida como la canción de las metamorfosis, en la que el poeta italiano se aplica a sí mismo y de manera alegórica el castigo del cazador tebano, por cometer una transgresión de tipo visual, mucho más grave que las anteriores, de tipo oral. Para señalar sus coincidencias con la canción de Petrarca, convendrá leer primero el soneto de Garcilaso:

Con ansia extrema de mirar qué tiene
Vuestro pecho escondido allá en su centro
Y ver si a lo de fuera lo de dentro
En apariencia y ser igual conviene,
En él puse la vista, mas detiene
De vuestra hermosura el duro encuentro
Mis ojos; y no pasan tan adentro,
Que miren lo qu'el alma en sí contiene.
Y así se quedan tristes en la puerta,
Hecha, por mi dolor, con esa mano,
Que aun a su mismo pecho no perdona:
Donde vi claro mi esperanza muerta
Y el golpe, qu en vos hizo amor en vano,
Non esservi passato oltra la gona.

El soneto tiene, sin lugar a dudas, muchos ingredientes de la fábula de Acteón, influidos clara y directamente por la canción de Petrarca: la visión inesperada del poeta y la reacción inmediata a la vez que contundente y expeditiva de la amada, quien —llevada por una natural vergüenza— se aplica a protegerse con la mano, bien como escudo (en el caso de Garcilaso), bien como arma arrojadiza, a través del agua y de los perros (en el de Petrarca). En el soneto castellano, la amada se limita a interponer la mano (o a ocultar con ella el pecho, en la doble acepción de ‘seno’ y ‘corazón’); y, en esa acción, la utiliza como arma defensiva frente al golpe que le asesta el poeta con su mirada (naturalmente, de amor), intentando traspasar el seno para alcanzar el corazón (y, en ese sentido, los ojos del poeta se estrellan contra la mano de la dama, que detiene el golpe —“el duro encuentro”—, apartándolos de su fijación en la hermosura del seno para captarlos en beneficio de la suya). De hecho, Tansillo —en una situación parecida a la de Petrarca— decide defenderse de las flechas de Cupido, garantizando la seguridad de sus dos puntos vulnerables, los ojos y el pecho, los primeros con un escudo y el segundo con una coraza: “E, perché stral d’amor più non mi tocchi, / di quei diamanti, ond’ei compose il nodo, / mi farò piastra al petto e scudo a gli occhi”, ‘Y, para que la flecha de amor no me alcance más, de aquellos diamantes, de donde he compuesto el nudo, me construiré una lamina para el pecho y un escudo para los ojos’

(XXVIII, 12-14)⁵⁰. Garcilaso, en definitiva, no albergaba más propósito que alcanzar el corazón de la amada, sede de los espíritus vitales y parte hegemónica de todo el organismo; y lo pretendía con las mismas armas empleadas en el soneto VIII: con los espíritus visivos, concebidos como flechas de amor cuyo blanco lo constituye el alma de la amada, donde con ellos encienden su corazón (o lo golpean). En un principio, Garcilaso había adoptado una sutil estrategia, expuesta en el primer cuarteto: la contemplación física y espiritual del “pecho” de la amada para comprobar si se correspondía con su interior tanto físico como espiritual (comprobar si el seno desnudo respondía a las expectativas que había despertado cuando el poeta lo había visto cubierto; y, en la misma acción, comprobar si la belleza física constituía un reflejo de la del alma); pero no la había podido ejecutar al desbaratarla la mano interpuesta entre los ojos del poeta y el pecho de la dama; y, en ese aspecto, la mano, presentada como puerta, y no como escudo, con su intervención, logra captar la atención del poeta, en detrimento de la que había prestado al pecho hasta ese momento (y, en esos términos, ya sugeridos por Herrera y Antonio Gargano, se explica la afirmación del v. 11, que, como la mano de la amada, había despistado a los estudiosos de Garcilaso). El sevillano, mucho más brillante en la anotación de este soneto que su cordial enemigo el Brocense, aporta otra explicación que encaja perfectamente en el

⁵⁰ Luigi Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito*, ed. Erasmo Pèrcopo, Nápoles, 1926; ed. facsímil, Liguori, Nápoles, 1996, vol. I, p. 47.

contexto reconstruido: la amada había cubierto su pecho con tanto desdén, que no solo había afectado al poeta (al ver en él la “esperanza muerta”), sino también a la parte protegida, víctima asimismo de la altivez de su dueña o señora (la mano trata con igual desprecio tanto a su pecho como al poeta que la mira).

El soneto, en cualquier caso, resulta mucho más sencillo de lo que parece; y no describe las limitaciones del poeta para superar el amor sensual y alcanzar el neoplatónico, sino más bien su frustración de no haber atravesado con el dardo de la mirada el corazón de la dama a través de su seno (y por eso resulta crucial la anfibología casi constante del término “pecho”, que desaparece en el verso 5). En el primer cuarteto, el poeta concentra la atención en el pecho de la amada para comprobar si su belleza y tamaño se corresponde con la que y con el que parecen inferirse desde fuera; y, por ese camino, también pretende asegurarse de si la belleza del corazón se aviene con la física del cuerpo, seguramente persuadido —como lo estaba Castiglione— de que la hermosura exterior responde a una bondad interior: “...y con esto acaece pocas veces que una ruin alma está en un hermoso cuerpo, y de aquí viene que la hermosura que se vee de fuera es la verdadera señal de la bondad que queda dentro; y en el cuerpo de cada uno es imprimida, en los unos más y en los otros menos, una cierta gracia casi como de carácter o sello del alma por el cual es conocida por de fuera, como los árboles que con la hermosura de la flor señalan la bondad de la fruta”. En semejante propósito, el poeta parece sentirse

deslumbrado por la belleza física (exterior) o, como había explicado Gargano a partir de las observaciones de Herrera, parece dirigir su mirada hacia la hermosura de la mano, que ha supuesto un “duro encuentro” para los ojos que la contemplan: la mano, en alguna medida, ha desviado la atención del poeta, que ha dejado de prestársela al pecho o seno (y, en ese aspecto, sus ojos no pueden ejecutar una de las misiones que había concebido desde un principio, entre otras cosas porque ya no mira el pecho que le podía haber permitido escrutar el contenido del alma de la amada). En el primer terceto, el amante explica cuanto ha sucedido en el segundo cuarteto; y entre los dos ofrece una cabal aclaración del papel que le atribuye a la mano de la dama, que para Daniel L. Heiple deben identificarse para entender el verso 11 con la de Cupido o Venus, a quien documenta perjudicándose o dañándose a sí mismo desde un epigrama de la *Antología griega* (V, 309) a Minturno, y especialmente en la versión latina del primero a cargo de Poliziano (“Sunt et amari intus calami, quibus ille protervus / me quoque saepe ferit matrem; sunt omnia saeva, / omnia, seque ipsum multo quoque saevius angit”, ‘Están dentro de mí flechas amargas, con las que aquel impetuoso me hirió, madre; todas son crueles, y todas aún lo son mucho más si se atormenta a sí mismo’), a quien a su vez traduce al italiano Girolamo Benivieni, que conserva algún cultismo de su fuente (“& contro à me talhora / Madre el protervo arcier suoi strali intende. / Crudele è in tutto, e più crudele anchora / se stesso afflige”, ‘Y contra mí, Madre, el arrogante arquero alguna vez

endereza sus flechas. Cruel es en todo, y más cruel todavía si se aflige a sí mismo’); y, en ese propósito, Heiple adjudica al término “puerta” un sentido en consonancia con un pasaje de *El cortesano* de Castiglione donde lo menciona como la negación al acceso de la sensualidad (y “puerta”, pues, en Garcilaso, cierra el paso de la sensualidad a la vez que el de un amor puro, de carácter platónico, con la exclusión por tanto de la esperanza de una correspondencia)⁵¹. Heiple, así, como hemos dicho arriba, cree que Amor o Cupido cierra la “puerta” al poeta para entrever el alma de la amada, hiriéndose a sí mismo (según una tradición hartamente documentada desde la fábula de Cupido y Psique), en lugar, quizá, de herir a la amada, como cabría esperar de Cupido (y, sin embargo, Heiple no llega a establecer una clara conexión entre el sentido que adjudica a “puerta” y la identificación del dueño de la “mano”, cuando acaba concluyendo —como en parte hacía yo en mi edición de 1995, que Heiple ignora, como también ignora el trabajo fundamental de Antonio Gargano (de 1988)— que Cupido no ha traspasado el vestido de la dama, de la misma manera que el poeta

⁵¹ “[El fuego] debe luego proveer en ello con presto remedio, despertando la razón y fortaleciendo con ella la fortaleza del alma, y tajando de tal manera los pasos a la sensualidad y cerrando así las puertas a los deseos, que ni por fuerza ni por engaño puedan meterse dentro...” (Castiglione, *El Cortesano*, traducción castellana por Juan Boscán, ed. Mario Pozzi, Cátedra, Madrid, 1994). Heiple llega a insinuar que si Garcilaso toma la imagen de la puerta del pasaje de *El Cortesano* la ironía del soneto resulta bastante profunda, porque la puerta que cierra la sensualidad se corresponde con la puerta que niega el acceso al amor puro platónico, cerrando para siempre la puerta de la esperanza de la felicidad de un amor correspondido (*Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, p. 246).

con su mirada, cegado por la belleza sensual, no ha pasado la cobertura o envoltura del cuerpo).

El soneto no precisa de alusiones tan complicadas, y se deja explicar fácilmente, sobre todo si —como Juan F. Alcina— se tienen en cuenta los numerosos cuadros en que aparecían mujeres tapándose con la mano uno —o a veces dos— de los pechos descubiertos; y, por ese camino, más que a Tintoretto, cuya labor como pintor independiente se sitúa a partir de 1539, se debería indagar entre la producción de la primera época de Tiziano, bastante accesible a Garcilaso. Los comentaristas tuvieron la tentación de reconstruir una situación más o menos biográfica, al considerar que Garcilaso había compuesto el soneto con ocasión de haber sorprendido a su amada con un pecho desnudo, y ni el Brocense ni Herrera, en pleno siglo XVI, repararon en que el toledano podía haberse inspirado en un cuadro —como otras veces recurre a un símil difundido por la tradición poética—, y no en una situación personal, en la que estuviera implicada cualquier dama de la corte —por no hablar de Isabel Freyre, como gustarían los partidarios de reconocer en la voz del poeta la alusión constante de la doncella de la Emperatriz—; los comentaristas también podrían haber aducido textos literarios en que se describe una situación parecida, como en el caso del *Tirant lo Blanc*, donde los ojos del protagonista no se ocupan más que de fijar su atención en los senos de la princesa Carmesina, quien había decidido desabrocharse el vestido por el calor que sentía en la sala en que se hallaba, a pesar de recibir a unos

extranjeros en palacio: “E per la gran calor que feia, perquè havia estat ab les finestres tancades, estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als ulls de Tirant, que d’allí avant no trobaren la porta per on eixir, e tostemp foren apresonats en poder de persona lliberta, fins que la mort dels dos féu separació. Mas sé-us bé dir, certament, que los ulls de Tirant no havien jamás rebut semblant past, per moltes honors e consolacions que s’hagués vistes, com fon sol aquest de veure la Infanta”⁵². Los ojos de Tirant se dejan llevar por los atractivos senos de la princesa, y, a diferencia de los de Garcilaso, una vez han entrado, no encuentran la puerta por donde salir, deslumbrados por su belleza y sensualidad, frente a un espectáculo que nunca antes habían visto. En la novela de Joanot Martorell, pues, el enamoramiento del héroe se concentra en el escote de la infanta, en lugar de resolverse en un intercambio de miradas o en una descripción de la dama; y en ese sentido, como ha sugerido de forma brillante Josep Pujol, el enamoramiento cifrado en la visión de unos pechos femeninos se puede explicar por una voluntad de poner de manifiesto el origen físico del deseo amoroso, y por ahí la necesidad de una satisfacción igualmente física del amor despertado. El pasaje del *Tirant* se inspira en otro de la epístola XVI de las *Heroidas* en que Paris evoca a Helena los síntomas de su amor y las consecuencias que le produjo la contemplación de sus pechos:

⁵² Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc i altres escrits*, ed. Martí de Riquer, Ariel, Barcelona, 1990, p. 374.

“Recorde·m que una vegada la tua vestedura stava fluxa e los teus pits foren manifests, e ells, nuus, donaren antrada als meus ulls. Los pits eren pus blanchs que pura neu o let, e que Júpiter quant abraça ta mare. Mentre que jo·m meravellava per los pits que havia vits, e fo ventura que bevia, lo anap caygué de les mies mans”⁵³.

En el *Filocolo* de Boccaccio, Florio, después de haber liberado a Biancofiore, regresa a Montorio y sigue consumiéndose y atormentándose por la lejanía de su amada; y el Duque y Acalione buscan la manera de distraer a Florio del pensamiento continuo en Biancofiore con la ayuda de dos bellísimas muchachas enamoradas del joven melancólico, quien, al salir de su habitación hacia el jardín, se deja llevar por las voces de Edea y Calmena procedentes de la fuente a donde llega —orientado por el canto de ambas— y donde las contempla prestando especial atención a sus pechos: “Vestite per lo gran caldo, sì come è detto sopra, le tenere e delicate carni di sottilissimi vestimenti, i quali dalla cintura in sù strettissimi mostravano la forma delle belle poppe, le quali come due ritondi pomi piangevano in fuori il resistente vestimento, e ancora in più luoghi per leggiadre aperture si manifestavano le candide carni... Florio, questo veggendo, tutto smarrito fermò il passo, ed esse, come videro lui, posero silenzio alle dolci canzoni, e liete verso lui si

⁵³ Josep Pujol, “De Guido delle Colone a l’Ovidi epistolar...”, pp. 146-147; en la versión original, Paris se muestra solo un poco más parco al recordar el día en que vio los pechos desnudos de Helena: “Proditæ sunt, memini, tunica tua pectora laxa / atque oculis aditum nuda dedere meis, / pectora uel puris niuibus uel lacte tuamque / complexo matrem candidiora

levarono, e con vergognoso atto umilmente lo salutarono”, ‘Por el gran calor, como se ha dicho arriba, vestida s las tiernas y delicadas carnes por ropas delgadísimas, que desde la cintura hacia arriba mostraban las formas de las bellas mamas, que como dos manzanas redondas que sacan hacia fuera el resistente vestido, y aún en más lugares, a través de bellas aperturas, se descubren las blancas carnes... Viendo esto, Floro, turbado, se detuvo, y ellas, al verlo, interrumpieron sus dulces canciones, y alegres se levantaron hacia él, y con gesto vergonzoso humildemente lo saludaron⁵⁴; Florio se sienta junto a ellas, y, olvidándose por un momento de Biancofiore, permite a una depositar la cabeza en su regazo y a la otra colgarse sobre su cuello, deslizando disimuladamente la mirada por los intersticios de sus ropas para contemplar mejor lo que éstas no cubrían completamente: “Egli aveva la testa dell’una in grembo, e dell’altra il dilicato braccio sopra il candido collo; e sovente con sottile sguardo metteva l’occhio tra’l bianco vestimento e le colorite carni, per vedere più apertamente quel che i sottili drappi non perfettamente coprivano”, ‘Él tenía la cabeza de una en el regazo, el delicado brazo de la otra sobre el blanco cuello; y con frecuencia, con sutil mirada, introducía el ojo entre el vestido blanco y las coloreadas carnes, para ver más claramente aquello las delgadas ropas no cubrían totalmente’ (p. 824). Florio, que incluso traspasa

Ioue: / dum stupeo uisis (nam pocula forte tenebam). / Tortilis a digitis excidit ansa meis” (vv. 249-254).

los límites del *visum* y del *alloquium* para llegar al *contactum* (“e ciascuna parte del corpo con festevole atto andava tentando, né niuna gliene era negata...”, ‘y cada parte del cuerpo con acto festivo palpaba, y ninguna le era negada...’), acaba conteniéndose, al recordar la injuria que estaba cometiendo contra su amada. Florio, a diferencia de Garcilaso, con sus ojos ha conseguido despertar el amor en las dos muchachas, en una más que en la otra, aunque ya no contempla a ninguna de las dos: “A niuna cosa rispondea Florio, anzi a suo potere, col viso in altra parte voltato, si accostava da loro; le quali quanto più Florio de loro si scostava, tanto più alui amorosamente s’accostavano. In tal maniera stando, Calmeta, che già s’era dell’amore di Florio accesa oltre al convenevole, più pronta che Edea...”, ‘A nada respondía Floro, en cuanto estaba en su poder, con el rostro dirigido a otra parte, cuando se alejaba de ellas, quienes cuanto más Floro se alejaba tanto más ellas se acercaban a él. Estando en esta manera, Calmeta, que ya estaba enamorada de Floro más de lo conveniente, más dispuesta que Edea...’ (pp. 825-826). En la segunda, sin embargo, provoca una reacción que en principio se diría análoga a la de la dama de Garcilaso: Edea, ante un Florio poco o escasamente predispuesto al amor, decide poner la mano entre sus finas y —seguramente— transparentes ropas para desgarrárselas (“Udendo questo, Edea, la quale le infinite lagrime non avea guari lontane, bagnando il candido viso, con lagrimevole voce, messesi le

⁵⁴ Giovanni Boccaccio, *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammetta*, eds. Enrico Bianchi, Carlo Salinari y Natalino Sapegno, Riccardo Ricciardini, Verona, 1952, pp. 822-823.

mani nel sottile vestimento, tutta si squarciò...”, Al oír esto, Edea, que no había reprimido infinitas lágrimas, bañando el blanco rostro, con voz trémula, puestas las manos en el delgado vestido, lo rompió’; p. 827); y, en cambio, Florio, al tener consciencia de la ignominia en la que había estado a punto de caer, dirige sus saetas hacia el corazón para recuperar el pensamiento y la atención hacia Biancofiore (en una clara alusión a los espíritus vitales que vuelven a ocuparse en la recreación de la imagen de la amada): “ma tosto con le sue agute saette soccorse al core, que per oblio già in altra parte stoltamente si piegava”, ‘mas rápidamente con sus agudas saetas socorre al corazón, que por olvido en otra parte estultamente se inclinaba’ (p. 824).

A propósito de las obsesiones de Florio y Ameto por los pechos de las jóvenes a cuya vera ambos se hallan, Sannazaro, como otros aspectos de las obras de Boccaccio, introduce en la *Arcadia* una escena, aunque más breve y concentrada, que se nos antoja calcada de las estudiadas más arriba. Después de oír la égloga de Galicio, consagrada a exaltar la figura de su amada Amaranta, el protagonista valora muy positivamente los versos del pastor y se aplica a identificar a Amaranta entre las bellas jovencitas que formaban parte del grupo; se fija en los gestos de todas ellas, con la confianza de que la alabada en la égloga acabaría delatándose, y descubre a una sobremanera hermosa, cuyas partes procede a describir, concentrándose en las más íntimas, sobre las cuales cavila especialmente, quizá intentando reconstruir cuanto no alcanza a

contemplar, aunque podía adivinar a través del delgadísimo vestido: “Quindi a la marmorea e delicata gola discendendo, vidi nel tenero petto le picciole e giovenili mammelle, che a guisa di duo rotondi pomi la sottilissima veste in fuori piangivano; per mezzo de le quali si descerneva una vietta bellissima e oltra modo piacevole a riguardare, la quale, però che ne le secrete parti si terminava, di a quelle con più efficacia pensare me fu cagione”, ‘De allí descendiendo a la garganta marmórea y delicada, vio en el tierno pecho las pequeñas y juveniles tetillas, que a manera de dos manzanas redondas remarcaban el delgadísimo vestido; por medio de ellas se distinguía un surco bellissimo y muy agradable de mirar, que, porque terminaba en las secretas partes, me fue forzoso pensar en aquellas’⁵⁵. Al identificar su nombre en los versos de Galicio, Amaranta, sin proponérselo, dejó caer las flores que había recogido y guardado en su regazo. Durante los *Palilia*, el sacerdote encargado de los sacrificios dirige una plegaria a la diosa Palas, pidiendo indulgencia para las ovejas que hayan profanando los sepulcros o hayan enturbiado las claras aguas con sus patas, además de imprecicar para ellos cierta prevención de irrumpir en la intimidad de ninfas y diosas, con especial mención a Diana: “Né consentire che gli occhi nostri non degni veggiano mai per le selve le vendicatrici ninfe, né la ignuda Diana bagnarse per le fredde acque...”, ‘Ni consentir que

⁵⁵ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Mursia, Milán, 1990, p. 86.

nuestros ojos vean jamás en las selvas a las vengadoras ninfas, ni a la desnuda Diana bañarse en las frías aguas...' (ed. cit., p. 79).

Antonio Gargano había aducido el soneto CCLVII de Petrarca, en el que señalaba —con respecto al de Garcilaso— tres importantes novedades: la mención de una sola mano, su función como parapeto de un órgano del cuerpo a lo largo de toda la composición y su presentación como un obstáculo salvable para los ojos a través de la imaginación. El soneto también parece aludir a una situación particular: la de la amada (Laura), que, ante la mirada insistente de Petrarca, decide cubrirse el rostro con la mano; y el poeta, al principio un tanto desconcertado, al final acaba experimentando una gloria que jamás antes había sentido:

In quel bel viso ch'i' sospiro et bramo,
fermi eran li occhi desiosi e 'ntensi,
quando Amor porse, quasi a dir "che pensi?",
quella honorata man che second'amo.

Il cor, preso ivi come pesce a l'amo,
onde a ben far per vivo exemplo viensi,
al ver non volse li occupati sensi,
o come novo augello al visco un ramo.

Ma la vista, privada del suo obieto,
quasi sognando si facea far via,
senza la qual è'l suo bene imperfecto.

L'alma tra l'una et l'altra gloria mia
qual celeste non so novo dilecto
et qual strania dolcezza si sentia.

(‘En aquel bello rostro por el que suspiro y que deseo, estaban fijos mis ojos, ansiosos y atentos, cuando Amor me ofreció, como diciendo ‘¿qué piensas?’, aquella honrada mano que amo en segundo lugar. El corazón, preso allí como pez en el anzuelo, que

viene a obrar bien por el ejemplo vivo [del rostro], no dirige los sentidos ocupados hacia la realidad, o como joven avecilla en la liga de la rama. Pero la vista, privada de su objeto, como soñado se abría igualmente un camino, sin el cual su bien era imperfecto. El alma, entre una y otra gloria, no sé qué celestial insólito deseo o qué extraordinaria dulzura sentía en sí misma’).

En los dos primeros versos, Petrarca, al igual que Garcilaso, describe la fijación de sus ojos en una parte del cuerpo de la amada (en uno el rostro y en el otro el pecho): “In quel bel viso... fermi eran li occhi desiosi e’intensi” (“Con ansia extrema de mirar qué tiene vuestro pecho..., en él puse la vista”); y, en ese objetivo, ambos muestran un interés especial, reflejado en “li occhi desiosi e’intensi” y “Con ansia extrema de mirar”, respectivamente; asimismo ambos padecen cierta frustración, al no poder seguir contemplando aquella parte del cuerpo en que habían concentrado su mirada, porque la amada la ha ocultado con su mano. Petrarca confiere a la mano un tratamiento inferior al del rostro, si bien no desdeña su belleza, que al final le produce una gloria semejante a la que había experimentado con el rostro. Sin embargo, el poeta italiano, en un primer momento, tiene el corazón absorto en la contemplación del rostro, al haber sido éste un vivo modelo para practicar el bien; y, así, Petrarca nos presenta los sentidos alejados de la realidad (esto es, de la acción de Laura ocultándose la cara con la mano) y presos en la recreación de su primer objetivo, como lo pueden estar el pez en el anzuelo o el joven e inexperto pájaro por la liga en la rama del árbol. El corazón del poeta, pues, no encamina o dirige sus sentidos internos hacia el objeto de su visión (“Il cor... al ver non volse li... sensi”), porque en

ellos todavía aparece el rostro de la amada (y, en ese aspecto, los sentidos se hallan ocupados y no pueden entregarse a su segundo objetivo, la mano de Laura). Al instante Petrarca se aplica a aclarar la manera en que salva el obstáculo de la mano, por cuya culpa los ojos carecen de su objeto inicial; y, para poner remedio a esa situación, la vista, como sentido externo, abre una vía para contemplar el rostro de la amada con la imaginación, como si estuviera soñando (los sueños son “reliquias de aquellas cosas que velando percibimos con el sentido”): porque sin la mencionada vía de contemplar el rostro, el bien de los ojos resulta incompleto (“senza la qual è ‘l suo bene imperfecto”). Al final, Petrarca acaba confesando no saber qué inusitado deseo celeste y extraordinaria dulzura había experimentado su alma entre la gloria de imaginar el rostro y la de contemplar la mano (“L’alma tra l’una et altra gloria mia”), la primera y segunda parte del cuerpo de la dama que más aprecia (“quella honorata man che second’amo”). Antonio Gargano señala dos diferencias sustanciales entre el soneto de Petrarca y el de Garcilaso: una relativa a las partes de la amada y otra al desenlace de las experiencias del poeta. En cuanto a la primera, Garcilaso ha complicado su presunto modelo, al conceder un doble sentido a una de las partes del cuerpo y al convertir por tanto en tres los elementos en juego: al margen de la mano, común en los dos poetas, el rostro se resuelve en el binomio pecho-seno y pecho-alma (si bien podía postularse en Petrarca la proverbial idea del rostro como reflejo del alma, quizá insinuada por los vv. 5-6, en que el corazón,

gracias al modelo del rostro, llega a hacer el bien). Para Gargano, Garcilaso ha distribuido los cuatro elementos en dos parejas: dos partes del cuerpo de la amada, de las cuales una cubre a la otra (y ambas pueden entenderse como referidas al plano de lo sensible y de lo ultrasensible); y dos de la amada: cuerpo y alma (vinculables en este caso a los dos planos). En cuanto a la segunda diferencia, Gargano cree que el soneto de Garcilaso significa el triunfo del sentido visible (y, con él, el del objeto sensible y presente), mientras que el de Petrarca supone la victoria del sentido imaginativo sobre el visivo (y, por ello, el objeto perdido y ausente puede recuperarse). Sin embargo, Petrarca, en el último terceto, parece expresar su gloria tanto por haber recobrado gracias a la imaginación la contemplación del rostro —la parte más amada— como por haber visto la mano —la parte amada en segundo lugar. En ese aspecto, siguiendo la interpretación de Marco Santagata, Petrarca tiende a ensalzar la *visio* y la *cogitatio* (o a la inversa); Garcilaso, en cambio, no establece una jerarquía entre las dos partes del cuerpo, en tanto —quizá igual que en Petrarca— una resulta capaz de atraer la atención hacia la otra, en cuya acción consigue la invulnerabilidad de la primera (a Garcilaso se le impone la belleza de la mano, y, al imponérsela, el toledano deja de pensar en la del seno, el punto débil de la amada a través del cual había concebido introducir sus espíritus visivos). Así, pues, el soneto de Petrarca solo podía haber inspirado parcialmente el de Garcilaso, en concreto en la acción inicial tanto del poeta como de la dama: el primero había fijado inistentemente los ojos en una parte

del cuerpo de la segunda; y ésta, por vergüenza, había decidido tapársela y malograr las intenciones del poeta. En esa situación se halla el denominador común entre ambos sonetos, y en ella empieza a percibirse la gran diferencia: Petrarca había concentrado su atención en el rostro de la amada, mientras que Garcilaso lo había hecho en el seno de una dama. Por lo que respecta al *Tirant* y al *Filocolo*, las analogías también se nos antojan limitadas a la situación inicial, si bien con otros ingredientes que invitan a no desdeñarlas para entender cabalmente el soneto de Garcilaso.

Dentro de una determinada tradición poética, que seguramente remonta a la epístola XVI de las *Heroidas* de Ovidio, debe incluirse la escena del amante que sorprende a la amada con el pecho descubierto y que se deja encandilar por su belleza; y una fijación de esas características responde a los anhelos de posesión física de la amada que alberga el curioso amante (que, por ejemplo, en el caso de Paris, suele presentarse como un enfermo de amor, que no puede desprenderse de la imagen de Helena y que ha inventado historias de amor hablando de un amante imaginario que en realidad es él). Garcilaso parte de esa tradición, en la que introduce elementos nuevos, bien pergeñados en los textos de Petrarca (ya estudiados), bien elaborados a través de las representaciones de damas que ocultan con una mano uno de sus pechos desnudos. En ese sentido, como hemos anticipado más arriba, Juan F. Alcina, con buen criterio, ilustra el soneto de Garcilaso con el retrato de una *Joven veneciana* de Tintoretto,

conservado en el Museo del Prado de Madrid⁵⁶; pero, aunque no ofrece la fecha, sin lugar a dudas posterior a 1536, se basa en él para afirmar que el toledano reproduce una escena real en que los senos de la amada se ofrecen a su visión y ella los oculta con la mano. En la pintura, sin embargo, la dama o *Joven* deja ver su seno derecho gracias a la mano de ese lado que aparta el vestido mientras que con la otra sostiene la ropa con que cubre el izquierdo; y, en semejante postura, no parece intentar ocultar el pecho que descubre con absoluta naturalidad mirando hacia otro sitio.

En Roma, por ejemplo, a principios de siglo, la mujer había acaparado la atención de los artistas; y, en ese sentido, su desnudez —ya íntegra, ya solo del busto— había sido reproducida en muchísimos cuadros, especialmente los relativos a la diosa Venus. En esa faceta, Rafael, influido por Leonardo, llegó a constituir un auténtico precursor a partir de su *Fornarina*, inspirada en una mujer a la que el pintor amó hasta la muerte, algunas veces identificada con una cualquiera (*muliercula cuiusdam*) o con una prostituta de poca monta (*meretricula*). El cuadro reproduce a una joven, hija de un panadero, que con la mano derecha, ubicada entre los senos, sostiene un velo transparente; la muchacha deja ver sus senos, a pesar de la posición de la mano, que parece señalar el corazón, en uno de los atributos de la Amistad según la iconografía de Ripa⁵⁷. El

⁵⁶ Juan F. Alcina, ed., Garcilaso de la Vega, *Poesía completa*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, pp. 106 y 109.

⁵⁷ Véase Rosanna Barbiellini Amidei, “L’iconografia: la figura”, en *Raphael Urbinas. Il mito della Fornarina*, p. 14.

mismo artista pinta el busto de otra muchacha que adopta una postura similar (la mano entre los senos, aunque un poco más abajo), dejando solo al descubierto el seno izquierdo, teniendo el derecho cubierto por un manto que le cubre el hombro de ese mismo lado y que baja hacia el brazo izquierdo. El retrato, titulada *Comitas*, se conserva en el palacio del Vaticano (sala de Constantino) y presenta a una joven con la mirada perdida, que emana una dulzura inefable (al igual que *La Fornarina*, lleva un brazalete en el brazo izquierdo, aunque sin ninguna inscripción). En esa línea, Giorgione —hacia 1506—, en su cuadro titulado *Laura*, conservado en el Museum Kunsthistorisches de Viena, expone a una joven, con un abrigo de pieles, bajo el cual descubre el pecho derecho gracias a la mano del mismo lado. En otras telas de Rafael, como *La Velata*, se insiste en representar a una joven —en este caso vestida— con la mano derecha situada sobre los senos (en la *Lucina Brembati*, de hacia 1523, de Lorenzo Lotto, la figura femenina —también vestida— aparece con la mano derecha por debajo de un seno y la izquierda sobre el otro, seguramente con el propósito de exhibir las joyas que lleva puestas en varios dedos).

En un friso del fresco en la sala del Fregio, en la villa Farnesina de Roma, hacia 1517, Baldassare Peruzzi reproduce buena parte de los ingredientes de la fábula, al superponer episodios distintos. En una fuente, producto del artificio humano, no de la naturaleza, aparecen bañándose tres doncellas completamente desnudas, de las cuales una, seguramente Diana, increpa a Acteón,

quien tiene la cabeza y los brazos ya transformados en ciervo, además de las piernas, todavía con el aspecto original, acometidas por dos perros. En el mismo plano, junto a Acteón, dos cazadores blanden sendas jabalinas contra él, a quien confunden con un ciervo, a pesar de la ropa que el príncipe aún conserva desde el torso hasta los pies⁵⁸. Entre la producción de Tiziano, podemos encontrar diferentes retratos en que aparecen muchachas escotadas o con algún pecho al aire. *Salomé*, por ejemplo, de 1516, actualmente en la Galleria Doria Pamphili de Roma, se presenta con el vestido cayéndose en la parte izquierda, dejando desnudo el hombro y el antebrazo, aunque tapando el seno con un pliegue de ropa cogido por la mano. *Magdalena penitente*, de 1531, expuesto en la Galleria Palatina de Florencia, reproduce un mujer de larga cabellera, intentando taparse los dos senos con la mano y el brazo derecho, si bien solo lo consigue parcialmente; y *Muchacha con pelliza*, de 1536, exhibido en el Museum Kunsthistorisches de Viena, retrata a una joven —la misma modelo utilizada para la Venus de Urbino— que encubre con el brazo y la mano el seno derecho cuyo lado aparece totalmente descubierto. *La Venus del espejo*, ya de 1555, expone a una mujer desnuda hasta la cintura, ocultando el seno izquierdo con la mano del mismo lado, si bien mostrando el derecho (el niño cupido, de espaldas, se encarga de sostenerle el espejo, donde se refleja la

⁵⁸ El fresco puede verse en Eric M. Moormann y Wilfried Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, edición española por Jesús Martínez Sánchez, Akal, Madrid, 1997, p. 10.

joven diosa). Tiziano también —hasta donde alcanzo— dedicó varias pinturas al mito del Acteón y Diana (todas ellas, en cualquier caso, demasiado tardías para nuestros intereses). En una, de 1556-1558, Acteón, sorprendido, con las manos al aire (la derecha muy levantada, casi por encima de los ojos), contempla a un grupo de muchachas, entre las que destaca la más cercana al príncipe de Tebas, por procurar taparse con un lienzo rojo; y, cualquier caso, ninguna de las del grupo arroja agua con las manos al joven cazador, y no todas se percatan de ser observadas, como tampoco, en ese sentido, aparecen en disposición de ocultar con su cuerpo a señora, en tanto Diana, a quien le limpian los pies, aparece con el ademán de cubrirse con ropa blanca, ayudada por una mujer de color. En la otra, de hacia 1559, Diana está cazando, después de haber convertido a Acteón, a quien, con la cabeza de ciervo, atacan y devoran sus propios perros; Diana, por otra parte, corre con un seno desnudo que no llega a tapar con la mano con que tensa su arco. Garcilaso, que no pudo ver ninguna de estas pinturas, quizá se inspiró en alguna que reprodujera el mito, en una de sus varias escenas.

El mito de Acteón constituye el origen de otro soneto de Garcilaso (el XXXVII) en que se alude al perro como punto de referencia para disculpar la conducta humana. En cuanto a Acteón, los mitógrafos del siglo XVI lo presentan víctima de sus propios perros, en quienes Diana —al no soportar la presencia del muchacho mientras se estaba bañando— indujo la rabia para que lo

despedazaran⁵⁹; y, en ese aspecto, los eruditos de la época intentan justificar la facilidad con que los perros padecen la rabia, apelando a las condiciones climáticas y astrológicas, presentes en muchos textos para ilustrar el comportamiento colérico —además del calor— del perro (y, en algunos casos, del pastor o dueño que lo acompaña): “Pues, ¿qué impide, cuando el Sol ha entrado en el signo de Leo, aumentado el poder de la Luna, especialmente en este signo que surja la rabia en los perros, principalmente en los días de Canícula?”⁶⁰. La mención del perro y sus ladridos —a veces aullidos— sirve en principio para caracterizar el paisaje pastoril en que se desarrolla la acción de determinadas obras; pero, de alguna manera, también contribuye a señalar el estado emocional del protagonista (como ocurre en el famoso soneto de Góngora “Descaminado, enfermo y peregrino”).

En el soneto XXXVII de Garcilaso, con un paisaje muy afín al del soneto recién mencionado de Góngora, del que hablaremos más adelante, R. Boase —quien también ha hallado coincidencias con el del poeta cordobés hasta el punto de vincularlos estrechamente— descubre elementos en común con la égloga II, en tanto propone que el poeta —como amo— representa la postura racional (Salicio) y

⁵⁹ Natale Conti, *Mitología*, traducción, con introducción, notas e índices de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Universidad de Murcia, Murcia, 1988, p. 476. No todos los autores creyeron que Acteón fue convertido en ciervo o ocultado bajo un piel de dicho animal, sino que a sus perros le inculcaron la idea de que lo consideraran una fiera: “Testis et Actaeon, quondam fera creditus illis, / ipse dedit leto cum quibus ante feras...” (Ovidio, *Heroidas*, XX, 103-104).

⁶⁰ Natale Conti, *Op. cit.*, p. 477.

que el perro la irracional (Albanio), comparable al animal rabioso por la coincidencia de síntomas comunes, mientras que Antonio Gargano sugiere que el poeta compara su dolor con el de un perro, porque dicho animal desde antiguo se ha relacionado con la melancolía⁶¹:

A la entrada de un valle, en un desierto
do nadie atravesaba ni se vía,
vi que con estrañeza un can hacía
estremos de dolor con desconcierto;
ahora suelta el llanto al cielo abierto,
ora va rastreando por la vía:
camina, vuelve, para, y todavía
quedaba desmayado como muerto.
Y fue que se apartó de su presencia
su amo, y no le hallaba, y esto siente:
¡mirad hasta do llega el mal de ausencia!
Movióme a compasión ver su accidente;
díjele, lastimado: “Ten paciencia,
que yo alcanzo razón, y estoy ausente”.

R. Boase ofrece —a mi modo de entender— una reconstrucción e interpretación equivocada del soneto, al considerar que el poeta, para subrayar la alienación, no expresa explícitamente la identificación del narrador con el amo del perro; y, en ese sentido, presenta al poeta dissociado de sus propias emociones, con el propósito de poder contemplar desapasionadamente su *exemplum* de ausencia, al olvidarse de los vínculos que le unen con el animal: al

⁶¹ Antonio Gargano, “Garcilaso y la *aegritudo canina*: el soneto ‘A la entrada de un valle, en un desierto’”, en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la*

compartir la misma experiencia de ausencia, el perro debe tener paciencia, mientras el señor busca una solución racional (ese es el significado que parece otorgar a “yo alcanzo razón”), según planteamientos habituales en los romances de finales del siglo XV, como, por ejemplo, el de Quirós, quien concibe la paciencia como único fundamento de su vida, tras abandonar el mundo y retirarse al desierto por haber perdido a la amada:

Irme quiero a las montañas
y nunca más parescer...
Con los animales brutos
m'andaré triste a pascer;
paciencia, si la hallaré,
qu'esto me ha de sostener.

Para demostrar la condición rabiosa del perro, Boase aduce un pasaje del *Lilio de la medicina* en que Gordonio menciona los principales síntomas de la enfermedad: “Si fuere rabioso, la primera señal es que no conoce a su señor ni a su casa; y apártase solo y solitario, la cabeza baja y las orejas caídas; y los ojos bermejos; y echa saliva por la boca; y ladra a su sombra”. A partir de este pasaje y de otro de *El Cortesano* (“así no sentirá celos, ni sospechas, no desabrimientos, ni iras, ni desesperaciones, ni otras muchas locuras llenas de rabia, con las cuales muchas veces llegan los enamorados locos que algunos... aun a sí mismos quitan la vida”), Boase ilustra la conexión que los contemporáneos de Garcilaso llegaron a establecer

Aiso (Toulouse, 1993) I, Plenarias. General. Poesía, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Toulouse-Pamplona, 1996, pp. 339-349.

entre la rabia y el amor no correspondido, con una serie de puntos en común: aturdimiento, desorientación, gritos de dolor y desmayos mortales. Y para Albanio y el amante del siglo XV, tales síntomas se asocian con el anhelo de muerte y una tensión entre la obligación de permanecer en silencio y la necesidad de desahogarse hablando. Por todo ello, Boase sugiere un paralelo entre el perro y Albanio, por un lado, y entre Salicio y el dueño, por otro: Albanio resulta dominado por sus bajos instintos y Salicio busca ofrecer un consejo y una solución racionales (aunque parece vacilar sobre la conducta que debe seguir, en cuanto por un lado se impone devolver la salud a su compañero —vv. 1035-1037— y por otro inquiere a Nemoroso el mejor remedio que para ello se habrá de aplicar). Puesto que Albanio y el perro ponen de manifiesto un aspecto de la literatura cortés del final de la Edad Media que desagradó a la sensibilidad renacentista, Garcilaso, según Boase, repudia toda una convención poética y la actitud mental sobre la que se basa. En otros poemas del siglo XV, también mencionados por Boase, como la canción “¡Ham, ham, huid que rabió!” de Juan Rodríguez del Padrón, el amante se transforma en un perro rabioso, que, entre otras muchas cosas, pretende “morder” (aparte el sentido erótico) a la amada, al considerarla —dentro de la tradición cortés— su señor y dueño, esgrimiendo una conducta violenta en los mismos términos que los afectados por la rabia se ensañan con los suyos; y Garcilaso, en su soneto, como representante del yo poético, no parece defender la postura racional de Salicio, cuando, al igual que el perro, ha buscado

un paisaje solitario y desierto, porque, en coincidencia con el animal, ha sido abandonado por su señora (y, en ese sentido, se me antoja casi imposible que el poeta deba identificarse con el dueño del perro, puesto que, de ser así, seguramente, por desconocerlo, habría intentado agredirlo, según se propone el amante con respecto a su amada y señora en la canción citada de Juan Rodríguez del Padrón). Por otra parte, Gordonio no menciona en ningún momento entre los síntomas de la rabia los “desmayos mortales” (“deathly faints”); y, en todo caso, como veremos más adelante, cabrá buscarlos en otros médicos de los siglos XVI y XVII, que ampliaron las coincidencias entre las enfermedades de amor y de la rabia. El poeta, pues, en un paraje deshabitado, se halla con un perro —que podría pasar por rabioso, dada su conducta vehemente— (y el perro aparece en un lugar de tales características porque en él lo debe haber abandonado su amo para evitar que pudiera encontrarle el rastro, como así ocurre); y el narrador, que se ha dirigido allí por propia voluntad, en intento de retirarse del mundo por el desdén de la amada, utiliza la conducta del perro como *exemplum* de su propia situación y para ponderar su mal, mucho mayor por tratarse, a diferencia del perro, de un ser racional, cuya condición —en todo caso— corre el albur de perderla, debido al mal tan grave que le aflige.

Antonio Gargano estudia la relación entre la melancolía y el perro dentro de tres “diversos filones: astrológico, médico-filosófico y jeroglífico, los cuales —desde un punto de vista cronológico—

acaban por coincidir, a su vez, con tres épocas distintas, que son, respectivamente, la antigua, la medieval y la renacentista”. En cuanto al primer filón, suele aducir algunas fuentes astrológicas en que se asocia a Saturno con el perro, como, verbigratia, un manuscrito griego perteneciente a los *Codices angelici*, donde en relación al mencionado planeta se dice τετραποδων κυνας (‘perro de cuatro pies’), o el astrólogo hebreo Abraham ben’Ezra, quien, a propósito de lo mismo, menciona los *canes nigri*, justificados por la *melancholia nigra* o *canina*. Por lo que respecta al segundo filón, se refiere a una serie de tratados médicos, que empiezan con la *Pantechne* de Haly Abbas, obra traducida al latín después del siglo XI por Constantino Africano, y que sigue con el *Canon medicinae* de Avicena, difundida en la versión latina de Gerardo de Cremona a partir de la segunda mitad del siglo XII, y que acaba con el *Liber de parte operativa* de Arnau de Vilanova. En ellos se hace referencia a la melancolía, el perro y el amor, reunidos en un mismo capítulo en el *Speculum doctrinale* de Vicente Beauvais: “Est quedam melancholiae species, quam qui patitur gallis canisque similitudinem habere sibi videtur, unde ut gallus clamat, vel ut canis ladrat...” (‘Es una especie de melancolía, que parece tener alguna semejanza con los gallos y con los perros, de donde grita como el gallo o ladra como el perro...’). Sobre el tercer filón, alega distintos textos jeroglíficos, como el de Horapolo o de Pierio Valeriano, donde aparecen interesantes representaciones que vinculan la melancolía con el perro. Incluso, en este sentido, se trae a colación el grabado de Albrecht Dürer de la

Melencolia I, a cuyo lado izquierdo, a los pies de la mujer meditabunda, pueden verse muchos objetos y animales, entre los que destaca el *canis dormiens*. Christine Orobitg estudia la licantropía como un tipo de melancolía, llamada *mania* o *melancholia lupina*⁶², y distingue entre la concepción clásica y moderna de la enfermedad, en tanto la primera suponía una transformación real del paciente en lobo y la segunda simplemente la consideraba como un trastorno del espíritu, en el que los afectados imitaban la conducta del lobo, como recuerdan García Carrero y Tomás Murillo respectivamente: “idem quod lupina insania quando sic affecti sunt lupos imitantur” (‘lo mismo que la locura lupina cuando quienes caen así enfermos imitan a los lobos’) y “la qual enfermedad Melancholica llaman los griegos lycantropía, en la qual imaginan que son perros”⁶³. Entre los médicos españoles, Alonso de Santa Cruz afirma que la licantropía tiene origen en la atrabilis: “exusta bilis haec atra ferina deliramenta creans mania, seu furor vocatur, quosdam noctu campo, & monumenta visitantes causat humor hic teter, ullulando more canum, quam Latini lupinam insaniam, Graeci lycanthropiam dicunt”⁶⁴ (‘esta bilis negra quemada que engendra delirios se llama mania ferina o furor; este humor terrible incita a algunos a visitar de

⁶² Christine Orobitg, *L’humeur noire. Melancolie, escritura et pensee en Espagne aux XVI^{eme} et XVII^{eme} sioecles*, International Scholars Publications, s. f., pp. 110-113.

⁶³ Véase Pedro García Carrero, *Disputationes medicae*, Alcalá, 1603, p. 284; y Tomás Murillo y Velarde, *Aprobación de ingenios y curación de hipobóndricos*, Zaragoza, 1672, fol. 20.

⁶⁴ Alonso de Santa Cruz, *Dignotio et cura affectum melancholicorum*, Madrid, 1622, p. 6.

noche los campos y los sepulcros, aullando según la costumbre de los perros, que los latinos llaman locura lupina y los griegos licantropía’); y Francisco Vallés de Covarrubias, para quien la licantropía es un género de melancolía, la describe en estos términos: “Inter alia insaniae genera, illa sunt celebratissima, quod se in aliorum animalium formas esse imaginatur, faciuntque, & patiuntur omnia quasi re vera ita esset; alii in canes, & latrant; alii in lupos, & exeunt noctum domo quaeruntque sepulchra, & versatur cum cadaveribus... Vocatur enim canina melancholia & lupina, Graecis lycantropia”⁶⁵ (‘Entre otro género de locura, resulta muy célebre los que se imaginan adoptar formas de otros animales, y se comportan y padecen todos como si fuera verdad; otros en canes, y ladran, y otros en lobos, y salen por la noche de casa y buscan los sepulcros, y habitan con cadáveres... Se llama melancolía lupina y canina, licantropía por los griegos’).

En el soneto de Garcilaso, en primer lugar, el poeta elige la figura del perro abandonado y perdido como imagen del sufrimiento humano, porque, entre todos los animales, éste tiene los mejores sentimientos; y, en segundo lugar, porque, por encima de todos ellos, representa la fidelidad a la persona con la que convive. El soneto de Garcilaso presenta un paisaje que suele escoger un enfermo de amor para dar rienda suelta a todos sus dolores y males, muchas veces —aunque no aquí— descritos como aullidos de un

⁶⁵ Francisco Vallés de Covarrubias, *De sacra philosophia*, Lyon, 1595, p. 625.

perro; el poeta, en este caso, introduce en un escenario de tales características al propio perro, cuyos aullidos lo mueven a compasión, pero no invitan a imitarlo en ese aspecto. Así pues, el poeta no se ha convertido en un licántropo ni en ningún momento adopta la actitud de un animal, a diferencia, por ejemplo, de Juan Rodríguez del Padrón en su famosa canción “Ham, ham, que rabio”⁶⁶. La comparación entre la conducta del perro y la del poeta, unidos por sufrir el mismo mal de ausencia, radica en la irracionalidad del primero y la racionalidad del segundo, quizá para subrayar el mayor dolor de éste. En los últimos versos, en su interpretación más evidente, el poeta pone de manifiesto tratarse de un ser racional y, pese a esa condición, no parece inmune al mal de ausencia; pero, quizá en una interpretación más cercana a la licantropía, el poeta expresa la pérdida de la racionalidad por culpa del mal de ausencia (“que yo soy un ser racional, y sin embargo he perdido la razón por la ausencia”). En el segundo caso, el perro podría acabar comportándose como el perro del que se apiada. De hecho, los efectos que producen en el perro la ausencia de su amo, como el desmayo, están descritos por Andrés Laguna y Robert Burton como propios de los animales rabiosos: “La manera de conocer el perro rabioso a los hombres de juicio es muy fácil... y corriendo sin orden y sin concierto subitamente se para... gritan, aullan, tiemblan, sudan, muédese las manos y se amortece con

⁶⁶ Véase Bienvenido Morros, “Símbolo y concepto en la poesía del *Cancionero General*”, en *Revista de Literatura Medieval*, en prensa.

frecuentes desmayos”⁶⁷ y “[los afectados de rabia] están escondidos la mayor parte del día, y salen durante la noche, aullando por tumbas y desiertos... empiezan... a ladrar y aullar, a desmayarse y a menudo tienen ataques de epilepsia”⁶⁸. El perro que describe Garcilaso y que utiliza como punto de referencia parece responder al prototipo de rabioso, en tanto aparece solitario deambulando por campos, así como se presenta corriendo y parándose, además de caracterizarse por sus aullidos y desmayos; y, en ese comportamiento del animal, cabe reconocer los signos de una posible licantropía en el poeta, quien podría —al margen de la lástima que siente por el perro— haber coincidido con él en el mismo lugar a causa de una enfermedad común.

En el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, el protagonista, recluido en las afueras de Tebas por consejo de su hermana Belisa, entregado a la caza y a otros quehaceres para aliviar su dolor, oyó, desde una pendiente, una música procedente de la ciudad, que, según supo por la noche, celebraba la boda entre su amada y su mejor amigo, Elierso; al amanecer de ese día, había contemplado señales de mal agüero, entre las que destacaba los aullidos que soltó uno de sus perros: “Y un nubloso día que a caçar salí, vi muchas señales y agüeros que de mal venidero me certificaron, y fueron tales

⁶⁷ Andrés Laguna, *Anotaciones a Pedacio Dioscorides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los mortíferos venenos*, Valencia, 1677; ed. facsímil, Roig, Valencia, 1995, p. 602.

⁶⁸ Robert Burton, *Anatomía de la melancolía* (1621), vers. cast. por Ana Sáez Hidalgo, Asociación Española de Neuropsiquiatría (Historia, 2), Madrid, 1977, p. 142.

que como yo aquel aciago día de mañana me levantase, un sabueso mío en mi cámara entró, y junto con mis pies tres aullidos temerosos dio”⁶⁹. Los aullidos del perro no solo preludian una mala noticia, sino también el estilo de vida que acabará adoptando Arnalte lejos de la civilización, aunque —eso sí— carente de conductas zooantrópicas, por más que al recibir la noticia de la mencionada boda sufrió algunos contratiempos semejantes al del rabioso, como el desmayo y el ensañamiento consigo mismo: “allí, sin palabra le responder, fallescida la fuerça e crecido el dolor, comigo en el suelo di; y fue el golpe tan grande, que ya mi hermana e los míos por muerto me juzgaban; y como la salud mía restituida fuese, las carnes de Arnalte feridas a fazer con mis manos comencé; y de mis muchos cabellos el suelo hechí” (p. 142). En vecindad con el *Tratado de Arnalte*, del que la crítica ya ha presentado contundentes e irrefutables pruebas de su influencia sobre *La Celestina*, Melibea, presa por el dolor y la desesperación, en diálogo privado con su padre Pleberio, lo ha invitado a escuchar las manifestaciones de aflicción que en los últimos momentos han abrumado a los habitantes de la ciudad, cuyas autoridades ya habían procedido al inicio del protocolo por la muerte de un personaje de la nobleza: “Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas”⁷⁰; el aullido de

⁶⁹ Diego de San Pedro, *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, en *Obras completas*, I, ed. Keith Whinnom, Castalia, Madrid, p. 140.

⁷⁰ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Bienvenido Morros, Vicens Vives, Barcelona, 1996, p. 310.

perros debe interpretarse no solo como un mal augurio (que todavía ha de consumarse con el suicidio de Melibea), sino también como expresión de la agitación que había invadido toda la ciudad, entre cuyos vecinos se había extendido y difundido la noticia de la muerte de su paisano (cuando no testimonio de la pena de los animales pertenecientes a la jauría de Calisto, numerosa por cuanto constituía uno de los bienes de un noble que se ejercitaba en la caza). Antes de pronunciar las mencionadas palabras, Melibea había amenazado a Lucrecia de hundir “con alaridos” la casa de su padre, si no le ayudaba a escalar unas paredes desde donde contemplar el cuerpo sin vida de Calisto; y había exhortado a Pleberio a prestar atención a cuanto sucedía en la ciudad, porque se consideraba responsable de la muerte de la muerte a quien todo el mundo lloraba (y a ese sentimiento de culpabilidad —que comporta el relato completo de su amor hacia Calisto, pasando por la referencia a la intervención de Celestina—, aparte otros factores de carácter personal, cabe achacar la decisión de la muchacha de arrojarse desde lo más alto de su casa, en un acto de irracionalidad, similar al de los perros de Calisto).

De Boscán a Jáuregui, y de Berardino Rota a Tansillo

A propósito de los sentimientos afines entre un ser racional y otro racional, Gutierre de Cetina se lamenta de la falta de correspondencia amorosa, en contraste con ciertos animales, como

el ciervo, el cuervo y el ruiseñor, los cuales —aunque carentes de razón— gozan del amor mutuo; en la misma tradición que Ausiàs March, Boccaccio introduce el tema en su *Ninfale fiesolano* (174-176), cuando Africo todavía no ha violado y seducido a Mensola (y, en ese proyecto que concibe imposible, contempla a los animales de su manada, que no se abstienen de entregarse a los placeres del amor)⁷¹:

El tiempo es tal, que cualquier fiera agora
ama su igual y por él llora o canta;
muestra el ciervo en bramar fiereza tanta,
mas a la cierva es dulce y enamora;
La ronca voz del cuervo en hora en hora
cualquier dureza de su par quebranta;
y el triste ruiseñor su amiga espanta,
por lo cual se lamenta, aflige y llora.
Si yo me quejo, la razón me sobra,
pues ni tener respeto al ser constante
vale, ni tanto amar a ser amado.
Amor lo hace, y muestra bien ser obra
suya hacer que valga un ignorante
dichoso más que un cuerdo desdichado⁷².

⁷¹ Giovanni Boccaccio, ed. cit., pp. 101-102: “E poi, guardando, vide nel suo armento / le belle vacche e’giovenchi scherzare; / vedea ciascuno il suo amor far contento, / e l’un con l’altro si vedea baciare; / sentia gli uccci con dolce cantamento / ed amorosi versi rallegrare, / e gir l’un dietro all’altro sollazzando, / e gli amorosi effetti gir pigliando. / / Africo, questo vaggendo, dicea: ‘O felici animai, quanto voi sete / più di me amici di Venere iddea, / e quanto i vostri amor più liete avete, / e con maggior piacer ch’i’ non credea, / e quanto più di me lodar dovete / Amor de’ vostri amori e bel piaceri, ch’e’ v’ha prestati sì compiuti e ‘nteril. / / Voi ne cantate e manatene gioia, / manifestando la vostra allegrezza, / ed io ne piango con tormento e noia, / e giorno e notte menando gramezza, / e veggio pur ch’al fin convien ch’i’ muoia: / così mi liberrò d’ogni gravezza, / sanz’aver mai avuto alcun diletto, / di quella che m’ha ‘l cor tanto costretto!’”.

⁷² Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Cátedra, Madrid, 1981, p. 165; en nota a pie de página, se ofrece las

Al igual que en Garcilaso —aunque el sentido de la comparación es distinta—, el poeta sufre más que el animal o los animales irracionales, cuando por su condición racional debía tener la capacidad de autocontrolar sus propias pasiones. En este caso, el animal no se aduce o presenta como ejemplo de sufrimiento —como ocurre con el perro que contempla Garcilaso—, sino como motivo de felicidad, al conseguir cuanto no ha logrado el poeta. En los símiles, inspirados por Ausiàs March, hay uno, el del ruiseñor, que no acaba de quedar claro (vv. 7-8): el canto del ruiseñor admira a su par (“lo rossinyol de tal cas s’entreyora, / si lo seu cant s’anamorada spanta”), de suerte que suscita en él el llanto, la lamentación y la aflicción (“y el triste ruiseñor su amiga espanta, / por lo cual [su amiga] se lamenta, aflige y llora”); si no se interpreta entre un verso y otro el cambio de sujeto, se obtiene un sentido contrario a la *res* de todo el soneto, sugerida, como hemos dicho, por Ausiàs March: ‘y el triste ruiseñor a su amada asusta, de suerte que [el ruiseñor] se lamenta, aflige y llora’. Una actitud a la del soneto de Garcilaso puede rastrearse —y nunca mejor dicho— en sonetos de Luigi Tansillo y Bernardo Tasso, donde el poeta compara su conducta con la de un perro abandonado por su amo.

coplas íntegras de Ausiàs March en las que se inspira Cetina: “Lo temp és tal, que tot animal brut / requer amor, cascú trobant son par; / lo cervo, brau sent en los bosc bramar, / e son fer bram per dolç cant és tengut; / agrons e corps han melodia tanta, / que llur semblant, delitant, enamora; / lo rossinyol de tal cas s’entreyora, / si lo seu cant sa anamorada espanta. / / E, doncs, si’m dolc, lo dolre’m és degut, / com veig amats menys de poder amar, / e lo grosser per apte veig passar: / amor lo fa ésser no conegut” (LXIV, 1-12).

En el soneto X, Luigi Tansillo conjuga dos temas tradicionales: el del rostro impreso en el corazón del amante en confluencia con el de la fidelidad, ilustrada a través de la imagen del perro abandonado por su amo; de alguna manera, el poeta, al igual que el animal, aunque no rabioso, seguirá el rastro de su dueña, sin dejar de contemplar nunca su figura (se trata, pues, de un amante fiel —como el perro— y obsesionado por la imagen de la amada):

Se'l ben, donna cruel, m'avete tolto,
che mi fea dolce e caro ogni dolore,
toglier non mi potrete mai dal core
né il mio fermo voler né il vostro volto.

Se l'onesto gradirmi in ira è volto,
farò qual fido cane al suo signore,
che, benché sia da' suoi legami fuore,
pur siegue l'orme sue, vago e disciolto.

Pioggia de sdegno e neve d'alto oblio,
che la fiamme d'amor smorzan sí spesso,
non scemeran mai quelle del cor mio.

E, s'al seggio primier non son rimesso,
perché ciò ch'a voi spiace, odiar debb'io,
per forza converrà ch'odii me stesso⁷³.

(‘Si el bien, señora cruel, me habéis arrebatado, que me hacía dulce y querido cualquier dolor, nunca podréis arrebatarme del corazón ni mi firme querer ni vuestro rostro. Si el honesto agradarme se ha convertido en ira, haré como el perro fiel con su señor, que, aunque liberado de sus vínculos, sigue sus huellas, errante y suelto. Lluvia de desdén y nieve de profundo olvido, que apagan con tanta frecuencia la llama de amor, no atenuarán nunca aquellas de mi corazón. Y, si al trono primero no soy restituido, porque esto que a vos desagrada yo debo odiar, por fuerza convendrá que me odie a mí mismo’.)

⁷³ Luigi Tansillo, *Il Canzoniere edito ed inedito*, ed. cit., pp. 18-19.

Tansillo presenta la mudabilidad de la amada frente a su fidelidad, que, a pesar de los vaivenes de sentimientos de ésta, no experimenta ningún cambio, al afirmar con absoluta contundencia que ni su querer ni el rostro de la amada podrán arrancarlo de su corazón; y, ante la variación de ella, al ser objeto de su ira, después de haberlo complacido, el poeta introduce el símil del perro, que, por más que su amo ha roto sus vínculos con él, sigue sus pasos, errante o perdido y suelto. En este punto, Tansillo introduce una propiedad propia del perro rabioso (y, ante tal posibilidad, recrea su síntoma más importante, el contemplar en todas partes una imagen, la del animal que lo ha mordido; y, en esa actitud, subyacente, se equipara al poeta, que no se desprende de la imagen de su amada): su incapacidad para hallar a su amo, después de haberlo puesto en libertad, porque ha dejado de quererlo (y, en ese sentido, el amante puede sufrir una desorientación parecida, al liberarse —contra su voluntad— del yugo de la amada, quien lo ha hecho víctima de su ira, como el señor con su perro). Sin embargo, el término *vago* podría usarse con el significado de ‘amante, amable’, en consonancia con la actitud del poeta, quien sigue amando en los mismos términos que antes a su dama (así como el perro persiste en su fidelidad al amo que lo ha eximido de sus obligaciones, al incurrir en su ira o al no complacerle ya su compañía). En el primer terceto, Tansillo insiste sobre la misma idea, ahora a través de la imagen del fuego, cuyo lluvia de desdén y nieve de profundo olvido, capaces de apagar rápidamente las llamas de amor, resultan insuficientes para disminuir

las de su corazón. En el segundo terceto, el poeta, en cambio, sugiere un nuevo tema: el de la enajenación del amante, quien, al no recuperar su estado inicial (y, con él, las simpatías de la dama), se somete a sus sentimientos —en este caso, de odio, seguramente despertado por el propio poeta. Por esa vía, Daniel L. Heiple ha relacionado —como lo había hecho yo en mi edición de 1996— el soneto XXXVII de Garcilaso con el CV de Bernardo Tasso, ciertamente —según señala Percopo— afín en la *elocutio* al de Tansillo, aunque distinto en la *inventio*, así como en la *dispositio* (en uno el símil se inserta en el segundo terceto, mientras que en el otro se hace desde el principio). En Tasso, en una distribución semejante al soneto XIV de Garcilaso, el poeta introduce en los cuartetos el ejemplo de la fidelidad del perro, que, a pesar de ser maltratado por su amo, solo abandona su casa impelido por el hambre; y el animal se establece allí donde halla alimento, cambiando con el viejo el nuevo amor. En los tercetos, Tasso aplica el ejemplo a su propia situación, semejante a la del perro, en cuanto se siente maltratado por su amada, como el animal por su amo; y, ante el rechazo de que es objeto, también decide marcharse a otra parte para poder remedio a su vida:

Come fido animal ch'al suo signore
venuto è in odio, ora si fugge, or riede,
e se ben fero grido, o verga il fiede,
non vorria uscir del dolce albergo fuore.
Poi che per fame si languisce e more,
sforzato, volge in altra parte il piede,

e dove cibo trova, ivi si siede,
cangiando col novello il vecchio amore.
Cos'io temendo di Madonna l'ire
tristo fuggo e ritorno, et importuno
cheggio a la sua pietate umile aita;
et ella è sorda, ond'io per non perire
vo in altra parte poverel digiuno
proccacciando soccorso a la mia vita⁷⁴.

(‘Como el fiel animal que, víctima del odio de su señor, ahora huye, ahora vuelve, y si muy fieramente gritó o lo hiere el bastón, no querría salir del dulce albergue. Después que, por el hambre, languidece y muere, obligado, dirige los pies hacia otra parte, y donde halla alimento allí se sienta, cambiando con el nuevo el viejo amor. Así, temiendo las iras de mi señora, triste huyo y retorno, y molesto reclamo a su piedad humilde ayuda; y ella es sorda, por lo que yo, para no morir, busco en otra parte pobre ayuno, procurando socorro a mi vida’)

En la conducta del perro, Garcilaso parece coincidir con algunas expresiones utilizadas por Tasso, quien también introduce el adverbio “ora”: “ahora suelta el llanto al cielo abierto, / ora va rastreando por la vía; / camina, vuelve, para...” presenta una clara afinidad con “ora si fugge, or riede [‘ora huye, ora retorna’], / e ben fero grido [‘y muy fieramente gritó’]”, reproducido también para poner de manifiesto idéntica situación en el poeta (“Cos'io temendo di Madonna l'ire / tristo fuggo e ritorno, et importuno / cheggio a la sua pietate umile aita” ‘Así yo temiendo de Madona la ira / triste huyo y vuelvo, y enojoso / pido a su piedad ayuda’”). Tasso, pues, presta algunos rasgos del perro con el que Garcilaso topa en lugar solitario; y, en la posibilidad de atribuirle alguna enfermedad, incluye

una propiedad del animal rabioso, que rehuyen la comida y el agua, a pesar de padecer hambre: “andan en el principio de su enfermedad tristes y solitarios; no comen ni beben, aunque padecen hambre y sed”⁷⁵. En el poeta italiano, el animal vence el oprobio de su amo y la rabia que sufre gracias a la comida y la bebida, cuya aceptación supone una curación de su enfermedad, con la perspectiva de un nuevo amo y un nuevo albergue; el amante, al igual que el perro, que había sido golpeado por su amo (“o verga il fiede”), tras la indecisión de la marcha y el regreso, al comprobar la indiferencia de la amada y el peligro que corre su vida, procura socorrerla, también emprendiendo la huida, abandonando —como el perro— el mísero ayuno (“poverel digiuno”). En los sonetos de Tansillo, Tasso y Garcilaso, se subraya en primer lugar la fidelidad del perro, pero en un segundo plano se insinúa las alteraciones que experimenta el animal, coincidentes con las propiedades de la rabia, que quizá sirven de punto de referencia para los poetas, que han de enfrentarse a sus males con los mismos síntomas.

En otro soneto de Gutierre de Cetina, inspirándose una vez más en Ausiàs March, alega el símil del animal que perseguido por los perros ya no puede regresar al lugar de donde había partido (*el monte*); de la misma manera, el poeta —al igual que el animal— huye de los males que lo acechan, aunque confiesa haber caído en otros

⁷⁴ Bernardo Tasso, *Rime. I. I tre libri degli Amori*, eds. Domenico Chiodo y Vercingetorige Martignone, Res, Turín, 1995, vol. I, p. 91.

⁷⁵ Gerónimo de Huerta, *Traducción de los libros de Caio Plinio Segundo de la “Historia de los animales”*, Alcalá de Henares, 1602, fol. 276r.

mayores, que resultan tan extremadamente peligrosos —con respecto a los primeros— como imposible volver a éstos de donde había salido, por ser menos crueles que los otros (*los viejos males*):

Huyendo baja el monte aquella fiera
que de pequeños canes es seguida,
y apenas en lo llano es ya venida,
que no puede volver a donde partiera,
en otros da mayores, do cualquiera
la aprieta y le podría quitar la vida,
destos es peligrosa la salida,
de otros sin peligro se saliera.
Así huyendo yo los viejos males,
pequeños en respecto a los de ahora,
en otros mas crüeles he caído,
y tanto en el peligro desiguales
cuanto, siendo por vos, estoy, señora,
cierto de no volver donde he salido⁷⁶.

En este caso, el poeta ha invertido la situación que había caracterizado las composiciones anteriores: se ha convertido en el animal acosado por los perros, los cuales constituyen una metáfora de los males que continuamente acechan al poeta. En el verso 5, por ejemplo, al igual que en el verso 8, se utiliza elípticamente —como sugiere Begoña López Bueno— “otros” por “canes” (se corresponde con los “alans” del v. 19 de March): el animal ha sido, en un principio, acosado por pequeños perros (en los montes), pero, al

⁷⁶ Gutierre de Cetina, ed. cit., p. 199; la fuente se reproduce en nota a pie de página: “Sí co·l senglar que devalla del munt / pels cans petits qui no·l basten matar, / e baix al pla on veu alans estar, / vol e no pot tornar del pla en amunt, / ne pren a me qui per fugir mal poc, / caic en les mans de dolor

llegar al llano, ha recibido el ataque de otros perros mayores, de los cuales parece difícil zafarse (en cambio, habría escapado fácilmente si los perros hubieran sido pequeños como los primeros); así, el poeta trata a sus males de los que huye como pequeños, si bien —en la huida— caerá en manos de otros mucho mayores, de los cuales tampoco —al ser causados por su “señora”— podrá escapar dando marcha atrás para volver a los anteriores. En el fondo, Cetina —más allá de su modelo— sugiere un acoso por parte de su amada, en los mismos términos que Diana ha hostigado a Acteón, convirtiéndolo en víctima de sus propios perros o males. En la misma tradición, Juan de Jáuregui compone un soneto utilizando idéntica *inventio* y *dispositio*, al situar “la imagen comparante” en los cuartetos y delegar “la realidad comparada” en los tercetos:

Burla y blasona la corcilla o gama,
bien guarecida entre su bosque espeso,
del gran lebel y acosador sabueso,
cuyo ladrido la amenaza y llama.

Mas si, engañada de la yerba y grama,
al raso campo extiende el pie travieso,
muriendo paga su ligero exceso,
y en vano el gremio de las selvas ama.

Así, mientras cerrado en mi aspereza
viví, burlaba, Amor, de tus rigores;
mas engañóme un rostro lisonjero;
salí de mi siguiendo la belleza
de un paraíso con perpetuas flores,
donde a tus manos rigurosas muero⁷⁷.

sens remei, / perpetual, sens mudar esta llei, / ans creixerà com en lloc dispost foch” (CX, 17-24).

⁷⁷ Juan de Jáuregui, *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 161-162.

Jáuregui presenta a la “corcilla” atrincherada en la espesura del bosque, donde se sabe a salvo del perro que le acosa y que —con sus ladridos— le previene del peligro (“amenaza”) a la vez que pretende atraerla (“llama”) al campo abierto; pero también la describe seducida por el verde prado donde extiende con cierta sensualidad el pie (“al raso campo extiende el pie travieso”), expuesta a una muerte inminente oír el asedio del sabueso que se halla esperándola. De la misma manera el poeta se ha refugiado en una actitud disciplente y zahareña con respecto a amor, salvaguardándose, así, de sus penas y sufrimientos; pero, al igual que la corcilla, se dejó tentar por un rostro que despertaba el deleite (“lisonjero”) y abandonó el amparo de sí mismo para salir en busca de la belleza de la amada, descrita en términos casi idénticos al paraíso campestre que atrajo al ciervo.

A propósito del mito mencionado, Gutierre de Cetina construye un soneto perfecto —con una *dispositio* similar a la del anterior—, dividido en dos partes: la perteneciente a los cuartetos, en la que se introduce el símil, y la atingente a los tercetos, en la que se aplica a su situación personal;

Mientras que de sus canes rodeado
el mísero Acteón seguro andaba,
mientras con más amor los regalaba
por habérselos él mismo criado,
habiendo, por su mal, un día mirado
la beldad que a una fuente se bañaba;
de aquellos de quien él más se fiaba
se vio el triste, a la fin, despedazado.

Tal obra hace en mí mi pensamiento
tan regalado mío y tan querido,
tan confiado yo de sus hazañas,
que, en viendo la ocasión de mi tormento,
airado luego me ha desconocido,
y así me despedaza las entrañas.

Irritada por haber sido vista cuando se bañaba desnuda en un manantial, Artemis o Diana transformó a Acteón en ciervo y, enfureciendo a los cincuenta perros que integraban su jauría, los incitó contra él. Los perros lo devoraron sin reconocerlo y luego lo buscaban en vano por todo el bosque. El centauro Quirón, quien había enseñado a Acteón el arte de la caza, modeló una estatua a semejanza de éste para consolar a los perros. Cetina establece un símil con dos claros puntos de referencia: el poeta se compara a Acteón, mientras que sus perros se identifican con su pensamiento. Pero ¿cómo debe aplicarse y /o explicarse el símil? El poeta, en definitiva, ha sido víctima de sus pensamientos, entregados a la reproducción de la imagen de la amada (representada aquí por la imagen de la bella Diana); el ejercicio del pensamiento resulta nocivo para el yo poético, cuya daño se ilustra con el mordisco de los perros. El poeta insiste en presentar el pensamiento en exacta afinidad con los perros, en cuanto lo ha mimado y ha depositado la máxima confianza en sus actos (*hazañas*) —en los mismos términos que Acteón lo había hechos con la jauría de sus canes—; y, en idéntica actitud, el pensamiento, colérico al igual que los perros (y asimismo rabiosos, en tanto se revelan incapaces de reconocer a su

dueño), se ensañan con sus entrañas. El pensamiento, pues, se caracteriza como un enfermo de amor absolutamente alienado y como un perro rabioso, al exhibir los mismos síntomas, cuando concentra su ira contra el yo p^oético, del que no recuerda nada, como el perro rabioso que no sabe distinguir a su dueño. De hecho, el soneto tiene un análogo —quizá antecedente, quizá imitación— en otro que Luigi Tansillo recita en *De gli Eroici Furori* (1585) de Giordano Bruno, y que ya hemos analizado y transcrito arriba. Al margen de la interpretación que ofrece Bruno por boca del propio Tansillo en diálogo con Cicada, el soneto —desgajado del texto en que aparece para ilustrar el amor divino— se deja explicar en términos afines al de Gutierre de Cetina: el poeta se equipara a Acteón, al lanzar sus pensamientos —como si fueran los perros del cazador— contra la “alta preda”, en alusión a Diana; y, con efecto bumerang, se convierte en el objetivo de sus pensamientos, que, al igual que los perros con Acteón, lo matan a dentelladas. Para nuestros propósitos, el símil encaja aún mejor que en el soneto de Gutierre de Cetina: el poeta dirige su atención sobre diversas cosas (“boscareccie fiera”) y, entre ellas, descubre una (Diana, una presa más alta y más bella de la que había concebido atrapar), que, al encandirlarlo, le produce la muerte, porque resulta demasiado hermosa como para desprenderse de su imagen; y por ello, al tenerla fijamente grabada en la fantasía, sus pensamientos —dedicados exclusivamente a Diana— lo consumen y lo devoran. Tansillo, por añadidura, insinúa una idea que desarrolla en su diálogo con Cicada:

la transformación del cazador en la presa de la que pretendía apoderarse, y la presa —que, sin proponérselo, acaba siendo Diana, y no el ciervo— se vuelve contra él y se lo entrega a la muerte (el poeta, a causa de su alienación, se transforma en la amada-Diana, y —arraigada en su alma tras adoptar su forma— no puede lógicamente deshacerse de ella, en la que se ceban sus propios pensamientos-canés). En el comentario, Tansillo identifica a Acteón con “el intelecto aplicado a la caza de la divina sabiduría, a la aprehensión de la belleza divina”; y a las “boscareccie fiere”, tras las que Acteón ha soltado “i mastini e i vetri” (como representaciones de la voluntad y el intelecto), con las “especies intelegibles de los conceptos ideales”; e interpreta la contemplación de Diana en el acto de la intelección de la belleza divina: “Así, Acteón, con esos pensamientos, esos canés que buscaban fuera de sí el bien, la sabiduría, la belleza, la montaraz fiera, por ese medio llegó a su presencia; fuera de sí por tanta belleza arrebatado, convirtiéndose en presa, vióse convertido en aquello que buscaba y advirtió cómo él mismo se trocaba en la anhelada presa de sus canés, de sus pensamientos, pues habiendo en él mismo contraído la divinidad, no era necesario buscarla fuera de sí”. A partir de ese punto, desde el momento en que sufre la muerte por las dentelladas de sus canés, Acteón acaba su vida según “el mundo loco, sensual” y comienza otra, de carácter intelectual, de acuerdo con los dioses⁷⁸. Al

⁷⁸ Giordano Bruno, *Los heroicos furores*, introducción y notas de María Rosario González Prada, Tecnos, Madrid, 1987, pp. 73-75 (las citas del comentario en prosa corresponden a esta versión).

convertirse en ciervo, de hecho, Acteón se presenta como inaccesible a la belleza de la casta diosa, en tanto el animal cuya forma ha adoptado representa desde antiguo la lascivia y la sensualidad (y por ello se erige como el objetivo de Diana, a quien —en los sacrificios— las ninfas consagradas a ellas le ofrecen los cuernos del animal); y, en ese sentido, los perros se identifican con los altos pensamientos, que ponen fin a la sensualidad de su amo y le permiten el paso a una vida intelectual: “He aquí, pues, cómo Acteón, convertido en presa de sus propios canes, perseguido por sus propios pensamientos, corre y ‘dirige los nuevos pasos’ —renovado en cuanto procede divinamente y con mayor ligereza, es decir, con mayor facilidad y con más eficaz vigor— ‘hacia la espesura’, hacia los desiertos, hacia la región de las cosas incomprensibles; de hombre vulgar y común como era, se torna raro y heroico, tiene costumbres y conceptos raros, y lleva una vida extraordinaria. Y en este punto ‘le dan muerte sus muchos y grandes canes’, acabando aquí su vida según el mundo loco, sensual, ciego e ilusorio, y comenzando a vivir intelectualmente; vive la vida de los dioses, nútrese de ambrosía y de néctar se embriaga”⁷⁹. Bembo, por boca de Gismundo, había recriminado a Perotino sus tormentos por culpa de amor y lo había comparado con Acteón, en tanto imaginaba el encuentro con la amada —como el del príncipe tebano con Diana— y se dejaba despedazar por sus pensamientos, a los cuales en lugar de evitarlos los alimentaba para que se ensañasen

⁷⁹ Giordano Bruno, ed. cit., pp. 74-75.

más contra él (y, en ese sentido, como Cetina, equipara los perros que devoraron a Acteón con los pensamientos que consumen a Perotino): “Perciò che credendo sé essere amante e innamorato, mentre egli pure nella sua donna s’incontra imaginando, egli è solitario cervo divenuto, che poi, a gisa de Atteone, i suoi pensieri medesimi, quasi suoi veltri, vanno sciaguramente lacerando; i quali egli più tosto cerca di pascere che di fuggire, vago de terminare innanzi tempo la sua vita...” (“Porque creyéndose ser amante y enamorado, mientras él puramente se halla imaginando a su señora, se convierte en un solitario ciervo, que después, a guisa de Acteón, sus mismos pensamientos, como sus perros de caza, lo van desgraciadamente lacerando; él más dispuesto a alimentarse de ellos que de huirlos, deseoso de poner fin a su vida antes de tiempo...”). Por su obsesión neurótica, Perotino acaba convirtiéndose en un ciervo (adopta, en definitiva, una conducta animal, y no racional); y, en ese estado de enajenación mental, no puede librarse de los pensamientos de la amada, que lo llevan a una situación extrema, conducente a una muerte inexorable.

Alfred Miles Withers⁸⁰ había señalado otro análogo en un soneto de Berardino Rota, donde se introduce el símil, con una aplicación muy similar, aunque, como veremos, desdoblada; al enamorarse, el poeta experimenta el mismo suplicio (se transforma en una especie de animal y resulta acosado por sus propios

⁸⁰ *The sources of the poetry of Gutierre de Cetina*, Philadelphia, Publicaciones de la Universidad de Pennsylvania, 1923, pp. 38-39.

pensamientos que poco a poco lo van consumiendo), pero añade otro, ilustrado por el ejemplo de otros Ticio y Prometeo, cuyas entrañas —regeneradas constantemente— un buitre y un águila devoran una y otra vez: el amante no acaba consumido por completo (“né... posso morir”), porque sus llagas, al igual que las entrañas de Ticio y Prometeo, se van renovando (“che son’ ognor più nova”), y ese papel destructor, en cambio, como sería de esperar, no lo atribuye directamente a sus pensamientos, sino a Amor (recuérdese, además, que Ticio recibió ese castigo por intentar violar a Leto, la madre de Diana y Apolo); en Cetina, como en Tansilio, como hemos visto, los perros siempre tienen como punto de referencia a los pensamientos, pero, en el primer autor, seguramente se puede reconocer la alusión a la mortificación en el infierno de esos dos personajes, cuando leemos en último verso “y, así, [mi pensamiento] me despedaza las entrañas”:

Qual già colui que mal vide Diana
bagnar nel fonte, e volto en altra forma
fuggendo de’ suoi veltri il dente, e l’orma,
rimase preda lor misera e strana,
tal, s’io veggio il bel viso oltra l’umana
condizion, ch’in fera mi trasforma,
fuggo de’ pensier miei la crudel torma,
che mi segue, mi giunge, e prende, e sbrana:
né perchè d’ora in or m’impieghe, e morda,
posso morir, che son’ ognor più nova,
ma ben poch’esca a sì gran fame, e ria,
che vole il ciel, cui contrastar non giova,
ch’io sia Tizio e Prometeo, e ch’Amor sia
famelico avoltojo, aquila ingorda.

(‘Cual aquel que para su daño vio a Diana bañarse en la fuente, y, transformado en otra forma, huyendo los dientes de sus perros, y de sus pisadas, fue presa suya mísera y extraña, tal, si yo veo el bello rostro más que humano, que me transforma en fiera, huyo la cruel turba de mis pensamientos, que me siguen, me alcanzan y cogen y destrozan: ni porque en cada momento me produzcan heridas y muerdan, puedo morir, que son siempre más nuevas, sino es muy poco alimento para hambre tan grande y miserable, que quiere el cielo, a quien no es útil contradecir, que yo se a Ticio o Prometeo, y que Amor sea un hambriento buitres, águila voraz’).

En esa línea, en un soneto dedicado “Al Dio del Sonno”, incluido en el libro quinto de sus *Rime* (Venecia, 1560), Bernardo Tasso se identifica con Acteón por sufrir la persecución ininterrumpida de sus pensamientos, cuya naturaleza sin embargo no llega a especificar: antes de conciliar el sueño, desvelado por preocupaciones enfermizas, invoca a su dios para que lo acoja en su seno y lo suma en una inconsciencia momentánea; al igual que Gutierre de Cetina y Tansillo, relaciona los pensamientos que lo acosan y lo destruyen con los perros que laceraron y desmembraron a su dueño: de hecho, no introduce el símil con el personaje mitológico hasta los tercetos, en los que, por ejemplo, describe esos pensamientos que le angustian como si fueran una jauría de canes carentes de cualquier tipo de conocimiento, como una turba o muchedumbre vil. En un soneto bastante tópico sobre los poderes benéficos del sueño, cree oportuno equiparar su situación de hombre atormentado con la de Acteón, y, en el fondo, con la elección de este símil, está sugiriendo otro muy conocido, el del

sueño como imagen de la muerte (solo logrará el descanso deseado con la llegada del sueño, del mismo modo que el cazador tebano puso fin a su agonía con la de la muerte):

Deh, perchè queste cure egre e moleste,
che quasi venti in mare irato e rio
turban di novo il miser stato mio
con improvise e torbide tempeste,
non sgombri dal mio cor? Deh, perchè queste
luci non chiudi col tuo dolce oblio,
o placido, o benigno, o grato Iddio,
conforto de le menti inferme e meste?
Oimè, novo Atteon, da' proprii cani
a membro a membro lacerato, sento
ne l'alma afflitta i morsi aspri e mortali:
caccia col tuo sopor soave e lento
la turba vil de' pensier stolti e vani,
o refugio di tutti i nostri mali.

(¡Ay! ¿Por qué estos cuidados enfermos y molestos, que como viento en mar alterado y malo turban de nuevo mi miserable estado con súbitas y agitadas tempestades, no liberas de mi corazón? ¡Ay! ¿Por qué no cierras estos ojos con tu dulce olvido, oh placido, oh benigno, oh agradable dios, descanso de las mentes enfermas y tristes? ¡Ay de mí!, nuevo Acteón, lacerado miembro a miembro por sus propios perros, siento en el alma afligida las mordeduras ásperas y mortales: expulsa con tu letargo suave y lento la turba vil de pensamientos estúpidos y vanos, ¡oh refugio de todos nuestros males!);

en una oda, del mismo libro, había aducido al príncipe tebano como el ejemplo de una muerte lenta no deseada; al intentar consolar a un superior por la muerte de su yerno, ocurrida de manera repentina, seguramente en el campo de batalla, le recuerda que habría sufrido mucho más de haberlo visto agonizar durante muchos días en el

lecho por alguna enfermedad: “Non v’avria maggior duol piagato il petto / quasi novo Atteon da’ suoi dolori / vedendol lacerar, e fra gli ardori / de la febbre costretto / morir dopo più di languendo in letto?” (vv. 61-65; ‘¿No os habría llagado el pecho un mayor dolor, viéndolo lacerar como nuevo Acteón por sus dolores, y angustiado entre los ardores de la fiebre morir después de días languideciendo en el lecho?’).

En uno de los sonetos del segundo libro, Boscán, sin una fuente precisa por el momento (aunque este tipo de símiles los había tomado prestados de Ausiàs March, especialmente entre los sonetos CV y CXI, que marcan uno de los puntos de inflexión de su cancionero), seguramente ha atraído el mito de Acteón en confluencia con la clásica representación del ciervo herido (Virgilio, *Eneida*, 67-74). Por un lado, compara el “ciervo herido” con el poeta (dentro de la tradición virgiliana, en la que Dido se comporta como la “cierva herida”, al vagar enloquecida por toda la ciudad); y, por otro, en la línea de la fábula de Acteón, presenta al perro (“el ventor”) en estrecha vecindad con la amada:

Como el ventor que sigue al ciervo herido,
su sangre y sus pisadas rastreando,
y anda tras él, acá y allá ladrando,
hasta velle en el suelo ya tendido;
assí, señora, vos m’habéis seguido,
mi muerte y mi deshonra procurando,
y la saña y poder sobre mí echando,
que hasta’l punto m’han traído.
En ver mi corazón estar llagado,
no dexáis de correlle y acosalle,

dándole siempre allí do l'habéis dado.
Y si en algo tenéis algún cuidado
es en seguille hasta derriballe,
y, en matalle, después de derribado⁸¹.

El poeta utiliza la imagen del perro que acosa a su víctima hasta verla derribada en el suelo, aunque —en principio— sin atacarla: de hecho, el ventor se caracteriza por su particular olfato que le permite rastrear las piezas que el cazador ha alcanzado. A partir de esta imagen, ya en el segundo cuarteto, el poeta aplica la situación delicada en la que se halla el ciervo a la suya propia: el amante se siente acorralado por la amada, que se aprovecha del corazón que ella misma ha herido para insistir no solo en su persecución, sino también en su agresión o acometida. Mientras el perro se limita a seguir la estela del ciervo que ha herido el cazador, la dama hostiga al amante en cuyo corazón ha causado los estragos, no una vez, sino reiteradas veces, que han de provocar la muerte de su víctima. La amada, pues, se nos presenta como un perro que descarga su ira y su furia en el poeta a cuyo corazón acorrala, como el ventor ha arrinconado al ciervo.

En otro soneto de Gutierre de Cetina el poeta mide su amor por la dama en función de la *visio*: si la contempla infunde en él un deseo de tal naturaleza, que nunca pudo llegar a conmoverla; si deja de verla, su deseo disminuye notoriamente; el poeta, en definitiva, plantea una *quaestio*, bastante zarandeada en la poesía de cancionero,

⁸¹ Juan Boscán, *Las obras de... de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, ed. Carlos Clavería, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1993², p. 341.

aunque con aspectos novedosos, seguramente procedentes de un tema marginal en el soneto: se debate entre mirar o dejar de mirar a la amada; y, en la controversia, se decide por lo primero, aunque lo segundo le proporcione descanso y alivio. En el fondo, el poeta exhibe un masoquismo propio de los poetas del siglo XV: al ver a la amada siente un deseo comparable al del enfermo de la rabia (el rabioso agravaba su dolor al creer contemplar en el agua la imagen del animal que lo había mordido); en cambio, no viéndola, el poeta no sufre y abandona todo deseo de naturaleza patológica (el rabioso empieza a curar cuando tiene la convicción de que el agua o cualquier superficie nítida no reproduce la imagen del perro). El poeta, lejos de la *cogitatio*, se enfrenta a los problemas de la *visio*, al considerarla —especialmente en el primer cuarteto— doblemente dolorosa, aunque —en semejante tesitura— se aclara en seguida —en el segundo terceto y en el primer cuarteto— la paradoja con otra paradoja que subyace a la anterior (el poeta interpreta la ausencia o la no *visio* como un mal, en tanto durante ese período siente menguar el sufrimiento, la razón que otorga un auténtico sentido a su vida; y en eso consiste el “mal más peligroso”, en dejar de experimentar el deseo a la medida del dolor cuando contempla a la amada):

Ved si Amor, señora, es cauteloso;
ved qué desigualdad guarda en sus fueros,
que mi daño mayor nace de veros
y de no os ver un mal más peligroso.

Mirándoos, siento el alma en un rabioso
deseo que jamás pudo moveros;
no viéndoos, aquella ansia de quereros
me hace el desear más trabajoso;
no viéndoos, se enflaquece el sufrimiento;
en viéndoos, me desmayo y acobardo
y a los pies del dolor queda el sentido.
Ved, pues, si es nueva suerte de tormento:
que el peligro mayor de que me guardo
es el bien que con más congoja pido.

El soneto está elaborado a partir de tres figuras retóricas que caracterizan la poesía de cancionero (y que la crítica, por ejemplo, ha utilizado como un criterio casi infalible para fechar los sonetos de Garcilaso, al concebirlas como propias de una época de iniciación a la poesía): el poliptoton (*Ved, veros, ver, viéndoos*), la paronomasia (*desigualdad-guarda, veros-moveros, viéndoos-rabioso, mal-más*) y la figura etimológica o derivación (*deseo-desear, siento-sentido, peligroso-peligro*); y, en ese aspecto, como en un famoso soneto de Giacomo Lentini, las tres figuras retóricas —y en especial, la primera— se nos antojan solidarias con el contenido o la *res* de los catorce versos: la obsesión por la *visio*, en los mismos términos que un enfermo de amor y /u otro de rabia podían estar obsesionados por una imagen. El soneto, además, parece poseer un recorrido circular desde el primer cuarteto hasta el segundo terceto a través de la derivación *peligroso-peligro* y la antítesis *mal-bien*: el mayor peligro que ocasiona la ausencia se resuelve o compensa con la exposición a un nuevo peligro, consistente en la petición de la *visio*, entendida como el mayor de los bienes, en una nueva afirmación del ‘goce de estar triste’ tan

resueltamente nuestro, en la misma medida que incomprendido por cierto hispanismo.

En una tradición próxima a la francesa —como veremos a continuación—, aunque el sentido de la transformación es propiamente petrarquista⁸², conviene situar unas “rimas provenzales” incluidas por Gil Polo en su *Diana enamorada* (Valencia, 1564), en las que el pastor Turanio, por mandato de Felicia, canta unos versos dedicados a su amada Elvinia, a cuyo desdén la maga ha prometido poner fin:

Si Delia en perseguir silvestres fieras
con muy castos cuidados ocupada
va, de su hermosa escuadra acompañada,
buscando sotos, campos y riberas,
napeas y hamadriadas hermosas
con frescas rosas
le van delante;
está triunfante
con lo que tiene.
Pero si viene
al bosque donde caza Elvinia mía,
parecerá mejor su lozanía.
Y cuando aquellos miembros delicados
se lavan en la fuente esclarecida,
si allí Cintia estuviera, de corrida
los ojos abajara avergonzados,
porque en l'agua de aquella transparente
y clara fuente,
el mármol fino
y peregrino,
con beldad rara,
se figurara,

⁸² Véase Guillermo Serés, “Los principales motivos del amor platónico y su reflejo en algunos autores del siglo de oro”, *Imprévue*, VI (1996), pp. 74-75.

y al atrevido Acteón, si la viera,
no en ciervo pero en mármol convirtiera⁸³.

Turiano empieza evocando a Diana en compañía de sus ninfas ocupada en su quehacer por antonomasia; y, al final de la primera estrofa, introduce ya la referencia a Elvinia para subrayar su belleza al compararla con la de la diosa (y en ello parece haber tenido en cuenta la escena del baño, donde ésta destaca sobre sus acompañantes, y no solo en altura). En el inicio de la estrofa siguiente, el pastor alude a su amada, a la que describe bañándose “en la fuente esclarecida”: “Y cuando aquellos miembros delicados [de Elvinia] se lavan...”; y, en la escena, también imagina a Diana, quien, de hallarse en el lugar, bañándose junto a Elvinia, miraría hacia abajo, al ver reflejada en sus aguas la imagen de la pastora y reconocerla superior a la suya, capaz de transformar a Acteón, no en ciervo, como había hecho la diosa, sino en el mármol de que la primera parece estar hecha, no solo como expresión de su belleza física, sino también como manifestación de su dureza y esquividad (y, en ese sentido, Turanio considera a Elvina más bella a la vez que más esquiva que Diana y, por tanto, secundariamente, se presenta a sí mismo como más mísero que Acteón): “y al atrevido Acteón, si la viera [a Elvinia], / no en ciervo pero en mármol convirtiera”. Es difícil aceptar otra interpretación de la segunda estrofa. Al no reproducirse el nombre de Elvinia en ninguno de sus versos, podría

⁸³ Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada, Castalia, Madrid, 1987, pp. 307-308.

aceptarse una alusión constante a Cintia, quien, al bañarse como solía, se habría enamorado de su propia imagen y a través de ella habría transformado a Acteón en mármol, en lugar de en ciervo (aunque cuesta bastante imaginarse las nuevas cualidades de la imagen de Diana, ya no solo para enamorarla a ella, sino básicamente para desencadenar una transformación distinta en el cazador tebano); pero, en el contexto, se hace imprescindible la comparación con Elvinia, de la que Turanio subraya su belleza y crueldad tomando como puntos de referencia las de Diana (al bañarse la pastora proyectaría en las aguas de la fuente una imagen que avergonzaría a Diana y operaría una nueva transformación en Acteón).

Entre sus epigramas satíricos, escritos en versos octosílabos, Baltasar del Alcázar incluye uno en dos redondillas dedicado a una moza de costumbres bastante disolutas, a juzgar por otros poemas con igual destinataria; adoptando el esquema bimembre heredado de los autores clásicos del género, especialmente de Marcial, en la primera redondilla abre y crea una expectativas que satisface y resuelve en la segunda de manera sorprendente:

Lo que de Juana parece
merece templo en la tierra;
lo que el blanco velo encierra
no sé yo lo que merece.

Quien viere la oculta gloria
podrá dar la cierta nueva,
si de Acteón no renueva

la triste y mísera historia⁸⁴.

El poeta ha contemplado a Juana en ropa interior, y ante semejante panorama ha decidido encarecer irónicamente cuanto se ofrece a su vista, dejando en incógnita lo que sus ojos no consiguen penetrar: presenta a la muchacha con una belleza propia de una diosa, al creerla acreedora de “un templo” donde poder venerarla, quizá con alguna alusión maliciosa al oficio que ejerce, porque el “templo en la tierra” podría hacer referencia al burdel (reforzada por el verbo “merecer”, muy usado ya en *La Lozana Andaluza* en cruce paronomásico con meretriz y mérito); para despejar la cuestión que ha planteado al final de la primera redondilla se ha decantado por recurrir a la fábula de Acteón, en la que ha reconocido la ambigüedad que buscaba como cierre de su epigrama: quien tenga el privilegio de sorprender a la muchacha desnuda estará en condiciones de dar un juicio al respecto, siempre y cuando no reciba el mismo castigo que el cazador tebano recibió de Diana, porque, en semejante caso, al perder la figura humana y la capacidad de articular sonidos, no podrá difundir la “cierta nueva”. Para su segunda redondilla, Alcázar ha tenido muy presente las palabras de la diosa al intruso cazador según la versión de Ovidio al derramarle el agua de la fuente: “Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet”, ‘Ahora te está permitido narrar, si puedes hacerlo, que me has visto con la ropa sacada’; y, asimismo, ha recordado la

⁸⁴ Véase la excelente edición de Valentín Núñez Rivera, *Obra poética*,

concepción del príncipe tebano como un tópico y típico enfermo de amor, víctima de una serie de alteraciones, entre ellas la idealización de la amada: ‘el que vea desnuda a Juana podrá juzgar su belleza con objetividad, si no sufre los mismos males de amor que Acteón’, porque de sufrirlos, la “nueva” sobre la “oculta gloria” de la moza ya no será “cierta”. Más secundariamente ha podido recoger la imagen de nuestro personaje como cornudo, especialmente extendida en la literatura satírica (el amante de una prostituta, mire como se mire, por fuerza ha de serlo).

La tradición francesa: de Maurice Scève a Guillaume Bouchet

Los poetas franceses del Renacimiento y del Barroco prestaron bastante atención a la fábula de Acteón, e introdujeron en sus obras alusiones al mito, bien con el sentido moral heredado de las interpretaciones medievales (el tema del cazador —y secundariamente el de la caza como actividad amorosa— vencido y derrotado por su propia presa), bien para ilustrar la muerte que puede causar la mirada a una bella dama, generalmente vinculada con Diana⁸⁵. Asimismo los pintores de la época de Enrique II y Carlos IX recurrieron a la fábula para ilustrar los amores de sus

Cátedra, Madrid, 2001, p. 480.

⁸⁵ Para un resumen sobre el uso de la fábula en la poesía francesa del Barroco, véase Gisèle Mathieu-Castellani, *Éros baroque. Anthologie thématique de*

reyes con famosas damas de la corte. A propósito del primero, François Clouet convirtió a Diana de Potiers en la diosa Diana en una pintura conservada en el museo de Rouen. En un primer plano aparece la diosa desnuda junto a otras damas, y solo una de ellas —como ninfa suya— se dispone a vestirla, mientras que las otras dos, en actitudes distintas, con rostros muy semejantes se han de entender como variaciones de Diana (sentada o de pie, vistiéndose y dejándose vestir); la figura central presenta los rasgos de la favorita del rey, en el dibujo del hombro y en la posición tanto de los brazos como de las piernas. En ese mismo plano, entre unos matorrales, emergen dos jóvenes desnudos, atentos al grupo de mujeres (uno de ellos está tocando la trompeta); y, en esa postura, en representación de los sátiros (los únicos personajes exclusivamente mitológicos del cuadro), aparecen acosando a las ninfas, a las que invitan al amor. En un segundo plano, a la izquierda, puede apreciarse un caballero imberbe, montado sobre su caballo, con un jubón de rayas blancas (personificación de Enrique II, a pesar de las diferencias importantes con respecto a los retratos conservados del rey), mientras que, a la derecha, puede reconocerse un ciervo devorado por sus ciervos (es el episodio propiamente alegórico). Diana dirige la mirada al caballero, de quien a la diosa le separa un camino, seguramente el de la persecución amorosa que no conduce a la felicidad, sino a la rabia destructora (de hecho el camino se prolonga por detrás y pasa cerca

la poésie amoureuse (1570-1620), París, Union générale d'editions, 1978, pp. 286-292.

del lugar en que se halla el ciervo); y, de esta manera, Diana se ofrece ambigua, provocadora y pudorosa, escuchando la llamada de la pasión terrestre (representada por los faunos y el bosque pagano en que se sitúan) al tiempo que castigando duramente al ciervo. La dama francesa, desdoblada en tres figuras, por una parte, se deja amar por el rey, pero, por otra, lo rechaza, ofreciéndole el ejemplo de Acteón: se resiste, en definitiva, a transformarse en Venus y pretende, en cambio, afirmarse en la diosa en la que se ha encarnado.

A imitación del cuadro de Clouet, un pintor anónimo compuso otro para referir los amores entre Carlos IX y María Touchet, inspirándose también en el mito de Acteón. En la parte central, hacia la derecha, dibujó un grupo de ninfas, en situaciones diversas: una está ligeramente encorvada para arrojar agua (la típica actitud de Diana al advertir la presencia del joven tebano); otra se halla sentada —de espaldas al espectador— en una roca en disposición de vestirse; una tercera aparece tumbada, ya fuera del agua, con la mano derecha extendida y con la cabeza inclinada hacia ese lado. Del conjunto, la última, situada en un primer plano, representa a María Touchet, con quien guarda muchas semejanzas, además de con la figura de Diana de Poitiers, desde la orientación de la cabeza con respecto al cuerpo al decorado de árboles frondosos; pero, de hecho, todas ellas simbolizan a María, en sus variadas facetas y sus sucesivas manifestaciones, equivalentes a los sentimientos que inspira: el amor que hace sufrir y mata, el que se

ofrece al cazador y al rey; a la izquierda de las ninfas, especialmente de la del primer plano, el pintor ha colocado el carcaj, seguramente en sustitución del ciervo devorado en el cuadro de Clouet. Detrás de un árbol, se deja ver un cazador, vestido a la antigua usanza, con rostro joven y cuerpo musculoso, aunque ya con orejas y cuernos de ciervo, en un claro indicio de su incipiente metamorfosis. A diferencia de Clouet, el anónimo ha concentrado en una sola figura la del cazador y la del rey, quizá para dar a entender la consumación del amor entre María y el monarca. Si en la pintura de Rouen, el rey era espectador de una alegoría, en ésta, en cambio, forma parte de ella.

En esa línea, los poetas del mismo período insisten en idéntica interpretación, concibiendo el bosque como escenario pagano y pecaminoso, a la vez que la figura de Acteón como representante de la pasión amorosa (y su castigo como el de los peligros a los que se exponen quienes persisten en ella); y, a pesar de la difusión de obras medievales, como la *Genealogia deorum* de Boccaccio, traducida al francés primero en 1498 y después en 1531, no entendieron la caza como una actividad perniciosa, sino como una ocupación inherente a la condición de noble. Aunque utilizó el nombre de la diosa para su obra más ambiciosa, titulada *Délie objet de plus haute vertu* (Lión, 1544), Maurice Scève no mencionó para nada a Acteón, y, en cambio, le dedicó uno de sus emblemas (concretamente el XIX), con el mote “Fortune par les miens me chasse” (‘Fortuna me caza a

través de los míos')⁸⁶; y no parece establecer una clara relación con las nueve estrofas —de la CLXVIII a la CLXXXI— que incluye inmediatamente a continuación (de todas ellas solo la primera presenta concordancias conceptuales y literales con el mote, bastante evidentes en los últimos versos):

Toutes les fois qu'en mon entendement
ton nom divin par la mémoire passe,
l'esprit, ravi d'un si doux sentement,
en autre vie et plus douce trépasse;
alors le Coeur, qui un tel bien compasse,
laisse le Corps prêt à être enchâssé,
et si bien a vers l'Âme pourchassé
que de soi-même et du corps il s'étrange.
Ainsi celui est des siens déchassé
à qui Fortune ou heur ou état change.

(‘En todas las ocasiones en que en mi entendimiento pasa por la memoria tu nombre divino, el espíritu, arrebatado por un sentimiento tan dulce, muere en otra y más dulce vida; entonces el Corazón , que un bien semejante considera, deja el Cuerpo dispuesto para ser encastado, y si bien yendo a la caza del Alma, que de sí misma y del cuerpo se extraña. Así aquel, a quien Fortuna o suerte o estado cambia, es cazado por los suyos’)

Al recordar el nombre de la dama (divino porque lleva el de la diosa Delia), el poeta experimenta una escisión interna, una suerte de muerte desgarradora, en la que el corazón se aleja de sí mismo y del cuerpo, totalmente ocupados en la persecución del alma, seguramente unida al de la amada; y, en ese sentido, se considera

⁸⁴ Maurece Scève, *Délie. Objet de plus haute vertu*, ed. Françoise Charpentier, París, Gallimard, 1984, p. 145.

exiliado por culpa de las partes más importantes de sí mismo, quizá aliadas en contra suya con fuerzas superiores, como el azar o los hados: si Acteón había sufrido las adversidades de la Fortuna (los hados lo han conducido al valle de Gargafia), puestas de manifiesto por la hostilidad de los suyos (perros y compañeros de caza), nuestro poeta asimismo ha padecido semejante ultraje confirmado por el proceso de extrañamiento que se ha producido en sí (se ha enamorado por circunstancias que atribuye —como otros muchos autores de la época— al destino, y, en esa nueva situación, bastante cambiado con respecto a lo que había sido, sus sentimientos acaban por aniquilarlo, al igual que los perros habían destrozado a su señor); tanto el cazador como el poeta se creen cambiados o transformados por Fortuna (en tanto ella los ha llevado el lugar donde —por una dama con el mismo nombre— se ha operado el cambio o la transformación), y, así, resultan mucho más vulnerables, al ser incapaces de controlar sus propias fuerzas⁸⁷.

Otros poetas de la misma generación o un poco posteriores tampoco citan a Acteón, aunque sí a Diana, en todas sus simbologías, como diosa cósmica, terrenal e infernal; y, por ese camino, sugieren comparaciones entre ella y la amada, especialmente en su faceta de cazadora, a quien decide acompañar (como Albanio a Camila), según, por ejemplo, precisa Jacques Tahureau en uno de sus sonetos más conocidos (“J’accompagnais au serein ma maîtresse,

⁸⁷ Véase en el mismo sentido Leonard Barkan, “Diana and Actaeon: The Myth as Synthesis”, *English Literary Renaissance*, X (1980), pp. 340-342.

qui çà et là par les champs traversant / et les haliers dispotement perçant, / suivait des chiens la têt courante presse”; vv. 1-4, ‘Yo acompaño en el bosque a mi señora, quien, atravesando por aquí y por allí los campos y penetrando despóticamente los matorrales, persigue con los canes toda presa que corre’).

Unos terceros, por último, insisten en el carácter silvestre de amor, que suelen identificar con un gran bosque o con la misma caza, como propone Jean-Antoine de Baïf en varias composiciones de su *Premier livre des diverse amours* (“Amour est comme une grande forêt...”, ‘Amor es como un gran bosque...’, y “L’amoureux est chasseur, l’Amor est une chasse...”, ‘El amante es cazador, el amor es una caza...’); en la segunda, Baïf introduce una diferencia entre el cazador y el amante, quizá pensando en la situación de Acteón, derrotado por su presunta presa: mientras el primero es el dueño de la presa, el segundo, en cambio, solo cree serlo, y debe rendirse a ella (“Ils different d’un point: le chasseur est le maistre / de la prise qu’il fait; l’ amoureux le pense être, / mais la prise toujours demeure la plus forte”, ‘Ellos se diferencian en un aspecto: el cazador es el amo de la presa que caza; el amante, piensa serlo, mas la presa siempre acaba siendo la más fuerte’). Baïf no aborda directamente la fábula de Acteón, si bien alude al episodio del baño, cuando presenta a Francine con una estatura superior a la de sus compañeras: “Elle s’égaye en sa bande compagne, / le surpassant de tout son chef doré... / Telle est Diane en sa bande pressant / l’herbe nouvelle en sa saison nouvelle, / de tout son chef ses Nymphes

surpassant” (*Amour de Francine* [1555], p. 254), ‘Ella se regocija en su cuadrilla, en la que sobresale enteramente su cabeza dorada. Tal es Diana en su cuadrilla prensando la hierba nueva en su estación nueva, su cabeza sobresaliendo enteramente por encima de la de sus ninfas’). De todos estos poetas, a caballo entre la primera y la segunda mitad del siglo XVI, solo Joachim Du Bellay introduce una referencia explícita a Acteón, a quien no llama por su nombre sino a través de un apelativo que resume el alcance de su acción (“*cellui chasseur aventureux*”, ‘aquel cazador venturoso’), en un soneto que presenta a su amada como una ninfa que acompaña a la diosa en sus cacerías, especialmente de ciervos:

Vous qui aux bois, aux fleurs, aux campagnes,
à cri à cor et à course hâtive
suivez des cerfs la trace fugitive,
avec Diane et les Nymphes compaignes,
et toy, o Dieu!, qui mon rivage baignes,
as-tu point vu une Nymphé craintive,
qui va menant ma liberté captive
par les sommets de plus haultes montagnes?
Hélas enfans! Si la sort malhereux
vous monstre à un sa cruelle beauté,
que telle ardeur longuement ne vous tienne.
Trop fu celui chasseur aventureux,
qui de ses chiens sentit la cruauté,
pour avoir veu la chaste Cyntienne.

(‘Vos, que en el bosque, entre flores, en las campiñas, a grandes voces y en rápidas carreras, seguís la huella fugitiva de los ciervos, con Diana y las ninfas compañeras, y tú, ¡oh Dios!, que bañas mi ribera, ¿has visto una ninfa tímida, quien va llevándose mi libertad cautiva por las cimas de las montañas más altas? ¡Ay de mí, muchacho! Si la suerte infeliz os ha mostrado a su cruel belleza, que

tal ardor yo no os deseo por mucho tiempo. Demasiado atrevido fue aquel cazador, que de sus perros sintió la crueldad, por haber visto a la casta Cintiana’).

Tras describir a la amada como cazadora, el poeta francés parece sentirse incapaz de seguir su estela (como le ocurre a Albanio con Camila), y por ello inquiere a Dios si la ha visto en una actitud medrosa, semejante a la de la diosa cuando fue sorprendida por el príncipe tebano, aunque la imagina recorriendo las más altas montañas: en este caso, invierte la situación de Acteón, cuando presenta a la ninfa huyendo, en lugar de deteniéndose para castigarlo y convertirlo en fiera (la amada habría sido descubierta durante algún descanso y habría decidido darse a la fuga sustrayéndose a la mirada de cualquier varón). En el primer terceto, Du Bellay podía estar aludiendo a ese episodio, cuando imagina a otros muchachos consumidos por haberla visto; y, en coincidencia con el sentido original del mito, atribuye a la influencia de los hados (“si le sort malheureux...”) el encuentro entre ellos y la ninfa. En el segundo terceto, ofrece una breve sinopsis del contenido de la fábula, de la que recuerda el trato cruel de que el protagonista fue objeto por parte de sus perros, así como su actitud temeraria por arriesgarse a contemplar a la casta diosa. En ese aspecto, la referencia mitológica permite reconstruir la situación que el poeta ha debido afrontar, seguramente convertido —de forma coyuntural— en cazador: su muerte por amor después de haber sorprendido a una bella ninfa,

perteneciente al coro de Diana, que lo ha abandonado recelosa de cualquier mirada masculina.

En *Les Amours* (1550), Pierre Ronsard incluyó un soneto de tema bastante similar, que solo dos años después había modificado a partir del segundo cuarteto, quizá en un intento de enmascarar las alusiones más claras a la situación de Acteón, especialmente evidentes en el último terceto, cuando menciona a los perros devorando a su amo (los primeros sustituidos por los criados):

Franc de raison, esclave de fureur,
je vois chassant une fère sauvage,
or sur mont, or le long d'un rivage,
or dans le bois de jeunesse et d'erreur.
J'ai pour ma lesse un courdeau de malheur,
j'ai pour limier un trop ardent courage,
j'ai pour mes chiens, et le soing, et la rage,
la cruauté, la peine et la douleur.
Mais eulx voyant que plus elle est chassée,
loing loing devant plus s'enfuit eslancée,
tournant sur moi la dent de leur effort,
comme mastins affamez de repaistre,
a longs morceaux se paissent de leur maistre,
et sans merci me traisnent à la mort⁸⁸.

⁸⁸ En la edición de 1552, Ronsard introdujo cambios importantes: “Franc de raison, esclave de fureur, / je vais chassant une fere sauvage, / or sur un mont, or' le long d'un rivage, / or' dans le bois de jeunesse et d'erreur. / J'ai pour ma laisse un long trait de malheur, / j'ai pour limier un violent courage, / j'ai pour mes chiens, l'ardeur, et le jeune âge, / et pour piqueurs, l'espoir et la douleur. / Mais eux, voyant que plus elle est chassée, / plus elle fuit d'une course élancée, / quittent leur proie et retournent vers moi, / De ma chair propre osant bien leur repaître. / C'est grand-pitié (a mon dam je le voi) / quand les valets commandent à leur maître” (*Les Amours*, ed. Françoise Joukovsky, París, Gallimard, 1974, p. 83).

(‘Libre de razón, , esclavo de furor, voy cazando una fiera salvaje, ahora sobre el monte, ahora a lo largo de la ribera, ahora dentro del bosque de juventud y de error. Yo tengo para mis ataduras un cordel de desgracia, yo tengo para perro de caza un coraje demasiado ardiente, yo tengo para mis canes, y la preocupación, y la rabia, la crueldad, la pena y el dolor. Mas ellos, viendo que sobre todo ella es cazada, que a lo lejos delante huye herida, volviéndome sobre mí los dientes de su esfuerzo, como mastines hambrientos, a grandes mordiscos se alimentan de su señor, y sin piedad me arrastran a la muerte’).

Ronsard podría haber elaborado una auténtica e intrincada *psychomachia* tomando como punto de referencia la fábula de Acteón, y así habría otorgado a los perros una función similar —como parte de su alma— a la otorgada por Giordano Bruno, según veremos más adelante. Desde un principio, ya se nos presenta convertido en una suerte de animal salvaje, absolutamente irracional (“Franc de raison...”), ocupado en la persecución de una fiera, en un paisaje alegórico, el ‘bosque de la juventud y el error’, donde parece haberse perdido; en semejante estado, invoca a sus perros y los elementos relacionados con ellos (la “lesse” es el lazo con que se sujeta a los primeros) para subrayar su fuerza al tiempo que su dolor y su tormento: de hecho, al igual que el príncipe tebano, se siente víctima de su infortunio (de ahí el sentido de ‘cordel de desgracia’ con que ha pergeñado sus ataduras); y, en última instancia, describe a los perros abandonando la fiera que —en compañía de su amo— había seguido hasta entonces, al considerar que ésta se había dado ya a la fuga, con heridas importantes (“elle” debe de tener como antecedente a “une fere sauvage” del v. 2): esos perros, como si

estuvieran hambrientos, se zampan a su amo a grandes mordiscos, y, carentes de piedad, precipitan la muerte del poeta. En esta primera versión, Ronsard no alude (al menos de forma explícita) a la dama, y solo parece tenerla presente al final, cuando otorga a los perros que lo devoran una cualidad tradicionalmente característica de la amada: “et sans mercy me traisnent a la mort” (v. 14); el poeta, pues, se equipara con un cazador que ha perdido la razón y que acaba siendo víctima de sus propios perros, y expresa su sometimiento a los sentidos y sentimientos menos humanos en un lugar muy propicio, el bosque de las pasiones, en vez de recinto sagrado donde Diana solía practicar el noble ejercicio de la caza.

En esa misma década, la poetisa lionesa Louise Labé había publicado un soneto (compuesto entre 1536 y 1545) en que asume el papel de una ninfa que ha sido asaltada por un caminante y que ha perdido su efectividad al tiempo que sus armas (al igual que su señora, la diosa de la caza, ha sido asaltada por un mozo, pero, a diferencia de ella, no ha podido castigar su osadía, descargando sobre él toda su artillería, absolutamente mojada):

Diane étant en l'épaisseur d'un bois,
après avoir mainte bête assénée,
prenait le frais, de Nymphes couronnée.
J'allais rêvant, comme fais mainte fois,
sans y penser, quand j'ouïs une voix
qui m'appela, disant: —'Nymphé étonnée,
que ne t'es-tu vers Diane tournée?'
et, me voyant sans arc et sans carquois:
'qu'as-tu trouvé, ô compagne, en ta voie,
qui de ton arc et flèches ait fait proie?'

—Je m’animai, réponds-je, a un passant,
et lui jetai en vain toutes mes flèches
et l’arc après; mais lui, les ramassant
et les tirant, me fit cent et cent brèches⁸⁹.

(‘Estando Diana en la espesura de un bosque, después de haber asestado golpes a muchas bestias, tomó el fresco, coronada de ninfas. Yo voy absorto, como hago muchas veces, sin pensar, cuando oí una voz que me llama, diciendo: —‘Ninfa sorprendida, ¿por qué tú no te has vuelto hacia Diana?’; y, viéndome sin arco y sin carcaj: ‘que has hallado, oh compañera, en el camino, quién de tu arco y de tus flechas se ha apoderado?’ ‘Yo me dirigí, respondí yo, a un caminante, y le arrojé en vano todas mis flechas y el arco después; mas él, recogiénolas y tirándolas, me hizo cien y cien brechas’).

En los primeros tres versos, la poetisa ofrece una estampa de Diana recogiendo elementos del incidente con Acteón: en actitud pasiva, después de haber asestado mortales golpes a muchas fieras, tomando el fresco junto a sus ninfas que la eligen como diosa de símbolos que ella tradicionalmente ha gozado; en contraposición, Louise se describe a sí misma como una ninfa que inesperadamente recibe la llamada de una voz no identificada, que se sorprende por verla alejada del grupo de sus compañeras y de su señora, además de sin los atributos que nunca abandona (las flechas y el carcaj que las contiene); la ninfa satisface las preguntas que le formulan, diciendo que se había dirigido a un caminante, a quien le había lanzado las flechas y arrojado el carcaj sin producirle ningún tipo de daño y de

⁸⁹ Louise Labé, *Oeuvres poétiques*, ed. Françoise Charpentier, Gallimard, París, 1983, p. 127.

quien, a cambio, las había recibido todas en forma de brechas. La poetisa francesa ha invertido la situación de la diosa de la caza, al atribuir al caminante con quien ha topado una inmunidad inquietante y al presentarse con una vulnerabilidad impropia de una ninfa del séquito de Diana; y, en ese aspecto, ha podido brindar una interpretación de la fábula de Acteón, en coincidencia con los autores que tenían la convicción de que la diosa se había enamorado después de su inesperado encuentro con el príncipe de Tebas: la ninfa, despojada de sus armas, parece una adaptación de la Diana descrita por Antonio Tebaldeo, quien alude a su carcaj vacío tras haber empleado todas sus flechas en el poeta (y por eso los ciervos no temen a la diosa); y, en esa línea, la acompañante de la diosa parece víctima del espolio al que por ejemplo fue sometido Cupido en uno de los epigramas de Michaelle Marullo:

Inventa nuper, nervum cum tenderet acrem,
 obstupuit visa victus Amor domina.
Sensit laeta suas vires oculosque retorsit,
 dum fugiat: ventis ocior ille fugit.
Sed dum forte fugit, plenae cecidere pharetrae,
 devicti spoliū quas tulit illa dei,
induiturque humerum pariterque hominesque deosque
 una ferit: victus errat inermis Amor.

(‘Habiendo descubierto y contemplado a mi dama, cuando tensaba el cruel arco, el vencido Amor se quedó atónito. Ella, contenta, se dio cuenta de sus fuerzas y volvió los ojos hacia atrás, mientras lo ponía en fuga: él huyó más rápido que el viento. Pero mientras huía, se cayó el carcaj lleno, que ella se llevó como botín del dios sometido, y se lo puso al hombro y, sola, golpeó igualmente a hombres y dioses: Amor vencido erra indefenso’).

En el epigrama latino, el dios Cupido sorprende a la amada del poeta, a la que se dispone a arrojar una de sus flechas de oro; pero, en lugar de hacerlo, recibe el impacto de su mirada, y, en consecuencia, pierde el carcaj con las flechas, sin las cuales carece de cualquier poder (la amada, pues, ha enamorado al mismísimo amor y le ha arrebatado sus armas para sembrar el pánico no solo entre la humanidad sino también en el Olimpo); al igual que Acteón, Cupido se ha convertido en un ser absolutamente vulnerable y ha acabado vagando, huyendo del lugar en el que se había encontrado a la muchacha en cuestión. Louise Labé también había podido ofrecer una variante particular de la ninfa Calisto, seducida por Júpiter, quien, según las versiones, había adoptado la forma de la propia Diana o la de su hermano Apolo: Calisto no pudo ocultar su estado al bañarse en compañía de Diana y otras ninfas. La nuestra podría estar eludiendo a la diosa y a todo su coro para no descubrir su falta, que se haría evidente al bañarse con ellas, completamente desnuda. En esa tradición, por ejemplo, en fechas muy cercanas al de Quevedo, Philippe Desportes compuso un soneto en que presenta a Diana enamorada de sí misma, al igual que Narciso: “Je la vois quelquefois, s’elle se veut mirer, / esperdüe, estonné, et long-tans demeurer / admirant ses beautez, donde mesme elle est ravie: / et cependant (chestif!) immobile et poureux, / ja pense au beau Narcis de soy-mesme amouroux, / craignant qu’un sort pareil mette fin à sa vie” (“Yo la vi alguna vez, si ella se quiso mirar, desesperada, trastornada, y por largo tiempo permaneció admirando su belleza,

donde ella misma sufre un arrebató: y mientras tanto (¡oh mezquino!) inmóvil y prudente. yo pienso en el bello Narciso enamorado de sí mismo, creyendo que una suerte parecida puso fin a su vida”).

En los *Amours de Caritée*, Simeón-Guillaume de la Roque retomó el tema de la batalla entre Cupido y Diana, introduciendo como marco el desgraciado episodio del príncipe tebano, a quien menciona al final del primer cuarteto; Cupido irrumpe, no sabemos si por azar, en la fuente de Diana, con el propósito de lanzarle una de sus flechas, pero su acción resulta neutralizada por la más contundente de la diosa, la misma que había adoptado para castigar a Acteón, al arrojarle con las manos agua de su fuente, que tiene la propiedad de cambiar el aspecto de quien es mojado por ella:

Amour trova Diane en la claire fontaine,
Lorsqu'elle se baignait dans les flots argentés,
Sans crainte d'être vue en ces bois écartés
Oú jadis le chasseur perdit la forme humaine.
Lors il prit en sa trousse une fléche inhumaine,
Pensant bien entamer ses diverses beautés,
Comme il fit á Phebus par ses traits indomptés,
Quand il suivait Daphné qui fuyait par la plaine.
Diane dit soudain, se réclamant aux Dieux:
"Tâcheras-tu sans cesse, enfant malicieux,
de troubler mon repos par ta maudite flamme?"
A l'instant dans les flots sa main elle plonge,
Et lui jetant l'eau claire, en souci le changea.
Du depuis cette fleur n'a point laissé mon âme.

(‘Amor halla a Diana en la clara fuente; entonces ella se bañaba en las ondas plateadas, sin temer ser vista en estos bosques apartados, donde antiguamente el cazador perdió la forma humana. Entonces

él tomó en su caza una flecha inhumana, pensando herir certeramente sus diversas bellezas, como hizo con Febo por sus rasgos indómitos, cuando éste seguía a Dafne que huía por el llano. Diana dijo de repente, implorando a los dioses: ‘¿Tratas sin descanso, niño malicioso, de turbar mi reposo con tu maldita llama?’. Al instante sumerge su mano en las ondas, y, arrojándole agua clara, lo convierte en flor. Desde entonces esta flor no ha abandonado mi alma’).

La Roque ha evocado, unas veces implícita y otras explícitamente, otros mitos: Amor, por ejemplo, actúa contra Diana, porque tiene la intención de inducir en ella el mismo tipo de sentimiento que provocó en su hermano Apolo, cuando le clavó la flecha de oro, mientras clavó en Dafne la de plomo (y Diana, fiel a los valores que simboliza, se defiende, no solo pensando vengar a su hermano, sino para no caer en los errores en que habían caído alguna de sus ninfas, a quienes había castigado con enorme dureza); Amor, ante la fuente en que se baña Diana, al recibir el impacto de sus aguas, no se transforma en ciervo, sino, como Narciso, en flor (y, al igual que éste, podría ser víctima de sus propias armas). Al elegir a Cupido como un segundo Acteón que mide sus fuerzas con Diana, La Roque ha querido encarecer la dureza y la infabilidad de la diosa, comparable quizá a la de su amada, como parece desprenderse del último verso, en que reconoce que la flor en que Diana ha convertido al dios del amor no se ha desprendido de su alma: ha usado la fábula de Acteón, con las variantes señaladas, para ilustrar su propia situación, la de un amante que no ha podido, tras recurrir

a todas las armas posibles, sobornar a su amada, de quien conserva en su alma la flor que representa el desdén y la derrota, el desdén de la dama de sus sueños y la derrota del amor frente a la castidad.

Aventajado discípulo de Pierre Ronsard, Amadis Jamyn incluyó entre sus *Oeuvres poétiques* (1575) un soneto en que se equipara al cazador tebano y que, en ediciones posteriores, tituló “Comparaison d’Acteon”, porque describe las trágicas consecuencias que supuso para él la contemplación de una belleza tan singular como la de su amada:

Je ressemble au chasseur qui veit la beauté nue
De la chaste Diane, extreme en cruauté:
Car il fut par ses chiens en pieces emporté,
Et luy cousta bien cher une si belle vue.
Ah ! qu’un homme souvent pour son dommage sue
Et que j’ay cherement un plaisir acheté,
Puisque en cent mille parts me tranche ta beauté
Qui jamais pour mon bien ne devoit estre veue.
Le penser, le desir, l’esperance et la peur
Sont les amoureux chiens qui m’assaillent le couer,
Me déchirant les flancs d’une importune presse.
J’ay beau crier aux chiens : Helas ! épargnez moy,
Vostre maistre je suis : pour leur response j’oy,
On ne voit qu’à tel prix une grande deesse.

(Yo me parezco al cazador que vio la belleza desnuda de la casta Diana, extremadamente cruel, porque él fue arrastrado en pedazos por sus propios perros, y le costó muy caro una vista tan bella. ¡Ah!, que un hombre, para su mal, sude, y que yo haya comprado costosamente un placer, porque en cien mil partes me divide tu belleza, que jamás, para mi bien, debí haber visto. El pensamiento, el deseo, la esperanza y el miedo son los canes amorosos que me asaltan el corazón, me desgarran los costados con una importuna presión. Yo grito claramente a los perros: ‘¡ay de mí!, dejadme en

paz, yo soy vuestro amo'; por respuesta yo oigo: 'solo a tal precio se ve a una gran diosa').

Amadis Jamyn se ha decantado, pues, por la interpretación amorosa, al presentar a Acteón como un muchacho que se siente fascinado por la belleza de la diosa a la que sorprende desnuda, y que, a cambio de semejante privilegio, es víctima de un duro castigo; el poeta francés, además, ha usado la fábula para ilustrar las consecuencias nefastas de la *visio* de la amada: una suerte de amor a primera vista, con sensaciones realmente desgarradoras para quien lo sufre. En consonancia con Gutierre de Cetina, entiende que los perros del cazador tebano equivalen a los pensamientos del amante, y a una serie de sentimientos que los estimulan, convirtiéndolos en obsesivos, al menos según la tradición médica: el amante ve primero a la amada, y, después de haberla visto, al enamorarse de ella, la desea y concibe esperanzas de una correspondencia, y precisamente esas esperanzas, mezcladas con el apetito, hacen que polarice toda su atención en torno a su imagen, y que no pueda desterrarla de su mente. Al ocupar todo su tiempo en el recuerdo de la belleza de la amada, al representársela a cada momento en su imaginación, el amante padece los típicos síntomas del enfermo de amor, simplificados por las mordeduras de los perros: el enfermo de amor y el rabioso creen ver en todas partes, y especialmente en superficies nítidas, la imagen de la persona amada o del animal que le ha mordido (y es esa obsesión por una imagen, el pensamiento que la monopoliza, el castigo más importante que sufre un amante hereos y

un rabioso, y por eso el poeta francés ha pensado en el del cazador tebano para definir y caracterizar el que le han infligido su amada). Siguiendo la tradición aristotélica, cardiocéntrica, frente a la platónica, encefalocéntrica, Amadis Jamyn sitúa la *cogitatio* en el corazón, y, en ese sentido, establece una clara relación entre los pensamientos de la amada que asaltan ese órgano del poeta y los perros que Diana enfurece contra Acteón: al igual que hacía la diosa con los canes, la amada podía enviar al amante, a través de su mirada, sus propios espíritus, que primero se apoderaban del corazón y después de todo el organismo, provocando serias y evidentes alteraciones en él; esos espíritus, una especie de vapor sanguíneo, se introducen en las venas del amante y trasladan en ellas la imagen de la amada, que a partir de ese momento acaparan la máxima atención de su pensamiento.

En su *Pasithée*, Blanchon incluye un soneto muy similar al de Amadis de Jamyn, con el que presenta coincidencias casi literales, no explicables por el uso de un modelo común, como la famosa canción de las metamorfosis de Petrarca; a diferencia de su paisano, introduce más detalles relativos a la *narratio* de la fábula, y a veces recuerda literalmente expresiones de la versión de Ovidio, con la intención de acentuar la profanación que ha cometido el protagonista:

Je ressemble a celuy quid vid la Nymphe nue,
Chassant dans le vallon où il fust arresté,
Soudainement espris de la rare beauté,

Qu'à son dam fust par luy dans le bain recognüe.
Psecas n'heust pas si tost descouvert sa venüe
Qu'il fust de ses levriers mortellement traitté ;
Ainsi pour avoir veu vostre divinité
Je me vois dévore d'une meütte cognüe.
La zele, le desir et la crainte et l'espoir
Sont les chiens acharnez, dont j'entre en desespoir,
Et j'ay beau m'escrier : 'ô mes chiens prenez garde.
Vostre maistre je suis, ¡hélas! cognoissez moy';
Une voix me respond : 'il n'est permis a toy
Voir la divinité qu'un seul Jupin regarde'.

(‘Yo me asemejo a aquél que vio a la ninfa desnuda, cazando en el gran valle donde fue retenido, repentinamente enamorado de una rara belleza, que para su daño fue por ella reconocida dentro del baño. Apenas Psecas hubo descubierto su llegada que él fue mortalmente tratado por sus lebreles; así por haber visto vuestra divinidad yo me veo devorado por una jauría conocida. El celo, el deseo y el temor y la esperanza son los perros furiosos, por los cuales me invade la desesperanza, y yo les he gritado claramente: ‘¡Oh, perros míos, deteneos! Soy vuestro amo, ¡ay de mí!, reconocedme’; una voz me responde: ‘no te está permitido ver la divinidad que un solo Júpiter contempla’).

Para la *narratio* de la fábula, Blanchon reproduce el nombre de una de las ninfas que acompañan y atienden a la diosa en el baño, y personifica en ella la función delatora que la tradición otorga a todo el coro: “Excipiunt laticem Nepheleque Hyaleque Rhanisque / et Psecas et Phiale funduntque capacibus urnis” (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 171-172), ‘Néfele y Híale y Ranis y Psecas y Fíale sacan el líquido y lo esparcen desde las amplias urnas’; es mucho más claro a la hora de establecer el símil entre los azares de Acteón y los suyos: tras ver a una dama, de belleza divina, se siente acometido por una serie de sentimientos, equivalentes a los perros que atacan al

cazador, tan furiosos unos como otros, en la misma medida que contradictorios (con respecto a Amadis, Blanchon ha cambiado el ‘pensamiento’ por el ‘celo’). Para los últimos dos versos, ha puesto en boca de una voz que no llega a identificar, pero que, por el contexto, podría corresponder a los perros, y que, al recrear la amenaza que Diana dirige al intruso, debe pertenecer a la diosa: “Nunc tibi me posito uisam uelamine narres; / si poteris narrare, licet” (Ovidio, *Metamorphosis*, III, 192-193), ‘Ahora te está permitido narrar, si puedes hacerlo, que me has visto despojada de la ropa’; asimismo ha dado un mayor relieve a la condición divina de la amada al precisar que solo al rey de los dioses, Júpiter, le estaba autorizado contemplarla, insistiendo en la profanación en que han incurrido él mismo y el cazador tebano.

En sus *Amours*, publicados póstumamente en 1596, el humanista Jean de Sponde, recién convertido al catolicismo, dedicó muchos sonetos al tema de la ausencia, y en uno de ellos adujo el ejemplo de Acteón para plantear la cuestión de que sufre igual quien ve a la amada que quien no la ve (en ambas situaciones el amante tiene unos padecimientos semejantes o equiparables al del cazador tebano):

Je meurs, et les soucis qui sortent du martyre
Que me donne l’absence, et les juors et les nuicts
Font tant, qu’à tous momens je ne sçay que je suis,
Si j’empire du tout ou bien si je respire.
Un chagrin survenant mille chagrins m’attire,
Et me cuidant aider moy-mesme je me nuis;
L’infini mouvement de mes roulans ennuis

M'emporte, et je le sens, mais je ne le puis dire.
Je suis cet Actéon de ses chiens deschiré,
Et l'esclat de mon ame est si bien alléré,
Qu'elle, qui me devrait faire vivre, me tuë.
Deux deesses nous ont tramé tout nostre sort,
Mais pour divers sujets nous trouvons mesme mort :
Moy de ne la voir point, et luy de l'avoir veuë.

(‘Yo muero, y los cuidados que provienen del martirio que me produce la ausencia, y los días y las noches se funden tanto, que en ningún momento sé quién soy, si yo empeoro del todo o bien si yo respiro. Al aparecer una pena, yo me dejo arrastrar por mil penas, y, tratándome de ayudar a mí mismo, me daño; el movimiento infinito de mis enojos rodantes me lleva, y yo lo siento, pero no puedo decirlo. Yo soy este Acteón destrozado por sus canes, y se produce de tal modo la descomposición de mi alma, que ella, que me debería hacer vivir, me mata. Dos diosas han tramado todo nuestro destino, mas por diversos motivos nosotros hallamos la misma muerte: a mí por no verla, y él por haberla visto’).

Si bien no es tan claro como Amadis Jamyn y Blanchon, Sponde introduce una simbología afín para los perros de Acteón: los considera equivalentes a su alma, que, en vez de presevarle la vida, le provocan la muerte, una muerte descrita en términos casi idénticos a la del príncipe tebano (pero, en el fondo, los perros también representan la ausencia que padece el poeta, que poco a poco lo va minando en sus facultades y produciendo la desmembración de su alma). El poeta vasco, además, establece otros paralelos con la situación del cazador, al subrayar, especialmente en los primeros versos, la pérdida de identidad: al igual que éste, no acaba de saber quién es por las penas que lo invaden sin ningún tipo de descanso.

En *Les amours de Théophile*, Marc Papillon de Lasphrise vuelve a usar la fábula de Acteón, a quien aduce en el último terceto, para

darle un sentido eminentemente amoroso, al presentarse cautivado por una dama que va a castigarlo con su desprecio y que lo ha matado con su mirada; en ese sentido, Marc Papillon ha unido el mito del cazador tebano al de una de las tres Gorgonas, Medusa, que convertía en piedra a quien tuviera la osadía de mirarla directamente a los ojos (y el poeta francés teme ser víctima de un efecto similar, al ver el retrato de su dama):

Avant que d'adorer le Ciel de vos beautez,
D'un clin d'œil triplement j'aperceu d'avanture
Vostre visage, amour, chef-d'œuvre de nature,
Par qui je souffre (helas !) tant d'aspres cruautéz.
Vous teniez ce cristal (miroir des deitez),
Qui me representa vostre sainte figure,
Et ce riche pourtraict, riche de la peinture
Des braves traicts naïfs de vos divinitez.
Si j'ay donc veu d'un coup diverse vostre face,
Que peut ore esperer mon cœur qui vous pourchasse ?
Ha ! Je crains que ce teinct ne soit gorgonien.
Mais s'il faut que ma mort procede de ma vüe,
Un nouvel Acteon je me désire bien :
Il n'est rien de si beau comme une beauté nue.

(‘Antes que adorar el Cielo de vuestra belleza, de una ojeada he percibido tres veces y por azar vuestro rostro, amor, obra perfecta de la naturaleza, para que yo sufra (¡ay de mí!) de ásperas crueldades. Vos tenéis este cristal (espejo de las diosas), que me representa vuestra santa figura, y este rico retrato, rica en la pintura de los gentiles rasgos originales de vuestra divinidad. Si yo entonces he visto de una vez vuestra faz diversa, ¿qué puede ahora esperar mi corazón que os persigue? Yo temo que esta pintura no sea gorgona. Pero si el hecho de mi muerte procede de mi vista, yo me tengo por un nuevo Acteón. No hay nada tan bello como una belleza desnuda).

El amante, antes de ver directamente su rostro, ha podido contemplar dos imágenes de la amada: la que refleja un espejo que ella lleva en una mano y la que reproduce un pequeño retrato que sostiene con la otra; en esta ocasión, la dama no ha arrojado agua a la cara del intruso para cegarlo, sino que ha esgrimido un espejo y un retrato para provocar el estupor más que el deseo del amante, y, en ese aspecto, ha evocado el mito de Narciso al propiciar el enamoramiento a través de una o varias imágenes. El amante, de alguna manera, ha sido más osado que Acteón, porque ha visto a su dama de tres maneras diferentes y de una sola vez: en un espejo, en una pintura y en persona (y por eso ha podido contrastar los rasgos que ofrece la pintura con el original); sin embargo, en ningún momento, reconoce que la haya sorprendido bañándose sin ropa, porque fundamentalmente se refiere a su rostro, y no a todo su cuerpo, si bien, en el último verso, después de mencionar al cazador tebano, concluye que no hay nada tan bello como una belleza desnuda. El poeta francés, al igual que Giordano Bruno, habría usado la fábula para definir el amor neoplatónico: el amante, a partir de unas imágenes, ha podido alcanzar los rasgos más inmateriales de la amada, y así se entiende, por ejemplo, el primer verso, en el que se dirige a ella como si formara parte del paraíso, y constituyera motivo de adoración, o la mención del espejo que lleva en una de sus manos y que se considera propio de una deidad, como el tipo de imagen que se refleja en él. Quizá, por esa razón, el poeta invoca el nombre de Acteón con cierta satisfacción.

En sus *Loyalles et pudiques amours*, François Scalion de Virbluneau aprovecha la fábula de Acteón y Diana para establecer un paralelo exacto entre él y su amada, y así poner de manifiesto la contradicción de sentimientos que hay en ambos (el fuego de amor del poeta contrarrestado y apagado por la frialdad de la amada desdeñosa):

Pour donner de ma foi les preuves manifestes,
Mon âme en vous servant est tombée en langueur,
Amour, crainte et regret, désespoir et fureur,
Sont de ma loyauté les marques plus secrètes.
Je suis votre Actéon, ma Diane vous êtes
Qui m'embrasez plus fort quand plus votre froideur
Veut éteindre le feu allumé dans mon cœur,
Prenant votre plaisir au mal que vous me faites.
Car l'eau de vos froideurs jetée dessus moi,
Rallumant mes désirs, fortifie ma foi
Par l'espoir arrêtée sur votre âme légère.
De sorte qu'à présent je n'ai aucun pouvoir
D'éviter le péril que je n'ai su prévoir,
Car j'ignorais qu'eussiez une amour passagère

(‘Por dar pruebas manifiestas de mi fe, mi alma, amor, ha caído en languidez, temor y quejas, desesperanza y furor: son las señales más secretas de mi lealtad. Yo soy vuestro Acteón, vos fuiste mi Diana que me abrasa más fuerte cuando más vuestra frialdad quiere apagar la llama encendida dentro de mi corazón. Porque el agua de vuestras frialdades arrojada sobre mí, avivando mis deseos, fortifica mi fe por la esperanza prendida de vuestra alma ligera. De suerte que en el presente no tengo ningún poder para evitar el peligro que yo no he sabido prevenir, porque había ignorado que erais un amor pasajero’).

Entre sus sonetos, recogidos en sus *Oeuvres poétiques* (1578), Clovis Hesteau de Nuysement incluyó uno en que mitifica a la amada, para

quien erige un templo en el que va a hacerle ofrenda de su pasado, presidido por el amor, y en virtud del cual va a convertirse en un Acteón bueno, devoto de la belleza de su diosa:

Afin qu'à l'avenir on t'adore, ô Déesse,
Je plante en ton honneur ce laurier immortel,
Je te sacre ce temple où j'offre à ton autel
Les armes dont Amour a dompté ma jeunesse.
Ceux qui t'invoqueront pour vierge chasseresse
Et qui t'honoreront de maint vœu solennel
Ne puissent du trépas sentir le dard cruel,
Ains le trait bienheureux dont ta beauté me blesse.
Fait nouvel Actéon, je veux hanter ces bois,
Serf de ta déité mais non privé de voix,
De mémoire, de sens, ou de vue ou d'oreilles,
Mais bien veux-je à jamais t'apprendre mille vœux,
Chanter ta chasteté, et servir aux neveux
De glace pour mirer tes divines merveilles

(‘Para que en el futuro se te adore, ¡oh Diosa!, yo planto en tu honor este laurel inmortal, yo te consagro este templo donde ofrezco en tu altar las armas por las que Amor ha subyugado mi juventud. Aquellos que te invocarán por virgen cazadora y que te honrarán con muchos votos solemnes no pueden sentir el dardo cruel de la muerte, así como la flecha dichosa con que tu belleza me hiera. Convertido en nuevo Acteón, yo quiero frecuentar este bosque, siervo de tu deidad, mas no privado de voz, de memoria, de sentido, o de vista o de orejas. Pero también quiero para siempre dedicarte mil votos, cantar tu castidad y servir a los descendientes del hielo para contemplar tus divinas maravillas’).

En esta ocasión, en la línea de Giordano Bruno, Nuysement ha elegido al cazador tebano como emblema del amor platónico, contrario al sensual y sexual, por el que se reconoce vencido durante su juventud.

Al retomar el tema de la mirada que mata, Jean Godard recurre al mito de Acteón para expresar su deseo de mutilación, de destrucción, en reconocimiento de su culpabilidad por una pasión amorosa que nada tiene que ver con la de Marc Papillon:

Je voudrais être ainsi comme un Penthée,
Nouveau toureau pour me voir deschiré
De la dent croche et de lóngle acérée
D'une panthère á la peau tachetée.
Je voudrais voir Diane une nuictée
Baigner à nud, pour être dévoré
Comme Acteon : le trespas assureé
Auroit bientost ma douleur limitée.

(‘Yo quisiera ser como Penteo, nuevo toro para verme desgarrado por el diente curvado y la uña afilada de una pantera con la piel manchada. Yo quisiera ver a Diana una noche bañarse desnuda, para ser devorado como Acteón: la muerte segura habría limitado en seguida mi dolor’).

Godard empieza evocando el mito de Penteo, nieto, al igual que Acteón, de Cadmo, y que, a sugerencia de Dionisio, a quien había intentado encadenar, espío a las bacantes oculto en un pino; el joven rey, al ser descubierto por las bacantes, entre las que se contaba su madre y dos tías suyas, fue confundido con un jabalí, al que éstas arrancaron las manos y la cabeza: estando malherido, aunque todavía con todos sus miembros, pidió ayuda a una de las tías, la madre de Acteón, apelando a la sombra de su hijo: “fer opem, matertera’ dixit / ‘Autonoë! Moueant animos Actaeonis umbrae!’” (Ovidio, *Metamorfosis*, 719-720), ‘¡ofrécame ayuda, tía materna Autónoe!’, dijo. ¡Que las sombras de Acteón conmuevan tus ánimos!’. Al imaginarse

con el aspecto de un toro, Godard puede estar pensando en la forma de jabalí con que madre y tías, fuera de sí, vieron a su hijo y sobrino, si bien atribuye al joven rey un tipo de muerte muy distinta, al convertirlo en víctima de una pantera, y no de esas tres bacantes.

Entre sus *Oeuvres poétiques*, Isaac Habert incluye un soneto en que se compara con Acteón, especialmente porque considera el sufrimiento de éste bastante inferior al suyo: si el cazador tebano murió casi al instante, al convertirse en presa de sus propios perros, él, en cambio, no ha tenido la misma suerte, pues se siente morir un poco cada día, pero no lo suficiente para aniquilar su conciencia y sentimientos. A diferencia del príncipe tebano, el poeta francés no es cazador, ni tampoco violador de la intimidad de la diosa, pero sí está enamorado de ella, aunque no en los términos libidinosos que aquél (por eso se presenta particularmente atraído por los cabellos de la ninfa): si no se dedica a la caza, es porque la pasión que experimenta por Diana le impide practicarla. Habert, pues, parece arrogarse un amor por la diosa mayormente platónico, mientras imputa al cazador tebano otro muy diferente, de una naturaleza más sexual y sensual, al considerarlo espectador de su desnudez:

Celuy ne suis je point, divine chasseresse,
Qui veneur effronté t'aperceut dedans l'eau
Comme tu te baignois avecques ton troupeau,
Veneur, rendu la proye à sa meute traistresse.
De chasser n'ay je garde étant pris en la tresse
D'un or qui plus me tient d'autant qu'il est plus beau,
Mais je le voudrais bien et Actéon nouveau
Mourir tout d'une fois qui de mourir ne cesse.

Actéon en payment de sa temerité,
Por avoir offensé ta sainte Deité,
Tu voulus qu'il mourust, et moy j'en meurs d'envie.
M'achever de tuer sera me secourir,
Car puisque aussi vivant je ne fais que mourir,
Tu me feras mourir, tu me don'ras la vie

(‘Yo no soy aquél, divina cazadora, que, cazador descarado, te vio dentro del agua cómo te bañabas junto a tu tropa, cazador entregado como presa a su jauría traidora. No me ocupo de cazar estando preso en la trenza de oro que tanto me subyuga cuanto ella es más bella, mas yo la querría bien, y nuevo Acteón, [querría] morir de una vez, pues no dejo de morir. Acteón, en pago a su temeridad, por haber ofendido tu santa Deidad, tú quisiste que él muriera, y que yo muera de envidia. Que me termines de matar será mi remedio, ya que, viviendo así, no hago más que morir: tú harás que muera, tú me darás la vida’).

En el *Recueil des vers* (1628), Pierre de Marbeuf, condiscípulo de René Descartes, atribuye a sus versos una serie de poderes y prodigios, a los que añadir la pintura o relación de las bellezas de Amaranta, no como las había descrito, muy convencionalmente, en otros sonetos, sino al desnudo, consciente de incurrir en el pecado de Acteón y de sufrir sus castigos (especialmente el de su cornamenta):

Alors que j'ai chanté par un vers précieux
Cette divine bouche où Piton se repose,
Que j'ai doré les fers où mon âme est enclose,
Et qu'après j'ai fait luire un soleil dans ses yeux,
J'ai fait flotter Pactole avecque ses cheveux,
J'ai fait rire la perle et soupirer la rose :
Mon pinceau poursuivait, mais ma Muse s'oppose
Aux traits les plus hardis des attraits amoureux.
Je voulais peindre à nu les beautés que dérobe
A mes yeux enviueux le voile de sa robe ;

Mais là des déités est le saint Panthéon,
Aux téméraires yeux, là, l'amour met des bornes,
Et menace, cruel, du supplice des cornes,
Tous ceux qui commettront le péché d'Actéon

(‘Cuando yo he cantado a través de un verso precioso esta divina boca donde se duerme Pitón, cuando yo he dorado los hierros donde mi alma está encerrada, y cuando después yo he hecho brillar un sol dentro de sus ojos, yo he hecho que flotara Pactolo con sus cabellos, yo he hecho reír a la perla y suspirar a la rosa: mi pincel lo pretendería, pero mi Musa se opone a las flechas más osadas de las pasiones amorosas. Yo quisiera pintar al desnudo las bellezas que hurta a mis ojos envidiosos el velo de su ropa, pero allá es el santo Panteón de las deidades; a los temerosos ojos, allá, el amor pone límites, y amenaza, cruel, con el suplicio de los cuernos a todos aquellos que cometieron el pecado de Acteón’)⁹⁰.

Marbeuf no parece establecer ninguna relación directa entre las fábulas de la serpiente Pitón, a quien Apolo había dado muerte antes de instalar su oráculo en Delfos, y la de Pactolo, que se arrojó al río Crisórroas después de darse cuenta de que había desflorado, en el curso de los misterios de Afrodita, a su hermana Demódice, con la del príncipe tebano, a quien ha aducido para poner de relieve la naturaleza divina de Amaranta y para subrayar los peligros que puede comportar su contemplación en términos que no están permitidos a un mortal (por eso insiste en que ocupar un lugar en el templo de los dioses romanos).

⁹⁰ El soneto, titulado “Conclusión des beautés d’Amarante” (“Conclusión de las bellezas de Amaranta”), está recogido por Jean-Pierre Chauveau, ed., *Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, Gallimard, Saint-Amand, 1995, p. 241.

En contraste con esta tradición en que los poetas franceses han usado los avatares de Acteón como metáfora de los suyos, fundamentalmente de carácter amoroso, mucho más sensual que platónico, Guillaume Bouchet publicó en 1561, al final de un tratado de cinegética, titulado *La vénerie*, de Jacques de Fouilloux, una *Complainte du cerf*, en que pone en boca del animal una maldición final, recordando el episodio de Diana y Acteón en el baño de la diosa:

Mais si tu demourois en tes maux courageux,
Despitant la puissance, et le courroux des Dieux,
Puisse-tu rencontrer Diane Cynthienne,
Toute nue baigner dedans quelque fontaine,
Et ainsi qu'Actéon, como moy cerf tourné,
Bramer devant ton chien dessus toy attiné,
Qui sucera ton sang, jusqu'atant que l'on pense
Ceste peine cruelle esgaler ton offence.

(‘Pero si persistieras en tus valientes males, desafiando el poder y la furia de los dioses, tú podrías hallar a Diana Cintiana, bañándose toda desnuda en cualquier fuente, y así como a Acteón, como yo ciervo atormentado, bramar ante tu perro arrojado sobre ti, que chupará tu sangre hasta que se considere que esta pena cruel iguala tu ofensa’)⁹¹.

Bouchet ha recuperado una de las interpretaciones más importantes que la cultura medieval había ofrecido del mito: la evocación del castigo del príncipe tebano para ilustrar una dedicación exclusiva a la caza, y la ha puesto en boca del animal que no solo es víctima de

semejante ejercicio, sino también del animal en que transforma Acteón, como si fuera él mismo quien se dirigiera al cazador para prevenirle de los males que le acechan.

La tradición portuguesa: Francisco Sá de Miranda, Luis de Camões

Antes que Garcilaso, Francisco Sá de Miranda cultivó la égloga mitológica, no solo para confeccionar la trama principal, sino también para añadirle una fábula perteneciente a ese género; así, procede, por ejemplo, con la *Fábula de Mondego*, compuesta entre 1528 o 1529, dedicada “A el rei D. Joao”, de quien introduce una alabanza en las primeras tres estrofas. A partir de la cuarta nos presenta la naturaleza en la que transcurrirá la acción: el río Mondego a su paso por el bosque y la fuente en que una bella ninfa ha decidido descansar y bañarse; en ese punto Sá de Miranda aporta una serie de pormenores tomados de la fuente de Diana: “rica de la natura y pobre de arte” (v. 61) se hace eco de “antrum... arte laboratum nulla; simulauerat artem / ingenio natura suo” (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 157-158), ‘gruta... por nada trabajada por el arte; la naturaleza había imitado al arte con sus propias cualidades’; el “fresco bosque... cubierto / de sauces, que en lo alto se abrazaban” (vv. 71-73) recuerda inequívocamente el valle de Gargafia, “Vallis

⁹¹ El pasaje, con una traducción bastante similar, aparece reproducido en Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, pp. 111-112.

erat piceis et acuta densa cupressu” (*ibid.*, 155), ‘Había un valle lleno de pinos y puntiagudos cipreses’; tras narrar la llegada de la ninfa al lugar, nos lo sigue describiendo, a veces en coincidencia con la fuente en que Garcilaso sitúa su égloga II, como comprobaremos en seguida:

Las aves convidaban
con su dulce armonía
tomar amor por guía
al que en el bosque solitario arriba.
Una fuente manaba en peña viva,
escondida a los hombres y al ganado,
que dulcemente se iba
no sé qué murmurando por el prado (vv. 77-84)⁹².

Si en Garcilaso el ruido de la fuente “convida a un dulce sueño”, en Sá de Miranda las “aves convidaban” al amor; si en uno “las aves sin dueño” llenaban el aire “de dulce armonía”, en el otro encendían “con su dulce armonía”; y si en el primero Camila había huido de la fuente “no sé qué allá entre dientes murmurando” (v. 483), en el otro el agua “se iba / no sé qué murmurando por el prado”. Las propiedades de la fuente también son similares (“En derredor, ni sola una pisada / de fiera o de pastor o de ganado”; vv. 449-450), pero se explican por la influencia —producida de forma independiente— de los textos clásicos e italianos que las han

⁹² Para el texto de la *Fábula de Mondego* utilizamos la edición de Alexandre M. Garcia, *Poesia de Sá de Miranda*, Lisboa, Comunicação, 1984, pp. 312-331.

difundido a la literatura pastoril (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 407-411, y Sannazaro, *Arcadia*, VIII, 31). Tras la descripción del lugar del encuentro entre los protagonistas, el poeta se concentra en la de la belleza de la ninfa, a cuyo cuerpo mortal concede la condición de divino y por cuya contemplación anuncia grandes daños, semejantes a los sufridos por Acteón, de quien menciona a dos de sus perros, Panfago y Melampo:

Nieve la ninfa, el vestido de nieve,
entretexidas de oro flores raras,
al viento las madexas d'oro fino,
vencen sus ojos las estrellas claras;
los blanquísimos pies por flores mueve:
quanto ves y no ves todo es divino.
Un cuerpo mortal dino
nunca fue de tal ver;
si hubo d'acontecer
nunca aconteció sin grave daño:
exemplo es de Acteón el caso extraño,
qu'en ciervo transformado, corre el campo
un cazador tamaño
fuyendo el su Panfago y su Melampo (vv. 85-98).

En paralelo el poeta narra la aparición de Diego en la fuente en la que se baña la ninfa, y lo caracteriza como víctima del destino, al igual que había hecho Ovidio con Acteón, así como cansado después de una intensa jornada, no sabemos si acompañando a su ganado o cazando (cuando Amor justifica su conducta para con él menciona su “pecho... usado a cazas de las bravas fieras”): “Acaso allí arribó, busca sosiego, / que baxava del monte fatigado” (vv. 114-

115); el narrador pretende advertirle del daño que acecha a su personaje, con exhortaciones absolutamente retóricas, para insistir en su inocencia: “¡Ah, triste! ¿A dónde vas? Todo ende es fuego. / el bosque, el río, aquella fuente fría, / todo arde en llamas. Vuelve atrás, cuitado, / de su suerte llevado, / la ninfa en oteando” (vv. 116-120); y, antes que otra cosa, le atribuye una plena consciencia de la profanación en que ha incurrido, al contemplar una escena que no acaba de asimilar, a juzgar por las expresiones que pone en su boca, denotando cierta estupefacción y desconcierto: “—¿Cómo aquí vine? ¿O cuándo? / ... ¿O dó me estoy? Ojos ¿qué veis? / Oídos ¿qué a tan alto os estendéis? / ¡Ay, dioses inmortales, no me sea / contra todas las leyes / por culpa havido aquí cosa que vea!” (vv. 121-126). Por lo que respecta a la ninfa, le asigna una reacción en un primer momento afín a Diana, aunque después más propia de Aretusa (en ningún caso tan contundente ni tan inflexible como la de la diosa):

La ninfa que sintió d’ojos mortales
su beldad inmortal ser ofendida,
dexado el canto, gimió contra el cielo,
del gesto hermoso la color perdida,
y juntamente todas las señales
del plazer fuidizo vuelto en duelo;
y, como aquel mozuelo
troyano, no pudiendo
sufrir su cuita ardiendo,
echóse al agua allá por lo escondido,
a los ojos huyó, que no se vido
después acá entre nos en parte alguna (vv. 127-138);

Al sentirse observada, la ninfa interrumpe su canto y, con sus gemidos, parece pedir auxilio a los dioses: en la segunda actitud, recuerda sin duda la de las ninfas que acompañan a Diana, quienes, ante la irrupción de Acteón, profirieron importantes aullidos, “subitisque ululatibus omne / inpleuere nemus” (III, 179-180), ‘y llenaron todo el bosque con repentinos aullidos’; la ninfa palideció, al revés de la diosa, que se ruborizó al saberse contemplada por un varón, “Qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpurae Aurorae, / is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae” (183-185), ‘el color que suele haber en las nubes teñidas por los rayos solares o la aurora púrpura, éste es el que tuvo Diana al ser vista sin ropa’. Para zafarse de la mirada de Diego, la ninfa decide zambullirse en el agua para no volver nunca más a la superficie, y de esta manera deja aún más estupefacto al pastor, quien exhibe una conducta poco racional, similar a la de Acteón tras convertirse en ciervo: “Después, como de sueño alto despierto, / los ojos vuelve acá y allá.. / y, cual ir vemos un desasisado, / allí se mueve el triste sin concierto: / ora para, ora corre, y grita en vano” (vv. 155-160); su actitud evoca la del perro abandonado por su amo, tal como lo habían manifestado los perros con los que Garcilaso y Bernardo Tasso se equiparan (y no deja de ser la misma del cazador tebano cuando, a la vez que reconoce en el agua su nueva figura, vacila entre volver a casa o ocultarse en los bosques): “ora para, ora corre, y grita en vano” se halla muy próximo a “ahora suelta el llanto al cielo abierto, / ora va rastreando por la vía; / camina, vuelve, para”

y a “ora si fugge, or riede, / e ben fero grido”. Al igual que Albanio, se introduce en la fuente, en busca de algo que no consigue retener, huidizo como el agua: “De cómo por el agua entra sin tino, / todo turbado; no sabe el mezquino / lo que haze o que haga aquélla cuita suya” (vv. 164-166); e invoca ayuda para descender a las profundidades del río en busca de la ninfa, quizá de manera similar al descenso de Orfeo a los infiernos para rescatar a Eurídice: “¿Quién me alzaría a vuelo / para qu’este aire todo / busque y tenga modo / d’entrar y revolver las aguas dentro? / ¿Quién me abrirá camiños hasta el centro, / que vaya siempre y nunca vuelva atrás, / por malo o bueno encuentro, / hasta que vaya a dar donde tú estás?” (vv. 175-182). Al igual que Albanio, regresa a la cabaña con un ánimo muy distinto al que tenía cuando había salido de ella: “Ora ¿con qué alegría / a casa volveré? ¿Con qué placer?” (vv. 223-224); y, para aliviar su dolor, ya transcurrido cierto tiempo, canta la fábula de Orfeo y Eurídice, pero tampoco de esa manera halla ningún consuelo, y, al poco, acaba rindiendo su espíritu, dejando su cuerpo en los márgenes del río Mondego, un poco al modo de Africo en el *Ninfale fiesolano* de Boccaccio. Sá de Miranda ha forjado la figura de Diego seguramente pensando en la de Acteón, no solo por el encuentro con una ninfa de naturaleza divina, sino también por el desenlace trágico de las dos fábulas: al adaptar una a la otra ha tenido en cuenta mayoritariamente el componente amoroso de la antigua, y no el social o económico, mucho más destacado en la tradición medieval (al presentar a Diego enamorado de la ninfa a

quien descubre bañándose, se imaginaba al cazador tebano en la misma tesitura, si bien ha precisado muy al paso que Amor se había ensañado con el pastor por sus preferencias por el arte venatorio antes que por los asuntos relacionados con él).

En su obra lírica tanto como épica, Camões recurre muchas veces al mito de Acteón, que aborda desde diversas perspectivas, unas más conservadoras, otras más modernas: lo utiliza para censurar la conducta de su rey —demasiado entregado al ejercicio de la caza, en detrimento de los asuntos de estado, como la preocupación por dejar un heredero al trono— o para ilustrar los sentimientos —bastante ambiguos, como veremos— que inspira la belleza femenina, a veces, arduos e intrincados símbolos de las virtudes cristianas, según quiere su comentarista más importante. Al igual que Garcilaso, aunque de manera más evidente y explícita, suele contaminar elementos de la fábula de Acteón con la de Narciso (además con la de Aretusa), no solo a propósito del espacio en que ambas transcurren (la tópica fuente cristalina, rodeada por un terreno inmaculado), sino también con la incorporación a la primera de personajes propios de la segunda, como, por ejemplo, la ninfa Eco, encargada de repetir las invocaciones que los acompañantes del príncipe dirigen a su señor, cuando éstos azuzan al ciervo en que áquel se ha convertido, incapaces de reconocerlo, a pesar de tenerlo ante sus narices. Camões aduce al cazador tebano en tres de los cuatro tipos de “trovas” que había cultivado (no lo trata ni en el soneto ni en la canción petrarquista): el verso octosílabo, la oda

horaciana y la égloga pastoril, con muchas reminiscencias de las *Metamorfosis* de Ovidio.

En la égloga “dos Faunos”, dirigida a don Antonio de Noronha, después de un exordio laudatorio a su destinatario, Camões sitúa el espacio mítico que una ninfa había elegido para descanso de su actividad venatoria, después de haberse extraviado (a él regresará guiando a sus compañeras); en ese arranque el poeta portugués ha mezclado elementos de la fuente en que se baña Aretusa y en que se enamora Narciso, desde el mínimo movimiento de sus aguas —apenas perceptible— a la ausencia de pisadas en sus alrededores:

No cume do Parnaso, duro monte
de silvestre arvoredado rodeado,
nace ua cristalina e clara fonte,
 donde um manso ribeiro derivado,
por cima d'alvas pedras, mansamente
vai correndo, suave e sossegado...
 Tao claras vao as aguas caminhando,
que, no fundo, as pedrinhas delicadas
se pode, ua a ua, estar contando.
 Nao se verao ao redor pisadas
de fera ou de pastor que ali chegase,
porque do espesso monte sao vedadas...
 Aquí ua linda Ninfa por acerto
perdida da fragueira companhia,
a quem este alto monte era encoberto,
 cansada já de caça vinho un dia,
quis descansar a sombra da floresta...

Camões ha invertido la situación de uno de sus modelos (Narciso), al describir primero el lugar donde la ninfa decide pasar la hora del mediodía y al narrar después su llegada, más o menos accidental (en el de Acteón y en el de Aretusa Ovidio sin embargo sigue este orden). En cuanto a la fuente, desarrolla dos características con una clara filiación: la transparencia y el movimiento de las aguas, que permiten contemplar el fondo; el estado de las inmediaciones, que revela su inaccesibilidad y su pureza. Para la primera de ellas, se inspira —posiblemente, de forma directa— en la fuente en que se refresca la ninfa Aretusa: “Inuenio sine uertice aquas, sine murmure euntes, / perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte / calculus omnis erat, quas tu uix ire putares” (Ovidio, *Metamorfosis*, V, 587-589), ‘Hallo aguas que fluyen sin remolino, diáfanas hasta el suelo, a través de las cuales en el fondo se podían contar todos los guijarros, de las cuales pensarías que apenas se movían’; para la segunda, en cambio, se basa en la que Narciso elige como descanso de sus cacerías, si bien funde —siguiendo a Garcilaso— el estado del agua con el de sus alrededores: “Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis, / quam neque pastores neque pastae monte capellae / contigerant aliudue pecus... / gramen erat circa, quod proximus umor alebat...”, ‘Había una fuente sin lodo, con las aguas brillantes como la plata, que no han tocado ni los pastores ni las cabras apacentadas en el monte, ni otro tipo de ganado... en derredor había césped, al que el cercano líquido nutría...’. En ambos casos introduce obvias reminiscencias de la égloga II del poeta toledano, presentes incluso

en la *elocutio* “...el arena, que d’oro parecía, / de blancas pedrezuelas variada... / En derredor ni sola una pisada / de fiera o de pastor o de ganado / a la sazón estaba señalada” (vv. 446-447 y 449-451); las “alvas pedras” pueden postularse un préstamo de “blancas pedrezuelas”, mientras que “as pedrinhas delicadas” cabría interpretarlas en deuda más o menos directa con Ovidio, en un intento de ofrecer una traducción bastante exacta de “calculus”, al igual que Boccaccio en el *Decameron* (VI, 10), “chiarissimo il suo fondo mostrava esser d’una minutissima ghiaia, la quale tutta, chi altro non avesse avuto a fare, avrebbe volendo potuta annoverare”, así como su traductor castellano, “mostraba su fondo clarísimo, de menudos guijarros, el número de los cuales, quien de otra cosa no curase, podría haber contado”.

El poeta portugués atribuye a la casualidad la presencia de la ninfa en la floresta (“Aquí ua linda ninfa per acerto... vindo um dia”), como al extravío o a la separación con respecto a sus hermanas, siguiendo a Ovidio cuando justifica la irrupción de Acteón en el santuario de Diana, después de haberse alejado de sus compañeros, “per nemus ignotum non certis passibus errans / peruenit in lucum: sic illum fata ferebant”, ‘errando a través de un bosque desconocido, no con pasos decididos, llegó a la selva: así lo arrastraban los hados’. Asimismo explica la interrupción de la actividad de su ninfa como la necesidad de tomarse un descanso (“cansada já de caça...”), del mismo modo que Ovidio presenta los baños de Diana y Aretusa, “hic dea siluarum uenatu fessa solebat”,

‘aquí la diosa de las selvas solía cansada de la caza’, “Lassa reuertebár...”, ‘Volvía cansada...’. Después de reunirse con sus hermanas, la ninfa las condujo a la floresta, en cuyas aguas se bañaron desnudas; dos sátiros las siguieron, al identificar sus pisadas, y las sorprendieron desnudas en la fuente, si bien no se descubrieron hasta al cabo de cierto tiempo, sembrando la confusión entre ellas:

Mas encontrando as ninfas que, despidas,
na clara fonte estavam, nao cuidando
que de alguém fossem vistas ou sentidas,
deixaram-se estar quedos, contemplando
as feiçoes nunca vistas, de maneira
que vissem ser vistos, espreitando.
Porem a espessa mata, mensageira
da futura cilada, co rugido
dos raminhos dua aspera aveleira,
mostrando a um dos deuses escondido,
todas tamanha grita alevantaram
come se fosse o monte destruido.
E logo assi despidas se lançaram
pela espessura, tao ligeiramente
que mais entao que os ventos avoaram.

Ante la presencia de los dos dioses silvestres, las ninfas adoptan la misma actitud que Diana, aunque no pueden aplicar a los *voyeristes* el castigo de su señora, e, indefensas, no pueden más que emprender la huida, desnudas, por la selva para preservar su virginidad (“nuas por entre as silvas vao voando”); los sátiros, por su parte, salieron detrás de ellas, pero, sin posibilidad de alcanzarlas, deciden detenerse para quejarse. El segundo recuerda diversos personajes mitológicos, entre los que aduce el ejemplo de Acteón como ilustración del poder de

amor en las fieras (“se também teve Amor poder e mando / entre as
feras monteses venenosas”):

O caso de Acteon, também, diria
em cervo transformado; e melhor fora
que dos olhos perdera a vista escura
que escolher nos seus galgos sepultura.
Tudo isto Acteon viu na fonte clara,
onde a si de improviso em cervo viu;
que quem assi destarte ali o topara,
que se mudase em cervo permitiu.
Mas, como o triste amante em si notara
a desusada forma, se partiu.
Os seus, que o nao conhecem, o vao chamando;
e, estando ali presente, o vao buscando.
Cos olhos e con gesto lhes falava,
que a voz humana ja mudada tinha.
Qualquer deles por ele entao chamava,
e a multidao dos caes contra ele vinha.
Que viesse ver um cervo, lhe gritava;
Acteon, aonde estás? Acude asinha!
Que tardar tanto é este (lhe dizia)?
—‘É este, é este’, o eco respondia.

Camões evoca diversos episodios de la fábula, especialmente posteriores a la contemplación de la diosa (parecen faltar algunas octavas relativas al espectáculo que se ofreció a Acteón, según se hace constar en la edición de 1595); empieza por alegar la transformación en ciervo del príncipe tebano, y, a ese propósito, expresa un deseo harto misterioso, quizá consistente en pretender para el joven la pérdida de la vista antes que la muerte por sus propios perros: “milhor fora / que dos olhos perdera a vista escura / que escolher nos seus galgos sepultura” (habría sido mejor para el

tebano quedarse ciego, porque de esa suerte no habría admirado a Diana y no habría sucumbido a sus mastines). Esta interpretación de los versos parece confirmada por el contenido de las octavas que han desaparecido (Acteón habría invadido la intimidad de la diosa en la fuente donde ella solía bañarse); y el apelativo “escura” podría entenderse como una ponderación de las limitaciones visuales del cazador, en contraste con la claridad y luminosidad del objeto contemplado. A partir de ese momento, nuestro poeta se centra en las consecuencias de la acción de Acteón: su inmediata metamorfosis y huida, además de la aparición de sus acompañantes. Al reconocer su nueva imagen en las aguas en que había sorprendido a Diana, el héroe tebano decidió emprender la fuga —acometido por el temor de su nuevo ser— y, al cruzarse con los suyos, al no poderlo hacer con palabras, intentó comunicarse con gestos; excitados por el descubrimiento de la nueva presa, lejos de sospechar que en ella se había convertido el príncipe, sus camaradas lo llamaban y, al no acudir, se preguntaban sobre la causa de su demora, y sus últimas palabras las repetía el eco: “É este, é este”, o eco respondía”. El poeta portugués, pues, ha cerrado la fábula con la introducción del eco para sugerir desenlace trágico; y, en ese sentido, ha preferido un final abrupto, al mentar un personaje —más que fenómeno físico— de la fábula de Narciso: la ninfa Eco se limitaba a repetir las últimas palabras del hermoso adolescente antes de verlo caer en la hierba (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 502-503). En este caso Camões ha ofrecido una interpretación amorosa del mito (incluso

llama a Acteón “o triste amante”), y ha ilustrado con su transformación la proclividad de los animales al amor.

En trísticos octosílabos (con el esquema abb), Camões compone un “ABC em motos”, en el que incluye la sinopsis de episodios históricos, bíblicos y mitológicos, siguiendo el orden del abecedario; en la A, por ejemplo, menciona a Apeles, Aquiles y Artemisa, mientras a Acteón lo reserva para la letra Q, la que emplea como comienzo de cada uno de los dos dísticos, en los que introduce las tópicas paradojas sobre la *visio*, inspiradas en algún punto por Petrarca a través de Garcilaso (“a quien fuera mejor nunca haber visto”; son. XXVI, 14):

Quanto mais desejo ver-vos,
menos vos vejo, Senhora:
nao vos ver melhor me fora.

Querendo ver a Diana,
Acteon perdeu a vida,
que eu por vos trago perdida.

Nuestro poeta atribuye a Acteón la voluntad de contemplar a Diana, mientras que en otros poemas, como veremos, atento a Ovidio, lo considera inocente, víctima del destino y del azar. En estos versos concibe la muerte del cazador como una consecuencia de haber mirado a la diosa, aunque omite cualquier referencia a los perros que lo devoran, quizá al no tener demasiado clara la función que debía otorgarles. Si cree que el joven tebano perdió la vida por intentar ver a Diana, en cambio, él, por más que lo procura, no consigue ver a la

amada, y en esa frustración parece eludir la muerte (por eso afirma que sería mejor no verla para poder seguir viviendo, aunque lo haga en las condiciones precarias que anuncia en el último verso). Es bastante enigmática la interpretación de los dos primeros versos, pertenecientes a la tradición más pura de la poesía de cancionero: “Quanto mais desejo ver-vos, / menos vos vejo, Senhora”; el poeta, cuando tiene mayores deseos de ver a la amada, no la ve, y por ello expresa el deseo de no verla jamás, pensando en los momentos en que la ha visto, de los que no ha salido indemne, a pesar de no coincidir con los de mayor deseo: si cuando la ha visto, sin el deseo que empuja a verla, ya ha sido víctima de alguna alteración, de verla con semejante deseo, habría sucumbido como lo hizo Acteón, en quien el deseo y la *visio* llegaron a ser simultáneos.

Entre las odas horacianas, de carácter filosófico, a propósito de la brevedad de la vida, Camões vuelve a aducir la fábula de Acteón, de la que destaca la decisión por parte de la diosa de concederse una tregua, así como la metamorfosis de su protagonista, que atribuye, no a su voluntad, sino a la influencia de los hados:

Dece do duro monte
Diana, já cansada d’espesura,
buscando a clara fonte,
onde, por sorte dura,
perdeu Acteon a natural figura.

El poeta portugués ha incluido esta estrofa dentro de la primera parte de la oda en que describe la llegada de la “verde primavera e seco estio”, mencionando los ingredientes más tópicos al respecto, desde el soplo del Zéfiro a las quejas de Filomena y suspiros de Progne, incluida la aparición de Venus y su hijo, la primera acompañada por coros de ninfas, el segundo afilando las flechas de su carcaj; en ese contexto, pues, de fuerte calor, presenta a la diosa de la caza tomando el baño habitual para esta época del año, así como al joven tebano perdiendo su forma humana. En este caso concede a la fábula una función meramente decorativa, en pie de igualdad con otros episodios mitológicos, y no extrae de ella ninguna aplicación personal ni alegórica (ni Acteón ilustra el amor terrenal, ni Diana la belleza divina o eterna), como tampoco se aprovecha para el tema general del poema, de estirpe claramente barroca: “Porque, enfim, tudo passa; / nao sabe o tempo ter firmeza em nada; / e nossa vida escassa / foge tao apressada, / que quando se começa é acabada” (p. 276). El príncipe y su diosa, como los troyanos Héctor y Eneas, no sobrevivirán al implacable paso del tiempo.

Os Lusíadas narra la primera expedición de Vasco de Gama a las Indias por la ruta de El Cabo, que había salido de Lisboa el 8 de julio de 1497, auspiciada por el rey Manuel I; el poema se abre con la navegación de la flota lusa por el oceano Índico hacia África, y con la celebración al poco de la asamblea de los dioses, quienes se enfrentan por la suerte que deben correr los portugueses en Oriente

(Venus asume la función de protectora, frente a Baco, defensor de las tierras que había conquistado); los lusitanos pronto llegan a las costas de Mozambique, y allí, a pesar de las precauciones de su capitán, habrían sido víctimas de una notable traición, a la que habrían sucumbido a no ser por la intervención de Venus. Cuando las tropas de Gama se disponían a entrar en el puerto enemigo, la diosa bajó del cielo y convocó a todas las ninfas marinas para rodear a cada una de sus embarcaciones y desviarlas del rumbo que habían iniciado (o bien para obligarlas a retroceder); y, tras haberlas salvado, se dirigió a la sexta esfera para interceder ante Júpiter a favor de los portugueses, utilizando las armas propias de mujer, intentando enamorarle con su belleza:

E, por mais namorar o soberano
Padre, de quem foi sempre amada e cara,
se lhe apresenta assim como ao Troiano,
na selva Ideia, já se apresentara.
Se a vira o caçador que o vulto humano
perdeu, vendo Diana na água clara,
nunca os famintos galgos o mataram,
que primeiro desejos o acabaram (II, 35).

Venus se muestra en todo su esplendor, como se había presentado ante Paris, cuando logró la famosa manzana de oro; y, a ese propósito, el narrador introduce una referencia a Acteón, de quien recuerda la metamorfosis de su rostro, seguramente atento a las representaciones artísticas del príncipe, con el cuerpo de hombre y la cara de ciervo. En este caso, Camões recurre al cazador tebano,

no como ejemplo de una malsana curiosidad, sino como el de amante consumido por la belleza de la amada; y, en semejante sentido, ofrece una versión nada venatoria de la fábula, cuando la ha empleado para ponderar la capacidad seductora de otra diosa. El mejor de sus comentaristas, Manuel de Faria e Sousa, más allá del conicimiento que podía tener sobre la simbología del ciervo, parafrasea los cuatro últimos versos de la octava: “Pero dice aquí nuestro poeta que si Acteón así como vio a Diana desnuda viera esta desnuda Venus primero le matarían sus deseos por ella que sus perros por verle venado”⁹³; Faria e Sousa aduce como posibles paralelos el arranque de la fábula de Mira de Amescua y el último terceto de un soneto de Quevedo (“Estábase la efesia cazadora”), en la versión conservada por las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa: “sus penas [perros] intentaron de matalle, / mas sus deseos ganaron por la mano”. En cuanto al segundo, parece bastante incuestionable que Quevedo pudo conocer este pasaje de *Os lusíadas*, no solo por las *res* (los deseos de amor por la diosa podrían matarlo mucho antes que sus propios perros), sino también por los *verba* (“nunca os famintos galgos o mataran, / que primero deseos o acabaram”).

Hacia el final de la obra, tras las distintas conquistas en la India, los portugueses deciden regresar a su patria; y, en ese viaje de retorno, Venus pretende concederles un descanso como contrapunto de las muchas fatigas por las que aquéllos habían

⁹³ *Lusiadas de Luis de Camões comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, edición facsímil Madrid, 1630, Imprensa Nacional-Casa da Moneda, Lisboa, 1972, p. 425 a.

pasado: para ello hará emerger una de las islas que tiene consagrada en lo profundo del mar, y delegará en su hijo Cupido el enamoramiento de las ninfas marinas y de la señora de todas ellas, Tetis, en quien el dios ha de emplearse con mayor violencia y fuerza, juntando los dos extremos de su arco. Al dejarse ver en el promontorio de su madre, alberga el propósito de reunir un pequeño ejército de personajes que hayan sido famosos por amar desmesuradamente algo de lo que tenían que hacer un uso racional (“no para ser amadas, mas usadas”); y, así, por boca de Cupido, Camões introduce una censura al rey Sebastián y a sus validos. Ante el dios del amor, desfilan figuras anónimas, salvo la primera, que corresponde a la de Acteón:

Via Actéon na caça tao austero,
de cego na alegria bruta, insana,
que, por seguir um feio animal fero,
foge da gente e bela forma humana;
e por castigo quer, doce e severo,
mostrar-lhe a formosura de Diana.
(E guarde-se nao seja inda comido
desses caes que agora ama, e consumido).

Después aparecen “do mondo todos os principais”, entregados al amor de sí mismo, antes que al “bem publico”; y, en ese contexto, el cazador tebano debe encabezar una serie de alusiones que debían ser familiares al lector de la época. De Acteón Camões destaca su afición a la caza, que trata de “alegria bruta, insana”; y, de ese modo, utiliza al joven príncipe como ejemplo de un vicio que ya los autores

medievales le habían asignado: la ruina y deterioro que ocasiona en un reino o en la hacienda de un noble la absoluta dedicación a la caza de su máximo representante. Manuel de Fauria e Sousa había reconocido en esta octava una referencia al rey de Portugal don Sebastián, a quien cree que Camões está acusando por faltar a sus obligaciones de príncipe, ausentándose repetidas veces de la corte, en beneficio de la montería: “Puédese acomodar esto al Rey don Sebastián, así como le toca todo lo que contiene esta estancia, porque, habiendo él siempre hecho poco caso de damas, digo para detenerse en su vista con amor de su belleza, cuando pretendió casar con Margarita, hija de Enrique rey de Francia, no tuvo efeto; y, cuando pidió en persona al rey Felipe una de sus hijas, también se quedó sin ella, reservándose la plática para la vuelta de África. Y debía el Rey don Sebastián tener los retratos destas infantas, y aficionándose, y quedándose sin coger el fruto desa afición, corre estremadamente el suceso de Acteón con Diana ahí aplicado y explicado [...] Aguda, disimulada y osadamente reprehende en la cara al Rey don Sebastián, que entonces, por darse mucho a la montería, faltaba en la Corte y a algunas obligaciones de Príncipe, que ha de mirar por la conservación de su estado, y una dellas era su sucesión, no atendiendo a casarse ni a tener afición a damas, que es cosa natural, sino a andar siempre tras las fieras” (p. 55 a).

La estancia tiene dos partes: en la primera (vv. 1-4), el poeta refiere la propensión del príncipe a la caza, en cuya actividad éste rehúye la compañía de la gente y, en especial, de bellas damas; en la

segunda (vv. 4-8), el poeta, a modo de prolepsis, desvela el castigo que Cupido tiene reservado al cazador (“Via Acteón... / e por castigo quer...”). Si Acteón había en un principio despreciado a las damas de su corte (y no hay ninguna constancia al respecto), cuando se enamoró, fue víctima del desdén que antes había exhibido con ellas: “que a quien huía tanto de las damas, le había de suceder que ellas le huyesen cuando las desease, y así fue” (p. 57); el rey de Portugal había desechado cualquier oferta de matrimonio (huía la “bela forma humana”), y cuando parecía decidido a aceptar alguna no halló demasiada receptividad (y por ese motivo el comentarista lo imagina con el retrato de las dos infantas que ha mencionado, enamorado de ellas, aunque sin esperanza de correspondencia): “por la Diana que se le mostró por castigo se ha de entender alguna de las infantas que pretendió por mujer y no alcanzó...” (57). En esa haz de correlaciones, Faria e Sousa no atribuye una función clara y específica a los perros que consumen al príncipe, si bien en algún momento les otorga el papel de dilapidadores de su fortuna, en relación con la misteriosa desaparición del rey portugués cuando en 1578 intentaba conquistar Marruecos en la batalla de Alzaquivir: “porque los que le traían por los montes con perros le consumieron la sustancia; y al fin le fueron a degollar en África...” (p. 56). Camões empieza y acaba la crítica social mencionando a héroes o heroínas mitológicas, desde Acteón a Biblis; y, entre los dos, dedica mayor atención al joven tebano, quizá porque a través de él alude obscuramente al rey de Portugal, por quien deseaba iniciar la

denuncia de los mayores vicios de su tiempo. En la caracterización de nuestro cazador, introduce una ligera variante, en su afán por adaptarla a la de don Sebastián: el desprecio por la belleza femenina, más propia de otros personajes, como Narciso, en quien el poeta portugués debía de estar pensando cuando aplica el esquema fundamental de su historia (cazador que desdeña a las ninfas y que se enamora de la imagen que contempla en la fuente).

Después de rescatarla del fondo del mar y poblarla de ninfas enamoradas, según hemos visto, Venus dirige su isla hacia la parte por donde navegaban los portugueses, y en ella la deja inamovible, esperando la llegada de la expedición de la que se había hecho responsable. Antes del desembarco de los marinos lusos, el poeta describe los lugares que pronto empezarán a recorrer los anhelados visitantes; y, como ingrediente de ese paisaje, menciona a Acteón ya transformado en ciervo, compartiendo protagonismo con otros animales:

Ao longo da água o níveo cisne canta,
reponde-lhe do ramo Filomena;
da sombra de seus cornos nao se espanta
Acteon na agua cristalina e bela (IX, 63, 1-4).

En este caso aduce la figura del cazador con una función mayormente decorativa, al presentarlo contemplándose en las aguas, sin el temor con que lo describe Ovidio cuando reconoce en ellas la imagen de los cuernos (“Vt uero uultus et cornua uidit in unda...”, ‘Y cuando vio en las ondas el rostro y los cuernos...’); pero

trasciende esa función, cuando de forma inmediata refiere el desembarco de los nautas portugueses a la vez que los quehaceres a los que se habían entregado las ninfas que Venus había desparramado por su isla:

Nesta frescura tal desembarcavam
ja das naus os segundos argonautas,
onde pela floresta se deixavam
andar as belas deusas, como incautas.
Algumas doces cítaras tocavam;
algumas, harpas e sonoras frautas;
outras, co'os arcos de ouro, se fingiam
seguir os animais que nao seguiam.

Assim lho aconselhara a mestra experta:
que andassem pelos campos espalhadas;
que, vista dos baroes a presa incerta,
se fizessem primeiro desejadas.
Algumas, que na forma descoberta
do belo corpo estavam confiadas,
posta a artificiosa formosura,
nuas lavar se deixam na agua pura.

Camões recuerda los elementos más típicos de la fábula de Acteón: las ninfas o diosas bañándose desnudas, a la espera de ser sorprendidas por los portugueses, cansados de muchos días de navegación; y, en su desarrollo, el poeta portugués concede un tratamiento distinto a los elementos apuntados: unos cuantos marinos, reconvertidos en cazadores, inician la persecución del coro de ninfas vestidas, espoleados por las exhortaciones de Fernán Veloso; y otros —con mayor perseverancia— descubren el de las desnudas, quienes en principio adoptan una actitud similar a la de

Diana, si bien no van a ofrecer su resistencia, así como tampoco van a castigar la osadía de los nautas: “Elas começam súbito a gritar, / como que assalto tal nao esperavam” (IX, 72, 3-4). Entre las ninfas desnudas, unas emprenden la carrera por los montes, concediendo a los ojos de los portugueses lo que negaban a sus manos: “Umas, fingindo menos estimar / a vergonha que a força, se lançavam / nuas por entre o mato, aos olhos dando / o que as maos cobiçosas vao negando” (IX, 72, 4-8); otras, acometidas por el pudor de Diana, se sumergen en el agua: “Outra, como acudindo mais depressa / a vergonha da deusa caçadora, / esconde o corpo n’agua” (73, 1-3); y unas terceras, también víctimas del mismo pudor, se disponen a recuperar los vestidos que habían dejado fuera de la fuente: “...outra se apressa / por tomar os vestidos que tem fora” (73, 3-4). Los cazadores no parecen exhibir la misma estupefacción que Acteón, y uno de ellos —sumamente encendido— se arroja al agua vestido para satisfacer su pasión, acometiendo a una ninfa que por su conducta —según especifica el poeta— no puede confundirse con la hermana de Febo: “Tal dos mancebos ha que se arremessa, / vestido assim e calçado (que, co’a mora / de se despir, ha medo que inda tarde) / a matar na agua o fogo que nele arde [...] / salta n’agua e da presa nao duvida, / nadando vai e latindo: assim o mancebo / remete a que nao era irma de Febo” (73, 1-4, y 74, 6-8). A pesar de las dudas de Manuel Faria e Sousa, no parece haber duda sobre el comportamiento de la ninfa, quien satisfizo la lujuria de su descubridor (y por eso no podía ser “irma de Febo”); y, en ese

sentido, el episodio constituye una imitación del de Acteón —como subraya el propio comentarista, pp. 211-212—, con un desenlace muy distinto (en lugar de castigar al cazador, la diosa lo premia con la relación sexual).

A estas alturas podría formularse una pregunta importante. ¿Qué relación existe entre la figura de Acteón que contempla Cupido y la del mancebo que acomete una de las ninfas que Venus le ha ofrecido como regalo? Si la mitológica representa la del histórico rey Sebastián, ¿a quién encarna la histórica del marinero perteneciente a la armada del rey Manuel el Afortunado? A Vasco de Gama se ha reservado la señora de todas las ninfas, la diosa Tetis, con quien el capitán prodiga juegos amorosos en el palacio contruido para tal efecto: “Uma delas, maior, a quem se humilha / todo o coro das ninfas e obedece... / A maior parte aquí passam do dia, / em doces jogos e em prazer contino” (IX, 85, 1-2; y 87, 5-6). Apoyándose en determinados pasajes del texto, Faria e Sousa ofrece una respuesta a todos estos interrogantes, al atribuir al episodio de la isla de Venus un valor alegórico, en estrecha relación con otro protagonizado por Baco al principio del canto seis, cuando el dios ordena a Eolo desatar sus vientos contra los portugueses: “Descúbrenos con esta invención que su intento fue así como introdujo... el infierno contra los navegantes (eso significa Baco en lugar de Lúifer, con tantas insidias, y las furias marítimas en vez de sus ministros con tantas aversiones) introducir el cielo a favor de gente valerosa, lloviendo sobre ella coronas de fama y gloria, en

premio del valor con que resistió tantos trabajos, siguiendo en todo lo que enseñó nuestra Fe, que es que a las obras de virtud y celo christiano jamás faltará el cielo, por más que se opongán las Furias infernales todas juntas. Y fue la mente del poeta imitar a Dante en la invención de colocarse en el cielo al fin de su viaje con colocar en él los navegantes al fin del suyo” (pp. 256-257).

Desde esa perspectiva, Camões habría reelaborado el episodio de Acteón con el propósito de exaltar las virtudes cristianas, representadas no solo por el mancebo (y sus compañeros) sino también por la ninfa que éste sorprende desnuda; y, al describir la unión entre ambos, habría reconocido en el marinero la capacidad por entender y asimilar los valores encarnados por la ninfa, precisamente la que la tradición medieval habría negado al príncipe tebano, cuando tendía a explicar su metamorfosis en ciervo como una manifestación de su impotencia por descifrar los misterios divinos que solía atribuir a la diosa de la caza. Al margen de estas consideraciones, bastante discutibles, Camões introduce en la fábula cambios significativos en sus menciones dentro del episodio de la isla de Venus (concebida por Faria e Sousa como una suerte de paraíso dantesco). Para empezar elimina cualquier tipo de turbación en el cazador cuando éste contempla en las aguas de la isla la imagen de sus cuernos (“nao se spanta”); y, en esa línea, presenta al navegante cazador abalazándose sobre la ninfa (cuando su modelo permanece inmóvil ante la diosa) y a la ninfa comportándose en términos muy distintos a Diana. El lugar, conviene recordarlo, se

halla consagrado a Venus, y por ello sus habitantes se mueven por la influencia de la diosa del amor: ninfas y nautas, en principio, han practicado el amor que ella representa, especialmente como Venus terrestre.

De Ariosto al “Quijote” y a la novela picaresca

En uno de sus *capitoli*, Ariosto pone en boca de una dama las razones por las cuales ella no se decide, a pesar de los importunos ruegos de muchos, a desvelar el sentido de una “empresa” que lleva bordada en alguna parte de su vestido, consistente en una pluma negra adornada con una cinta de oro (“De la mia negra penna in fregio d’oro / molti mi sono a dimandar molesti”, ‘Sobre mi negra pluma en cinta de oro muchos me han demandado’). La dama recuerda que la curiosidad por los secretos ajenos ha solido pagarse cara (“Non so s’avete udito dir d’alcuni / che d’aver disiato di sapere / li altrui secreti esser vorrian digiuni”, ‘No habéis oído decir de algunos que por haber deseado saber los secretos de otros querrían estar ayunos’); y, en ese sentido, recuerda los casos de Tiresias y de Acteón, castigados duramente por haber sorprendido —accidentalmente— bañándose desnudas a Minerva y Diana, respectivamente (el primero con la ceguera y el segundo con el hartazgo de los perros que había criado):

Ciò ch'altri asconder vuol spiar non lice,
e vi devrebbe raffrenar quello anco
che di Tiresia ed Atteon si dice;
de' quali un fe' restar di luce manco
Pallade ultrice, e l'altro fe' Diana
sfamar i cani suoi del proprio fianco.
Se d'esser sopragiunte alla fontana,
nude il bel corpo, così increbbe ad esse,
che vendetta ne fero acerba e strana,
non fôra oltra ragion che mi dolesse,
che voi molto più a dentro che alle gonne
veder cercasse come il cor mi stesse.
Non son già del valor di quelle donne,
né si crudel ch'a voi facessi il danno,
ch'elle fêro a Tiresia e ad Atteonne⁹⁴.

(‘Esto que otros quieren esconder no conviene espïar, y debéis conteneros de aquello que en este punto se dice de Tiresias y Acteón; a uno la vengadora Minerva lo privó de luz, y al otro Diana hizo que sus perros se saciaran de su costado. Si por haber llegado inesperadamente a la fuente, estando con el bello cuerpo desnudo, las disgustó, que se vengaron de ellos de forma cruel y extraordinaria, no estaría injustificado que yo me doliese, porque vos intentáis ver, mucho más adentro del vestido, como está mi corazón. No tengo la valentía de auqellas mujeres, ni soy tan cruel que a vos hiciese el daño que ellas hicieron a Tiresias y a Acteón’).

La joven califica la venganza de las diosas como cruel y extraordinaria; y, de hallarse en idéntica situación, no cree compartir el mismo sentimiento que ellas, en cuanto atribuye a sus espías una voluntad o propósito distinto, el de escudriñar el interior de su vestido, concretamente el corazón, para adivinar el sentido exacto de la “empresa” mencionada; tampoco se considera del mismo valor que las dos diosas, y por ello no infligiría a sus admiradores un daño o castigo tan cruel como el que recibieron Tiresias y Acteón.

Ariosto, en definitiva, elige la figura del príncipe tebano —junto al célebre adivino también del ciclo tebano— para ilustrar los peligros a los que se exponen quienes sienten cierta indiscreción por la intimidad ajena (aunque no establece ninguna relación con los arcanos divinos, y, en cambio, atribuye a los mencionados personajes un interés de tipo físico por las diosas); y, en ese aspecto, sugiere el tema de la dama observada no solo por sus atractivos corporales, sino también por el contenido de su alma o corazón, que se erige en el auténtico blanco por partes de quienes la contemplan de manera inquisidora (y, en ello, sugiere un debate no entre distintos miembros del cuerpo de la muchacha —pecho o alma—, sino entre su aspecto físico y sus sentimientos más profundos).

En el *Orlando furioso*, Ariosto introduce una nueva mención de la fábula de Acteón y Diana, después de haber descubierto el protagonista de la obra —en la isla Ebuda— a una doncella desnuda destinada para saciar la voracidad de una orca (los ebudios habían atado antes a la propia Angélica para ofrecerla al monstruo marino; y Ruggiero la salva llevándosela por los aires sobre su hipógrifo y la pretende gozar en vano en el prado donde la había depositado). Orlando, en busca de Angélica, mata primero a la orca, inmovilizando su boca y sacándola del agua, y, tras matar a unos treinta isleños, mientras los irlandeses estaban desembarcando en la isla, se dirige a la doncella, que ya reconoce como Olimpia,

⁹⁴ Ludovico Ariosto, *Opere*, ed. Mario Santoro, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turín, 1989, p. 272.

abandonada por su marido Bireno en una isla desierta, donde la habían cautivado unos corsarios; al contar sus desdichas al paladín francés, la muchacha, desnuda, intenta ocultar sus partes íntimas, mostrándose de perfil, en una actitud semejante a la de Diana, quien había arrojado agua sobre la frente de Acteón:

E mentre ella parlava, rivolgendo
s'andava in quella guisa che scolpita
o dipinta è Diana ne la fonte,
che getta l'acqua ad Atteone in fronte;
che, quando può, nasconde il petto e 'l ventre,
più liberal dei fianchi e de le rene.

(‘Y mientras ella hablaba, se estaba volviendo de la misma manera que es esculpida o pintada Diana en la fuente, que arroja agua en la frente de Acteón; que, cuando puede, oculta el pecho y el vientre, dejando más libres los costados y los riñones’).

En esta situación, Orlando no puede compararse con Acteón, entre otras cosas porque no se siente atraído por la belleza de Olimpia, y no la contempla con ojos lascivos, a diferencia de Ruggiero, quien antes, como hemos dicho, había rescatado a Angélica, pensando seducirla, aprovechando una ocasión inmejorable, a pesar de conservar los rasgos de Bradamante en su corazón; Orlando, obsesionado por la doncella de Catay, no presta atención a los miembros de Olimpia, y solo espera la entrada de su bajel en el puerto para poder proporcionarle algunas ropas a la joven. Olimpia, por su parte, nada interesada en exhibir sus encantos, dando la espalda a su salvador, se muestra recatada, y en esa actitud se compara con las representaciones pictóricas y escultóricas de la

diosa Diana, de quien, además, se recuerda la manera con que la diosa había castigado al cazador tebano, arrojándole agua, no a los ojos (en principio para cegarlo), sino a la frente, para empezar a transformarlo en ciervo. Orlando, en cualquier caso, había contribuido a la liberación de Berino y ahora había librado a Olimpia de una muerte segura por la horca (unos corsarios habían recogido a la hija del conde de Holanda en la isla en la que su amante la había abandonado y la habían llevado a la isla de Ebuda para ofrecérsela, desnuda, al monstruo marino): el narrador cree que Bireno no ha podido contemplar a Olimpia como la ha contemplado Orlando, porque, de haberlo hecho, aquél no la habría dejado por otra, y, en ese momento, refiere el amor que la dama ha despertado en Oberto, rey de Hibernia, quien había llegado a la isla después que el paladín francés; también ha descrito la belleza de la condesa, en coincidencia —al menos para el rostro— con la de Diana cuando se sabe descubierta por Acteón: “Era il bel viso suo, quale esser suole / da primavera alcuna volta il cielo, / quando la pioggia cade, e a un tempo il sole / si sgombra intorno il nubiloso velo”, ‘Era su bello rostro cual suele estar el cielo alguna vez en primavera, cuando la lluvia cae y al mismo tiempo el sol se proyecta sobre el velo nebuloso’ (XI, lxxv, 1-4), “Qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purupurae Aurorae, / is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae”, ‘el color que suele haber en las nubes teñidas por los rayos solares o en la Aurora púrpura es el que había en el rostro de Diana al ser vista sin ropa’.

En *El Crotalón*, al adaptar este episodio, Cristóbal de Villalón introdujo algunos cambios, empezando por el nombre de los protagonistas: llama Drusila a Olimpia, Andrónico a Berino y Raimundo a Arbantes; otorga un protagonismo distinto a Drusila, al convertirla en liberadora de Andrónico, aunque, a diferencia de Olimpia, no llega a casarse —al menos antes de ser víctima de la traición de su amante— con el hijo del rey de Tracia, ni a rematarlo en el lecho nupcial, como si fuera la bíblica Judit, después de que un criado suyo le abriera la cabeza de un hachazo: disfrazada de varón se presenta en la corte de Lidia, donde se hace pasar por un doncel hijo del rey de Polonia y donde se gana la confianza de la princesa Sophrosina para poder visitar a su amante en la cárcel y, tras el intercambio de las ropas, ocupar su lugar, al igual que la condesa Sancha en el *Poema de Fernán González* (el rey que vence y encarcela a Andrónico no es el mismo que pretendía imponerle la boda con su hijo, y que, por no aceptar, había matado a su padre y a dos de sus hermanos); Villalón ha desdoblado en dos al rey de Frisia (en el de Tracia y en el de Lidia), porque, a pesar de planear idéntico desenlace, ha variado ciertas circunstancias: ha suprimido, por ejemplo, el robo de la protagonista por unos corsarios y su exposición, completamente, desnuda, a la horca a la que entregan como sacrificio al dios Proteo; ha atribuido a Raimundo, el hijo del rey de Tracia, el papel de Orlando y el del rey de Hibernia: el príncipe con quien Drusila no había querido casarse por amor a Andrónico es el príncipe que la halla en la isla en que éste la había

abandonado y es el príncipe con quien acaba contrayendo matrimonio (y, además, es el príncipe que castiga la traición de Andrónico, derrotándolo en batalla, pero sometiéndolo a una tortura en algún punto afín a la del cazador tebano, al menos por lo que respecta a los resultados, atando sus pies a la cola de su caballo, y seguramente las manos a la de otro caballo, para, al galopar en direcciones opuestas, provocar el despedazamiento de todo su cuerpo).

Cristóbal de Villalón ha acentuado las concordancias con la fábula de Acteón, al sustituir en primer lugar a Orlando por el príncipe Raimundo, con el propósito de dar otro sentido al hallazgo de una dama completamente desnuda (en el texto italiano, los corsarios habían desnudado por completo a Olimpia para ofrecerla en sacrificio a la horca; en el nuestro, Andrónico, antes de desampararla, le arrebató los vestidos a Drusila y la dejó “sola y desnuda en el lecho”): si Orlando no había experimentado ninguna impresión especial por el segundo encuentro con Olimpia, si bien había ponderado su cuerpo desnudo, Raimundo sufre un cambio importante por ver a Drusila desnuda y termina más enamorado de lo que lo estaba antes de este descubrimiento (en principio la debe contemplar como había contemplado Orlando a su homóloga, pero la condesa seguramente no se habría despojado de todas sus ropas al decidir dormir junto a Andrónico, a no ser que entre ambos se hubiera producido la relación sexual); el príncipe de Tracia se detiene en la isla solitaria (en lugar de los corsarios del original) para

refrescarse y descansar, al regresar por mar después de la conquista del reino de Sicilia, y, pensando más en divertirse cazando (“por se solazar”) que en las precauciones por la aparición de alguna fiera, toma el arco y las flechas; de inmediato halla a Drusila, a quien en un primer momento confunde con un animal y hacia quien se dirige cuando la identifica con una mujer, llevado por una curiosidad a la que fue ajeno el nieto de Cadmo:

...aportando a aquella isla, aunque desierta, se apeó por gozar del agua fresca, y andando con su arco y saetas por la ribera solo, por se solazar, vio de lejos a Drusila desnuda en carnes, tendida en el suelo, y como la vio, aunque luego le pareció ser fiera, cuando reconoció ser mujer vino para ella, y como cerca llegó y halló ser Drusila enmudeció: sin poder hablar, pensando si por huir dél se había desterrado aquí cuando a su padre le mató. De lástima della comenzó a llorar, y ella, volviendo en sí, se levantó del suelo y muy llena de vergüenza se sentó en la piedra. Parecía allí sentada como solían los antiguos pintar a Diana cuando junto a la fuente está echando agua a Antheón en el rostro, como pintan las tres deesas ante Paris en el juicio de la manzana; y, cuando trabaja encogiéndose cubrir el pecho y el vientre, descúbresele más el costado...⁹⁵

Tanto Ariosto como Cristóbal de Villalón atribuyen a Oberto de Hibernia y a Raimundo el mismo papel que tenía Dioniso en la

⁹⁵ Para *El Crotalón* hemos manejado la edición de Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1982, p. 317; hemos introducido alguna variante, procedente del ms. 2294 (R), en muchos pasajes con menos errores que el ms. P, en el que Rallo se ha basado para ofrecer su texto. En la cita reproducida aquí los dos manuscritos parecen incurrir en algún tipo de anomalía cuando traducen algo tan claro como “che, quanto può, nasconde il petto e ‘l ventre, / pi’u liberal dei fianchi e de le rene” por “y cuando trabaja, encogiéndose, cubrir el pecho y el vientre, descúbresele más el costado” (“cuando se esfuerza, encogiendo todo el cuerpo, por cubrir...”).

leyenda de Ariadna, cuando la recogió, admirado por su belleza, en la isla de Naxos , se casó con ella y la llevó al Olimpo (Oberto de Hibernia la ve desnuda, pero después de haberla descubierto y salvado Orlando, y no la conoce en la isla en la que la condesa había sido abandonada, sino en otra a la que fue conducida por unos corsarios); el novelista castellano se ha basado en Ariosto para simplificarlo de acuerdo con su fuente, pero, en ese recorrido retrospectivo de la literatura de su época hacia la clásica, también se ha encargado de ofrecer una versión del mito de Acteón más en consonancia con sus interpretaciones: si el Ariosto castiga a Berino con una muerte convencional, tras el enfrentamiento con el rey de Hibernia, parece hacerlo porque aquél no ha sabido apreciar la belleza de Olimpia, y no lo ha hecho por no haberla visto desnuda (Orlando, en cambio, por haber sido testigo involuntario de ella, no sufre en principio ninguna represalia, si bien, por culpa de Angélica, pierde el juicio que acaba recuperando por la intervención de los suyos), Villalón reserva para Andrónico, según hemos comprobado, una muerte terrorífica, muy similar a la de Acteón, pero por haber despreciado una belleza que había recibido y conocido en todos los términos (Andrónico había tenido el privilegio de contemplar desnuda a Drusila, porque así la deja en la isla, pero la había rechazado por la de Sophrosina), y, a partir de ahí, nuestro autor amplía su modelo introduciendo otros detalles procedentes de la fábula de Acteón, como, por ejemplo, las razones por las cuales Raimundo decide hacer escala en la isla en la que se halla Drusila (en

un descanso, tras una día de caza, el príncipe tebano había sorprendido a Diana en su baño). De alguna manera, Villalón ha creado a dos Acteones: Andrónico, el malo, incapaz de valorar la belleza que se le ofrece, castigado por ello con el desmembramiento de su cuerpo; Raimundo, el bueno, que se convierte en tal desde el momento en que ha contemplado a su amada desnuda y ha tenido para con ella una conducta caballerosa, enmudece nada más reconocer a Drusila y no articula ninguna palabra, dejándola hablar y narrarle sus desdichas (al igual que Olimpia con Orlando): parece erigirse en una especie de anti-Acteón, porque, gracias a la caza, irrumpe en un escenario no vedado para redimir a una dama de las afrentas que había sufrido, y así ha podido consumir un deseo inicial, solo factible por ese encuentro tan especial con la amada, cuya desnudez no ha despertado su lascivia ni otros sentidos igualmente vulgares, sino ideas nobilísimas, como la voluntad de reparar sus daños, proporcionarle comida y ropa para ocultar aquello que otros no podían ver (y por eso Andrónico acaba como acaba, para que no pueda difundir un secreto reservado para él).

Cristóbal de Villalón —en menor medida Ariosto— ha podido pergeñar su versión a través de la historia de Candaules y Giges, ya según la refiere Heródoto (I, 9-12) o Justino (I, 7); perdidamente enamorado de su esposa, Candaules, rey de Lidia, intentaba convencer a uno de sus privados, Giges, con quien tenía mayor confianza, de que la reina era la mujer más bella del mundo, y, al no creer en la persuasión de las palabras, sometió a su criado a una

prueba con fatales consecuencias: se dispuso llevarlo a la habitación en que él dormía con su esposa y colocarlo en un lugar en el que el criado no pudiera ser descubierto, a la vez que pudiera contemplarla desnuda; a regañadientes, Giges obedeció a su amo y gozó del privilegio de ver a la reina desnuda, pero, al abandonar su escondite, aprovechando que ella estaba de espaldas, no lo hizo con el sigilo suficiente para pasar desapercibido, y la reina llegó a reconocerlo, aunque guardó silencio, pensando en tomar represalias contra su marido, al que consideraba responsable de lo ocurrido. Al día siguiente, mandó llamar a Giges, a quien dio a escoger entre morir al instante o convertirse en su mujer, después de asesinar al rey: uno de los dos ha de pagar por la osadía de profanar su intimidad, bien el que lo ordenó, bien el que no se abstuvo de poner sus ojos en su cuerpo desnudo. Giges prefirió matar que morir, y así, siguiendo instrucciones de su señora, se situó en el mismo sitio en que la había contemplado desnuda para, con una daga, sorprender al rey dormido y poner fin a su vida. De esta manera, Giges se apoderó de la esposa y del reino de Candaules: la reina no podía permitir que dos hombres la hubieran contemplado desnuda, y por eso optó por eliminar uno de los dos, mostrándose más piadosa con el criado, al considerar que éste se había limitado a obedecer una orden del rey, al que hacía el verdadero responsable de su infamia. En el *Crotalón*, Drusila se ha entregado primero a Andrónico, quien la ha abandonado en la isla y la ha dejado sin ropa, a merced de cualquier curioso; Drusila después se casa con Raimundo, el segundo hombre

que la ha visto desnuda, y su marido ha acabado matando a Andrónico, quien, de alguna manera, al igual que Candaules, la había prostituido y la había infamado por partida doble: Andrónico debe morir, entre otras cosas, porque había contemplado desnuda a Drusila, y ése es un privilegio que solo puede poseer un hombre, no dos, como queda claro en la historia de la reina de los lidios, especialmente en el epigrama de Agathias Scholasticus (*Antología griega*, VII, 567), ἠθελε γαρ δισσοισιν υπ ανδρασι μηδε φανηναι, ‘porque no deseaba ser vista por dos hombres’.

En el *Quijote*, Cervantes solo menciona una vez a Acteón, si bien, en el escrutinio de la biblioteca de su personaje, pone en boca del cura un encendido elogio de las obras de Luis Barahona de Soto, y en especial de “la traducción de algunas fábulas de Ovidio” (I, vi, 87); Don Quijote y Sancho Panza, tras abandonar el castillo de los Duques, se dirigen hacia Zaragoza, y, mientras dialogan sobre las distintas clases de hermosura, se internan en una selva, en la que el primero queda atrapado en unas redes de color verde, y atribuye semejante situación a un castigo de los encantadores por su desdén hacia Altisidora; de inmediato, salen de entre los árboles dos pastoras, quienes aclaran al caballero y a su escudero que han adoptado este hábito junto a amigos y parientes, ricos e hidalgos, vecinos de la misma aldea, para formar “entre todos una nueva y pastoril Arcadia” (II, lviii, 1101), y, en ese propósito, en el lugar elegido, han estudiado dos églogas de Garcilaso y otra de Camões para poderlas representar: la técnica que los pastores y pastoras

utilizan para la caza de aves, con redes teñidas del mismo color que la vegetación, coincide con la practicada por Carino y su compañera en la *Arcadia* (VIII) de Sannazaro y por Albanio y Camila en la égloga II (209-232) del toledano (y, de hecho, los pastores y pastoras evocan, sobre todo en sus acciones venatorias, uno y otro texto). Ante esa visión Don Quijote se dirige a una de las dos zagalas para reconocer su estupefacción, que confiesa muy semejante a la que debió experimentar Acteón cuando contempló a Diana desnuda, calcando la construcción y el motivo del famoso madrigal de Petrarca: “Por cierto, hermosísima señora, que no debió de quedar más suspenso y admirado Anteón cuando vio al improviso bañarse en las aguas de Diana, como yo he quedado atónito en ver vuestra belleza”⁹⁶. Cervantes pudo tener en cuenta las varias interpretaciones de la fábula para introducir a su pareja de protagonistas en el mundo pastoril, al que ambos regresarán tras la derrota en las playas de Barcelona: aunque sea antes del encuentro con las pastoras, nuestro novelista nos presenta a un Don Quijote cazado (ha caído en las redes tendidas para los pájaros), y, quizá por tal razón, desde ese momento, el caballero va a ser más vulnerable, no solo ante los demás, sino ante el propio Sancho.

Para empezar, don Quijote decide recompensar la hospitalidad de los pastores y pastoras, primero admitiendo que siempre ha intentado eludir el pecado o vicio de la ingratitud (pensando en el

⁹⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, p. 1102 y n. 53, donde se aduce la posible fuente de Petrarca para el pasaje

castigo de Acteón, concebido como una manifestación de ese pecado, al ser atacado mortalmente por los perros que había sustentado), y, en semejante propósito, ha considerado lo más apropiado ponderar la belleza, en un tono desafiante, de las dos zagalas a las que ha descubierto en primer lugar, nunca, por supuesto, en menoscabo de la de Dulcinea del Toboso; como réplica a sus palabras de elogio, es víctima, al igual que Sancho, del atropello de una manada de toros: no pierde la vida como resultado de ese incidente, pero queda bastante maltrecho, y abandona casi *ipso facto* la Arcadia en la que había irrumpido sin proponérselo; en los días siguientes, exhorta a su escudero a azotarse para desencantar a Dulcinea, transformado en una fea y vil labradora, y siempre obtiene por respuesta una demora para un futuro impreciso, de suerte que si antes no ha podido permanecer en compañía de las dos zagalas, ahora tampoco ha podido empezar el cometido para restituir a Dulcinea a la forma original de sus sueños: incluso, después del paso por una venta, que ya no confunde con ningún castillo, de camino hacia Barcelona, en vez de hacia Zaragoza, de nuevo en la soledad del bosque, al comprobar la desidia de Sancho al respecto, resuelve por sí mismo azotarlo, aprovechando que está durmiendo, pero, al despertarlo, al intentarle desabrochar el cinturón, halla una dura oposición por parte del escudero, quien en el forcejeo lo llega a derribar, al ponerle una zancadilla, y lo inmoviliza en el suelo colocándole la rodilla derecha sobre el pecho (“-¿Cómo traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te demandas? ¿Con quien te da su

pan te atreves?”). Desde el encuentro con las dos zagalas, en ningún caso desnudas, a las que se propone servir dentro de sus posibilidades, don Quijote ha sufrido varias desventuras bastante afines a las de Acteón: primero resulta arrollado por unos toros y después experimenta la rebelión de su propio escudero, y en ese aspecto encarna la figura del señor a quien los suyos pagan los beneficios recibidos con el mayor de los desagradecimientos (en la aventura taurina, las zagalas y sus acompañantes se apartaron del camino para eludir el peligro que se avecinaba, y no parece que hicieran demasiado para avisar a don Quijote y a su escudero).

En Barcelona, después de estar unos días junto al bandolero catalán Roque Guinart, don Quijote y Sancho se instalan en casa de Antonio Moreno, donde pasan otros muy bien atendidos, pero donde, como en el castillo de los duques, reciben diversas burlas, especialmente el de la cabeza encantada o parlanchina; en el puerto de la ciudad, entre las galeras, oyen un nuevo relato de cautivos (los protagonistas son Ana Félix y Gaspar Gregorio), y en sus playas, en cuyas arenas solían recrearse, se les aparece el Caballero de la Blanca Luna (en realidad el bachiller Sansón Carrasco), quien desafía a don Quijote a medir su fuerza con la suya, imponiendo dos condiciones, de erigirse en vencedor, la primera el reconocimiento que su dama es mucho más hermosa que Dulcinea, la segunda la permanencia al menos durante un año en su pueblo, sin salir a los caminos ni tomar las armas. Don Quijote acepta el reto, y allí mismo acomete a su adversario, pero, al recibir su embestida, cae al suelo, donde se da

por vencido, aunque se niega a confesar que haya en el mundo dama más bella que Dulcinea: el Caballero de la Blanca Luna se da por satisfecho con el cumplimiento de la segunda condición, y, al obtener la promesa a ese respecto, abandona la playa para regresar a su posada: adopta, tal como se desprende de su nombre, el papel de Diana, al imponer a su paisano la renuncia a sus propios ideales (en el fondo, es una renuncia a Dulcinea, por más que la quiera rescatar para la vida pastoril); después de seis días de convalecencia, don Quijote y Sancho deciden regresar, según lo acordado, a su pueblo, y, en ese recorrido, llegan al bosque en que habían descubierto a las dos zagalas en la imitación de la égloga II de Garcilaso (ahora de noche, muy oscura, por la ausencia de Diana, la Luna, no ven a nadie): en ese ambiente don Quijote le plantea a Sancho convertirse en pastores, y, en ese propósito, ya sugiere para sí el nombre de Quijótiz y para su escudero el de Pancino; en el transcurso de la noche, antes de conciliar el sueño, fueron embestidos por una piara de seiscientos cerdos, que unos ganaderos iban a vender a una feria de alguna población cercana. A la noche siguiente, llevados por hombres armados, entraron por segunda vez en el castillo de los Duques para asistir a la resurrección fingida de Altisidora gracias al martirio de Sancho. En ese espacio de tiempo en que han estado fuera del castillo dos veces se han detenido en un bosque en que la primera habían topado con dos damas disfrazadas de pastoras, a quienes por su hermosura don Quijote había comparado con Diana, y en el ínterin, entre esas dos incursiones en el mundo pastoril,

aparece el Caballero de la Blanca Luna, quien inflige al nuestro una derrota ya definitiva: antes y después de su derrota en las playas de Barcelona, don Quijote ha sido arrollado por una manada de animales, de toros y cerdos respectivamente, y, en ese contacto con el mundo bestial, ha podido sufrir un castigo semejante al de Acteón por su incursión en un ámbito como el pastoril que no le pertenece⁹⁷.

Tras defenderse del asedio casi sexual de Altisidora, hasta llegar a prohibir la entrada de cualquier doncella en su habitación, fuera ya del Castillo de los Duques, Don Quijote no tiene ningún reparo para exaltar la hermosura de dos zagalas, en defensa de la cual está dispuesto a enfrentarse a quien se manifieste en sentido contrario, y en semejante inclinación, involuntariamente, provoca la irrupción del rebaño de toros, por el que resulta atropellado, en detrimento de su integridad física: ante la cordialidad y amabilidad del caballero manchego, las dos zagalas desaparecen de la escena, sin tiempo a responderle, para bien o para mal; la mención de Acteón implica por parte de don Quijote una asunción hasta la muerte de las ideas —en ningún caso, deshonestas— que le ha inspirado la contemplación de las pastoras, y los episodios posteriores podrían estar supeditados a la comparación con el príncipe tebano: nuestro hidalgo, quizá todavía bajo los efectos de la estupefacción del hallazgo, desafía a los toros, a los que no confunde ni con caballeros

⁹⁷ Véase en ese sentido Clark Colahan, “Lunar Pigs Trashed by Crazy Green Cultists (*Don Quijote*, 2, 58-68), *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIV (1994), pp. 71-80.

ni con gigantes, y no despierta demasiada compasión entre los vaqueros, quienes le exhortan a retirarse de la calzada (“¡Apártate, hombre del diablo, del camino, que te harán pedazos estos toros!”; II, lviii, 1106), pero quienes no se detienen para comprobar los posibles daños causados (seguramente por recibir nuevas increpaciones suyas).

Para tal composición de lugar, Cervantes habrá tenido en cuenta la fábula de Acteón: don Quijote descubre a dos bellas damas, a quienes, llevado por cierta efusión (los éxitos con Altisidora), decide alabar para compensar su hospitalidad, pero, casi de inmediato, sin tiempo para disfrutar esa nueva situación de privilegio, es objeto de la embestida de una manada de toros, que podían haberlo despedazado, al igual que hicieron los perros con el cazador tebano; es posible que se haya castigado la osadía de don Quijote al ponderar en exceso la belleza de unas damas a quienes acaba de conocer y quienes no parecen mostrar ningún interés por la suerte de su valedor, pero tampoco cabe descartar que nuestro caballero haya sido castigado injustamente por todos aquellos a quienes ha pretendido beneficiar, desde las damas de la fingida Arcadia al propio Sancho, y, de hecho, el hidalgo manchego había proyectado dejarse morir de hambre al no sentirse recompensado como creía merecer, “cuando esperaba palmas, triunfos y coronas, granjeadas y merecidas por mis valerosas hazañas, me he visto esta mañana pisado y acoceado y molido de los pies de animales inmundos y soeces” (II; lix, 1107).

En la anónima y apócrifa *Vida y hechos de Estebanillo González* (1646), se menciona también a Acteón en un episodio a propósito de la caza. A su llegada a Bruselas, Estebanillo buscó el palacio del conde Ottavio Piccolomini de Aragón, en cuya corte empezó a servir como bufón; acompañó a su nuevo amo a Viena, donde visitó a la Emperatriz María, hija de Felipe III, y, tras pasar por otras ciudades alemanas, llegó cerca de las murallas de Mons, donde se emborrachó en los banquetes que daba el conde de Buquoy y donde protagonizó una aventura semejante a la del Quijote con los cueros de vino: entró en una “grasería” (la tienda en que se venden velas de sebo) y confundió, a causa de una de sus borracheras, las velas con rábanos, y, con antojo de ellos, metió mano a su espada, dando tajos y reveses por todas partes hasta rendir a sus pies “el número de mil velas o rábanos”⁹⁸ (p. 345); por mandato de su amo, fue preso y sometido a una rigurosa dieta, pero, al poco, consiguió la libertad gracias a la intercesión de la condesa de Buquoy. Al salir de la cárcel, decidió seguir al príncipe Tomás de Saboya en una cacería, pero, después de unos días, se cansó de la soledad de los bosques e intentó persuadir al príncipe de abandonar “aquel enfadoso ejercicio”; a pesar de recibir la orden de permanecer junto a él, dejó la caza y regresó a los vivanderos del ejército, donde pilló más de una melopea y se endeudó por el juego (y por no costearse sus borracheras); al enterarse de que Su Alteza había dado caza al ciervo,

⁹⁸ *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de humor*, ed. Nicholas Spadaccini y Anthony N. Zahareas, Madrid, Castalia, vol. II, 1978.

lo fue a buscar para acompañarlo a la corte de Bruselas. Por haberle desobedecido, el príncipe, en consenso con sus caballeros, resolvió cubrirlo con el pellejo del ciervo y colocarle, en la parte delantera del peto, sus cuernos: Estebanillo salió del bosque con semejante aspecto y entró por las calles de Bruselas, y en ese recorrido no solo llamaba la atención de las gentes, sino que también alborotaba a los perros, evocando, cómo no, la figura del cazador tebano: “seguí el camino real, asombrando pasajeros y alborotando perros (porque pensando que fuese segundo Anteón me seguían y perseguían), entré en Bruselas” (348-349). No queda demasiado claro el uso que hace Estebanillo de Acteón: parece aducirlo para ilustrar los males que comporta el arte venatorio, y en este caso agravado por la reincidencia, porque nadie le había obligado a volver al bosque de donde había partido ansioso de otros pasatiempos más cortesanos; resulta menos probable que a través del joven príncipe quisiera significar la ingratitud de aquellos a quienes, a pesar de su deserción, había servido con mayor fidelidad. Para la escena Estebanillo pudo inspirarse en otra similar del *Guzmán de Alfarache* (1604) de Mateo Alemán, en que el protagonista, tras ser embestido por un puerco y caer en el estiércol, recorrió las calles de Roma cubierto por excrementos, provocando las burlas de los muchachos, suscitando todo tipo de comentarios entre los mayores y fomentando el acoso de los perros: “Lo que me atribulaba mucho era verme ladrado de perros; que, como agujijaba tanto, me perseguían cruelmente, y en especial gozquejos, hasta llegarme a morder en las pantorrillas.

Queríalos asombrar, y no me atrevía, porque con la defensa no se juntasen más y mayores y me dejasen, cual a otro Anteón, hecho pedazos con sus dientes” (II, i, 6)⁹⁹.

Las distintas interpretaciones de Torcuato Tasso

En el *Rinaldo* (1562), Torcuato Tasso, casi en los mismos años en que su padre se ocupaba de la edición del *Amadigi*, narra la juventud del célebre paladín del primo de Orlando, en un estilo siempre elevado, con un claro rechazo de la ironía. En el primer canto, Rinaldo, envidioso de la fama de Orlando, abandona París y se dirige hacia un bosque, donde empieza a lamentarse por el tipo de vida que ha llevado hasta ahora, consumida en fugaces y vanos placeres; y, mientras se está desahogando, oye el feroz relincho de un caballo, al que llega a ver al poco atado al tronco de un nogal, junto a una armadura de gemas y de oro. Montado en el caballo, sale del bosque, ansioso de aventuras; y, tras mucho cabalgar, conducido por los hados, alcanza las selvas de Ardena, donde, al alba, halla a un anciano canoso, el buen Malagigi, quien le previene de los peligros que corre al haber en el lugar un caballo feroz y cruel. Malagigi explica a Rinaldo que ya Amadís, en la isla Peligrosa, había sometido al caballo y que se lo había llevado consigo a Francia; y

⁹⁹ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987, vol. II, pp. 122-133.

que, al morir Amadís, el caballo entró en una cueva, donde fue objeto de los hechizos del mago Alchiso, quien lo convirtió en un animal no domable ni por fuerza ni por ingenio, solo al alcance de un descendiente de Amadís, ya de sangre, ya en valor. Después de haber sido encantado, según sigue refiriendo Malagigi, el caballo no había aparecido sino ahora; y Rinaldo debía acometer la difícil misión de domeñarlo. Ante la expectativa de la nueva aventura, Rinaldo emprende la búsqueda del caballo; y, muy al principio, descubre a una cierva blanca, a la que una esbelta y hábil joven da muerte con unas de sus flechas, lanzada con absoluta maestría. El caballero, ante tan inesperada aparición, se centra en la descripción de la muchacha, llamada Clarice, de la que destaca su belleza y sus vestidos con adornos de oro y plata, que dejan ver el ebúrneo pecho; y, en esa contemplación, parece víctima de algún tipo de pasmo:

Mira il leggiadro altero portamento
Rinaldo, e 'nsieme il ricco abito eletto,
e vede il crin parte ondeggiar al vento,
parte in aurati nodi avvolto e stretto;
e la vesta cui fregia oro ed argento,
sotto la qual traspar l'eburneo petto,
alzata alquanto discoprir a l'occhio
la gamba e 'l piede fin presso al ginocchio:
la gamba e 'l piede, il cui candor traluce
fuor per seta vermiglia a l'altrui vista.
Degli occhi poi la dolce e pura luce,
e la guancia di gigli e rose mista,
e la fronte d'avorio, ond'uom s'induce
ad obliar ciò che più l'alma attrista,
e le perle e i rubin, fiamme d'amore,
rimira, ingombro ancor d'alto stupor.
Non quando vista ne le gelid'acque

da l'incauto Atteon fusti, Diana,
tant'egli ne stupi né tanto piacque
a lui la tua beltà rara e soprana,
quant'or nel petto al buon Rinaldo nacque
fiamma amorosa e maraviglia strana,
vedendo in selva solitaria ed adra
sì vago aspetto e forma sì leggiadra.

(‘Mira Rinaldo el bello y excelso porte, además del rico hábito, y ve el cabello en parte ondear al viento en parte recogido y enrollado en nudos dorados, y el vestido, bajo cuyos bordados de oro y plata se transparenta el ebúrneo pecho, se levanta un poco hasta descubrir al ojo las piernas y los pies cerca de la rodilla: las piernas y los pies, cuya blancura muestra a través de filamentos rojos a la vista de otros. De los ojos la dulce y pura luz, y las mejillas mezcladas de lilios y rosas, y la frente de marfil, por la que el hombre llega a olvidar aquello que más entristece su alma, y las perlas y los rubíes, llamas de amor, contempla, lleno aún de profundo estupor. Cuando fuiste vista, Diana, en las frías aguas por el incauto Acteón, no se quedó él tan atónito ni le agradó tanto tu belleza extraordinaria y soberana, cuanto ahora en el pecho de buen Rinaldo nace llama amorosa y maravilla extraña, viendo en selva solitaria y oscura aspecto tan vago y forma tan bella’).

Tasso establece una afinidad entre la situación de Rinaldo y la de Acteón, al descubrir ambos inesperadamente una belleza que les seduce de forma especial y les deja estupefactos, aunque el paladín francés no sorprende a Clarice desnuda, como tampoco la halla bañándose, sino en plena dedicación al oficio que se ha consagrado desde niña, cazando una cierva; Tasso, en este poema de juventud, escrito a los dieciocho años, ofrece una versión del mito de Acteón, al presentarlo como elemento de comparación del caballero que llega a encenderse de amor por la contemplación súbita de la belleza de una joven de la que desconoce su identidad, si bien no duda en

creerla casi una diosa; y, en ese aspecto, lo emplea como símbolo del amante, no vencido por las pasiones ferinas, como en Giovan Battista Marino, sino sosegadamente fascinado por una belleza en la que resplandece la del cielo: “La vaga e cara imago in cui risplende / de la beltà del ciel raggio amoroso, / dolcemente per gli occhi al cor gli scende, / con grata sforza ed impeto nascoso; / quivi il suo albergo lusingando prende. / Al fin con modo altero imperioso, / rapisce a forza il fren del core e ‘l regge, / ad ogn’altro pensier ponendo legge”, ‘La deseada y querida imagen en la que resplandece el rayo amoroso de la belleza del cielo dulcemente a través de los ojos le penetra hasta el corazón, con gran fuerza e ímpetu oculto; allí toma su albergue produciendo placer. Al fin con modo altivo y autoritario arrebatada a la fuerza el gobierno del corazón y lo rige, poniendo límites a cualquier otro pensamiento’ (LVII). La imagen de Clarice se ha apoderado del corazón de Rinaldo, quien ha acabado concentrándose en ella, limitando el acceso de cualquier otro pensamiento (y, en tal conducta, Rinaldo no parece responder al enfermo de amor, en tanto capaz de sustraerse de los residuos materiales y lastres físicos inherentes a la belleza humana).

En sus *Rime*, obra mucho más madura, Torquato Tasso dedica una canción a Diana, a quien, en este caso, contradiciendo la interpretación anterior, presenta envidiosa del placer que Amor infunde en los amantes (“Or che dirò, Luna rubella / d’ogni pietà, di quel piacer ch’infonde / Amor nei lieti amanti envidiosa?”), ‘¿Ahora qué diré, Luna rebelde a cualquier piedad, envidiosa de aquel placer

que Amor infunde en los alegres amantes?'); y, en esa caracterización, cuestiona si el castigo que la diosa impuso a Acteón cabe explicarlo como un intento sincero de preservar su castidad o, más bien, como una venganza por no haber podido satisfacer sus deseos libidinosos, despertados por la presencia del noble cazador:

Pur forse, o dea, te'n vai del pregio altera
di castità, perché ferino volto
vestir festi Atteon, spruzzando l'acque?
Or dimmi, lui rendesti errante fera
perché ti vide il bel del corpo occolto
o perché a le tue voglie ei non compiacque?
Ver è, se ben si tacque,
ch'egli a forza e con voglia aspra e severa
da le tua braccia sciolto
se'n gisse, mentre tu d'ardor ripiena
al collo gli facei stretta catena.

(¿Acaso, ¡oh diosa!, te precias de la excelsa castidad porque, derramándole agua vestiste a Acteón con un rostro de fiera? ¿Ahora, dime, le convertiste en fiera errante porque te vio lo oculto del bello cuerpo o porque a tu deseo no satisfizo? Es verdad, aunque se calla, que él con fuerza y con voluntad áspera y severa se soltó de tus brazos, mientras tu, llena de ardor, le hiciste estrecha cadena en el cuello').

En esta canción, Tasso reproduce la situación más inmediatamente posterior a la evocada en el *Rinaldo*: la reacción de Diana arrojando agua a Acteón, al que la diosa convierte en fiera y bestia; y el poeta sorrentino introduce una serie de adiciones respecto a la fábula tradicional, atribuyendo a la diosa el propósito de retener entre sus brazos a un joven desdenoso y, ante su fracaso, el castigo de imponerle una cadena en el cuello. Tasso, pues, ha invertido la

tradición anterior, al presentar a la diosa con una lascivia que le corroe y al otorgar al joven cazador un carácter disciplente y nada predispuesto a complacer a Diana, quien ha pasado de encarnar la belleza peregrina e inspiradora de sentimientos nobles a asumir el papel de la diosa caprichosa e hipócrita.

En un soneto, incluido en las *Rime* (656), Torcuato Tasso vuelve a referirse a Diana, a quien, como en la canción anterior, reprocha su conducta, no solo con Acteón (al que alude, seguramente junto a Orión, cuando confiesa haberla vista en sueños, amenazadora, a pesar de no haberla sorprendido en la fuente ni haber puesto su mano profana en ninguna de sus ninfas vírgenes), sino en general, por mostrarse rigurosa con los demás cuando ella había dejado vencerse por el pastor Endimión y, compitiendo con su hermano el sol, en las noches claras, se ha exhibido a todos sin sentirse ofendida ni, por ende, ocasionar daño alguno:

Parmi ne' sogni di veder Diana
che mi minacci: io non la vidi in fonte,
né mi spruzzò con l'acque sue le fronte,
né posi in virgin sua la man profana.
¿O dea, non fosti tu da bianca lana
vinta, né trasse te da l'orizzonte
vago pastor, perch'altri orni e racconti
sue fole, e fama illustri incerta e vana?
Ne le serene notti emula bella
splendi del sol, ma più di lui cortese
ché senza offesa vagheggiar ti lasci:
l'ore e 'l ciel con lui parti, e regge il mese;
hai l'Iri e la corona e le quadrella
e l'arco, e i tuoi destrier d'ambrosia pasci.

(‘Me parece que vi a Diana amenazarme en sueños: no la vi en la fuente, ni me esparció agua sobre la frente, ni puse en ninguna de sus vírgenes mi mano profana. ¿Oh diosa, no fuiste vencida por la blanca lana, ni te trajiste desde el horizonte al pastor errante, para que tu embellescás y cuentes sus fábulas y declares su fama incierta y vana? En las serenas noches émula bella del espléndido sol, pero más cortés que él, porque te dejas mirar sin hacerle daño: las horas y el cielo con él partes, y riges el mes; tienes el Iris y la corona y las saetas y el arco, y tus caballos se alimentan de ambrosía’).

En los últimos tercetos, Tasso subraya la faceta de Diana como representante de la luna, en cuyas tareas la compara con el sol, en tanto se reparte con él el cielo y las horas (uno durante el día y la otra por la noche); y, en tales funciones, la cree suficientemente satisfecha como para adoptar actitudes crueles y altivas, castigando a otros cuyos chismes parece haber aireado, otorgándoles una fama dudosa e incluso injustificada. Tasso, desde el segundo verso, destaca el carácter altivo y soberbio de la diosa hacia quien, como él, no ha infringido ninguna de sus normas ni ha pretendido ofenderla; y, como en la canción estudiada, recuerda sus devaneos con Endimión, bello a la misma altura que vagabundo, a quien se había traído desde el horizonte, cuando, según la tradición, la diosa solía descender a una cueva en el monte Latmo de Caria para unirse con él (aunque, en otras versiones, solo lo llega a besar, al hallarse dormido el pastor, en cumplimiento de un deseo que a éste había concedido Júpiter). Tasso, además, pone de manifiesto que ha contemplado a Diana en sueños (y nunca despierto, quizá en alusión a Endimión), porque no se atrevía a hacerlo de otra manera, por

temor a recibir los castigos que la diosa impuso a quien de forma involuntaria la sorprendió en la fuente. En sus *Rime*, Tasso parece omitir la condición divina de Diana para presentarla víctima de las pasiones humanas, contradiciendo la tradición —difundida especialmente en la Edad Media— que la convierte en objeto de conocimientos celestes —no astrológicos— a los que pretenden aplicarse algunos olvidando sus propias limitaciones al apuntar tan alto (y, en ese sentido, se justifica —según el *Capitolo del trionfo del vano Mundo* de Mateo Boiardo— la metamorfosis de Acteón en ciervo como expresión de las carencias humanas: “Desio accese Acteon de una persona / celeste, sì che in cervo fu converso: / però troppo alto l’om desio non pona”, vv. 10-12). Por influencia de Torcuato Tasso, V. Zito compuso un soneto, en el que ofrece una imagen muy parecida de Diana, quien ha abandonado su dureza innata para transformarse en fuego por amor; y, en función de esa imagen, Zito insiste en la lujuria que se ha apoderado de la diosa, especialmente en su relación con Endimión:

Era la notte e ‘n florida collina
gli occhi avea dati al sonno Endimione;
lo scorge dalla splendida magione
degli astri la bellissima regina.

Sente farsi nel sen dolce rapina,
condursi l’alma in placida prigione;
cruda non più, qual videla Atteone,
al faretrato nume, ecco, s’inchina.

Stima il passato secolo funesto,
e cercando goder tempo migliore,
in Latmo di calar non l’è molesto.

Molle già fatto l’indurito core,

formando amplessi al giovane già desto,
suo gel natio trasforma in foco Amore.

(‘Era de noche, y en la florida colina Endimión había entregado los ojos al sueño; lo reconoce la bellísima reina de los astros desde la espléndida mansión. Siente producirse en su pecho una dulce rapiña, conducirse el alma hacia una plácida prisión; no más cruel, cual la vio Acteón, como diosa cazadora: he aquí que se inclina. Considera el pasado un siglo funesto, y, buscando disfrutar de un tiempo mejor, no le molesta descender al Latmo. Blando se ha hecho el endurecido corazón, extendiendo abrazos al joven ya por esto: su hielo innato transforma en fuego de amor’).

Zito describe el cambio que ha experimentado Diana, tomando como punto de referencia la crueldad que la diosa exhibió con Acteón (“cruda non più, qual videla Atteone”), conservada en la actualidad solo en su dedicación a la caza (“al faretrato numen”); y, en ese caso, atribuye la mencionada metamorfosis al amor que Diana siente por Endimión, desvinculada de sus acciones pasadas, que la diosa parece considerar funestas, ante la expectativa de un tiempo mucho mejor, sobre todo teniendo en cuenta un ablandamiento de su duro corazón. En coincidencia con Tasso, Zito presenta a la diosa con cierta proclividad a la lascivia, cuando refiere sus abrazos con el joven pastor, por quien Diana desciende hasta la cueva de Latmo para llevárselo a su mansión entre los astros (“formando amplessi al giovane già desto”). Zito sitúa la acción de Diana con Acteón como parte de su pasado, en el que implícitamente incluye el “secolo funesto”; pero, a diferencia de Tasso, no supone en la diosa deseos pecaminosos hacia el cazador

tebano que explicarán su reacción tan tajante y fulminante (en concreto, por no verlos ella debidamente correspondidos).

En *Il Cataneo (le conclusioni amorose)*, Torcuato Tasso describe las consecuencias nocivas que conlleva “l’amor sensuale” y las ilustra con la insurrección de los apetitos, que de esa manera se niegan a prestar obediencia a la razón y ejercen una suerte de tiranía sobre las potencias intelectuales, produciendo una serie de alteraciones —como primera medida— en las sensitivas, como la imaginación y la memoria: “L’imaginazione è perturbata, i fantasmi a guisa di larve notturne si appresentano con sembianza orribile e spaventosa, i tesori de la memoria sono depredati e l’imagini guaste e gittate per terra come le statue e i simulacri d’una città tumultuosa...”, ‘La imaginación es perturbada, los fantasmas se presentan como larvas nocturnas con un aspecto horrible y espantoso, los tesoros de la memoria son saqueados y las imágenes consumidas y arrojadas por tierra como las estatutas o los simulacros de una ciudad tumultuosa...’ (II); y, en esa dirección, responsabiliza a esa clase de amor de la división del alma, mucho menor por ejemplo que el desmembramiento del que fue víctima Acteón por sus propios perros: “In questa guisa l’amore sensuale suole divider l’animo, anzi lacerarlo: laonde niuno Atteone fu mai così da’ cani sbranato... come è l’anima da le sue cupidità e da’ suoi innamorati pensieri; né solamente per l’amore sensuale in se stessa è divisa, ma è separata da Iddio, la qual separazione è la morte de l’anima” (‘De esta manera el amor sensual suele dividir el alma, mejor dicho lacerarla: por lo cual

ningún Acteón fue así desmembrado por sus perros... como lo es el alma por su concupiscencia y por sus pensamientos enamorados; no solamente por el amor sensual es en sí misma dividida, sino que es separada de Dios, cuya separación supone la muerte del alma⁹⁹). En este caso, Tasso ofrece una interpretación contraria a las de arriba (y más cerca de las de Bembo y Marino), en tanto utiliza la figura de Acteón para aclarar las escisiones que comporta el amor sensual (y el cazador tebano las sufrió seguramente por haber experimentado el mismo tipo de amor hacia Diana).

En su *Aminta*, inspirada en más de un punto en la prosa VIII de la *Arcadia* de Sannazaro, recrea la fábula de Acteón para darle un desenlace feliz. En el poema, Silvia representa a Diana, y Aminta, a Acteón, y los dos compartieron desde niños la misma afición a la caza hasta que el amor sensual que él sintió por ella los separa durante tres años. Dafne y Tirsi deciden ayudar a Aminta para que pueda seducir a su amada, y preparan una cita entre los amantes en la fuente de Diana, en la que Silvia, emulando a la diosa, suele bañarse en compañía de otras ninfas:

Or su, dirotti;
Debbiamo in breve andare Silvia ed io
Al fonte che s'appella di Diana,
Là dove a le dolci acque fa dolce ombra
Quel platano ch'invita al fresco seggio
Le ninfe cacciatrici. Ivi so certo
Che tufferà la belle membra ignude (vv. 928-934)¹⁰⁰

(‘Ora sabe

¹⁰⁰ *Opere*, ed. Marta Savini, Tascabili, Roma, 1995, p. 54.

Que vamos Silvia y yo, dentro de un rato,
A la fuente que llaman de Diana,
Allá donde aquel plátano da sombra
Al agua dulce, y al lugar convida
Las ninfas cazadoras; en aqueste
Es cierto ha de lavar sus miembros bellos¹⁰¹.

Tirsi se esfuerza para convencer a Aminta de que vaya a ver a Silvia, y solo lo logra al hacerle creer que la ninfa quizá no esté al margen de la cita: lo anima a comportarse como un hombre, exigiéndole implícitamente que abuse de ella. En la fuente, Aminta halla a Silvia atada a un árbol por un Sátiro, contra quien arremete para impedir que la viole. Tras la huida del Sátiro, desata a la ninfa, y mientras lo hace no puede abstenerse de mirarla, desnuda como estaba, pero la ninfa, libre de cualquier atadura, emprende la huida, sin dar las gracias a su pretendiente y salvador. Aminta intenta suicidarse, pero lo evita Dafne, y, en tanto ésta intenta persuadirlo de que no pierda la esperanza, los dos oyen a Nerina lamentarse por la muerte de Silvia, a quien imagina devorada por los lobos. Al recibir la noticia, Aminta sale corriendo para dirigirse a un barranco y arrojarle de cabeza al vacío. En realidad ninguno de los dos protagonistas muere. Silvia ha logrado por velocidad zafarse del acoso de los lobos, y Aminta, en su caída, ha topado con una espesa mata, que la ha amortiguado. Al reconocer en el intento de suicidio de su pretendiente una prueba de amor, Silvia determina corresponderlo.

¹⁰¹ Reproduzco la traducción de Juan de Jáuregui, Castalia, Madrid, 1970, p. 73.

En esta comedia, dividida en cinco actos, Tasso reproduce todos los ingredientes de la fábula del cazador tebano, aunque dedica mucha menos atención a la escena del baño, que narra por boca de uno de sus personajes, Tirsi, alter ego del poeta. Aminta no parece entusiasmado con la idea de sorprender desnuda a su amada, pero al final transige y se presenta en la fuente de Diana, y si lo hace es pensando en la posibilidad de forzarla: sin embargo, no solo no la fuerza, sino que la salva de una violación. En ese sentido, no solo está a mil años luz de Acteón, sino también de Albanio y de otros personajes por el estilo. Curiosamente desea para sí el tipo de muerte que cree que ha tenido Silvia: ser devorado y despedazado por los lobos.

La “Comedia de Sepúlveda” y Lope de Vega

En la *Comedia de Sepúlveda*, la doncella Florencia de Figueroa ama a Alarcón, quien, por su parte, ha desobedecido a su padre, al quedarse en Sevilla, en lugar de volver a Valencia para seguir sus estudios, porque corteja a Violante; al sentirse desdeñado por su amado, Florencia de Figueroa finge el ingreso en un monasterio, donde se difunde la noticia de su muerte; pero, en realidad, la doncella ha decidido disfrazarse de hombre y servir como paje a Alarcón, ante quien se muestra afligido, aduciendo como causa de su dolor el mordisco de un alacrán: “Los días pasados, puesto que no

quise decir cosa alguna, me mordió un alacran en el pecho y aquella ponzoña me penetró hasta el corazón, que así como entró lo sentí pasar; y luego me curé por consejo de un médico, el cual reparó que luego que yo no muriese; pero para quitarme el dolor no bastó. Y dijóme este mismo que jamás sanaría deste mal si no me sucediese una cosa, la cual me parece imposible; y es que viniese a la mano el mismo que me hirió e hizo la llaga, al cual poniéndola sobre ella, me podría librar de tan áspero dolor”. Por un lado, Salazar se hace eco de una doctrina médica presente ya en Plinio, *Historia natural*, XXIX, xxix, 91; y, por otro, como sugiere el editor de la obra, introduce una clara paronomasia entre *Alarcón* y *alacrán*; y, en ese sentido, utiliza el dolor que produce el alacrán para ilustrar la enfermedad de amor que padece por culpa de Alarcón, quien, en la escena anterior, ha recordado precisamente el caso de la hija de Figueroa, cuyo desenlace cree producto de su “bestialidad”, quizá en referencia a su condición de alacrán. De hecho, al final de la obra, el propio Alarcón —quien aludía a las propiedades curativas del alacrán— alivia el dolor de Florencia al casarse con ella, después de averiguar que Violante es su hermana, a quien Natera —padre adoptivo— había recogido cuando la doncella —en la actualidad de dieciocho años— tenía solo dos y huía del incendio de casa de sus padres.

En *La Arcadia* de Lope de Vega, en la representación de la única égloga que aparece en la obra, Lucindo, en conversación con Montano, refiere su vida junto a Albania, a quien satisface todos los caprichos pastoriles, llevándole pájaros, regalándole conejos (para

aplacar sus celos), enramando la puerta de su casa, velando sus sueños de amor; y, en esa actitud, llega a parangonarse con un perro para encarecer su lealtad y expresar su dolor en caso de ausencia: “¿No has visto un perro con gemir más profundo, / si le deja su amor herir la puerta? / Pues yo era así, y en la lealtad segundo. / Ni menos si la vi, Montano, abierta, / dejé de hacer locuras amorosas, / que así enloquece una esperanza incierta”. Incluso el pastor aplica el símil a la imagen de la puerta abierta (“Ni menos si la vi...”), siguiendo con su equiparación con el perro, que, al igual que él, se comportaría irracionalmente, acometiendo locuras como indicio de su lealtad. En *La quinta de Florencia*, el mismo Lope plantea un tema que acabará siendo muy zarandeado entre su producción dramática más conocida: el del amor que despierta en un personaje noble una labradora o molinera, a quien —ante su resistencia— rinde su honestidad a través de la fuerza. En algunos casos, Lope, como en *Peribañez*, intenta eximir la actitud del protagonista, al presentarlo inexorablemente enamorado del personaje femenino (en semejantes situaciones, el amor, al menos durante el Renacimiento, se había considerado como un atenuante dentro de la jurisprudencia civil). Tras su regreso a la quinta, César se acerca a la fuente donde se había enamorado de Laura y, antes de llegar, la contempla en el mismo sitio; en tales circunstancias, se siente preso de un temor, como si, convertido en un nuevo Acteón, hubiera sorprendido a Diana bañándose desnuda (y no solo se halla vestida, sino dotada de los mayores desdenes), como si, empeñado en volver a repetir (*a*

hacer... nuevas) la historia del Príncipe de Tebas con la diosa de la caza (en diálogo consigo mismo: ‘que [sois] aquel Príncipe de Tebas, / o que desnuda la veis [a Laura], al identificarla con Diana’), hubiera profanado el santuario de su intimidad, inexpugnable para cualquier varón:

¿No es una labradora
con un cántaro de barro,
y no el venablo bizarro
de la bella cazadora?
Pues ¿cómo agora teméis
a hacer las historias nuevas,
que aquel Príncipe de Tebas,
o que desnuda la veis?
¡Que no solo está vestida,
sino de rigor armada?

César, por un momento, se imagina a Laura, que lleva un cántaro de barro para llenarlo de agua, con el aspecto de Diana (“la bella cazadora”), blandiendo un “venablo” para cazar ciervos (y, en ese sentido, la cazadora nunca puede identificarse con Venus, como ha sugerido —de forma incomprensible— Debra Collins, quien reincide en el error al relacionar al “príncipe de Tebas” con Edipo, cuando Lope se está refiriendo a Acteón, nieto de Cadmo, uno de los personajes más famosos del ciclo tebano¹⁰² y del que Ravisius Textor

¹⁰² En cuanto a la “bella cazadora”, Debra Collins asegura tratarse de “a reference to Venus, as she is depicted in the painting”; y por lo que respecta al “Príncipe de Tebas”, afirma sin vacilación alguna que el temor de César se justifica por evitar repetir “the tragedy of another unnatural love, than of the Prince of Thebes (Oedipus) for his mother, Jocasta” (*La quinta de Florencia*, a critical, annotated edition by Debra Collins Ames, Reichenberger, 1995, p.

proporciona en su *Officina* la información fundamental: “Actaeon, filius Autonoes, dum inter uenandum Dianam in fonte nudam conspexisset, dea ulciscente in ceruum mutatus est, & a canibus suis laceratus”, ‘Acteón, hijo de Autonoe, mientras estaba cazando, había contemplado a Diana desnuda en la fuente, y vengado por la diosa se convirtió en ciervo y fue lacerado por sus perros’; fol. 29 vo); y, al sufrir semejante alucinación, se figura a sí mismo como el hijo de Autónoe, castigado por la diosa, que lo convierte —según hemos visto ya— en ciervo para ser devorado por sus propios perros. En su situación, próxima a un inminente arrebató de locura, César insinúa el comportamiento que va adoptar poco después, apareciendo ante sus amigos Otavio y Carlos con una facha absolutamente lamentable, tras conversar con un laurel, cumpliéndose —a modo de pronóstico— el temor del primero, quien ha insinuado en los compases iniciales de la obra que el secretario de Duque se había enamorado de una planta o árbol, poniendo el ejemplo de Jerjes, que se había encaprichado de un plátano. En el ínterin, Laura se ha mostrado condescendiente con César, a quien ha entregado la cantarilla para beber, y, aprovechando la ocasión en que éste tenía las manos ocupadas, la joven molinera —lejos de pensar en una futura correspondencia amorosa— ha decidido darse a la fuga y

201). Ante la presencia de Laura, César siente la misma veneración que la que experimentó Acteón al sorprender desnuda a Diana; y, en ese sentido, parece víctima del mismo temor que el Príncipe de Tebas al haber profanado de alguna manera la intimidad de la diosa (y, en el fondo, César también muestra cierta recelo por el poder de Diana, capaz de castigar la osadía de un

evitar, de esta manera, una violación por parte de su interlocutor, a quien le había producido cierto escalofrío al pensar en ejecutarla y quien sin embargo la lleva a cabo, cuando sus dos amigos se lo han aconsejado, tras verlo en un estado lamentable, al desnudarse (rasgarse la ropa) y poner en práctica acciones que debían de mover a compasión, aunque no se especifica en qué consisten (vv. 1595-1596); incluso Belardo, al dirigirse a la fuente, buscando a Laura, no reconoce *prima facie* al dueño de la finca y, cuando lo hace, se encarga de avisar a Teodoro. Al compararse con Acteón, pues, César adelanta los padecimientos que sufre, similares a los que habría padecido un joven devorado o mordido por los perros rabiosos.

En el *Peregrino en su patria*, nada más comenzar la acción, con el naufragio del protagonista en las costas de Barcelona, uno de los pescadores que lo acoge en su cabaña, por la noche, canta unas décimas dirigidas a Fílida, quejándose de su actitud zahareña y desdeñosa (posiblemente se trata de una pescadora que se hallaba zurciendo unas redes cuando la descubrió por primera vez); en sus versos, siguiendo ya una conocida tradición al respecto, une las fábulas de Narciso y de Acteón, a las que parece atribuir un denominador común, el de la mirada y sus nefastas consecuencias, y sugiere, aunque muy veladamente, una amenaza tanto para sí como para la pescadora:

involuntario espectador, al igual que él, quien en esa visita a la fuente no esperaba encontrarse con Laura).

Yo te vi sobre esta arena,
labrando con poco aviso
los amores de Narciso,
pues te ves, y ver no quieres
que he de ser Eco, si fueres
flor de los valles que piso.

Desde esta clara mañana,
que temí de Acteón la pena,
si pudieras con arena
lo que con agua Diana,
nunca, Fílida inhumana,
viste más estas riberas...¹⁰³.

El pescador la ha sorprendido en la arena, junto al mar, lo suficientemente cerca de la orilla para que ella pueda verse reflejada en sus aguas, y por eso introduce la referencia a Narciso, al superponer la imagen de la ninfa que borda historias mitológicas con la de la pescadora que está remendando las redes preparándolas para la fiesta de las dobles bodas celebradas en Valencia en abril de 1599: se la figura con la imprudencia de contemplarse en el mar, sin asumir el riesgo de enamorarse de sí misma, al no reparar en un principio en su belleza, pero también sin percatarse de que él, al ser tratado con tanta indiferencia, puede llegar a representar el papel de Eco, no solo en alusión a las alteraciones físicas de la ninfa por el desdén de Narciso, sino fundamentalmente por su actitud vengativa hacia el cazador, por cuya insensibilidad la joven invocó el castigo de los dioses, especialmente el de la diosa Némesis, que se consumó cuando el muchacho se transformó en flor después de enloquecer por enamorarse de su propia imagen (‘no quieres ver que yo he de

ser Eco, si tú te convirtieras, como Narciso, en flor...?); y el pescador, de inmediato, dada la displicencia de la muchacha, piensa en el castigo que ella podría haberle dado, de poseer las facultades de Diana: al arrojar arena sobre su rostro, en vez de agua, podría haberlo convertido en ciervo; su mirada podría haber resultado igualmente peligrosa para los dos, no tanto por su belleza, sino fundamentalmente por su arrogancia: por esa actitud habría sido castigada a la vez que habría castigado. Sin embargo, la pescadora, después del día de marras, parece haber desaparecido, y, con ese dato, el poeta completa un fructífero juego entre el ver y el no ver: el anónimo pescador, desde que la vio, lamentó, por un lado, que ella —como prueba de su indiferencia— no lo viera y temió, por otro, que se viera a sí misma, pero, al mismo tiempo, receló de verla, al prever un castigo semejante al de Acteón, y, lejos de recibirlo, obtuvo otro consistente en no verla nunca más (“Desde esta clara mañana... / nunca, Fílida inhumana, / viste más estas riberas”).

En *La obediencia laureada o el primer Carlos de Hungría*, vuelve a utilizar la trama de la fábula de Acteón. El protagonista, llamado Carlos, al ser desterrado por su propio padre, abandona Nápoles para dirigirse a Hungría y participar en la guerra entre la reina de ese país y el rey de Bohemia Filiberto; como soldado de éste, se ofrece a cruzar el río —bastante profundo— que separa su campamento y los muros que defienden la ciudad de la reina; a nado Carlos logra alcanzar la otra orilla, y, tras examinar los muros que cree palacio de

¹⁰³ Ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973, p. 72.

algún húngaro, divisa a lo lejos las figuras de dos mujeres a quienes no puede identificar: se trata de la reina María, quien, acompañada por su prima Rosela, ha decidido bañarse desnuda en el río. En semejante situación, Carlos no puede reprimir una obvia comparación con Acteón, esperando un castigo similar, aunque no idéntico, al del príncipe tebano, porque imagina en la dama a la que ha sorprendido en el río una actitud airada similar a la de Diana (y, de hecho, el hidalgo ya experimenta una sensación nueva, que nunca antes había experimentado, y descrita —de acuerdo con una famosa imagen petrarquista— como un fuego que hiela su sangre):

¡Ah cielos! Dos bultos veo...
Mas parece, y aun lo creo,
Lienzo de ninfas pintadas,
Que, dejando las alcobas
Del cristal del manso río,
Salen de su centro frío,
Cubiertas de verdes ovas.
¡Cielos! Movimiento veo:
que para que el tiro goce,
así el cazador conoce
si es la caza o el deseo.
Lavándose está los pies
Una bellísima dama...
Mas ya el Príncipe de Tebas
Se ofrece a mi pensamiento:
Que ésta es Diana, sin duda,
Y seré yo como él,
Si me transforma en laurel,
Porque la he visto desnuda...
Alzó el rostro... ¡Santo cielo,
Qué hermosura celestial!
Castigo me espera igual,

Pues ya me convierte en hielo¹⁰⁴.

A pesar de irrumpir a través del río, Carlos llega a ser reconocido por las damas, quienes, de inmediato, emprenden la carrera hacia los muros de la casa, seguramente a medio vestir, porque, en el trayecto desde la orilla a la puerta del jardín, ha perdido una liga; Carlos, al darse cuenta, la recoge, y al poco dialoga con la reina y su prima, quienes se asoman por las almenas de palacio: el soldado napolitano justifica su presencia en el lugar, contando la verdad, y acepta la invitación de la reina de regresar por la noche (para tal efecto ella pondrá a su disposición un barco). De nuevo en el campamento bohemio, Carlos narra al rey en privado lo ocurrido, y deja que lo acompañe para la cita nocturna, teniendo casi la certeza de que ha visto desnuda a la reina (en su relato, en lugar de comparar la escena con la de Acteón, la compara con la de la ninfa Calisto); a la hora convenida, se presenta ante la reina, quien admite que lo ha convocado no solo para recuperar la liga, sino por creer que la ha visto desnuda: [CARLOS] ¡Ay, que no sé lo que vi! / [REINA] Yo sí, pues por este sí / adonde estoy me tenéis. / ¡Hombre se puede alabar / que me vio...”; en estas últimas palabras la reina insinúa una amenaza bastante similar a la de Diana en la versión de Ovidio: “Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet!” (vv. 192-193), ‘Ahora te está permitido referir —si puedes

¹⁰⁴ Todas las citas de la comedia están tomadas de la de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Comedias escogidas*, vol. IV, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1860, p. 174; pronto saldrá la de Guillem Usandizaga.

hacerlo— que me has visto sin ropa!’. Sin embargo, no decide tomar ninguna medida contra Carlos, y lo dejar marchar, recordándole que tiene el barco para cuantas ocasiones quiera ir a verla; el rey de Bohemia, por su parte, dice a la reina quién es y le sugiere casarse con él para zanjar las discordias entre ambos, pero María lo rechaza de forma contundente y para siempre. Estando otra vez en el campamento bohemio, por medio de una carta, Carlos ha recibido la oferta por parte de María de convertirse en rey de su país; pero, sintiéndose obligado al de Bohemia, por quien ha sido nombrado general de sus ejércitos, se permite sugerirle que lo mate para que así él pueda casarse con la reina de Hungría: “¿Parécete a ti que es bien / que me case yo con quien / fue vista de otro desnuda?”. El rey de Bohemia se niega a poner en práctica tal proposición, y aconseja a su general —con quien no piensa revivir el episodio entre Alejandro, Apeles y Campaspe— que acepte la de la reina, porque ha tomado la determinación de hacer las paces con ella. Carlos, pues, acaba contrayendo matrimonio con María (y por esa razón es coronado con laurel, en el que había temido transformarse al ver a su esposa —cuando no lo era— desnuda); y el rey de Bohemia lo hace con Marcela, una hermana del protagonista que ha huido de Nápoles en compañía de su padre y hermano mayor, después que éste ha asesinado a Doristeo. Para buena parte de esta comedia nuestro dramaturgo ha tenido presente el episodio de Acteón con Diana y sus consecuencias inmediatas, y, para el desenlace del suyo, con otros personajes, ha podido conocer algunas versiones del mito en

que el cazador había intentado —aunque sin éxito— casarse con la diosa.

Tanto en *La Filomena* como en *La Circe* Lope introduce nuevas referencias a la fábula de Acteón, a quien en las dos ocasiones, como en *La quinta de Florencia* y en *La obediencia laureada*, llama “Príncipe de Tebas”, según era común desde Cristóbal de Castillejo; y en sendas obras, más próximas al ciclo *de senectute* que al *de inventute*, se reproduce la escena del baño de Diana y la inmediata transformación de Acteón. En la *Filomena*, Lope se aplica a ponderar la belleza del monte “La Tapada”, perteneciente al duque de Berganza, Teodosio II, recordando famosas escenas mitológicas, como la de Venus y Adonis, y la de Diana y Acteón, a quienes imagina en el escenario real (el río Borja —cuyas aguas cristalinas parecen fluir con cierta fuerza— y el lago en que desemboca) en comparación con el mítico (la fuente del monte Citerón):

Segura más que en la Castalia fuente,
la casta diosa su marfil bañara
del claro Borba en el cristal corriente,
o el dulce lago en cuyo centro para;
y de Tebas el príncipe valiente
menos lacivo a ver la cueva entrara,
si aunque tiene más ciervos de su ofensa
tuviera tales muros por defensa.

No le llorara Cadmo ni Semele,
a quien llamaba con mortal bramido,
como el herido toro ardiendo suele,
por las orejas débiles asido¹⁰⁵.

Retiene algunos datos del texto que mejor difundió la fábula (las *Metamorfosis* de Ovidio), si bien subraya la lascivia de Acteón (inexistente en el autor latino, quien lo presenta como una víctima del hado al llevarlo involuntariamente a la fuente en que se bañaba Diana) para contraponerla a la castidad que encarna la diosa de la caza: “la casta diosa... / menos lacivo”; y, de la misma manera que imagina a Diana más segura o protegida en las aguas del Borba (que en la de la fuente Castalia), menos lascivo supone a Acteón en las cuevas del monte “La Tapada”, cuyos parajes sin embargo albergan más ciervos que los que había en el valle de Gargafia: el príncipe de Tebas, en realidad, había llamado a sus criados, intentando articular palabras en vez de emitir sonidos irreconocibles; y en ningún momento, en su delicada y comprometida situación, había pretendido dirigir los lamentos —en forma de mugidos— a su abuelo Cadmo o a su tía Sémele, con quien —según algunas versiones— tuvo la intención de casarse (y las vicisitudes del joven tebano se presentan —aunque sin una clara vinculación— en las *Metamorfosis* entre las de Cadmo y Sémele). Además de su lascivia, se destaca en Acteón su osadía (“valiente”), en clara referencia a su determinación de internarse por parajes ajenos en una aproximación fatal a su más íntima desdicha, cuando había podido abandonarse al cansancio, que había vencido a todos sus acompañantes, tanto hombres como fieras.

¹⁰⁵ Lope de Vega, “La Filomena”, en *Obras poéticas. I*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1969, p. 709.

En *La Circe*, por ejemplo, tras describir la llegada de Ulises junto a sus hombres al palacio de la maga y la relación de las desventuras del capitán griego puestas en boca Euríloco, Lope empieza a narrar las metamorfosis que experimentan los soldados de aquél mientras estaban cenando manjares (en los que Circe había esparcido “hierbas benéficas”), y, al mencionar la forma en que el joven Antidoro se percató de su mutación (a través de una fuente), no puede más que recordar idéntica escena de la fábula de Acteón, en la que el protagonista reconoce su nueva cornamenta (“ramas”) en las aguas del baño:

Mas con mugido fiero y inhumano
la rígida cerviz de airado toro
mostró feroz, y en una clara fuente
[Artidoro] se vio las medias lunas de la frente
del modo que, bañándose Diana,
fugitivo, miró las ramas nuevas
en la plata del baño más cercana
el transformado príncipe de Tebas¹⁰⁶.

Lope alega al príncipe tebano simplemente para ilustrar una situación muy concreta: la del ser racional que advierte su transformación en otro irracional (por añadidura, con ‘cuernos’) gracias a la imagen que reproduce las aguas de una fuente; y, en este caso, el fénix trata a Acteón de “fugitivo”, bien en alusión a su cercana muerte o a su decisión de internarse a través de una espesa selva (cuando no a su velocidad, propia de cazadores). Al aludir a los

¹⁰⁶ Lope de Vega, “La Circe”, ed. cit., p. 955.

cuernos de Antidoro, recurre a la *elocutio* de Góngora, ya utilizada otras veces en la misma *Circe*, cuando describe a Júpiter en forma de toro al principio de las *Soledades*: “Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa, / media luna las armas de su frente”. En los dos casos, como ya se ha dicho, ni Antidoro ni Acteón no parecen tener dificultades para reconocerse a pesar del cambio tan radical que han sufrido, cuando Narciso —por ejemplo— tardó bastante tiempo en darse cuenta de que la imagen que se reflejaba en la fuente en que se miraba correspondía a la suya.

Quevedo y Góngora

A propósito del mito de Acteón, Quevedo introduce una variación bastante original, en convergencia con el mito de Narciso; y, según resulta habitual en él, aborda con perfecta naturalidad —al margen de alguna reminiscencia cultista— un motivo al que llena de agudezas conceptuales. Diana, por ejemplo, convierte al príncipe tebano en ciervo, no tanto como castigo a su osadía, sino como símbolo del amante rechazado en beneficio de otro (en este caso, de la propia diosa, que se ha enamorado de su imagen y que, por tanto, ha puesto los cuernos a su pretendiente); Acteón se dirige a la fuente de Diana, absolutamente engañado, al esperar ver a una ninfa honesta, en lugar de a una deshonesto (para ello véase la etimología que Covarrubias ofrece de “engaño”, en referencia a *ganemum*, como la

“casilla y sótanos de las rameras, que también engañan a éstos [a los clientes], dándoles a entender que son mujeres honestas”): el nieto de Cadmo habría creído que el desprecio de Diana tenía origen en la honestidad de la diosa (según los votos de castidad que había profesado), cuando en realidad cabría justificarlo por su deshonestidad, al sentirse tremendamente enamorada de sí misma. Con ese par de ejemplos —desarrollados más abajo—, Quevedo confiere a la fábula unas dimensiones insólitas tanto en la literatura del Renacimiento y del Barroco:

Estábase la efesia cazadora
dando en aljófar el sudor al baño,
cuando en rabiosa luz se abrasa el año
y la vida en incendios se evapora.
De sí, Narciso y ninfa, se enamora,
mas viendo, conducido de su engaño,
que se acerca Acteón, temiendo el daño,
fueron las ninfas velo a su señora.
Con la arena intentaron el cegalle,
mas luego que de Amor miró el trofeo,
cegó más noblemente con su talle.
Su frente endureció con arco feo,
sus perros intentaron matarle,
y adelantóse a todos su deseo¹⁰⁷.

El soneto, que aparece reproducido en una versión ligeramente distinta en la *Floresta de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, ofrece un encabezamiento (posiblemente apócrifo), que, por lo general, tiende a aclarar su sentido global: “Significa el mal que entra a la alma por

¹⁰⁷ Francisco Quevedo, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Crítica, Barcelona, 1998, p. 154.

los ojos con la fábula de Acteón”. Según han demostrado en su excelente edición Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Quevedo modifica algunos elementos de su fuente (Ovidio, *Metamorfosis*, III, 138-252); y, en el primer cuarteto, alude al momento en que Diana se está bañando en la época del año propiamente canicular (“cuando en rabiosa luz se abrasa el año / y la vida en incendios se evapora”), que pretende expresarse de forma más clara en la otra versión (“en la estación ardiente, cuando el año / con los rayos del sol el Perro dora”), donde —tal vez— pierde parte de su gracia, porque el estío se asocia con el perro y su propensión a la rabia (véase, en ese sentido, Aecio, *Tetrabilos*, Iano Cornario Interprete, Basilea, 1549, p. 284, o Plinio, *Historia natural*, II, 40), Por ello, en la primera versión, llama a la “luz” “rabiosa”, en alusión al elemento fuego, con las cualidades caliente y seco, propias del perro rabioso, como subraya en otro soneto Quevedo (“Ya la insana Canícula, ladrando / llamas, cuece las mieses, y, en hervores / de frenética luz, los labradores / ven a Proción los campos abrasando”), a zaga de Persio, *Sátiras*, III, 5-6 (“...siccas insana canicula messes / iamdudum coquit...”), según ya había señalado Dámaso Alonso¹⁰⁸. En el segundo cuarteto, dada la soledad en que vive, Diana corre el peligro de enamorarse —dada su belleza y castidad— de sí misma (en la otra versión se edita, recordando el tema del pintor que se enamora del cuadro extraordinario, “extraño”, que ha pergeñado con sus propios pinceles: “De sí, como Narciso, se enamora / vuelta pincel de su

¹⁰⁸ Dámaso Alonso, *Poesía Española*, Gredos, Madrid, 1950, p. 606.

retrato extraño”); pero, ante el acecho de Acteón, que por casualidad aparece en el lugar en que la diosa se baña, sus ninfas —como en Ovidio y como prácticamente toda la tradición sobre la fábula— intentan ocultar a su señora interponiéndose en la visión del joven cazador (“temiendo el daño, / fueron las ninfas velo a su señora”) y lanzándole —en lugar de agua, como describen Ovidio y Petrarca— arena para cegarlo (“Con la arena intentaron cegallo”). Sin embargo, Acteón llegó a entrever la imagen de la ninfa, cuya belleza —a diferencia de la arena— consiguió cegarle hasta producirle su deseo la muerte, antes que la recibiera de sus propios perros, que en este caso no llegan a intervenir. Quevedo, pues, ha introducido el mito de Acteón, no para ilustrar la muerte a causa de sus propios mordiscos (como lo pueden representar la acción de sus fieles perros), sino la muerte por el deseo amoroso cuyo origen cabe buscarlo en la contemplación de la ninfa o su imagen, que Acteón podía haber descubierto en el agua en que la diosa se refresca. Si hasta ahora se había utilizado mayormente —según hemos visto a través de unos cuantos ejemplos— la fábula de Acteón como punto de referencia de los daños que ocasiona el pensamiento de la amada, Quevedo presenta al cazador como enamorado de Diana, quien no solo teme el daño de ser sorprendida por un varón, sino que también recela del daño que pueda producirle (al ser consciente del amor que despierta su belleza, hasta el punto de incurrir —como ya hemos dicho— en filautía); y nuestro poeta, sin olvidar los detalles de la fábula, describe al protagonista ya con una incipiente

ornamenta y rodeado de sus perros, con la intención de devorarlo, cuando en realidad no hacen más que ejecutar cuanto su deseo ha llevado a cabo antes (y, en esa forma de morir, se nos aparece Acteón como víctima de la enfermedad de amor y de la rabia); la ornamenta, en esa caracterización del personaje, contribuye a ofrecer una imagen fea de él (“con arco feo”), como representante del cornudo a quien la diosa le ha puesto los cuernos físicamente al convertirlo en ciervo y moralmente al no corresponderle por amarse a sí misma. En cuanto a la localización de la época del año (que podría servir tanto para calificar la pasión rabiosa que Diana siente hacia su belleza, como la que padece Acteón), la crítica ha aducido una octava de *La fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora:

Salamandria del sol, vestido estrellas,
latiendo el Can del cielo estaba, cuando
(polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares, sudando)
llegó Acis; y, de ambas luces bellas
dulce Occidente viendo al sueño blando,
su boca dio, y sus ojos cuando pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo¹⁰⁹.

En los dos primeros versos Góngora describe la constelación del Can, caracterizada en los mismos términos que en Quevedo y en Lope (“que rabiaba como un perro por la canícula”, se quejaba Gerarda en *La Dorotea* a propósito de un dolor de muelas): ‘Estando el Can celeste, rodeado por sus estrella (el Can Menor por dos y el

Mayor por dieciocho), convertido en Salamandra —incombustible— del sol, llegó Acis (con polvo en el cabello y sudando centellas húmedas, si no ya perlas ardientes; y, viendo las dos luces bellas entregadas al blando sueño en su dulce occidente, Acis bebió de la fuente y contempló —cuando dejaba de beber o mientras bebía— a Galatea¹⁰⁹. Acis, cuya mención se posterga hasta el quinto verso coincidiendo con su llegada, acoralado, en esta ocasión, por el sol estival del mediodía, bebe —por la pérdida de líquidos— del agua de la fuente, al tiempo que —como puede— dirige sus ojos hacia la figura de Galatea. En los dos últimos versos de la octava, el poeta cordobés introdujo una correlación: ‘su boca dio al sonoro cristal; y sus ojos —cuando pudo— al cristal mudo’ (que, para Dámaso Alonso, corresponden a los miembros de la mujer). Por ello parece difícil pensar que Acis bebía mientras al mismo tiempo contemplaba —a través del agua— la imagen de la ninfa (convertida —no solo por hallarse dormida, sino también por tratarse de un reflejo— en “cristal mudo”, silencioso). En la época en que el perro propende a contraer la rabia, Acis se presenta ante su dama sin ningún temor a la bebida, ni aún mucho menos a la contemplación de la amada. En la octava XII, dos anteriores a la comentada, Góngora refiere los estragos que produce amor entre los pastores y sus perros; y, en el comportamiento final de unos y otros, estriba la mayor dificultad de

¹⁰⁹ Dámaso Alonso, *Góngora y el “Polifemo”*, Gredos, Madrid, 1985⁷, p. 507.

La fábula, según se viene señalando desde las *Lecciones solemnes* de Pellicer:

Mudo la noche el can, el día dormido,
de cerro en cerro y sombra en sombra yace.
Bala el ganado; al mísero balido,
nocturno el lobo de las sombras nace.
Cébase; y fiero, deja humedecido
en sangre de una lo que la otra paca.
¡Revoca, Amor, los silbos, o a su dueño
el silencio del can siga y el sueño!¹¹⁰

En primer lugar, llama la atención la conducta que adopta el perro: ‘mudo durante la noche y dormido durante el día, anda como si estuviera tendido de cerro en cerro y de sombra en sombra (bajo la cual tumbarse)’; de esta manera, deja indefenso el ganado, fácil presa del lobo que aparece en las sombras de la noche (por hipálage, se ofrece el calificativo de “nocturno” al lobo, como ya ha señalado José María Micó), mojando con la sangre de una oveja las hierbas que otra había comido. En los últimos versos, el poeta exhorta y conmina a Amor a devolver los silbidos a los pastores o a obligar a los perros silenciosos (por la noche) y dormidos (de día) a acompañar a sus dueños en las lamentaciones y en las viglias, porque —de esta manera— custodiarían el ganado, rompiendo el silencio y abandonando el sueño. Sin embargo, dada la actitud inicial del perro, errante como la del pastor, el poeta podía estar invitándolo a seguir los pasos del perro, callando durante la noche y

¹¹⁰ Dámaso Alonso, ed. cit., p. 501.

durmiendo durante el día. En esta octava y en la anterior, en cualquier caso, Góngora recrea un tópico de la literatura pastoril: los descuidos en sus quehaceres por parte del pastor enamorado. En ese sentido, los admiradores de Galatea se extienden a los perros encargados de la vigilancia del ganado (que, como el enfermo de amor, no puede conciliar el sueño por la noche y lo logra al amanecer; y por tanto aparecen caracterizados por la dejación de funciones, como de la que son víctimas sus dueños). El poeta, pues, como en el soneto XXXVII de Garcilaso, establece una semejanza entre la conducta del amo y la del animal; y resultaría magnífico —aunque menos probable— que los perros, despojados de su mutismo, empezaran a ladrar, en consonancia con las quejas del pastor, que al compararse con la de los mastines podrían ser inculcados de licantropía. En la *Arcadia* de Sannazaro, por ejemplo, los pastores Selvaggio y Ergasto cierran la prosa I con una égloga en la que el primero recuerda la manera en que había sorprendido a una zagala lavándose en medio de un río, con la ropa levantada hasta la rodilla; el pastor se enamoró *ipso facto* y la pastora, al advertir la presencia de aquél, no solo interrumpió su canto, sino también se cubrió la rodilla (en una actitud parecida a la del soneto de Garcilaso, en que oculta el pecho); y, en un principio, piadosa, acudió presto a auxiliar al desmayado figón, si bien —una vez le hubo devuelto la consciencia— se largó con toda prisa. Desde entonces, el pastor había sucumbido a la enfermedad de amor, desatendiendo los quehaceres que le son propios; y, en ese sentido,

Selvaggio, antes de conocer su causa, describe el abandono en que su interlocutor tiene a las ovejas y se refiere a la actitud de desidia de todos, afín a la de los perros y pastores enamorados de Galatea: “E sai ben tu che i lupi, ancor che tacciamo, / fan le gran prede; e i can dormendo stannosi / però che i lor pastor non vi s’impacciano” (vv. 10-12). El propio Ergasto, tras el relato de su enamoramiento, según hemos visto, explica su apatía, al confesar que no se ocupa más que en tenderse debajo de los árboles, dejando su ganado a merced de los lobos: “Come vuoi che’l postrato mio cor ergasi / a poner cura in gregge umile e povero, / ch’io spero che fra’ lupi anzi dispergati? / Non truovo tra gli affanni altro ricovero / che di sedermi solo appiè d’un acero, / d’un faggio, d’un abete o ver d’un sovero; / ché pensando a colei che’l cor m’ha lacero / divento un giacchio e di null’altra curomi, / né sento il duol ind’io mi struggo e macero” (vv. 49-54); pero, al final, confiesa aplicarse a los lamentos y suspiros, haciendo partícipe de ellos a los bosques, fieras y a su propio rebaño: “ben sanno questi boschi quanto io amola; / sannolo fiumi, monti, fieri et omini, / ch’ognor piangendo e sospirando bramola. / Sallo, quante fiate il dí la nomini, / il gregge mio, che già a tutt’ore ascoltami, / o ch’egli in selva pasca o in mandra romini” (vv. 94-99). En última instancia, el episodio presenta algunas afinidades con el de Acteón, aunque con la introducción de discordancias claras, como la conducta de la zagala intentando reanimar al pastor, a quien sin embargo acaba desdenando y mostrándose dura, en pie de igualdad con Diana.

En actitud similar o totalmente contraria —según se mire—, Góngora compuso un soneto, según la crítica, con motivo de una convalecencia del poeta en Salamanca entre julio y agosto de 1593 (si bien apenas se transparentan alusiones a ella):

Descaminado, enfermo, peregrino
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dio, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino
distinto, oyó de can siempre despierto,
y en pastoral albergue mal cubierto
piedad halló, si no halló camino.

Salió el sol, y entre armiños escondida,
soñolienta beldad con dulce saña
salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;
más le valiera errar en la montaña,
que morir de la suerte que yo muero.

Las andanzas del peregrino se narran en tercera persona, en clara vecindad con unos versos del tercer soneto de las *Rime et prose* (1558) de Giovanni della Casa (“Et quasi infermo et stanco peregrino, / manci per dura uia d’aspre montagne”¹¹¹), y solo —ocasionalmente— se introduce la primera, en el último verso, que sirve para distinguir entre el protagonista y el poeta; las vicisitudes del primero transcurren en un confuso “desierto”, que muy bien podía identificarse con un paraje forestal, aunque “despoblado de edificios, casas y gentes, y solo habitado de fieras” (*Dicc. de Autoridades*). Al

margen de su desorientación (como “del camin incerto” del “misero peregrin” de la canción IV de Giovanni della Casa), dando “pasos sin tino” (en clara figura etimológica con la “confusión pisando” y en analogía con “con dubbio pie” de la citada canción), el peregrino aparece gritando, seguramente con el propósito de ser oído en alguna parte; y a sus voces, en principio inútiles (“en vano”), curiosamente, responden los ladridos de un perro, cuyo ruido se percibía con claridad, aunque quizá un tanto lejos; y a través de ellos nuestro protagonista pudo orientarse hasta alcanzar un “albergue pastoral” (“il dolce albergo” de la misma canción italiana), donde, como ocurre en las serranillas, tuvo un buen recibimiento, si bien no contó con un asesoramiento para proseguir su camino (“si no halló camino, al menos halló piedad”). Al día siguiente, aún convaleciente de su enfermedad (“no bien sano pasajero”), resultó asaltado —también en un rasgo característico de las serranas, como ha señalado la crítica— por una bella dama vestida de blanco (y quizá, dada la situación, como sugiere Carreira, con ropa de levantar), a quien acabará pagando el hospedaje con la propia vida, y no con la relación sexual, según acostumbraba a pasar en las serranillas. De hecho, el peregrino, al igual que Acteón, ha sido conducido merced a los ladridos de un perro a un lugar donde parece víctima de una aparición inesperada (y, aunque no padece ninguna transformación física, experimenta un sentimiento igualmente letal); y, como el

¹¹¹ Giovanni della Casa, *Rime et prose*, Venecia, 1574, p. 6 (vv. 7-8); más abajo señalo algunas coincidencias con la canción IV del mismo volumen sugeridas por Salcedo Coronel.

príncipe tebano, se ha extraviado en él, por el que vaga, desorientado, con pasos inciertos: “non certis passibus errans” (v. 175), ‘errando con pasos indecisos’, pudieron inspirar en distinta medida —y tal vez directamente— el “con pie incierto” y “pasos sin tino” de Góngora. El poeta, en el primer terceto, ofrece una descripción de la dama o pastora en correlación con el amanecer, al presentarla oculta entre sus blancas prendas de vestir, emergiendo como el sol tras la aurora, en actitud de sorprender al viajero en inopinado y deslumbrante descubrimiento; y, en esa metáfora superpuesta, contribuyen las aliteraciones que despuntan a lo largo de los versos (“Salió el sol... / soñolienta... saña... / salteó...sano...”). De aceptar las claves biográficas (bastante falibles en literatura), Góngora habría decidido regresar enfermo desde Salamanca a Córdoba; y, durante el trayecto, quizá por influencia de su mala salud, perdió el rumbo y se extravió entre las montañas, donde le sorprendió la noche gritando inútilmente; y, solo gracias al ladrido de un perro —siempre despierto y atento, a diferencia del can mudo del *Polifemo*— con escasas fuerzas, llegó a un “pastoral albergue”, cuyos habitantes se apiadaron de él, ofreciéndole alojamiento, aunque no orientación para seguir su camino. Ya de día, el enfermo peregrino habría despertado sobrecogido y enamorado por el encuentro con una “beldad... soñolienta”, que lo habría puesto al borde de la muerte, al no corresponder a sus sentimientos. Pero, entonces, ¿qué sentido tiene el último verso, donde asoma la voz experimentada del poeta en tales lances de amor? A mi modesto

entender, Góngora ha elegido más probablemente un prototipo literario para encarecer su propio sufrimiento amoroso, que al final confiere sentido al soneto: su inquietud por la suerte del pasajero, al que hubiera deseado perdido en la montaña, con su enfermedad a cuestas, en vez de instalado en el pastoral albergue, seguramente muriendo de amores. En el género de las serranillas, por otra parte, la moza —no siempre de buen aspecto— adopta una conducta exigente y violenta para con el pasajero que le pide hospedaje; y, en la caracterización del personaje femenino, con un oxímoron (“dulce saña”) muy próximo al de la labradora de las *Soledades* (“ceño dulce”), como ha indicado José María Micó, Góngora se nos ofrece obediente al género, aunque no lo lleva por las mismas pautas de brutalidad y fuerza física, sino más bien a través de moldes más cortesanos, al atribuir a su protagonista un amor imposible (la “dulce saña” podría corresponder al desdén de la muchacha, en términos parecidos al mostrado por Diana cuando castiga a Acteón). R. Boase cree que Góngora combina la tradición de la serranilla con la del “caballero de amor”, de la que aduce —en vecindad con el presente soneto— unos versos que Badajoz el músico escribió a su amada desde Genoa:

Y dile, si no t'ensañas,
que ando ya tan sin tino,
como aquel qu'entre montañas
anda por tierras extrañas,
noche oscura y sin camino...

A pesar de no recabar en aspectos del estado mental del amante, Góngora podría haberse inspirado en el soneto XXXVII de Garcilaso, especialmente por la referencia a los continuos ladridos de un perro desvelado, que no permiten argüir una analogía con la desorientación y alaridos del protagonista.

Salcedo Coronel, cuyas observaciones y explicaciones no han gozado de mucho crédito entre nuestros gongoristas, ya había puesto en relación el contenido de este soneto con el de la obra más ambiciosa del poeta, las *Soledades*, en que —durante un amanecer del mes de abril— aparece un personaje amarrado a una pequeña tabla, que, como delfín domesticado por la lira de Anfión, lo conduce a lugar seguro, cuando un poco antes había confiado su camino a un desierto de olas y su vida a un barco de madera; su carta de presentación —que no de navegación— se reduce a tres aspectos fundamentales, aparte el de su belleza, comparable a la de Ganimedes, quien por ella —mientras cazaba en el monte de Ida— fue arrebatado —a pesar de los ladridos de sus perros— por un águila para servir de copero en el Olimpo: “náufrago y desdeñado, sobre ausente” (otros suprimen la coma, ‘desdeñado además de lejos de su dama’, quizá al considerar *sobre* ‘ademas de’ una partícula de conjunción: ‘náufrago, desdeñado y ausente’). Después de pasar la noche en una cabaña de cabreros, al día siguiente, en compañía de uno de ellos, salió de paseo por los montes, en los que llegó a mezclarse con cazadores, con quienes se fue el cabrero; ya solo, desde el hueco de una encina, contempló un grupo de serranas,

entregadas a quehaceres diferentes (el baño, la música, el baile y el embellecimiento); al poco se dejó ver, saludó a todos los serranos y, por su aspecto, en el que aún se reconocían los signos del naufragio, inspiró en el más anciano lágrimas y suspiros, al recordarle el hijo que había perdido en el mar: el discreto serrano no pudo reprimir una larga condena de la codicia de las navegaciones, de las que mencionó sus descubrimientos más famosos; entre éstos evocó, como conjunto, las once mil islas del océano Índico, a las que comparó, especialmente por su belleza, con las ninfas que con la suya habían perturbado a Acteón:

De firmes islas no la inmóvil flota
en aquel mar del Alba te describo,
cuyo número, ya que no lascivo,
por lo bello, agradable y por lo vario
la dulce confusión hacer podía
que en los blancos estanques del Eurota
la virginal desnuda montería,
haciendo escollos o de mármol pario
o de terso marfil sus miembros bellos,
que pudo bien Acteón perderse en ellos (vv. 481-490).

Como señala Lía Schwartz, el conjunto del archipiélago, compuesto de “firmes islas”, tiene su correlato con el grupo de ninfas desvestidas, “desnuda montería”, uno y otro descrito sobre un escenario muy similar: “en aquel mar del Alba”, “en los blancos estanques del Eurota”¹¹²; los cuerpos de las ninfas, “sus miembros

¹¹² Art. cit., p. 554; véase también Suzanne Guillou-Varga, *Mythes, Mythographies...*, vol. II, p. 683.

bellos”, se presentan como “escollos” que pueden poner en peligro la navegación de los marineros: Diana y sus compañeras, por un momento, se nos ofrecen en una imagen petrificada, al equipararse a las islas, como si cada una de ellas fuera una ninfa-peñasco, capaz de provocar un naufragio en cualquier embarcación, y, a su vez, las islas, en ese mismo momento, cobran vida, al aparecer en el mar de Oceanía como cuerpos “de terso marfil” y “de mármol pario” en movimiento, por más que se han introducido como “firmes”, semejantes a una “inmóvil flota”; los conquistadores, por último, se comparan con Acteón, y si el príncipe pasó de cazador a cazado, ellos podrían correr idéntica suerte, al convertirse en conquistados, dotados de una codicia parecida a la del tebano, unos por descubrir nuevos mundos, el otro por acumular el mayor número de presas. Determinados elementos de la fábula, al menos los más fácilmente perceptibles, presiden otros momentos de las *Soledades*, de los cuales ya hemos mencionado algunos, como el encuentro imprevisto del protagonista con unas serranas, a quienes éste contempla desde el hueco de una encina; después de oír su prolongado discurso, el náufrago acepta la hospitalidad del viejo serrano, en cuya compañía asiste a los preparativos de una boda y por cuya intervención conoce a la novia, en la que reconoce rasgos físicos de la dama por quien había decidido el destierro: “Digna la juzga esposa / de un héroe, si no augusto, esclarecido, / el joven, al instante arrebatado / a la que, naufragante y desterrado, / lo condenó a su olvido” (vv. 732-736). Para decirlo en palabras de Gracián, un desgraciado ver (el de la

dama que lo había condenado al olvido), le estuvo a punto de costarle el no ver: como Ovidio, como a muchos otros.

En un soneto cuyo primer cuarteto ya hemos mencionado a propósito del solsticio de verano en que sitúa la acción de la fábula del joven cazador, Quevedo —como anuncia el propio epígrafe que lo encabeza— describe los efectos devastadores que produce la entrada de la estación estival, influyendo en la tierra, en el el mar y también en el cuerpo humano, dejando secos fuentes, ríos y arroyos, los cuales el perro rabioso —que, como hemos visto, representa la época canicular— rehúye por razones ya suficientemente claras:

Ya la insana Canícula, ladrando
llama, cuece las mieses, y, en hervores
de frenética luz, los labradores
ven a Proción los campos abrasando.

El piélagos encendido está exhalando
al sol humos en traje de vapores;
y, en el cuerpo, la sangre y los humores
discurren sediciosos fulminando.

Bébese sin piedad la sed del día
en las fuentes y arroyos, y en los ríos
la risa y el cristal y la armonía.

Solo del llanto de los ojos míos
no tiene Can Mayor hidropesía
respetando los tributos a tus desvíos¹¹³.

La enumeración de los estragos que produce el “ardor canicular” guarda cierta gradación: se empieza mencionando los daños que causa a los labradores, cuyos campos aparecen incendiados por las

¹¹³ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1996, p. 329.

“llamas” (que labran de rabia) y por los “hervores / de frenética luz”; se sigue aludiendo a los vapores que emergen de alta mar y se termina señalando las alteraciones fisiológicas que repercuten en el cuerpo humano, a través de cuyo organismo desfilan en tumulto y en actitud de rebeldía, arrojando rayos, la sangre y los cuatro humores (“y, en el cuerpo, la sangre y los humores / discurren sediciosos fulminando”). En el primer terceto, se hace referencia a “la sed del día”, también en términos catastróficos, al absorber la canícula la “risa” de las “fuentes” (por el ruido), “el cristal” de los “arroyos” (por su transparencia) y a “la armonía” de “los ríos” (por su transcurrir sin sobresaltos); y, en el segundo, se confirma que el “Can Mayor” no siente hidropesía (no se muestra sediento) de las lágrimas derramadas por el poeta, respetando los tributos que la mencionada constelación rinde a los desdenes de la amada. El soneto, en general, trata las consecuencias aniquiladoras perpetuadas por la influencia del verano, cuya estación solo tolera el llanto del amante, que ha de ofrecer sus lágrimas —en calidad de votos— a la zahareña dama; pero el texto, en particular, aborda un tema que nos concierne sobremanera: la conducta fisiológica del ser humano durante la canícula, considerada la temporada más propensa para contraer la rabia; y, en ese sentido, se describe el funcionamiento del organismo de forma semejante al afectado por la enfermedad de amor o melancolía adusta. En la misma tradición —aunque sin aflorar tan explícitamente el tema de la rabia— Quevedo había compuesto un soneto en que —contraviniendo una de las normas

cortesés— da rienda suelta a su dolor, expresado con gritos y gemidos, semejantes al de un animal:

Dejad que a voces diga el bien que pierdo,
si con mi llanto a lástima no provoco,
y permitidme hacer cosas de loco,
que parezco muy mal amante y cuerdo.

La red que rompo y la prisión que muerdo
y el tirano rigor que adoro y toco,
para mostrar mi pena son muy poco,
si por mi mal de lo que fui me acuerdo.

Óiganme todos: consentid siquiera
que harto de esperar y de quejarme,
pues sin premio viví, sin juicio muera.

De gritar solamente quiero hartarme.
Sepa de mí, a lo menos esta fiera,
que he podido morir y no mudarme.

El amante, como insinúan Lía Schwartz e Ignacio Arellano, pide permiso para manifestar sus penas de amor; y, en semejante tesitura, decide abrazar la postura más conforme a su situación: la del loco de amor, cuya figura cuenta con una amplia tradición. Por una parte, el poeta expresa la pérdida de un bien (al no ser, lógicamente, correspondido), dirigida en principio a la propia amada, a quien con su llanto pretende conmover; y, por otro, busca la aquiescencia o aprobación para comportarse como debe hacerlo un verdadero amante, adoptando maneras y actos de un enajenado o trastornado mental para abandonar el aspecto o la idea de “muy mal amante”. En ese sentido, irrumpe violentamente contra la “red” y la “prisión”, símbolos del amor en la tradición petrarquista (aquí, por añadidura, parecen serlo de la conducta moderada y de la discreción

con que se había acreditado la pasión del poeta); y lleva a cabo tal actuación rompiendo las cuerdas de la red y mordiendo los hierros de la prisión, sin bien con ella no ofrece una idea auténtica del mal en que ha vivido (“para mostrar mi pena soy muy poco”), poniendo, además, en duda si por culpa del tormento en que se halla tendrá la capacidad suficiente para revelar las dimensiones de sus penas pasadas (y, por ahí, se muestra melancólico, al padecer cierta amnesia). En el último terceto, vuelve a insistir en su voluntad de gritar (propio de un melancólico adusto), al mismo tiempo que, apelando a la amada con un adjetivo típicamente petrarquista (“esta fiera”), dejarle claro que en ningún momento —cuando aparecía como cuerdo o ahora resueltamente loco— ha pensado cambiar sus sentimientos hacia ella

En otro soneto, Quevedo se hace eco de las interpretaciones más venatorias de la fábula, siguiendo una tradición que a lo largo de Renacimiento ha subsistido en paralelo con las amorosas, y, así, el poeta madrileño ha decidido censurar la actividad por la que Acteón fue famoso y en cuyo ejercicio —más o menos desmesurado— recibió el castigo de la diosa que la ha representado desde siempre (González de Salas lo editó con un epígrafe bastante ilustrativo, “A un caballero que con perros y cazas de montería ocupaba su vida”):

Primero va seguida de los perros,
vana, tu edad, que de sus pies, la fiera;
deja que el corzo habite la ribera,
y los arroyos, la espadaña y berros.
Quieres en ti mostrar que los destierros

no son castigo ya de ley severa;
el ciervo, empero, sin tu invidia muera;
muera de viejo el oso por los cerros.
¿Qué afrenta has recibido del venado,
que le sigues con ansia de ofendido?
Perdona al monte el pueblo que ha criado.
El pelo de Acteón, endurecido
en su frente, te advierte tu pecado:
oye, porque no brames, su bramido.

Desde el arranque, Quevedo alude al tiempo —seguramente el de sus mocedades— que el caballero ha invertido en perseguir a las fieras, y lo presenta, en una clara personificación, por delante de los perros para expresar la forma vana en que se ha consumido en una actividad tan poco edificante: ‘tu edad vana va seguida por los perros antes que la fiera por los pies de éstos’; la “vana edad” constituye una reminiscencia de “de medio sue etatis” (Arnaldo de Orleans), “la mitad de su edad” (Juan Pérez de Moya), la parte de su vida que Acteón se había consagrado a la caza hasta descubrir su verdadera naturaleza al sorprender desnuda a la diosa que la encarna. En un segundo momento, nuestro poeta recuerda el gran daño derivado de su dedicación preferente al arte venatorio, seguramente a zaga de las reflexiones del Brocense (“& cum eis in montibus venabatur, bonarum rerum atque facultatis suae negligens prorsus... Acteoni vero rei domesticae curam negligenti, quinimo venationi dumtaxat intento facultas omnis...”, ‘y con éstos cazaba por los montes, totalmente olvidado de las buenas cosas y de sus riquezas... Pero al estar Acteón descuidado de la administración del patrimonio, todavía más en exclusiva dedicado a la caza’): el

alejamiento de sus propias tierras y el descuido de los quehaceres más cotidianos (por ese motivo considera que el caballero se autodestierra, al abandonar continuamente sus posesiones para salir a cazar, y cree que lo hace sin ninguna causa que le obligue: se trata de un “destierro” no impuesto por una “ley severa”, sino elegido de forma voluntaria); Quevedo, en cualquier caso, podía haber invocado la imagen del destierro seguramente porque conocía la asociación establecida por Ovidio entre el suyo y el castigo de Acteón, no solo, como ya hemos visto, por lo que ambos contemplaron, sino por haber desatendido su casa: “parva quidem periit, sed sine labe domus... / corrui haec igitur Musis accepta, sub uno / sed non exiguo crimine lapsa domus” (Tristia, II, 1, 110 y 121-122), ‘sin duda la pequeña casa ha perecido sin deshonra... Esta casa, grata a las musas, se derrumbó, sumida bajo un solo pero no exiguo delito’. Entre tales reflexiones, el poeta introduce invitaciones al protagonista del soneto a dejar envejecer a los animales del bosque, a respetar a todas las criaturas del monte: “Deja que el corzo habite la ribera... / muera de viejo el oso por los cerros”, “Perdona al monte el pueblo que ha criado”, ‘evita al monte el daño de las criaturas que ha alimentado’ (destaca el cultismo “perdona”, ya adoptado por Garcilaso para traducir una de las acepciones secundarias de *parcere*); y, en última instancia, menciona la metamorfosis de Acteón en ciervo, de la que retiene dos momentos con propósitos claramente disuasorios, anunciándole su posible proceso de animalización, de persistir en su afición: la aparición en

su frente de los cuernos y la emisión de gemidos, en lugar de palabras (“dat sparso capiti uiuacis cornua cerui”, ‘le otorga en la cabeza regada cuernos de un longevo ciervo’; “uelat maculoso uellere corpus”, ‘el cuerpo oculta con una piel jaspeada’; “ingemuit”, ‘gimió’).

Durante el Renacimiento, Erasmo, en su *Stultitiae laus*, había situado a los cazadores dentro de la misma categoría que la de los maridos consentidos y permisivos con sus mujeres, porque unos y otros se obstinan en la alabanza de algo que no la merece: “Ad hunc ordinem pertinent et isti, qui prae venatu ferarum omnia contemnunt, atque incredibilem animi voluptatem percipere se praedicant, quoties foedum illum cornuum cantum audierint, quoties canum ejulatus” (‘A esta clase pertenecen quienes desprecian todas las cosas por la caza de las fieras, e incluso proclaman experimentar un increíble placer del alma siempre que oyen aquel feo sonido de las trompas o el aullido de los perros’); sin aducir para nada a Acteón, describe el proceso de degradación al que llegan los cazadores, quienes, por su actividad, creen estar imitando a los reyes, cuando en realidad se convierten en sus propias presas: “Porro cui contigerit e bellua nonnihil gustare, is vero existimat, sibi non parum nobilitatis accedere. Itaque cum isti assidua ferarum insectatione atque esu nihil aliud assequantur, nisi ut ipsi propemodum in feras degenerent, tamen interea regiam vitam agere se putant” (‘Ahora bien: si alguno consigue apenas gustar de la bestia, ya estima sin embargo haber adquirido no poco de nobleza. Así, con la asidua

persecución y deglución de las fieras, éstos no consiguen otra cosa que degradarse, casi como las propias fieras, y entretanto consideran llevar una vida regia’).

El teatro de Francisco de Rojas y el de Calderón

En el teatro, según hemos visto ya en Lope de Vega, se llegó a citar bastante la fábula de Acteón, aunque nunca se compuso ninguna obra específicamente sobre ella, como se había compuesto, por ejemplo, sobre la de Narciso o la de Adonis y Venus, etc., y tampoco se suele utilizar el nombre del cazador tebano para el de un personaje de comedia o tragedia. Sin embargo, nuestros dramaturgos construyeron algunas de sus obras un poco en función del mito de Acteón, pensando en las moralidades más difundidas sobre él, casi siempre para ilustrar, como acabamos de ver en Quevedo, los peligros de la caza, ya sea el de la muerte o el del destierro de quienes la practican. En ese sentido, hay dos obras que parecen construidas por esas coordenadas: el caballero que, entregado con mayor o menor convicción a la caza, se enamora de una dama a la que ha visto en el transcurso o al final de su ejercicio, y siempre se trata de una dama casada a la que, por esa misma razón, se pretende poner en un compromiso (se irrumpe en un terreno vedado, como lo es la fuente en la que se baña Diana). Esas dos obras presentan importantes coincidencias, especialmente porque

sitúan en su centro la escena con mayores reminiscencias con la de Acteón, y a partir de ella organizan el resto de episodios, apuntando tanto a las causas como a las consecuencias: en una se castiga más al personaje que parece arrogarse el papel de Acteón, mientras que en la otra se castiga al que encarna el de Diana, al pensar en una heroína contrapunto de la diosa. La primera de las obras es *Del rey abajo, ninguno* de Francisco de Rojas, y la segunda, *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, y no las estudiamos por orden cronológico, sino por la mayor importancia e incidencia que tienen en ellas la fábula de Acteón.

En *Del rey abajo, ninguno* (1650), Francisco de Rojas adujo la figura del príncipe tebano en esta línea de interpretación, y, basándose en ella, construyó su comedia más famosa, al asignar a la caza un papel mayoritariamente negativo, al menos para sus protagonistas principales, don Mendo y don García de Castañar. En la jornada segunda, casi en el centro geométrico de la obra, introdujo un diálogo, mientras los dos personajes citados se hallaban en el bosque practicando el arte venatorio, entre Blanca, Gerardo, Bras y Teresa; el porquero, representante del gracioso, aunque con unas fuertes dosis de sensatez, había preguntado por el vicio “más caro... que hay en el mundo” (1333-1334), y el anciano Gerardo, símbolo de la sabiduría, si bien solo aparece en dos ocasiones, había respondido que la caza, recordando presisamente las moralejas sobre nuestra fábula:

Que el hombre de caza, amigo,
tiene el de más perdición,
más costoso y infelice;
la moralidad lo dice
del suceso de Anteón (vv. 1340-1344)¹¹⁴.

De intento Rojas ha decidido colocar esta escena como gozne de la comedia, pensando en la importancia que tenía para él la fábula sobre el cazador tebano. Para empezar, el rey y don Mendo decidieron visitar a don García, para cerciorarse de sus orígenes nobles, fingiendo que habían llegado a su casa después de una jornada de caza: el segundo, nada más ver a doña Blanca, esposa del labrador, se enamoró de ella y la requirió de amores varias veces antes de marcharse (como Acteón, tras un día de caza, ha descubierto una belleza que cambiará su vida para siempre); en palacio, sobornó a Bras, criado de don García, para saber el modo de poder estar con Blanca: se enteró por el porquerizo que el marido de la dama pasaba la noche fuera entregado y obsesionado en la caza del jabalí (y el gracioso no podía reprimir cierta reconvención para su amo, sin duda teniendo presente las consecuencias trágicas del príncipe tebano):

Aquestas noches se va
mi amo García a caza
de jabalíes; vestida
le aguarda sin prevención,
y si entráis por un balcón,

¹¹⁴ Cito siempre por la edición de Federico Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 55.

la hallaréis medio dormida,
porque hasta el alba le espera;
y esto muchas veces pasa
a quien deja hemosa en casa
y busca en otra una fiera (vv. 999-1008)

En esa misma noche, don García había salido a cazar y don Mendo se había adentrado en los bosques para dirigirse a casa de éste: los dos, sin proponérselo, coincidieron, aunque el labrador no pudo reconocer a su rival, seguramente por la oscuridad y por la distancia que lo separaba de él (el caballero de la banda, en cambio, pudo identificar a don García al preguntar por su nombre y recibir una respuesta muy clara); tras el encuentro, don Mendo, bastante desorientado, se encaminó rápidamente hacia la casa de doña Blanca, mientras el labrador interrumpió —sin una causa aparente— la caza para volver junto a su esposa: el segundo llegó antes que el primero, y, cuando lo descubrió a esas horas rondando sus propiedades, pensó que había venido por su esposa, pero no tomó ninguna represalia, al confundirlo con el rey, porque don Mendo llevaba una banda roja. En esa tesitura, don García no sabía a qué atenerse, incapaz de matar, por su fidelidad, a quien creía el rey, si poner fin a la vida de su mujer o terminar con la suya; y, con un puñal en la mano, provocó la huida de doña Blanca, quien, medio desnuda, salió al bosque en busca de ayuda y halló en él al conde de Orgaz; antes de identificarla, el conde creyó haber topado con Diana saliendo del baño, tan implacable con las fieras como con los cazadores, en una clara alusión a Acteón:

Mujer, ¡escucha, tentel!
¿Sales, como Diana, de la fuente
para matar, severa,
de amor al cazador como a la fiera? (vv. 1716-1719)

Después de oír a Blanca, el conde decidió llevarla a palacio junto a la reina, y allí también se presentó don García, quien, al conocer que don Mendo no era el rey, en presencia del verdadero, lo emplazó a salir de la sala para matarlo y así vengar el agravio de que había sido víctima (no podía ejecutar su venganza ante el monarca porque las leyes se lo impedían). En la comedia, Blanca asume el papel de la diosa Diana, fiel a su marido, nada receptiva a los requiebros de su pretendiente; don Mendo representa la función de Acteón, porque al final de una cacería descubre a una dama por la que pierde todo sentido de honor y justicia; durante otra, en la que se pierde en el bosque, decide irrumpir en la intimidad de la dama, pero no lo consigue al hallar de forma inesperada a su marido: por su osadía, recibe el castigo de la muerte, al igual que el príncipe tebano (Bras, al verlo en palacio, repara en el cambio que se ha producido en él, porque lo ve saltar, brincar y recular, y lo atribuye a una picadura de tarántula o a amor); don García adopta al principio un comportamiento también próximo a Acteón, al practicar la caza y desatender su bien máspreciado, al que abandona para perseguir fieras, como se lo reprocha Belardo ante Blanca: “Por muy necia [el alma de Blanca] la condeno, / pues se va al monte al sereno / y os

deja hasta que es de día” (vv. 1264-1266); sin embargo, don García sabe rectificar a tiempo, porque, en la noche más comprometida para él, regresa a su casa y vela por la seguridad de su esposa, aunque, en ese momento, se le plantea un dilema muy importante, al confundir con el rey a quien pretende usurparle la honra (solo lo resuelve al final cuando descubre su identidad, dando sentido al título de la obra: por debajo del rey no permite a nadie el coqueteo con su esposa) . A pesar de compartir la misma afición por la caza, entre don Mendo y don García existe una diferencia fundamental: uno la practica con el propósito de seducir a doña Blanca, el otro, en cambio, la ejercita como un simulacro de la guerra (vv. 1072), ante la perspectiva de incorporarse al ejército de Alfonso XI para acometer la conquista de Algeciras, que tuvo lugar entre los años 1342 y 1344. Por eso los dos protagonistas tienen un desenlace muy diferente: uno pierde la vida, mientras el otro la salva, incluso a pesar de los agravios inferidos por su padre al monarca durante su minoría de edad.

En *El médico de su honra*, Calderón hace un uso parecido de la fábula de Acteón, que escenifica al principio de la jornada segunda, justo también en el centro geométrico de la obra, en un contexto en que uno de los protagonistas simula salir de caza: ese episodio justifica otros tanto anteriores como posteriores, e ilustra varias facetas de la fábula, entre ellas los males derivados del arte venatorio. En el inicio de la comedia, presenta al rey Pedro I de Castilla y a su hermanastro don Enrique de camino hacia Sevilla, y

reproduce la caída del segundo de su caballo, por cuyas consecuencias el accidentado debe ser trasladado a un quinta cercana, en la que se reencuentra a una dama a la que había pretendido en el pasado pero que en la actualidad está casada con don Gutierre Alfonso Solís: el infante, al recuperar el sentido, que había perdido producto de la caída, ve, antes que nadie, a doña Mencía, cuyo hallazgo atribuye al inextricable azar, y, al despertarse el amor que siente por ella, después de saber de su matrimonio, decide abandonar la casa para evitar males mayores (pensando en su salud, doña Mencía intenta disuadirlo, y se ofrece a darle una disculpa sobre las circunstancias de su boda, a la que hubo de consentir obligada por su padre). Mientras nuestro dramaturgo ha abordado esta trama amorosa (con ciertas analogías con *El Peribañez* de Lope de Vega), al poco abre otra en la que se halla implicado el marido de la dama, don Gutierre, quien explica ante el Rey su resolución de desdecirse de la palabra dada a una dama sevillana, doña Leonor, para comprometerse no mucho después con su actual mujer: durante una de sus visitas a casa de doña Leonor, había descubierto un bulto en forma humana arrojarse por el balcón, y, por dudar de la honestidad de la dama, había determinado abandonarla; en el momento de confesárselo al Rey, está presente la dama, que abandona su escondite al oír el relato de su antiguo prometido, y el caballero disfrazado, que desafía a don Gutierre a batirse con él en duelo para demostrar la inocencia de la dama, en cuya casa se hallaba para ver a otra con quien se habría casado de no

haber muerto. Por la actitud de sus dos súbditos, el Rey decide encarcelarlos, y, ante semejante circunstancia favorable, el infante, después de sobornar, como don Mendo en *Del rey abajo, ninguno*, a una esclava, Jacinta, a quien ha prometido la libertad, ha regresado a la quinta y ha entrado en el jardín en el que por la noche suele descansar doña Mencía: don Enrique ha dejado Sevilla para visitar a su antigua amante con la excusa de salir a cazar (“Con ocasión de la caza, / preso Gutierre, podré / ver esta tarde a Mencía”; vv. 1001-1003)¹¹⁵; una vez dentro del jardín, elige un lugar para poder observarla, y en esa situación se equipara a Acteón:

Amor ayude
mi intento. Estas verdes hojas
me escondan y disimulen;
que no seré yo el primero
que a vuestras espaldas hurte
rayos al sol: Acteón
con Diana me disculpe (vv. 1044-1050);

doña Mencía, rodeada por dos de sus criadas, Teodora y Jacinta, se duerme oyendo cantar a la primera, y en ese momento aprovecha el infante para salir de su escondite y acercarse a ella, reclamando las disculpas que le había prometido antes: le descubre que la caza ha sido un pretexto para poderla ver y acometer otro tipo de caza, la de amor (y al respecto declara que no ha pretendido aplicarse al arte venatorio, especialmente a la caza mayor, dejando el bosque sin animales que puedan saludar el alba o al alba):

¹¹⁵ Utilizo la edición de D. W. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1989.

El achaque de la caza,
que en estos campos dispuse,
no fue fatigar la caza,
estorbando que saluden
a la venida del día,
sino a ti, garza, que subes
tan remontada, que tocas
por las campañas azules
de los palacios del sol
los dorados balaústres (vv. 1103-1112);

don Enrique especifica que la suya no ha sido la intención de perseguir a los animales propios de la caza mayor (“no fue fatigar la caza”), impidiendo que ellos —matándolos— pudieran gozar de salud al amanecer (otras ediciones traen “salude” por “saluden”, pensando en un sujeto en singular, “la caza”¹¹⁶), sino que ha consistido en asediarla a ella, a la que se dirige como si fuera una ave que surca el cielo en las proximidades del sol; estando conversando el infante y doña Mencía, aparece en casa el marido, don Gutierre, quien, gracias a la amistad con el alcaide, ha podido dejar la cárcel por unas horas para poder visitar a su mujer (al igual que *Del rey abajo, ninguno*, el pretendiente ha sido interrumpido por el marido de la dama, aunque no ha llegado ha ser reconocido por él); doña Mencía exhorta a su acompañante a esconderse en su habitación, pero, al cabo de cierto tiempo, con la excusa de preparar la cena, regresa ante su marido, a quien confiesa haber visto un hombre

¹¹⁶ Así lo edita Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 56.

embozado: fingiendo increparlo, apaga la luz para facilitar la salida, en medio de la obscuridad, de don Enrique, guiada por Jacinta; don Gutierre, a causa del tumulto y la poca luz, topa con su criado Coquín, y no puede ni apresar ni ver al intruso: cuando el infante ya se ha marchado, aconsejado por su mujer, registra la casa en busca del que ésta ha identificado con un ladrón, y en la búsqueda halla una daga, que por el momento decide ocultar. Al volver a la cárcel y al aparecer ante el Rey al día siguiente, en presencia del infante, tras ser liberado por aquél, se percata que la daga encontrada en su casa hace juego con la de éste, y empieza a sospechar que el caballero que irrumpió en su casa no es otro que el mismísimo infante, el hermanastro del Rey. Para corroborar su presunción, se presenta por la noche en el jardín de su quinta, donde descansa su mujer, en el mismo sitio en que fue sorprendida por el infante, no dándose a conocer, ocultando su identidad en la oscuridad, pero utilizando términos ambiguos: doña Mencía, que nada sabía de la liberación de su marido por el Rey, cree estar hablando otra vez con don Enrique, a quien en alguna ocasión se dirige utilizando el tratamiento de “Tu majestad”. Con la prueba que buscaba, don Gutierre expone su queja ante el rey, quien interroga a su hermanastro, teniendo escondido a aquél, como había tenido escondida a doña Leonor: don Enrique reconoce haber amado a la dama por la que se le pregunta, así como admite ser suya la daga que se le enseña: al recibirla de manos del rey, a causa de su turbación, lo hiere involuntariamente, y, al ser increpado por él, decide abandonar

Sevilla para dirigirse a Consuegra. Por su parte, don Gutierre, confirmado en todas sus sospechas, resuelve convertirse en el médico de su honra, al encargar a un barbero la sangría de su mujer: hace creer que doña Mencía sufría una extraña enfermedad, para la cual el médico había recetado las habituales sangrías, y atribuye a un descuido la caída de una venda que él mismo había provocado, por la cual la dama había muerto desangrada (de hecho, don Gutierre había combatido la enfermedad de su honra con unas sangrías que elimina a la que considera su causa). El Rey, en última instancia, obliga a su vasallo a casarse con doña Leonor para restañar el daño moral que le había infligido al no cumplir su palabra de matrimonio.

En esta doble trama amorosa, don Enrique de Trastámara adopta la función de Acteón, cuando, para propiciar el encuentro con doña Mencía, pretexto ir de caza, y, al final de la jornada, al darla por terminada, se encamina hacia el jardín de la dama, en el que ha podido entrar, no por casualidad, sino porque ha sobornado a una criada: se ha situado en un lugar privilegiado, como algunas versiones de la fábula colocan al cazador tebano en la fuente de Diana, y, cuando ha comprobado que la dama se había dormido, ha decidido salir de su refugio para exigirle una disculpa por su boda con don Gutierre. En esa situación, doña Mencía reprocha a don Enrique la osadía de comprometer seriamente su honestidad, y, de inmediato, debe afrontar otra circunstancia aún más delicada, la aparición de su marido, a quien no esperaba por creerlo encerrado en la cárcel; colabora, como hemos visto, en la huida del infante,

después de denunciar su presencia, ocultando, por supuesto, su identidad. A raíz de ese incidente, don Enrique recibe un castigo, bastante menor que el del príncipe tebano, pero afín de acuerdo con algunas de sus interpretaciones: debe abandonar la corte, tras herir al Rey con la daga que lo había delatado, y dirigirse a una especie de destierro (de hecho, la comedia refleja las disensiones históricas entre los hermanastros), en una huida hacia fuera, lejos de sus intereses, al igual que la de Acteón, quien, por más que se plantea el regreso a palacio, ya no lo hace (“y huyendo desta tierra, / hoy a la ajena patria me destierra, / donde vivir no espero, / pues de Mencía aborrecido muero”; vv. 2384-2386). El propio infante ha asociado la caza con la figura del príncipe tebano y con la situación de hallarse en un sitio prohibido, en actitud igualmente voyeurista, para abordar a una dama que no le pertenece, por estar casada con otro hombre, y tan inaccesible como Diana: siente temor y espanto cuando se le anuncia la llegada de don Gutierre, a imitación del príncipe tebano cuando reconoce en las aguas de la fuente su metamorfosis en ciervo, el animal que, según hemos comprobado, mejor representaba el miedo que se había apoderado del cazador (“No he sabido, / hasta la ocasión presente, / qué es temor”, vv. 1163-1165). Calderón ha introducido el símil con Acteón porque ha previsto un desenlace trágico para la comedia (valga el oxýmoron), y, en ese sentido, ha tenido en cuenta las interpretaciones de la fábula, como una ilustración de los males producidos por la dedicación a la caza, causante de la inhibición de las obligaciones propias de un príncipe

(don Enrique, en lugar de permanecer en la corte, haciendo compañía al Rey, se aleja de ella para practicar la caza como excusa a otro tipo de actividades de carácter amoroso; y, con esa actitud, provoca una escisión interna, reflejo de la histórica). Doña Mencía, en cambio, no encarna por completo el papel de Diana (se ofrece en todo caso como una anti-Diana), porque, a pesar de su inocencia con respecto al delito de honor que se le imputa, no parece sentir repugnancia por don Enrique, a quien había desdeñado cuando soltera, quizá por falta de un compromiso serio por parte de él: no lo expulsa de su jardín, como la diosa había expulsado al cazador, y por eso sufre el castigo más duro, con una muerte en algunos aspectos similar incluso a la de Acteón, al menos tal como la anuncia su marido, pensando en principio más en Jacinta que en ella: “a pedazos sacara con mis manos / el corazón, y luego / envuelto en sangre comiera / a bocados, la sangre me bebiera, / el alma le sacara, / y el alma, ¡vive Dios!, despedazara” (vv. 2024-2030).

*La “fábula” de Luis Barahona de Soto y la de Antonio Mira de Amescua*¹¹⁷

Antes de 1587, Luis Barahona de Soto había escrito la *Fábula de Acteón*, en coplas reales, como la de Castillejo, dirigida a una “señora”, que le permite establecer relaciones entre la situación de Acteón con Diana y la del amante con su amada. Así, desde el arranque, en las cuatro primeras coplas reales, dirige la historia a su amada, a quien con su relato pretende ilustrar los tormentos que recibe, semejantes a los que había padecido Acteón por culpa de Diana (y, en ese sentido, se narra, de forma secundaria, la fábula para despertar algún tipo de conmiseración en la amada; y, en semejante propósito, se presenta a Diana como ejemplo de la dama cruel, cuya conducta merece una contundente reprobación, si bien no se la puede castigar, porque el modelo que se ofrece no recibe en ningún momento condena alguna):

De un alma que fue vestida
con dos cuerpos, de hombre y fiera,

¹¹⁷ Sobre las dos fábulas hay un estudio reciente por Juana Toledano Molina, “El tema de Acteón en Barahona de Soto y Mira de Amescua”, en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 545-552; la autora menciona otras versiones de la fábula, desde la *Trágica metamorfosis de Acteón* (Córdoba, 1666) de Enrique Vaca de Alfaro hasta un epigrama de ocho versos (“A la fábula de Diana y Acteón, vuelta en ciervo por haberla enamorado”) y un romance de sesenta y ocho (“A la fábula de Acteón y Diana”) de Gonzalo Enríquez de Arana, con referencias tomadas de Antonio Cruz Casado, “Los poemas de tema mitológico en *El cisne andaluz*, de Gonzalo Enríquez de Arana”, en *Hommage à Robert Jammes*, Mirail, Toulouse, 1994, vol. I, p. 285.

y de otra alma que, regida
de un cuerpo más que de cera,
fue cual piedra endurecida,
de un milagro y de otro extraño
diré, y de un dolor tamaño,
que pocos lo conocieron,
sino aquellos que supieron
lo que yo sé, por mi daño.

¡Oh tú, que, para mi mal,
sola en el mundo naciste,
bella, cruel, desleal,
sabia, y que de todo fuiste
modelo y original,
oye lo que cantar quiero;
verás en ciervo ligero
mudado al señor de Tebas,
do el tormento que en mí pruebas
fue figurado primero.

Con poco que estés atenta,
en sus trabajos verás
los de aquel que te los cuenta,
y, si quíes saberlo más,
tu desamor y mi afrenta.
verás sobre su divisa
los del que en su mal no avisa,
puestos para más despecho,
y, cual yo, el cuitado hecho
del mundo fábula y risa¹¹⁸.

El poeta granadino comienza el relato de la fábula por la fundación mítica de Tebas a cargo de Cadmo, quien, tras matar a la serpiente de Marte, le arranca los dientes y los siembra en la tierra, de la que brotan y emergen bravos guerreros, cuyos cinco supervivientes fueron los antecesores de las principales familias de la ciudad:

Una muy copiosa fuente
muy alegre y fresca está
en la tierra cuya gente
le nacio a Cadmo de la
quijada de una serpiente,
de un monte jamás rozado,
cercada al Austro y Poniente,
descubierta al sol de Oriente
cubierta al cierzo helado.

Luis Barahona de Soto dedica muchas coplas a la descripción del lugar que Diana había elegido para su descanso y solaz, y en ello amplifica con creces el original, si bien conserva alguno de sus elementos, como el tópico de la naturaleza que supera al arte y la alusión a un arco por donde pasaba el agua, aparte de la mención de las orillas desbordadas por la hierba: “cuius in extremo est antrum nemorale recessu / arte laboratum nulla; simulauerat artem / ingenio natura suo; nam pumice uiuo / et leuibus tofis natium duxerat arcum; / fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, / margine gramineo patulos succinctus hiatus”, ‘en cuyo lugar más apartado hay una cueva boscosa no elaborada por ningún arte; la naturaleza, con su ingenio, había imitado al arte; porque con viva piedra pómez y con ligeras tobas había moldeado un arco natural; a la derecha una fuente transparente emite un sonito con poco agua, rodeada en su amplia abertura por un margen lleno de grama’ (“Entre la arboleda estaba / de natural piedra viva / un güeco de do manaba / el agua que desde arriba / abajo se despeñaba. / Después

¹¹⁸ Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Real Academia Española, Madrid, 1903, pp. 637-638.

ésta se vertía / sobre otra peña y corría / por un arco, parte a parte,
/ do natura venció al arte / y el arte a la fantasía... / El margen de
césped vivo, / de nervosa y ciega trama / que, de tierra, al fugitivo /
licor la ñudosa grama / hizo en su lugar nativo...”); y, siguiendo
idénticos procedimientos retóricos, alude a la costumbre de la diosa
de dirigirse a ese lugar para sobreponerse a los rigores del calor
estival, y en tal escenario se aplica a narrar las atenciones que recibía
Diana por parte de sus ninfas, entregadas a prestarle un servicio
específico, ya haciéndose cargo del arco y las flechas, ya tomándole
el manto, ya limpiándole el sudor de la garganta, ya recogándole el
cabello, ya desnudándola del todo, ya quitándole el calzado (y, en
este caso, como en otros, según veremos, nuestro poeta amplía y
altera el texto de Ovidio, a veces en coincidencia con el cuadro de
Tiziano, quien introduce una ninfa secándole el sudor de las piernas
y otra de color —quizá una esclava— intentando taparle la cabeza y
el pecho con un blanco cendal):

Aquí la diosa solía
en el caluroso estío
olvidar la montería
y en el líquido rocío
sus castos miembros metía.
Y, siendo entonces llegada,
de sus ninfas rodeada,
arco y flechas a una dio
y otra el manto le tomó
con que vino cobijada.

Otra con blanco cendal
fue limpiando del sudor
la garganta de cristal,
que derritiera en amor

al más duro pedernal.
Otra le cogió el cabello,
tal, que no era tal como ello
madeja de oro encrespada,
y en una y otra lazada
lo anudó, y a Amor entre ello.

Otra ninfa, diligente,
la ropa de grana y oro
le quitó liberalmente,
y descubrióse un tesoro...

Dos le quitan el calzado,
y un color se descubrió
de leche y sangre, rosado,
que cuando al suelo tocó
hizo florecer el prado.

Barahona de Soto pondera la belleza de la diosa conforme la presenta preparándose para el baño, y, en ese sentido, recurre a metáforas trilladísimas (del tipo A=B), como la de la garganta resplandeciente como el cristal o la del pie rosado (quizá menos común), suma de los colores de la leche y de la sangre, en referencia a su blancura habitual y al enrojecimiento de la piel debido al roce del calzado durante sus veloces carreras; y, en la descripción del cuerpo desnudo de Diana, se vale de una sensualidad algo insólita, al emplear un metáfora pura para la mención de los senos separados por un breve espacio (B en lugar de A, o “montes” en vez de ‘senos’): “Descubrióse el blanco pecho, / de masa celestial hecho: / dos montes y una cañada / de blanca nieve cuajada, / y el Amor allí deshecho” (la *cañada* es el espacio de tierra entre dos alturas poco distantes entre sí). En los versos siguientes, Barahona de Soto introduce importantes novedades con respecto al original: por un

lado, presenta a doce de sus ninfas entregadas en grupos de cuatro al servicio de su señora (un grupo derrama todo tipo de licores en Diana, en cuyo cuerpo llegaron a oler por sus propiedades sino a las de la piel de la diosa virgen; otro le da prepara “varias suertes de conservas” a partir “de las mejores yerbas”; y un tercero le trae “dulce comida”); y, por otro, descubre a la diosa contemplándose sus miembros y bañándose en compañía de sus ninfas con un concierto semejante a un escuadrón de grullas, caracterizadas por volar siempre juntas y con gran orden (“Y ella y todo su escuadrón / se echaron juntas al lago. / Iban todas de arrancada, / en escuadra concertada, / y así todo el lugar lleno, / cual por el cielo sereno / de grullas larga manada”). A estas alturas de la fábula, Barahona de Soto tiende a jugar con las palabras, así como con el término *conserva* y sus formas verbales, del que matiza que Diana no la había ‘tomado’ sino ‘dado’, al conservarla eterna en su boca y en la carne que la perpetuó:

De la conserva tomó
después desto parte poca;
no la tomó, mas la dio;
pues, metiéndola en su boca,
eterna la conservó.
Fue entre sus labios deshecha,
y, de serlo satisfecha,
con gran ventaja, pues que
della en breve espacio fue
la preciosa carne hecha.

El autor describe a las ninfas en el agua, cuya transparencia no podía ocultar las partes más íntimas de sus cuerpos (“al principio de la fuente, / donde así como las caras, / las más preciadas y raras / partes que se pueden ver / no quisieron esconder / las aguas, cual vidrio claras”), las muestra ejecutando diversos ejercicios acuáticos, siempre dirigidos por Diana; y, de inmediato, coincidiendo con la voltereta de una de las ninfas, saca a escena a Acteón, quien se ha dirigido al lugar movido por el cansancio y la sed.

El poeta granadino alude a las distintas reacciones que provoca en la diosa y sus ninfas la irrupción del príncipe de Tebas en la fuente en que aquéllas se bañaban, quizá inspiradas más en el cuadro de Tiziano que en el texto de Ovidio, si bien conserva rasgos inequívocos de éste. Entre la “virginal compañía” del “colegio sagrado” se producen conductas diferentes: la inmersión en el agua, la decisión de volverse de espaldas o de sentarse, el uso de ramas de árboles para cubrirse los cuerpos, el abrazo a la diosa o entre ellas para formar un muro que la protegiese, la mirada atenta a su señora, la exhibición ante el cazador para captar su atención y desviarla con respecto a Diana, etc; pero ninguna de tales posturas sirvió para evitar la contemplación de Diana por parte de Acteón, sobre todo teniendo en cuenta las proporciones de la diosa con respecto a sus ninfas, a quienes superaba (*sobraba*) en altura prácticamente a partir del pecho:

Que unas dellas se escondieron,
en el agua zabullidas;

otras la espalda volvieron:
otras de ramas crecidas
de árboles se cubrieron.
a otras vieras sentar;
a otras, gritando, abrazar
a la diosa casta y clara;
y otras mirarle la cara,
sin osarse menear.

Otras ante él se ponían,
porque la vista cebase
en lo que le descubrían,
y a Diana no mirase,
que era lo que más temían;
porque es punto de primor,
si de pena o de dolor
se halla el hombre cercado,
escoger, si es avisado,
de dos daños el menor.

Otras, con ánimo puro,
estando en torno abrazadas
del cuerpo nada seguro,
hicieron encadenadas
un hermoso y bello muro.
Mas poco vale lo hecho;
que él la mira, a su despecho:
tan gentil Diana estaba,
que por cima las sobraba
con más que garganta y pecho.

En el cuadro de Tiziano, aparece una ninfa dando la espalda, otra oculta tras una columna, mientras otras tres se hallan sentadas, de las que una —la más próxima al joven tebano— mira con atención a la diosa a la vez que intenta cubrirse con un lienzo de color rojo; Acteón, en la pintura, no parece fijarse especialmente en Diana, sino en todo el grupo de ninfas a las que ha sorprendido en el baño. En sus versos Ovidio, en cambio, limita bastante el número de actitudes

de las acompañantes de la diosa, quienes se golpean en el pecho, llenan de alaridos todo el bosque y rodean con sus cuerpos a Diana: “uiso sua pectora nymphae / percussere uiro subitisque ululatus omne / inpleuere nemus circumfusaeque Dianam / corporibus texere suis” (vv. 178-181), ‘al ver a un varón las ninfas golpearon sus pechos y con súbitos alaridos llenaron el bosque en su totalidad y, envolviendo a Diana, la cubrieron con sus cuerpos’; y, en ese último punto, Barahona de Soto se atiene bastante al poeta latino, al describir a Diana más alta que las ninfas, a las que sacaba la cabeza (las superaba a partir de la garganta): “tamen altior illis / ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes” (vv. 181-182), ‘la misma diosa es más alta que ellas y las sobrepasa a todas hasta el cuello’. El poeta granadino, pues, parece haber plasmado en sus octosílabos alguno de los movimientos que aparecen en el cuadro de Tiziano, copiado por muchos pintores españoles: la acción de una ninfa dando la espalda (al margen de la actitud de sus compañeras) y, especialmente, la presencia de tres ninfas que toman asiento, y de ellas una no solo dirige la mirada a la diosa, sino que parece tratar de interponerse en el campo visual del cazador, atrayendo para sí la atención del joven. Por más empeño que pusieron las ninfas, Acteón puso toda su atención en Diana, cuya belleza le encandiló (y, en este punto, el poeta juega al poliptoton con el verbo *acertar*, en distintas acepciones, como ‘obrar con tino y cordura’, ‘lograr o descubrir alguna cosa’):

así, de ninfas cercada,
ella sola fue mirada
del que por su mal la vio,
que en solo aquesto acertó,
para no acertar en nada.
Acertóla a conocer,
no del todo, por quien era;
que esto, a podello saber,
bien más acertado fuera
si no la acertara a ver.

Acteón tuvo el acierto de fijarse en una ninfa tan bella como Diana; pero, al mismo tiempo, no atinó en nada: logró contemplarla, aunque no la reconoció, porque, de haberlo hecho, dado quien era (la diosa de la castidad), habría constituido un mayor acierto no llegarla a descubrir o ver (el príncipe tebano no parece demasiado consciente de haber sorprendido a Diana, porque, de haber identificado a la diosa, habría sabido que era mejor no verla).

A diferencia de Tiziano, Barahona de Soto reproduce la acción de la diosa de arrojar agua al cazador no solo para cegarle la vista, sino también para convertirlo en ciervo, aunque dejando intacto el deseo amoroso de la víctima, quien, sin embargo, empieza a experimentar un cambio notable de sentimientos, de la osadía al temor:

Y como arco ni jara
en la mano no halló,
tomando del agua clara,
con ella le roció
pechos y manos, pies y cara.
Iba sudando y mojado,
quedó de súbito helado

y algún tanto temeroso;
mas el deseo amoroso
no por eso resfriado;

y, tras la metamorfosis del joven tebano, nuestro poeta concede especial importancia a la enfermedad de la rabia, relacionada con la de amor, a cuyos síntomas alude al principio como indiferentes a Acteón (“no tembló, como el tocado / de rabia y de gota coral”), quien, al final, acaba siendo víctima de la hidrofobia propia de los perros rabiosos, cuando, tras ver la imagen que refleja el agua, decide huir (de hecho, en el agua, el cazador contempla no tanto el animal en que se ha transformado, sino el animal —como símbolo de Diana— que con el agua lo ha herido mortalmente):

No huye tan diligente
el can de rabia herido
cuando descuidamente
su rostro pintado vio
en la clara y limpia fuente,
cuanto, sin tardarse nada,
viendo su cara afeada,
huyó el cuitado amator,
que es la vergüenza mayor
ante la persona amada

Ovidio establece tres estampas o momentos en la aparición de los perros pertenecientes a la jauría de Acteón: (1) la incertidumbre inicial del joven tebano, su intento de articular palabras convertidas en un gemido bastante impreciso y, tras advertir su presencia (visual, no acústica), la persecución por parte de los canes, con Melampo e Icnóbates a la cabeza, dando paso a otros treinta que les van a la

zaga (Pámfago, *Dorceo*, Oribaso, Nebrófono, *Teron*, Lélaps y *Ptéleras*, Agre, Hileo, *Nape*, Pémesis, Harpía, *Ladón*, *Drómade*, Cánaque, Esticte, *Tigre*, *Alce*, *Leucón*, Ásbolo, Lacón, Aelo, Too, Licisca, *Hárpaló*, Melaneo, *Lacne*, Labro, Agriodonte e Hiláctor); (2) la huida de Acteón por parajes en los que él había cazado y el propósito de darse a conocer a sus perros con palabras que se mueren en su boca (“*Ille fugit, per quae fuerat loca saepe secutus, / heu! famulos fugit! ipse suos! Clamare libebat: / ‘Acteon ego sum, dominum cognoscite uestrum!’ / Verba animo desunt...*”, ‘él huye por lugares en que a menudo había perseguido; ¡ay!, huye de sus propios criados; deseaba gritar: ‘yo soy Acteón, reconoced a vuestro señor’. Las palabras faltan a su intención...’); y (3) la descripción de otros tres perros que ocasionan las primeras heridas a su amo en distintas partes del cuerpo, el lomo y el hombro especialmente (“*Prima Melanchaetes in tergo uulnera fecit, / proxima Therodamas, Oresitrophos haesit in armo*”, ‘Melanquetes le causó las primeras heridas en la espalda, Terodamante las siguientes, Oresítrofo se clavó en el hombro’); Luis Barahona de Soto, en cambio, concentra en uno los dos intentos de gritar y articular palabras por parte del príncipe de Tebas, mientras que reúne en una misma manada los dos grupos de perros (los perseguidores y los que atrapan a la presa), atribuyéndoles idéntica actitud violenta de despedazar a Acteón, aunque reduciendo el número de treinta a catorce (y cambiando el nombre de “Melaneo” por el de “Melampo”, cuando en el texto latino el primero aparece

citado junto a Lacne: “et Melaneus hirsutaque corpore Lachne”, ‘y Melaneo y Lacne, de cuerpo erizado’):

Las partes donde cazaba
y do teme ser cazado
quiera dellas desviarse [...]

Ya le faltaba el vigor
en tanta tribulación,
y quisiera con amor
decírles: “Yo soy Acteón:
conocé a vuestro señor”.
La cabeza al cielo alzó,
y a dar sus quejas probó
a sus monteros feroces;
mas faltáronles las voces,
y, en lugar dellas, gimió.

En esto, con diente fiero
le agarran, echando llamas,
Melanquetes, el primero,
el segundo, Teridamas,
y Oresítrofo, el tercero;
Icnobates y Leucón,
Harpalos, Dromas, Ladón,
Alce, Tigris y Dorceo,
Nape, Terelas, Hileo,
Melampo, Lagne y Terón.

Ovidio presenta a los criados y acompañantes de Acteón alboratados por la consecución de una pieza tan notable, y, en la algazara, sus hombres de confianza llaman a grandes voces al joven tebano, cuyo paradero ignoran, al estar ajenos al delito cometido por su dueño y el castigo —quizá desproporcionado— que había recibido; los monteros insistían en sus gritos dirigidos al príncipe, en un intento de hacerlo copartícipe de su alegría: “At comites rapidum solitis hortatibus agmen / ignari instigant oculisque Actaeona

quaerunt / et uelut absentem certatim ‘Actaeona’ clamant / (ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur...” (vv. 243-245), ‘Pero sus compañeros, ignorantes, estimulan al impetuoso tropel con las habituales exhortaciones y buscan con los ojos a Acteón y gritan con empeño ‘Acteón’ como si estuviera ausente —él vuelve la cabeza a su nombre— y lamentan que no esté...’; Barahona de Soto, por su parte, incorpora las voces con que los suyos llamaban al príncipe, con claras reminiscencias de la égloga III de Garcilaso: “Y, así, la selva resuena / de su gente que llamaba / ‘¡Acteón!’ a boca llena, / pensando que se holgaba, / con lo que le dio tal pena” (“y llama: ‘Elisa’, ‘Elisa’; a boca llena / responde el Tajo...”; vv. 245-246); y establece una afinidad entre la situación de Acteón —devorado y desmembrado por sus perros— y la del poeta, cuyos pensamientos lo atormentan y afligen al proporcionarle el recuerdo de la amada: “cual suelen mis pensamientos, / siendo de mi mal contentos, / recordarme, porque vea / tu memoria, / que acarrea / para mí grandes tormentos”; y, en esa dirección, a partir de una mínima alusión a los deseos del protagonista de hallarse ausente del lugar donde rendía su vida (“Vellet abesse quidem, sed adest uelletque uidere”, v. 247, ‘sin duda querría estar ausente, pero está presente y querría ver’), desarrolla las similitudes con Acteón, quien, por supuesto, habría preferido ser visto con su forma anterior a serlo con la actual (y el poeta, así, también expresa la misma pretensión: aparecer ante su dama con el aspecto primero a hacerlo también con el de una fiera):

No le ven los malandantes,
aunque le ven cual está,
y él holgara (no te espantes),
o que no le vieran ya,
o que le vieran cual antes.
Así como yo quisiera,
mudado en forma de fiera,
pues desdeñado me has,
o que no me vieses más,
o que me vieses cual era.

El poeta, pues, se siente maltratado en los mismos términos en que lo ha sido Acteón por Diana y, en esa tesitura, experimenta una metamorfosis parecida a la del joven tebano, al adoptar una conducta animal, en la que —al igual que le ocurrirá a José María en *Lo prohibido*— pierde ciertas facultades propias del ser humano; y, por ahí, prolonga las analogías entre las agresiones que recibe Acteón con las suyas, al concebir las miradas de la dama como mordiscos que lo devoran, con el denominador común de que en ambos casos las heridas infligidas se creían satisfactorias para quienes la sufren (los perros se ensañan contra Acteón en forma de ciervo pensando en la complacencia del príncipe al atrapar tan buena pieza; los ojos de la dama miran al poeta con el propósito de proporcionar algún tipo de bienestar, al erigirse en el alimento de su alma, pero, esperando un cambio de actitud en ella, acabarán por matarlo):

Y así todos ensangrientan
sus dientes en el cuitado
a quien piensan que contentan,
cual se han en mí ensangrentado
tus ojos, que me sustentan.
Danme una vana esperanza,
conociendo tu mudanza,
de que al fin será cual es
para matarme después
con nueva desconfianza.

El poeta retoma la descripción del desfallecimiento de Acteón, abatido por la acometida de sus perros y cazadores, para aplicarla a su propia situación, en la que se siente indefenso ante el ataque de la amada, cuyo desamor se presenta equivalente a la rabia de los animales y cuyos resultados se esgrimen en pie de igualdad con las consecuencias que ésta han originado en el príncipe:

Ya no pudo sostenerse
el miserable en los pies,
y, al fin, hubo de tenderse,
cual mis manos ahora ves,
que no pueden defenderse.
Y aquellas rabias extrañas,
usando en él de sus mañas,
así le despedazaron
cual las tuyas, que rasgaron
con desamor mis entrañas¹¹⁹.

¹¹⁹ En la versión del código de Sevilla —especialmente, en su segunda copia— se introducen unas variantes que —tras una primera ojeada— se dirían de autor (no solo en este pasaje, sino en otros muchos de la fábula): “Ya no pudo sostenerse / el miserable en sus pies; / y, al fin, hubo de tenderse, / cual los míos ahora ves, / que no pueden defenderse”; con estos cambios, el poeta ofrece su situación más afín a la de Acteón: al igual que el príncipe, habría sido derribado por su dama (y, en ese sentido, se establece un contraste entre “sus pies” y “los míos”).

En el tramo final de la fábula, Barahona de Soto, al igual que Ovidio, atribuye a Diana una actitud inflexible hacia su víctima, al llevar su castigo hasta las últimas consecuencias (“nec nisi finita per plurima uulnera uita / ira pharetratae fertur satiata Dianae”, vv. 251-252, ‘y la ira de Diana, la del carcaj, no se había saciado sino con el final de la vida por causa de numerosas heridas’); y, en esa misma línea, el poeta imagina en la dama un rigor parecido, que ha de afectarle de igual manera, al experimentar no solo la licantropía de Acteón, sino también al sufrir un ataque de una naturaleza similar:

Y entre tantos embarazos,
por más milagro, se cuenta
que nunca abajó sus brazos
Diana, ni fue contenta
hasta hacerlo pedazos¹²⁰.
Los mismos términos veo
yo, señora, en mi deseo
y en la priesa que me das,
que al cabo me dejarás
como al hijo de Aristeo.

En la postrera copla real, Barahona de Soto se muestra satisfecho en la misma medida en que lo está la amada por haberlo sometido a semejante martirio; y por ello el poeta se siente comprendido, al reconocer que la dama se ha percatado de las verdaderas

¹²⁰ En la segunda copia del códice de Sevilla se lee: “hasta verlo hecho pedazos”; y, de acuerdo con la fábula y con la pintura de Tiziano que representa esta escena, Diana —después de convertir a Acteón en ciervo— se limita a contemplar como los perros lo despedazan; pero nunca interviene en semejante carnicería. Por tal motivo, se nos antoja mejor esta versión del pasaje que la publicada por Juan Sedano.

dimensiones de su tormento (“que conozco desde agora / que me alcanzas en la cuenta”); y, en ese sentido, se la imagina como Diana, poseída de una gran alegría (“Aunque si tú estás contenta / de mi martirio, señora...”), al atribuirle una consciencia del daño producido, a la vez que se cree digno de un castigo mayor que el que recibió el príncipe, al haber no solo contemplado a su dama, sino al haberla también deseado (y ese castigo del que se considera acreedor debe consistir en la transformación en un ser tal vez más monstruoso que el ciervo, en consonancia o a cuenta de la infracción cometida):

Aunque si tú estás contenta
de mi martirio, señora,
tal gloria me representa,
que conozco desde agora
que me alcanzas en la cuenta.
Pues si, por haber mirado
Acteón fue así tratado,
yo, que miré y deseé,
a cuenta desto, no sé
en qué debo ser mudado.

Barahona de Soto, al final, se deja traicionar por sus propios sentimientos, al presentar a Acteón como un simple mirón, ajeno e indiferente a la belleza que el azar le había deparado, tal y como siempre lo ha descrito Ovidio: “ecce nepos Cadmi dilata parte laborum / per nemus ignotum non certis passibus errans / peruenit in lucum: sic illum fata ferebant” (vv. 174-176), ‘he aquí que el nieto de Cadmo, tras haber aplazado parte de la faena, errando a través de

bosques desconocidos, con pasos indecisos, llegó a la selva: así los hados lo llevaban'; y el poeta granadino, sin embargo, había sentido la tentación —compartida por la mayoría de sus contemporáneos— de suponer en el príncipe tebano un mayor interés hacia la diosa que el que la tradición le había atribuido, salvando, como hemos visto al principio, algunas excepciones: Acteón, por supuesto, había sido víctima de un destino tan inexorable como inesperado; pero, al mismo tiempo, se había sentido reo de una situación que no había calculado ni previsto (y, por ahí, había sido elegido como prototipo del enfermo de amor y del licántropo, al concebir la empresa más loca de su vida: la del amor por una diosa insobornable y esclava de cuanto representa; y, en ese sueño imposible, Acteón se ofreció a los poetas del siglo de oro como punto de referencia de las cuestiones que seguían despertando una atención desmesurada, como la relación del amante no correspondido y obsesionado por la belleza de una mujer con las conductas animales, que contaba con una larga tradición desde la época bizantina y que en parte había sido fiscalizado por los autores neoplatónicos del XVI, cuando establecían una clara vinculación entre un amor de carácter sexual y el de los animales, al desligarlo de sus raíces neo o pseudo-platónicas y al ignorar las provincias de los sentidos externos e internos que lo habían despertado. Al igual que Cetina, Barahona de Soto utiliza la fábula de Acteón para ilustrar las repercusiones nocivas que causaba el interés por una imagen bella, constantemente alimentada por los

propios pensamientos, que se concebían tan aniquiladores y destructores como los perros del cazador.

En el poema, reproducido por primera vez en la *Floresta de rimas castellanas* de Juan Nicolás Böhl de Faber, Antonio Mira de Amescua llega a referir las vicisitudes de Acteón, estableciendo siete partes (o secuencias) bastante bien diferenciadas, en las que sigue el relato de las *Metamorfosis* de Ovidio, al que incorpora nuevos personajes y elementos, tendentes a oscurecer un tanto el texto —en la línea de la estética del barroco— merced a nuevas referencias mitológicas y a constantes anacolutos. Así, en la primera parte (de tres octavas), de acuerdo con la *dispositio* del libro III de las *Metamorfosis*, empieza invocando a Cadmo, a quien Febo ordena dirigirse a una selva virgen, donde el Agenórída, por orden de la diosa Palas, empieza a labrar la tierra con los dientes de una monstruosa serpiente y ve atónito brotar del campo guerreros, de los que —después de luchar y herirse entre ellos— sobreviven cinco, con quienes funda la ciudad de Tebas:

Reinaba en sus tesoros otro Midas,
el que dientes sembró y cogió escuadrones,
deshechos con recíprocas heridas,
atento a las selváticas pasiones / de un nieto...¹²¹;

¹²¹ Antonio Mira de Amescua, “Composiciones varias”, en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. Adolfo de Castro, vol. II, Biblioteca de Autores Españoles, XLII, Atlas, Madrid, 1951, p. 425; existe una edición crítica del poema a cargo de Mariano de la Campa, “La *Fábula de Acteón y Diana*, de Antonio Mira de Amescua”, *Manuscritos. Coo*, I (1988), pp. 49-61; Mariano de la Campa adopta como texto base el copiado en el ms. 3.888 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de finales del siglo XVII, al igual que el ms. 2.244,

Mira de Amescua, a continuación, subraya la belleza de Acteón, al presentarla como capaz de despertar la envidia de Narciso, de Adonis y de Apolo. En cuanto al primero, sin embargo, establece una clara diferencia: el príncipe de Tebas no se detuvo en la fuente, sino que salió corriendo, horrorizado por contemplar una imagen de la que, lógicamente, no se enamoró (“Con menos prevención [que Narciso], menos aviso, / espejos hizo de la fuente clara, / y una vez se miró tan desdichado, / que aborrecido huyó, no enamorado”); por lo que respecta al segundo, solo recuerda que el hijo de Mirra, antes de adoptar la forma de rosa, había dado celos a Marte, al avivar la pasión de Venus, quien no pudo evitar la muerte del joven por la acometida de un jabalí (“Cuántas veces lo ve como envidiosa / cubre sus hojas de sudor y hielo / la hermosura de Adonis, hecha rosa, / que en otra forma dio divinos celos”); y, en lo atingente al tercero, idolatrado en la isla de Delos donde había nacido, el dios de Sol se habría, en efecto, reconcomido, de no estar al corriente —dada sus dotes para la adivinación— del funesto final de Acteón (“su espíritu gentil, su faz graciosa / aún envidiara el que idolatra Delos, / si, como entre los dioses adivino, / no conociera su fatal destino”).

En la segunda parte, compuesta por siete octavas, Mira de Amescua describe las acciones del joven tebano, todas relativas a su

también de la Biblioteca Nacional, del que consigna las variantes, compulsadas con los textos de la *Floresta* y de la *BAE*.

oficio, utilizando el pretérito imperfecto (“Divertido en cazar, al monte dado, / correr su juventud dejaba Acteo”), al final combinado con el presente de indicativo; y alude a la infalibilidad e inexorabilidad con que se desenvuelve en el ejercicio de la caza, matando a un jabalí, al que el propio Marte había temido cuando un animal de la misma especie hirió mortalmente a su rival, el bello Adonis:

¿Qué selva con furor no ha fatigado,
suspendiendo el cansancio en el deseo?
¿Que feroz jabalí de su cuidado
presa no ha sido o rústico trofeo?
Aun Marte le temió [al jabalí] cuando celoso
con los dientes hirió al rival hermoso;

y, en esos términos, se le sigue presentando recorriendo las selvas en persecución de ciervos, a los que no solo atrapa en la red, después de ser tan veloz como sus flechas, sino a los que logra someter y subyugar sujetándolos por los cuernos, una vez los ha herido con el venablo:

Cercaba el monte al asomar el día,
alcanzando las plumas de sus flechas,
simple corzuelo que con pies veloces
daba en la red, huyendo humanas voces.

El cauto pie otra vez apenas mueve
entre el seco despojo del invierno,
y al ciervo, que el cristal del valle bebe,
o que pasa del monte al prado tierno,
tira el venablo, y aun veloz se atreve...
a asir del cuerno...,

y el sujetado ciervo en balde brama;

y acaba la alusión a esa faceta del personaje, poniendo de manifiesto su astucia, al disfrazarse de árbol (“el cuerpo transformado en ramas y flores”) o de buey o toro (“O ya tras una imagen aparente, / del pacífico buey o del manso toro, / astuto con el paso negligente...”) para alcanzar sus dos objetivos: el gamo, “que la sed incita”, y la cabra “inquieta, / que no esperó de un buey mortal saeta”. Y, en ese punto, el dramaturgo cierra esta parte con dos estrofas en las que subraya la avaricia del cazador al pretender con su instinto depredador despoblar “aires y montes”: el narrador introduce una pequeña reflexión sobre la ambición de su personaje, que, en el fondo, la concibe como un presagio de su triste final (“Del modo que crecer con la riqueza / el avaricia suele, así crecía / su apetito con la maleza / del monte que gallardo discurría”). El autor, antes de empezar con el relato de la fábula y después de ofrecer el relato físico del protagonista, nos ha servido la moraleja más difundida del mito: el príncipe tebano aspira a abarcarlo todo, y en ese afán se insinúa un desenlace nada halagüeño.

En la tercera parte, la más extensa de todas, al componerse de catorce octavas, Mira de Amescua se concentra en los preparativos del día en que Acteón, saliendo como siempre de caza, va a sorprender a Diana; y se muestra muy detallista, no solo al enumerar los acompañantes del joven, entre los que figuran perros de todas especies (en que se menciona al “ventor”) y aves (como azores y halcones), sino describiendo el rocío del alba como lágrimas que

anticipan “la cercana desgracia”. El dramaturgo narra los estragos que produce entre el reino animal la corte de Acteón, cuyos miembros —de origen tebano— se dirigen a las selvas, buscando la frescura de sus sombras durante las horas más calurosas del día (“que el tebano escuadrón a las altivas / selvas huyó con anhelante pecho, / buscando alivio, por la sombra fría, / de las fatigas que ofreciera el día”); y presenta al joven príncipe (así lo llama diversas veces) despojándose del arco, bebiendo del arroyo y asando en las brasas las vísceras de un gamo cuya vida aún parece latir en la sangre derramada: los hombres de Acteón se entregan al descanso gracias al aura de la selva que da la impresión de haberles sustraído las fuerzas y dejado dormidos en términos que se dirían propios de Epiménides, quien lo estuvo durante cincuenta y siete años en una cueva, en la que entró también al mediodía cuando acompañaba a una oveja por mandato de su padre (“tener como Epiménides quisiera / en ocio doce lustros su cuidado”)¹²²; y mientras los demás reposaban, incluso los canes, tumbados, con las bocas ensangrentadas, solo el príncipe, llevado por una inquietud innata, pretende averiguar la procedencia del arroyo en que había decidido acampar, cuando debía de saber —para su bien, lo recuerda el narrador— que siempre hay en su origen alguna fuente:

Llevados del afecto o del reposo,
yacen el hombre y can sin resistencia;
y solo está en el príncipe fogoso
el natural sosiego con violencia:

¹²² Diógenes Laercio, *Vida de filósofos*, I, 9.

ya de cristal que corre presuroso
saber quiera la clara descendencia.
Sin ignorar el ser cada corriente
nieta de un risco, hija de una fuente.

En las *Metamorfosis*, el narrador empieza describiendo la montaña en que los perros de Acteón descansan con las bocas también teñidas de sangre; y se aplica enseguida a mencionar al joven tebano invitando a sus camaradas de fatigas a interrumpir sus tareas hasta el próximo amanecer: “Mons erat infectus uariarum caede ferarum... cum iuenis placido per deuia lustra uagantes / participes operum conpellat Hyantius ore”, ‘Había una montaña teñida por la sangre de diferentes fieras..., y el joven hiantio apostrofa con suave voz a sus compañeros de trabajos que erraban por apartados lugares salvajes’. Así, Acteón se interna por la espesa selva (“nemorale”), descrita, al igual que en Ovidio, como una obra de arte producida por la propia naturaleza: “Entrando en la espesura o laberinto / que la naturaleza (remedando / el arte) fabricó”, “arte laboratum nulla; simulauerat artem / ingenio natura suo” (vv. 158-159), ‘trabajado por ningún arte; la naturaleza, con su ingenio, había imitado al arte’; y, separándose del conjunto de sus criados (*familia*), empujado por el sonido de las aguas y por la fuerza del hado, remonta los orígenes del arroyuelo: “De su familia se apartó distinto, / regido del hablar del cristal blando, / y luego de una voz el hado ordena”, “ecce nepos Cadmi dilata parte laborum / per nemus ignotum non certis passibus errans / peruenit in lucum: sic illum fata ferebant” (vv. 174-176), ‘he aquí que el nieto de Cadmo, al alargar su labor,

errando con pasos inseguros a través de un bosque desconocido, llegó al lugar sagrado: así los hados lo llevaban’.

En la cuarta parte, de once estrofas, Mira de Amescua traslada su punto de atención a la gruta de Diana, cuya arquitectura y obra encarece, en los mismos términos que los que había utilizado para presentar toda la selva: “Siempre sagrado fue y de ninfas lleno, / dedicadas al culto de Diana, / el rústico jardín, el bosque ameno, / negado con rigor a planta humana, / escondíase una cueva en su seno; / su artífice no fue mano profana, / mas poder superior le da hermosura / con simple, si sublime arquitectura”, “Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, / nomine Gargaphie, succintae sacra Dianae...”, ‘Había un valle lleno de pinos y puntiagudos cipreses, con el nombre de Gargafia, dedicado a Diana la del corto vestido...’; y sus paredes aparecen tejidas por la hiedra (la corona de Baco), que se aferra al lugar a través del cual crece y configura una red tupida y compacta prácticamente sin apenas resquicios por donde puedan penetrar los rayos solares: “La corona de Baco, que ambiciosa / vive en ajenos brazos levantada, / haciéndole la puerta más hermosa, / al sol no deja ver la gruta helada”. En esa puerta tan opaca, como viento suave, se cuela sin embargo el Céfiro, que, en su lucha con el sol, convierte la hiedra en una pieza de orfebrería (al dar a la planta un color dorado, que el soplo tranquilo del aire hace brillar); y, en esa mención de Céfiro y el Sol, podría recordarse secundariamente las disputas entre ambos por el amor del hijo de Amiclas, a quien el segundo —por intervención del primero— había matado de forma

involuntaria con el disco en que se ejercitaba y, en compensación, había convertido en flor, el Jacinto, citada cuando Acteón penetra en la selva (“donde Jacinto / su forma humana en flor está llorando”): “Y no siendo deidad tan poderosa, / al céfiro templado presta entrada, / pareciendo la hiedra argentería, / del céfiro y del sol la porfía”. Tras describir minuciosamente la gruta de Diana, Mira de Amescua presenta a la diosa entre las aguas de la fuente, huyendo de los rayos de su hermano Apolo, entregada al ocio y al descanso mejor que en el cielo, donde se la suele representar como la luna y estar, por tanto, más cerca del Sol: “La diosa cazadora en linfas tales, / huyendo de los rayos de su hermano, / tal vez se entrega al ocio y al sosiego, / mejor que en su región, vecina al fuego”; y, en seguida, el dramaturgo la muestra quitándose la ropa y los zapatos al mismo tiempo que despojándose del arco y las flechas (en cuyo hábito se asemeja a Cupido): al recogerse el cabello y al bañarse en las aguas frescas, el narrador aprovecha para subrayar los rasgos más sobresalientes de su hermosura (el cabello posee una luz más poderosa que el sol y su piel tiene un color tan blanco y cristalino que oscurece las aguas en las que se ha introducido);

Y así, la rozagante vestidura
entrega a aquella casta compañía
de bellas ninfas, las que con decoro
después desatan los coturnos de oro.

Despojada del arco y las saetas,
con que aparece amor, y de amor mata;
el cabello que alumbra a los planetas
prende con red sutil de seda y plata;
arrójase desnuda a las sujetas

aguas, para ellas huéspedea ingrata,
Pues de ellas recibiendo la frescura,
Les deja oscurecida la hermosura¹²³.

Ovidio también, por su parte, parece atento a todos los movimientos de la diosa antes de bañarse: en primer lugar, precisa que Diana solía sumergirse en tales aguas cuando se hallaba cansada de la caza (“hic dea siluarum uenatu fessa solebat”) cuando Mira de Amescua estipula que lo estaba el día de marras (“Aquí con amor del agua pura / llegó muy fatigada en este día”); el poeta latino, al que sigue, como hemos visto, Garcilaso en la égloga II, alude a la diosa entregando a una ninfa la jabalina, la aljaba y el arco destensado (“Quo postquam subiit, nympharum tradidit uni / armigerae iaculum pharetramque arcus retentos”, ‘Después que entró, entregó a una de las ninfas, la que lleva las armas, la jabalina y la aljaba y el arco aflojado’), depositando el manto en brazos de otra (“altera depositae subiecit bracchia pallae”, ‘otra aproximó sus brazos al manto que la diosa se había quitado’), dejándose descalzar por otras dos (“uincla duae pedibus demunt”, ‘dos la despojan de las ligaduras de los pies’) y delegando en la más diestra el recogimiento de sus cabellos, que llevaba sueltos (“nam doctior illis... sparsos per colla capillos / conligit in nodum, quamuis erat ipsa solutis”, ‘pues la más diestra... recogió en un nudo los cabellos desparramados por el cuello, aunque ella misma los llevaba sueltos’). En este punto, Mira

¹²³ La “rozagante vestidura” contrasta con el que le atribuye Ovidio, *Metamorfosis*, III, 156: “succintae sacra Dianae”.

de Amescua saca a escena a Lisis, quien, sin especificar el lugar donde se halla, seguramente cerca de la diosa, aunque no la contempla desnuda, empieza a cantar, no albergando en su pecho más que la imitación honesta de Apolo; y a Lisis, cuya música en honor a Diana se ha inspirado en las aguas de las musas, oye Acteón, quien le ha atraído hacia la fuente, domesticado cual unicornio que se duerme en las faldas de una doncella:

La desnuda beldad no manifiesta,
ni al certamen hermoso viene Lisi;
más alta emulación y más honesta
dentro en su pecho con Apolo tiene:
música saboa de la diosa es ésta,
nacida de las aguas de Hipocrene;
y en tanto que se bañan, en la lira,
con blandas voces este canto espira:
“¡Oh tú, Luna, Diana, Proserpina,
tu luz, tu brazo, tu poder eterno,
estrellas, fieras, ánimas domina,
en el cielo, en el bosque, en el infierno!
En tanto que esta fuente peregrina
consagra a tu deidad su cristal tierno,
no niegues, no, tu luz clara y serena,
que el agua purifica estando llena”.

En la quinta parte, de diez estrofas, el dramaturgo refiere la llegada de Acteón a la cueva de Diana, siempre guiado por la música divina de Lisis; y describe su irrupción, tras descorrer una cortina de hierbas (“Desmarañada la yerba que servía / de antepuerta, con mano licenciosa”), en la fuente donde se bañaba Diana con las ninfas, extendiendo el rubor entre ellas, cuyos cuerpos no lograban

cubrir las aguas transparentes: “Y osando más que el criador del día,
/ sacrílego, llegó a mirar la diosa; / interrumpe el asalto la armonía,
/ y el color vergonzoso de la rosa / tiñó las blancas formas
excelentes, / cubiertas mal de linfas transparentes”, “Qui color
infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpurae
Aurorae, / is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae” (vv. 183-185). El
príncipe, a pesar de las reacción inmediata de las ninfas, intentando
ocultar sus cuerpos con sus manos (eclipsando así la mirada del
joven), queda estupefacto y, si bien concibe el propósito de
retroceder, no se mueve del lugar, maravillado por el espectáculo
que está contemplando (y en ese aspecto Mira de Amescua atribuye
a su protagonista una conducta más lasciva que puede justificar la
reacción airada de la diosa): “A los ojos del Príncipe, que ufanos /
en tan gloriosa vista se gozaban, / interponían las hermosas manos
/ las ninfas, y sus rayos eclipsaban; / atrás quiso volver, mas los
humanos / afectos esta acción le perturbaban: / pues entre el
miramiento y la alegría / el deleite venció a la cortesía”. En esta
versión, Diana no actúa de forma inmediata, al no percatarse de la
presencia de Acteón cuando ya lo habían descubierto sus ninfas,
cuyos semblantes, unido al silencio de Lisis, la llevan a levantar el
rostro del agua de espuma (“el vultu divinal del agua cana”) y
localizar en el margen de la fuente “al osado / ladrón”; la diosa,
entonces, recogió agua con sus manos de cristal y la arrojó al joven,
empleada como flechas con la intención de herirlo: “Cólerica, en las
manos de cristales / puso por flechas líquidos raudales”. El

narrador, después de reproducir unas palabras de Diana, que no tienen equivalente en Ovidio, trata a la diosa de cruel, cuando imagina otro comportamiento en ella de haber sido sorprendida por Endimión o cuando, dado sus poderes, podía oscurecer su cuerpo y volverlo a introducir en las aguas de las que —como una nueva Venus— ha surgido: “Vuelve más bien, vergonzosa y clemente, / opaco cuerpo al agua transparente”; de hecho, en el discurso que le ha dirigido, invita al joven a desaparecer del lugar (“¡Huye, mancebo!”), si bien el narrador le recuerda que —de ser ella hija de Anfitrite— habría satisfecho sus ímpetus (porque la reina del mar también resultó descubierta en la isla de Naxos junto a las nereidas por Posidón, a quien rechazó y de quien se ocultó en las profundidades del Océano, si bien los delfines la llevaron junto al dios marino, con quien Anfitrite se casó): “que a ser la bella hija de Anfitrite, / tus ímpetus tal vez no fueran vanos”; asimismo —de no haber sido infructuosos sus arrebatos— podría verse otro Vulcano (¿en referencia a Endimión o por la asociación Diana-Venus?), a quien se suele aducir por los cuernos que su esposa le puso con Marte (y esos cuernos morales prefiguran los físicos de Acteón): “Y Vulcano otra vez verse pudiera / en la ganchosa forma que te espera”. A pesar de tales reflexiones, Mira de Amescua vuelve a apelar a la fuerza del hado, como había hecho antes, siguiendo a Ovidio (“sic illum fata ferebant”, ‘así los hados lo llevaban’), para justificar la suerte que le esperaba al osado mancebo, quien, en lugar del castigo recibido, merecía algún tipo de favor, solamente por el

calor que había padecido; y sin embargo la diosa, como áspid que se oculta en el acanto para despedir el veneno acompañado de dulce música, le salpica con el agua fría exhibiendo “el hermoso, aunque enojado / semblante”: al alcanzarle con el agua el rubio cabello (“spargensque comas ultricibus undis...”, y, cubriendo los cabellos con las aguas vengadoras...), Acteón empezó a experimentar una transformación física (“Cuando el agua tocó el rubio cabello / quedó en ganchosos ramos transformado; / la nariz se alargó en el rostro bello; / los labios de coral se han prolongado; / de parda piel vistióse espalda y cuello; las manos y los pies han igualado, / y de la forma racional ajeno / de miedo y de ligereza se vio lleno”, “sparso capiti uiuacis cornua cerui, / dat spatium collo summasque cacuminat aures / cum pedibus manus, cum longis bracchia mutat, / cruribus et uelat maculoso uellere corpus; / additus et pavor est”, vv. 194-198, ‘a su cabeza regada unos cuernos de ciervo longevo, le alarga el cuello y le pone en punta las orejas y cambia sus manos en pies, sus brazos en largas piernas y cubre su cuerpo con una piel moteada; y le añade el miedo’); al sentirse insoportablemente pesado, Acteón vio en las aguas de la fuente su nueva imagen y, al reconocerse con tan horripilante aspecto, decide alejarse del concurso de la gente, y en ese sentido se comporta ante el reflejo de su imagen de forma distinta a Narciso: “Con sentimiento opuesto al de Narciso: / este se aborreció si aquél se quiso”. A diferencia de Ovidio, nuestro dramaturgo intercala la maldición de Diana después de la metamorfosis del protagonista:

“Así lengua mortal, decía Diana,
referir no podrá que el agua pura
entregué mi beldad, ni voz humana
pincel será de mi hermosura”.

(spargensque comas ultricibus undis
addidit haec cladis praenuntia uerba futurae:
“Nunc tibi me posito uisam uelamine narres,
si poteris narrare, licet!”; vv. 190-193).

(‘y, cubriendo sus cabellos con las ondas vengadoras, añadió estas palabras presagio de la calamidad venidera: ‘ahora te está permitido narrar, si puedes narrarlo, que me has visto con la ropa quitada’).

Mira de Amescua amplifica los dos versos de Ovidio, pretendiendo exculpar la conducta de la diosa, quien no entiende el castigo como demasiado grave al haberle dado una figura con que ella suele aparecer representada, no solo al anochecer y al amanecer, sino también como ninfa en cuya cabeza lleva unos cuernos de oro (símbolo de la luna), según la había pintado Tiziano: “Huya con cuernos, pues acción tirana no ha sido conferirle tal figura: / ue yo me muestro en forma semejante / al poniente una vez, otra al levante”.

En la sexta y última parte, de trece estrofas, el dramaturgo narra la reacción del mancebo tebano como ciervo, que emprende la huida en busca de sus acompañantes, a quienes pretende dar a conocer su desgracia, aunque no logra articular palabras, sino solo emitir unos sonidos difícilmente identificables: “su gente a compasión mover quería, / y el órgano sutil de la garganta / la voz

no articuló; bramó de suerte / que, llamando el favor, vino la muerte”; Ovidio, por su parte, además de introducir —según se ha visto a propósito de Castillejo— la vacilación del príncipe (entre quedarse y volver a palacio), reproduce su propósito de pronunciar alguna palabra, no para suscitar la compasión de sus criados, sino para expresar su decepción y angustia: “Vt uero uultus et cornua uidit in unda, / ‘me miserum!’ dicturus erat: uox nulla secuta est; / ingemuit: uox illa fuit” (vv. 200-202), ‘Pero como vio su rostro y los cuernos en el agua iba a decir ‘¡Ay, miserable de mí’; ninguna palabra le siguió; emitió un gemido: solo esta voz sonó’. En la versión castellana, Acteón, con su gemido, despierta a sus cazadores y a sus canes del sueño, y, aprovechando su nueva forma, ante la persecución de los suyos, se da a la fuga, pero, como ocurre en el relato de Ovidio, pronto resulta alcanzado por Melampo, si bien puede zafarse de su acoso dirigiéndose como cualquier ciervo herido a cualquier fuente; y, en su propósito de llegar a ella, no puede evitar recibir nuevas agresiones y laceraciones de sus carnes, aunque por el momento parece capaz de escapar a tales embates:

Huye perdiendo el bosque, más ligero
y ejercitado en la carrera;
Melampo le alcanzó siendo el primero
que a su dueño mordió con rabia fiera;
deja el campo (teatro lastimero
del trágico suceso) de manera
que, con la espuma y sangre que vertía,
de coral y de nieve parecía.

Fuera del bosque, de su mal testigo,
de ligeros caballos y de infantes

formando un escuadrón llegó enemigo
de quien fue capitán dos horas antes;
huyendo de su can y de su amigo,
en la traición sin culpa semejantes,
volaba al parecer, con las alas hechas
del miedo y de las plumas de las flechas.

Alcanzábanle ya, ya le perdían
sus carnes lacerando feroces,
los hombres y las flechas le seguían,
igualmente crueles y veloces.
Tal vez su inútil curso detenían,
turbándole el espíritu, las voces;
ciervo inexperto al fin, más enseñado
en el monte a cazar que a ser cazado.

Acteón, en forma de ciervo, se arroja a la fuente, de cuyas aguas —teñidas de rojo por las numerosísimas heridas— bebe su propia sangre; y, sumergido en el líquido elemento, pretende salvar la vida al mismo tiempo que morir sosegadamente, y para mayor abundamiento en su desgracia el agua cristalina le fue doblemente hostil: “Y dos veces cruel fue el agua pura: / quitóle una la forma; otra, la vida”. Sus compañeros lo rodearon en la fuente, y el mancebo —en un acto de desesperación— intenta por segunda vez hablar, pero esta no consigue siquiera emitir sonido alguno: “Él, inclinando la cabeza, en vano, / con mudo hablar: “Yo soy”, les decía; / “¡Piedad os pido y lágrimas ofrezco: / si vuestro dueño soy bien la merezco!” (“gemit ille sonumque, / etsi non hominis, quem non tamen edere possit / ceruus, habet maestisque replet iuga nota querellis / et genibus pronis supplex similisque roganti / circumfert tacitos tamquam sua bracchia uultus”, vv. 237-241, ‘y él gimió y

emite un sonido, aunque no de ser humano, que sin embargo no podía exhalarlo un ciervo, y llena las cimas conocidas con lamentos tristes y, suplicante, con las rodillas en el suelo, semejante al que ruega, hace girar su rostro como brazos en silencio”); y, al anochecer, ante la impotencia por tercera vez de articular palabras (“él no pudiendo al congojoso agravio / formar la voz ni desatar el labio”), expiró, cuando ya Diana había abandonado su cólera y se había ocultado entre las nubes, dejando de alumbrar con su hermosa luz el cielo, en manifestación de su luto por la muerte del príncipe tebano: “Ya lo miraba sin rigor Diana: / tarde se lastimó, dolor fue vano; / y, escondiendo entre nubes su hermosura, / dio luto al mundo con la noche oscura”. En Ovidio, por el contrario, Diana no dio por saciada su ira hasta que se consumó la muerte de Acteón: “nec nisi finita per plurima uulnera uita / ira pharetratae fertur satiata Dianae” (vv. 251-252), ‘y se dice que la ira de Diana, la del carcaj, no se habría saciado sino con el fin de la vida por causa de innumerables heridas’.

La tradición inglesa: de Philip Sydney a Shakespeare

Antes de la década de 1580, el cortesano Philip Sidney había compuesto —si bien la dejó inconclusa— la primera versión de su gran obra pastoril, en cinco libros, conocida ya en época del autor como la *Old Arcadia*; desde finales de 1582 hasta 1584, con el

propósito de acabarla, había empezado a revisarla, aunque interrumpió su labor en el tercer libro (esta segunda versión, denominada hoy *New Arcadia*, se editó, póstumamente, en 1590; y, debido a su brusca interrupción, mucho mayor que la anterior, se reeditó tres años después, con los libros III, IV y V de la *Old Arcadia*, con la intención de ofrecer un texto más completo, aunque no definitivamente perfecto, como reconocían sus impresores¹²⁴). Si la *OA* empieza por la descripción del país en que transcurre su acción y por la presentación del duque que lo gobierna, el príncipe Basilius, en la *NO*, en cambio, se ha decidido por un inicio *in medias res*, a imitación de la *Diana* de Montemayor en confluencia con la de las *Etiópicas* de Heliodoro, al incluir un diálogo entre los pastores Sthrephon y Claius junto a la irrupción en la costa de barcos piratas en medio de cadáveres. Mientras se lamentaban por la ausencia de su amada Urania, en términos afines a Sireno y a Silvano, los dos primeros habían descubierto en el mar el cuerpo con vida de Musidorus, amarrado a un pequeño cofre, de donde lo sacaron desnudo, y al poco, siguiendo instrucciones del naufrago, muy cerca del puerto, a bordo de una barca de pescadores, habían asistido a un espectáculo horripilante: los restos de un barco, en cuyo mástil aparecía como montado a caballo un joven —griego al igual que Musidorus— de unos dieciocho años y en cuyos alrededores flotaban diversos objetos junto a cadáveres con signos de una brutal

¹²⁴ Philip Sydney, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, ed. Katherine Duncan-Jones, Oxford University Press, Oxford, 1999, pp. vii-x.

violencia¹²⁵. Al divisar una galera de piratas que navegaba directamente hacia ellos, los pescadores decidieron regresar a puerto, abandonando al segundo náufrago, por cuya suerte el primero se lamentaba, especialmente después de contemplar a aquélla abalanzarse sobre otros barcos. Para mitigar el dolor del extranjero e iniciar con garantías la búsqueda de Pyrocles, los dos pastores creyeron conveniente llevarlo a casa del caballero Kalandar, en la Arcadia, donde, al cabo de tres días, fueron recibidos con gran hospitalidad. Después de seis semanas de estancia en el lugar, Musidorus, que se hacía llamar Pallantius, recuperó su belleza original y, en una quinta de verano, a donde lo había llevado su dueño, entró en una habitación en cuyas paredes colgaban cuadros del artista más importante de Grecia, todos de tema mitológico, empezando por el encuentro entre Acteón y Diana: “There was Diana, when Actaeon saw her bathing, in whose cheeks the painter had set such a colour as was mixed between shame and disdain, and one on her foolish nymphs, who weeping and withal louring, one might see the workman meant to set forth tears of anger” (“Allí estaba Diana, cuando Acteón la vio bañarse, en cuyas mejillas el pintor había fijado un color mezcla entre vergüenza y desdén; y en una de sus estupefactas ninfas, que lloraban y además estaban tristes,

¹²⁵ Para la influencia de la *Diana* en las dos versiones de la *Arcadia* de Sidney, véase Eugenia Fosalba, *La “Diana” en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Seminari de Filologia i d’informàtica, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1994, pp. 279-292.

uno podía ver que el artista había reproducido lágrimas de cólera)¹²⁶. Para la reacción de la diosa, Sydney se ha inspirado en el relato de Ovidio, a quien sigue muy de cerca, a pesar de las divergencias lógicas: “Qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, / is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae” (‘El color que suele haber en las nubes teñidas por los rayos solares situados enfrente, o el de las Aurora brillante, éste aparece en el rostro de Diana al sentirse contemplada sin ropa’); para la de la ninfa, que solo derrama lágrimas de ira, el poeta inglés ha utilizado la misma fuente, si bien la interpreta de forma más libre, al leer en ella una actuación conjunta —nunca individual— de las acompañantes de Diana, con gestos de dolor y terror, en ningún caso de ira: “uiso sua pectora nymphae / percussere uro subitiisque ululatibus omne / inplere nemus...” (‘al ver a un varón, las ninfas se golpearon los pechos y llenaron todo el bosque de súbitos alaridos’).

La pintura concentra su atención en la acción criminal de Acteón, no en el castigo que el príncipe recibió por ella, y en ese sentido sugiere los ingredientes básicos utilizados en otras escenas de la obra, presentadas tradicionalmente como una parodia de nuestra fábula. En el libro II, Sidney reproduce el baño de las dos hijas de Basilius, Pamela y Philocrea, en compañía de Zelmane, de Miso y su hija Mopsa, adoptando el esquema del encuentro entre el cazador y la diosa: al igual que en Ovidio, por ejemplo, describe el

¹²⁶ Philip Sidney, *The Countess of Pembroke’s Arcadia (The New Arcadia)*, ed. Victor Skretkowicz, Clarendon Press, Oxford, 1987, p. 15.

río y sus alrededores (con especial hincapié en un ciprés que forma un arco sobre sus aguas), antes de narrar las vicisitudes del baño, así como introduce una referencia a los peligros reservados para quien tuviera la osadía de ocupar un lugar próximo: “There the princesses determining to bathe themselves, though it was so privileged a place, upon pain of death, as nobody durst presume to come thither, yet for the more surety they looked round about and could see nothing but a water-spaniel who came down the river” (‘Allí las princesas decidieron bañarse, y aunque era un lugar tan privilegiado como para que nadie, bajo pena de muerte, se atreviera a acercarse allá; todavía, para mayor seguridad, ellas miraron hacia los alrededores y no alcanzaron a ver sino un perro de aguas que había descendido al río’); a partir de ese momento, en vez del narrador, Zelmane, que había rechazado la invitación a bañarse, refiere los movimientos de las princesas y de sus acompañantes, fijándose especialmente en los de Philoclea, cuya desnudez detalla en tonos bastante poéticos y retóricos, tomando imágenes y metáforas de la escena del baño de Diana relatada por Ovidio:

And when that was taken away too, and that Philoclea remained... like a diamond taken from out the rock, or rather, like the sun getting from under a cloud and showing his naked beams to the full view, then was the beauty too much for a patient sight, the delight too strong for a stayed conceit; so that Zelmane could no choose but run to touch, embrace, and kiss her. But conscience made her come to herself and leave Philoclea, who blushing and withal smiling (making shamefastness pleasant, and pleasure shamefast) tenderly moved her feet, unwonted to feel the naked ground, till the touch of the cold water made a pretty kind of shrugging come over her body. And when cold Ladon had once fully

embraced them, himself was no more so cold to those ladies; but as if his cold complexion had been heated with love, so seemed he to play about every part he could touch” (p. 189)

(‘Y cuando se quitó ésa [prenda], y aquella Philoclea quedó... como un diamante extraído de una roca, o mejor, al igual que el sol saliendo desde detrás de una nube y mostrando sus rayos desnudos en toda su faz, entonces la belleza fue demasiado para una vista paciente, el deleite demasiado intenso para un concepto inmutable; de manera que Zelmane no pudo elegir sino correr a tocarla, abrazarla y besarla. Pero la conciencia la hizo moderarse y dejar a Philoclea, quien, ruborizándose y además sonriendo (haciendo la vergüenza placentera y el placer vergonzoso), movió dulcemente sus pies, no acostumbrados a sentir el desnudo suelo, hasta que el contacto con el agua fría le provocó una bella especie de estremecimiento que recorrió su cuerpo... Y una vez el frío Ladon las hubo abrazado a todas, él mismo no fue ya más frío con estas damas, sino que, como si su fría complexión hubiera sido calentada por el amor, parecía jugar con cada una de las partes que podía tocar’).

Al despojarse de sus ropas, Philoclea se ruboriza, al igual que Diana había enrojecido al sentirse espiada, si bien la princesa se revela con un color entre la vergüenza y el placer, mientras la diosa se había manifestado con otro entre la vergüenza y la ira; y, en ese sentido, la desnudez de la primera concentra la atención y la mirada de su espectadora, así como la de la segunda parece acaparar el interés del cazador tebano: si en Zelmane el cuerpo desnudo de Philoclea ha producido un efecto cegador semejante al de los rayos solares que emergen repentinamente desde detrás de una nube, en el rostro de la propia Diana la aparición del inesperado Acteón, con la conciencia de saberse desnuda, había dejado un color similar al que los rayos solares dejan en las nubes frente a las que se sitúan (y para su imagen el poeta inglés se ha inspirado en la del poeta latino, usada en un

contexto muy parecido). De forma inmediata, Zelmane interviene en un monólogo, interpelando al río Ladon, del que siente envidia (cuando no celos) y al que dirige significativas amenazas, relativas a las propiedades de sus aguas y a las del cauce por donde discurre, unas puras y dulces, el otro compuesto por una finísima grava: “they came to the river’s side, which of all the rivers of Greece had price for excellent pureness and sweetness... It ran upon so fine and delicate a ground as one could not easily judge whether the river did more wash the gravel, or the gravel did purify the river”, (‘Ellas llegaron a la orilla del río, que de todos los ríos de Grecia tenía fama por su pureza y dulzura excelentes. Éste fluye sobre un suelo tan fino y delicado, que uno no puede fácilmente juzgar si el río lava la grava o la grava purifica el río’).

Después de haber improvisado una canción sobre la belleza de Philoclea, inspirada por una furia divina, Zelmane, desde su posición privilegiada, vio otra vez al perro de aguas, que, hurgando entre las ropas de las bañistas, se llevó primero un guante y luego un pequeño libro, pertenencias de Philoclea; a la segunda ocasión, decidió perseguirlo hasta unos arbustos, detrás de los cuales descubrió a un caballero a quien el animal entregaba el libro: “she might see the dog deliver it to a gentleman who secretly there” (‘ella pudo ver al perro dando esto a un caballero que permanecía allí en secreto’). Zelmane no conoce al espía de las princesas, a quienes el caballero por supuesto ha contemplado desnudas, así como tampoco —al menos, en un primer momento— resuelve tomar represalias contra el

infractor, impresionada por su buen aspecto (“in her life she had never seen a man of a more goodly presence”, ‘en su vida ella jamás había visto a un hombre de una presencia más hermosa’); en descargo suyo el caballero, llamado Amphialus, alega la conducta de su perro, al que considera culpable del incidente, al menos por lo que respecta a los hurtos de objetos propiedad de la princesa: “Fair lady,’ answered he,’the worst of the complaint is already past, since I feel, of my fault, in myself the punishment; but for these things, I assure you it was my dog’ wanton boldness, not my presumption”)(‘Bella señora’, respondió él, ‘lo peor de la queja ya ha pasado, porque, de mi pecado, en mí mismo siento el castigo; pero por estas cosas yo te aseguro que esto fue por la osadía de mi perro juguetón, no por mi presunción’); Zelmane reacciona con cólera, cuando Amphialus le ha reconocido su voluntad —tras devolverle el libro— de guardar el guante de Philoclea, y por esa razón la emprende a golpes con el caballero, al que logra herir en un muslo, después de un rifirrafe bastante cómico: la dama, en dos ocasiones sucesivas, acomete a su interlocutor, blandiendo su espada con el propósito de matarlo (“determining to kill if he fought no better”, ‘decidiendo matarlo si él no luchaba mejor’), mientras el interlocutor adopta una actitud meramente defensiva, esquivando los golpes, deteniéndolos utilizando el pomo de su espada, replicándolos con otros solo aparentes. Alertadas por Mopsa, las princesas salieron en defensa de Zelmane, si bien de inmediato reconocieron la identidad del caballero, su primo hermano Amphialus, quien justificó su

presencia en el lugar por la necesidad de buscar la soledad a causa de un ataque de melancolía: “But he craved pardon, protesting unto them that he had only been to seek solitary places, by a extreme melancholy that had a good while possessed him, and guided to that place by his spaniel, where, while the dog hunted in the river, he had withdrawn himself to pacify with sleep his overwatched eyes...” (‘Pero él imploró perdón, afirmando ante ellas que solo había buscado lugares solitarios a causa de una melancolía exagerada que durante un buen rato lo había poseído, y guiado al lugar por su perro, donde, mientras el animal cazaba en el río, allí se retiró para calmar con sueño sus ojos demasiado en vela’).

Los protagonistas del episodio de la *New Arcadia* (Amphialus no aparece en la *Old*) presentan analogías con las de la fábula de Acteón: Philoclea se describe en términos muy afines a los empleados tradicionalmente para Diana, especialmente durante el baño en el río Ladon, al destacar sobre las damas que la acompañan; Amphialus, en cambio, no se deja identificar tan fácilmente con el príncipe tebano, quizá por su pasividad hasta que no ha sido sorprendido por Zelmane: su llegada a las proximidades del río tiene afinidades con la de Acteón al valle de Gargafia (uno y otro alcanzan sus destinos no por elección sino por azar, así como en esa empresa, absolutamente involuntaria, parecen extraviarse), y el sentimiento amoroso que experimenta por Philoclea podría constituir una interpretación de las andanzas del cazador tebano; Zelmane, finalmente, asume un papel intermedio entre la diosa y el cazador,

más allá del de la simple acompañante en el que podía pensarse: a diferencia de las ninfas de la primera, no denuncia a las demás al caballero que las espía; a semejanza de Diana, decide castigar físicamente al intruso, a quien sigue emplazando a un combate con Pyrocles incluso después de haber reconocido su identidad (al diluirse en la apatía de su rival y al haber provocado una pequeña herida en uno de sus muslos, la ira de Zelmane podría entenderse como una parodia de la de la diosa); y, al igual que Acteón, no reprime su admiración, cargada de una importante dosis de sensualidad, hacia Philoclea (y, en sus exhortaciones al río Ladon, que ha abrazado el cuerpo de la princesa y que ha perdido su frialdad originaria, se hace eco de forma incontestable de la actitud del río Alfeo con Aretusa).

En su obra, tanto lírica como dramática, Shakespeare utiliza en muy contadas ocasiones —tres entre dos obras— el mito de Acteón: en *The Merry Wives of Windsor*, por ejemplo, lo aduce dos veces simplemente como sinónimo de la figura del cornudo (en una de ellas, Josep Maria de Sagarra traduce “Divulge Page himself for a secure and wilful Actaeon...” por “¡jo denunciaré el propi Page com un cornut consentit i voluntari...”); en *Titus Andronicus* (puesta en escena el 23 de enero de 1594), en cambio, el dramaturgo inglés lo aduce con una mira de mayor alcance, si bien con un parecido enfoque. Durante una cacería, organizada por su padre Tito, Lavinia y Bassianus sorprenden a la nueva emperatriz Tamora y al moro Aarón en amorosos abrazos; el segundo, hermano de Saturnino, la

identifica con Diana, al verla sin la escolta que por su rango nunca la abandonaba: “Who have we here? Rome’s royal empress, / unfurnish’d of her well-beseeming troop? / Or is it Dian, habited like her, / who hath abandoned her holy groves, / to see the general hunting in this forest?” (II, iii, 55-59), ‘¿A quién tenemos aquí? ¿A la Real Emperatriz de Roma desamparada de su correspondiente compañía? ¿O es ésta Diana, vestida como ella, que ha abandonado sus santos bosquecillos para contemplar la cacería en esta floresta?’¹²⁷; al sentirse espiada, Tamora evoca la figura de Acteón, al imaginarse, en el papel de Diana que le han atribuido, para sus descubridores un castigo semejante al de Acteón:

Saucy controller of our private steps!
Had I the power that some say Dian had,
Thy temples should be planted presently
With horns, as was Actaeon’s; and the hounds
Should drive upon thy new-transformed limbs,
Unmannerly intruder as thou art! (II, iii, 60-65)

(‘¡Descarado observador de nuestros íntimos pasos! De poseer el poder que algunos dijeron que tuvo Diana, tus sienes aparecerían al instante con cuernos, como lo estuvieron las de Acteón; y los sabuesos alcanzarían tus miembros acabados de transformar, intruso descortés como eres!’).

En semejante situación, Lavinia no ha podido abstenerse de comparar al Emperador con Acteón, en lugar de empezar a

¹²⁷ William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. W. J. Craig, Pordes, Londres, 1993, p. 806 a.

preocuparse por la amenaza de la Emperatriz, tanto para la integridad física de su persona como para de su prometido: “Jove shield your husband from his hounds to-day! / 'Tis pity they should taken him for a stag” (vv. 70-71), ‘¡Que Júpiter ampare hoy a tu marido de sus perros! Sería una lástima que lo tomarán por un ciervo’; a partir de este momento, la obra aparece modelada sobre la fábula de Filomena, de acuerdo con la versión de Ovidio, a través de cuyas *Metamorfosis* la hija de Tito puede desvelar las afrentas que en ella han ejecutado los hijos de la Emperatriz, a primera vista enamorados de su víctima: después de apuñalar a Bassianus, Demetrius y Chiron violan a Lavinia, a quien de inmediato le cortan la lengua y las manos; y, siguiendo instrucciones de Aarón, lo disponen todo para que Bassianus parezca asesinado por los hijos de Tito Andrónico, quien, al no poder evitar su ejecución, tras sacrificar su mano, enterado de la traición al cabo por lo menos de nueve meses, mata a Demetrius y a Chiron y se los sirve a su madre desmenuzados en un plato, con el pretexto de celebrar en su casa un banquete para la reconciliación. Si Lavinia asume la función de Filomena, mientras que Tito representa la de Progne, y aun Demetrius y Chiron la de los hijos de Tereo, no parece menos evidente que Tamora se arroga el papel de Diana, no por su comportamiento sexual, sino por el castigo que ha improvisado para los delatores de su intimidad, a uno de los cuales perdona la vida a costa de dejarlo bastante mutilado (y, en el desenlace de la obra, la cazadora resulta cazada, al ser arrojado su cadáver para pasto de las

fieras, después de haberse descubierto al hijo negro que había dado a luz). Al igual que Acteón, Lavinia y Bassianus han experimentado en su propia carne los peligros a los que se está expuesto cuando se indaga más allá de lo necesario e imprescindible.

Al principio de *Twelfth-Night or What you will*, Shakespeare pone en boca de del duque de Illyria, Orsino, un monólogo en el que interpela directamente al “spirit of love” (‘espíritu o pneuma de amor’) y se lamenta de la rapidez con que se ha enamorado; preguntado por un caballero que se halla a su servicio, Curio, sobre si va a salir a cazar al ciervo (“Will yo go hunt, my lord”, ‘¿Irás a cazar, mi señor?’), el duque confiesa que se ha transformado en un ciervo al punto de haber contemplado la belleza de Olivia: “O! When mine eyes did see Olivia first, / Methought she purg’d the air of pestilence. / That instance was I turn’d into a hart, / and my desires, like fell and cruel hounds, / e’er since pursue me” (vv. 19-23), ‘¡Oh! Cuando mis ojos vieron por primera vez a Olivia, me pareció que ella había purificado el aire de pestilencia. Al instante me había convertido en un ciervo, y mis deseos, al igual que perros crueles y fieros, desde entonces me han perseguido’. A pesar de no aludir explícitamente a él, el dramaturgo inglés está pensando en Acteón, cuyas vicisitudes interpreta en términos bastante próximos a los utilizados por Gutierre de Cetina y Giordano Bruno: Olivia, por supuesto, desempeña el papel de Diana, al haber fascinado —con su belleza— a su pretendiente, a quien, por añadidura, ha desviado de su actividad favorita (aunque, a diferencia de la diosa, no parece

haber mirado con demasiado desdén ni cólera); Orsino, por su parte, asume la función del cazador tebano, asaltado por sus sentimientos de amor, comparables a los perros que persiguieron y mordieron a su dueño. Por lo que respecta a la *elocutio*, la intervención del duque presenta afinidades con un soneto de Bartholomew Griffin, incluido en *Fidessa more chaste than kind* (1596), ‘Fidessa más casta que bondadosa’, en que el yo poético se siente desgarrado por sus propios pensamientos, aplicándose implícita y alegóricamente la fábula de Acteón: “These breed such thoughts as set my heart on fire, / and like fell hounds, pursue to my death. / Traitors unto their sovereign Lord and Sire, / unkind exactors of their father’s breath. / Whom, in their rage, they shall no sooner kill / than they themselves, themselves unjustly spill!” (‘Estos engendran tales pensamientos que encienden mi corazón, y al igual que perros fieros, me persiguen hasta la muerte. Traidores hacia su soberano señor y padre, despiadados robadores de la respiración de su padre. ¡A quien, en su rabia, no matarán antes que ellos a sí mismos, a sí mismos injustamente harán caer!’). En *A Midsummer Night’s Dream* (estrenada en la primavera de 1595), el encuentro entre Titania y Bottom no parece elaborado según el esquema del de Diana y Acteón: el tejedor, convertido en asno, no por la reina de las Hadas, sino por Puck, irrumpe en las proximidades de Titania, y, en lugar de recibir un duro castigo, tiene la recompensa de hallarla obscenamente enamorada de él (gracias al jugo de la flor que el duende ha derramado en los párpados de la reina mientras estaba

dormida). Bottom, por otra parte, no experimenta una transformación integral en asno, sino solo en su cabeza; y, cuando ha sido liberada del hechizo, Titania no adopta ningún tipo de represión contra su antiguo amante, al que deja regresar a su casa, sin temor a lo que él pueda contar al resto de mortales (el tejero, sin embargo, decide no desvelar ningún dato de la existencia de la hada ni de su relación con ella).

En la obra dramática de Ben Jonson también escasean las referencias a la fábula de Acteón, por más que una de ellas transcurre en el valle de la “Gargaphie”, como fácilmente se desprende de su título, alusivo a la corte de Diana (como trasfondo de la de la reina Isabel I de Inglaterra, siempre pertinaz en su soltería), *Cynthia's Revels or The Fountain of Self-love* (publicada en 1601 y representada un año antes). Durante el reinado de Isabel I de Inglaterra, a quien se la comparaba con Diana, la fábula de Acteón gozó de una extraordinaria fortuna; y su historia, según atestigua el relato de viajeros extranjeros, fue pintada al menos en dos de las residencias de la reina. Así Paul Hentzner recuerda una inscripción en la entrada del parque de Whitehall:

The fisherman who had been wounded, learns,
Though late, to beware;
But the unfortunate Actaeon always presses on.
The chaste virgin naturally pitied:
But the powerful goddess revenged the wrong.
Let Actaeon fall a prey to his dogs,
An example to youth,
A disgrace to those that belong to him!

May Diana live the care of heaven;
The delight of mortals
The security of those that belong to her.

(‘El pescador que ha sido herido aprende, aunque tarde, a tener cuidado; pero el desventurado Acteón siempre apremia. La casta virgen por instinto se apiadó: pero la poderosa diosa se vengó del agravio. Deja a Acteón caer como presa de sus perros, un ejemplo para la juventud, una desgracia para los que le pertenecen. Que Diana viva el cuidado del cielo, el placer de mortales y la seguridad de los que le pertenecen’).

Según el propio Hentzner, la inscripción alude a Felipe II, quien había cortejado a la joven Isabel tras la muerte de su esposa María Tudor (el 26 de octubre de 1580) y quien había pagado su presunción con la derrota de su armada (agosto de 1588): el monarca español, al igual que Acteón había pretendido con Diana, intentó casarse con la reina inglesa; y, por semejante osadía, no solo amorosa, sino también política, pagó con la destrucción de buena parte de su flota (la figura del ‘pescador herido’ también parece aludir a él, a pesar de que el rey no participó en el enfrentamiento contra los ingleses). Otro viajero, el alemán Thomas Platter, refería que en el parque de Nonsuch House estaba esculpida en una fuente la escena de Diana y Acteón, “with great art and life-like execution” (‘con gran arte y viva ejecución’). Hacia 1600 el conde de Essex había asumido el papel de Acteón, al irrumpir de forma violenta en la habitación de la reina; y por ese motivo Isabel, en un principio, había instaurado en su corte un clima de austeridad, que, progresivamente, hubo de suavizar permitiendo en su palacio la entrada de caballeros, según revela Cupido a Mercurio al principio

de la obra: “The Huntresse, and Queene of those groves, DIANA (in regard of some black and envious slanders hourelly breath’d against her, for her divine justicie on ACTEON, as shee pretends) hath here in the vale Gargaphy, proclaim’d a solemne revells... In which time, it shall bee lawfull for all sorts of ingenuous persons, to visit her palace, to court her NYMPHES, to exercise all variete of generous and noble pastimes...”¹²⁸ (‘La cazadora y reina de estos bosques, Diana —en consideración de algunas malévolas y envidiosas calumnias a cada momento vertidas contra ella, por su divina justicia hacia Acteón, como cree) estuvo aquí en el valle de Gargafia, proclamó las solemnes diversiones... En cuyo tiempo, será lícito para toda clase de ingeniosas personas visitar su palacio, cortejar a sus ninfas, practicar una amplia variedad de liberales y nobles pasatiempos...’); en la fuente llamada “of selfe-love” (‘de amor a sí mismo’), tras la marcha de Cupido, para situar míticamente los lugares de la acción, Eco recuerda a Mercurio la desgracia del cazador tebano, así como identifica el sitio como el elegido por Diana para bañarse junto a sus ninfas, a quienes interpela por no haberse solidarizado con su desgracia: “Here yong Acteon fell, pursu’ed, and torne / by Cynthia’s wrath (more eager, then his hounds)... But here, o here, the Fountayne of selfe-Loue, / in which Latona, and her carelesse Nymphs / (Regardles of my sorrowes) bathe themselues / in hourelly pleasures”, ‘aquí el joven Acteón

¹²⁸ Las citas están tomadas de *The works of Ben Jonson*, vol. IV, eds. C. H. Herford y Percy Simpson, Oxford, 1932, p. 47.

cayó, perseguido y transformado por la cólera de Cintia (más vehemente que sus perros)... Pero aquí, oh aquí, la Fuente del Amor de sí mismo, en que Latona y sus insensibles ninfas (indiferentes a mis penas) se bañan en continuos placeres'. Por la fuente desfilan los cortesanos, entre damas y galantes, representados alegóricamente como Hedon, Philautia, Moria, etc, y, después de beber en sus aguas, van a erigirse en una grave peligro para la diosa, quien, ante su libertinaje, debe condenar sus blasfemias, invocando el ejemplo de Acteón:

For so ACTAEMON, by presuming farre,
Did (to our grieffe) incurre a fatall doome...
But are we therefore judged too extreme?
Seemes it no crime, to enter sacred bowers,
And hallowed places, with impure aspect,
Most lewdly to pollute? Seemes it no crime,
To braue a deitie?¹²⁹

(‘Pues Acteón, por atreverse demasiado, sufrió —para nuestro dolor— un trágico final...
¿Pero hemos de ser juzgadas por tanto demasiado crueles?
¿No parece un crimen entrar en los enramados sagrados y en lugares santificados, con aspecto impuro, sobre todo para corromperlos de la manera más obscena?
¿No parece un crimen desafiar a una divinidad?’).

Ben Jonson utiliza el mito de Acteón para establecer paralelos entre la osadía del conde de Essex y la de los corruptos cortesanos: unos y otros han cometido el mismo tipo de crimen, una amalgama de blasfemia, voyerismo, lujuria, ingratitude y sedición (su obra, con el

¹²⁹ *Ed. Cit.*, p. 176.

trasfondo político, tiene como principal propósito el descubrimiento de los peligros que supone para Isabel el comportamiento de sus cortesanos). En *The Parliament of Bees*, ‘El parlamento de las avispas’ (aparecida quizá en 1607, si bien la edición más antigua conservada data de 1642), John Day introduce una referencia directa a Acteón y a Diana: “When of a sudden, listening, you shall hear / a noise of horns and hunting, which shall bring / Acteon to Diana in the spring, / where all shall see her naked skin” (‘Cuando de repente, al escuchar, oirás un ruido de cuernos y de caza, que traerá a Acteón a Diana en la fuente, donde todos verán su piel desnuda’)¹³⁰.

Al empezar a escribir hacia 1589 *The Faerie Queene* (‘La Reina de las Hadas’), Edmund Spenser lo había organizado en torno a doce libros, siguiendo la representación de las doce virtudes (santidad, templanza, castidad, amistad, justicia, cortesía y constancia), correspondiente a los doce días consecutivos en que la reina había celebrado su fiesta anual, pero el poeta inglés solo pudo ofrecer seis libros completos y una parte del séptimo, para los que había creado una estrofa especial, compuesta de nueve versos (ABABBCBCC) y conocida con su nombre, evidente asimilación de la octava rima utilizada en los poemas más importantes del Renacimiento. En 1590 dio a la imprenta los primeros tres libros, en 1596 incorporó los tres siguientes (IV-VI) y, por último, en 1609 entregó dos cantos, el VI y el VII, del libro VII, titulados

¹³⁰ Estos versos habían sido parodiados por Thomas Stearns Eliot en su “The Fire Sermon”, incluida en *The Waste Land* (véase *Selected Poems*, Faber and Faber, Londres, 1961, p. 70).

“Mutabilitie Cantos”, en los que introduce una adaptación de la fábula de Acteón, con elementos no solo procedentes de Ovidio sino también de Pausanias. A pesar de las conexiones entre ellos, los episodios de cada libro tienen un valor autónomo y reproducen el mundo caballeresco —a veces, como ocurre en el libro VI, pastoril— de la tradición artúrica, aunque con importantes novedades. En el libro VII el poeta parece aspirar a registrar los cambios que se ha producido a lo largo de la obra, de la santidad a la cortesía; y, en el canto seis, el primero de los dos conservados del libro, utiliza la figura de Diana para expresar la naturaleza de tales mutaciones. En distintos lugares, se ciñe al pie de la letra al texto latino de Ovidio —prescinde, por tanto, de las traducciones inglesas—, y siempre para introducir escenas esporádicas de nuestra fábula, como el baño después de una jornada intensa de caza o las diligencias de las ninfas para ocultar el cuerpo desnudo de la diosa a la que sirven¹³¹.

Spencer se remonta a la época dorada de Irlanda como escenario y morada de los dioses, especialmente para Diana, quien había elegido el valle de Arlo para el desarrollo de sus actividades más importantes, desde la caza de animales salvajes al descanso en las amenas fuentes durante las horas más calurosas, pasando por la reunión con sus ninfas, a quienes permitía el juego y la diversión —aunque no especifica su naturaleza— con los diversos dioses de los bosques, sobre todo los sátiros (de hecho, algunas representaciones

¹³¹ Todas esas escenas y pasajes han sido estudiados por Anthony E. Friedmann, “The Diana-Acteon Episode in Ovid’s *Metamorphoseos* and *The Faerie Queene*”, *Comparative Literature*, IV (1966), pp. 289-299.

pictóricas suelen plasmar su presencia en el baño de Diana, quien había castigado duramente a las ninfas que habían incumplido el voto de castidad al que se habían comprometido):

But mongst them all, as fittest for her game,
either for chace of beasts with hound or boawe,
or for to shroude in shade from Phoebus flame,
or bathe in fountaines that doe freshly flowe,
or from high hilles, or from the dales belowe,
she chose this Arlo; where shee did resort
with all her Nymphes enranged on a rowe,
whith whom the woody Gods did oft consort:
for, with the Nymphes, the Satyres loue to play & sport
[(VII, vi, 38)¹³²;

(‘Pero entre todas ellas [entre bosques y florestas], como el más adecuado para su quehacer, o bien para la caza de bestias con sabuesos y con arco, o bien para protegerse en la sombra del rayo de Febo, o bien para bañarse en fuentes que fluían frescamente, o desde las altas colinas, o desde los valles profundos, elige este Arlo; donde ella se reunía con todas sus ninfas puestas en fila, con las cuales los dioses silvestres a menudo se relacionaban, pues a los sátiros les gustaba jugar y divertirse con las ninfas’).

Spencer atribuye una importancia especial a una de las ninfas de la diosa, Molanna, hija de Mola y hermana de Mula, a quien el malvado Breggog la había arrebatado y a quien —seguramente una vez liberada— el pastor Colin habría ofrecido consuelo; y, después de describir la belleza del riachuelo en que se baña Molanna, refiere el descanso de la diosa después de horas dedicadas a la caza, en el que introduce alguna modificación con respecto a sus representaciones

¹³² Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, eds. Thomas P. Roche y C. Patrick O’Donell, Penguin Books, Londres, 1987, p. 1034.

más tradicionales, como su acomodo desnuda sobre la hierba y a la sombra de los árboles, lejos de la mirada de cualquier mortal (sobre todo masculino); el dios Faunus, al reconocer los vestidos de Diana, permaneció a la expectativa, con loco deseo, para sorprenderla desnuda en su intimidad junto a sus ninfas:

In her sweet streames, Diana vsed oft
(after her sweatie chace and toilesome play)
to bathe her selfe; and after, on the soft
and downy grasse, her dainty limbes to lay
in couert shade, where none behold her may:
for, much she hated sight of liuing eye.
Foolish God Faunus, though full many a day
he saw her clad, yet longed foolishly
to see her naked mongst her Nymphes in priuity (VII, vi, 42).

(‘En sus dulces aguas, Diana solía a menudo, después de su sudorosa caza y arduo juego, bañarse; y, después, en la suave y blanda hierba, estiraba sus delicados miembros bajo túpida sombra, donde nadie podía verla, pues mucho odiaba la vista de ojo vivo. El alocado dios Faunus, aunque muchos días la vio vestida, ansiaba neciamente verla desnuda en la intimidad entre sus ninfas’).

Al no poder contemplar desnuda a Diana, Faunus se propuso sobornar a la criada de la diosa, Molanna, a quien primero intentó convencer con palabras adulatoras, si bien luego lo hizo con regalos, típicamente pastoriles (manzanas y cerezas), merced a los cuales le arrancó el tiempo y lugar en que podría dar satisfacción a sus deseos, el primero aún por determinar, el segundo, por supuesto, lejos del campo visual de la diosa y sus ninfas; el dios, además, se había comprometido a compensarla en términos todavía más

satisfactorios, con el ofrecimiento de un amante, el río Fanchin o Funsheon, por el que la ninfa sentía un amor desmesurado y al que el dios persuadiría a corresponderla en todo punto, incluida su aprobación; y, para finalizar, se declaraba en deuda sempiterna con Molanna (y cualquier gratificación, por mínima que fuera, podría aventajar el pequeño favor de sorprender desnuda a Diana):

No way he found to compasse his desire,
but to corrupt Molanna, this her maid,
her to discouer for some secret hire:
so, her with flattering words he first assaid;
and after, pleasing gifts for her purvaid,
Queene-apples, and red Cherries from the tree,
with which he her allured and betraid,
to tell what time he might her Lady see
when she her selfe did bathe, that he might secret bee.

There-to hee promist, if shee would him pleasure
With this small boone, to quit her with a better;
To weet, that where-as shee had out of measure
Long lov'd the Fanchin, who by nought did set her,
That he would vndertake, for this to get her
To be his Loue, and of him liked well:
Besides all which, he vow'd to be her debter
For many moe good turnes then he would tell:
The least of which, this little pleasure should excell
[(VII, vi, 43-44).

(No encontró manera de satisfacer su deseo, sino la de corromper a Molanna, criada suya, para descubrirla a cambio de algún pago secreto: así, en primer lugar, él lo intentó con palabras halagadoras, y después la abasteció de placenteros regalos, manzanas-reinas y rojas cerezas del árbol, con las que la sedujo y sonsacó a desvelarle en qué momento podría ver a su señora, cuando ella estuviera bañándose, estando él en lugar secreto. / Además de esto le prometió, si ella podía complacerle con este pequeño favor, que él le haría uno mejor; a saber, que a pesar de

que ella había estado desmesuradamente enamorada de Fanchin, quien por nada la dejaría, que se encargaría a cambio de obtener de él que fuera gustosamente su amante. Aparte de todo esto, él le prometió estarle en deuda por muchas más veces de las que podría contar, la menor de las cuales aventajaría este pequeño placer’).

Ante semejantes perspectivas, Molanna satisfizo a Faunus y lo llevó al lugar en que podía contemplar lo que tanto anhelaba; y, en ese punto, el narrador alude a Acteón, del que recuerda su pecado y castigo inmediato: antes de Faunus, el príncipe tebano había sorprendido a Diana bañándose (“saue onely one”, ‘a excepción de solamente uno’), y por esa osadía había sido devorado por sus perros entre el clamor de cazadores. En los últimos versos de la estrofa, como contrapartida a la acción de Faunus, Spenser narra la llegada de Diana en compañía de sus ninfas a la fuente, en cuyas aguas la diosa, tras despojarse de sus ropas, había bañado sus delicados miembros, invocando, al parecer, a Júpiter:

The simple maid did yield to him anone;
and left him placed where he close might view
that neuer any saw, saue onely one;
who, for his hire to so foole-hardy dew,
was of his hounds devour’d in Hunters hew.
Tho, as her manner was on sunny day,
Diana, with her Nymphes about her, drew
to this sweet spring; where, doffing her array,
she bath’d her louely limbes, for Ioue a likely pray (VII, vi, 45)

(‘La ingenua criada se le sometió de inmediato y lo dejó situado donde podía contemplar de cerca lo que nadie había visto, a excepción solamente de uno; quien, como pago a una acción tan temeraria, fue devorado por sus propios perros entre un

clamor de cazadores. Entonces, como acostumbraba en los días de sol, Diana, con sus ninfas alrededor, se detuvo en esa dulce fuente, donde, quitándose sus vestidos, bañó sus delicados miembros, una presa digna de Júpiter’)

Ante el espectáculo que se le ofrecía, Faunus no pudo reprimir su alegría y no se abstuvo de expresarla en voz alta, dejando claro con su comportamiento que no supo estar a la altura que el evento exigía: el silencio respetuoso, por ejemplo, por el descubrimiento de un ser divino, que debía de haber despertado sentimientos de naturaleza muy distinta a los locos pensamientos, seguramente cargados de deseos impuros, dados los atributos lúbricos del dios que los había tenido; y, en ese sentido, al margen de los mencionados pensamientos, Faunus ha emitido sonidos y apenas ha articulado palabras, recordando la incapacidad de Acteón, ya convertido en ciervo tras sorprender a Diana, por poder comunicarse con sus compañeros y criados (a pesar de conservar la inteligencia primitiva, el joven príncipe había perdido sus facultades oratorias). Desde la posición que ocupaba, no especificada en ningún momento, Faunus podía espiar a la diosa sin temor a ser descubierto por ella o por algunas de sus ninfas, a diferencia de lo que le ocurrió a su antecesor Acteón, a quien unas reconocieron al momento, nada más éste había entrado en el recinto sagrado; aquí, Diana, ayudada por sus ninfas, más sobresaltada que encolerizada, abandonó su fuente y salió en busca del autor de las voces y sonidos que había oído, y, una vez lo hubo apresurado, mandó conducirlo

—agarrado por los cuernos con los que el dios solía aparecer representado— fuera del bosque, en campo abierto (Faunus no opuso resistencia, al quedar obnubilado, cegado, deslumbrado, ante la presencia inmediata de la diosa, al igual que llegó a estarlo la alondra por espejos y pedazos de hielo, con el objeto de ser capturado):

There Faunus saw that pleased much his eye,
and made his hart to tickle in his brest,
that for great ioy of some-what he did spy,
he could him not containe in silent rest;
but breaking forth in laughter, loud profest
his foolish thought. A foolish Faune indeed,
that couldst not hold thy selfe so hidden blest,
but wouldest needs thine owne conceit areed.
Bablers vnworthy been of so diuine a meed.

The Goddesses, all abashed with that noise,
In haste forth started from the guilty brooke;
And running straight where-as she heard his voice,
Enclos'd the bush about, and there him tooke,
Like darred Larke; not daring vp to looke
On her whose sight before so much he sought.
Thence, forth they drew him by the hornes, & shooke
Nigh all to peeces, that they left him nought;
And then into open light they forth him brought
[(VII, vi, 46-47).]

(‘Aquí Fauno vio lo que plugo mucho a sus ojos, e hizo a su corazón cosquillar en su pecho, que, para alegría de algunos, lo que había espiado no pudo guardárselo en quieto silencio, sino que, rompiendo a reír, manifestó ruidosamente su alocado pensamiento. Alocado Fauno, en efecto, no pudiste controlarte ante tan escondida bendición, sino que tuviste que publicar tu propia intención. Han sido parloteos indignos de tan divino premio. La diosa, toda alterada con el ruido, salió del arroyuelo culpable a toda prisa; y, corriendo en línea recta mientras oía su voz, rodeó el bosque y allí lo cogió, al igual que a la deslumbrada alondra;

[Fauno], no atreviéndose a mirar a aquella de quien antes tanto había ansiado la vista. De allí ellas [Diana y sus ninfas] le sacaron por los cuernos y los sacudieron hasta hacerlos casi todos añicos, de manera que lo dejaron sin nada; y entonces lo llevaron a campo abierto’).

Bajo la custodia de Diana y sus ninfas, estas últimas trataron a Faunus como a un loco, del que se burlaron y al que dieron tirones, ya por la nariz, ya por el rabo, ya por la barba de chivo; al poco, empezaron a sugerir diversos castigos, desde la castración al ahogamiento en el río (aunque consideraron la segunda una pena muy leve), y, finalmente, la mayoría coincidió en la aplicación de un castigo, no inspirado en el recibido por Acteón, al menos en las versiones más conocidas de la fábula por influencia de Ovidio:

But most agreed and did this sentence giue,
him in Deares skin to clad; & in that plight,
to hunt him with their hounds, him selfe saue how hee might
[(VII, vi, 50, 7-9);

(‘Pero la mayoría se puso de acuerdo y dio esta sentencia: vestirlo con una piel de ciervo, y, en este estado, cazarlo con sus perros, y que él se intentara salvar como pudiera’).

En su *Descripción de Grecia*, Pausanias, apoyándose en Estesícoro de Hímera, recuerda que Diana había cubierto a Acteón con una piel de ciervo para azuzar a sus propios perros contra él, si bien aclara que lo hizo para evitar la boda del príncipe con Sémele, y no tanto como represalia por haberla visto desnuda: “Stesichorus Himeræus Acteonem a Diana cerui pelle circumdatum scripsit, incitatis ad eum

lacerandum canibus, ne Semelem uxorem duceret” (‘Estesícoro de Hímera había escrito que Acteón fue recubierto con una piel de ciervo por Diana, con sus perros incitados contra él a fin de ser desgarrado, para que no se llevara como esposa a Sémele’)¹³³; Spenser debió tomar el dato de Pausanias, en algunas de las ediciones originales del texto desde la *princeps* de 1516 o en la versión latina de Romulo Amaseo que acabamos de citar, y decidió, como veremos, darle una segunda oportunidad a Acteón en la figura de Faunus, a quien presenta zafándose de sus perseguidores, en una huida que interrumpe varias veces, con el propósito de atraerse el interés de lector, seguramente muy familiarizado con la larga agonía del príncipe y de algún modo esperanzado por otro destino que ha de depararle al dios (en el éxito de su fuga, el poeta inglés podría haberse inspirado en Calisto, quien, transformada en osa bien por Diana bien por Juno, logra siempre escapar al hostigamiento de perros y cazadores). Diana, por su parte, más enojada que sus acompañantes, había creído oportuno torturar psicológicamente a Faunus, para arrancarle la confesión que anhelaba, quizá porque se sabía traicionada por alguna de las suyas: el dios *voyeurista* había revelado el nombre de Molanna como el de quien le había conducido al lugar en que podría contemplar a Diana sin ropa (“He, much affeard, to her confessed short, / that’t was Molanna which her so bewraid”, ‘Él, muy asustado, le confesó por breve que era

¹³³ Pausaniae *Veteris Graeciae descriptio*, Romulus Amaseus vertit, Florencia, 1551, p. 342.

Molanna quien así la había descubierto’); y, en ese punto, cuando la diosa había determinado tomar represalias contra su criada, a la que *ipso facto* había retenido bajo su poder (“Then all attonce their hands vpon Molanna laid”, ‘Entonces todos enseguida pusieron sus manos sobre Molanna’), el narrador interrumpe la acción para centrarse en las vicisitudes de Faunus, a quien, investido en la piel de ciervo, describe acosado no solo por los perros sino también por las ninfas pertenecientes al grupo de Diana (la diosa parece desvincularse de la persecución y, desde la distancia, les da instrucciones para ejecutar su venganza):

But him (according as they had decreed)
with a Deeres-skin they couered, and then chast
with all their hounds that after him did speed;
but he more speedy, from them fled more fast
then any Deere: so sore him dread aghast.
They after follow’d all with shrill out-cry,
shouting as they the heauens would haue brast:
that all the woods and dales where he did flie,
did ring againe, and loud reeccho to the skie (VII, vi, 52)

(‘Pero, de acuerdo con lo que ellas habían convenido, lo cubrieron con una piel de ciervo, para entonces cazarlo con sus sabuesos, que correrían tras él; pero él, más veloz, de ellos escapó con más rapidez que cualquier ciervo: de tal modo su miedo le aterró. Ellas después lo siguieron dando voces estridentes, gritando como para poder llegar a los dioses: que todos los bosques y valles por donde él había huido resonaron de nuevo, y repercutieron con estrépito en el cielo’.)

Spenser, de hecho, atribuye a las ninfas el papel que en Ovidio, por ejemplo, asumían los criados y compañeros del príncipe, quienes, alertados por los perros, incapaces de reconocer a su señor en su

nuevo aspecto, lo hostigaron, al estar convencidos de habérselas con un trofeo importante, del agrado del camarada y amo al que en ese momento echan en falta y al que llaman con grandes voces creyéndolo demasiado lejos, lamentando su desidia (y las voces de los unos se corresponden con los gritos de las otras, que no albergan más propósito que el de la creación de un clima de terror y espanto en torno al dios acosado); el poeta inglés describe a Faunus con los atributos del ciervo en el que éste no se ha transformado, a pesar del título que ha dado a los dos cantos: el temor y la rapidez, suficiente para no dejarse atrapar. En el inicio de la estrofa siguiente, termina la narración sobre su protagonista, al que ya las ninfas de Diana dejan de perseguir por cansancio para dedicarse —por mandato de su señora— a la lapidación de Molanna:

So they him follow'd till they weary were;
when, back returning to Molann' againe,
they, by commaund'ment of Diana, there
her whelm'd with stones...

(‘Así lo persiguieron hasta que estuvieron cansadas; cuando, volviendo de nuevo a Molanna, por orden de Diana, allí la inundaron con piedras...’)

Las piedras, como reconoce Colin Burrow, no tienen demasiada importancia; y Molanna, según se aclara en seguida, por deseo del propio río, contrae matrimonio con Fanchin (así Faunus, que no ha olvidado su promesa, no incumple el acuerdo al que había llegado

con la ninfa), de suerte que con él forma ya una unidad indisoluble, al transformarse en agua y ser acogida en su seno, lejos de la ira de su señora, quien, impotente, debe resignarse al triunfo del amor. La situación de Molanna y el río Fanchin parece una adaptación de la de Aretusa y Alfeo: la náyade, que también servía a Diana, después de un día de caza, se bañó en un río de aguas diáfanas y, mientras nadaba, oyó una voz (la del río Alfeo), por la que, asustada, emprendió una larga carrera, durante la cual imprecó la ayuda a su señora, quien la convirtió en una fuente, tras haberla envuelto en una nube para despistar a Alfeo, y quien de inmediato entreabrió la tierra en que se había transformado Aretusa para evitar que el dios mezclase sus aguas con las de ella; en otras versiones, como la de Pausanias (V, 7, 2), Alfeo, presentado como cazador, se convirtió en río para fundirse con las aguas de la ninfa: “*virum fuisse venatorem, Arethusam amasse, & ipsam venandi studiosam, quae cum illius nuptias resulasset, in insulam, cui Ortygiae nomen fuit, prope Syracusas dicitur transmississe, atque ibi in fontem conuersam: ipsi etiam Alpheo accidisse ut prae amore in amnem mutatur*” (‘él fue un cazador que amó a Aretusa, también aficionada a la caza, quien, cuando había rechazado el matrimonio de aquél, se dice que había cruzado hasta la isla, a la que se dio el nombre de Ortigia, cerca de Siracusa, y allí se convirtió en fuente: el mismo Alfeo también había llegado por amor a transformarse en río’). Spencer debió tener en cuenta las dos versiones de la fábula, al prever la unión entre Molanna y Fanchin, como contrapartida a la separación entre

Aretusa y Alfeo que había decidido Diana: como en el caso de Acteón-Faunus, ha querido ofrecer a Aretusa en la figura de Molanna la oportunidad de un amor eterno, no solo para contrarrestar el poder de la diosa cazadora, sino también atento de nuevo y al menos por segunda vez al texto de Pausanias:

Yet Faunus (for her paine)
of her beloued Fanchin did obtaine,
that her he would receiue vnto his bed.
So now her waues passe through a pleasant Plaine,
till with the Fanchin she her selfe doe wed,
and (both combin'd) themselues in one faire riuer spred.

(‘Pero Fauno, para pena de Diana, obtuvo de su querido Fanchin que éste la recibiera [a Molanna] en su cama. Así ahora sus aguas atraviesan un ameno llano, hasta que ella misma se casó con el río Fanchin, y, los dos en uno, se extienden en un bello río’).

Ante la salvación de Faunus y la metamorfosis de Molanna, Diana no pudo reprimir su cólera, ya importante incluso tras haber castigado a Acteón, y, en lugar de ejecutar su poder contra los protagonistas de la acción (Faunus y Molanna), decide cambiar el paisaje de Irlanda, especialmente el valle de Arlo en el que se había instalado, talando sus bosques y poblando sus costas, aptísimas hasta entonces para la caza, de ladrones y lobos (el vandalismo de la diosa contrasta con la simbiosis con el mundo natural de sus antagonistas: mientras una pretende destruir su entorno, los otros contribuyen a su regeneración con la fertilización de sus campos):

and all those Woods deface,
and Thieves should rob and spoile that Coast around.
Since which, those Woods, and all that goodly Chase,
doth to this day with Wolues and Thieues abound:
which too-too true lands in-dwellers since haue found.

(‘y todos aquellos bosques mutila, y los ladrones deberían robar y expoliar todos los alrededores de la costa. Después de lo cual, en este día, aquellos bosques y todo aquel terreno excelente para la caza abundan en lobos y en ladrones, las cuales tierras, demasiado reales, han hallado desde entonces a sus habitantes’).

Con un gran sentimiento de importancia, además del de indignación, Diana no solo ha abandonado el arroyo en cuyas aguas había bañado sus miembros, sino también ha desamparado las bellas florestas, las altas montañas desde las que dominaba toda la campaña y el fértil Shure, en el que se crían cien salmones, en una prueba de la fertilidad de la naturaleza en la que hasta ese momento se había desenvuelto; y, detrás de ella, ha sembrado la desolación para extinguir en vano cualquier brizna de amor desmesurado (teniendo, por ejemplo, entre sus manos a Molanna, no ha podido evitar su unión o boda con Fanchin, a diferencia de su eficacia, como hemos visto, con Aretusa o incluso también con Calisto, a la que había expulsado de sus aguas tras advertir su abultado vientre mientras se bañaba alejada de cualquier testigo). Spencer reconoce, como hemos visto, en Faunus una curiosidad lúbrica por sorprender desnuda a la diosa: en un primer momento, cuando ha descubierto sus ropas, no ha sido capaz de dar con la fuente o arroyo en que se estaba bañando; y, en un segundo, tras sobornar a Molanna, ha

podido ubicarse en el lugar idóneo para contemplar lo que tanto anhelaba; y, en ese sentido, el poeta inglés ha concebido el episodio como harto calculado por su protagonista, sin la sombra alargadísima de azar que había presidido el de Acteón: a pesar de su insolencia, ha decidido dejar a su personaje inmune de la ira de Diana y lo ha librado de la muerte desgarradora de Acteón, quizá porque ha creído que la supervivencia de Irlanda dependía de la supervivencia de sus dioses silvestres, como una manera de garantizar la inmutabilidad de la primera a través de las veleidades de los segundos (y de otros factores, como las cuatro estaciones y los doce meses del año, que concentran la atención del segundo canto de este mismo libro). El poeta inglés ha modelado la huida de Faunus sobre la de Acteón en la versión de Ovidio: al igual que el poeta latino, ha alargado la persecución del personaje, sembrando la incertidumbre sobre su suerte mediante la narración en distintos bloques, especialmente dos, el castigo determinado por las ninfas y la tortura psicológica practicada por Diana; y, por ahí, ha utilizado algunos de los atributos que los comentaristas de las *Metamorfosis* habían manejado para justificar la actitud de Acteón como ciervo: Faunus exhibe una velocidad propia de dicho animal, pero también en consonancia con el terror del que se ha sentido acometido (el miedo explica su velocidad, además de su comparación con un ciervo, ‘he more speedy, from them fled more fast / then any Deer, ‘más rápidamente, de los que huye más deprisa que cualquier ciervo’).

Las reflexiones de Francisco López de Zárate

Entre sus *Varias poesías* (Madrid, 1619), Francisco López de Zárate recogió un soneto de escaso valor literario, aunque de mucho interés al abordar directamente la fábula de Acteón, desde una perspectiva nueva e insólita, al menos en literatura, con unas reflexiones cuyo sentido y significado se nos escapa a menudo, reproducidas en cualquier caso desordenada y fragmentariamente, al igual que el estado en que quedó el cuerpo del protagonista tras ser devorado por sus perros (“Pensamientos desordenados, con alusión a la fábula de Acteón”, aparece como epígrafe):

Ingratos canes, para mi dañosos,
que [es] sustento del alma vuestra vida;
si es vuestra rabia en mí de sí homicida,
¿para qué en perseguirme tan furiosos?
Mas, ¡ay!, en vano os volverá piadosos
quien por naturaleza a sí os convida:
que os tiene mi razón embrutecida
hartos, hambrientos y, sin sed, rabiosos.
Si os di el sustento, yo la causa he dado
para ser de vosotros perseguido:
pues en bruto merezco ser mudado.
Que no acoséis el alma tanto os pido
(bástale al cuerpo ser el desdichado),
no tome ella la forma del vestido.

Desde el arranque, López de Zárate sitúa su interpretación del mito en la órbita intelectual de la segunda mitad del siglo XVI, representada por la obra de Natale Conti; pero, de forma inmediata,

introduce una incongruencia y una paradoja que la literatura barroca había recuperado de la tradición hispana del siglo XV: la identificación de la ingratitud y del daño como justificación de la existencia (los perros que el poeta había alimentado y criado se revuelven contra él, en términos parecidos a los de Acteón para con su dueño; y esos perros —quizá proyección de los sentidos y sentimientos del poeta— acaban, en definitiva, constituyendo el alimento de su alma). La interpretación de los dos primeros versos no varía, incluso si se adopta una postura más conservadora y se reproduce el texto tal como se había editado: “Ingratos canes, para mí dañosos, / ¡qué sustento del alma vuestra vida!” (la enmienda que hemos sugerido arriba podría justificarse por la aparición de la misma forma verbal en el verso inmediato); en los dos versos siguientes, el poeta parece considerar a sus perros como una parte de su persona, al imaginarlos ejecutores de sí mismos cuando lo hayan sido de la vida de su amo: la rabia de los canes, descargada en la persona de su dueño, ha de costarles a ellos la vida, los convierte en homicidas de sí mismos; y, por ese razonamiento, el poeta los increpa, recriminándoles su persecución. En el segundo cuarteto, introduce una referencia a Diana (y, en su caso, a la amada), al mencionar al responsable del comportamiento que los canes tienen hacia sí mismos (la diosa había imbuido la rabia en los perros de Acteón como castigo a la conducta de su señor), creyendo que en él difícilmente podría hallarse piedad (la persona que ha desencadenado el enfrentamiento entre miembros de un mismo ser

—como lo son el poeta y sus canes— no puede inspirar ningún género de piedad); en estos versos iniciales del segundo cuarteto, el poeta podría aludir a sí mismo, en tanto él ha provocado la escisión interna, y por ese motivo no puede despertar semejante sentimiento entre sus agresores (él, con su actitud, ha provocado la situación de la que se lamenta y por la que recibe el hostigamiento de sus perros); en los otros dos versos de este cuarteto, atribuye a su “razón embrutecida” el estado en el que se hallan sus perros; y, en ese sentido, podría apoyar la segunda interpretación de los dos versos anteriores, al establecer una relación directa entre sus sentidos embrutecidos y la situación de sus canes: sus deseos libidinosos para con la amada-Diana habrían originado la rabia en los animales, aparte de la sensación de hambre y saciedad a un mismo tiempo (la curación de la enfermedad de la rabia se verificaba dando de beber y de comer al paciente). En el primer terceto, el poeta intenta justificar la traición que ha sufrido y que lo ha convertido justamente en un bruto: al haber alimentado a los perros que lo han devorado, el poeta se siente responsable directo de la persecución de que es víctima, y, por semejante torpeza, cree de sobras merecido su transformación en animal (al estar convencido de haber beneficiado a criaturas a las que por su condición no debía haber dado ese trato de favor, reconoce que ha incurrido en el error que había señalado Natale Conti en la interpretación del mito). En el último terceto, exhorta a los animales a relajar su acoso, especialmente por lo que respecta al alma, para la que desea una suerte distinta a la del cuerpo:

“no tome ella la forma del vestido” certifica el proceso de animalización que ha experimentado el cuerpo (“vestido”) del poeta, y del que él quiere librar a su alma (“ella”), al no haber olvidado que Acteón no perdió su capacidad de raciocinio, “mens tantum pristina mansit” (*Metamorfosis*, III, v. 203), ‘solo conservó su inteligencia primitiva’. Con semejante petición, pretende evitar la alienación integral de la que ya no habría ningún retorno, según habían advertido los médicos.

Giovan Battista Marino y Pedro Soto de Rojas

En el *Adone* (1623), en el que había trabajado durante mucho tiempo, añadiendo materiales diversos e ideando frecuentes ampliaciones, Giovan Battista Marino introduce numerosas referencias al mito de Acteón, del que ofrece interpretaciones muy distintas a las medievales y en algunos casos afines a las del Renacimiento. De forma sucinta, en la *allegoria* del canto V, después de recordar las moralizaciones de distintos mitos, presenta al héroe tebano —quizá un tanto paradójicamente— irreverente por su deseo de conocer los secretos divinos y ejemplo que corren los jóvenes al dejarse llevar por sus propias pasiones, atrapados por los apetitos ferinos: “La rappresentazione d’Atteone ci dà ammaestramento quanto sia dannosa cosa il volere irreverentemente e con soverchia curiosità conoscere de’ secreti divini più di quelche si conviene e

quanto pericolo corra la gioventù di essere divorata dalle proprie passioni, seguitando gli appetiti ferini”, ‘La representación de Acteón nos enseña cuán dañoso es querer irreverentemente y conocer con curiosidad soberbia los secretos divinos más de lo que conviene, y cuánto peligro corre la juventud de ser devorada de sus propias pasiones, siguiendo los apetitos ferinos’ (V). El poeta napolitano parece conferir a Diana la encarnación de los arcanos de los dioses, mientras atribuye a Acteón una profanación de ellos, relacionada con las alteraciones patológicas que éste experimenta al haberlos entrevisto; y, en ese punto, el nieto de Cadmo sucumbe a los deseos más carnales (“apetitos ferinos” recuerdan el amor brutal que distingue Ficino como una desviación del vulgar o terrestre) por haber contemplado una belleza divina. A lo largo del canto cinco, describe la entrada de Adonis en la mansión de Venus, donde, antes de reunirse con la diosa, oye por boca del mensajero de Júpiter el relato de distintas fábulas (Narciso-Eco, Cipariso-Apolo, Hilar-Hércules, Cibeles-Atis), con el mismo denominador común, el final trágico de todas ellas, quizá como premonición de la historia principal. Junto a Venus, sentado en un sitial de oro, Adonis contempla a Mercurio, que anuncia el relato de Acteón, a quien se describe con todos los atributos, armado con lanzas y adornado noblemente, además de rodeado por numerosos escuderos, explorando el lugar y elogiando la caza:

Dansi ala coppia bella i seggi d’oro,
donde quanto si fa tutto si scerne;

ed ecco il primo uscir di tutti loro
il portador del'ambasciate eterne,
ch'a spiegar l'argomento in stil canoro
mostra venir dale magion superne
e 'l soggetto proposto e persuaso
è d'Atteone il miserabil caso.

Ed Atteone al Prologo succede,
che vien con archi e dardi e cani e corni
e da molti scudier cinto si vede
di spiedo armati e nobilmente adorni;
e mentre ch'ei dele selvagge prede
parte d'essi a spiar manda i soggiorni,
e squadra i pasi ed ordina la traccia,
con diversa ragion loda la caccia.

(‘Se entregan a la bella imitación los estrados de oro, donde cuanto se hace todo se ve, y he aquí que el primero en salir de todos ellos es el portador de la embajada eterna, que muestra venir de la mansión superna para explicar el argumento en estilo canoro, y el tema propuesto y consensuado es el miserable caso de Acteón. Y Acteón sucede al Prólogo, que viene con arcos y dardos y canes y cuernos y se ve rodeado de muchos escuderos armados de lanzas y adornados noblemente; y mientras tiene las presas salvajes manda a parte de ellos a espiar los lugares, y mide los pasos y encabeza el camino, y loa la caza con diversas razones’).

Entre la representación de los hemisferios terráqueos y de las cuevas, bosques y fuentes, se inserta el comienzo de la fábula de Acteón, con la llegada de Diana a la fuente Gargafia, donde se desnuda para refrescarse junto a sus ninfas, al abrigo de las sombras y la espesura del valle:

Dopo il primo intermedio, una'altra volta
videsi il bosco e quivi Cinzia apparse,
che venne stanca ala verd'ombra e folta
dala valle Gargafia a rinfrescare
e, d'ogni spoglia sua discinta e sciolta,
lavò le membre affaticate ed arse

e, tra le pure e cristalline linfe,
si stette a divisar con l'altre ninfe.

(‘Después del primer intermedio, otra vez se ve el bosque y aquí aparece Cintia, que llega cansada para refrescarse en la verde y frondosa sombra del valle de Gargafia, y, liberada y despojada de cualquier ropa, lavó sus miembros fatigados y acalorados, y, entre las puras y cristalinas aguas, estuvo discurriendo con las otras ninfas’).

Mientras Adonis resulta agasajado por Venus con sendas copas de oro y plata, llenas de ambrosía y de néctar, se reproduce —como acto tercero— de nuevo a Acteón, impreganado de sudor y polvo, intentando procurar descanso para sus perros y sus compañeros, mientras él se adentra en el bosque a través de la obscura selva para reposar solo (no se menciona a sus perros en esa aventura en solitario):

Nel'atto terzo insú 'l girevol fuso
la machina versatile si volve,
e ritorna Atteon sparso e diffuso
il volto di sudor tutto e di polve,
onde di dar al veltro ed al seguso
alquanto di quiete alfin risolve;
coglie le reti en el'ombrosa e fosca
selva per riposar solo s'imbosca.

(‘En el acto tercero hacia arriba el profuso laberinto, la máquina versátil se vuelve, y retorna Acteón, disperso y difuso, con el rostro lleno de sudor y polvo, por lo que resuelve por fin dar algún descanso a los lebreles y a los canes; recoge las redes y se adentra en la umbrosa y oscura selva para reposar’).

Como cierre del espectáculo que Mercurio ha ofrecido a Adonis, se insertan las escenas finales de la fábula de Acteón, con su irrupción

en la fuente de Diana, a quien el príncipe tebano admira y anhela y de quien recibe el famoso castigo con las bellas y crueles manos, que le sustraen del corazón la forma humana convirtiéndolo en ciervo:

Ciò fatto, il bel teatro ancor si chiude,
poi si vede sgorgar vaga fontana,
dove tra molte sue seguaci ignude
stassi Atteone a vagheggiar Diana.
Ed ella con le man leggiadre e crude
gli toglie dopo il cor la forma umana;
con pelo irsuto e con ramosse corna
il miser cacciator cervo ritorna.

(‘Hecho esto, el bello teatro se oscurece, después se ve brotar una bella fuente donde Acteón se halla en pie para contemplar a Diana desnuda entre muchas de sus seguidoras. Y ella con la mano hermosa y cruel le sustrae cerca del corazón la forma humana; con pelo hirsuto y cuernos a modo de ramas el mísero cazador se convierte en ciervo’).

Al extenderse la noche, Adonis se entrega al sueño en cuyo seno apoya la cabeza, y por ello no puede oír el final de la trágica muerte de Acteón, así como los plantos de sus padres y abuelo; Marino, seguramente, se abstiene de referir con detalle el descuartizamiento del cazador tebano por los perros que éste había criado para evitar las tediosas enumeraciones de los nombres de los animales que intervienen en él:

Questa fue la cagion che non poteo
dela tragica strage il fin sentire,
né con che strazio doloroso e reo
venne sbranato il giovane a morire,
né d’Autonoe i lamenti e d’Aristeo,

né del'antico Cadmo i pianti udire,
ché la pietosa dea che'n sen l'accolse
infino al novo dì destar nol volse.

(‘Esta es la razón por la que no pudo oír la trágica matanza, ni con qué tormento doloroso y triste el joven llegó a morir descuartizado, ni los lamentos de Autonoe y de Aristeo, ni los plantos del abuelo Cadmo, ya que la piadosa diosa que en el seno lo acoge no quiere despertarlo al nuevo día’).

El narrador acaba mencionando a Venus como diosa piadosa y estableciendo así un contraste con Diana, quien, a diferencia de la Citerea, en lugar de acoger en su seno a un joven cazador y velar por sus sueños, lo expone a una muerte injuriosa e ignominiosa. A pesar del distinto carácter de su diosa, Adonis no puede zafarse de un destino no menos trágico y violento, como queda claro en el canto dieciocho, cuando se compara la furia del puerco que ataca al amante de Venus con la de los perros que destrozan a Acteón:

Oltre di ciò, quando a cacciar dimane
riede, secondo l'uso, il folle arciero,
d'irritar contro lui fuor dele tane
un mio cinghial talmente io fo pensiero,
che Atteone alcun rabbioso cane
nel suo signor non si mostrò sì fiero,
né fu mai fiero e formidabil tanto
l'altro, al cui nome ancor trema Erimanto.

(‘Aparte de esto, cuando vuelve a cazar por la mañana, según la costumbre, el loco arquero tuvo el pensamiento de excitar contra él, fuera de la cueva, uno de mis jabalíes de tal suerte, que ningún perro rabioso de Acteón se mostró tan fiero, ni otro fue nunca tan cruel y espantoso, a cuyo nombre todavía tiembla Erimanto’).

En el canto ocho, Adonis, después de contemplar a Venus desnuda en un baño artificial, recapitula sobre la belleza de otras diosas, que no resisten el parangón con la suya; y, entre otras, menciona a Diana, confesándose más afortunado que Endimión y, por supuesto, que Acteón, al que atribuye un sentimiento por la hermana de Apolo similar al experimenta él por la diosa del amor; y, a propósito del cazador tebano, establece una diferencia importante por lo que respecta a la situación de ambos (uno, al hallarse en la fuente de su amada, disfruta de la vida, mientras el otro, en el baño de Diana, recibe la muerte); a cuento de las aguas en las que se lava Venus junto a Adonis, símbolo de la lascivia (“Adone che si spoglia e lava, significa l’uomo che, datosi in preda alla carnalità e attufandosi dentro l’acque del senso, rimane ignudo e privo degli abiti buoni e virtuosi”, ‘Adonis que se desnuda y lava significa el hombre que, entregado como presa a la carnalidad y sumergiéndose en el agua del sentido, permanece desnudo y privado de los buenos y virtuosos hábitos’), se pondera su belleza capaz de mitigar el desdén y la furia de Diana por haber sido sorprendida en las suyas (“Non tanto forse in sì bell’acque e vive / sdegnaria Cinzia esser veduta e colta”, ‘No por ventura se indignaría tanto Cintia por ser vista y venerada en tan bellas y vivas aguas’):

Fosti men fortunato, Endimione,
indegno di mirar quelch’oggi io miro,
quando a te scese dal sovrano balcone
la bianca dea del’argentato giro.
Cedimi cedi, o misero Atteone,

ch'io per più degno oggetto ardo e sospiro;
e differente è ben la nostre sorte,
ch'io ne traggo la vita e tu n'hai morte.

(‘Fuiste menos afortunado, Endimión, indigno de mirar aquellos ojos que hoy miro, cuando a ti descendió desde el soberano balcón la blanca diosa de la esfera plateada. Concédeme, ¡oh mísero Acteón!, que yo ardo y suspiro por un objeto más digno; y muy distinta es nuestra suerte, que yo de él obtengo la vida y tú la muerte’).

Marino, pues, ha ofrecido un resumen de la fábula de Diana y Acteón para amenizar la estancia de Adonis en la casa de Venus, como antes —quizá no de una forma tan sucinta— había alegado la de Narciso y otros personajes menos conocidos con el propósito de aleccionarlo en su comportamiento con la diosa del amor; y por ese motivo —al principio del canto cinco, en la estudiada *allegoria*—, aparte de la de Acteón, ha sugerido la moralización de las fábulas más importantes, puestas en boca de Mercurio para ilustrar la inconstancia de los jóvenes: “Ne’ favolosi avvenimenti di que’ giovani da esso Mercurio raccontati, si dà per lo più ad intendere la leggerezza ed incostanza puerile” (‘En las fabulosas sucesos de aquellos jóvenes contados por el mismo Mercurio se da a entender la ligereza e inconstancia pueril’). En las octavas, sin embargo, el poeta napolitano renuncia a la tentación de intercalar entre el relato de la fábula cualquier interpretación en consonancia con la propuesta en la presentación en prosa, salvo en la narración del mito de Narciso. En cuanto a la de Acteón, ha evitado entrar en detalles y minucias para concentrarse en las escenas más importantes y vitales:

la llegada de Diana a la selva de Gargafia, así como la de Acteón al mismo lugar, con especial hincapié en la admiración y deseo que despierta en el joven cazador la contemplación de la diosa; la reacción de ésta con el inmediato castigo para aquél; y el impacto que causa la muerte de Acteón entre sus familiares más cercanos. En su escueta versión, Marino ha concedido a la fábula de Acteón un sentido bastante contradictorio: aparece primero como admonición para jóvenes (el garzón tebano se deja llevar por unos sentimientos libidinosos —al igual que los concebidos por Adonis hacia Venus— ante una diosa a la que debe venerar), se explica después como el conocimiento irreverente y soberbio de los secretos divinos y se acaba presentando como un ejemplo de los peligros a los que suele exponerse la juventud al dejarse vencer fácilmente por las pasiones más bajas. En ese aspecto, el poeta napolitano insinúa una etiología de la enfermedad de amor —quizá experimentada por Acteón— como producto de la *complexio* venérea.

En esa línea, Vittoria Colonna parece conferir a la fábula (y, en concreto, a la figura de Acteón) una interpretación acorde especialmente con el último punto de Marino, en tanto pretende evitar el error en que había incurrido el héroe tebano, no especificado, aunque fácil de imaginar a partir las aspiraciones sugeridas con anterioridad:

Occhi, piangiando tanto,
che voi perdiate il lume ed io il timore
di non veder più mai luce minore,
che se basta mio ardir, vostro vigore,

a penetrar il cielo,
sdegnar debbiamo ogni altra vista in terra,
e con l'imagin bella sculta al core,
scarca d'ogni altro zelo,
contempliamo il valor ch'ivi si serra,
e avrem per breve guerra
eterna pace: a lei debito onore
darem fuggendo d'Atteon l'errore.

(‘Ojos, llorando tanto, que vos perdéis la luz y yo el temor de no ver jamás una luz menor, que si basta mi ardor y vuestro vigor para penetrar el cielo, debemos desdeñar cualquier otra vista en la tierra, y con la imagen bella, esculpida en el corazón, liberado de cualquier otro celo, contemplamos el valor que allí se encierra, y tendremos por breve guerra paz eterna: a ella daremos el debido honor huyendo el error de Acteón’).

La poetisa se propone trascender las propias pasiones a través del poder de sus ojos, capaz de penetrar los misterios insondables del cielo, desdeñando la contemplación de las cosas terrestres; y, al esculpir en su corazón una imagen bella, pretende concentrarse en el valor que ésta encierra, alcanzando de esa manera la paz eterna (quizá una tranquilidad de espíritu), en lugar de seguir sometido a los sentimientos más irracionales, tan efímeros como la vida terrenal. Sugiere dedicarse en exclusiva a la imagen bella, a la vez que liberar al corazón de cualquier otra preocupación o afecto; y, en semejante situación, sin especificar de dónde procede la imagen mencionada, parece trascenderla, al lograr su completa desmaterización, siguiendo los designios del cielo. En su cumplimiento, podrá eludir el error que Acteón había cometido, seguramente muy lejos de esa predisposición de contemplar a Diana con las miras que una diosa como ella habría merecido, en lugar de convertirla en objeto de

oscuros y deleznablese deseos. Colonna, pues, concibe la figura de Acteón con una simbología similar a la de Marino, bastante renovada con respecto a las interpretaciones medievales: el príncipe tebano había sido testigo excepcional de un espectáculo que por su condición le estaba vedado; y, así, se había erigido en arquetipo del amante terrestre o vulgar, no preparado para asimilar una belleza divina que le habría inspirado sentimientos de carácter sexual, nada consonantes o concordantes con la naturaleza de la diosa.

En los *Fragmentos de Adonis* (1619), Pedro Soto de Rojas, quizá —como sugiere Aurora Egido— conocedor de las versiones más tempranas del poema de Marino (ya en tres cantos ya en doce, escritos en 1612), mezcla el episodio del incesto de los padres de Adonis con el de Diana y Acteón: omite, por ejemplo, la gruta de la diosa, pero describe la aproximación de Cíniras al lugar en que duerme su hija. Soto empieza relatando el baño de Mirra, de la que subraya su belleza y a la que presenta enamorando las aguas del estanque, utilizando léxico y metáforas consagradas ya por Góngora:

Sigue la hermosa ninfa sus pisadas
y al espacioso estanque
llega, donde, llamada de las olas,
con dulces lenguas de silencio a solas
y aconsejada de calor estivo,
se muestra persuadida
a dar sus miembros de cristal luciente
al agua divertida,
enamorada ya, más que corriente.
Parece el cuerpo hermoso que se mueve
entre las aguas claras
cándida copia de nadante espuma.

¡Oh qué ventaja a los cristales hace!,
ventaja generosa,
como entre lirios nacarada rosa¹³⁴.

En este caso, Mirra, tratada de ninfa, consagrada a “ejercicios lícitos” en “sus cultos jardines”, decide bañarse para refrescarse del calor veraniego (“aconsejada del calor estivo”); el padre, exponente del apetito lascivo, se ha enamorado de su hija (y no al revés, como ocurre en las *Metamorfosis* de Ovidio), pero decide ocultar sus sentimientos, si bien siempre estaba al acecho de su amada, esperando la ocasión para cometer el incesto (y, así, aparece caracterizado entre dudoso y osado, ‘con pensamientos que lo asaltaban violentamente’, ‘con pensamientos de asaltarla de forma violenta’ o, quizá más probablemente, ‘con pensamientos de producirle algún tipo de daño’, las tres maneras más verosímiles de parafrasear “con insultos estaba pensamientos”):

A esta sazón luchando, y aún rendido,
con insultos estaba pensamientos,
entre determinado, entre dudoso,
el padre enamorado
que, algo siempre apartado,
la dulce causa de su error seguía.
Llegó tan cerca della,
que fácilmente pudo una centella
ser traída del viento
al pecho fulminado,
donde, de la ocasión fiera atizado,
el corazón doliente

¹³⁴ Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 158-159.

descubre ya su incendio dilatado.

Mirra, a diferencia de Diana, no se sabe espiada y no padece por el momento la irrupción inesperada de un representante del sexo masculino; se halla sola, y en ese estado sale del agua para secarse los distintos miembros de su cuerpo, antes de tumbarse en el césped y, cansada, entregarse al dulce sueño (“al blando hermano de la amarga muerte”): “entre un, si avaro, delicado paño, / la plata de sus miembros escondía” (vv. 133-134). En esa situación, Cíniras se aproxima con paso apresurado (no incierto, como el del Acteón), robando un beso a su hija (“a chupar los claveles de una boca”), no exento de un gran temor —al igual que experimenta el príncipe tebano después de convertirse en ciervo— ante la presencia de una mujer dormida, con una indecisión parecida a la de Albanio cuando por casualidad descubre a Camila (“Si solamente de poder tocalla / perdiese el miedo yo.... ¿Mas si despierta?”; égloga II, vv. 790-791): “Llega atrevido, calla temeroso, / quiere embestir y queda desmayado, / intenta acometer y atrás se vuelve; / de una mujer dormida / tiembla determinado...”; Mirra despierta por la acometida de su padre, a quien, a pesar de contemplarlo como una fiera o monstruo (“ve su padre mudado, / no de hombre en fiera, más de fiera en monstruo, / en el acto y el rostro”), corresponde en su amor. Pedro de Soto de Rojas, en definitiva, con estas reminiscencias del baño de Diana, ofrece una versión muy particular de la fábula de Acteón, en el que —por las afinidades descubiertas con Cíniras— debió de reconocer el prototipo de amante lujurioso

(“exhalaciones de lascivo fuego”); el padre de Mirra, como hemos visto, también (aunque solo sea ante los ojos de su hija) experimenta una metamorfosis: no de ser racional en irracional, sino de irracional a todavía más irracional (al enamorarse, se convierte en representante del amor bestial o ferino, y por ello, desde ese momento, deja de ser humano para transformarse en animal). Al igual que Diana, la ninfa ha cambiado el aspecto de su espía, poniendo de manifiesto el carácter zooantrópico de quienes son víctimas de un amor meramente sexual; pero, a diferencia de ella, no ha sabido sustraerse de la acometida de su amante.

Entre sus *Idilios*, Marino dedica el segundo a la fábula de Acteón, de la que, con el título de *Atteone*, ofrece una recreación por extenso, combinando las versiones de Ovidio y de Nono de Panópolis, esta última no a partir del original, sino de la traducción latina publicada en Amberes en 1569; de hecho, el poeta napolitano adopta la *dispositio* del canto IV de las *Dionisiacas*, en el que entrevera pasajes tomados directamente de las *Metamorfosis*. Al igual que Nono, tras un breve invocación a las selvas pidiendo su atención, describe las habilidades del príncipe como cazador, en cuyo ejercicio nunca experimentó ninguna clase de temor, ni cuando se enfrentaba al furioso jabalí, o se precipitaba en la persecución de la rápida pantera, o se sentía observado por una leonesa; en este punto, se atiene bastante literalmente a su modelo, como podemos observar:

Maibranca aspra e crudel d'orsa montana	Nunca se le escapó el oso montañés ni
---	---------------------------------------

Non gli fe' timor volger la terga, Né mai lo spaventò di leonessa Infantata di fresco, occhio tremendo. Spesso da qualche balza Benché ratto volante, Precipitò la rapida pantera, A cento volte e cento Il gran dio de' pastor stupido il vide Dela dama e del dainoi La fuga trapassar, quasi baleno (vv. 20-30) ¹³⁵ .	tampoco se aterrorizó ante la funesta mirada de una leona con sus crías recién paridas. Muchas veces al ver cómo una pantera se lanzaba sobre él con un salto desde lo alto, la apresaba contra el suelo. Y siempre, desde la alta maleza, Pan, el pastor, lo miraba fijamente con ojos atónitos mientras él se lanzaba saltando tras la pista de un apresurado ciervo.
--	---

Marino amplía bastante las reflexiones sobre la mala suerte del príncipe, a quien su gran experiencia en el arte venatoria no le sirvió para evitar su trágico desenlace; a diferencia del poeta egipcio, se abstiene de introducir el relato del famoso incidente para centrarse en la reacción de la madre al saber por la Fama la triste noticia de la muerte de su hijo: “Già sì strano accidente avea la Fama, / e del bene e del mal publicatrice, / divulgato volando; / e con l’annunzio infausto / ad Autonoe meschina, messaggiera dolente, alfin ne venne” (“Ya tan extraño accidente había Fama, propagadora del bien y del mal, divulgado volando; y con el anuncio infausto a Autonoe mesquina, [la Fama,] mensajera dolente, al fin allí llegó”); reproduce, con cierta tendencia a la ampliación, las reacciones del abuelo y de la madre, quien, al ver los perros del príncipe, se convenció de la información recibida, y así, en compañía de su marido Aristeo, emprendió la búsqueda de los restos mortales de su hijo, sin saber

¹³⁵ Nunca temió volver las espaldas a las zarpas afiladas y crueles de la osa del monte, ni nunca lo asustó la mirada de la leona que acaba de criar. A menudo desde cualquier roca, también rápida cometa, se precipitó sobre la

que éste había sido transformado en ciervo; Autonoe no los pudo identificar, a pesar de tocarlos, porque esperaba hallar los huesos de un ser humano, y no los de un animal:

<p>Il vecchio Cadmo, Avolo del garzon, le man si mise Ne le chiome senili E stracciolle rigando Di caldi fiumi le rugose gote. Ma dela madre afflitta Chi può narrar l'affanno? Graffiossi il viso e flagellosi il seno, Si svelve il crine e si squarciò la gonna. E più quand'ella vide i mesti cani Giù dal monte correnti Quasi pur compiangendo Del'ucciso signore Con taciturne lagrime la morte, Dela trista novella Confermarle l'avisò. Iva l'addolorata Col marito Aristeo di balza in balza Le reliquie disperse Del perduto figliuol cercando intorno. Videle sì, ma le cangiate forme Raffiguar non seppe. Trovolle sì, ma in esse Non trovò del suo ben la bella imago. Più d'una volta il doloroso loco Passò senza pensarvi...¹³⁶</p>	<p>Y [la madre] se arrancó los cabellos, y desgarró su vestido por completo; con sus tristes uñas se rasguñó las mejillas que se volvieron rojas por la sangre... Y los perros de Acteón que venían de las elevadas rocas confirmaron las palabras anunciadoras de las malas nuevas. En efecto, ellos revelaron el final del adolescente con sus silenciosas lágrimas... el viejo Cadmo se cortó los canosos rizos de su cabellera... Inmediatamente, Autónoe marchó en compañía de su esposo Aristeo en busca de los desperdigados restos del cadáver. Ella vio a su hijo pero no lo reconoció; advirtió la forma de un moteado cervatillo pero no vio la imagen de un hombre. Y muchas veces pasó al lado de la osamenta del irreconocible cervato...</p>
---	---

veloz pantera, y cien veces y cien más el gran dios de los pastores, atónito, lo vio superar —como un rayo— la fuga de las damas y de los dainos’.

¹³⁶ ‘El viejo Cadmo, abuelo del muchacho, se puso la mano en la cabellera senil y, desventurado, regó de lágrimas calientes las arrugadas mejillas. Mas de la madre afligida ¿quién podrá contar los dolores? Se arañó el rostro y se arrancó los cabellos y se desgarró la ropa. Y cuando vio a los tristes canes, corriendo monte abajo, como condoliéndose de la muerte de su señor, con silenciosas lágrimas confirmó el anuncio de la triste nueva. Iba desconsalada en compañía de su marido Aristeo buscando de roca en roca,

Nono de Panópolis y Marino presentan a Acteón como un fantasma que se da a conocer para revelar a sus padres su trágico final, pero mientras en el primero el cazador se dirige al padre, en el segundo, en cambio, interpela a la madre: “Madre, madre, tu dormi, / e’l mio fato crudele ancor non sai?”, “Oh padre mío, duermes, y no sabes de mi suerte”; Marino sigue ateniéndose a su modelo, al poner en boca de su protagonista los lamentos por haberse fijado en la hermosura de una diosa, y no en la de una mortal, y de haber pretendido el matrimonio con ella, al tener presentes los ejemplos de Apolo y la ninfa Cirene, de la Luna con Endimión y de la Aurora con Orión: “Felice me, se dela dea di Cinto / il bel corpo celeste / non mai veduto, o desiato avessi! / M’avessi, per mio meglio, / di terrena bellezza accesso Amore! / Ma io troppo superbo e troppo ardito / ebbi, prendendo a vil nozze mortali, / d’immortali imenei vaga la mente”, ‘¡Feliz de mí, si no hubiera visto el bello cuerpo celeste de la diosa de Cinto, o si no la hubiera deseado! ¡Ojalá que, para mi bien, Amor me hubiera encendido de terrena belleza! Mas, yo demasiado soberbio y encendido, tuve, considerando vil las bodas mortales, la mente deseosa de himeneos inmortales’. En los dos autores, el príncipe pide a la madre o al padre, según el caso, un último favor: la no adopción de represalias contra los perros que lo han destrozado; se dedica a exculparlos por su comportamiento, y menciona a uno, el fiel Tigrino (“Tigris” en Ovidio), al que presenta

por los alrededores, los restos dispersos del perdido hijo. Los vio, mas no supo reconocer su forma cambiada. Los halló, mas en ellos no halló la bella imagen de su bien. Más de una vez pasó por el doloroso lugar sin saberlo...’

con una actitud semejante a la de un ser humano, en diálogo con las piedras, de las que recibe respuesta después de interrogarlas, y en monólogo con Diana (en las *Dionisiacas*, el diálogo con las piedras lo mantienen todos los perros, mientras el monólogo con la diosa se produce con un solo perro, al que sin embargo no se da ningún nombre):

<p>Del mio fedel Tigrino Sov'ogni alto ti caglia. Ahí quanto afflitto, Del'amato maestro Micidiale inocente, Or quinci or quinci circondando i poggi, Simile ad uom piangente... 'Dite, ditemi, o pietre, chi oggi n'ha rapito il leggiadro Atteone? In qual parte, in qual riva Essercita le fere Il nobil cacciatore? Dite, ditelo, o ninfe' Così disse Tigrino, a cui la rupe Con tacito parlar così rispose: 'E chi vide di fera, fera mai cacciatrice? O qual mai cervo udissi D'altro cervo seguace? Atteon, ricoverto D'adulterino manto Giace a terra svenato...¹³⁷</p>	<p>¡Oh míseros, cuántas veces recorren las circulares montañas rodeándolas una y otra vez en busca de la pista del cadáver que ellos mismos han matado... De sus ojos se deslizan lágrimas llenas de sentido y con la punta de sus patas movidos por el imperativo de un tierno afecto, semejante a los hombres, cuando se hallan afligidos...'Quién ha arrebatado hoy a Acteón? ¡Habla, piedra! ¿En qué parte se encuentra ocupado en seguir la carrera de un cervato? ¡Hablad, ninfas!'. Así hablaron los perros y la montaña contestó con un grito: '¿Qué cervato que atraviesa la montaña anda a la caza de cervatos? No he oído hablar de un cervato que se lanza contra cervatos...'</p>
---	--

¹³⁷ 'Del mi fiel Tigrino sobre cualquier otro te asombrarás. ¡Ah, cuán afligido, homicida inocente del amado señor, ahora aquí, ahora allí, circundando los montes, semejante a hombre doloroso, de piadosos ladrinos llena la selva... Di, decidme, oh piedras, ¿quién hoy ha arrebatado al bello Acteón? ¿En qué parte, en qué ribera el noble cazador persigue a las fieras. Decid, decídmelo, oh ninfas'. Así habló Tigrino, a quien la roca respondió así, con un silencioso discurrir: '¿Y quién vio a una fiera cazadora de una fiera? ¿O

A continuación, en Marino, el cazador tebano narra con todo detalle el incidente con Diana, y lo sitúa en los días más calurosos de la canícula (“Sotto il celeste cane / languiano erbette e fiori...”, ‘Bajo el celeste can languidecen hierbas y flores’); para la descripción del lugar en que se baña la diosa sigue a Ovidio: “Ne la valle Gargafia, ale radici / d’un solitario monte... / Ben par ch’ivi Natura, / de’ cittadini intagli / imitando i lavori, abbia voluto / discepola del’arte altrui mostrarsi / che’n que’ salvatici ornamenti / sembra artificio il caso... / Di pomice scabrosa un arco opaco / e di ruvido tofo ala caverna...” (‘En el valle Gargafia, al pie de un solitario monte... / Bien parece que allí Naturaleza, imitando las labores de tallas ciudadanas, había querido mostrarse discípula del arte de otra persona, que en aquellos ornamentos selváticos la casualidad parece artificio... De piedra pómez áspera un arco opaco y de rosada tova a la cueva...’), “arte laboratum nulla; simulauerat artem / ingenio natura suo; nam pumice uiuo / et leuibus tofis natiuum duxerat arcum” (‘no hay nada elaborado por el arte; la naturaleza, con su talento, había imitado al arte; pues con piedra pómez viva y con ligeras tovas había esculpido un arco natural’); al poco, refiere su encuentro con la diosa, casi tal cual se cuenta en Dionisio, en cuyo relato introduce una variación, consistente en la búsqueda de una

quién ha oído a un ciervo de otro ciervo perseguidor? Acteón, cubierto por un manto adulterino, yace en tierra desangrado’.

disculpa para su comportamiento (asegura que su curiosidad se debió a una atracción por la belleza):

<p>Adombrava il bel loco Fra l'altre arbori eccelse annoso olivo, 'Tra' cui sacrati rami Baldanzoso et audace Furtivamente a contemplarla ascesi, Là dove tutto intento Oggetto amoroso, non sapea Da sì dolce spettacolo levarmi. Così con doppio fallo il fallo accrebbi, Peròche per veder ciò che non lice D'una vegine dea, D'altra vergine dea gravai la pianta. Ma giuro, e giuro il vero (sasselo, o madre, il Cielo) ch'io non pensai, né volli al'altrui castitate far con lo sguardo ingiurioso offesa. Al'alte meraviglie Dela nova beltate Vaghezza simplicissima mi trasse. Se colpa è risguardar le cose belle, Colpevole mi chiamo (vv. 404-425)¹³⁸.</p>	<p>...había un arbusto de amplio follaje: una aliaderna de un lado, un olivo de otro. ¡Desdichado de mí! Pues tras dejar el retoño cuyo nombre evoca la amistad, me lancé a la vecina cepa de un puro olivo, para ver la piel desnuda de Ártemis que no se debe ver. Y obré con temeridad. En efecto, generé dos insensatos ultrajes: me trepé al árbol de Palas para ver el cuerpo de la Arquera con mis atrevidos ojos...</p>
--	---

¹³⁸ 'Hacia sombra al bello lugar entre otros árboles excelsos el secular olivo, a cuyas sagradas ramas, animoso y audaz, me subí para contemplarla furtivamente, allá donde todo yo aplicado al objeto amoroso no sabía de tan dulce espectáculo alejarme. Así con doble error aumenté el error, porque para ver esto que no conviene de una divina virgen, molesté con mi peso la planta de otra diosa virgen. Pero juro, y juro sinceramente (lo sabe, ¡oh madre!, el cielo) que no pensé, ni quise a la castidad de ninguna otra ofender con mi mirada injuriosa. A la alta maravilla de la nueva belleza me llevó un deseo muy inocente. Si culpa es contemplar las cosas bellas, culpable me llamo'.

En la versión italiana, el cazador tebano hace explícito los dos errores en que ha incurrido con su actitud: el asentamiento en un árbol consagrado a la diosa Minerva para convertirse en testigo de una escena que estaba vedada a cualquier mortal; insiste, ante su madre, en que su atracción por el cuerpo desnudo de Diana obedecía a un deseo puro e inocente, y en que reconoce su culpabilidad si la suya ha consistido en limitarse a la contemplación de una belleza para él absolutamente insólita hasta ese momento. En consonancia con esa consideración de la diosa, introduce una serie de imágenes relacionadas con los efectos prodigiosos que produce la blancura de su cuerpo; a ese propósito, amplía bastante el texto de Dionisio:

<p>Eran dala chiarezza Del'onde trasparenti Innargentate l'ombre, e dale luce Dele candide membra Imbiancati gli orrori; onde pareo Spuntar ne l'antro oscuro A meza notte l'alba e, lampeggiando Con sferze oblique e tremuli riflessi Per lungo tratto il vago lume intorno, Qual suol quando la luna Lo suo splendor sereno Vibra nel mar tranquillo, O quando il sol saetta Con lucido baleno Specchio di bel diamante, Portava agli occhi miei raggi di neve, Ch'abbarbagliando di lontan la vista Mi ferivano il core (vv. 426-443)¹³⁹</p>	<p>Mientras se bañaba delante de mí, su brillo encandilaba mis ojos, deslizando por las aguas sus luminosos rayos de color de la nieve. Se podría decir que junto a la resaca de las olas del Océano, la fecunda luna brillaba a través de las aguas al caer la tarde.</p>
---	--

¹³⁹ 'Las sombras argenteadas tenían la claridad de las ondas transparentes y los horrores blanqueados la luz de los miembros cándidos;

A pesar de sus disculpas, Acteón, en el poema italiano, utiliza esas imágenes —la luz de la luna y del sol reflejadas en el mar y en un espejo, respectivamente—, no solo como una manera de ponderar la belleza de la diosa, sino como un ejemplo de los sentimientos por los que se ha sentido acometido nada más verla: los rayos de nieve de Diana han producido en sus ojos el mismo efecto que los de la luna y del sol en el agua y en el espejo, pero, a diferencia de éstos, han transpasado la superficie contra la que se han estrellado y han afectado al corazón del príncipe (y la comparación entre los rayos de la amada y los solares procede de Ficino, *De amore*, VII, 4); el príncipe, con el uso de semejantes imágenes, está admitiendo que se había enamorado de la diosa, y, para justificar su curiosidad, después de afirmar que ni el pastor frigio, Paris, había contemplado —en el juicio de Minerva, Juno y Venus— un espectáculo igual, menciona diversos elementos de la naturaleza también atentos al baño de la diosa (si los árboles tuvieron oídos para la música de Orfeo con mayor motivo tendrán ojos para el cuerpo desnudo de Diana); es consciente de su situación privilegiada, al interpretar la impermeabilidad del lugar a los rayos solares como una prohibición impuesta por los habitantes del bosque. Después narra cómo fue reconocido por

donde parecía despuntar en la cueva oscura a media noche el alba y, relampagueando alrededor con oblicuos golpes y trémulos reflejos por largo tiempo la vaga luz, igual que suele cuando la luna, con su esplendor sereno, vibra en el mar tranquilo, o cuando el sol hierde con su brillante fulgor el espejo de hermoso diamante, llevaba a mis ojos rayos de nieve, que, ofuscando desde lejos la vista, me herían el corazón’.

una náyade, quien, con sus gritos, advirtió a las demás de la presencia del intruso; en este punto, si bien ha partido del texto de Dionisio, ha acabado siguiendo el de Ovidio, mucho más detallista a la hora de referir la reacción de la diosa y de sus acompañantes:

<p>Girò l'occhio fatale, e l'guardo obliquo Una naiade in questo al' arrogante Troppo cupido amante, e sì s'accorse Del insidia e del tratto; onde gridando Ala cata reina Accusò con la voce, Additò con la amno Del forsennato errante L'immodestia e l'insania. Et ecco tutto Di man battute e di percossi petti Fan le Ninfe sonar l'ombroso speco. Qual, per celar setessa e di natura I secreti tesori, Dentro il fonte s'immerge, e fa del'acque, Poco fide custodi, Un traslucido velo al seno ignudo; Qual dela Dea pudica Corre ala guardia, indi le tesse intorno Con le braccia intrecciate alcun riparo. Ella, come s'inostra Adusto nuvoletto a sole estivo, O qual a noi si mostra In oriente la vermiglia Aurora, O come si colora Lassù nel primo ciel di foco e sangue Dela diva medesima il freddo argento Ale magiche note Di Tessaglia o di Ponto, Così tinge il bel volto Porpora rosta e tale accende Di rubiconda fiamma</p>	<p>Al instante, las Náyades que la acompañaban gritaron muy fuerte...</p> <p>Sicut erant nudae, uiso sua pectora nymphae Percussere uiro subitisque ululatibus omne Inpleuere nemus circumfusaeque Dianam Corporibus texere suis....</p> <p>Qui color infectis aduersi solis ab ictu Nubibus esse solet aut purpureae Aurorae, Is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae</p> <p>[las ninfas, desnudas como estaban, al ver a un varón, golpearon sus pechos y llenaron el bosque de alaridos súbitos y, rodeando a Diana, la cubrieron con sus cuerpos.... El color que suele haber en las nubes teñidas</p>
--	---

La guancia semplicitta (vv. 483-514) ¹⁴⁰	por los rayos solares o en la aurora púrpura, éste tuvo en el tostro Diana al ser vista sin ropa’]
---	--

Para las represalias de Diana hacia el cazador, Marino sigue prefiriendo el relato de Ovidio, al incluir en el suyo el momento en que la diosa, tras lamentar no tener a su alcance el arco y las flechas, arroja con sus manos agua de la fuente al intruso: “Ma non mancaro al suo divino ingegno / armi vendicatrici. Il fonte istesso ne fu ministro, e furo / arco eburneo la mano e l’onda tersa / argentata saetta, et ella arciera, / ch’al mio viso aventolla” (vv. 527-532), ‘Pero no faltaron a su divino ingenio armas vengadoras. La fuente misma fue ministro de esto, y la mano fue el arco ebúrneo y la onda suave la saeta plateada, y ella la arquera que la lanzó a mi rostro’; incluso pone en boca de la diosa unas palabras que adapta las que le atribuye Ovidio: “Io vo’ che sia / egual la pena agli ardimenti tuoi; / or va, dillo, se puoi” (vv. 533-

¹⁴⁰ ‘Giró el ojo fatal y la mirada oblicua una Náyade en este punto al arrogante amante demasiado ansioso, y así se percató del engaño y de la argucia; donde, gritando, a la casta diosa denunció con la voz, indicó con la mano el impudor y la insania del loco errante. Y he aquí que, batiendo las manos y golpeando los pechos, las Ninfas hacen resonar la sombría caverna. Cual, por ocultarse a sí misma y por instinto los secretos tesoros, se sumerge dentro de la fuente, y hace del agua, guarda poco fiel, un velo trasparente para el desnudo seno; cual corre a la defensa de la diosa pudorosa, y allí le teje alrededor un bastión con los brazos entrelazados. Ella, como se adorna la adusta nubecilla por el sol estival, o cual se nos muestra en oriente la roja aurora, o como se colora allá arriba, en el primer cielo, de fuego y sangre la plata fría de la misma diosa a las notas mágicas de Tesalia o del Ponto, así tiñe el bello rostro púrpura rosada y enciende la faz inocente de llama rubicunda’.

535), ‘Yo quiero que sea igual la pena a tu osadía; ahora ve, dílo, si puedes’ (“Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet!”), ‘Ahora te está permitido decir, si puedes hacerlo, que me has visto con la ropa quitada’). Antes de continuar su narración, ha vuelto a retomar la de Dionisio, de la que ha incluido la caída del árbol en que el príncipe se hallaba a causa de una niebla repentina: “Ecco in un punto, / sorgere in aria e cirdondarmi un turbo, / ond’io (come non so) ratto trabocco / dal tronco in giù precipitoso al piano” (vv. 537-540), ‘He aquí que en un momento surge en el aire y me rodea un torbellino de viento, de donde yo (sin saberlo) de repente caigo del tronco abajo precipitándome al suelo’; a continuación, basándose de nuevo en Ovidio, se detiene en la descripción de la metamorfosis del cazador, quien, a pesar de su aspecto animal, ha conservado su intelecto (“e tanto solo / de me stesso mi resta / che col primiero aspetto / no ho punto perduto / del’ antico intelletto”, vv. 570-574, ‘y tan solo de mí me resta que, con respecto a mi primer aspecto, no he perdido ningún punto del antiguo intelecto’); refiere, además, las carreras del príncipe en forma de ciervo, el reconocimiento de su nueva imagen en las aguas de los ríos (no en la de la fuente en que bañaba Diana) y sus intentos —todos en vanos— por quejarse de su trágica situación: “Quante volte del ciel volsi dolermi / e l’aspre mie venture / disacerbar co’ gridi, / ma, movendo la lingua, il mio concetto / vestir d’umani accenti unqua no seppi / e formai

flebilmente / urli confusi e gemiti indistinti” (vv. 586-592), ‘Cuántas veces quise quejarme del cielo y mitigar mi cruel ventura con gritos, mas, moviendo la lengua, no supe mis conceptos vestir de acentos humanos y formé lacrimosamente alaridos confusos y gemidos indistintos’ (“me miserum!” dicturus erat: uox nulla secuta est; ingemuit: uox illa fuit... / mens tantum pristina mansit”, ‘Ay mísero de mí’, iba a decir, ninguna palabra le siguió; dio un gemido, aquella fue la palabra... solo mantuvo su inteligencia primaria’). Al hilo de Ovidio, relata la huida del protagonista y su posterior encuentro, en otro bosque, con un criado suyo, llamado Cloro, quien estaba acompañado por Tigrino; el príncipe se planta ante su cortesano, fijando la mirada en él e intentando recabar su ayuda utilizando las palabras, pero, al no poder articular ninguna, emitiendo solo gemidos, no consigue darse a conocer, y Cloro, por tanto, suelta al perro para que emprenda la persecución de lo que cree un ciervo: Tigrino y el resto de perros, en los que la diosa había infundido la rabia, se abalanzan sobre su señor (“Troppo ho vicini / i famelici cani, i quai... irritati dala sdegnosa Dea, con rabbia insana / arrotan contro me de’ morsi ingordi / l’armi aguzze e pungenti. / Fu Tigrino il primiero, / che nel fianco sinistro il dente infisse”; vv. 698-707, “Demasiado próximos tengo a los canes hambrientos, los cuales... irritados por la desdeñosa diosa, con rabia insana hacen rechinar contra mí, deseosos de mordeduras, las armas

agudas y punzantes. Fue Tigrino el primero, que en el lado izquierdo hincó el diente...”).

En la agonía del protagonista, Marino combina las versiones de Ovidio con la de Nono. De Ovidio, por ejemplo, toma los gritos que los sirvientes dirigen a su señor mientras están persiguiendo al ciervo, sin sospechar por ningún momento que lo puedan tener tan cerca: “gridan per tutto il bosco, / ‘Atteone, Atteone’. / Al mio nome io sollevo / la sanguinosa testa, / pur come lor dir voglia / ‘Son io, chi mi diffende? Eccomi, amici’. / Ma essi... non cessan di chiamarmi. / Ciascun di lor si dole / ch’io sia quindi lontano, / misero, et io mi lagno / che son troppo presente” (vv. 725-738), ‘gritan por todo el bosque, ‘Acteón, Acteón’. Al oír mi nombre yo levanto la cabeza sangrante, solamente como ellos quería decir ‘Soy yo, ¿quién me defiende? Heme aquí, amigos’. Mas ellos no dejan de llamarme. Cada uno se duele de que yo esté lejos de allí, y yo, desgraciado, me lamento de estar demasiado presente’ (“et uelut absentem certatim Actaeona clamant / —ad nomen caput ille refert) et abesse queruntur... / Vellet abesse quidem, sed adest...”, ‘y llaman con empeño a Acteón como si estuviera ausente —al oír su nombre él vuelve la cabeza— y se lamentan de que esté ausente... Él, sin duda, querría estar ausente, pero está presente...’); del Nono, escoge la decisión de Diana de que el descuartizamiento de su víctima sea lenta: “Infuriò dele canine brame / l’ingordigia natia l’offesa Dea, / e per doppio flagel

volse che fusse / con tarde e lente piaghe / il trasformato corpo / squarciato a poco a poco” (vv. 743-748), ‘la ofendida diosa hizo más cruel la voracidad innata del apetito canino, y, por doble pena, quiso que [Acteón] fuese, con llagas lentas y demoradas, descuartizado poco a poco el cuerpo transformado’ (“La cruel Arquera en su resentimiento los enloqueció... Pero la diosa pensó otro tormento: que los perros con lentas mandíbulas desgarraran de a poco a Acteón...”).

En la parte final de su relato, Marino se inspira solo en Nono, al poner en boca del agónico Acteón un extenso monólogo, en el que el cazador empieza interpelando a Tiresias, de quien envidia las tibias represalias que Minerva había adoptado para castigarlo, y en el que se lamenta de que Diana haya decidido conservarle —tras convertirlo en ciervo— su inteligencia humana, para hacerle aún más dolorosa la llegada de la muerte:

<p>O Tiresia felice, Tu pur Minerva ignuda A rimirar avesti. Ella però non volse Con teco incrudelire. La forma non ti tolse, La morte non ti diede. Perdesti i lumi, è vero, ma'l lume dela vista perduto ne la fronte, ti fu poi doppiamente traslato ne la mente. Meco assai più crudele Diana (oimè) s'adira.</p>	<p>Dichoso eres, Tiresias, pues tú viste la figura desnuda de Atenea sin perecer. Ella, pese a su pudor, sintió piedad de ti. Tú no has muerto, ni has recibido una piel de cervato, ni te han salido cuernos encima de la frente. Pese a que perdiste la luz de tus ojos, estás vivo. En efecto, ella transfirió a tu espíritu el resplandor que había en tus ojos. Pero la Arquera en su cólera es peor que la Tritogenia. ¡Ojalá ella misma hubiese atacado mis ojos como lo hizo Atenea, o bien hubiese cambiado mi pensamiento junto con</p>
--	---

<p>Avess'io pur la luce Perduta di quest'occhi; E perduta l'avessi Pria che fatti dal cielo Fussero spettatori Di sì crudel bellezza; O chi mi tolse il volto Con l'umana apparenza, M'avesse ancora tolto L'umana intelligenza. Io solo, io son quell'io, Che sol misero ottegnò Fra tutte l'altre fere Con mostruose membra Consigliato discorso, Sol perché sia 'l mio male Quanto più conosciuto, Tanto viè più sentito (vv. 761-792)¹⁴¹</p>	<p>mi cuerpo! Pues tengo yo una forma de fiera que es ajena a mi naturaleza y conservo, no obstante, el modo de sentir de un hombre. ¿Dónde las bestias gimen por su propia muerte? No. Ellas viven privadas de la razón y no piensan en su final. Solo yo cargo con una mente sensata.</p>
---	---

El príncipe, al igual que hace en la versión de Nono, se queja de la ferocidad de sus perros, en los que nunca antes había visto una actitud igual con leones y osos, y a los que recuerda haber criado y alimentado; en ese sentido, expresa el deseo de haber sido devorado, en lugar de por ellos, por animales salvajes, y, como conclusión, se despide de las colinas y montañas, en las que delega la narración de

¹⁴¹ 'Oh feliz Tiresias, tú viste desnuda a Minerva. Ella sin embargo no quiso ensañarse contigo. La forma no te arrebató, ni te dio la muerte. Perdiste los ojos, es verdad, pero los ojos de la vista, perdidos en la frente, te fueron después trasladados doblemente a la mente. Diana (¡ay de mí!) se encolerizó conmigo de manera bastante más cruel. Ojalá yo hubiese perdido la luz de estos ojos, y la hubiese perdido antes que, hechos por el cielo, fuesen espectadores de tan cruel belleza; o quien me hubiese arrebatado el rostro con la apariencia humana me hubiese arrebatado también la inteligencia humana. Yo solo, yo soy aquel yo que solo posee entre todas las otras fieras con miembros monstruosos discurso racional, solo porque sea mi mal tanto más conocido cuanto más sentido'.

su trágico final a las ninfas y a sus padres (en el modelo se reparte entre la madre y el padre, a quienes se menciona por su nombre):

<p>O colli amici, o colli Dolci, mentr'al ciel piacque, Ecco io vi lascio e lascio Con voi la debil vita. Tu Citerone ombroso Narra ale Driadi amiche Ciò che di mi vedesti. E se i miei genitori Qua volgeranno i passi, Distillando da' sassi Dele tue ciglia alpine Lagrimose pruine, Conta deh conta loro Com'io mi moro (vv. 846-859)¹⁴².</p>	<p>¡Oh mis queridas colinas!... Vamos, Citerón, cuéntale a Autónoe lo que viste y dile a mi padre Aristeo con lágrimas de piedra cuál fue mi final y cuál la furia de mis inclementes perros.</p>
--	---

Para evitar a su madre un mayor dolor, se abstiene de seguir refiriendo los detalles de su despedazamiento, y solo le pide que dé sepultura a sus restos y despojos, que podrá localizar fácilmente por el olivo, desde donde había contemplado la escena del baño, y por el carcaj, el arco y las flechas, a no ser que Diana haya convertido estos tres objetos en otros tantos árboles del bosque; para su sepultura, el príncipe prevé un breve epitafio escritas en letras negras sobre un mármol blanco: “Quelle spoglie e quell’ossa insieme aduna, / chiudile in bianco marmo e in nere note / fa ch’un tal carne su

¹⁴² ¡Oh colinas amigas, oh dulces colinas, he aquí que os dejo y dejo con vos la débil vida. Tú, Citerón umbroso, narra a las dríadas amigas esto que viste de mí. Y si mis padres hacia aquí encaminaran los pasos, cuenta, ¡ay!, cuéntales, destilando de las piedras de tus ojos alpinos escarcha lacrimosa, como yo muero’.

scritto si legga: ‘Qui sepolta si serba / d’Atteone una parte. Il più di lui / nel ventre de’ suoi cani ebbe sepolcro, / quel di che morto giacque ala fontana, / martire di Diana”’ (‘Aquellos despojos y aquellos huesos reunidos encierra bajo un blanco mármol y en negras notas haz que sobre él se lea un poema: ‘Aquí se conserva sepultada una parte de Acteón. Lo más de él tuvo sepulcro en el vientre de sus perros, aquél que, mártir de Diana, yace en la fuente’’). Al igual que ocurre en el canto de Nono, la sombra del cazador acaba desapareciendo: el poema griego no se cierra con esta escena, sino que incluye la ejecución por parte de los padres de las instrucciones dadas por el hijo; en el texto italiano, Marino suprime esa última parte, y, tras el desvanecimiento del fantasma, da por terminado su idilio. En él, ha decidido concentrar en una las dos versiones que de la muerte de Acteón había leído en Nono: una referida en tercera persona por el narrador, más próxima a la de Ovidio, y otra relatada en primera, con notables diferencias, como la caída de Acteón del árbol al que había subido para contemplar a Diana. El poeta napolitano ha preferido seguir la segunda versión, puesta en boca del protagonista, en la que ha introducido elementos directamente tomados de Ovidio: la ruborización de la diosa al ser sorprendida por el cazador, la utilización del agua de la fuente como arma arrojadiza, etc, etc. También, siguiendo a Nono, ha insistido en el enamoramiento de Acteón al descubrir a Diana en su fuente, y a ese propósito ha utilizado imágenes procedentes de Marsilio Ficino.

Conclusión

Durante el Renacimiento y el Barroco, la fábula de Acteón fue objeto de diversas y extensas recreaciones, casi siempre al hilo de Ovidio, aunque a veces acompañado por el de Nono de Panópolis, principalmente en España, y más secundariamente en Italia, pero también llenó de referencias las obras más importantes de ese amplio período. También dio lugar a más modestas aportaciones, las más de las veces en forma de soneto, mayoritariamente entre los poetas franceses, que la evocaron para poner de manifiesto la crueldad con que los habían tratado sus respectivas amadas, o para ahondar en el tema de la caza de amor, e incluso para expresar sus deseos castos para con ellas. Tanto en las versiones más dilatadas como en las más breves, la fábula del cazador tebano tuvo los mismos usos y moralizaciones que en la Edad Media: Garcilaso, por ejemplo, la empareja con la de Narciso para insistir en los males derivados del ejercicio desmesurado de la caza, que vincula directamente con los de la pasión amorosa (en la égloga II, el pastor Albanio no habría conocido a Camila, de no haber tenido desde muy niño esa pasión por el arte venatorio), y en esa dirección se siguen moviendo Camões, quien recurre al príncipe tebano para representar al rey de Portugal don Sebastián, acusado de faltar a menudo en la corte, en beneficio de la montería, o, ya en el Barroco, Francisco de Rojas o Calderón de la Barca, en comedias en las que

conceden un gran protagonismo a la caza, como causa de las desgracias que padecen sus protagonistas. Poetas del Renacimiento, en España y en Italia, también invocan al joven cazador para establecer exactas y precisas correspondencias con la *aegritudo amoris*: si él encarna al enfermo de amor, y sus perros, azuzados por la diosa, se identifican con los pensamientos que lo torturan hasta provocarle la muerte, mientras que Diana se ofrece como el ideal de belleza que ninguna amada puede asumir de manera objetiva, pero que el amante —después de inventársela— ha interiorizado en lo más profundo de su corazón. Aunque en términos distintos a los de Garcilaso, otros autores han tendido a fundir la fábula de Acteón con la de Narciso, no para introducir semejanzas entre los dos cazadores, quienes corren parecida suerte tras un día intenso de trabajo, sino para presentar a la diosa a punto de caer en el mismo error que el joven que se enamora de su propia imagen: Diana, en el baño, totalmente desnuda, como la sorprende el joven príncipe, al igual que éste, puede llegar a sentirse atraída por la imagen que de sí misma aparece en el agua de la fuente (es forma de ponderar su extrema belleza, capaz de vencer la resistencia de la diosa que encarna la castidad). En todos los géneros, desde la novela al teatro, desde la épica a la lírica, a modo de una fugaz alusión o de una pensada recreación, la figura de Acteón se hace omnipresente para encarnar los valores que una larga tradición le había atribuido, y que solo iba a perder parcialmente muchos siglos después.



Diana y Acteón, óleo sobre madera (52 x 61 cm.) realizado por Francesco Albani en 1617 y expuesto en el Musée du Louvre, París

HACIA NUESTROS DÍAS

UN PEQUEÑO PARÉNTESIS: LA ILUSTRACIÓN

La tradición italiana: Giambattista Vico y Vittorio Alfieri

En la literatura europea del XVIII, el personaje de Acteón carece del protagonismo que había tenido en los siglos anteriores, si bien aún tiene un peso importante en la pintura, especialmente la francesa y la italiana; a veces suele ignorarse cuando sus autores dedican bastante espacio a la figura de Diana, de quien evocan sus virtudes y alguna debilidad, como su relación con el pastor Endimión. El napolitano Giambattista Vico, en su *Scienza nuova* (1744), aporta una nueva interpretación del mito, basándose en la de Boccaccio y en la de Giordano Bruno; considera que Diana representa la fuente pura, Acteón al miedoso o temeroso y los perros los remordimientos por la profanación de un culto sagrado y prohibido:

L'altra ce ne narra la spaventosa religione de' fonti, a' quali restò il perpetuo aggiunto di "sagri": ch'è quella d'Atteone, il quale, veduta ignuda (la fontana viva), dalla dea spruzzato d'acqua (per dire che la

dea gli gittò sopra il suo grande spavento), divenne cervo (lo più timido animali) e fu sbranato da' suoi cani (da' rimorsi della propria coscienza per la religion violata); talché "lymphati" (propriamente 'spruzzati d'acqua pura', ché tanto vuol dire "lympa") dovettero dapprima intendersi cotali Atteoni impazzati di superstizioso spavento. La qual storia poetica serbarono i latini nella voce "latices" (che debbe venire a "latendo"), c'hanno l'aggiunto perpetuo di "puri", e significano l'acqua che sgorga dalla fontana; e tali "latices" de' latini deven essere le ninfe compagne di Diana appo i greci, a' quali "nymphae" significavano lo stesso che "lymphae"; e tali ninfe furon dette da tempi ch'apprendevano tutte le cose per sostanze animate e, per lo più, umane, come sopra si è nella *Metafisica* ragionato¹⁴³.

Vico da mayor importancia al lugar que a la diosa, quien se somete en él a un culto purificador, una especie de religión reservada a unos pocos, y, de este modo, el filósofo napolitano otorga al agua que Diana arroja al cazador un valor especial: se trata del elemento, como hemos visto ya en Ovidio, que provoca la transformación de Acteón en un ser irracional y vulnerable (el ciervo es el animal más asustadizo y más dispuesto a la huida); y ese líquido elemento procede de la fuente (de ella lo toma Diana para cegar al intruso), pero también significa a las ninfas que se hallan junto a ella en el agua (de hecho las ninfas, en el relato original, forman una suerte de parapeto en torno a su señora para evitar que Acteón la pueda seguir viendo desnuda): al arrojar el agua de la fuente en la que se baña, Diana está arrojando a sus fieles compañeras, no solo para ocultarse, sino para inspirar en el cazador un miedo supersticioso ("superstizioso spavento"), así como conferirle un conocimiento

¹⁴³ Giambattista Vico, *Opere*, ed. Andrea Battistini, Milán, Mondadori, 1990, pp. 661-662.

—fundamentalmente humano— insuficiente para asimilar y ahondar los misterios de la religión en que ha pretendido iniciarse.

En su poema titulado *Giunone in Danza*, Vico evoca, a través de la esposa de Júpiter, en cuya boca pone esta especie de himno, la escena del encuentro entre Diana y Acteón para pedirle a la diosa una mayor moderación en la preservación de su castidad, si bien la elogia, en detrimento del cazador que violó su intimidad y que fue justamente castigado:

Non ti mostrar sì schiva
E ritosa, Diana;
È sì ben la tua vita,
Vita degna di nume,
Menar l'etade eternamente casta
D'gni viril contatto;
Talché le sante membra
Né men tocchi col guardo uomo giammai,
Come pur d'Atteon, che n'ebbe ardire,
Tu già facesti aspra vendetta al fonte;
Ma, se pur mai seguisse ogni donzella
I tuoi pudici studi,
Non aresti or, o dea, chi t'offrirebbe
E vittimi ed inciensi in sugli altari

(‘No te muestres tan esquivada y contraria, Diana; es así buena tu vida, vida digna de un numen, llevar la edad eternamente casta de cualquier contacto viril; así como los santos miembros, ni menos tocados jamás por la mirada del hombre, como también de Acteón, que tuvo la osadía, de quien ya hiciste cruel venganza en la fuente; pero, si ya siguiese alguna doncella tus púdicos afanes, no impidas, oh diosa, que te ofrezca los sacrificios e incienso sobre los altares’).

El conde Vittorio Alfieri compuso muchas tragedias de tema clásico y bíblico para adecuarlas a sus ideas políticas, y quizá por eso nunca

trató en ellas el mito de Acteón, aunque dedicó una a las relaciones incestuosas entre Mirra y su padre, con la intención de plantear la disgregación familiar y la transformación de Cíniras en un personaje tiránico; en sus *Rime*, publicadas en 1789, en cambio, consagró un soneto a la figura del cazador tebano para dirigirse a los maridos que apenas dan crédito de los engaños de que han sido objeto por sus respectivas mujeres:

Dov'è, dov'è quella mirabil fonte
(Grida il più de' mariti), in cui l'aspetto
vide Atteòn cangiarsi, e a suo dispetto
palpò l'onor della ramosa fronte ?
Ahí quanti, oimè, quanti ne avvien ch'io conte
Primi d'onor, di senno, e d'intelletto :
Ch'a ogni costo averar vonno il sospetto,
Paghi sol quando han visto appien lor onte!
Stolti! Ch'ite cercando? E qual vi sprona
Matto desir di procacciar certezza
Di un mal, ch'è nullo, ove nol sa persona ?
Lo stesso accade in femminil castezza,
Che in quella santa fe, cui Roma suona:
Il creder cieco genera salvezza

(‘¿Dónde está, dónde aquella maravillosa fuente (gritan los más de los maridos), en que Acteón vio cambiar su aspecto, y para su menosprecio palpó el honor de la ramosa frente? ¡Ah a cuántos, ay de mí, a cuántos de éstos sucede lo que cuento, principales en el honor, juicio y entendimiento: que a toda costa quieren verificar la sospecha, satisfechos solo cuando han visto completamente su deshonor! ¡Necios! ¿Qué vais buscando? ¿Y qué deseo loco os impulsa a procurar la certeza de un mal, que es nulo, que no lo conoce nadie? Lo mismo acaece con la castidad femenina, que en aquella santa fe, por la que Roma resuena: el creer ciego genera la salvación’).

Alfieri interpreta la famosa fuente en la que solía bañarse Diana como símbolo de la consciencia de la deshonor, porque en sus aguas el cazador tebano reconoció por primera vez su nueva forma de ciervo, de la que le llamó la atención los cuernos que emergían de su cabeza; ha elegido al joven príncipe como emblema del cornudo, en virtud del animal en que se éste se ha transformado, y, de paso, pensando en la diosa de la escena que recrea, ha introducido una referencia a la castidad femenina, que considera, al igual que la infidelidad, una cuestión de fe, más que una realidad palpable (en el fondo, está presentando a Diana con unos valores distintos al del personaje que ha encarnado tradicionalmente, y por ello la hace responsable directa de la situación de su pretendiente, al que engaña negándole lo que a otros no había negado). En ese sentido, las aguas en que se lava la diosa y que arroja al cazador representan la confirmación de las sospechas que todos los maridos han concebido con respecto a la fidelidad de sus mujeres: son una especie de bolita mágica en que las reconocen en brazos de otros hombres.

En su tragedia *Zoroastro*, Carlo Goldoni imputa a uno de los astrólogos que acompañan al rey de Bactria una reflexión sobre la condición de las mujeres, al hilo de una de las diosas, Venus, que decide venerar, y de otra, Diana, por la que no siente demasiado interés, y después de recordar a la reina Nicotri la llegada de Semíramis, en quien adivina la intención de seducir a su marido, que la ha recibido en términos que hacen presuponer una fácil rendición a sus encantos:

Essere dagli amanti derisa e disprezzata.
Quest'è il maggior castigo che femmina aver possa:
Il desio di piacere la rode infino all'ossa;
E quando si conosce dagli uomini negletta,
Che rabbia il cuor le macera, che rabbia maladetta !
Io la beltà non curo di donna ingannatrice :
Dell'amor delle stelle son lieto e son felice.
Se Venere propizia per me risplenderà,
Son certo che una stella tradir non mi potrà.
E la Luna? La Luna, splendendo a quarti a quarti,
Come il cor delle donne divisa è in varie parti ;
E poi se dagli astrologhi chiamasi dea cornuta,
Tal nome e tal figura in odio m'è venuta.
Sol Venere mi piace. Non vuo' la mia fortuna
Far, come fanno tanti, in grazia della Luna.
Del povero Atteone l'esperienza osservo;
Chi seguita la Luna, suol diventare un cervo (II, 3, 40-56)

(“Ser por los amantes escarnecida y despreciada. Este es el mayor castigo que pueda haber mujer: el deseo del placer la roe hasta los huesos; y, cuando se sabe rechazada por los hombres, ¡qué rabia le consume el corazón, qué rabia horrible! Yo no estimo la belleza de una mujer engañadora: estoy contento y feliz con el amor de las estrellas. Si Venus propicia resplenderá gracias a mí, esto seguro de que una estrella no podrá traicionarme. ¿Y la Luna? La Luna, resplandeciendo a cuartos, al igual que el corazón de la mujer está dividido en partes; y, además, si fuese llamada por los astrólogos diosa cornuda, tal nombre y tal figura llegaré a odiar. Solo Venus me place. No quiero dejar mi fortuna, como dejan tantos, a merced de la Luna. Del pobre Acteón la experiencia tengo en cuenta; que, siguiendo la Luna, suele transformarse en un ciervo”).

Goldoni, al igual que sus contemporáneos, considera a Diana el ejemplo de mujer mudable, compuesta de diversas partes, así como la Luna: no sabemos si al aducirla inmediatamente después de reconocer que todas las de su género experimentan una rabia terrible

al ser rechazadas por los varones, interpreta que la diosa había inducido tal enfermedad en los perros del cazador tebano, porque no había recibido de él la conducta que deseaba y esperaba, esto es, la correspondencia a un amor que para algunos le profesaba sin lugar a dudas, y que ponía de manifiesto una perspectiva muy distinta de su simbología más tradicional. Goldoni podría estar sugiriendo semejante explicación del episodio entre Diana y el príncipe, al establecer un paralelo con el de Zoroastro y Semíramis, y especialmente entre aquélla y ésta, entre una diosa que como el astro al que representaba se mostraba de bastantes haces, y una reina que había encarnado la lujuria en todas sus modalidades, desde el incesto a la zoofilia: las dos, en cualquier caso, constituían la expresión de esa belleza engañadora que Sidone intentaba evitar en cualquier mujer.

La tradición castellana: José A. Porcel y Salablanca y Nicolás Fernández de Moratín

Próximo a los poetas barrocos, especialmente en el *Adonis*, donde se percibe la huella de Góngora y de Pedro Soto de Rojas, José A. Porcel y Salablanca compuso unas redondillas dedicadas al episodio de Acteón y Diana, rematado por un soneto en que introduce la moralización; y, en la elección de la polimetría, el poeta granadino pudo haberse inspirado en la *Fábula del baño de Diana* y

tragedia de Anteón de Pedro Antonio de Salvatierra, quien en el romance intercaló un soneto a Diana e incluyó unas décimas al final sobre la “Definición de amor”. Porcel empieza identificando a Diana con Hécate, conocida por el nombre de *Trivia*, al atribuirle tres formas, quizá correspondientes con los tres rostros de Diana virgen (“tergeminamque Hecaten, tria uirginis ora Dianae”, ‘y la triple Hécate, tres caras de la virgen Diana’; Virgilio, *Eneida*, IV, 511), o al reconocer en ellas la representación de Juno, Proserpina y Diana (Natale Conti, *Mitología*, III, 15); y, en ese sentido, se inclina por la segunda, cuando la describe en el infierno después de ser raptada por Plutón, quien la cogió por el cuerno con que se la caracterizaba (bien como Hécate, bien como Diana). Porcel, además, juega con la famosa idea hilemórfica, que se remonta a Aristóteles y que se utilizó —dentro de la literatura misógina— para definir la relación establecida entre el varón (forma) y la hembra (materia), de acuerdo con una concepción muy jerarquizada de uno respecto a la otra: “Materia appetit formas rerum, ut femina virum, turpe honestum”, ‘La materia apetece las formas de las cosas, como la hembra al varón, con intención indecente’ (*Physica*, I, 9; también *Politica*, I, 5, *De anima*, III, *De animalis generatione*, 737a, etc);

Aquella que nos informa,
que, aunque tres formas vistió,
no querrá un hombre, y que
será de ninguna forma;
pues si bien Plutón de un cuerno
la llevó por su querida,
de estos casados la vida

vino a ser luego un infierno...¹⁴⁴.

A pesar de adoptar tres formas, Diana rechazará a los hombres y, como materia, tampoco apetecerá “ninguna forma”; y, con el aspecto de Proserpina, llegó a vivir junto a Plutón en el infierno (y, en ese sentido, sus vidas se identificaron con tal lugar, y no por desavenencias que pudo haber entre ellos, convirtiendo su relación en un suplicio); con el disfraz de Luna, no hay nadie que pueda atribuirle un deseo de carácter amoroso, a no ser Endimión, que se lo inspiró mientras había quedado sumido en un sueño eterno en el monte Latmo de Caria (Catullo, *Carmina*, LXVI, 5-6):

con quien de amoroso empeño
no hay quien acordarse cuente,
y aun Endimión solamente
se acuerda como por sueño...

Propiamente como Diana, Porcel menciona los padres de la diosa: Júpiter y Latona; y, en ese sentido, califica al padre de borracho, por sus fultreos con numerosas mujeres o por haber engendrado a Dionisio, a quien cosió en el muslo para sacarlo de las entrañas de Sémele, que había caído fulminada al no resistir la visión de los relámpagos que rodeaban a su amante (Eurípides, *Bacantes*, 242-5), mientras que atribuye a la madre el nacimiento de una muchacha blanca como la luna y muchacho resplandeciente como el Sol: “Te

¹⁴⁴ *Poesía del siglo XVIII*, ed. John H. R. Polt, Castalia, Madrid, 1982, p.

tocó en suerte el dichoso parto fecundo de Zeus al dar a luz a Febo y a Artemís la flechadora” (Orfeo, XXXV, 3-4);

hija de Jove (un borracho)
y Latona, que parió una
muchacha como una luna,
y como un sol un muchacho.

Después de esta presentación erudita, no exenta de cierta ironía, enlaza con el relato de Ovidio, al describirla cansada por el ejercicio de la caza y acalorada (y quizá también desasosegada o inquietada) por su hermano menor, Apolo o Febo (Hesíodo, *Teogonía*, 918-920), representante del Sol, al que había ayudado a nacer, después de hacerlo ella durante el mismo parto de su madre Latona, a quien liberó de los dolores del alumbramiento (y, por ello, la invocan las mujeres cuando van a dar a luz): “Como ésta [Diana] hubiera nacido antes que Apolo, pero sin embargo en el mismo parto, junto a su madre desempeñó el oficio de comadrona al nacer Apolo” (Natale Conti, *Mitología*, III, 18, 209)¹⁴⁵;

fatigada ésta del uso
de las flechas un verano,
pues siendo menor su hermano,
a abochonarla se puso;

102.

¹⁴⁵ Según otras versiones, como recuerda el propio Natale Conti (*Mitologías*, III, 17, 203), la Luna era más joven que el Sol: “Hubo quienes

El poeta granadino introduce numerosas dilogías a propósito de Diana, al situarla en un paraje que invitaba a doble amenidad y descanso, aunque también susceptible de despertar dos palabras fuera del propósito; y, en ese espacio, con la mencionada ambigüedad, Porcel pone en boca de la diosa una comparación con doble sentido: “En bañarme convengo; / ninfas, presto, a desnudarme, / que, aunque casta, he de limpiarme, / pues soy leona y manchas tengo” (vv. 25-28). En un principio, Diana podría estar refiriéndose a la suciedad de su piel después de haberse aplicado al ejercicio de la caza, con el mismo ímpetu que pone una leona en la caza de los ciervos; pero, en semejante contexto de chanza, la diosa posiblemente haya insinuado una conducta que no resulta propia de sus cualidades más descollantes. El león representa una especie que por antomosis se la ha calificado desde antiguo como lasciva: “Ninguna estación del año es estorbo para realizar la cópula, y la preñez de la leona dura dos meses” (Claudio Eliano, *Historia de los animales*, IV, 34); y, en especial, la hembra, cuando comete adulterio con otro de su mismo género o con un leopardo, recibe un duro castigo: “Magna his libido coitus et ob hoc maribus ira [...] Odores pardis coitum sentit in adultera leo totaque vi consurgit in poenam” (Plinio, *Natural historia*, VIII, 17), ‘A estas por el gran deseo del coito y, por esta razón, la ira en los machos... El león percibe en la adúltera el olor del coito con el pardo y, con todas sus fuerzas, la

creyeron que hubo un tiempo en el que aún no había nacido la Luna, la cual era considerada más joven que el Sol...”

castiga; y, a menudo, para eludirlo, decide bañarse en el río para desprenderse del olor o guardar ciertas distancias con respecto a su cónyuge (las suficientes para que éste no lo perciba): “idcirco ea culpa flumine abluitur, aut longius comitatur” (*Ibid.*), ‘por tanto, lava esta culpa en el río, o lo acompaña desde más lejos’¹⁴⁶. En el siglo XVI, Ravisius Textor, por ejemplo, tomando como punto de partida a Plinio, cuyo texto en ocasiones reproduce al pie de la letra, recuerda estas propiedades de la leona: “Leo ubi pardi coitum sentit in adultera leaena supplicium sumit, & tota vi consurgit in poenam. Propterea leaena culpam & odorem flumine abluit aut conscia sceleris, & masculi metu, fugientem adulterum comitatur”, ‘El león, cuando siente el coito con el pardo en la adúltera leona, asume el

¹⁴⁶ “Siente el león, de solo el olor, en la adúltera, el maleficio que le hace con el pardo, y procura con todas sus fuerzas tomar venganza. Y, por tanto, la leona, o lava la culpa en el río, o acompaña desde lejos a su marido” (*Historia natural* de Cayo Plinio Segundo, traducida por el licenciado Jerónimo de Huerta, médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición, Madrid, 1624; Visor, Madrid, 1999, con prólogos de Germán Somolinos d’Ardois y María del Carmen Nogués, p. 369); en cuanto a la distancia que mantienen respecto a sus maridos el propio traductor aclara: “Esto hacen porque el marido no entienda por el olor el maleficio y traición, aunque otros declaran que o se lava la culpa en el río, o se va tras el pardo, y a este sentido favorece lo que cuenta Filóstrato en el segundo libro de la *Vida de Apolonio*, donde dice que las leonas atraen a su amor a los pardos y desde que se sienten preñadas dellos siguen por los montes su compañía” (p. 371). Filóstrato, en efecto, ofrece esta versión: “Se cuenta también acerca de las leonas una historias: que hacen a las panteras sus amantes y las aceptan en los cubiles de los leones en la llanura, pero al llegar su vientre al momento oportuno se escapan a las montañas y al territorio de las panteras, pues tienen crías moteadas, por lo cual las esconden, por lo cual las esconden y las amamantan en malezas intrincadas, fingiendo que emplean el día en la caza. Efectivamente, si los leones lo descubren, despedazan a los cachorros y desgarran la camada, como bastarda” (*Vida de Apolonio de Tiana*, trad. por Alberto Bernabé Pajares, Gredos, Madrid, 1979, p. 137).

castigo, y, con toda la fuerza, la castiga. Además la leona lava la culpa y el olor en el río o, consciente del pecado, y por miedo del macho, acompaña al adúltero que huye' (*Officina*, Venecia, 1574, fol. 123 v.); Lope de Vega, en la *Arcadia*, inserta una canción en la que Leriano, a petición precisamente de Leonisa, describe los celos: “la condición del león / cuando el adulterio siente”¹⁴⁷; y, asimismo, Pedro Mexía, citando a Claudio Eliano, Plinio y Aristóteles, ofrece idéntica explicación de la ira del león: “Los mismos auctores también escriben otra cosa maravillosa del león: que, si la leona con quien tiene ayuntamiento o compañía se junta con otro león, él por el olor lo conoce y lo hiere y castiga muy gravemente” (quizá debería decir “la hiere”, porque, de lo contrario, Mexía presenta como víctima del adulterio, no a la leona, sino al león con quien ésta lo ha cometido)¹⁴⁸. ¿Acaso Diana —más allá de su presunción de “casta” o pura— se equipara a la leona por las “manchas” —yerros contra la honra— en que ha incurrido y, para borrarlas, resuelve limpiarse en “un mudo remanso”, que, por tal condición, no va a descubrirlas ni denunciarlas? A diferencia de las versiones manejadas hasta ahora, Porcel —siempre a partir de Ovidio, aunque con una clara tendencia a la innovación y a la sátira— atribuye parecidos recelos a la diosa y sus ninfas cuando deben desnudarse, aunque no por temor a ser descubiertas por ojo varonil, sino por no exhibir sus defectos físicos, perfectamente disimulados bajos las ropas (y para ello cuentan con

¹⁴⁷ Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. cit., p. 163.

¹⁴⁸ Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Cátedra, Madrid, 1989, vol I, p. 548.

la complicidad de las aguas, que, a diferencia de la tradición, persisten en guardar silencio, en lugar de emitir sonidos agradables):

Desnudas todas, se fragua
el baño, y aunque temían
si desnudas las verían,
echaron el pecho al agua.
Y cuando en las aguas mudas,
las faltas que desmentían
vestidas, las descubrían
como verdades desnudas.

Porcel, tras la descripción de Diana, se concentra en la de la víctima, de la que ofrece, como en el caso de la diosa, su ascendencia y a la que dota de una soberbia que en vano podremos hallar en otras versiones de la fábula; y, por ahí, al imputarle una naturaleza rijosa, nuestro poeta subraya las expectativas del príncipe tebano de asistir a un espectáculo digno de sus ojos ansiosos: y ya no se le trata como un juguete del destino, llevándolo —sin presentirlo— ante Diana, cuyas carnes desnudas Acteón acomete imitando a un gato, tanto en el sentido literal (el felino dispuesto a cazar su presa) como traslaticio (ladrón que pretende arrebatarse lo más íntimo de la diosa), que no teme el agua que le arrojan (resulta proverbial el miedo de los gatos al agua) ni los gritos de “zape” con que las ninfas pretenden intimidarlo (el príncipe tebano, pues, convertido en gato, sin asustarse por el agua que le lanzaban, a pesar de “zapearle”, no dejaba de acercarse a los cuerpos desnudos):

Acteón, hijo de Aristeo
y Autónoe, llegó cazando
a la fuente, adivinando
que allí habría un buen ojeo.

Aquí fue la fiesta brava,
aquí el chillar, y agua echarle;
pero el gato, al zapearle,
a la carne se acercaba.

En lugar de quedarse atónico, Acteón se dirige a las ninfas intentando persuadirlas de la inutilidad de sus esfuerzos por detenerlo, al tiempo que, en un juego de palabras bastante soez (entre los diferentes tonos de voz, del tiple al bajo), les confiesa el blanco de su mirada y reconoce los defectos que ha descubierto en ellas (y por eso concibe sus presas de poco valor y reconoce en sus brazos una capacidad y una adecuación para todo tipo de mangas, quizá en referencia —una vez más erótica— a las ninfas y su señora, con quienes el cazador —a pesar de la condición de saldos que les ha otorgado— no se abstendría de las relaciones sexuales): “Vanos son esos trabajos, ninfas’, dice; ‘no gritéis, / ni vuestros tiples me alcéis, / que yo busco vuestros bajos. / Mi brazo es de todas mangas, / por feas no os aflijáis; / que yo, porque lo sepáis, / también suelo cazar gangas” (vv. 45-52); y, dentro de las insinuaciones de carácter erótico, propone a Diana añadirle la parte que le falta (porque la diosa como Luna se halla en la fase de cuarto menguante), gracias a sus miembros viriles (*cuartos*), que la dejarán embarazada (redonda y como Luna llena, no vacía), o bien merced a su cuerpo robusto, que

se acoplará o encajará perfectamente con el incompleto de la Luna (formando, de esta manera, un mismo ser, como Hermafrodito, por ejemplo, producto de la unión entre Sálmacis y Troco), o bien con los dineros, que le permitirá completar su faz; el príncipe tebano se siente convencido de que semejante estado no debe deslucir su condición de “casta”, porque, por ese procedimiento, ha de dejarla igual, con casta, en el sentido de ‘descendencia, linaje’:

“Porque vea no hayas pena,
Diana, tus cuartos menguantes;
que mis cuartos son bastantes
para hacerte luna llena.
Que seas casta no contrasta
lo que a tu honor es debido,
porque lo que yo te pido
cosa es que te deja casta”.

Porcel caracteriza a Diana con claras pinceladas de ironía, presentándola en una actitud desafiante y colérica —como en el modelo—, si bien no la describe tan preocupada por haber sido sorprendida desnuda cuanto por tener un testigo masculino de sus defectos físicos (y quizá también morales); y, por ese camino, la dota de un lenguaje igualmente dilógico y ambiguo, al poner en su boca palabras con doble sentido, como *en cueros*, bien con el valor de ‘con solo la piel’, o bien con el de ‘desnudo’, o *yeros*, con el de ‘defectos’ o con el de ‘pecados’ (Diana recupera el significado original de *cuartos* como ‘miembros del cuerpo del animal’, si bien no descarta

uno de los usados por su pretendiente, al reservarlo para la comida de los perros):

Diana, con ojos severos,
dice: “No te gloriarás,
pues si en carnes visto me has,
yo haré que te vean en cueros.
Y pues de verme los yerros
te tengo de castigar,
eso que me quieres dar
guárdalo para los perros”.

El poeta granadino, sin mayores preámbulos, introduce la metamorfosis en ciervo del protagonista, por más que omite el elemento que se la produce y el modo en que Acteón lo descubre, mostrando un mayor interés por la simbología de los atributos del animal, en proporción alícuota por la naturaleza de la diosa que se los ha otorgado (‘si una casta llegó a poner cuernos, ¿qué no podrá hacer la que no lo sea?’): “Dijo, y cornudo venado / lo hizo; pero, si hacer pudo / la que dio en casta un cornudo, / ¿qué no hará la que no ha dado?” (vv. 69-72). Tras esta irónica reflexión, Porcel narra la muerte de Acteón, despedazado por sus perros, a los que fue entregado (“dado a perros”, como expresión proverbial, significa ‘airado, colérico’); y alude al uso que se hizo del pellejo del joven príncipe (¿para cofres donde guardar los cinturones de castidad?), además de introducir el soneto que acompañaba a la cabeza, exhibida como escarmiento de quienes se comportan como Acteón, seducidos por una belleza como la de Diana (pero en ello se

contradice el autor cuando nos ha presentado —en contra de la tradición— una diosa poco casta y más bien feucha):

Hombres bobos, que al ver una hermosura,
le entregáis las potencias y sentidos,
y aun poseéis las dichas, entendidos
estad en que la dicha no es segura.

“Acteón escarmientos os procura;
que a una casta deidad (si ennoblecidos
deben los riesgos ser apetecidos)
dio un sentido, y ya llora su locura.

Solo en la vista tuvo su delicia,
y se vio, cual lo veis, muerto, deshecho,
bruto y con astas; pero no lo dudo,
pues cualquiera mujer que se codicia
(sea la mejor), lo deja a un hombre hecho
un pobre, un bruto, y lo peor, cornudo”.

Los “cofres” en que convierten “el cuero” del cazador tebano podrían encerrar una posible referencia erótica, dada su identificación con las partes pudendas femeninas (*cunnius*) desde la Edad Media hasta los siglos de oro, como, por ejemplo, documentan Pierre Alzieu, Robert James e Ivan Lissorges en una letrilla atribuida a Góngora: “Soy toquera y vendo tocas, / y tengo mi cofre donde las otras”¹⁴⁹; y, con semejantes connotaciones, los “cuartos” que ofrece Acteón a la diosa recuperarían su valor como sinécdoque (un miembro en lugar del cuerpo en que aparece) y acabarían dotando al personaje de una sensualidad que al final se recrimina abiertamente. A partir de la experiencia del joven tebano, Porcel exhorta a los varones a no dejarse fascinar por la belleza sensual representada por

Diana, a la que entregan las potencias tanto externas (“sentidos”) como internas del alma sensitiva (e incluso en el caso de no dárselas, conservándolas, poseyéndolas [las potencias del alma], nuestro autor previene de que la felicidad no está asegurada: “y aun poséeis las dichas [mencionadas potencias], entendidos / estad en que la dicha no es segura”; vv. 83-84). Después de esta advertencia preeliminar, Porcel reproduce una suerte de epígrafe (segundo cuarteto y dos tercetos), en el que subraya la licantropía que ha padecido Acteón, sin olvidar la imagen burlesca que su situación ha suscitado. Porcel utiliza la figura del cazador tebano para ilustrar el peligro que puede correr cualquiera de su edad al aspirar y asumir unos riesgos que por fuerza lo han de convertir en más noble (un príncipe en ciervo por mor de una diosa que le ha salido rana), y tan solo por haber hecho efectivo solo uno de sus sentidos (conservando las potencias para sí), el de la vista, sin posibilidad de experimentar otros placeres —seguramente más carnales—, que justificarían el castigo recibido, demasiado desproporcionado por tan limitada osadía.

En plena Ilustración, Nicolás Fernández Moratín compuso un poema didáctico sobre el arte de la caza, en uno de cuyos cantos introdujo una adaptación seria de la fábula de Acteón a partir de la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio; en un canto anterior a ése, en el segundo, al tratar de los “Peligros de la caza...”, ya aduce el caso

¹⁴⁹ *Poesía erótica del siglo de oro*, Crítica, Barcelona, 1984, p.150.

del príncipe tebano: “¿quién ignora / los hados de Acteón?”¹⁵⁰. En el quinto, como acabo de señalar, a propósito de “La caza de las fieras y su naturaleza”, incluye, un tanto extemporáneamente, la adaptación de la fábula, empezando por la identificación del lugar en que transcurre la acción, no en el mítico valle de Gargafia, sino en el del monte de Peñalara, en la provincia de Madrid, a orillas del río Lozoya:

Hay en la España Citerior un monte:
Canato los antiguos le llamaron,
Y hoy Peñalara. Si el feroz Tifonte
Cuando el Pelión y el Osa colocaron
Sobre Olimpo, este risco carpetano
Pone, tocara el cielo con la mano.
Bajo una peña cóncava pendiente
Se ve grutesca bóveda escavada
Contra el rayo estival del sol ardiente.
De náyades y ninfas es morada,
Y en larga vena ofrece cristal frío
Por cauce interno oculto manantío.
Reviértese, formando gran laguna
De agua dulce, y de allí como en tramoya
A probar de otros ríos la fortuna
Baja precipitándose el Lozoya,
Y botalete es ya petrificada
La nieve de mil siglos conjelada.
Aquí Diana en el fogoso estío
Venir suele a bañarse calurosa,
Por ser albergue lóbrego y sombrío;
Y de sus ninfas la cuadrilla hermosa
Tejerla suele con ebúrneas manos,
Cenador de cerezos y avellanos (pp. 61 b y 62 a).

¹⁵⁰ Cito por la edición de don Buenaventura Carlos Aribau, *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, Bibiloteca de Autores Españoles,

Tras describir el lago en términos que toma de la tradición pastoril, al dejar claro que sus aguas no habían sido profanadas ni por los animales ni por seres humanos, narra el encuentro entre los protagonistas siguiendo punto por punto el texto de Ovidio, desde la llegada de la diosa hasta la irrupción del intruso, de quien se omite una presentación previa (poco se dice de cómo aparece en ese escenario, si fruto de la casualidad o si por un afán de espiar a Diana, aunque da la impresión que el cazador interrumpe el baño al prolongar su actividad):

Aquí, pues, con sus castas compañeras,
Dorando el Cancro el sol, llegó Dictina,
Soberbia con despojos de las fieras,
Y dijo: “con el agua cristalina
(los cuerpos de las ropas despojados)
refresquemos los miembros fatigados”.
Y el arco de oro y el carcaj de plata
Con las tífidas flechas deponiendo,
El cristal ya desnuda la retrata,
A quien su hermosa tropa va siguiendo;
Mas veis aquí a Acteón, que entonces era
Galán mozo, y cazando persevera.

Para la reacción de las ninfas y de su señora, no añade nada nuevo, al conservar el grito de las primeras y su disposición alrededor de la diosa; asimismo presenta a Diana dándose la vuelta, decidida a tomar sus flechas, de tenerlas a su alcance, para transpasar con ellas el cuerpo del transgresor; sin embargo, ha simplificado el detalle de

la ruborización, mostrándola vergonzosa y cruel, y ha omitido el de su altura, que sobrepasa a la de todas sus compañeras:

Levantán gran clamor las ninfas bellas,
Nunca usado en tan mudas soledades,
Y a Cintia rodearon todas ellas,
Que el rostro vuelve, y muestra crueldades,
Y vergonzosa al joven traspasara,
Si a mano las saetas encontrara (*ibid.*)

Al igual que Ovidio, ha reproducido las palabras amenazadoras de la diosa, a quien describe arrojando el agua del lago hacia el rostro del príncipe (“las aguas vengadoras” traducen a la letra “ultricus undis”); además, refiere la transformación del protagonista, en un orden distinto, haciendo especial hincapié en los cuernos, para cuya mención recurre a las metáforas de las “garzotas”, ‘aves con tres plumas en la nuca’, y del “aspón” con el “pitón” (se trata de una manera original de aludir a las tres partes de que consta cada cuerno), y de los que el joven cazador quiere deshacerse, rompiéndolos de algún modo:

Y así al rostro le arroja con la mano
Colérica las aguas vengadoras:
“Si puedes”, dice, “blasonar ufano
que desnuda me has visto, y a estas horas
cuéntalo”; y luego que rociados fueron
las orejas y el hocico le crecieron.
Muda los muslos en delgadas piernas;
De áspero vello el cuerpo se ha poblado,
Y empiézanle a crecer las astas tiernas:
En puñal el pitón se ha prolongado,
Ya escorrea el aspón, que antes fue usero,

Garzotas echa, y busca escodadero.

Por último, narra la huida del protagonista, convertido en ciervo, tras haberse reconocido en las aguas en las que había irrumpido, y precisa que, a pesar de semejante transformación, el joven cazador conserva su inteligencia (“mens tantum pristina mansit”, ‘solo le quedó la razón primitiva’); también introduce el nombre de todos los perros que lo persiguen y lo devoran, incapaces de reconocer a su señor, quien, por su parte, intenta inútilmente darse a conocer, porque no puede articular ninguna palabra, y, a cambio, solo puede expresar quejas ininteligibles para los animales:

Viendo en el agua su bestial figura,
¿cuál fue su gran dolor y sentimiento?
Mientras medios inútiles procura
(pues no perdió al instante su talento),
el primero Melampo, el atrevido,
y Ycnobates alzarón el ladrido...
Y ansiosos de la presa le seguían
Por la ruda montaña inaccesible;
Y aun sus quejas parece que decían:
“Conoced vuestro dueño, si es posible;
Acteón soy”. No lo oyen; repetidos
Vuelve el eco aumentados los ladridos.
Melanquetes le dio una dentellada
Primero por detrás; Teridamante
Otra cerca; Oresítrofo se enfada,
Y en un hondo mordiscón hace que aguante,
Y sus perros así desconocieron
Al amo a quien poco ha que obedecieron (92 a y b).

Si en la primera ocasión Moratín ha recordado el mito de Acteón para alertar sobre los peligros de la caza, recuperando la interpretación más aceptada en la Edad Media y en el Renacimiento entre los mitógrafos, en la segunda, en cambio, insinúa la interpretación amorosa, al introducir la adaptación de la fábula para reflexionar sobre la naturaleza lúbrica del ciervo (“Ciego corre a las hembras, y a la muerte / suele hallar, que este premio amor ha dado...”); para Moratín, el príncipe tebano representa —aunque no lo dice de forma expresa— el amor que lleva irremediablemente a la muerte, pero también al mirón que involuntariamente se convierte en testigo de un espectáculo que lo sume en un profundo estupor. Antes de la narración de la fábula, Moratín parece ofrecer las pautas de esa moralización del mito, dando por supuesto que el animal del que está hablando pertenece al mismo en que se había transformado Acteón, y que esas propiedades que acaba de subrayar en él cabe reconocerlas en el joven cazador: “Así [asombrado el ciervo] se quedó un tiempo, cuando ansioso / por Diana las selvas discurría, / flor a flor, tronco a tronco sin reposo; / mas ¿qué espanta su anhelo y su porfía? / ¿Pues qué oculto rincón no es indagado / de un hombre cazador y enamorado?” (p. 61 b). En esta presentación del personaje, probablemente sugiere que el cazador y la diosa ya se conocían y que tenían algún parentesco, como, por ejemplo, explica Calímaco en el himno sobre el baño de Artemis.



Diana y Acteón, óleo sobre madera (54 x 76 cm.) realizado en 1640 por Jacob Jordaens y expuesto en la Gemäldegalerie de Dresde

DEL SIGLO XIX AL XX: MÁS QUE UN PEQUEÑO PARÉNTESIS

La teoría: Pierre Klossowski

Todos los diccionarios sobre mitología del siglo XX perpetuaron la misma imagen de Acteón y repitieron los tópicos de los siglos anteriores: nada nuevo bajo el sol. Los filósofos reinterpretaron algunas fábulas para adecuarlas a su pensamiento: Albert Camus, por ejemplo, eligió el mito de Sísifo para ilustrar su noción del absurdo y la inutilidad del sufrimiento; a medio camino entre el mitógrafo y el filósofo, Pierre Klossowski, en un libro titulado *Le bain de Diane* (París, 1956), ofreció una explicación bastante esotérica del episodio entre Acteón y Diana, desarrollando por extenso la de Higino, quien atribuyó al príncipe tebano una clara voluntad de violar y forzar a la diosa¹⁵¹. Para empezar, Klossowski llamó la atención

¹⁵¹ Existe una versión castellana a cargo de Dolores Díaz Vaillagou, con una presentación de Fernando Castro Flórez, Madrid, Tecnos, 1990.

sobre los atributos contradictorios con que ésta solía manifestarse: su arco, con la forma de media luna, simboliza tanto las regiones más bajas en las que el hombre tiende a caer como las más altas a las que aspira (las del mundo sulunar y supralunar); a continuación, se esforzó por sugerir algunas justificaciones para la actuación de Acteón: si el cazador había sido víctima del azar o de su deseo, si había prestado —como exégeta suyo— sus formas a la teofanía de la diosa, si había intuido algún sentido profundo a la actividad inútil de la caza, si había dado el primer paso por el camino de la sabiduría al acercarse a un ámbito vedado, etc. En un intento de resolver tales aporías, Klossowski pergeñó una versión novelesca de la acción del príncipe: al entrar en una casa de recreo de su abuelo, Acteón halló a un artista pintando la imagen de Diana; acometido por un repentino furor, asestó un golpe mortal al pintor, a quien increpó gritándole “Espía” o “Traidor”; ese mismo día, salió a caballo, acompañado por sus monteros y por sus perros, se adentró en el bosque, de donde ya no volvió: mientras se encaminaba a su destino, en el cuadro aparecía él, con cabeza de ciervo, montando a Diana; los criados del rey, que habían podido contemplar el esbozo de la obra del pintor, desmintieron que en ella se hubiera representado semejante escena. Acteón, sin duda, proyectó en el cuadro sus propias intenciones y deseos.

Para ratificar esta teoría, Klossowski creyó advertir en el comportamiento del cazador una progresiva influencia del culto de Dionisio: apelando a conocidas teogonías, descubrió que el príncipe era primo del dios y sobrino de Sémele, quien, por aspirar a ver a

Zeus en toda su gloria, había sido carbonizada por los rayos de éste (había recibido un castigo semejante al del cazador). En ese sentido, Klossowski rescató la versión de Estesícoro, que nos revela que el príncipe habría querido poseer a su tía Sémele y que la diosa Diana lo habría convertido en ciervo por esa agresión (y la confusión entre Artemis y Sémele podría explicarse por el epíteto lunar de la diosa, “Selene”); con esa herencia familiar, Klossowski pensó que Acteón pudo perder la razón y concebir su delito como un sacrificio a Diana: al convertirse en ciervo, el cazador penetraba en el secreto de la divinidad; al ser despedazado por los perros, como Orfeo lo fue por las mujeres tracias, había decidido preservar ese secreto. Por eso se dirige a la gruta para esperar a la diosa, quien solo se manifiesta en su imaginación: la invisible Diana, al saberse imaginada por Acteón, siente curiosidad por la forma que tiene su cuerpo en la imaginación del príncipe, a quien se ofrece, no como uno de los animales a los que persigue, sino como una mujer adorable capaz de trastornar a cualquier mortal.

Para expresar ese trasvase casi telepático entre Diana y su víctima, Klossowski utilizó la noción del *daimón* socrático, en el sentido de intermediario entre los dioses y los humanos, en tanto transmisor a los primeros de las cosas humanas y a los segundos de las cosas divinas: a través de este demonio, Diana explora las emociones de Acteón, ante quien se hace visible, tras haberle inspirado el deseo y la esperanza insensata de poseerla; la diosa, pues, al conocer los sentimientos del cazador, pide prestado al

demonio un cuerpo humano, y aquél, convertido en un narrador en primera persona, aconseja cómo contemplarlo, intentando evitarlo de frente (para rehuir su mirada) y procurando sorprenderlo de espaldas, revela sus puntos más vulnerables (la piel de las palmas de las manos). A pesar de los valores que representa, Diana cede a su padre su propio cuerpo, el que simula ante los hombres, para que Zeus seduzca a la ninfa Calisto: el demonio de Diana hace esta revelación a Acteón, no solo para poner de manifiesto la arbitrariedad de los dioses, sino para infundirle alguna esperanza; sin embargo, ante el príncipe, en la escena del baño, acaba ejerciendo de mediador de la teofanía de la diosa, en tanto le restituye en su estado invisible y puro: Diana y Acteón, en su encuentro, salen del espacio mítico para instalarse en el mental, se someten a la reflexión del pensamiento; por eso el cazador, al resultarle poco comprensible, no puede expresar lo que ve, y llega a la conclusión de que no debía de estar en ese lugar.

Klossowski sugiere atribuir al príncipe tebano —en su condición de cenobita dionisiaco— la instauración de una especie de eremitismo artemisano: al adoptar la forma de un ciervo, tras pasar por las purgativa y contemplativa, Acteón parece alcanzar la vía iluminativa de los místicos; para lograr ese propósito, debe vaciar su cabeza de ciervo de todo pensamiento y olvidar incluso el nombre de la diosa: en su noche oscura, a pleno día, ha de esforzarse por suspender la disociación entre Diana y su cuerpo visible; al no cumplir con esos requisitos, es incapaz de contemplar el baño de la

diosa con una mirada pura: no ha podido, ni siquiera por un momento, pensar en Diana despojada del cuerpo que ésta había pedido a su demonio (y por eso irrumpe en su fuente persiguiendo la sombra de ese cuerpo); no ha podido escapar a la tentación de sorprenderla como si fuera un mortal, con el ceño ligeramente fruncido, con el rostro expresando cansancio por la caza. Diana, por su parte, reconoce en los ojos convulsos del cazador la figura con que el demonio mediador le proponía mostrarse: un cuerpo en el que se sabe deseada, con un vientre fecundable, un pubis acusado y una vulva que rebala entre sus dedos; al exponerse a la vergüenza de ofrecer encantos decibles, Diana casta se ruboriza ante Acteón, a quien invita, cuando lo reta a su divulgación, a describirlos a través de un lenguaje indiscreto y profano, a encontrarles, como manifestación de un misterio, un significado inteligible. Al rociar su cara con el agua de la fuente, lo ha convertido en un animal lascivo, por el que se deja tocar en sus partes más íntimas, desde el pubis hasta los pezones de sus senos: ante el animal ardoroso, abre sus muslos y se estremece de placer, pero en seguida se desvanecen sus encantos, en contacto con la sangre del príncipe lacerado por sus perros. Al no poder encontrar sus restos, los oráculos —no el centauro Quirón— ordenaron que se erigiera una estatua de Acteón en la ladera de un peñasco, con la mirada perdida en la lejanía, para que la siguiera espiando, como una inmortalización de su amor a la verdad.

La poesía y la prosa de Bécquer

Tanto en sus *Rimas* como en sus *Leyendas*, Bécquer se presenta a sí mismo o a sus personajes en el papel de Acteón, aunque nunca llega a aducirlo, por más que debió conocerlo, dada su familiaridad con la mitología clásica. Entre las primeras, por ejemplo, al definirse como poeta, al hilo de un poema de José María Larrea, en tanto portador y descubridor de ideas a las que da forma, en tanto poseedor de unos conocimientos excepcionales que es capaz de exteriorizar y plasmar en palabras, se describe persiguiendo a las ninfas desnudas que ha sorprendido banándose en el río: “Yo corro tras las ninfas / que en la corriente fresca / del cristalino arroyo / desnudas juegan” (V, 41-44)¹⁵². Es muy posible que para esa escena haya pensado en el príncipe tebano, porque habrá visto en él, como muchos autores de los siglos XVI y XVII, al ser humano que ha gozado del privilegio de contemplar la idea de belleza, al muchacho que se ha convertido involuntariamente en espectador de los secretos más recónditos de la divinidad, al mortal que ha escrutado los misterios más insondables del universo. Desde esa versión del mito se entiende la inclusión de un episodio de tales características dentro de un poema cuyo tema es la poesía como expresión del mundo invisible y el

¹⁵² En esa estrofa, la versión manuscrita, conocida como *Libro de los gorriones*, no presenta grandes cambios: “corriente inquieta” por “corriente fresca”, y “cristalino río” por “cristalino arroyo” (José Carlos de Torres 1974: 106).

poeta como una especie de demiurgo, de intermediario entre el cielo y la tierra.

En sus *Leyendas*, recoge algunos relatos que tienen todos los ingredientes de la fábula de Acteón. Así, en *Los ojos verdes*, Fernando de Argensola, el primogénito de los marqueses de Almenar, durante una cacería, después de herir a un ciervo, el primero que había alcanzado con su venablo, desoyendo los consejos de su montero Iñigo, lo sigue hasta la fuente de los Álamos, sin importarle para nada que en ella pueda habitar “un espíritu del mal”, o que quien enturbie sus aguas ha de pagar caro su atrevimiento: “Primero perderé yo el señorío de mis padres, y primero perderé el ánima en manos de Satanás, que permitir que se me escape ese ciervo, el único que ha herido mi venablo, la primicia de mis excursiones de cazador”; tras regresar de la fuente, llevando la pieza tan codiciada, Fernando ya no es el que era, porque siempre, desde la aurora hasta el crepúsculo, sale solo al bosque, y a pesar de cargar con una ballesta nunca trae caza alguna. Al ser interrogado por su montero, al verlo tan pálido y melancólico, decide contarle su aventura en la fuente del Álamo, y después de describir con gran detalle sus aguas, en las que había podido reconocer todo tipo de rumores y creído descubrir los ojos de una mujer, le confiesa que desde esa vez todos los días había vuelto al mismo lugar para sentarse al borde de la fuente y buscar en sus ondas “un no sé qué”: “Yo creí ver una mirada que se clavó en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable: el de encontrar una persona con unos

ojos como aquéllos”. En una de sus muchas visitas a la fuente, le dice que halló sentada, en el peñasco en que solía hacerlo él, a una mujer muy hermosa, “vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz”, con unos ojos verdes que ya había visto en las ocasiones anteriores. Con un acento de profundo terror, el montero le cominó a no volver jamás a esa fuente, porque puede perder la vida por ensuciar sus aguas: “Un día u otro os alcanzará su venganza, y expiaréis, muriendo, el delito de haber encenegado sus ondas”. Fernando, sin embargo, absolutamente fascinado por esos ojos verdes, desobedeció por segunda vez a Iñigo y se dirigió a la fuente, donde, tras descubrir a la joven que lo tenía embrujado, le hizo varias preguntas sobre quién era, si mujer o demonio, y si correspondía a su amor, porque él la amaría fuese lo que fuese; la muchacha se decidió a responderle, diciéndole que sí lo amaba, y que vivía en el fondo de esas aguas, y que, en lugar de castigar a quien osara enturbiarlas, lo premiaba con su amor: lo invitó a unirse con ella en la fuente, con la promesa de un beso, y Fernando se abalanzó para dárselo, cayó en el agua y fue engullido por ella.

A pesar de hay muchos personajes en el folkllore y la literatura que pasan por una experiencia similar, especialmente entre autores cultos del siglo XIX, desde Clemens María Brentano a Heine, Fernando comparte con el príncipe tebano muchísimas cosas: no solo la afición por la caza o su descendencia noble, sino su osadía, al traspasar un umbral que sabía prohibido, aunque sin calcular sus consecuencias, porque estaba demasiado ocupado en la persecución

del primer ciervo al que había herido; no solo la irrupción en una fuente con unas propiedades distintas a otras fuentes, sino el encuentro con un ser que despierta en él un deseo inextinguible e insaciable, y que lo precipita hacia una muerte segura, que, según se mire, puede interpretarse como un castigo o como un premio; no solo ha profanado o violado un lugar sagrado, ya sea para culto del mal o del bien, sino que lo hecho por culpa de la caza, y dedice emprender esa empresa totalmente en solitario, sin la compañía de ninguno de sus monteros. Sin embargo, Fernando se aleja de la experiencia del cazador tebano en unos cuantos puntos: no descubre a una mujer desnuda, sino vestida, y no recibe por parte de ella un trato hostil, sino que es objeto de una progresiva seducción, semejante a la de los marinos por las sirenas; tiene la ocasión de volver varias veces a la fuente, y puede contar a otros lo que ha visto en sus aguas; no muere devorado por sus propios perros, sino por la invitación de la mujer que lo ha seducido. En ese sentido, Fernando puede representar al cazador intrépido, aunque poco hábil, pero también al mortal que ha penetrado en los misterios de la naturaleza y que ha hallado una felicidad muy especial, diferente a la que podía haber descubierto en el mundo sensible: como el príncipe tebano, ha encarnado al ser que ha tenido contactos con la divinidad, aunque por ello haya pagado un altísimo precio, y ha participado de sus enigmas más ocultos.

En *La corza blanca*, Bécquer parece haber mezclado el mito de Acteón con el de Céfalo, al atribuir al protagonista de la leyenda la

muerte involuntaria de su amada, por el mismo procedimiento que el esposo de Procis, con el lanzamiento de una jabalina o flecha para dar muerte a lo que cree un animal. Sitúa la acción en la Edad Media, en los dominios o feudo de un caballero, con nombre de un famoso rey y trovador portugués, don Dionís, que sale a cazar en compañía de los suyos, incluida su hermosa hija Constanza; tras perseguir toda la mañana a una res, el caballero buscó una cañada para refugiarse de las horas de más calor, las de la siesta, y se regocijó, al igual que sus monteros e hija, escuchando el relato del pastor Esteban, referente a su encuentro a medianoche con una serie de corzas, entre las que destacaba una de color blanco, a las que antes había oído hablar y cantar como si fueran muchachas del lugar. Uno de los monteros del caballero, fiel servidor de su hija, llamado Garcés, quiso averiguar, preguntando a otros pastores, si realmente existía la corza de la que había hablado Esteban, y, tras esa verificación, resolvió emprender su búsqueda, también por la noche, en la cañada en que la habían visto: al desvelar a Constanza sus intenciones, fue objeto de la burla de la muchacha y de quienes la acompañaban en ese momento. No por ello Garcés cejó en su empeño, y se dirigió al monte, cerca del río, donde primero oyó una voces y después, al apartar las ramas de los matojos en los que se había ocultado, vio a un grupo de corzas que bajaban al río, encabezadas por la de color blanco. Se desplazó, arrastrándose como una culebra, hacia otro escondite desde el que poder preparar mejor la ballesta y esperar a que la corza llegara al agua para asegurar

el tiro, pero cuando ya estaba a punto de lanzar la flecha, mientras la luna iluminaba con gran intensidad el río, comprobó con asombro que las corzas habían desaparecido y que su lugar lo había ocupado un grupo de hermosas mujeres, entre las que, despojándose de su túnica, al igual que hacían las otras, creyó reconocer a su adorada Constanza:

En su lugar, lleno de stupor y casi de miedo, vio Garcé un grupo de bellísimas mujeres, de las cuales unas entraban en el agua jugueteando, mientras las otras acababan de despojarse de las ligeras túnicas que aún ocultaban a la codiciosa vista el tesoro de sus formas [...]

Despojadas ya de sus túnicas y de sus velos de mil colores, que destacaban sobre el fondo, suspendidas de los árboles o arrojadas con descuido sobre la alfombra de césped, las muchachas discurrían a su placer por el soto, formando grupos pintorescos, y entraban y salían del agua, haciéndola saltar en chispas luminosas sobre las flores de la margen como una menuda lluvia de rocío.

Aquí una de ellas, blanca como el vellón de un cordero, sacaba la cabeza rubia entre las verdes y flotantes hojas de una planta acuática, de la cual parecía una flor a medio abrir, cuyo flexible talle más bien se adivinaba que se veía temblar debajo de los infinitos círculos de luz de las ondas.

Otra allá, con el cabello suelto sobre los hombros, mecíase suspendida de la rama de un sauce sobre la corriente del río, y sus pequeños pies color de rosa hacían una raya de plata al pasar rozando la tersa superficie. En tanto que éstas permanecían recostadas aún al borde del agua, con los azules ojos adormecidos, aspirando con voluptuosidad del perfume de las flores y estremeciéndose ligeramente al contacto de la fresca brisa, aquéllas danzaban en vertiginosa ronda, entrelazando caprichosamente sus manos, dejando caer atrás la cabeza con delicioso abandono, e hiriendo el suelo con el pie en alternada cadencia.

Era imposible seguirlas en sus ágiles movimientos, imposible abarcar con una mirada los infinitos detalles del cuadro que formaban, unas corriendo, jugando y persiguiéndose con alegres risas por entre el laberinto de los árboles; otras surcando el agua como un cisne y rompiendo la corriente con el levantado seno;

otras, en fin, sumergiéndose en el fondo, donde permanecían largo rato para volver a la superficie, trayendo una de esas flores extrañas que nacen escondidas en el lecho de las aguas profundas.

La mirada del atónito montero vagaba absorta de un lado a otro, sin saber dónde fijarse, hasta que sentada bajo un pabellón de verdura que parecía servirle de dosel, y rodeada de un grupo de mujeres, todas a cuál más bella, que la ayudaba a despojarse de sus ligerísimas vestiduras, creyó ver el objeto de sus ocultas adoraciones: la hija del noble don Dionís, la incomparable Constanza (Joan Estruch 1994: 246).

Garcés esperó a ver a su amada “sin velo alguno que ocultase a los ojos... los escondidos tesoros de su hermosura”, e, impaciente, llevado por un impulso irracional, salió de su escondite para ponerse en el margen del río: ya no vio a las hermosas muchachas, y en su sitio descubrió otra vez a las corzas que huían espantadas por la presencia del montero. Como si despertara de un sueño, atribuyendo la visión de las mujeres a fantasmagorías del diablo, cargó de nuevo su ballesta para herir a la corza blanca, aprovechando que el animal se había enredado en una madreSelva, pero, cuando estaba ya encarándolo, le oyó pronunciar su nombre, y por un momento creyó que había estado a punto de matar a su amada. Sin embargo, al darse cuenta de que la corza huía, riéndose de él, tras lograr desasirse de las plantas, y pensando que se trataba del diablo, recogió la ballesta y lanzó una saeta que se perdió en la oscuridad del soto, de donde procedió primero un grito y después unos gemidos: corrió en esa dirección y vio a Constanza exhalando el último aliento, desangrada por la herida que le había producido su flecha.

A pesar de abordar un motivo muy documentado en el folklore europeo, ya sea en el viejo romance bretón *Le biche blanche*, publicado en 1851 en el *Cabinet des fés*, ya en el cuento *La biche au bois* de Mme. De Aulnoy, traducido al castellano en 1852 junto a las narraciones de Perrault, Bécquer pudo pensar en las figuras de Acteón y Céfalo para acabar de perfilar su leyenda, especialmente para su desenlace o para el baño de las muchachas, en que se ha querido ver la influencia de la égloga III de Garcilaso (Joan Estruch 1994: 21 y Pascual Izquierdo 2001: 327-328). Garcés pierde a su amada por no poder reprimir el ansia de practicar la caza, cuando ya su señor y todos sus compañeros la han dado por terminada y se han retirado a descansar: solo, por la noche, emprende la aventura de capturar una corza blanca, sin prever en ningún momento su trágico final; y en esa aventura se convierte en protagonista de una escena, más allá de cualquier simbología, muy semejante a la del cazador tebano: descubre a un grupo de mujeres bañándose desnudas, y entre todas ellas se fija en una muy especial, objeto de las atenciones de las demás, como lo era Diana por sus ninfas. Después de estar un rato espiándolas, como hace Acteón en las *Dionisiacas* de Nono de Panópolis, el montero aragonés decide abandonar su escondite e irrumpir en la intimidad de las muchachas: ninguna de ellas deja escapar un grito, y todas a la vez se transforman de nuevo en corzas que huyen despavoridas al advertir la presencia de un ser humano. Garcés no recibe, aparentemente, castigo alguno, pero es testigo de una metamorfosis que el cazador

tebano sufrió en su propia piel: llega a persuadirse, para ofrecer una explicación racional de lo que ha visto, de que ha sido víctima del engaño del diablo, o de que ha estado sumido en un profundo sueño, y por eso se deja llevar por cierta cólera, a la vez que se siente acometido por sus ansias venatorias. Se ha erigido en espectador de un conocimiento excepcional, ya sea símbolo del arte o del amor más puro, pero no ha tenido la paciencia suficiente para retenerlo, al invadir la intimidad de la muchacha a la que amaba: al igual que Acteón, al igual que el yo poético de sus *Rimas*, ha protagonizado una experiencia muy por encima de lo normal.

La novela decimonónica: Galdós y Clarín

En las novelas del siglo XIX, ya sean costumbristas, realistas, naturalistas, no hay el más mínimo asomo del mito, al menos en apariencia, y solo un análisis detallado de algunas de ellas puede aportar algunos motivos afines, si bien no necesaria ni directamente influidos por él. Galdós, por ejemplo, aduce la figura de Diana en *El doctor Centeno*, bien como punto de referencia para presentar a uno de los personajes femeninos, bien para caracterizar a otro obsesionado por el aseo y la higiene. En un caso, el narrador saca a colación a la diosa de la caza para completar la descripción física de Amparo, un poco picnica, tal como Pausanias se imaginaba a aquélla: “Pusiéranle una túnica griega, y bien podría pasar por Diana la cazadora, que,

según dice Pausanias, era de formas redonditas” (p. 39); en el otro caso, el protagonista, Felipe Centeno, mira atentamente los objetos y muebles que descubre en la casa de Isabel de Godoy, la tía soltera de Alejandro Miquis, y entre ellos reconoce una par de láminas referentes al mito de Calisto, cuyo nombre Galdós parece confundir con el de la ninfa que acogió a Ulises náufrago: “Veamos esas láminas. Sus rótulos nos dirán lo que representan: ‘Diana, hallándose con sus ninfas en el baño, sorprende y descubre el estado interesante de la ninfa Calipso... Juno convierte a Calipso en Osa...” (p. 129). Es difícil que el autor canario llegara a leer la obra de Pausanias, ni tan siquiera en la traducción francesa por E. Clavier y A. Corais, iniciada en 1814 y terminada en 1823, y parece más versosímil que tomara el dato de algún manual o tratado de mitología, y en cualquiera de las dos posibilidades debió tener acceso a más información sobre la diosa, y en concreto al percance protagonizado con Acteón, pero no se decidió a mentarlo, porque no lo creyó pertinente para la caracterización de sus personajes.

Si por su aspecto Galdós ha equiparado a Amparo con Diana, casi habría podido hacer lo mismo por el tipo de vida que lleva; en *Tormento*, la novela en que convierte a la muchacha en protagonista, pone en boca de Nicanora, la esposa enfermiza de José Ido del Sagrario, una observación sobre la belleza de Amparo, constatada por haberla vista desnuda en unos baños públicos: “¡Y qué cuerpo tan perfecto! [...] He tenido ocasión de verla cuando íbamos juntas a los baños de los Jerónimos... Me río yo de las estatuas que están en

el Museo” (p. 65). Antes el narrador había introducido un contraste entre la belleza de Amparo y la de su hermana menor Refugio, y si en la primera destaca su hermosura melancólica, capaz de inspirar “las odas más remontadas, idilios ternísimos, dramas patéticos”, en la segunda, en cambio, subraya sus protuberancias y su atuendo provocativo, susceptible de parangonarse con algunas de las muchas Venus: “Pero lo más llamativo en esta joven era su seno, hartamente abultado, sin guardar proporciones con su talle y estatura. La ligereza de su traje en aquella ocasión acusaba otras desproporciones de imponente interés para la escultura, semejantes a las que dieron nombre a la Venus Calípije” (pp. 64-65). A pesar de su parentesco, las dos hermanas encarnan valores antagónicos: la menor representa la pasión amorosa, sin escrúpulos para ejercer cierto tipo de prostitución para buscarse un puesto en el mundo, como hacían en esa época millones de jovencitas de toda Europa, mientras la mayor simboliza la morigeración y continencia, pero también la debilidad.

Sin proponérselo, en *El doctor Centeno*, Amparo despierta un interés especial en don Pedro Polo, un sacerdote que se ordenó no por vocación, sino para sacar adelante a su familia, su madre Claudia y su hermana Marcelina; don Pedro, inquieto por su carácter sanguíneo, sale cada noche para dirigirse a la reja del edificio en que vive la muchacha junto a su hermana Refugio y el padre de ambas, el conserje de la Facultad de Farmacia: pelando la pava con ella, frente a la reja, lo descubre por casualidad su criado, Felipe Centeno, quien, al no dar crédito a lo que ha visto, a instancias de su

compañero inseparable, Juanito del Socorro, vuelve a pasar por el mismo lugar para cerciorarse de que era su amo quien se hallaba, a horas tan intempestivas, en conversación con una de las hijas del conserje de esa Facultad (p. 101). A raíz de su amor por la mayor de las hermanas, don Pedro experimenta una serie de cambios importantes, especialmente de carácter, que lo llevan a la miseria y a la ruina total: dado su estado de “irritabilidad demencial”, pierde a casi todos los alumnos de la escuela que había fundado, y ya nadie le encarga un sermón; abandonado por todos, sin licencias para celebrar misas, reaparece en *Tormento*, vegetando en una casucha, al cuidado de una vieja beata: sigue el consejo de su amigo, el Padre Nones, de poner tierra por medio y retirarse a El Castañar, en tierras de Toledo, para pasar una temporada de contacto con la naturaleza y de violento ejercicio físico. Aunque no queda demasiado claro en la novela, Amparo parece haber cedido al acoso de su clérigo enamorado, quizá como una manera de recompensar la ayuda que había recibido de él en sus peores momentos, tras la muerte de su padre: el sacerdote no solo se hizo cargo de los gastos del entierro, sino que además vendió su ropa para mantenerla a ella y a su hermana (p. 105).

En *El doctor Centeno* y en *Tormento*, Amparo exhibe un comportamiento digno de Diana, y solo entre ambas novelas ha podido infringir las normas, al dejarse seducir por don Pedro: su proyecto de boda con un indiano rico, Agustín Caballero, no se explica por un sentimiento de amor hacia su nuevo pretendiente,

sino como una manera honesta de conseguir la redención económica y un bienestar dentro de una institución que acariciaba cualquier doncella de la época, sobre todo si era muy pobre. Don Pedro, por su parte, hostigado por grandes ansias, aparece primero excesivamente nervioso, saliendo por la noche de casa para regresar a ella hacia las once, después de haber estado en la reja del edificio de la Facultad de farmacia, y después absolutamente enloquecido, con el aspecto de un mendigo, recibiendo las limosnas de su antigua amante, a quien llama Tormento. Si Amparo encarna el papel de Diana, don Pedro, salvando las distancias, podría asumir el de Acteón, al haber intentado invadir la intimidad de la muchacha, visitándola a unas horas poco decentes. Amparo ha sido en todo momento inflexible con él, y solo en un momento de debilidad transige, puesta en una tesitura muy comprometida; don Pedro, sin el temple necesario para no conculcar el voto de castidad, asedia a la joven antes y después de haber obtenido de ella lo que más deseaba, y en ambas ocasiones se siente acometido por una profunda angustia, hasta el punto de sufrir una transformación que le lleva a perder la fortuna que había atesorado con grandes esfuerzos (al igual que Acteón, termina siendo objeto de la marginación social, al ser considerado como un loco sin remedio).

En *El doctor Centeno*, en la segunda trama de que consta la novela, Isabel de Godoy representa a Diana, no solo por su afición al aseo, sino también por el celibato que ha debido asumir, un tanto involuntariamente, al casarse el novio que tenía con su hermana

Piedad: no en balde ha decidido colgar en las paredes de su casa varias láminas sobre el baño de la diosa y el castigo a una de sus ninfas, Calisto, por haberse dejado seducir por Júpiter. En la novela, Isabel se erige en defensora de unos valores muy tradicionales y sancionadora de quienes tienden a conculcarlos: entregó a su sobrino Alejandro Miquis 16.212 reales que debía haber dado a la madre de éste, pero no lo hizo para que no se aprovechara el padre, Pedro, a quien tenía gran odio, porque un miembro de los Miquis, que siempre habían sido criados de los Godoys, se había casado con su sobrina. Al confiar esa cantidad a Alejandro, Isabel puso como condición que los invirtiera para actividades productivas y honestas, pero su sobrino no siguió en ningún punto los consejos e instrucciones de su tía abuela, y en poco tiempo disipó esa pequeña fortuna, al entregarse a una vida absolutamente disipada, ocupada mayormente por la galantería y su desmedida generosidad para con los amigos. De todas sus aventuras amorosas, la más importante es la que tiene con La Tal, una mujer misteriosa, extremadamente bella, que lo despluma, porque se dedica a vivir a costa de señoritos, no siempre demasiado solventes: seguramente, todas las noches que Miquis abandonaba la pensión era para verla a ella, y esas salidas, junto a otros desarreglos ocasionados por su inquietud erótica, agudizan, si no provocan, la tuberculosis que lo llevan a la muerte, después de una larguísima agonía. Isabel, de manera más o menos directa, más o menos consciente, se convierte en ejecutora del castigo de la persona en quien había creído y que la ha acabado

decepcionando, porque, al entregarle ese dinero, ha propiciado la ruina moral y física de su sobrino (de no haberlo tenido, ni habría llevado una vida tan desordenada, ni habría conocido a La Tal). De esa manera, Miquis se nos presenta como víctima de su tía abuela, como Calisto lo había sido de Diana: si la ninfa había roto el voto de castidad, aunque sutilmente engañada, Alejandro no ha acatado ninguno de los principios en virtud de los cuales había sido elegido como beneficiario de una suma muy importante de dinero, y, por si fuera poco, pertenece a una estirpe condenada por su protectora.

En *Lo prohibido*, Galdós no introduce ninguna referencia mitológica, y solo esporádicamente deja colar una bíblica, pero decide bautizar a una de sus heroínas con un nombre asociado al de Diana, el de la ninfa Camila, seguramente en homenaje a la pastora de la égloga II de Garcilaso. Al igual que el poeta toledano, asigna a su protagonista femenino un parentesco con el hombre que se enamora de ella, y describe en éste una patología muy parecida a la que padece Albanio, no muy distinta a la que sufre, por ejemplo, don Pedro Polo en *Tormento*: si la Camila de Garcilaso no puede condescender a los deseos de su compañero por estar consagrada en cuerpo y alma al servicio de Diana, la Camila de Galdós tampoco puede ceder a las proposiciones de su primo por haber contraído matrimonio con un hombre al que no piensa engañar y al que quiere ser fiel. Sin duda el autor canario, al elegir el nombre de Camila, ha podido concebir la relación entre los dos personajes más importantes de su novela como la que para muchos existió entre

Acteón y Diana: la de un intruso que pretende perturbar la armonía de un ámbito que le está vedado, y que, al intentarlo, recibe un duro castigo, consistente en proceso de animalización, como el que sufrió el cazador tebano.

En *Lo prohibido*, el protagonista, José María, redacta las memorias de su vida entre otoño del 80 y verano del 84 en tres fases: una en San Sebastián que comprende los eventos acaecidos desde su llegada a Madrid hasta ese momento; otro en Madrid, durante Semana Santa, correspondiente al relato de los acontecimientos ocurridos desde el veraneo en San Sebastián hasta la enfermedad de Eloísa; y un tercero también en Madrid, durante la convalecencia de su hemiplejía, ayudado por José Ido del Sagrario, referente a los últimos sucesos de su vida (desde la enfermedad de Eloísa hasta la salvación de una parte de su fortuna). En la historia de esos casi cuatro años, José María se ha enamorado de sus primas Eloísa y Camila, consiguiendo seducir a la primera pero fracasando con la segunda. En un principio, sintió cierta antipatía e indiferencia hacia Camila¹⁵³; pero, después de la experiencia con Eloísa, a quien

¹⁵³ El personaje de Camila aparece perfilado en la *Eneida* con los mismos rasgos que en la égloga II de Garcilaso, y podría remontarse —según Servio, I, 316-317— al prototipo mítico de la princesa tracia Harpálice, de cuya leyenda Higino ofrece los datos más sobresalientes (*Fab.* 193): al quedar pronto huérfana de madre, la princesa fue criada con leche de vaca y educada en el manejo de las armas por su padre, después de cuyo asesinato a cargo de Neoptólemo se refugió en los bosques, desde donde, convertida en una bandolera, llevó a cabo incursiones contra establos y rediles hasta que finalmente fue atrapada y asesinada por unos pastores. Servio introduce algún cambio con respecto a este relato y añade nuevos datos, que presentan a Harpálice como el modelo en que se inspiró Virgilio para crear la figura de

Camila. Para Servio, el rey no recibió la muerte de manos de Neoptólemo, sino de sus propios súbditos a causa de su tiranía; la princesa, además, estaba dotada de una gran velocidad, hasta el punto de escapar corriendo de los jinetes que la perseguían. Camila, entre otros que iremos analizando, comparte este rasgo con Harpálice, cuando Virgilio la describe cerrando el desfile de las fuerzas que Turno ha reunido contra los troyanos (vv. 803-817): “bellatrix, non illa colo calathisue Mineruae / femineas asdueta manus, sed proelia uirgo / dura pati cursuque pedum praeuertere uentos”, ‘la guerrera, no había acostumbrado sus manos femeninas a la rueca y a la canastilla de Minerva, pero, doncella, había soportado duros combates, y en la carrera sus pies avanzaban a los vientos’ (805-807; y, en ese sentido, Albanio pondera la habilidad de su amada Camila utilizando la misma hipérbole: “que te me irás, que corres más que el viento”, 834). Al igual que la princesa tracia, Camila padeció la orfandad de la madre y abandonó Priverno junto a su padre Métabo, quien resultó destronado por sus súbditos, sobre quienes había cometido grandes excesos y contra quienes había exhibido una notable violencia (XI, 540-543). Camila heredó el nombre de su madre (544), y Virgilio pudo habérselo puesto, pensando en Camilo, conquistador de Veyos, cuyas hazañas individuales ensombrecieron las de su general, como las de Camila superaron las de Turno, a quien se unió en la lucha contra Eneas y los troyanos. En la presentación de la famosa guerrera, Virgilio sigue ponderando su velocidad, al imputarle la capacidad de pasar por encima de las mieses sin rozar las espigas o de avanzar sobre el mar sin mojarse las plantas de sus pies; y el poeta romano la describe con atributos pastoriles, además de con un broche de oro entrelazado en sus cabellos (“ut fibula crinem / auro internectat”; vv. 815-816, como la cabellera entrelazada por un broche de oro), muy semejante al “prendedero de oro” (v. 850) que Camila finge haber perdido para librarse de Albanio. Virgilio pone en boca de la ninfa Opis el relato de la historia de Camila, de quien aquella refiere el modo en que su padre logró atravesar el río Amaseno, lanzando primero a su hija con su jabalina contra el césped de la otra orilla y arrojándose él a las aguas para nadar hacia donde había caído Camila, sana y salva. En el momento en que empuñó el arma donde había atado a su hija, Métabo la consagró al servicio de Diana; tras haber salvado a sus enemigos, no recibió acogida en ninguna ciudad y hubo de criar a su hija entre pastores, en la soledad de la montaña, con lecha de yegua; tan pronto Camila empezó a andar, colgó en los hombros de la niña las saetas y el arco; y la volsca, blandiendo venablos de muchachos y volteando en torno a su cabeza las pulidas correas de la honda, se dedica a la caza, especialmente de aves, entre las cuales abate la grulla del Estrimón y el argenteado cisne (“Strimoniamque gruem aut album deicet olorem”; XI, 580, ‘derribó a la grulla estrimonia y al cisne blanco’; y Camila, en Garcilaso, también fue consagrada desde pequeña a Diana y compartió con Albanio la

afición de la caza, durante el otoño de aves, entre las que destaca la grulla y el blanco cisne: “en su verde niñez siendo ofrecida / por montes y por selvas a Diana, / ejercitaba allí su edad florida... / / la grulla fue de nosotros engañada... / ni al blanco cisne qu’en las aguas mora”; vv. 173-175, 298 y 302). A pesar de que muchas madres tirrenas desearon tenerla por nuera, la guerrera volsca rindió culto a Diana, conservando la virginidad y practicando el ejercicio de las armas (“sola contenta Diana / aeternum telorum et uirginitatis amorem / intermerata colit”, 582-583, ‘satisfecha con Diana sola, casta, rindió culto eterno al amor de las armas y de la virginidad’; y la pastora garcilasiana también profesaba el mismo tributo a la diosa: “... Dios ya quiera / que antes Camila muera que padezca / culpa por do merezca ser echada / de la selva sagrada de Diana”; vv. 749-752). Virgilio, además, presenta a Camila con un pecho descubierto, por donde penetra el venablo lanzado por Arrunte: “hasta sub exsertam donec perlata papillam” (XI, 803), ‘la pica atravesaba bajo el pecho descubierto’; y, en ello, más o menos, sigue la costumbre atribuida a las amazonas de cortarse un pecho para combatir mejor. En la pintura del siglo XVI, como hemos visto, Tiziano representa a Diana con un pecho descubierto, cuando reemprende la caza, tras haber convertido a Acteón en ciervo. Al igual que Garcilaso, Lorenzo de’ Medici —con quien nuestro poeta tiene adquiridas diversas deudas—, a finales del siglo XV, caracteriza a la ninfa Ambra de su poema homónimo con rasgos procedentes de la guerrera volsca. En un principio, la presenta —aparte de amada por Ombrone y Laur—entregada a Diana y dotada de una velocidad especial: “Ambra driade, a Delia su accepta / quanto alcuna che stral fuor d’arco pingé; / tanto bella et gentile, che alfine li nuoce, / leggiéri di piedi et più ch’altra veloce” (XXIII, 5-8); como Camila en Garcilaso, la ninfa, desde pequeña, mantuvo un amor honesto con Laur: “Fu da’ primi anni questa nympha amata / dal suor Lãur gentile, pastore alpino, / d’un casto amore, né era penetrata / lasciva fiamma al pecto peregrino” (XXIV, 1-4); y, huyendo del calor, al igual que Aretusa en las de Alfeo, decidió bañarse en las aguas de Ombrone, cuyo Dios, encendido de deseo, al ver a Ambra desnuda, como Acteón había visto a Diana, se acercó a la ninfa, procurando, de forma similar a Africo en el *Ninfale fiesolano*, no ser visto y se abalanzó sobre ella, logrando solo arrancarle algunos cabellos; y la ninfa, como las compañera de Mensola al contemplar a Africo y Aretusa al oír la voz de Alfeo, salió huyendo, sin recoger su ropa y armas: “Di timor piena fugge nuda et scalza; / lascia e panni et li strali, l’arco e ‘l turcasso; / non cura e pruni acuti o l’aspra balza” (XXVIII, 1-4); y, temerosa, emprende la huida corriendo como lo hace Camila en la *Eneida*: “Timida et vergognosa Ambra pur corre; / nel corso a’ venti rapidi non cede; / le leggiér’ piante sulle spighe porre / potria, et sosterrieno il gentil piede” (XXXII, 1-4; “sed proelia virgo / dura pati cursuque pedum praevertere ventos. / Illa vel intactae segetis per summa volaret / gramina nec teneras cursu laeisset aristas, / vel mare per

solo le interesaba el dinero, José María empezó a descubrir ciertos encantos en aquélla, caracterizada como una ninfa indómita (al igual que la Camila de Garcilaso); y las imperfecciones iniciales que había percibido en ella se convirtieron en lindezas procedentes especialmente de su salud y fortaleza. De esta manera, José María iba poco a poco metiendo a Camila en su corazón; y en unos términos que parecía ser víctima del mordisco de su hermosa dentadura: “Uno de sus principales encantos, la dentadura, de piezas iguales, medidas, duras, limpias como el sol, blancas como leche que se hubiera hecho hueso, me perseguía el sueños, mordiéndome el corazón”¹⁵⁴. José María había concebido la conquista bastante fácil; pero, al cabo del tiempo, no pudo en ningún momento vencer la castidad y fidelidad de Camila, a quien acabó idealizando y por quien sufrió las mayores alteraciones fisiológicas, influyendo en su conducta, que hasta ese momento había sido más o menos recta y sensata. A pesar de su generosidad obsequiosa (que alcanzaba y beneficiaba al marido), José María no obtenía más que carcajadas por parte de Camila, quien, al no tomárselo demasiado en serio, consideraba las intenciones de su primo payasadas propias de un tísico; y José María había intentado antes de sus ataques de furia,

medium fluctu suspensa tumentis / ferret iter celeris non tingeret aequore plantas”, VII, 806-809, ‘pero, doncella, había soportado los duros combates, y en la carrera sus pies avanzaron a los vientos. Ella o volaría por encima de las hierbas de la mies intacta ni en la carrera lastimaría las tiernas espigas, o avanzaría por medio del mar suspendida sobre la ola hinchada, no tocaría su superficie con las plantas de sus rápidos pies’).

¹⁵⁴ Benito Pérez Galdós, *Lo prohibido*, ed. José F. Montesinos, Castalia, Madrid, 1971, p. 244.

cogerla por la mano (como Albanio con su pastora homónima), pero se le había escapado: “Rompió a reír, pegó un brinco, le cogía al vuelo una mano; pero se me escapó y salió enfilando una carcajada”¹⁵⁵; y, más o menos sereno, persistía en sus propósitos de conquista, organizando unas vacaciones con el matrimonio Miquis en San Sebastián; pero, aún en Madrid, ya caracteriza a Camila como una ninfa en un paisaje pastoril, escurridiza y entregada a su marido, a quien ésta había transformado de arriba abajo, aunque no experimentaba la misma excitación por la ablución que su mujer: “Otro día les hallé retozando con libertad enteramente pastoril. Ella, que tenía calor hasta en invierno, estaba vestida a la griega. Él andaba por allí con babuchas turcas, en mangas de camisa, alegre, respirando salud. Ambos se me representaban como la misma inocencia. Parecía aquello la Edad de Oro, o las sociedades primitivas. Camila se bañaba una o dos veces al día. Era fanática por el agua fresca, y salía del baño más ágil, más colorada, más hermosa y gitana... Mi prima, vestida como una ninfa, daba a su marido una lección de hidroterapia”¹⁵⁶ (ese apego por el agua contribuía, sin duda, a presentar a Camila como una ninfa). Antes de salir hacia San Sebastián, José María había decidido cambiar de táctica y abandonar el romanticismo para con Camila, representada como una borriquita que lanzaba coces ante sus regalos; y, ya en San Sebastián, había pretendido convertir la convivencia con Camila como un idilio o

¹⁵⁵ Benito Pérez Galdós, ed. cit., p. 262.

¹⁵⁶ Benito Pérez Galdós, ed. cit., p. 276.

una égloga piscatoria, en la que incluso —como los pastores del género y a instancias de ella— se planteaba la posibilidad de subir a un árbol para atrapar a los pájaros en sus nidos: “Cuando salimos al campo, Camila se embriagaba de aire puro y de luz, corría por las praderas como una loca, se tendía en el césped, saltaba zanjas, apaleaba los bardales, hacía pinitos para coger madreselvas, hablaba con todos los labriegos que encontraba, quería que yo me subiera a un árbol a ver si había nidos de pájaros, perseguía mariposas... y se ponía guirnaldas de flores silvestres”¹⁵⁷.

A raíz de su estado civil, un atractivo solterón, José María se aferraba a un vicio fisiológico, a “una aberración del gusto”, como lo llamaba él, que consistía en una clara propensión hacia las cosas prohibidas, a la vez que declinaba la responsabilidad de poseer a alguien a quien debiera prohibir; y a pesar de los intentos de su tercera prima, María Juana, por buscarle novia (una tal Victoria Trujillo, por quien incluso llegó a sentir cierta inclinación, que se desvaneció en seguida), José María estaba demasiado impregnado de Camila, como para dejar un pequeño intersticio para otra mujer: “Mi alma estaba tan llena de Camila, que ni una hilacha, ni una fibra de otra mujer podían entrar en ella... Camila era mi idea fija, el tornillo roto de mi cerebro. Me acostaba pensando en ella y con ella me levantaba, espiritualizándola y suponiéndome vencedor de su obstinado desvío” (pp. 324 y 337). En conversaciones con su prima María Juana, José María volvía a insistir una vez más por su gusto

¹⁵⁷ Benito Pérez Galdós, ed. cit., p. 286.

hacia “lo que no podía tener”, convencido de que su dicha estaba siempre en manos ajenas; y, para sus adentros, seguía experimentando una especie de “congestión espiritual” por Camila, quizá en mayor grado que nunca, hasta el punto de confesarle que había sublimado su amor, lo había convertido en platónico, sin exigencias de deslealtad hacia su marido: “La llevaba en mi corazón y en mi cartera, y la vi entre apuntes de mis operaciones como la mosca que se ha enredado en la tela de araña. La vi en la ahumada atmósfera de la Bolsa y entre los movibles y bulliciosos corros. Muy distraído estuve, y conociéndome, no me arriesgué a operaciones delicadas, porque desconfiaba de la claridad de mi sentido. Era como algunos borrachos que, conocedores de su estado tienen la sensatez relativa de no celebrar ningún contrato mientras están peneques... Hablé tan solo de mí, de aquella pasión loca que me consumía y que por providencia de Dios había venido a ser fina, delicada, platónica, lo sublime de la amistad, si me era permitido decirlo así. ¡Oh!, yo no deseaba que faltara a sus deberes, adorábala honrada; quizás infiel no la adoraría tanto. Me entusiasmaba su virtud, y por nada del mundo destruiría yo esta celestial corona, tan bien puesta en sus nobles sienes... Yo no pretendía de ella sino un cariño puro, leal, diáfano como el mío, enteramente limpio de deshonor y malicia” (pp. 370-371). José María, por un lado, padecía las alucinaciones propias de un enfermo de amor (y de un rabioso, como veremos más adelante), al percibir en todas partes la imagen de Camila; pero, por otro, aspiraba —en tanto se trataba de una conquista prácticamente imposible— a

reconducir su amor por otras vías que no infamaran la reputación de la implicada. En abril, sin embargo, intensifica su pasión y obsesión por Camila, hasta un punto cercano a la necedad o alelamiento; y, como antes, no podía apartar de su pensamiento la imagen salvaje de Camila, de suerte que su neurosis llegó incluso a afectar a su clarividencia por los negocios y a su lucidez inglesa por preservar y amasar su fortuna: “En abril se me recrudeció de un modo espantoso aquel desatinado cariño que le puse a mi borriquita, y me dejé dominar y vencer de mi desvarío hasta llegar a un punto cercado a la imbecilidad. Ya no había fuerzas de la razón ni de la voluntad que me contuvieran. El no poseer lo que con tanto ardor deseaba poníame como tonto y en situación de hacer verdaderas sandeces. Mi amor propio, herido también, se daba a los demonios. Mi saber de negocios se oscureció y el gusto de ganar dinero quedó reducido a muy secundario lugar. Desde que abría los ojos hasta que los cerraba, aquella maldita hembra salvaje, feliz, burlona y siempre incomprendible para mi ceguera intelectual, no se me apartaba del pensamiento. Iba conmigo al Bolsín y a la Bolsa, y la veía en las figuras estampadas en talla dulce sobre el sobado papel de los billetes de Banco; y formaba parte de mí mismo como un instinto, una idea innata que no se puede desechar. ¡Ay, qué borriquita aquella! ¿Qué le había dado Dios para enamorarme así, con delirio y afanes de muerte? ¿Sería simplemente la falta de éxito lo que me arrebatava? ¿Se me quiataría aquél vértigo si viera satisfechas mis insensatas ansias?” (p. 392). Durante un tiempo, al carecer de éxito todas las

tácticas empleadas, José María había dado una tregua al asedio continuo de Camila, a la espera de un cambio repentino de la situación, más propicia después de haber colocado a Constantino en el Ministerio de Guerra y alejarlo así de su casa. Sin embargo, José María, en un de esas visitas a solas a Camila, tuvo un arrebatado colérico y no pudo reprimir sus instintos, intentando —a pesar de su fragilidad física— abrazar a Camila, quien esa ocasión presentaba un aspecto lamentable, haciendo la comida, al haber despachado —por cuestiones económicas— a la criada; y, en ese intento, José María fracasó, por más que lo intentó varias veces, hasta recibir un buen varapalo con las botas de Constantino. En ese momento, adoptó una conducta parecida a la de Albano (o el Orlando furioso), al perder el control sobre sí mismo y pretender obligar a Camila a una reciprocidad amorosa: “Entróme fiebre, delirio; la cuerda de mi espíritu vibró como si quisiera romperse. No pude contenerme, ni se me ocurría emplear como otras veces rodeos o hipocresías de lenguaje. Lleguéme a ella, llevándome mi silla en la mano izquierda; me senté junto al fregadero, todo esto rapidísimo..., cogí un brazo y lo oprimí contra mi frente que ardía. La frescura de aquella carne y la dureza del codo, que fue lo que vino a caer sobre mi frente, producíanme sensación deliciosa... Descálbrame... Te diré siempre que te quiero, que te adoro, que estoy enteramente loco y que me moriré pronto, rabiando de cariño por ti... Creo que me arrojé al suelo, que quise besarle aquellas desproporcionadas sandalias medio rotas, que me golpeó la cara con ella sin hacerme daño, que le besé la

orla de su falda, que la abracé vigorosamente por las rodillas, que la hice caer sobre mí, que nos levantamos ambos dando tumbos y apoyándonos en lo primero que encontramos” (pp. 403-405). Tras unos momentos de pausa y falso sosiego, en que Camila —como si no hubiera pasado nada— relataba la sorpresa que había dado a su marido comprándole un reloj *remontoir*, José María, una vez más fuera de sus casillas, preso de un furor y desazón epiléptica volvió al acoso y al propósito de estrecharla entre sus brazos, encendiéndole en su víctima una cólera propio de su temperamento, que le produjo —como hemos adelantado arriba— algunos daños, al sufrir varios golpes con las botas que llevaba de su marido, cuando —liberada de los flacos brazos de su agresor— ya lo había reducido fácilmente aprisionando sus muñecas con las manos: “¡Quiéreme, o te mato! —le dije con desazón epiléptica, fuera de mí, atenazándola con mis brazos y dando hociadas sobre cuantas partes tuyas me cayeran delante de la cara—; ¡Quiéreme, o te mato! Que todo no sea para él; algo para mí. Te estoy queriendo como un niño, y tu nada... En tal instante miréla por primera vez airada, y me acobardé cual no me he acobardado nunca. La vi palidecer, dar una fuerte patada; le oí tartamudear dos o tres palabras; levantó la pierna derecha, quitóse con rápido movimiento una de aquellas enormes botas, la esgrimió en la mano derecha, y me sentó la suela en la cara, una, dos, tres veces, la primera vez un poco fuerte, la segunda y la tercera, más suave... Yo cerré los ojos y aguanté. Tan quemado estaba por dentro, que me dolió poco...” (pp. 407-408). Al final, José María —en un ataque de

masoquismo e histerismo— empezó a exclamar —quizá en un tono vagamente conminatorio— su deseo de salir a la calle para anunciar al mundo la excelsitud y condición sublime de su amada: “No. Te quiero más cuanto más me pegues, y concluiré loco, saliendo a gritar por las calles que eres la mujer más sublime que he conocido...” (p. 409).

Después de esos ataques de vehemencia (ya Trujillo le había avisado y prevenido sobre los rumores que circulaban sobre su relación con Camila), José María —aplacado ya por la presencia de Constantino, ajeno a cuanto había sucedido allí— vio entrar a Eloísa cejjunta y con muy mala cara —aunque, eso sí, ya recuperada de su enfermedad— y decidió bajar a su casa, presintiendo la tragedia que se avecinaba. Al cabo de un rato, tras haber enviado varias veces a su criado a casa de Camila, recibió la visita de Eloísa, quien, muy exaltada, le recrió que la hubiera engañado con su propia hermana (la que ella más quería); y, a pesar de su versión sobre el asunto, nada persuasivo ante la cólera de Eloísa, quien no daba crédito a ninguna de sus palabras, José María optó por una solución drástica: cogió a Eloísa y la echó a la calle; su prima, rebelándose contra su amor propio, volvió a llamar con furia y entró en la casa, cayéndose en el banco del recibidor (el criado le dio agua y, tras bebérsela, Eloísa, ya más serena, se marchó). Al poco rato José María debió de atender la visita de María Juana, quien —al haber pasado antes por casa de Camila— ya estaba enterada del escándalo y acusó a su primo de haber prostituido a la mujer de Constantino; José María cortó por lo

sano y, al igual que había hecho con Eloísa, la obligó a salir por la fuerza y cerró la puerta de un golpe (María Juana, a diferencia de su hermana, había aceptado con resignación —no exento de cierto estupor— la resolución de su primo y no había dado ningún grito). Más tarde, José María hubo de afrontar la presencia de Constantino, a quien invitó a un desafío con armas; y, ya postrado en la soledad de su gabinete, se dejó caer en una silla, adoptando para sí un comportamiento agresivo y furioso por la situación creada: “Ya no tenía ideas claras y justas sobre nada; era un epiléptico. Me caí en una silla, y estuve un rato pataleando y haciendo visajes” (p. 419). Después de la trapisonda organizada, se vio forzado a guardar cama durante tres días y no salió de casa en ocho: en ella había venerado (“¡Oh, dulces prendas”), imitando en la *elocutio* a Garcilaso, las botas que había comprado el día antes del alboroto para Camila y que unos días más tarde se llevaría María Juana, dejando las suyas en el lugar en que habían estado las otras. En el transcurso de unos días, José María se presentó en casa de los Miquis, buscando la reconciliación; pero, tras un recibimiento hostil, hubo de emprender la retirada, en la tesitura de enfrentarse a Constantino o abandonar sin mayor percance (aparte de unas palabras de execración —expetadas con espuma de sangre en la boca— producto de su “rabia estúpida”) un hogar que a partir de entonces iba a obsesionarle. Tras el rechazo de los Miquis, se automarginó del círculo de amistades que había cultivado en el pasado, mostrando una absoluta indolencia, agravada por brotes preocupantes de amnesia. Al margen del determinismo

genético —de cierta diátesis o predisposición familiar— perdió la lucidez de antaño y empezó a dar muestras de una vejez prematura; y, en esa situación, debido a su apatía y desidia, perdió la mayor parte de su fortuna, aparte el dinero que las pastoras inglesas le habían confiado y que al final —con la ayuda de todos— pudo restituir. Al margen de su precaria situación económica, de la que fue consciente cuando había perdido casi todas sus facultades físicas, José María andaba preocupado y abismado por volver de nuevo a frecuentar la casa de los Miquis, quienes —por segunda vez— le vedaron el paso y le cerraron la puerta; su reacción —como en la ocasión anterior— fue vehemente, al sentirse impotente por lograr lo que más anhelaba en esos momentos: “Di media vuelta; pero en aquel instante sentí en mi alma sacudida violenta y me entró un frenesí de no sé qué pasión, rabia, amor, envidia o simplemente brutal apetito de destrucción. Diéronme ganas de derribar la puerta a puñetazos y de pedir hospitalidad como la piden los mendigos, a tiros y puñaladas. La ferocidad que en mí despertó fue soplo tempestuoso que barrió mi cerebro toda idea razonable. Me convertí en un insensato; apliqué los labios a la rejilla y me puse a dar voces” (p. 455). Acompañado de sus insultos e imprecaciones, José María se agarró con furia al llamador y creyó “morder la rejilla de cobre” (*ibidem*); y, al darse por vencido, retrocedió y, al bajar hacia su piso, se desplomó por las escaleras. A consecuencia de la caída, José María sufrió graves daños fisiológicos, entre los que cabe mencionar la pérdida del habla y una hemiplejía; en semejante estado, quizá símbolo de lo que había sido en los últimos

años de su vida, recibió el perdón de los Miquis, quienes siempre estuvieron a su lado, al igual que María Juana y Eloísa. Al recobrar la conciencia, Jose María reconoció en primer lugar a Camila, a quien —a pesar del accidente— no había podido borrar de la memoria; y, después, más adelante, cuando ya se había restablecido algo y balbuceaba algunas palabras (entre los más íntimos), solía equipararse a un animal, y especialmente a un perro, que no hace o no sabe más que ladrar: “Soy un animal, ladró... y para que mi semejanza con un perro fuera mayor, dábame la estricnina... yo era una cosa más bien que una persona, un pobre animal moribundo que ladraba, pero que ya no podía morder...” (pp. 460-461). Incluso cuando debía dar órdenes para salvar parte de su fortuna, José María se dirigía a Severiano —quien junto a Cristóbal Medina se ocuparon de su catástrofe económica— bien escribiéndole una nota, bien por señas “y algo también de ladridos” (p. 463). Preocupado por el dinero de las pastoras inglesas —como ya hemos consignado— José María expresaba su impotencia reincidiendo en su parangón con un animal: “¿Pero qué ha de hacer una bestia más que cocear, dar bramidos, comer el pienso y morder a alguien si le dejan?... La conciencia de aquella chispa me consolaba de tener cara de idiota, voz como un ladrido, cuerpo de palo y sentir caer las babas de mi boca... Es triste que mis ladridos se tomen por razones, y mis absurdos por verdades” (pp. 464, 467 y 478). Al final, José María recuperó algunos de sus movimientos e incluso —acompañado— pudo salir a la calle; y especialmente se alegró al saber que Camila había tenido gemelos

(que algún difamador pretendía enjaterárselos o endosárselos). De hecho, el antepenúltimo capítulo —consagrado a la narración de la hemiplejía y otras alteraciones sufridas por el narrador— lleva el título de Nabucodonosor, especialmente conocido en los textos bíblicos por haber sido desposeído de su reino y condenado —a modo de castigo por su soberbia— a convivir durante siete años con las bestias, convertido en una de ellas: “En aquel mismo punto se cumplió en Nabucodonosor esta sentencia, y fue separado de la compañía de los hombres y comió heno como el buey, y su cuerpo recibió el rocío del cielo, de suerte que le crecieron los cabellos como si fuesen alas de un águila y las uñas como las de las aves de rapiña” (Daniel, IV, 30); y tras expiar su pecado, el rey de Babilonia recuperó su forma humana junto a su trono, desde el que gobernó con mayor magnificencia que antes. De hecho, en la Edad Media, el monarca se erigió en modelo de licantropía; y, en ese sentido, su mención en *Lo prohibido* (en la parte en que el protagonista ha perdido la facultad de hablar y de andar como un bípedo) constituye el símbolo o la imagen de lo que ha llegado a convertirse Jose María por su amor desmedido y furibundo hacia Camila. Al final, como Nabucodonosor, el narrador logra restablecerse —parcialmente— de las graves pérdidas de que —como ser humano— ha sido víctima; y, de alguna manera, al igual que el monarca babilónico, se redime, al reconvertir su pasión por Camila en un amor filial no solo hacia ella sino también hacia su marido Constantino.

José María había amado primero a Eloísa (con una pasión que después era incapaz de comprender); y la había abandonado (y de alguna forma había contribuido a su prostitución) por la propensión voraz de su prima al dinero y al lujo, sin los cuales, como muchos personajes de Galdós, Eloísa no podía vivir; José María, en definitiva, había tenido la clarividencia para no dejarse engatusar por la tendencia al despilfarro de su única amante, aparte de una novia inglesa (Kitty, quien no había podido sobrevivir a cierta enfermedad desconocida para los médicos); y sin embargo el primo de sangre inglesa la había perdido por Camila, que apuntaba virtudes opuestas a su hermana, al prodigar el ahorro en su casa y aceptar —muy a regañadientes— sus regalos. José María se había dejado encandilar por las toscas maneras de Camila (cuyo parecido con la altiva guerrera romana o la no menos zahareña ninfa de Toledo se subraya en varias ocasiones); y no había podido evitar cuanto antes le había impulsado a dejar a Eloísa: el temor —muy inglés— a la ruina. Asimismo había sido incapaz de controlarse y había padecido una obsesión patológica (por más sublimes que se las representara), con un desenlace trágico al mismo tiempo que simbólico: su conversión en una especie de animal, al perder su condición de bípedo y al no poder articular con facilidad palabras (emitía ruidos que gustaba de comparar con los ladridos de un perro), representada por la imagen del rey Nabucodonosor, quien, como hemos visto, también durante un período de la vida —debido a sus pecados, especialmente de soberbia—, había adoptado la forma de un animal. José María, sin

lugar a dudas, ha sido víctima de licantropía, producto de las sacudidas que había sufrido su mente por la obsesiva e indeleble imagen de Camila, sencilla y guerrera al mismo tiempo, siempre —al igual que la compañera de Albanio en Garcilaso— con una extraño poder de escabullirse de las manos de su amante, consagrada al mayor respeto hacia su marido (como lo estaba la ninfa a la diosa Diana), insobornable a pesar de la aceptación de algunos regalos. En la elección de Nabucodonosor, como *exemplum* bíblico / mítico, José María no solo había pretendido conferir al desenlace de su vida una moraleja de carácter ético (como también se desprendían de los mitos), sino también ilustrar —a través de una figura tan conocida— las alteraciones fisiológicas —al margen del determinismo genético— que había experimentado a causa de un amor desmesurado, incapaz de desterrar la imagen de Camila —como lo era un enfermo de rabia de borrar la imagen del perro que le había mordido— de su mente, a pesar de someterse por ella a situaciones ridículas.

En la gran novela de Clarín no hay ninguna mención explícita al personaje de Acteón, pero presenta situaciones y episodios posiblemente inspirados en las vicisitudes del héroe tebano. Víctor de Quintanar varias veces evoca a don Gutierre Alfonso, uno de los protagonistas de *El médico de su honra* de Calderón, considerando las posibilidades remotas de que tuviera que imitarlo, habiendo hallado al posible barbero que practicara las sangrías a su esposa (I, pp. 234

y 310)¹⁵⁸; el exregente, como Acteón, era muy aficionado a la caza, que cultivaba junto a su gran amigo Frígilis, y esa afición había constituido uno de los principales motivos por los que había permitido a su mujer abandonar su habitación nupcial y la había dejado instalarse en otra situada en el otro extremo de la casa, mucho más cálida por darle el sol al mediodía: por culpa de su pasión cinegética no prestaba a Ana la atención que ella reclamaba, y bostezaba, cuando por la noche estaba en su compañía, pensando en el madrugón del día siguiente: “Iban de caza; una caza prohibida, a tales horas, por la Regenta... y pudo Quintanar levantarse con la aurora y recrear el oído con los cercanos conciertos...” (I, 235). Ana Ozores, por su parte, llevaba una vida abnegada, de absoluta castidad, marcada por la aventura infantil de la barca de Trébol junto a Germán: se había casado, para conseguir la independencia con respecto a sus tías, con un hombre mayor, que ya en la luna de miel había visto como viejo y no le había inspirado ninguna pasión. A lo largo de la obra, la Regenta se identifica con la luna, especialmente una noche en que había decidido quedarse en casa mientras don Víctor había ido a la representación de *La vida es sueño*: después de haber caído en una de las trampas que su marido tenía en su despacho, en el que ella había entrado a oscuras buscando los materiales necesarios para escribir a Fermín de Pas, bajó a la huerta y contempló el astro entre nubarrones negros; “Ana vio que la luna

¹⁵⁸ Cito siempre por la edición de Juan Oleza, Cátedra, Madrid, 1986, 2 vols.

era la que corría a caer en aquella sima de oscuridad, a extinguir su luz en aquel mar de tinieblas. Lo mismo era ella; como la luna, corría solitaria por el mundo a abismarse en la vejez, en la oscuridad del alma, sin amor, sin esperanza de él...” (I, 461). Abstraída en su dolor y entregada a sus pensamientos más íntimos, fue sorprendida por Álvaro Mesía, quien había optado por abandonar el teatro para dirigirse a casa de la Regenta y declararle de una vez por todas su amor, si la veía asomada, como en otras ocasiones, en el balcón; Ana, al advertir la presencia del Tenorio, emprendió la huida hacia la alcoba, cerrando todas las puertas que iba dejando detrás de sí.

El marqués don Paco se ofrecía a su amigo don Alvaro para acompañarlo a casa de la Regenta, aprovechando que “don Víctor nunca está, siempre anda con el espiritista de Frígilis por esos montes” (II, 160); a Ana, por otra parte, le sobrevinó una de sus muchas crisis nerviosas cuando su marido se hallaba de caza, y éste, una vez hubo vuelto a las diez y cuarto de la noche, en lugar de escuchar con atención a su mujer, se mostró preocupado por la perdiz que se había llevado su amigo Frígilis, cuando estaba seguro de haber sido él el autor del disparo que la derribó: Ana disculpó esa debilidad de su esposo, pensando para sí que “Todos los cazadores son así” (II, 179). Tras haber seducido a Ana, don Álvaro entraba regularmente en su habitación a través del balcón al que ascendía y del que descendía gracias a un tonel, después o antes de encaramarse por la tapia de la huerta: solía abandonar a su amante por la madrugada intentando no coincidir con don Víctor, que salía de caza

en compañía de Frígilis. Petra retrasó el despertador de su señor para éste sorprendiera al Tenorio saltando desde la habitación de su mujer a la huerta: el exregente, a pesar de tener a tiro al amante adúltero, no se decidió a disparar, y esperó la llegada de su amigo para entregarse durante todo el día al quehacer venatorio (solo, en el viaje de vuelta, confesó a don Tomás el descubrimiento que había hecho esa madrugada). Estimulado por Fermín De Pas, más celoso e indignado que él, resolvió desafiar a don Álvaro a un duelo con pistolas: disparó la suya solo con la intención de herir en la pierna a su rival, pues no quería matarlo, mientras éste, a pesar de su mala puntería, acertó a darle en la vejiga; a los pocos días don Víctor murió, muy lejos de haber adoptado la actitud de don Gutierre Alfonso, a quien siempre había invocado para resolver los asuntos de la honra. Alvaro, por su parte, huyó a Madrid, teniendo miedo a la justicia y a Frígilis. Ana cayó en una de sus enésimas crisis nerviosas, y, cuando consiguió recuperarse gracias a los consejos del médico Benítez, empezó a salir de su caserón, y en una de sus salidas se dirigió a la catedral para confesarse con don Fermín, ante cuyo desprecio e indignación, reflejada en su mirada, se desmayó, seguramente al tener la convicción de que el clérigo le amaba tal y como se lo había explicado Mesía.

Don Víctor, para empezar, como cazador, asume el papel de Acteón, al cometer errores muy similares: tiene una afición desmedida a la caza, y por ella no solo dedica menos atención a su mujer, sino que también la destierra de su lecho; esperando a su

amigo para salir de cacería, sorprende al amigo en quien había depositado la máxima confianza en una acción que lo delata como amante de su esposa: al ser testigo de esa escena, no precisamente por azar, sufre, al igual que el príncipe tebano, el mayor castigo, el de la muerte. En la madrugada que descubre la infidelidad de su mujer, en vez de dejar la caza, resuelve practicarla como si no hubiera pasado nada, intentando, con el paso de las horas, meditar sobre su nueva situación: en pleno campo, separado de Frígilis, experimenta el deseo de transformarse en un roble y perder así su aspecto humano, incluida la consciencia (“Vivos deseos sintió Quintanar por un momento de echar raíces y ramas, y llenarse de musgo como un roble secular de aquellos que veía coronando las cimas del monte Areo. ‘Vegetar era mucho mejor que vivir’”; II, 545). Don Álvaro representa una función similar como intruso que, en un primer momento, irrumpe en la intimidad de Ana y inspira en ella verdadero temor, al hacerle creer que va a comprometer sus propósitos místicos y castos; con posterioridad, con la ayuda de la criada de la Regenta, por el mismo lugar en que la había descubierto, accede a la habitación de la dama, quien, en algunas de sus ensoñaciones, se lo había imaginado como un “cazador elegante” (II, 347). Por su comportamiento, el Tenorio también recibe un castigo afín al del héroe tebano, según ponía de manifiesto Ovidio: el del destierro o la huida a Madrid, acometido por el miedo a represalias mayores.

En muchos momentos Fermín de Pas no puede disimular su interés por Ana, e incluso, llevándose consigo al exregente, invocando su condición de cazador, emprende por el bosque su búsqueda, al creerla rendida en los brazos de Mesía, refugiada en una cabaña, por un temporal de aguacero, en compañía de Obdulia, Edelmira, Visitación y Bermúdez (en la mente del sacerdote debía de bailar la escena de Eneas y Dido): esperaba sorprender a los que consideraba amantes en actitud pecaminosa, pero, en esa aventura bajo la lluvia, no los halló, y hubo de regresar a la quinta del Vivero para exponerse ante todos a un gran ridículo. Al enterarse, por boca de Petra, de las relaciones adúlteras de Ana con Álvaro, en un primer momento, decide investirse con el hábito de cazador, con un cuchillo de montaña, para salir a encontrarse con el Tenorio y matarlo: “Sin saber lo que hacía, y sin poder contenerse, corrió a un armario, saco de él su traje de cazador, que solía usar algunos años allá en Matalerejo, para perseguir alimañas por los vericuetos; y se transformó el clérigo en dos minutos en un montañés esbelto, fornido, que lucía apuesto talle con aquella ropa parda ceñida al cuerpo fuerte y de elegancia natural y varonil, lleno de juventud todavía” (II, 561-562). Sin embargo, cede a esa tentación e imprudencia —al menos para su carrera eclesiástica— y utiliza a Petra como instrumento de su venganza: ante la sociedad, ha podido redimir su condición de Acteón, en el que posiblemente piensa cuando invoca el recuerdo de la mitología para ilustrar su situación: “En aquellos momentos don Fermín tenía en la cabeza toda una

mitología de divinidades burlonas que se conjuraban contra aquel miserable Magistral de Vetusta” (II, 557); y, de alguna manera, interpreta la deslealtad de su discípula como los autores antiguos habían interpretado la aparición de Diana desnuda ante el príncipe tebano, como la de cualquier mujerzuela que se ofrece a los hombres: “Porque me han robado a mi mujer, porque me ha engañado mi mujer; porque yo había respetado el cuerpo de esa infame para conservar su alma, y ella, prostituta como todas las mujeres, me roba el alma porque no le he tomado también el cuerpo... Mato porque me engañó; porque sus ojos se clavaban en los míos y me llamaban hermano mayor del alma al compás de sus labios que también lo decían sonriendo; mato porque debo, mato porque puedo, porque soy fuerte, porque soy hombre... porque soy fiera” (*ibid.*). En esos instantes, previos al del cambio de la sotana por el traje de cazador, pierde cualquier compostura y, por los celos, sufre una enajenación similar al del héroe tebano, al autoafirmarse como hombre y fiera a la vez; en la última escena de la obra, sobre la que volveremos, sigue representando ese mismo papel, al huir y eludir a la Regenta, tras no poder ejercer un control sobre sí mismo, a punto de caer desmayado y de tropezar con los objetos que hallaba a su paso.

Ana Ozores encarna, sin duda, a Diana, con todas sus contradicciones: Clarín ha elaborado a su personaje femenino a partir del de Santa Teresa, de la que ha tomado no solo su precaria salud (los mismos problemas de histerismo), sino también su

situación familiar y su relación especial con uno de sus confesores. En su habitación oscura, Ana se contempla desnuda en el espejo, como deseando ofrecer su cuerpo a Mesía, después de descubrir a su marido en actitud ridícula, recitando los versos de los clásicos españoles y tal vez esperando la visita de la criada Petra: “Y si ahora, por milagro, por milagro de amor, Álvaro se presentase aquí, en esta oscuridad, y me cogiese, y me abrazase por la cintura...” (II, 353); llegó a reconocer en la imagen que aparecía en el espejo —por la tiniebla que había en la habitación— una imagen irreal, la de una belleza insatisfecha e inmolada a la castidad: “el cabello por la espalda, la bata desceñida, y abierta por el pecho, llegó Ana a su tocador; la luz de esferma que se reflejaba en el espejo estaba próxima a extinguirse, se acababa... y Ana se vio como un hermoso fantasma flotante en el fondo oscuro de alcoba que tenía enfrente, en el cristal límpido... Ana, desnuda, viendo a trechos, empuñó los zorros de ribetes de lana negra... y sin piedad azotó su hermosura inútil una, dos, diez veces... y más exaltada en su cólera por la frialdad voluptuosa de las sábanas, algo húmedas, mordió con furor la almohada” (II, 353 y 355). Ana reúne todas las facetas y valores de Diana, los mismos que ya los autores antiguos habían asignado a la diosa, pensando en el episodio de Acteón o en el de Endimión: la de una mujer voluptuosa, necesitada de un amor primordialmente físico, y la de otra religiosa, que reprime, como puede, las exigencias de la naturaleza. Cuando, después de satisfacerlas con don Álvaro, había decidido la práctica de una religión moderada y racional,

descubre, desengañada, quizá incrédula, en Fermín de Pas los rescoldos de una pasión a la que ella no quería dar crédito y que el sacerdote todavía no había extinguido: ante la presencia de la viuda, de Pas, casi tan estupefacto como Acteón frente a Diana, salió de la capilla y alcanzó como pudo la sacristía, intentando no tropezar con ninguno de los pilares (II, 597-598). Clarín conocía de sobras la mitología clásica, que habría leído con comentarios moralizadores, como pone de manifiesto al describir la biblioteca del padre de su protagonista: “Ana en casa de su padre disponía de pocos libros devotos. Pero en cambio sabía mucha Mitología, con velos y sin ellos” (I, 259). En uno de sus artículos, el titulado *El viaje a Madrid*, describe una pintura mural que representa el mito de Acteón.

La tradición poética: de Shelley a Jorge Guillén y Carles Riba

En la literatura contemporánea se recurre muy excepcionalmente a la fábula de Acteón, y más en poesía que en narrativa: la figura del cazador tebano se adapta a las exigencias de un mundo ya muy distinto, con unas costumbres que en bastante poco se asemejan a las de antaño; conserva una mínima simbología original, al encarnar los orígenes y las consecuencias de la guerra, como antes lo había hecho de la caza: su actitud se considera menos profanadora, en la medida que la sociedad acepta la desnudez no solo como espectáculo sino también como una forma de vida. En la

poesía romántica francesa, Alfred de Vigny, por ejemplo, ya nos presenta a Diana mucho más vulnerable, menos divina y más humana, a quien presupone insegura como la mujer a la que dirige sus versos y a quien, como ella, describe sola, sin la compañía de sus ninfas: “À rever, appuyée aux branches incertaines, / pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines, / ton amour taciturne et toujours menacé” (‘en sueños, apoyada en ramas inseguras, / llorando, como Diana al borde de sus fuentes, / tu amor taciturno y siempre amenazado’); posiblemente Vigny vio alguna escultura o pintura sobre Diana en el baño, desvinculada de otras acciones en que suele situarse esa escena, o bien junto a la ninfa Calixto, o bien arrojando agua a Acteón en actitud colérica. Basado en otro titulado “Suzanne” de André Chemier, Vigny escribió un poema en alejandrinos pareados, “Le bain”, en que describe a la bíblica Susana introduciéndose desnuda en las aguas de una fuente, acompañada por un cortejo de damas que se ocupan de prepararla para el baño, a imitación de las ninfas que sirven a Diana: no menciona para nada a los viejos espías, y solo aduce la mirada de alguna de sus acompañantes, ya acostumbrada al espectáculo de la desnudez, pero todavía inspiradora de vergüenza e inquietud (“Un oeil accoutumé blesse encor sa pudeur”, ‘Un ojo acostumbrado ofende todavía su pudor’); para la escena, incluye a una esclava negra, siguiendo la moda de los pintores renacentistas cuando representan a Diana en idénticas circunstancias: “Mais, soutenue enfin par une esclave noire, / dans un cristal liquide on croirait que l’ivoire / se plonge, quand

son corps, sous l'eau même éclairé, / du ruisseau pur et frais touche le fond doré” (‘mas, sostenida al fin por una esclava negra, / dentro un cristal líquido uno creería que el marfil se sumerge, cuando su cuerpo, bajo el agua brillante, pura y fresca del río, toca el fondo dorado’)¹⁵⁹.

A principios del siglo XIX, perteneciente al círculo de Leigh Hunt, al igual que John Keats, en quien influyó decisivamente, Cornelius Webb dedicó un soneto a Diana, a quien evoca en su faceta como cazadora, desligada de la de diosa, y a quien se dirige para recordarle a sus dos amantes reconocibles, Acteón y Endimión:

Queen-beauty of the Night —pale and alone—
Eye not so coldly Love’s brief happiness;
But look as once when thou didst leave thy throne,
In garb and gait a sylvan huntress,
And with bright, buskined limbs, through dew and flowers,
Lightly, on sprightly feet and agile, bounded,
With fawn-like-leaps, among the Latmian bowers;
While the wide dome of farthest heaven resounded
With the shrill shouts of thee and thy nymph-rovers,
When the hard chace of victory was wone,
And changed Actaeon by his hound was torn.
But then thou hadst not seen Endymion,
Nor knew the pain and coldness of his scorn.
Yet, if thy love was dear to thee, be dear to lovers!¹⁶⁰

(‘Belleza soberana de la noche, pálida y sola, no mires tan fríamente la dicha breve del amor; pero mira como una vez dejaste tu trono,

¹⁵⁹ Véase Rosa de Diego, ed., *Antología de la poesía romántica francesa*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 312-315.

¹⁶⁰ El soneto está citado por Jeffrey N. Cox, *Poetry and Politics in the Cockney School: Keats, Shelley, Hunt and their Circle*, Cambridge, University Press, 1998, p. 16.

en el traje y modo de una cazadora silvestre, y con los miembros brillantes, armónicos, a través del rocío y de las flores, ligeramente, sobre los enérgicos y ágiles pies, saltabas, dando brincos como un cervato, entre las enramadas del monte de Latmo; mientras la vasta cúpula del lejanísimo cielo retumbaba con tus gritos estridentes y el de tus ninfas errantes, cuando se había conseguido la ardua caza de la victoria, y el transformado Acteón era lacerado por sus perros. Pero entonces tú no habías visto a Endimión, ni conocías la pena y la frialdad de su desdén. Sin embargo, si tu amor te era caro, ¿se amable a tus amantes!?).

Webb ha asociado de manera clara la fábula del pastor de Latmo con la del cazador tebano, seguramente para representar las dos facetas de Diana frente el amor: una de absoluto desdén hacia el segundo, mientras otra de total entrega hacia el primero, por quien no es correspondido al menos en los términos que ella habría deseado; y establece entre los dos protagonistas, sus amantes, una cronología: la diosa conoció antes a Acteón que a Endimión, y quizá por eso se comportó tan duramente con aquél, porque todavía era ajena a la pasión amorosa, que después le acabaría despertando éste. El poeta inglés ha optado por una interpretación amorosa de la escena del príncipe tebano en el baño de Diana, a quien, en el último verso, recuerda que si ella ha amado al pastor de Latmo, asimismo otros la amarán a ella, y que, por consiguiente, deberá ser más comprensiva con sus amantes, entre los que figura el cazador que la sorprendió desnuda.

John Keats publicó en 1818 un poema de cuatro mil versos pareados al que dio el título de *Endimión*: al igual que en el soneto de Cornelius Webb, el pastor Latmo deja de tener un papel pasivo para

asumir otro mucho más activo, al emprender un largo viaje en busca de Diana a través de una serie de aventuras sensuales y fantásticas, en las que primero se enamora de una mujer terrenal que después acaba por descubrir que se trata de la diosa. Un año antes, en 1817, entre sus *Poems* había incluido uno bastante extenso, “Sleep and Poetry”, ‘Sueño y poesía’, en el que, aprovechando la sugestión del sueño, evoca imágenes que pueden poblar las regiones claroscuras de la poesía, y entre ellas describe el baño de Diana junto a sus ninfas, desvinculado de la presencia o el acecho de Acteón: “See, in another picture, nymphs are wiping / cherishingly Diana’s timorous limbs” (‘Ved, en otra escena, a las ninfas que están limpiando amorosamente los tímidos miembros de Diana’)¹⁶¹. En ese caso, Keats podía estar representando la función del cazador tebano al irrumpir en la intimidad de la diosa para definir los arcanos inaprensibles de la poesía: ha elegido indirectamente la figura de Acteón para ilustrar las aspiraciones, a veces inalcanzables, del poeta dentro de la estética romántica.

En el *Adonais* (Pisa, 1821), precisamente compuesto en ocasión de la muerte de John Keats, ocurrida ese mismo año, Percy Bysshe Shelley evocó la figura de Acteón, posiblemente en alusión a sí mismo, al imaginarse la sombra del difunto vagando por el desierto del mundo, por donde ésta parece extraviarse tras haber contemplado los arcanos últimos de la belleza universal:

¹⁶¹ Juan V. Martínez Luciano, Pedro Nicolás Payá y Miguel Teruel

Midst others of less note, came one frail Form,
a phantom among men; companionless
as the last cloud of a expiring storm
whose thunder is its knell; he, as I guess,
had gazed on Nature's naked loveliness,
Actaeon-like, and now he fled astray
with feeble steps o'er the world's wilderness,
and his own thoughts, along that rugged way,
pursued, like raging hounds, their father and their prey
[(XXXI, 271-279)¹⁶²

(‘Entre otras de menos importancia, llegó una frágil Forma, un fantasma entre hombres; solitaria como la última nube de una tormenta en extinción cuyo trueno es su toque a muertos; él, como imagino, ha contemplado la hermosura desnuda de Naturaleza, al igual que Acteón, y ahora él va errando con pasos débiles sobre el desierto del mundo, y, a lo largo de aquél áspero camino, perseguido por sus propios pensamientos, como sabuesos rabiosos, su padre y su presa’).

Shelley se imagina a Adonais descubriendo la belleza de la Naturaleza y, como castigo por semejante osadía, errando por la tierra, acosado por los pensamientos, al igual que el cazador tebano lo había sido por los perros rabiosos a los que había criado y de los que acaba convirtiéndose en presa; y, en esa asociación, el poeta inglés ha recuperado algunas interpretaciones clásicas del mito, como la identificación de Diana con unas cuantas certezas verdaderas, por cuya revelación Acteón padece la persecución de sus propios perros (y, en igual sentido, Adonais, descrito como Forma, desprovisto de Materia, recibe el acoso de sus propios

Pozas [1997: 106-107].

¹⁶² Shelley, *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson, Oxford University Press, Londres, p. 438.

pensamientos, en una posible alusión a la obsesión que siente hacia la desnuda belleza que acaba de contemplar).

A finales del siglo XIX y principios del XX hay unos cuantos poetas que deciden recordar el mito de Acteón con distintos propósitos. En *La bacanal. Camafeos. Acuarelas* (Madrid, 1893), Salvador Rueda, a caballo entre el Romanticismo y el Modernismo, dedica tres sonetos al tema de Diana y Acteón, en los que reproduce tres estampas de la fábula, con una clara solución de continuidad. En el primero, con el subtítulo de “Ovidio”, que afecta a los otros dos, describe con cierto detalle el baño de la diosa en compañía de sus ninfas, muy pendientes de los ruidos procedentes del bosque, temiendo la irrupción de algún intruso, presagiando ya la comparecencia del cazador tebano:

Entre un cerco de ninfas regocijadas
que de Paternios velan la pura fuente,
Diana hunde su cuerpo resplandeciente
en las aguas que tiemblan alborotadas.
Si el viento que sacude las enramadas
promueve en los boscajes ruido estridente,
temerosas las ninfas alzan la frente
y a la selva interrogan con las miradas.
El cuerpo en la onda fría mueve la diosa,
y la real cabellera larga y sedosa
tiende sobre los pliegues del haz sonoro;
y si su pie resbala con la marea,
de su corza querida, de Cerinea,
se agarra a los brillantes cuernos de oro¹⁶³.

¹⁶³ Salvador Rueda, *Antología*, selección y estudio preliminar de Carmen Correa Cobano, Alfar, Sevilla, 1994, pp. 126-128.

En el segundo soneto, Rueda refiere la aparición de Acteón en el escenario que había presentado en el primero, siguiendo la versión de Ovidio, en la que sin embargo introduce alguna modificación. A diferencia del poeta latino, por ejemplo, precisa que el príncipe, cuando sorprende a la diosa en su fuente, está cazando, aunque no le atribuye una voluntariedad en su acción; además, muestra a Diana ejecutando una suerte de rito extraño a modo de danza dentro del agua (en otras versiones la diosa jugaba con ella junto a sus acompañantes):

De pronto hasta la fuente rápido avanza
Acteón, que, cazando, se halló perdido,
y en el agua a la diosa ve sorprendido
bailar entre las ondas alegre danza.

Inflamada ella entonces por la venganza,
al ver su misterioso pudor herido,
—de contar mis secretos a algún oído
no te solaces, dice, con la esperanza.

Ante el coro de ninfas deja la fuente,
y a Acteón, que a sus plantas da como reo,
mira la altiva diosa con la ira ardiente.

Y entonces lo transforma bajo los lauros,
mitad hombre robusto como un Anteo,
mitad ciervo, remedo de los centauros.

El poeta malagueño ofrece una transformación incompleta del cazador, al revés de la introducida en algunas pinturas: Diana le deja el busto de humano, similar al del gigante Anteo, mientras convierte su cuerpo en el de un ciervo, en homenaje a uno de los centauros que había criado al príncipe. Al igual que Ovidio, Rueda pone en

boca de la diosa unas palabras igualmente desafiantes: “De contar mis secretos a algún oído / no te solaces, dice, con la esperanza” está inspirado en “Nunc tibi me posito uisam uelamine narres, / si poteris narrare, licet!” (‘Ahora te está permitido narrar, si puedes hacerlo, que me has visto con la ropa quitada’); asimismo reproduce en la diosa una reacción muy semejante a la que tiene en el texto latino: “Inflamada ella entonces por la venganza, / al ver su misterioso pudor herido” (en la edición de 1914 se imprime “Editada”) adapta la más gráfica de “Qui color infectis aduersi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpurae Aurorae, is fuit in uultu uisae sine ueste Dianae” (‘El color que suele haber en las nubes teñidas por los rayos solares o el de la aurora púrpura es el tenía Diana en el rostro al ser vista sin ropa’). Finalmente, Rueda otorga a las plantas un papel básico en el dominio que la diosa ejerce sobre su víctima.

En el tercer soneto, narra la huida y la muerte del príncipe, producida no tanto por los mordiscos de los perros, sino por los venablos de sus cazadores, en cuyas bocas, al igual que en las *Metamorfosis*, pone los gritos dirigidos a su señor para que contribuya a la persecución del que creen ciervo: “et uelut absentem certatim Actaeona clamant...” (‘y como si estuviera ausente [los compañeros] con empeño gritan ‘Acteón’); para conferir a la escena un mayor dramatismo añade la repetición del nombre de la víctima en forma de eco por toda la sierra en que transcurre la acción; también subraya la debilidad del protagonista, ya convertido en ciervo,

cuando opta por exhibirlo con “mirada... llorosa” (“lacrimaeque per ora / non sua fluxerunt”, ‘fluyeron lágrimas por una boca que ya no era suya’):

Lanzado a una carrera vertiginosa,
ya hecho fiera del bosque, va como el viento,
y la propia jauría que oyó su acento
le sigue por los riscos rauda y furiosa.
Él la triste mirada vuelve llorosa
donde van las señales del sufrimiento,
y si la libre marcha para un momento
el tropel de lebreles terco le acosa.
—¡Acteón!— van, a tiempo de ir disparando,
los demás cazadores vociferando
para que acuda y siga la fiera alada.
“¡Acteón!” con mil ecos dice la sierra,
y por fin sin aliento da sobre tierra
con la piel de venablos acribillada.

El poeta malagueño no ha pretendido en ningún momento brindar una interpretación ni una moralización de la fábula: no presenta al héroe tebano víctima del amor por la diosa en cuya intimidad irrumpe involuntariamente, y en ese aspecto adopta la actitud de su modelo, bastante aséptica, al no ofrecer ningún detalle sobre la impresión que produjo en el cazador la contemplación de Diana en compañía de todas sus ninfas; al igual que Ovidio, ha decidido por introducir el encuentro entre los protagonistas como meramente fortuito, y nunca pretendido ni buscado por el príncipe, a quien describe perdido en el bosque durante una de sus cacerías. En este último punto, ha variado la situación original, al no concebir la

aparición del cazador en la fuente de Partenia como propiciada por su descanso después de medio día entregado al ejercicio venatorio.

En *Prosas profanas y otros poemas* (1896 y 1901), como “Recreaciones arqueológicas”, Rubén Darío compone un poema que titula “Palimpsesto” y que finge haber encontrado en dialecto eólico, con lagunas, entre los “libros de un monasterio / del venerable San Agustín”; nos describe un grupo de centauros en marcha armónica, bajo la cálida luz del sol, hacia un lugar no especificado, pero, de inmediato, los presenta pidiendo silencio, al acercarse a las proximidades del recinto en que suele bañarse Diana junto a sus ninfas, a las que oyen desde cierta distancia y con mucha prudencia, sin dejarse ver en un principio:

Silencio. Señas hace ligero
el que en la tropa va delantero;
porque a un recodo de la campaña
llegan en donde Diana se baña.
Se oye el ruido de claras linfas
y la algazara que hacen las ninfas.
Risa de plata que el aire riega
hasta sus ávidos oídos llega;
golpes en la onda, palabras locas,
gritos joviales de frescas bocas,
y los ladridos de la trailla
que Diana tiene junto a la orilla
del fresco río, donde está ella
blanca y desnuda como una estrella¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Rubén Darío, *Poesía selecta*, ed. Alberto Acereda, Madrid, Visor, 1996, p. 122.

Ante los centauros aparece un espectáculo insólito, de sonidos, de palabras y de luces: el ruido del agua donde se sumerjen y nadan las ninfas (por eso el poeta llama “risa de plata que el aire riega” a las salpicaduras y al chapoteo que ellas producen en la superficie cristalina o plateada del río), el sonido de sus voces y el ladrido de los perros que Diana utiliza para la caza; junto a la diosa y su coro vuela un enjambre de insectos, las “cantáridas, de la que se afirma ser “propicias al culto fálico”, sin duda en alusión a su uso como bebedizo prescrito “para irritar a lujuria”, como, por ejemplo, recuerda Covarrubias, citando a Dioscórides a través de las anotaciones de Andres Laguna, quien, a ese propósito, menciona un caso suficientemente ilustrativo: “Dadas a beber dos o tres de ellas con vino provocan bravamente la orina e incitan a la virtud [‘potencia’] genital. En cierta botica de Mets, residiendo yo en aquella ciudad, fue ordenada una medicina que llevaba cantháridas para cierto novio impotente y juntamente otra de cañafístola para refrescar el hígado y los riñones del guardián del orden de S. Francisco febricitante, y aconteció que, trastrocándose los brebajes por yerro, el novio (el cual bebió la del fraile) pusiese aquella noche del lodo y, aún peor, la cama y la novia, y el fraile, por otra parte, que tomó la del novio, anduviese por todo el convento, como podéis bien pensar, que no bastaban pozos ni aljibes para le resfriar”¹⁶⁵. A través de la mirada silenciosa y lujuriosa de los

¹⁶⁵ Pedacio Dioscórides Anazarbeo, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, traducidos de lengua griega en la vulgar castellana e ilustrado

centauros (“tal ve en silencio la ardiente tropa), el poeta detalla las distintas partes de los cuerpos desnudos, no pudiendo evitar la referencia a Acteón (“¡Ay del cuitado que a ver se atreve / lo que fue espanto para Acteón!”; p. 123): no se detiene sin embargo demasiado en las “gracias ocultas del lindo coro”, entre las que destaca las del seno, capaz de servir de molde para la elaboración de las copas de los dioses (“seno en que hiciérase sagrada copa”); dos de los muchos espectadores dudan en abandonar su privilegiado observatorio para satisfacer su lujuria en alguna de las ninfas y delatar así a sus compañeros: “¿Quién adelanta su firme busto? / ¿Quirón experto? ¿Folo robusto?” (p. 123).

Quirón inauguró la genealogía de los centauros, al recibir la doble naturaleza de sus padres, el dios Crono, que se transformó en caballo para seducir a Fílira: se ocupó del adiestramiento de Acteón en el arte de la caza y de otros muchos personajes, desde Apolo a Aquiles, en diferentes disciplinas, como la medicina o la guerra; Folo, por su parte, como hijo de una ninfa y de Sileno, participaba de la naturaleza de los sátiros (por eso en su mirada de lujuria, “brilla del sátiro la llamarada”, p. 123, como una reminiscencia de la condición paterna); y, según puede inferirse de ese último dato, es él quien acomete el robo de una de las ninfas que acompañaban a Diana, de una belleza semejante a la de Calisto, a quien Júpiter había

con claras y sustanciales anotaciones... por el doctor Andrés de Laguna, Valencia, 1677, p. 155.

engañado y seducido, adoptando —según ya hemos visto— la forma de la diosa:

Es el más joven y es el más bello;
su piel es blanca, crespo el cabello,
los cascos finos, y en la mirada
brilla del sátiro la llamarada.
En un instante, veloz y listo,
a una tan bella como Kalisto,
ninfa que a la alta diosa acompaña,
saca de la onda donde se baña:
la grupa vuelve, raudo galopa;
tal iba el toro raptor de Europa
con el orgullo de su conquista (p. 123).

Ante el robo de una de las suyas, Diana no permanece quieta, emerge de las ondas y sale corriendo, con el cabello mojado y suelto, no sabemos si completamente desnuda, blandiendo su arco con las manos todavía húmedas, azuzando a sus perros contra el intruso: descubre a los centauros en su escondite y mata al ladrón con una de sus flechas (“la casta diva de la venganza / mató al raptor...”); con su irrupción, ha provocado la disgregación y la huida de los centauros, junto a la congregación de sus ninfas, quienes la han seguido, quizá para prestarle ayuda, y quienes, para su asombro, reconocen no solo el cadáver del secuestrador, sino también el de la secuestrada: “Llegan las ninfas. ¿Qué ven? / En la carrera la cazadora / con su saeta castigadora / a la robada mató también” (p. 124). Si Diana solo transportaba una flecha, destinada para el centauro usurpador, ¿cómo ha podido matar a la ninfa usurpada?: “entre sus dedos

humedecidos / lleva una flecha para el ladrón”; podría haber tomado otra de su carcaj, que habría llevado colgado al hombro en su persecución (aunque nada dice al respecto el narrador), o podría, más verosimilmente, haber atravesado con una al ladrón y a su víctima, a quienes habría alcanzado en un mismo disparo al estar dispuestos para la coyunda: de esta manera, la diosa no habría podido eludir la muerte de la ninfa, a quien, por otra parte, habría creído acreedora del castigo por infringir su voto de castidad. El poeta, al comparar su belleza con la de Calisto, había anticipado el desenlace para quien había despertado la lujuria de Folo; y había atribuido a Diana una actitud menos severa que para Acteón, porque no descarga su cólera en el resto de centauros, a los que deja en libertad, sin importarle demasiado su discreción, no preocupada por la divulgación de sus “gracias ocultas”, solo exhibidas en presencia de sus ninfas: se abstiene de cualquier acción represiva seguramente considerando la naturaleza animal de sus espías, muy distinta a la del príncipe tebano.

En *Azul*, Darío incluye un poema dedicado a la primavera, en el que invoca a la amada para reunirse con ella en el bosque, y, como ingredientes de ese bosque, menciona a un grupo de ninfas que se bañan desnudas en las limpias aguas de una fuente, en las que juegan, al igual que las de Diana, pero cantan poemas de amor: “Allí hay una clara fuente / que brota de una caverna, / donde se bañan desnudas / las blancas ninfas que juegan. / Ríen al son de la espuma, / hienden la linfa serena; / entre polvo cristalino /

esponjan sus cabelleras; / y saben himnos de amores / en hermosa lengua griega...” (p. 252); además, el poeta revela a su amada el regalo que le hizo su musa Delicia, un ánfora griega, llena de vino, en el que aparece esculpida la diosa Diana, con todos sus atributos, incluso los propios del episodio con Acteón: “En el ánfora está Diana, / real, orgullosa y esbelta, / con su desnudez divina / y en su actitud cinegética” (p. 254). Darío interpreta el desnudo de las ninfas como una invitación al amor, y está muy lejos de recibir represalias por citarlas como elementos del paisaje de la primavera: de hecho, pretende usar sus himnos o reescribirlos para cantárselos a la amada, porque reconoce en ellas una actitud normal, en consonancia con unos deseos que aspira a satisfacer; pueden dar un sentido distinto a la imagen de Diana que aparece cincelada en el ánfora de vino: se niega a utilizarlo para beber, como también ha rechazado una copa en la que están grabadas las figuras de Venus y Adonis, porque quiere libar el amor de la boca de la amada, y seguramente se decanta por esa acción al atribuir a la diosa de la caza una castidad que no desea para sí ni para la suya (evita a toda costa la incursión en los finales trágicos de Acteón y Adonis, producidos por distintos motivos).

En *Homenaje*, Jorge Guillén rescata a Acteón de su mundo mítico para ubicarlo en un escenario contemporáneo, un campo de nudistas —no muy alejado de alguna ciudad inglesa— en que el cazador contempla a hombres y a mujeres tal como vinieron al mundo, despojados de sus ropas, por cuya vera pasa con absoluta

normalidad, sin despertar entre ellos ningún recelo, ninguna palabra conminatoria y ninguna reacción hostil (por eso el poeta malagueño lo titula “Acteón que se salva”):

Se llamaba Acteón, tan culto era el linaje
de aquel hombre perdido
—sin riesgo— por campiña urbanizada,
mensaje
de ciudad no remota.
¿Lo rústico en olvido?
Agrada
la maleza que brota
como una incitación a rutas imprevistas.
El extraviado errante,
de pronto y sin querer, se descubre delante
de un campo de nudistas.
Oh, todos son correctos.
Acteón ve a una dama.
“Good morning” Acteón se figura que exclama.
¿Quizá “Lovely day”? Sin faunos, sin insectos,
naturaleza aséptica no ofrece más que flor
sin caricia de olor.
La gente charla. Nadie a nadie ve.
Los desnudos anulan sus desnudos,
escudos
contra las tentaciones. ¿Y la fe,
bajo la luz del sol, en ti, Naturaleza?
Sin ninfas ni deidad, sin amor la belleza,
Acteón se va en busca de una casa de té (330)

Guillén empieza aludiendo a los orígenes nobles de su personaje para presentarlo de inmediato en una campiña situada en las afueras de una ciudad (“mensaje / de ciudad no remota”), y en esa campiña lo describe errante, sorteando una maleza que parece salirle al paso y que oculta un paisaje absolutamente imprevisto (por eso resulta

“como una incitación a rutas imprevistas”): Acteón la franquea y, sin proponérselo, accede a un recinto reservado para nudistas, en quienes no produce ninguna alteración al irrumpir de forma tan inesperada (“Oh, todos son correctos”) y entre quienes descubre a una dama, por la que es saludado con absoluta amabilidad, con una cortesía típicamente británica, en un idioma que quizá no acaba de entender; se percata en seguida del tipo de naturaleza en la que se halla, insulsa, artificial, muy distinta a la de antaño, sin seres extraordinarios y mitológicos que la pueblen: la mención de los “insectos” en pie de igualdad con los “faunos” podría encerrar una referencia implícita a las “cantáridas” de Rubén Darío, por tratarse unos y otros de animales lúbricos, propicios “al culto fálico”; en lugar de con éstos, se topa con otra clase de seres, entregados a actividades muy normales, en quienes la desnudez no despierta ninguna curiosidad y para quienes carece de cualquier sentimiento morboso (“La gente charla. Nadie a nadie ve”), “Los desnudos anulan sus desnudos, / escudos / contra las tentaciones”. El príncipe tebano parece cuestionar la existencia de cierto panteísmo en un paisaje pre-urbano, donde solo reconoce vestigios de una mediocre humanidad: no hay en esa Naturaleza el menor atisbo de elementos maravillosos, de sentimientos especiales, de una grandeza en virtud de la cual pueda reconocerse la presencia de Dios y escribirse, por tanto, con mayúsculas. Quizá por ese motivo Acteón se salva, al no sentirse acometido por el amor, al no invadir la intimidad de una diosa: sale del campo nudista con el mismo

aspecto y con el mismo ánimo con que ha entrado, y, como prueba de esa normalidad en que está inmerso y de la libertad de la que goza después de su aventura, se dirige a una casa de té (aunque parece muy temprano para ello, pues la acción debe de transcurrir en las primeras horas del día). Acteón ha sido objeto de un trato correctísimo —típicamente británico— por parte de las personas a quienes ha descubierto sin ropa (en contraste con la airada réplica de Diana y de sus ninfas), pero no ha experimentado ninguna emoción especial ni ha sido testigo de nada que mereciera demasiado la pena: se ha salvado a cambio de muchas renunciadas, empezando por la del amor; ha abandonado el campo indemne, sin haber recibido ningún rasguño, pero se ha dejado contagiar por la vulgaridad de un mundo que ha renunciado a los mitos, y ha optado, después del incidente, por la rutina del té.

En una conferencia que dio entre 1922 y 1936 sobre el poema de su compatriota Pedro Soto de Rojas, Federico García Lorca explicaba con bastante detalle la escena de Diana sorprendida por Acteón para concluir que “la sed de aventura conduce a la muerte” y “que no hay que tocar lo que está fuera de nuestras realidades y posibilidades”¹⁶⁶.

Entre los poetas norteamericanos del siglo pasado, Ezra Pound, muy aficionado a la literatura clásica y a la italiana del *dolce stil novo*, dedicó dos poemas al tema de Acteón, de una extensión bastante desigual; en uno, como veremos enseguida, sitúa la figura

¹⁶⁶ Lorca, *Obras completas. III*, pp. 85-86.

del cazador tebano en un contexto contemporáneo, seguramente el inicio de la Primera Guerra Mundial, mientras en el segundo la utiliza en un marco mucho más clásico, en confluencia con la anécdota atribuida al trovador provenzal Peire Vidal. El primero aparece publicado en *Poems of Lustra* (1916), con un título bastante significativo, “The coming of War: Actaeon”:

An image of Lethe,
 And the fields
Full of faint light
 But golden,
Gray cliffs,
 And beneath them
A sea
Harsher than granite,
 Unstill, never ceasing;
High forms
 With the movement of gods,
Perilous aspect;
 And one said:
“This is Actaeon”.
 Actaeon of golden greaves!
Over fair meadows,
Over the cool face of that field,
Unstill, ever moving
Hosts of an ancient people,
The silent cortège.

(‘Una imagen de Leteo, y los campos llenos de una luz débil pero dorada, grises precipicios y bajo ellos un mar más duro que el granito, móvil, ininterrumpido; altas formas con el movimiento de dioses, aspecto peligroso; y uno dijo: ‘Este es Acteón’. ¡Acteón de doradas sepulturas! Sobre hermosos prados, sobre la cara fría de aquel campo, móvil, siempre moviéndose huéspedes de un pueblo antiguo, el cortejo silencioso’).

Erza Pound eligió la figura de Acteón para ilustrar tan misteriosa y sugestivamente la llegada de la guerra, o bien pensando en el desenlace trágico del personaje, objeto de la destrucción más sangrienta, similar a la producida en cualquier conflagración bélica, pero agravada cuando ésta ocurre en el siglo pasado, o bien teniendo presente el origen de la fábula, un cazador que al irrumpir en un lugar prohibido provoca una situación conflictiva, en la que la diosa implicada pretende defender su territorio, al considerarse ilegítimamente invadida por alguien a quien desde ese momento identifica con su enemigo; para subrayar ese ambiente, sin duda peyorativo, ha invertido el paisaje del lugar donde transcurre la acción, si bien ha mantenido los “fair meadows”, ‘bellos prados’: así, por ejemplo, ha convertido la “fons... tenui perlucidus unda”, ‘fuente... transparente y de agua delgada’, en “A sea / harsher than granite”, ‘un mar más duro que el granito’, y “nunc Phoebus utraque / distat idem terra finditque uaporibus arua”, ‘ahora Febo dista lo mismo de una y otra tierra y raja los campos con los vapores’, en “the fields / full of faint light / but golden”, ‘los campos llenos de una débil luz pero dorada’, y “Over the cool face of that field”, ‘Sobre la cara fría de aquel campo’. En *A Draft of XXX Cantos* (‘Un borrador de XXX cantos’), publicado en 1930, en uno de ellos, invoca y convoca una serie de mitos y de leyendas medievales, en franca descomposición: empieza recordando la destrucción de Troya, a la que parece supeditar la elección de las fábulas, caracterizadas por la aniquilación, y establece una clara conexión

entre el príncipe Acteón y el trovador Peire Vidal, de quien debieron exagerarse sus extravagancias en mayor sintonía con las del cazador:

Actaeon...

And a valley,
The valley is thick with leaves, with leaves, the trees,
The sunlight glitters, glitters a-top,
Like a fish-scale roof,
Like the church roof in Poitiers
If it were gold.
Beneath it, beneath it
Not a ray, not a sliver, not a spare disc of sunlight
Flaking the black, soft water;
Bathing the body of nymphs, of nymphs, and Diana,
Nymphs, white-gathered about her, and the air, air,
Shaking, air alight with the goddess,
Fanning their hair in the dark,
Lifting, lifting and waffing:
Ivory dipping in silver,
Shadow'd, o'ershadow'd
Ivory dipping in silver,
Not a splotch, not a lost shatter of sunlight.
Then Actaeon: Vidal,
Vidal. It is old Vidal speaking,
Stumbling along in the wood,
Not a patch, not a lost shimmer of sunlight,
The pale hair of the goddess.

The dogs leap on Actaeon,
"hither, hither, Actaeon",
spotted stag of the wood;
gold, gold, a sheaf of hair,
thick like a wheat swath,
blaze, blaze in the sun,
the dogs leap on Actaeon.
Stumbling, stumbling along in the wood,
Muttering, muttering Ovid:
"Pergusa... pool... pool... Gargaphia,

pool... pool of Salmacis”¹⁶⁷.

(‘Acteón... y un valle, el valle se hace espeso por las hojas, con las hojas, los árboles, la luz solar brilla, brilla en las copas, al igual que un techo de escamas de pez, al igual que el techo de la iglesia en Poitiers si fuera dorada. Debajo de ella, debajo de ella, ni un rayo, ni una chispa, ni un disco enjuto de luz solar escamando la negra, suave agua, bañando los cuerpos de ninfas, de ninfas, y Diana, ninfas blancas reunidas en torno suyo, y el aire, aire, estremeciendo, aire encendido por la diosa, abanicando sus cabellos en lo oscuro, levantando, levantando y moldeando: marfil bañado en plata, oscurecido, sombreado marfil bañado en plata, ni una mancha, ni una inadvertida fragmentación de luz solar. Entonces Acteón: Vidal, Vidal. Éste que habla es el viejo Vidal, tropezando a lo largo del bosque, ni un pedazo, ni un inadvertido resplandor de luz solar, el cabello pálido de la diosa. Los perros saltan sobre Acteón, “por acá, por acá, Acteón”, ciervo moteado del bosque; oro, oro, una gavilla de cabello, espeso como una ringlera de trigo, llamarada, llamarada en el sol, los perros saltan sobre Acteón, tropezando, tropezando a lo largo del bosque, murmurando, murmurando Ovidio: “Pergusa... estanque... estanque... Gargafia, estanque... estanque de Sálmacis”).

El poeta, instalado en algún espacio, quizá cerca del mar, como parece reconocer en los últimos versos (“And we sit here... / there in the arena...”, ‘y nosotros sentados aquí..., aquí en la arena’), describe el transcurso de un día, desde el alba hasta el crepúsculo, y a lo largo de ese día introduce numerosas alusiones a un mundo en ruinas, de catástrofes, ilustradas, como hemos dicho, con mitos y leyendas antiguas: durante el mediodía inserta una extensa estampa del episodio de Acteón, mezclado con el del trovador provenzal, y para ella empieza recordando el paisaje donde se desenvuelve,

¹⁶⁷ Ezra Pound, *Cantares completos*, ed. bilingüe de Javier Coy, Madrid, Cátedra, 1994, vol. I, pp. 156-158.

bastante a tono con la versión de Ovidio, con quien coincide en la mención de un valle por cuyos árboles apenas llega a penetrar la luz del sol, “The valley is thick with leaves, with leaves, the trees”, ‘El valle se hace espeso por las hojas, por las hojas, los árboles’, “Vallis erat piceis et acuta densa cupressu”, ‘Había un valle espesado por pinos y por un ciprés puntiagudo’ (nótese la semejanza entre “The valley is thick...” y “Vallis erat... densa...”). En pie de igualdad con ese paisaje de luces y sombras, también evoca la iglesia de Potiers, muy familiar para Peire Vidal, en cuya cúpula se estrellan los rayos solares, como se estrellan en las copas de los árboles, y confieren un aspecto dorado y brillante a los objetos sobre los que se proyectan, en contraste con la oscuridad que reina bajo todos ellos, producto de su impermeabilidad; resguardadas del sol, el poeta presenta a Diana y a sus ninfas bañándose en unas aguas negras (“the black... water”), desplegando sus cabelleras entre las tinieblas, y, en ese pormenor, parece incurrir en alguna contradicción, cuando un poco más abajo detalla que las aguas son plateadas sin especificar por virtud de qué efecto, sobre todo si había dejado claro que ninguna brizna de luz se colaba por los árboles (y el sol no alcanza ni a la diosa ni a sus acompañantes como prueba de la virginidad del lugar, como parece darlo a entender el uso de “splotch”, ‘mancha’, como sinónimo de la luz que ha traspasado las tupidas ramas): “Ivory dipping in silver” (‘márfil bañado en plata’) puede entenderse mejor a partir de “solebat / uirgineos artus liquido perfundere rore”, ‘[la diosa de la caza] solía mojar en líquido claro sus virginales

miembros’, y, en cualquier caso, “shadow’d, o’ershadow” (‘oscurecido, sombreado’), en referencia a “Ivory”, explica la sensación de unos cuerpos blancos sumergidos en agua negra, así como de una cabellera desatada en la oscuridad, “the pale hair of the goddess”, ‘el pálido cabello de la diosa’. En un punto y aparte, Erza Pound se concentra en la persecución de Acteón, ya convertido en ciervo, por sus propios perros, y lo caracteriza, a diferencia de lo que ha hecho con Diana, como tocado por los rayos solares, al imaginárselo fuera del recinto sagrado, a merced de amigos y enemigos: “Spotted stag of the wood”, ‘ciervo moteado del bosque’, traduce básicamente “uelat maculoso uellere corpus”, ‘cubre el cuerpo de una piel moteada’, y “Gold, gold, a sheaf of hair, / thick like a wheat swath, / blaze, blaze in the sun”, ‘Oro, oro, una gavilla de cabello, espeso como ringlera de trigo, llamarada, llamarada en el sol’, parece aludir a los pelos del animal, susceptibles de convertirse ya en cuernos, perfectamente dorados por su exposición al sol, pero el contraste entre la sombra de Diana y la claridad del príncipe podría apuntar a la frialdad de una y el ardor del otro, porque la primera había encendido el aire que respiran los dos, “air alight with the goddess”, ‘aire encendido por la diosa’; para cerrar las dos escenas, la del baño y la del castigo, Pound congrega en poco espacio los topónimos de Pergusa, Gargafia y la Sálmacis: dos lagunas y un valle, el de Diana; a orillas del Pergo, en la actualidad Pergusa, fue raptada Proserpina por Plutón, quien se enamoró nada más verla; en un estanque cerca de Licia, la ninfa Sálmacis

contempló desnudo a un muchacho a quien se unió para siempre bajo la forma de Hermafrodito: el poeta norteamericano ha ofrecido una interpretación de la fábula de Acteón, al vincularla con la de Plutón y con la de Sálmacis a partir del lugar donde se desarrollaron: una laguna en la que los tres se prendaron de la diosa, ninfa o muchacho que se bañaba en ella o que jugaba por sus alrededores.

En *The Waste Land* (1922), ‘La tierra baldía’, Thomas Stearns Eliot introduce una velada referencia al encuentro entre Diana y Acteón, tan velada que quizá nos habría pasado desapercibida a no ser por las notas que escribe al final del libro, en que, como ya hemos visto, señala las deudas literarias y culturales con otros poetas; en su tercera parte, “The Fire Sermon” (‘El sermón del fuego’), el mítico Rey Pescador, situado a orillas del Támesis, lamenta la llegada del invierno, puesta de manifiesto por la marcha de las ninfas que se habrían bañado en el río durante el verano, y describe la decadencia del lugar, donde sorprende a alguna rata y desde donde oye una serie de ruidos que en primavera han de propiciar la cita entre un anodino Mrs. Porter y una misteriosa Sweeney:

But at my back from time to time I hear
The sound of horns and motors, which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.
O the moon shone bright on Mrs. Porter
And on her daughter

They wash their feet in soda water (vv. 196-201)¹⁶⁸

(‘Pero a mi espalda de vez en cuando oigo el sonido de bocinas y motores, que ha de llevar a Sweeney hacia Mrs. Porter en la primavera. Ahí la luna brillaba clara sobre Mrs. Porter y sobre su hija, y ellas lavan sus pies en agua de soda’).

Para la *elocutio*, Eliot se ha basado, como él mismo reconoce en sus notas, en unos versos de John Day que refieren la irrupción de Acteón en la fuente de Diana, pero ha dado a la escena un marco enteramente contemporáneo, al sustituir el ruido de una cacería por el de los motores de un coche, porque el Acteón del siglo XX viaja en él, no sabemos si llevado por un extraño azar o simplemente para acudir a una cita rutinaria: Eliot desintegra y descompone los antiguos mitos, al creer que su mundo, al que pertenece, es bastante estéril para darles la acogida que ellos se merecen. Parece presentar al cazador tebano, en el papel de Sweeney, dirigiéndose hacia un lugar del que no se ofrece ningún detalle, si está al aire libre, en las afueras de la ciudad, o en un parque, o si se halla en alguna de sus casas; equipara a Mrs. Porter con Diana, y a la hija de aquélla con las ninfas que habitualmente acompañan a ésta: las dos, madre e hija, están bajo la influencia de una de las formas de la diosa, y proceden a bañarse no al mediodía, ni en aguas límpidas, sino en plena noche, y con agua de soda, y la madre, para tenerla a ella, forzosamente ha debido de infringir el voto de castidad, aunque no se especifica con

¹⁶⁸ Ed. Cit., pp. 58-59; para la traducción al castellano hemos tenido en cuenta la de José María Valverde, *Poesías reunidas. 1909-1962*, Madrid, Alianza

quién, ni si por ello ha sido víctima de algún tipo de castigo: ¡qué tentador sería imaginarse que Sweeney hubiera seducido a Mrs. Porter, y que él en primavera regrese a casa para ver a la niña que había nacido de esa relación!. ¡Toda una reinterpretación de la fábula, con Diana con una hija de Acteón, tan extraordinaria como fantasear una boda entre Tristán e Isolda!

En la poesía catalana de postguerra, sus autores no fueron ajenos a los mitos antiguos, y de ello contamos con numerosos ejemplos, entre los que destaca, cómo no, Carles Riba, catedrático de griego en la Universidad Autónoma y conocedor mejor que nadie de la cultura clásica. En su libro más difícil, *Sabatge cor*, publicado en 1952, Riba incluye un soneto, el XXII, que está inspirado por una estatua de Diana y dedicado a su escultor, Joan Rebull, amigo suyo, y que está presidido principalmente por el episodio de Acteón, a quien solo menciona una vez, pero a quien tiene presente al establecer desde el principio una respetuosa distancia entre sí mismo y la diosa. Debió escribirlo con motivo de la inauguración de la estatua en un jardín público o privado, y por eso lo tituló, casi con un oxýmoron, “Diana als jardins”:

Calla, vençut, el bosc darrera teu.
Véns als jardins dels homes que fins ara
t’hem somiat tement; ets nua i clara,
madura al pas que et porta pura i greu.

En el perill, qui salva no és el déu
rient, sinó el terrible: el que dispara

Tres, 1978, p. 85.

de sobte, al crit obscur, però té l'ara
esquerpa al massa obsequiós romeu.

Has trepitjat l'ull d'Acteó. El misteri
és que tu ets i nosaltres només
vivim; et fas patent o te'ns refuses,

som per mirar; rivals, però, en l'imperi
teus, no podent recórrer més lleugers,
sinó ordenant les solituds confuses.

En un primer verso, sin encabalgamiento, no demasiado habitual en los arranques del soneto, introduce una referencia al lugar que la diosa ha abandonado, al recinto que le había pertenecido y que había convertido en un coto vedado para muchos, al menos de condición humana: “Calla, vençut, el bosc darrera teu”; ese recinto permanece en silencio al no acoger ya las correrías de la diosa junto a sus perros y a sus ninfas, y por ello experimenta una especie de derrota (no la ha sabido retener y parece haberla perdido para siempre). Al igual que hizo Acteón con ella, Diana ha irrumpido en el terreno de los humanos, entre los que se cuenta el propio poeta, quien confiesa haberla soñado hasta ahora con temor, por haber invadido, como el cazador tebano, su intimidad, y quien acaba describiéndola según la ve en la actualidad, desnuda y blanca, quizá menos joven, dependiendo del tipo de mujer en que se habrá inspirado el escultor. En el segundo cuarteto, Riba establece una diferencia entre “el déu rient” i “el terrible”, entre un dios amable y accesible y otro distante y represivo, y en el segundo podría identificar a la mismísima Diana, caracterizada por salvar a ninfas suyas en situaciones de peligro,

como, por ejemplo, a Aretusa y a Dafne, por disparar con su arco casi siempre de manera imprevista y por no aceptar entre sus devotos a nadie con aspiraciones de romeo; a ese propósito, menciona a Acteón, a quien la diosa, como primera medida, cegó momentáneamente con agua (él utiliza una expresión más contundente y humillante, “Has trepitjat l’ull d’Acteó”, pero suficiente clara para referirse al órgano del príncipe que infringió las reglas), y, frente a ella, a quien cree eterna, la voz que dice nosotros, en alusión al poeta y al resto de humanos, se reconoce efímera y mortal (“El misteri / és que tu ets i nosaltres només / vivim”), a la vez que se siente como el cazador tebano, en su calidad de mirón: ya rivales, ya seguidores de la diosa, ese nosotros, en el bosque (“en l’imperi”), se sabe menos veloz y solo apto para consagrar los lugares solitarios y oscuros que ella ha recorrido, “no podent recórrer més lleugers, / sinó ordenant les solituds confuses”.

El teatro: el “Cuento de Abril” de Valle-Inclán

En teatro Valle-Inclán dedicó su *Cuento de abril* (1910) al trovador provenzal Peire Vidal, a quien relacionó de manera indirecta con Acteón, no tan categóricamente como Ezra Pound, porque en ningún momento menciona al cazador tebano, aunque evoca la figura de Diana, al presentar a la Princesa de Imberal, la Loba de la leyenda. En la primera escena, el trovador Vidal,

enamorado de la Princesa, es víctima de un engaño por parte de la dama a través de una de sus azafatas disfrazada de gitana, quien le hace creer que podrá dormir a su amada solo con deshojar una rosa en el lugar en que ella repose: al poco aparece la Princesa acompañada por otras azafatas anunciando al trovador la llegada de un infante castellano, y, mientras ha decidido descansar bajo un verde bosque, le ordena subir a un mirador desde donde poder ver a lo lejos al paje adelantado a la comitiva del infante: al imaginarla dormida, cuando en realidad la Princesa no lo está, sino que lo finge, Vidal aprovecha la ocasión para besarla, y ella, también aparentando despertar súbitamente, le recrimina su osadía, invitándolo a abandonar el lugar y perdonándole la vida al no arrojarle a su jauría de perros: “¡En gracia a tu locura, / no te mando arrojar a mi traílla! / ¡Sal de aquí miserable criatura!”¹⁶⁹. Al principio de la segunda escena, dos azafatas de la Princesa, que ya había recibido al infante de Castilla, informan a su señora del percance que ha sufrido el trovador, atacado por unos perros, y, en ese punto, introducen la referencia a Diana (y, más implícitamente, a Acteón), de quien recuerdan su feroz traílla, siempre implacable con sus presas:

¡Los canes de Diana, y sus dardos certeros,
no alcanzaron jamás suceso tan feliz,
como alcanzan ahora, señora, tus monteros
y canes, con la pieza que dobló la cerviz!

A Pedro Vidal

¹⁶⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Voces de gesta. Cuento de abril*, ed. M^a Paz Díez Taboada, Madrid, Austral, 1997, p. 84.

apresó la jauría

Pero lleva una piel del lobo por sayal.

Le alzan todo sangrante.

Caído bajo el áspero hocico de los perros,
con un planto muy triste, te invocaba, Princesa.

Pero al saber que estabas en son de montería,
juzgó gentil empeño, su amorosa demencia,
ir con disfraz de lobo a engañar tu jauría.

En la adaptación de la leyenda de Piere Vidal, Valle-Inclán sin duda ha pensado en la fábula de Acteón, de la que ha tomado su *dispositio*: el trovador, al igual que el príncipe, ha cometido una osadía, por la que recibe la dura reconvención de la Princesa y por la que debe alejarse del lugar, no de forma muy distinta a la huida del cazador tebano después de reconocerse ya un ciervo; Vidal, sabiendo que su señora está de caza, decide desafiarla disfrazándose de lobo (de hecho, en algunas versiones de nuestra fábula, según ya hemos visto, Acteón no se transformó en ciervo, sino se puso una piel de dicho animal), y, con este aspecto, resulta acometido y herido, no mortalmente, por los perros de la Princesa: parece haber enloquecido tras el rechazo de su dama, y por eso resuelve escoger una piel de lobo, para poner de manifiesto su estado cercano al de la licantropía, muy relacionado, desde la Edad Media, con la enfermedad de amor (aunque los personajes de la obra se obstinan en llamarlo lunático, en homenaje a una de las representaciones de

Diana); un poco más adelante, el infante de Castilla narra a la Princesa cómo sus perros también habían atacado al trovador, cuando saltó de las andas donde lo llevaban sus monteros, pronunciando el nombre de su amada y profiriendo sonoros aullidos; la dama, a su vez, le confiesa que su poeta se había disfrazado de lobo para volver a presentarse ante ella, ofreciéndose primero a sus canes, en una especie de sacrificio por haberla besado sin su permiso:

Le llevaban en hombros
por el lindar del bosque,
cuando al verme a distancia,
de las andas donde iba,
al camino saltó.
Y en un son de salmodia,
como canto latino de arciprestes
que tuviesen el seso trastocado,
repetía tu nombre muchas veces.
Y mal cubierto con la piel de lobo,
luego aullaba con furia lastimera,
como herida alimaña
que en pos de la guarida
rompe por la maraña
de los brezos, prendida
en el ijar la trémula ballesta.
Y fue lance de mofa y una fiesta,
cuando mi trompa allí
levantó el son marcial
que dice '¡al jabalí!'.
Era a correr el loco, dando voces,
y a seguirle sabuesos y lebreles,
tendidos y veloces...
Caía, se alzaba, se quedó desnudo.
y encuerado nos daba sus denuestos,
todos de maldición, como un gitano
condenado a la hoguera.

¡Y estaban roncadas de gritar mis gentes,
y en medio del camino reñían por la piel
de lobo, que apretaban en los dientes,
un mastín y un lebrell!

La persecución de Vidal exhibe muchas concordancias con las de Acteón, y posiblemente Valle-Inclán pudo tenerla en cuenta en más de un punto: salvo el nombre de la amada, el trovador provenzal no articula palabras, sino que emite aullidos, en una actitud similar a la del príncipe, a quien no le salía ninguna, por más que se lo proponía para darse a conocer a los suyos, y cuando más insistía más los azuzaba contra sí mismo, al llegar solo a producir unos ligeros gemidos nada humanos pero tampoco demasiado parecidos a los de un ciervo; habría corrido la misma suerte que el cazador tebano de no haberse desprendido de la piel de lobo, en la que dos de los perros habían hincado el diente (“y en medio del camino reñían por la piel / de lobo, que apretaban en los dientes, / un mastín y un lebrell”), y, de hecho, emprende la huida como cualquier animal que hubiera sido alcanzado por una ballesta (y en realidad ya había sufrido antes el asedio de los perros de su señora), y el animal más conocido en semejante situación ha sido siempre el ciervo, al que se aduce para ilustrar la escasa eficacia terapéutica que tiene la fuga en quien padece la enfermedad de amor. La Princesa y sus azafatas, a diferencia de Diana, acaban mostrándose piadosas con su trovador, de quien deciden ocuparse para restañarle su heridas y a quien la primera le devuelve el amor que le profesaba antes de robarle un

beso, restituyéndole el trato de favor al despedir al infante de Castilla y declinar su oferta de matrimonio. De alguna manera, el infante y sus acompañantes han tenido un comportamiento menos delicado que el trovador, y uno de sus ballesteros, por ejemplo, ha descubrió a las dueñas de la Princesa bañarse desnudas en una alberca, espíandolas desde una ola de laureles: “Yo estuve al acecho entre los laureles / y las vi salir de una onda, / blancas como garzas blancas” (p. 104); otros ballesteros se han dedicado antes a perseguirlas, como si fueran sátiros en pos de ninfas, y las han imaginado calzando y vistiendo a su señora, envidiando el espectáculo que a ellos se les niega, “¡Ya sabrán cómo es de blanca y pulida!” (103). Los castellanos, más que el propio Vidal, parecen haber asumido el papel de Acteón, al mostrarse poco delicados con las sirvientas de la Princesa (siempre se las describe como un coro de ninfas), y por ello han merecido como castigo el regreso a su tierra mucho antes de lo que habían previsto, sin ver cumplido el objetivo principal de su viaje a Provenza.

La prosa: de Rubén Darío a Avel·lí Artís Gener

Entre la producción en prosa de Rubén Darío, Acteón suele aparecer en varios de sus cuentos, con diversos sentidos, según veremos; y a veces, sin una mención explícita, está presente en otros a propósito del *vouyerismo*. A finales de 1887, Darío publica el

“Cuento parisiense. La ninfa”, incluido un año después en *Azul*, donde aborda —aunque mucho más tangencialmente— el mito de Acteón: aparece como protagonista de una cena en cuya mesa los comensales discuten acaloradamente, por influencia de los licores, sobre la existencia real de faunos, sátiros y centauros; el poeta formula un deseo que asume incluso con el riesgo de correr la misma suerte que el príncipe tebano: “No había despegado los labios. —¡Oh! —exclamé—, para mí, ¡las ninfas! Yo desearía contemplar esas desnudeces de los bosques y de las fuentes, aunque, como Acteón, fuese despedazado por los perros”¹⁷⁰. La dueña del castillo donde ha transcurrido el banquete, bautizada con el nombre de Lesbia, al igual que la amante de Catulo, dirigiéndose al poeta, le pronostica que va a ver las ninfas; de inmediato, el narrador traslada la acción, desvinculada de la principal, al parque del castillo, en un día de primavera, por el que pasea, disfrutando de sus encantos, desde árboles a diferentes estatuas, pero en el que oye un ruido procedente del estanque, situado entre una sombría arboleda: en sus aguas, junto a los cisnes, descubre a una ninfa que se sumerge progresivamente en ellas (“una ninfa, una verdadera ninfa, que hundía su carne de rosa en el agua cristalina”); mientras la contempla parece recibir el impacto de una brisa que, en lugar de refrescarlo, lo acaba encendiendo; pero, al instante, para su decepción, comprueba como la ninfa abandona el estanque y

¹⁷⁰ *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez, Madrid, Cátedra, 2000, p. 172.

desaparece detrás de los árboles: “De pronto huyó la visión, surgió la ninfa del estanque, semejante a Citerea en su onda, y recogiendo sus cabellos que goteaban brillantes, corrió por los rosales, tras las lilas y violetas, más allá de los tupidos arboles, hasta ocultarse a mi vista, hasta perderse, ¡ay!, por un recodo; y quedé yo, poeta lírico, fauno burlado...” (p. 173). Después de la visión, el autor no ha sufrido ningún daño aparente, pero ha sido objeto de las burlas de la anfitriona, quien, al día siguiente, anunciaba a los mismos comensales de la noche pasada, durante el almuerzo, que “¡el poeta ha visto ninfas!...”, sin reprimir las risas, “como una chiquilla a quien se le hiciesen cosquillas” (*ibid.*): el poeta ha reconocido en la fugaz ninfa “un ideal con vida y forma”, según afirma en tanto la observa atentamente, y no ha sabido atraparlo, ni tan siquiera lo ha intentado, en una actitud resignada, coincidente con la de Acteón castigado por una diosa quizá también con el aspecto de un ideal.

En otro cuento, titulado “Mi tía Rosa”, publicado en *Elegancias* en el número de diciembre de 1913, Darío inicia una serie dedicada a su prima Inés, de la que habla ya en su *Autobiografía* en términos muy afines; a raíz de algún incidente, de carácter sexual con su prima, el poeta sufre las reprimendas de sus padres, quienes hasta ese momento habían consentido en permitir a su hijo una vida ociosa, consagrada, como corresponde a un adolescente de su edad, al estudio; a pesar del severo castigo del que va ser víctima, se describe a sí mismo satisfecho por haber alcanzado sus deseos más íntimos: “Yo tenía la mía inclinada; mas, feliz y glorioso delincuente,

guardaba aún el deslumbramiento del paraíso conseguido: un paraíso rubio de quince años, todo rosas y lirios, y fruta de bien y de mal, del comienzo de la vendimia, cuando la uva tiene aún entre su azúcar un agrio de delicia”. En semejante situación, plantea a sus padres la posibilidad de casarse con su prima, no solo para compensarla del presunto agravio, sino porque se confiesa enamorado de ella, y para expresar sus sentimientos recurre, entre otros personajes mitológicos, a Acteón, recordando algunas interpretaciones renacentistas: “mi anhelo, besar, amar, vivir; mi ideal encarnado, la rubia a quien un día había sorprendido en el baño, Acteón adolescente delante de mi blanca diosa, silencioso, pero mordido por los más furiosos perros del deseo”. Al igual que el cazador tebano, debe abandonar el territorio conquistado y dirigirse a la hacienda familiar para trabajar en el campo y expiar así su mala conducta, y, ante el inminente destierro, había decidido pegarse un tiro, pero, disuadido por su tía Rosa, acaba aceptando la resolución de sus padres. En este punto, el autor introduce una digresión sobre su tía Rosa Amelia, de quien refiere que a sus cincuenta años seguía virgen, porque no había podido casarse con un novio que había tenido en su juventud, al no contar primero con la aprobación de su familia y al morir después el muchacho; la tía, ante la desesperación de su sobrino, lo convence para que se vaya al campo, teniendo la convicción de que dentro de tres o cuatro años podrá casarse con su prima, porque ella se compromete a interceder al respecto (en ese aspecto, asume un pael muy parecido al de la nodriza de Mirra, a

quien ésta también la disuade de la idea del suicidio). Sin embargo, la predicción de la tía no se cumple, y el poeta partió hacia su destierro, y no volvió a ver a su prima hasta mucho tiempo después, ya viuda y con muchos hijos. Para evocar la relación especial que tuvo con su prima, Darío pensó en la fábula de Diana y Acteón, porque autores como Calímaco los habían convertido en primos hermanos, y asimismo habría recordado el propósito que en alguna versión el cazador tebano había albergado de casarse con la diosa, en quien, al manifestarlo, había despertado la cólera y su actitud vindicativa: de hecho, el adolescente Roberto había inspirado en sus padres una ira semejante y la decisión de ratificarse en su castigo inicial, concebido por la seducción de su prima. En ese sentido, el poeta había descrito sus deseos para con Inés como suscitados por un sentimiento de rabia muy parecido al que la diosa había suscitado en los perros de Acteón para aniquilar a su amo: así, por ejemplo, padece la alucinación de ver a su tía, vieja y solterona, convertida en joven y sensual, desnuda como la inmortal Anadiónema.

En un cuento anterior, aparecido el 23 de junio de 1888 en *La libertad electoral*, con el título de “Palomas blancas y garzas morenas”, Darío refiere, desde otra perspectiva, pero sin descuidar las referencias a la fábula de Acteón, su admiración y su relación con su prima Inés, junto a quien se había criado en la casa de la abuela de ambos: “Mi prima Inés era rubia como una alemana. Fuimos criados juntos, desde muy niños, en casa de la buena abuela que nos amaba mucho y nos hacía vernos como hermanos” (p. 211); por cuestiones

de edad, debió de abandonar la casa de la abuela para ingresar en un colegio, en calidad de internado, en el que se dedicó a evocar la figura de su prima, aparte de a estudiar bachillerato; al cabo de cierto tiempo regresó a la misma casa, en la que coincidió de nuevo con Inés, quien le tendió la mano, pero quien se negó a abrazarlo: en esa época, se decidió a declararle su amor, en una noche de luna, y la muchacha salió corriendo en busca de su abuela, que se hallaba rezando el rosario y otras oraciones (salvando las distancias, su actitud recuerda la de Camila en la égloga II de Garcilaso, al darse a la fuga, tras reconocerse en las aguas en las que su compañero le había dicho que vería a la mujer que amaba). Otro día, de mucho calor, decidió espiar a su prima, oculto tras los ramajes de unos jazmineros, y, al ser descubierto en su escondite, objeto de una risa cruel, saltó sobre ella para intimidarla e impresionarla, y renovar de esta manera su declaración de amor, acompañada por un beso, que provocó su huida y un cierto enojo, mientras él permaneció inmóvil, sin saber cómo reaccionar: “La devoraba con los ojos. ¡Por fin se acerco por mi escondite, la prima gentil! Me vio trémulo, enrojecida la faz, en mis ojos una llama viva y rara y acariciante, y se puso a reír cruelmente, terriblemente. ¡Y bien! ¡Oh!, aquello no era posible. Me lancé con rapidez frente a ella. Audaz, formidable debía de estar, cuando ella retrocedió como asustada, un paso. / —¡Te amo! / Entonces tornó a reír... Le tomé la cabeza y le di un beso, en una mejilla, un beso rápido, quemante de pasión furiosa. Ella, un tanto enojada, salió en fuga... Yo, abrumado, quedé inmóvil” (pp. 215-

216). La escena presenta muchas coincidencias con la de Acteón y Diana, representada por Albanio y Camila en la égloga de Garcilaso: el adolescente Rubén, en un gesto de admiración por ella, opta por asediar a su prima, buscando su correspondencia, y así la observa detenidamente desde detrás de unos árboles, mientras la muchacha se halla ocupada con sus palomas (aves consagradas a Venus); en esa posición privilegiada, nuestro poeta pasa en un instante de ser el observado a ser el observador, asumiendo el papel de Diana, al ruborizarse por sentirse descubierto en su escondite: sin embargo enseguida abandona ese papel y adopta de nuevo el de Acteón, cuando invade su intimidad, al robarle un beso, y obtiene por ello el castigo de un segundo destierro a un lugar que ya no se llega a especificar.

En otro cuento, publicado el 20 de septiembre de 1888 en *La Libertad Electoral*, titulado “Arte y hielo”, Darío vuelve a abordar explícitamente el tema de Acteón, al situar en el imaginario pueblo de Villanieve el taller de un escultor, seguramente el de su amigo Nicanor Plaza, que se distingue por plasmar en bronce los desnudos de diversos personajes de la mitología; para dar a conocer su obra, el escultor decidió mostrar a Diana, sacándola del taller, aunque haciendo creer que la mandaba a la calle en busca de clientes: pese a encarnar la castidad, la aparición de la diosa produjo una reacción de espanto y rechazo entre los habitantes del pueblo, porque reconocían en sus miembros desnudos una profanación moral, una relajación de las costumbres (“Diana salió y, con ser casta diva,

produjo un ¡oh! De espanto en la ciudad. / ¡Qué! ¡Y era posible que el desnudo fuese un culto especial del arte! / ¡Qué! Y esa curva saliente de un brazo, y esa redondez del hombro y ese vientre ¿no son una profanación tremenda?”, p. 110). Ante el rechazo de sus paisanos, el escultor ideó la estrategia de presentarse en una de las plazas públicas de la ciudad, y dirigirse a las personas que concurrían en ella, proclamando primero su afición por el desnudo e detallando las figuras que guarda en su taller: “Os advertiré que yo amo el desnudo... Mis Dianas son castas, aunque os pese. Además, sus caderas son blandas colinas por donde desciende Amor, y su aire, cinegético... Os haré Susanas bíblicas como Hebes mitológicas...” (p. 111); al día siguiente, una emperatriz ordenó a uno de sus aduladores la visita del taller para comprarle alguna de sus estatuas, y así el caballero se encaminó hacia él, donde pasó revista a cada una de las obras, frunciendo el ceño desde un principio y mostrando su desacuerdo con la representación de la mayoría de personajes, especialmente en lo relativo a sus desnudos: “Aquel Mercurio, Dios mío, ¿y su hoja de parra? ¿Para qué diablos labra usted esas indecencias?” (p. 112); el adúlador abandonó el taller sin llevarse nada, y para satisfacer a su señora compró un reloj de chimenea en un almacén de importaciones parisienses. Otro día entró en la casa del escultor un burgués con mucho dinero, y el artista lo recibió con humildad, enseñándole una por una todas sus obras, entre las que menciona una taza en la que ha tallado la conversión de Acteón en ciervo y una estatua de Diana que parecía tener vida: “¿Os place esta

gran taza donde he cincelado la metamorfosis acteónica? Ahí está la virgen diosa cazadora como si estuviese viva, inmaculada y blanca” (p. 113); el visitante no mostró ninguna atención a las palabras del escultor, a quien, tras presumir de sus cuerdas, le encargó para su portada el grabado de una cabeza de caballo: ante la ira y el espanto que le provocó semejante pedido, uno de sus silenos de mármol le aconsejó que esculpiera el busto del caballo, utilizando una expresión bastante ambigua: “¡Eh, maestro! No te arredres: hazle su busto...” (p. 114); “su busto” puede significar ‘el busto del caballo que te ha encargado’ o ‘su propio busto, como si fuera el mismo que el del animal’. En ese aspecto, Darío, para la moraleja de su cuento, habría tenido en cuenta una de las interpretaciones del mito de Acteón: el caballero insensible a los desnudos que contempla recibe un castigo muy similar al del cazador tebano, su proceso de animalización (al cincelar el busto del caballo, está cincelando el de su dueño, parece sugerir el sileno, y con ello pretende sugerir la ignorancia de quienes son incapaces de reconocer las auténticas virtudes del arte).

En su *Poesía y prosa* (La Habana, 1944), Virgilio Piñera, perteneciente a la generación de Lezama Lima, incluyó un relato muy corto, que tituló “El caso Acteón” y en el que ofreció una versión muy particular de la relación del cazador con sus perros; la voz que dice yo se presenta a sí mismo abordado, no se sabe dónde, si en plena calle o en otro lugar público, por un señor de sombrero amarillo, que le propone formar parte de la cadena Acteón, a la vez

que le intenta explicar las dos razones del caso que lleva ese nombre: mientras el narrador lo escucha procede a desabrochar los primeros botones de su camisa, y él hace exactamente lo mismo con los de la suya, y a medida que uno pregunta y el otro responde, acaban por desabrocharse mutuamente todos los botones de la camisa e introducirse, con cierta violencia, sus manos en sus respectivos pechos. El señor del sombrero amarillo revela cuáles son las dos razones del caso Acteón: la primera es que puede darse en cualquier parte, no solo en Grecia, sino también en Cuba; y la segunda consiste en la dificultad de delimitar o marcar la separación entre el cazador y sus perros, entre la víctima y sus homicidas; a ese respecto, al evocar esa parte final del episodio, aclara que los perros no desean la destrucción de su amo, y que ellos podrían sucumbir ante él: “...imagínese la escena: los perros descubren a Acteón...; sí, le descubren como yo he descubierto a usted; Acteón, al verlos se llena de salvaje alegría; los perros empiezan a entristecerse; Acteón puede escapar, más aún, los perros desean ardientemente que Acteón escape; los perros creen que Acteón despedazado llevará la mejor parte...”. Ante tales confesiones, el narrador, que parece haberlas comprendido en su exacta medida, no puede menos que vociferar que “esos perros serán devorados también... por Acteón”; y, casi de manera consecutiva, iba intensificando, al igual que su interlocutor, el movimiento y la presión de sus manos contra el pecho del otro: “En este punto no sabría decir quién pronunció la última frase pues, como quiera que acompañábamos la acción a la

palabra, nuestras manos iban penetrando regiones más profundas de nuestros pechos respectivos, y como acompañábamos igualmente la palabra a la acción [...] sucedía que nos hacíamos una sola masa, un solo montículo, una sola elevación, una sola cadena sin término”.

Piñera solo estuvo interesado en el desenlace de la fábula, y no en su origen o desarrollo: si Acteón era o no era devorado por sus canes, y si, de algún modo, el cazador podía arremeter contra ellos hasta devorarlos. A pesar de esa fijación por el desenlace, el poeta cubano ha podido elaborar la escena en que el señor del sombrero amarillo, al hablarle con gran entusiasmo, salpica al narrador con su saliva, basándose en el agua que Diana, al dirigirse al intruso, para cegar y transformarlo en ciervo, le arroja a la cara: “Lanzaba grandes chorros de saliva sobre mi cara, sobre mi chaqueta”; las semejanzas no parecen sugerir que el señor del sombrero amarillo adopte el papel de Diana, cuando, por su protagonismo, da la impresión de asumir el del príncipe, al acercarse al narrador a quien invita a entrar en un juego cuyas reglas están inspiradas por el trágico final del cazador tebano. Así las cosas, Piñera ha podido usar el mito de Acteón para ilustrar el poder destructivo del amor, en el que no hay víctimas ni victimarios y que forma una cadena que engulle a quienes participan en ella: dos hombres tienen un encuentro casual, y a lo largo de su conversación van prodigándose caricias y arañazos, pero al final parecen erigirse en un solo ser, como si uno hubiera aniquilado al otro, y viceversa, al igual que

habría sucedido con Acteón y sus perros, sometidos a una espiral de mutua eliminación.

En novela, en cambio, apenas hay alusiones al príncipe tebano, y solo se menciona su nombre en *Els gossos d'Acteó* (1983) de Avel·lí Artís Gener, traducida al castellano por Carolina Roses Delclos en 1985; en esa obra, su autor no ofrece una clara interpretación del mito, y, muy esporádicamente, alude al título con distinto propósito, invocando el papel aniquilador de los perros: en una primera ocasión, presenta el pueblo de uno de sus protagonistas “como un Acteón devorado por sus mastines”¹⁷¹, en referencia a la civilización que lo ha cambiado hasta desfigurarle por completo (tampoco el propio Andreu Manonelles parece reconocer como suyo un pueblo que ya no siente, después de haberlo abandonado, huyendo de un pasado que añora y odia a la vez); en una segunda, Avel·lí identifica a Quim Barjau con uno de los perros del príncipe tebano, a quien atribuye una notable incapacidad para el raciocinio, cuando aquél exoneraba a su hijo y a Ton Folguera respectivamente por la violación y por el asesinato de Clara. El autor catalán habrá pensado en ese título para su novela como calificativo muy apropiado de todos sus personajes, quienes, no siempre involuntariamente, causan un daño irreparable a los suyos: si Ton Folguera había forzado a su hija mayor, Aurora, asimismo Quim Barjau acaba violando a su hijastra, tras oír de su boca que antes lo había sido, reiteradamente y

¹⁷¹ Avel·lí Artís-Gener, *Los perros de Acteón*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 135.

por espacio de ocho años, por su hijo, y uno y otro, con semejantes actuaciones, provocan la desaparición de la dos muchachas (la primera había decidido fugarse de casa a los diecisiete años, y solo, por decisión paterna, había dejado de existir para dos de las tres hermanas; la segunda, recién ultrajada, resulta asesinada, después de chantajear a su agresor y al acompañante de éste). Al ser espectadores involuntarios del accidente de avión, los dos campesinos reciben un castigo de la misma contundencia y trágica proporción que Acteón (a causa de un desgraciado ver, tuvieron como pago un no ver, para decirlos en palabras de Gracián): no solo personifican la figura del príncipe tebano, sino incluso los perros que lo devoraron. En sus hijos también cabe reconocer posibles alusiones a la fábula: en Diana-Damiana y en Quimet, casados por desición de sus respectivos padres, quienes, a pesar de su enemistad a raíz de la guerra civil, en la que militaron y combatieron en bandos distintos, han limado sus diferencias al participar en el expolio de un avión al que habían visto caer muy cerca de sus campos. Diana-Damiana es la hija menor de Ton Folguera, y, al igual que sus hermanas, había estudiado magisterio, pensando en poder ejercer como profesora en un futuro; Quimet, hijo único de Quim Barjau, se había amancebado con su hermanastra y carecía de una mínima formación intelectual. Si la muchacha encarna unos valores bastante insólitos para una mujer durante la postguerra, como los del conocimiento, la cultura, el muchacho, en cambio, representa otros completamente antagónicos, desde la lujuria desenfrenada, que

mitiga con Clara, a la rudeza y zafiedad. Después de unos meses de convivencia con él, Diana-Damiana siente asco hacia su marido, en cuyos brazos se considera una mujer objeto, en la misma medida que lo había sido Clara, y por eso se cree como ella asesinada por su padre, al haberla obligado a compartir la vida con un ser al que detesta. Gracias a la muerte de Quimet, por un accidente de tránsito, consigue liberarse de la asfixia en que se ha visto sumida a raíz de su boda: como una de las primeras medidas, solicita un nuevo documento nacional de identidad, en el que introduce el cambio de nombre, el de Damiana por el de Diana (“Esta chica nueva que se llama Diana Folguera i Ribot”, p. 314); y, ante el espejo de la habitación de un hotel de Martorell, que había alquilado para evitar el regreso a la casa compartida con su difunto marido, “se contempla desnuda”. En esa relación Damiana-Diana ha asumido sin duda el papel de la diosa, y, al igual que ella, se ha sabido víctima de una agresión; Quimet, por su parte, se arroga el del cazador, quien, como él, recibe el castigo de la muerte: al zafarse para siempre del acoso del labrador-cazador, Diana recobra su personalidad original, empezando por el nombre, y, de esa manera, se enfrenta a una nueva vida —no sabemos si de castidad— en que podrá satisfacer todas sus inquietudes, coartadas primero por la presencia de su padre y después por la de su marido: al desprenderse de los Acteones que la habían torturado, ha podido regresar a los orígenes de la diosa a la que representa y simboliza, y, en ese aspecto, ha

acabado ofreciéndose la sexualidad y la intimidad que un marido zoquete había profanado.



Diana y Acteón, óleo sobre madera (74,5 x 99,5 cm) realizado entre 1625 y 1630 por Francesco Albani y expuesto en la Gemäldegalerie de Dresde

LOS ÚLTIMOS DÍAS: LA NOVELA HISPANOAMERICANA

He dejado para el final el análisis de tres novelas —quizá podrían haber sido más— de autores hispanoamericanos que abordan el tema de Acteón, pero no lo mencionan, porque no les interesa el personaje, no de los más famosos de la mitología clásica, ni de los de más de moda en la actualidad. En esas tres novelas, sus protagonistas, en medida bastante desigual, llegan a representar, de manera más o menos obvia, los papeles de Diana y del príncipe tebano: en una el personaje principal lleva el nombre de la diosa, mientras que en la otra se ha recreado muy a fondo la versión bíblica de nuestra fábula, la de Susana sorprendida en su jardín por unos ancianos, y ya en la tercera solo se trata la fascinación que una niña de doce años, virgen e inmaculada, ejerce sobre el sacerdote a quien previamente ha mordido y a quien acaba volviendo loco de amor (y en esa fascinación, producida quizá por el contagio de la rabia, podría reconocerse la que para algunos autores Acteón siente hacia Diana, antes y después de ser acometido por sus perros a los que la diosa había inoculado el virus de esa enfermedad). A pesar de la

omisión de su nombre, la figura del cazador tebano sigue revoletando aunque solo sea a manera de los motivos afines que había creado en torno suyo desde sus orígenes más remotos.

En *Diana o la cazadora solitaria* (Madrid, 1994), Carlos Fuentes narra los últimos meses de la vida de la actriz Diana Soren, asesinada en extrañas circunstancias por el FBI, a pesar de la nota de suicidio que apareció junto a su cadáver, descubierto en avanzado estado de descomposición, dos semanas después de su muerte, “dentro de un Renault en una callejuela de París” (p. 225). En distintos momentos de la obra, Carlos Fuentes recuerda la naturaleza ambigua del personaje mitológico para establecer paralelos con su protagonista, más allá de la homonimia: “Diana, Diana Soren. Su nombre evocaba esa ambigüedad antiquísima. Diosa nocturna, luna que es metamorfosis, llena un día, menguante al que sigue, uña de plata en el cielo pasado mañana, eclipse y muerte dentro de unas semanas... Diana cazadora, hija de Zeus y gemela de Apolo, virgen seguida por una corte de ninfas pero también madre con mil tetas en el templo de Éfeso. Diana corredora que solo se entrega al hombre que corra más rápido que ella. Diana /Eva detenida en su eterna fuga solo por la tentación de las tres manzanas caídas. Diana de cruce de caminos, llamada por ello Trivia: Diana adorada en los cruceros de Times Square, Picadilly, los Campos Elíseos... Entonces supe qué diosa era o más bien, cuáles diosas, porque era varias. Era Artemisa, hermana de Apolo, virgen cazadora cuyas flechas adelantaban la muerte de los impíos...” (p. 47). Diana Soren sin embargo no encarna ninguno

de los valores tradicionales de la diosa, y solo podía llamarse cazadora en tanto profesaba una adhesión profunda por las causas perdidas, en tanto intentaba combatir el racismo, la desigualdad social y otras injusticias no desde la política sino con amor y con sexo. Por ese motivo se la considera una mujer vulnerable, y el FBI decidió emprender una campaña de calumnia y desprestigio, al saberla embarzada de un hombre negro: la actriz norteamericana es constantemente vigilada y observada, al igual que la diosa por Acteón, pero, a diferencia de ella, no parece demasiado consciente y carece de las fuerzas necesarias para derrotar a su enemigo. En la última década del siglo XX, la diosa ha dejado de ser implacable e indestructible para sus enemigos, quienes la han sorprendido en acciones bastante íntimas, irrumpiendo en su vida privada, pero quienes no han recibido ningún tipo de represalia, ni tampoco han sucumbido a sus encantos: sin el escudo de sus ninfas, la cazadora, más solitaria que nunca, se ha erigido en un símbolo demasiado frágil, como todos los símbolos en una civilización y una cultura que ya a esas alturas, después de tantos siglos, no los necesita para absolutamente nada.

En el mismo año que la novela de Carlos Fuentes apareció otra de Gabriel García Márquez, *Del amor y otros demonios*, en la que su autor, si bien no da a ningún personaje el nombre de la diosa o del cazador, plantea una serie de motivos afines a la fábula, especialmente el de la rabia y el amor, tan relacionados a propósito del encuentro entre Diana y Acteón. En la novela, la protagonista,

Sierva María de Todos los Ángeles, es mordida por un “perro cenizo con un lucero en la frente”, cuando había ido con un sirvienta mulata a comprar una ristra de cascabeles para celebrar la fiesta de su duodécimo cumpleaños, un siete de Diciembre, día de San Ambrosio Obispo; en principio, ni el padre, don Ygnacio de Alfaro y Dueñas, segundo marqués de Casaldueiro y señor de Darién, ni la madre, Bernarda Cabrera, hija de un antiguo capataz de su padre venido a más en el comercio de ultramarinos, tuvieron noticia del incidente; y solo, dos días después, la criada le contó a la madre de la niña lo acontecido. Bernarda por la noche —cuando se acordó de lo que le había dicho la criada— se decidió examinar a su hija en busca del mordisco, cuyas señales encontró en el tobillo izquierdo, a modo de “desgarrón”, “ya con su costra de sangre seca, y unas excoriaciones apenas visibles en el calcañal” (p. 21). Por su parte, el marqués recibió la noticia —ya transcurido un mes, esto es, a principios de Enero— por boca de Sagunta, una india andariega, con “la mala fama de ser remiendavirgos y abortera”, quien se había presentado en la casa para anunciarle la amenaza inminente de una peste de mal de rabia. Don Ygnacio no concedió demasiado crédito al relato de Sagunta; pero, en primer lugar, se lo preguntó a la propia Sierva María, quien lo negó, y después a Bernarda, quien se lo confirmó, sin ningún síntoma de alarma, porque, desde el suceso ya había transcurrido mucho tiempo y la niña estaba como una flor. A partir de entonces, el marqués —venciendo la desidia de los últimos años— se propuso dar un sentido a su vida: el desvelo por la salud

de su hija, en la convicción —falsa o verdadera— de que la amaba. Así, decidió empezar las primeras diligencias sobre el caso, visitando en el hospital de leprosos —en el pabellón de “furiosos”— a un viejo mulato mordido por el mismo perro que había mordido a Sierva María: “Estaba ya paralizado de medio cuerpo, pero la rabia le había infundido tanta fuerza en la otra mitad, que debieron amarrarlo para que no se despedazara contra las paredes” (p. 27). De regreso a la ciudad, el marqués se detuvo para recoger al licenciado Abrenuncio de Sa Perreira Cao, a quien se le acaba de morir el caballo intentando subir la cuesta del camino; el médico, por más señas, había sido alumno “esclarecido del licenciado Juan Méndez Nieto, otro judío portugués emigrado al Caribe por la persecución en España” (p. 29) y especialmente conocido por sus *Discursos medicinales*. El marqués acompañó a Abrenuncio hasta su casa y ordenó a su cochero mardarle el mejor caballo de su establo, además de enterrar el muerto en tierra sagrada, tal y como había deseado el licenciado; y, desde entonces, asumió tomar las riendas de la casa, devolviendo a la niña al dormitorio de su abuela la marquesa, de donde su madre la había sacado para obligarla a dormir entre los esclavos, y asignando como responsable de su hija a la mulata —Caridad del Cobre— que la había acompañado cuando le mordió el perro. Al día siguiente, el marqués decidió visitar a Abrenuncio, a quien pidió una exploración clínica de su hija, de la que se desentendió la madre por la mala reputación del médico. Después del examen, al que Sierva María se sometió sin rechistar, Abrenuncio

llegó a la conclusión —después de haber auscultado su corazón— de que la niña sabía que el perro tenía la rabia y habló de la enfermedad —sin dulcificar ninguno de sus síntomas—, recordando a un paciente suyo que había muerto cinco años después del contagio, sin saber si durante todo ese tiempo había sufrido otro que pasó inadvertido. Con respecto a Sierva María, creía que no había contraído la rabia, primero porque nadie la vio sangrar y segundo porque el mordisco —además de superficial— aparecía en el tobillo, una zona del cuerpo muy alejada del cerebro. A mediados de marzo, la niña seguía gozando de una excelente salud, y el padre —agradecido a la fortuna— se propuso conquistar el corazón de su hija consagrándole todo el tiempo; pero, a pesar del tratamiento de felicidad aplicado por el marqués, en abril, mostró los primeros síntomas de la enfermedad (Caridad del Cobre lo había anunciado con una exclamación contundente: “Mi pobre niña, señor, ya se está volviendo perro”; p. 69). Tras un minucioso examen, Abrenuncio comprobó la existencia de fiebre en la niña, a la que —por haber sido mordido por un perro, con rabia o no— no consideraba inmune a cualquier enfermedad: confesó que la ciencia no le había dado más medios para combatir el mal y, a falta de otros recursos, recomendó al marqués encomendarse a Dios. Don Ygnacio, sin embargo, no se resignaba a dejar a su hija a la voluntad de Dios y buscó a otros médicos y curanderos en cuyas manos puso a su hija: “Un joven médico de Salamanca le abrió a Sierva María la herida sellada y le puso unas cataplasmas cáusticas para extraer los humores rancios.

Otro intentó lo mismo con sanguijuelas en la espalda. Un barbero sangrador la lavó la herida con la orina de ella misma y otro se la hizo beber” (p. 71). A pesar de ceder la fiebre y de las torturas a que había sido sometida, Sierva María no mejoró; y, a cambio, empezó a dar claros síntomas de la enfermedad: “tenía una úlcera de fuego en el tobillo, la piel escaldada por sinapismos y vejigatorios, y el estómago en carne viva. Había pasado por todo: vértigos, convulsiones, espasmos, delirios, solturas de vientre y de vejiga, y se revolcaba por los suelos aullando de dolor y furia. Hasta los curanderos más audaces la abandonaron a su suerte, convencidos de que estaba loca, o poseída por los demonios” (p. 71). Ante tal espectáculo, Sagunta encomendó a la niña a san Huberto, patrono de los cazadores y sanador de los arrabiados, y se embadurnó con unturas de indios para restregar su cuerpo desnudo con el de Sierva María igualmente desnuda.

Alarmado por las dimensiones del caso, el Obispo, don Toribio de Cáceres y Virtudes, mandó llamar al marqués, quien, sobrepuesto por la convocatoria, acudió el mismo día sin anunciarse; don Toribio interpretó la conducta de Sierva María como propia de una posesión demoníaca: “Es un secreto a gritos que tu pobre niña rueda por los suelos presa de convulsiones obscenas y ladrando en jerga de idólatras” (p. 77); y, al sacudir una campanilla, apareció el padre Cayetano Delaura, un sacerdote de unos treinta años muy bien llevados, quien aclaró que el último apellido del primer médico que había atendido a la niña significaba perro en la lengua portuguesa:

“Abrenuncio de Sa Pereira Cao”. Al final de la conversación, el Obispo sugirió el ingreso de Sierva María en el convento de Santa Clara para salvar su alma; el marqués, resignado, emprendió la vuelta a su casa, donde al día siguiente —Domingo de Ramos— puso a la niña un vestido de gala que había pertenecido a su madre cuando niña y la llevó al monasterio de las clarisas, cuyo edificio —de tres pisos— se levantaba sobre el muladar de una playa. Al ser instigada por unas novicias mientras esperaba su destino, Sierva María, a los noventa y tres días de ser mordida por el perro, mordió a una de ellas; y, tras haber transcurrido bastante tiempo, fue recibida por la abadesa, Josefa Miranda, quien con muchas precauciones mandó llevar a la niña de doce años a la última celda del pabellón de la cárcel. La presencia de Sierva María en el convento produjo una alteración que las monjas atribuyeron a intervención del diablo: “corrió el rumor que los cerdos estaban envenenados, que las aguas causaban visiones premonitorias...” (p. 97). El obispo había delegado en Cayetano Delaura —bibliotecario y pertinaz lector— la misión de exorcizar a Sierva María, a quien éste visitó por primera vez con el hábito de lana cruda, el aceite del agua bendita y un estuche con los óleos sacramentales: la celda de la niña —atada de pies y manos con correas de cuero— exhalaba un vaho de podedumbre, generado por ella misma; don Cayetano, sorteando las inmundicias del piso, asperjó el habitáculo con el hisopo del agua bendita y luego sometió a la niña a un examen más propio de un médico que de un sacerdote: “Ungió las heridas con bálsamos y alivió con soplos suaves el escozor de la carne

viva, admirado de la resistencia de la niña al dolor” (p. 115). El joven sacerdote empezó a obsesionarse por la niña y dejó de reunirse con sus amigos, clérigos y laicos, con quienes organizaba torneos escolásticos, para consagrarse a la lectura de libros que le permitieran entender las marrullerías del demonio. Al cabo de cinco días, volvió a visitar a Sierva María, en cuya celda se hacía difícil respirar por los restos de comidas y excrementos regados por el suelo; se atrevió a liberarle de las correas para dar descanso al cuerpo estragado y, a cambio, recibió el ataque de la niña, quien pudo ser sometida con la ayuda de la guardiana. Don Cayetano entró en casa del obispado con la cara arañada y un mordisco en la mano, mostrando sus heridas como trofeos de guerra y burlándose del riesgo de contraer la rabia. El médico del Obispo se ocupó de curar las heridas del sacerdote, mientras Sierva María empezaba a congeniar con Martina Laborde, conocida como la vulneraria por haber matado a dos compañeras suyas con un cuchillo de destazar. Delaura se presentó por tercera vez en la celda de la niña con una canastilla de dulces, de los cuales le ofreció una almojábana, que la niña escupió por saberle a “mierda de golondrina”; Sierva María, sin embargo, facilitó su curación y prestó atención a las heridas del sacerdote, preguntándole quién se las había causado; don Cayetano contestó que le había mordido “una perrita rabiosa con una cola de más de un metro”, en clara alusión a ella; y, en lugar de contestar a una observación suya con los evangelios, lo hizo recitando a Garcilaso, en la convicción “de que algo inmenso e irreparable había empezado a ocurrir en su vida” (p. 121). Después de

cumplir con sus obligaciones para con el Obispo, se retiró a la biblioteca “pensando en ella, y cuanto más pensaba más le crecían las ansias de pensar”; y, enardecido por un nuevo sentimiento que había sacudido su alma, recitó en voz alta los sonetos de amor de Garcilaso, “asustado por la sospecha de que en cada verso había una premonición cifrada que tenía algo que ver con su vida” (p. 121). En toda la noche no pudo conciliar el sueño; y al amanecer, después de oír los tres nocturnos de los maitines del nuevo día, contempló en su fantasía la imagen de Sierva María, con la bata de reclusa y la cabellera a fuego vivo, a quien dijo con voz ardiente unos versos muy reveladores de Garcilaso: “Por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero” (p. 122). Tras intentar convencer al Obispo que cuanto les parecía demoníaco en la niña cabía atribuirlo a las costumbres de los negros, que ésta había aprendido por el abandono en que la tuvieron sus padres, Delaura volvió al convento y, cuando la guardiana le abrió la celda de Sierva María, “sintió que el corazón se le reventaba en el pecho y apenas si podía tenerse en pie” (p. 127). Por su parte, la niña había incubado en la soledad de su celda el pánico a la muerte; y su exorcista, con un nudo en la garganta, después de concentrarse en la curación de Sierva María y recibir la pregunta de por qué lo hacía, no pudo reprimir la audacia de confesar sus sentimientos: “Porque te quiero” (p. 128).

La abadesa dirigió al Obispo un memorial de quejas y reclamos en que pedía la exoneración de la tutela de Sierva María, a cuyo contubernio con el demonio atribuía una serie de fenómenos

extraños ocurridos en el convento desde su ingreso. Delaura intentó convencer al Obispo de que la niña no estaba endemoniada y de que la abadesa estaba poseída por todos los males de la intolerancia; y, aprovechando el paso del nuevo virrey, don Rodrigo de Buen Lozano, hacia la sede de Santa Fe, el Obispo decretó para Sierva María un régimen abierto dentro del convento y siguió depositando su confianza en Cayetano Delaura para hacerse cargo de la niña. Ante tales instrucciones, Delaura “corrió al convento con el corazón desmandado” y, en lugar de en su celda, halló a Sierva María posando para un pintor del séquito del virrey, aseada y vestida con el traje de su abuela según había dispuesto la virreina, una adolescente muy activa y un poco díscola; don Cayetano, al contemplar la admirable belleza de Sierva María, “cayó en éxtasis” y, desde la sombra, “le sobró tiempo para borrar cualquier duda del corazón” (p. 145); y, terminada la sesión, la acompañó a su nueva celda, en la que —dada las dotes de persuasión de los virreyes— contaba —además de con los utensilios para la higiene cotidiana— con un colchón nuevo, sábanas de lino y almohadas de plumas. Don Cayetano, después de compartir la merienda con la niña, se dirigió a casa del marqués, de quien quería saber cómo era su hija antes de entrar en el convento para demostrar su inocencia; don Ygnacio, tras enseñarle la tiorba que Sierva solía tocar con gran virtuosismo, recomendó al sacerdote hablar con Abrenuncio, quien desde un principio había dicho que la niña estaba sana. Entonces don Cayetano decidió hablar con el médico, a pesar de que hacerlo podía conllevar implicaciones indeseables, dados los

expedientes abiertos por el Santo Oficio contra él. Resolvió, pues, visitar a Abrenuncio, quien le brindó una erudita exposición sobre el origen de la rabia, sus estragos inexpugnables, la incapacidad de la medicina para remediarlos y la tendencia —dando ejemplos lamentables— desde siempre a confundirla con la posesión demoníaca, al igual que con otras formas de locura. Los tres idiomas africanos que hablaba Sierva María carecían de la carga satánica que les atribuían en el convento, así como su fuerza física, notable pero nada sobrenatural. De la casa del médico y a deshora entró en el convento para ver a la niña, de quien recibió “una vaharada de placer prohibido” cuando le soltó una ráfaga de escupitajos en la cara. El sacerdote se refugió en la biblioteca, donde abrió la maletita de Sierva María, oliendo cada una de sus cosas “con un deseo ávido del cuerpo, las amó, y habló con ellas en hexámetros obscenos, hasta que no pudo más. Entonces se desnudó el torso, sacó de la gaveta del mesón de trabajo la disciplina de hierro que nunca se había atrevido a tocar, y empezó a flagelarse con un odio insaciable que no había de darle tregua hasta extirpar en sus entrañas hasta el último vestigio de Sierva María” (p. 162). El Obispo, que había estado esperándolo, lo “encontró revolcándose en un lodazal de sangre y de lágrimas” (*ibid.*); y, tras escuchar su confesión, mantuvo en secreto lo sucedido, lo destituyó de sus privilegios y lo mandó a servir como enfermero de leprosos en el hospital del Amor de Dios. Don Cayetano se sometió a las condiciones infames de su nuevo cargo, pero no renunció a seguir viendo a Sierva María, a cuyo pabellón accedió a través de un albañal

“que comunicaba el convento con un solar vecino donde el siglo anterior estuvo el cementerio de las primeras clarisas” (p. 167). La niña despertó ante la presencia del sacerdote, a quien amenazó con gritar si no se marchaba; pero se mordió los labios y se dejó acompañar por el sacerdote durante dos horas, obsesionado por su cabellera rojiza. Volvió a recibir la visita de don Cayetano las noches siguientes, y en la cuarta sintió su cuerpo mientras le recitaba versos de Garcilaso, a quien el sacerdote presentó como el abuelo de su tatarabuela. Delaura se decidió a tomar la mano de Sierva, ponerla sobre su corazón y liberarse “la materia turbia que le impedía vivir”, confesándole “que no tenía un instante sin pensar en ella, que cuanto comía y bebía tenía el sabor de ella, que la vida era ella a toda hora y en todas partes” (p. 171): permaneció junto a ella, teniéndola enroscada en su costado, sin dormir y sin hablar hasta el canto de los gallos, cuando hubo de salir corriendo para asistir a misa de las cinco. El pánico se había apoderado de don Cayetano, que hacía las cosas de cualquier modo, mientras Sierva lo esperaba “con tal ansiedad que sola la sonrisa de él le devolvía el aliento” (p. 172). En una de esas noches, el sacerdote la besó en los labios y se atrevió a abrirle el corpiño y “se paseó por piel con la yema de los dedos, sin tocarla apenas, y vivió por primera vez el prodigio de sentirse en otro cuerpo” (p. 173). En las noches siguientes, ambos “se agotaron a besos, declamaban llorando a lágrima viva versos de enamorados, se cantaban al oído, se revolcaban en cenagales de deseo hasta el límite de sus fuerzas: exhaustos pero vírgenes” (p. 174). Sus encuentros se

convirtieron en una especie de ritual de casados, a la espera de estarlo algún día.

El Obispo resolvió llevar a cabo personalmente el procedimiento de exorcismo, acompañado por prelados del Cabildo Eclesiástico, los prebostes de tres órdenes y los principales del Santo Oficio. Las monjas prepararon a Sierva María para el acto, despojándole de sus collares, poniéndole una camisa de fuerza y cortándole la cabellera hasta la altura de la nuca. El Obispo mandó ponerla junto a él, en la poltrona de la capilla del convento, y, tras asperjar el hisopo por todo el cuerpo de la niña, empezó a gritar, invitando al demonio a abandonar el cuerpo de Sierva, quien, fuera de sí por el terror, también gritó. Para acallar la de ella, el Obispo aumentó el tono de su voz para continuar el conjuro, pero, atacado por el asma, se derrumbó, dando término así a la ceremonia. Esa noche Cayetano le quitó las correas y permaneció abrazado a ella escuchando de su boca los pormenores del acto. Al poco de haberse marchado su amante, se presentó en la celda de Sierva un sacerdote viejo de talla imponente, el padre Tomás de Aquino, a quien el Obispo había escogido para sustituirlo en los exorcismos por sus impedimentos de salud. El nuevo exorcista de la niña estaba avalado por una gran experiencia en casos semejantes y tenía una gran conocimiento de las costumbres de los esclavos africanos. Como primera medida le devolvió los collares que le habían arrebatado, y de esta manera se ganó la confianza de Sierva, quien reconoció en él una especie de arcángel de la salvación. A don Tomás lo hallaron al día

siguiente muerto, flotando bocarriba en las aguas del aljibe de su parroquia. Nunca se esclareció muerte tan misteriosa, y la abadesa la achacó a la inquina del diablo hacia el convento. Esa misma noche —después de recibir la noticia de la muerte de Aquino— Sierva sugirió a Cayetano la huida a San Basilio del Palenque, un pueblo de esclavos fugitivos a doce leguas de allí; pero el sacerdote aún confiaba en la recuperación de la niña por parte del marqués después de la demostración de su salubridad y en la obtención de licencia de su Obispo para integrarse en la comunidad civil.

Martina Laborde, al descubrir que Cayetano pasaba las noches en el convento, se escapó a través del túnel por donde éste solía entrar en él, pero no cerró la puerta del albañal para evitar cualquier sospecha. La patrulla de guardias armados con mosquetes exploró el lugar y lo tapió por sus dos extremos. Al considerarla cómplice de la fuga, Sierva María fue cambiada a una celda con candados en el pabellón de las enterradas vivas, mientras por la noche Delaura se rompió los nudillos intentando derribar una de las tapias, y al no poder entrar corrió demente en busca del marqués, de cuya casa salió expulsado por Dulce Olivia, después de escuchar la confesión de amor del azorado sacerdote. Abrenuncio lo visitó en el cubículo del hospital a donde había sido confinado y lo halló “destruido por las vigiliyas mortales” (p. 197); Delaura le confesó todo, desde los motivos del castigo a las noches de amor; y el médico le desveló las voces que circulaban sobre su intención de abusar de la niña. Arrebatado por una fuerza extraña, don Cayetano entró en pleno día

en el convento por la puerta de servicio y, cuando estaba a punto de alcanzar el antiguo pabellón de Sierva, se le interpuso en su camino una monja blandiendo un crucifijo y gritando “Vade retro”. El sacerdote fue puesto a disposición del Santo Oficio y, por una gracia especial, cumplió condena como enfermero en el hospital del Amor de Dios, donde vivió muchos años en contubernio con los enfermos leprosos. Mientras tanto Sierva María había esperado tres días la llegada de Delaura y, al no producirse, se declaró en huelga de hambre que agravó los indicios de la posesión. Trastornado por la conducta de Delaura y por la muerte indescifrable de Aquino, el Obispo, a pesar de su precaria salud, reasumió personalmente los exorcismos; y sometió a la niña, con el cráneo rapado a navaja y la camisa de fuerza, a intensas sesiones de exorcismos. Al no comprender la desaparición de don Cayetano, la niña volvió a soñar con un campo nevado. Antes de prepararla para la sexta sesión de exorcismo, la guardiana “la encontró muerta de amor en la cama con los ojos radiantes y la piel de recién nacida” (p. 201).

La novela, en todos sus detalles, permite varias lecturas, especialmente de carácter moral y social, donde se pone de manifiesto la intrasigencia de la Iglesia y su ignorancia al interpretar el comportamiento de una niña educada entre esclavos africanos como inducida por el diablo. Más allá de todas estas cuestiones la enfermedad de la rabia y la de amor presentan un tratamiento que nos obliga a reflexionar sobre la posible relación que se establece entre ellas en la obra desde el mismo título. Hay dos hechos

incuestionables en la novela: Sierva ha sido mordida por un perro arrabiado y, a su vez, ha mordido a don Cayetano; y, en ese sentido, la conducta violenta de la niña puede explicarse como síntomas de la rabia, mientras que la fascinación que ella ejerció sobre el sacerdote puede achacarse al mordisco que le propinó. Delaura padece la obsesión neurótica propia de cualquier enfermo de amor y, como el rabioso, sufre alucinaciones en las que contempla constantemente la imagen de la persona que le ha mordido. En la *Anatomía de la melancolía*, Burton incluye como último tipo de “locura o melancolía” “la obsesión demoníaca... o posesión de demonios”, de cuyos afectados se dicen cosas maravillosas, “de sus acciones, gestos, contorsiones, ayunos, profecías, de su capacidad de hablar lenguas que nunca se les había enseñado” (p. 143). Sierva María responde perfectamente a esta clase de locura, ya que, al haberse educado entre los esclavos africanos por desidia de sus padres, habla las lenguas que ha escuchado; y, al convivir entre los indígenas hasta los doce años, da rienda a sus instintos, como un animal salvaje, que se rebela contra un nuevo ambiente que le quieren imponer. En un momento determinado de la novela, don Cayetano aconseja a la abadesa de las clarisas la lectura de San Agustín, quizá porque el doctor angélico en su *Civitas Dei* (XVIII, 18) explica la transformación que experimentan algunos seres humanos por intervención del demonio. Al respecto San Agustín se muestra escéptico, a pesar de reproducir casos que había oído en Italia, donde “stabularia mulieres” (‘mujeres estableras’) —imbuidas de

malas artes— solían dar a los viandantes, dentro del queso, cierto ingrediente que los convertía al instante en bestia de carga para transportarles cuanto necesitaban y, una vez llevado a cabo tal cometido, tornaban de nuevo a su ser (“in caso dare solere dicebant, quibus vellent seu possent viatoribus, unde in iumenta illico verterentur...”), ‘decían que solían dar en el queso a los viandantes, a los que querían o podían, por donde los convertían al instante en jumentos’). Más adelante rechaza la creencia que atribuye al diablo tal poder y, a cambio, admite la transformación de la imagen en la fantasía del hombre en numerosas representaciones de cosas o animales.

En los últimos años, el escritor cubano afincado desde niño en España, ha publicado una serie de novelas en las que aborda temas y mitos clásicos, y excepcionalmente bíblicos, y en las que de alguna manera alude a diversos aspectos de la fábula de Acteón, aunque nunca llegue a mencionarla. Para dos de ellas ha elegido el género policíaco, al narrar ya desde las primeras páginas el asesinato de uno de los personajes, que desemboca en el de otros de un signo parecido, y cuya resolución ocupa toda la obra: ha elegido, en cambio, contextos y épocas muy distintas, porque si en una ha retrotraído los hechos a un pasado bastante remoto, a la Atenas de Platón, en la otra los ha trasladado a un futuro bastante inmediato, a varias ciudades europeas de 2006, y asimismo ha optado por diferentes motivos del mito, porque si en una se ha decidido por la licantropía y por el primo del héroe, Penteo, despedazado por su

propia madre, en la otra ha tratado el *voyeurismo* desde la perspectiva bíblica de los viejos que espionaron a Susana mientras ella se bañaba desnuda y a la que intentaron forzar con la amenaza de acusarla de adulterio. En *Dafne desvanecida* (Barcelona, 2000), demuestra un perfecto conocimiento de las *Metamorfosis* de Ovidio, no solo porque cita unos versos del poema, en la traducción de Antonio Ruiz de Elvira (CSIC, Madrid, 1982), sino también porque divide su novela en el mismo número de capítulos que libros tiene el texto latino, con una estructura semejante, desde el caos a la transformación del protagonista, el escritor Juan Cabo, en el personaje de la obra, Natalia Guerrero, en la mujer de la que se confesaba enamorado y a la que había inventado de manera inconsciente, confiriéndole unos rasgos prácticamente idénticos a la ninfa que había logrado zafarse del acoso de Apolo: al igual que al hermano de Diana, a Juan Cabo lo habían castigado, no Cupido, sino unos desaprensivos editores, al amor de una mujer a quien había intentado alcanzar a toda costa y en quien, al concebirla inasible, al percatarse de su inexistencia, decide metamorfosearse, y esa metamorfosis supone para él un triunfo contra la editorial que pretende publicar su novela (de alguna manera también Apolo se convierte en Dafne al ponerse en cabeza las hojas del árbol en que la ninfa se había transformado poco antes de ser atrapada por su persiguidor, y el árbol, el laurel, desde entonces se usaría como símbolo de la victoria).

En *La caverna de las ideas* (Madrid, 2000), Somoza plantea dos tramas o historias paralelas: la del texto principal, que se presenta

como escrito en griego en la época de Platón, y la del traductor moderno al castellano, que, mientras lleva a cabo su labor, anota las dificultades con las que debe enfrentarse y las peripecias en las que se ve inmerso por culpa de un traductor anterior. En la trama principal, el protagonista, Heracles Póntor, descifrador de enigmas, debe resolver el asesinato de un alumno de la Academia de Platón, que apareció en el bosque con el cuerpo mutilado y completamente destrozado, y que en principio se creyó que había sido devorado por lobos mientras el éfebo estaba cazando; para aclarar el misterio de esa muerte, Heracles es contratado por uno de los filósofos de la Academia, Diágoras de Medonte: juntos acometen la investigación, y conforme van avanzando en sus pesquisas se producen otros crímenes, de amigos y compañeros de la víctima, también descubiertos con los cuerpos amputados, aunque uno de ellos disfrazado de mujer. Los tres jóvenes asesinados, Trámaco, Eunío y Antiso habían participado en las diversiones nocturnas organizadas por el viejo dramaturgo y escultor Menecmo en su taller, donde posaban desnudos para él, actuaban como coreutas en sus tragedias y se entregaban a placeres prohibidos: Heracles había llegado a la conclusión de que Menecmo era el asesino, y de que primero había dado muerte a Trámaco porque creía que éste, seguramente por celos o por remordimientos, se disponía a delatarle, pero, cuando comprobó que Menecmo no había huido de la ciudad y que además se había confesado culpable, entendió que había sido engañado y

que todo había constituido una farsa para desviar la atención del verdadero móvil de los asesinatos.

El traductor está persuadido de que la obra griega es “eidética”, porque reconoce en ella imágenes, metáforas e ideas que transmiten una clave o mensaje secreto: según va traduciendo el texto, va descubriendo alusiones a los doce trabajos de Hércules, y teniendo en cuenta, por un lado, que la novela consta de igual número de capítulos y, por otro, que Heracles es el nombre en griego de Hércules, piensa que las investigaciones del descifrador de enigmas es una alegoría de las hazanas acometidas por el dios argivo, desde la caza del león de Nemea al robo de las manzanas de oro del jardín de las Hespérides. Al obsesionarse tanto por las claves eidéticas, supone que su tarea es muy similar a la del protagonista de la obra, en tanto se afana por resolver un enigma, y por añadidura se ve avocado a parecidas situaciones, al ser secuestrado por el primer traductor del texto, Montalo, y recluido en una pequeña celda, obligado a hallar esa clave que él antes no había hallado y que nadie hallaría: los traductores del texto, al igual que los personajes con los que se relacionan, son invenciones del propio autor de la novela para representar el cuarto elemento de la sabiduría platónica, el de la discusión intelectual a través del diálogo, pero también para demostrar que no puede alcanzarse el quinto, el de la Idea en sí, la Verdad, en cuyo descubrimiento los platónicos han invertido su vida, encerrados en sus respectivas cavernas, sin salir de ellas para mirar el mundo tangible y la realidad en que viven.

Heracles Póntor desenmascara una de las muchas sectas o hermandades dionisiacas de que eran adeptos las tres víctimas, y, al estudiar y observar en qué consisten sus rituales, y sobre todo al ver a unos campesinos lamentándose de la muerte de sus compañeros atacados por lobos, se da cuenta de que Trámaco había sido sometido a uno de esos rituales, y de que su propia madre, Etis, había participado en él, hundiendo los dedos en el corazón de su hijo para arrancárselo, y de que los otros dos jóvenes habían sido asesinados para inculpar a uno de los miembros de la secta y evitar que ésta fuera descubierta. La historia de Trámaco presenta grandes semejanzas con la de Penteo, primo de Acteón, según la escenifica Eurípides en las *Bacantes*: el rey tebano era reacio y contrario a la propagación en sus tierras de los misterios dionisiacos, pero sin embargo accedió a la sugerencia del dios, que se había liberado de las ataduras con las que lo había mandado encadenar, de espiar a las ménades disfrazado de mujer; guiado por el dios, se dirige al monte Citerón y se oculta tras unos abetos, pero resulta sorprendido por las bacantes, y acaba siendo destrozado por ellas, y la primera en arrancarle un brazo es su madre, Ágave. Somoza, pues, se ha inspirado en el caso de Penteo para la intriga principal de su novela (recuérdese que Enío es sacrificado con los vestidos de una mujer), y ha involucrado a Eurípides con los ritos del Lykaion, en los que se inmolaba a una persona y los asistentes, después de devorar sus entrañas, quedaban convertidos en lobos y conservaban esa forma durante ocho años: los seguidores de la secta dionisiaca se

complacen en destrozar pero también en ser destrozados, y lo hacen impulsados por una fuerza irracional, que los enloquece y vuelve furiosos, sobre todo al ingerir un brebaje al que llaman *Kyon* ('perro' en griego), compuesto únicamente por agua, miel y vino. También a Acteón se ha relacionado con los ritos del *Lykaon* en la Arcadia, y se le ha presentado entusiasmado con la perspectiva de la tortura y el desmembramiento, transformado y enloquecido por el agua que le ha arrojado Diana, devorado por una jauría de perros, al igual que Eurípides y Heráclito de Éfeso, según leyendas que recuerda o inventa Somoza por boca de uno de sus personajes, Crántor de Póntor, el líder de la secta (p. 384): el cazador tebano es una especie de hombre lobo, oculto bajo la forma de un ciervo, y en ese pequeño detalle su muerte también coincide con los cultos dionisiacos, en los que se utilizaba la piel de un cervatillo (*Bacantes*, v. 176). Trámaco, Penteo y Acteón no solo se hallan unidos por ser elegidos como víctimas de un rito, que a veces adopta la forma de una venganza, sino, además, por estar ejecutados por seres muy próximos a ellos: la madre que los ha engendrado, en los dos primeros, y los perros que ha criado, en el último. Los tres parecen representar la victoria del instinto sobre la razón: Trámaco, como sus compañeros Enío y Antiso, se hastió de buscar la Verdad a través de la palabra, y la persiguió en la aniquilación, en la destrucción. De hecho, los personajes más racionalistas de la novela, como Diágoras y Heracles, tampoco entendieron qué impulsaba a esos jóvenes a la participación en semejantes actos, y el Descifrador,

tras denunciar la secta a las autoridades y llevarlas a la cueva en que se celebraban los sacrificios, se repite varias esa pregunta ante el cadáver de Etis (“¿Por qué?... ¿Por qué?... ¿Por qué?...”), que aparecía junto a otros colgado cabeza abajo y con los intestinos derramados sobre su pecho: el cadáver de la mujer a la que había amado, y a la que quizá seguía amando, pero a la que había renunciado por acatar la voluntad paterna.

En *Clara y la penumbra* (Barcelona, 2001), en cambio, Somoza sitúa la acción en un futuro no demasiado lejano, julio de 2006, principalmente en Ámsterdam, donde ha de tener lugar la exposición más importante de pinturas del hiperdramatismo, una nueva escuela pictórica que utiliza a los seres humanos como lienzos, y que los adiestra para permanecer inmóviles durante muchas horas, en posturas absolutamente inverosímiles, y que los exponen en museos sobre plataformas especiales para que puedan ser vendidos al mejor postor. Para esa exposición, que conmemora el cuarto centenario del nacimiento de Rembrandt, el pintor más importante de la nueva escuela, el holandés Bruno Van Tysch, está acabando sus últimos lienzos: ha seleccionado de su compatriota una serie de cuadros, entre los que se halla *Susana sorprendida por los ancianos*, y, para el papel de la heroína, ha contratado a la protagonista de la novela, Clara Reyes, a quien recluye en las afueras de la ciudad, en una granja de su Fundación, donde la prepara concienzudamente, con la ayuda de dos asistentes suyos, Uhl y Gerardo. Para buscar en la modelo, que desconoce la figura que va a

representar, la reacción adecuada, ordena que la espíen por la noche, explotando de esa manera sus miedos infantiles, y hace que los asistentes, los encargados de espiala hasta ese momento, irruman también de noche en la habitación en que ella duerme: Van Tysch desea imprimir en el rostro de Clara la imagen del horror y la sorpresa al sentirse observada por unos extraños, para que pueda encarnar con propiedad el papel de Susana, que había sido sorprendida en su jardín, mientras se bañaba desnuda, por unos ancianos que intentaron forzarla, y que, al no lograrlo, la habían acusado de adulterio.

Somoza ha construido la novela a partir de esa historia bíblica, muy similar a la de Diana y Acteón, a quienes no menciona para nada, a pesar de que Rembrandt también les dedicó una pintura. Van Tysch, a través de cámaras ocultas, observa todos los movimientos de Clara, y en ese aspecto se erige como el mirón que se deleita en la contemplación de una muchacha de veinticuatro años que está desnuda la mayor parte del tiempo, mientras los asistentes ensayan sobre su cuerpo todo tipo de colores y tonalidades, a la espera de que él, a quien se denomina Maestro, dé su aprobación y se persone en la granja para dar la pincelada definitiva; Van Tysch asume de alguna manera el papel de los ancianos o de Acteón, al invadir en todo momento la intimidad de su modelo, a quien, si hubiera sido necesario, habría podido violar (así se lo hacen saber a ella), siempre para obtener los resultados artísticos deseados. Clara Reyes acepta, no porque sepa a quién ha

de representar, sino porque quiere convertirse en obra de arte, el papel de Susana o de Diana: de hecho, Uhl, en varias ocasiones, bordea los límites del abuso sexual.

En varios museos, donde se exponían lienzos importantes del Maestro, se habían producido una serie de asesinatos, siempre con las mismas características: el homicida, apodado el Artista, o bien adoptaba la forma del algún guardia de seguridad, o bien se introducía en la habitación en que descansaban los modelos, y en sus cuerpos, con un cortalenzos, dejaba siempre las mismas heridas, diez en total, ocho en aspas y dos en líneas verticales (de idéntica manera, el padre de Van Tysch tachaba los dibujos que dejaban de gustarle), y antes de producirles esas heridas les obligaba a leer un texto escrito, una suerte de manifiesto del arte hiperdramático, y los grababa mientras leían, así como grababa en video los cadáveres. El propio Bruno había contratado a un modelo, especialista en cerublastina, un material parecido a la silicona, para matar a las figuras de sus lienzos más importantes; y había delegado en ese modelo, Póstumo Baldi, el asesinato de Clara / Susana, pensando en su obra póstuma, *La penumbra*: en una sala del castillo familiar, había proyectado situar las imágenes de los cadáveres de sus figuras, con las grabaciones de sus voces antes de morir, alrededor de su cadáver: para la realización de semejante proyecto se había suicidado, al estilo de Séneca, y solo esperaba, para completar su obra, que depositaran la grabación de la voz y la imagen de Susana. Sin embargo, el miembro de seguridad de la Fundación, Lothar Bosch, que había

seguido a Baldi, tras imaginar cuáles habían sido sus movimientos desde el rapto de la modelo, ante la disyuntiva de permitir al asesino la inmolación de Clara o de impedirsele, pensando más en las personas que en el arte, en la consciencia de que nunca iba superar su mediocridad, decide lo segundo. Gracias a Bosch, Clara puede regresar a su casa, a Madrid, junto a los suyos, mientras Van Tysch había dejado incompleta su obra, y había recibido un duro castigo, al igual que los ancianos, al igual que Acteón, por intentar apropiarse de Susana para la eternidad.

Desde la primera parte de la novela, Clara se siente vigilada por paniagudos del pintor que pretende convertirla en Susana: al principio, por miembros de la Fundación, a quienes intuye pero nunca llega a ver, y después por Gerardo y Uhl, quienes la espían, al asomarse durante la noche a la ventana de la casa en que ella había sido recluida (si el primero era muy joven, el segundo, en cambio, sin llegar a viejo, tenía bastante más años); los dos asistentes, para completar su actuación, entraron por sorpresa en su habitación, haciéndose pasar por agresores, y la amordazaron y abofetearon: la modelo sin embargo se defendió y se resistió al ataque de que fue objeto, y sus agresores, especialmente Uhl, quien asumió la parte más activa de esa acción, acabaron soltándola, porque, ante la rebeldía de su víctima, no supieron captar la mirada de terror y pánico que buscaban para reflejarla en la de Susana. Como trabajadores de Van Tysch, Uhl y Gerardo también representan la función de los ancianos (y, en el fondo, la de Acteón), pero, a

diferencia de su amo, no reciben ningún tipo de castigo: solo Gerardo parece haberse enamorado de Clara, no de Susana, y por ella incluso llega a traicionar los postulados artísticos del Hiperdramatismo, que obligaban a tratar a la figura como un objeto de arte, nunca como un ser humano, y que prohibían con ella cualquier relación personal, más allá de la estrictamente profesional. A pesar de hallarlo atractivo, Clara no se prodiga en demasiadas muestras de cariño hacia el joven asistente, a quien en algún momento desprecia: en su vida civil, está soltera, si bien sale con un radiólogo, Jorge, de quien no está enamorada, pero a quien puede revelar, con orgullo, los pormenores de sus experiencias como lienzo humano. Clara profesa la misma pasión por su trabajo que Diana por la suya, y las dos lo anteponen a su vida más íntima, haciendo de él una especie de religión de la que no quieren ni saben renegar: por el arte hiperdramático, Clara incluso está dispuesta a dar la vida, al asumir, cuando Póstumo Baldi intenta quitársela, que perderla forma parte de la obra de Van Tysch; al sobrevivir, no ha alcanzado la inmortalidad a la que aspiraba como cuadro del Maestro, pero ha triunfado sobre una concepción del arte, absolutamente deshumanizador, basado, al menos en su caso, en actividades relacionadas directamente con los ancianos bíblicos o con el cazador tebano: deseaba haberse convertido en Susana para siempre, pero ha debido conformarse con seguir siendo Clara.

Van Tysch se afanaba por descubrir en Clara una mirada que solo había aflorado una vez y que se resistía a aflorar de nuevo, y,

tras varios intentos, se percató de que esa mirada volvía a manifestarse cuando ella se veía reflejada en una superficie resplandeciente (por eso, ordenó que, mientras la modelo hiciera de Susana, la obligaran a mirarse en un espejo, camuflado de la mejor manera posible). En su niñez, cuando ignoraba la existencia del arte hiperdramático, Clara vivió una experiencia que la había marcado y que inconscientemente iba a convertirla en la candidata idónea para representar a Susana: en un día de un sol radiante, había decidido franquear el umbral de lo que sabía prohibido, la puerta del desván de su casa, donde creía que se ocultaba algo horrible, porque su madre nunca la había dejado entrar, ni a ella ni a su hermano José Manuel, al temer que pudieran caérseles encima los trastos que allí había apilado; al ver la puerta entreabierta, Clara cedió a la tentación de abrirla del todo para penetrar en un mundo desconocido para ella, y, después de la decepción inicial, al hallar solo viejas mantas, cajas de cartón, un tablero de ajedrez, una muñeca sin vestidos..., llegó a contemplar lo que nunca antes le había producido tanto terror: una niña de su misma edad, con un peinado similar al suyo, con unas facciones casi idénticas a las de ella, con un conjunto azul marino de Lacoste muy parecido al que ella vestía, en definitiva, su propia imagen reflejada por un espejo situado al fondo y cuyo marco estaba disimulado por la penumbra. La escena, sin duda, preludia la que protagonizaría bastantes años después, cuando había sido elegida para convertirse en Susana, sorprendida en el baño por unos ancianos, pero, sin que nadie llegara a notarlo, descubriéndose a sí

misma ante un espejo. Si a Diana la contemplación de su imagen podía cautivarla al igual que ella en persona había cautivado a Acteón, a Clara Reyes la de la suya, en cambio, parecía horrorizarla, y le provocaba un sentimiento absolutamente opuesto al de los viejos que ven a Susana.

CONCLUSIÓN

A partir del siglo XVIII, la figura de Acteón suscita una menor atención entre los poetas, novelistas y dramaturgos, aunque se mantiene en sus obras, con las simbologías antiguas y con otras nuevas: sigue, por ejemplo, personificando los males de la caza, se mantiene como privilegiado espectador de una teofanía en cuyos misterios intenta iniciarse, se erige como emblema del marido postizo y da lugar, aunque de manera indirecta e implícita, a la relación estrecha entre la enfermedad de la rabia y la de amor; pero, además, se revela como menos invulnerable y más agresivo que en épocas anteriores: sale indemne de un campo inglés de nudistas, donde pasa completamente desapercibido, al no despertar la atención de nadie; ilustra la extraña relación amorosa entre dos hombres que se encuentran no se sabe dónde y van formando progresivamente un solo ser (y esa extraña relación se establece a partir de una reinterpretación de la existente entre el cazador y sus perros, en la que el primero por momentos abandona su papel de víctima para convertirse en la de agresor); se utiliza para anunciar los efectos devastadores de la guerra (Acteón pasa a ser el hombre del

siglo XX destruido por una maquinaria que él mismo ha construido y ha promovido, de la misma manera que el cazador había reunido y alimentado la jauría de sus perros). Sin embargo, a medida que avanza el siglo XX y comienza el XXI, el príncipe tebano deja de ser el punto de referencia en obras que llevan el nombre de Diana en su título o que abordan el tema de la muchacha espiada y sorprendida en su intimidad o que sugieren una relación directa y causal entre la enfermedad de amor y la de la rabia. Paradójicamente, la figura de Acteón ha perdido vigencia cuando más debería tenerla, especialmente en una cultura como la actual, que profesa un extraordinario culto al mirón, a la persona que desea irrumpir en la intimidad de los otros, ya sea en sus actividades más escatológicas o obscenas, ya en las más cotidianas y domésticas, y que incluso llega a pagar por convertirse en observador de semejante espectáculo. En los índices de audiencia televisiva, hallaríamos a millones de Acteones que no sabrán ni tan siquiera de la existencia de su máximo y más importante precursor. Ironías de la cultura.



Diana y Acteón, óleo sobre lienzo (40 x 49 cm.) realizado en 1590 por Joseph Heintz el Viejo y expuesto en el Kunsthistorisches Museum de Viena

BIBLIOGRAFÍA

ALFONSO EL SABIO, 1957-1961. *General Estoria. Segunda parte*, ed. A. G. Solalinde, Ll. A. Kasten y V. R. Olschläger, eds., Madrid: CSIC.

ALCÁZAR, Baltasar del, 2001. *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid: Cátedra, Madrid.

ALEMÁN, Mateo, 1987. *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid: Cátedra, 2 vols.

ALONSO, Dámaso, 1950. *Poesía Española*, Madrid: Gredos.

Antología de la poesía romántica francesa, 2000. ed. Rosa de Diego, Madrid, Cátedra.

APOLODORO, 1985. *Biblioteca*, introducción de Javier Arce, con traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid: Gredos.

APULEYO, Lucio, 1977. *The Golden Ass*, ed. S. Gaselee, Londres: William Heinemann.

ARIOSTO, Ludovico, 1989. *Opere*, ed. Mario Santoro, Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

_____, 1992. *Orlando Furioso*, ed. Lanfranco Caretti, Turín: Einaudi.

ARTÍS-GENER, Avel·lí, 1985. *Los perros de Acteón*, Barcelona: Plaza y Janés.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, 1974. *Rimas*, ed. José Carlos de Torres, Madrid: Castalia.

_____, 1994. *Leyendas*, ed. Joan Estruch, Barcelona: Crítica.

_____, 2001. *Leyendas*, ed. Pascual Izquierdo, Madrid: Cátedra.

BEN JONSON, 1932. *The works of...*, vol. IV, eds. C. H. Herford y Percy Simpson, Oxford.

BERÇUIRE, Pierre, 1933. en Fausto Ghisalberti, “L’Ovidius moralizatus”, *Studi Romanzi*, XXIII, pp. 5-136.

_____, 1992. *Morales de Ovidio. A Fifteenth-Century Castillian Translation of the “Ovidius moralizatus” (Pierre Berçuire)*, Madrid, *Biblioteca nacional ms. 10144*, ed. Derek C. Carr, Madison: Seminary of Medieval Studies.

BLANCHON, 1978. *Pasithée*, en Mathieu-Castellani, Gisèle, *Éros baroque*, p. 289.

BOASE, R., 1990. « *Rabia de amor: Garcilaso’s critique of the late-fifteenth century cult of amorous despair* », en *Golden Age Spanish Literature: Studies in honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, eds. C. Davis y A. Deyermund, Londres: Westfield College.

BOCCACCIO, Giovanni, 1952. *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammeta*, eds. Enrico Bianchi, Carlo Salinari y Natalino Sapegno, Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi.

_____, 1991. *Ninfale fiesolano*, ed. Pier Massimo Forni, Milán: Mursia.

_____, 1995. *Genealogie gentilium deorum*, ed. Vittorio Sacaria, en *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, vols. 7-8, Milán: Mondadori.

BOUCHET, Guillaume, 1999. *Complainte du cerf*, en Ion P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid: Siruela.

BRUNO, Giordano, 1964. *De gl'eroici furori*, ed. Paul-Henri Michel, París: Les Belles Lettres.

_____, 1987. *Los heroicos furores*, introducción y notas de María Rosario González Prada, Madrid: Tecnos.

CALÍMACO, 1977. *Hymns and epigrams*, ed. A. W. Mair, Londres: William Heinemann.

_____, 1980. *Himno, epigramas y fragmentos*, trad. castellana por Luis Alberto de Cuenca y Máximo Briosó Sánchez, Madrid: Gredos.

CAMPA, Mariano de la, 1988. “La *Fábula de Acteón y Diana*, de Antonio Mira de Amescua”, *Manuscritos. Cao*, I, pp. 49-61

CARITEO, 1892. *La Rime*, ed. Erasmo Pércopo, 2 vols., Nápoles: Academia delle Scienze.

CASA, Giovanni, 1574. *Rime et Prose*, Venecia: GiouanAntonio Bertano.

CASTILLEJO, Cristóbal, 1999. *Fábulas mitológicas*, ed. Blanca Perrián, Lucca: Mauro Baroni.

CERVANTES, Miguel de, 1998. *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, Barcelona: Crítica.

CETINA, Gutierre de, 1981. *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra.

CLARÍN, Leopoldo Alas, 1986. *La Regenta*, ed. Juan Oleza, Madrid: Cátedra, 2 vols.

CONTI, Natale, 1988. *Mitología*, traducción, con introducción, notas e índices de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Murcia: Universidad de Murcia.

COLAHAN, Clark, 1994. "Lunar Pigs Trashed by Crazy Green Cultists (*Don Quijote*, 2, 58-68), *Bulletin of the Cervantes Society of America*, XIV, pp. 71-80.

COLONNA, Francesco, 1964. *Hypnerotomachia Poliphili*, eds. Giovanni Pozzi y Lucia A. Ciaponni, Padua: Antenore.

CORREGIO, Nicolo da, 1969. *Rime*, ed. A. Tissoni Benvenuti, Bari: Laterza.

COSSÍO, José María, 1959. *Las fábulas mitológicas en España*, con un prólogo de Dámaso Alonso, Madrid: Espasa-Calpe, Madrid, pp. 106-107.

COX, Jeffrey N., 1998. *Poetry and Politics in the Cockney School: Keats, Shelley, Hunt and their Circle*, Cambridge: University Press.

CROSAS LÓPEZ, Francisco, 1998. *De diis Gentium. Tradición clásica y cultura medieval*, Nueva York: Peter Lang.

CRUZ CASADO, Antonio, 1994. “Los poemas de tema mitológico en *El cisne andaluz*, de Gonzalo Enríquez de Arana”, en *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse: Mirail, vol. I.

CUENCA, Juan, 1990. *Confesión deal amante*, ed. paleográfica de Elena Alvar, con prólogo de Manuel Alvar, Madrid: Anejos del *Boletín de la Real Academia Española*.

CULIANU, Ioan P., 1999. *Eros y magia en el Renacimiento 1484*, trad. Castellana por Neus Clavera y Hélène Rufat, Madrid: Siruela.

DARÍO, Rubén, 1996. *Poesía selecta*, ed. Alberto Acereda, Madrid: Visor.

_____, 2000. *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez, Madrid: Cátedra.

De tribus puellis, 1938. ed. Paul Maury, en Gustave Cohen, *La “comédie” latine en France au XII^e siècle*, vol. II, París: Les Belles Lettres.

DIOSCÓRIDES ANAZARBEO, Pedacio, 1677. *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*, traducidos de lengua griega en la vulgar castellana e ilustrado con claras y sustanciales anotaciones... por el doctor Andrés de Laguna, Valencia.

DONDI DALL'OROLOGIO, Giovanni, 1990. *Rime*, ed. A. Daniele, Vicenza: Neri Pozza.

ELIANO, Claudio, 1984. *Historia de los animales*, versión castellana por José María Díez Regañón, Madrid: Gredos.

FARIA E SOUSA, Manuel de, 1972. *Lusiadas de Luis de Camões comentadas por...*, edición facsímil Madrid, 1630, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moneda.

FILOSTRATO, 1979. *Vida de Apolonio de Tiana*, trad. Castellana por Alberto Bernabé Pajares, Madrid: Gredos.

FRIEDMANN, Anthony E., 1966. "The Diana-Acteon Episode in Ovid's *Metamorphoseos* and *The Faerie Queene*", *Comparative Literature*, IV, pp. 289-299.

FOSALBA, Eugenia, 1994. *La "Diana" en Europa. Ediciones, traducciones e influencias*, Seminari de Filologia i d'informàtica, Departament de Filologia Espanyola, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

FULGENCIO, Fabio Planciades, 1898. *Mythologiae*, ed. Rudolf Helm, Leipzig: Teubner.

GALDÓS, Benito Pérez, 1971. *Lo prohibido*, ed. José F. Montesinos, Madrid: Castalia.

_____, 1991. *Tormento*, Madrid: Alianza Editorial.

_____, 2000. *El doctor Centeno*, Madrid: Alianza Editorial.

GALLO, Filenio, 1973. *Rime*, ed. Maria Antonietta Grignani, Florencia: Olschki.

GARGANO, Antonio, 1996. "Garcilaso y la *aegritudo canina*: el soneto 'A la entrada de un valle, en un desierto'", en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Aiso (Toulouse, 1993) I, Plenarias. General. Poesía*, eds. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Toulouse-Pamplona.

GHISALBERTI, Fausto, 1932. *Arnolfo d'Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milán: Hoepli.

_____, 1933. "L'*Ovidius moralizatus*' di Pierre Bersuire", *Studi Romanzi*, XXIII, pp. 5-136.

GODARD, Jean, 1978. en Mathieu-Castellani, Gisèle, *Éros baroque*, p. 287.

GÓNGORA, Luis de, 1989. *Sonetos completos*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid: Castalia.

_____, 1985. *Góngora y el "Polifemo"*, Madrid: Gredos, Madrid, 3 vols.

_____, 1994. *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid: Castalia.

HABERT, Isaac, 1978. *Oeuvres Poétiques*, en Gisèle Mathieu-Castellani, *Éros baroque*, p. 290.

HEATH, John, 1992. *Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in Classical Literature*, Nueva York: Peter Lang.

HEIPLE, Daniel L., 1994. *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, Pennsylvania: University Press.

HESTEAU DE NUYREMENT, Clovis, 1978. *Oeuvres poétiques*, en Mathieu-Castellani, Gisèle, 1978. *Éros baroque*.

HIGINIO, 1997. *Fábulas*, versión castellana por Santiago Rubio Fernaz, Madrid: Ediciones Clásicas.

HORNBLOWER, Simon, y Spawforth, Anthony, 1996. *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford-Nueva York: Oxford University Press.

JAMMES, Robert, 1984, *Poesía erótica del siglo de oro*, Barcelona: Crítica.

JAMYN, Amadis, 1978. *Oeuvres poétiques. Livres II, III et IV (1575)*, ed. Samuel M. Carrington, Droz: Genève.

JÁUREGUI, Juan de, 1993. *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra.

KEATS, John, 1997. *Poemas escogidos*, eds. Juan V. Martínez Luciano, Pedro Nicolás Payá y Miguel Teruel Pozas, Madrid, Cátedra.

KLOSSOWSKI, Pierre, 1990. *El baño de Diana*, versión castellana a cargo de Dolores Díaz Vaillagou, con una presentación de Fernando Castro Flórez, Madrid: Tecnos.

LARA GARRIDO, José, 1980. *Poética manierista y texto plural: Luis de Barahona de Soto en la lírica española del XVI*, Málaga: Universidad de Málaga.

LABE, Louise, 1983. *Oeuvres poétiques*, ed. Françoise Charpentier, París: Gallimard.

LA ROQUE, Simeón-Guillaume de, 1978, *Amours de Caritée*, en Mathieu-Castellani, Gisèle, *Éros baroque*.

LORCA, Federico García, 1997. *Obras completas III. Prosa*, ed. Miguel García-Posada, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

MARBEUF, Pierre de, 1987. *Recueil des vers*, en *Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, ed. Jean-Pierre Chauveau, París: Gallimard, p. 241.

MARINO, Giambattista, 1987. *Rime amorose*, ed. O. Besomi y A. Martini, Módena: Panini.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, 1978. *Éros baroque. Anthologie thématique de la poésie amoureuse (1570-1620)*, París: Union Générale d'Éditions, pp. 286-292.

MARTORELL, Joanot, 1990. *Tirant lo Blanc i altres escrits*, ed. Martí de Riquer, Barcelona: Ariel.

MEDICI, Lorenzo de, 1992. *Tutte le Opere*, ed. Paolo Orvieto, 2 vols. Roma: Salerno.

MEXÍA, Pedro, 1989. *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid: Cátedra.

MIRA DE AMESCUA, Antonio, 1951. "Composiciones varias", en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, ed. Adolfo de Castro, vol. II, Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, XLII.

MOORMANN, Eric M. Y Uitterhoeve, Wilfried, 1997. *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, edición española por Jesús Martínez Sánchez, Madrid: Akal.

MONTESINOS, José F., 1969. *Estudios sobre la novela española del siglo XIX. Galdós*, Madrid: Castalia, pp. 62-120.

MORATÍN, Leandro Fernández, 1944. *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, ed. Buenaventura Carlos Aribau, Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles.

MORROS, Bienvenido, 1998. *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Quaderns Crema: Barcelona.

_____, 1999. "Reseña de *La quinta de Florencia* de Debra Collins", en *Anuario de Lope de Vega*, V, pp. 232-244.

PAPILLON DE LASPHISE, Marc, 1979. *Les amours de Théophile et l'Amour Passionnée de Noémie*, ed. Marco Manuella Callachan, Droz: Genève.

OROBITG, Christine, 1995. *L'humeur noire. Mélancolie, Écriture et Pensée en Espagne aux XVIème et XVIIème siècles*, Bethesda: International Scholars Publications.

Ovide Moralizé, 1968. ed. G. De Boer, Wiesbaden, vol I.

OVIDIO, 1950. *Heroidas*, ed. Antonio Alatorre, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____, 1982. *Metamorfosis*, ed. Antonio Ruiz de Elvira, 3 vols. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas.

_____, 1987. *Tristia*, ed. José Quiñónez Melgoza, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

PIÑERA, Virgilio, 1999. *Cuentos Completos*, Madrid: Alfaguara.

PAUSANIAS, 1551. *Veteris Graeciae descriptio*, Romulus Amaseus vertit, Florencia.

PALÉFATO, 1975. *Histories increíbles*, ed. Enric Roquet, Barcelona: Fundació Bernat Metge.

_____, 2002, *Sobre fenómenos increíbles*, en *Mitógrafos griegos*, ed. Manuel Sanz Morales, Madrid: Akal, pp. 189-260.

PANOPOLIS, Nono, 1976. *Les Dionysiaques*, París: Les Belles Letres.

_____, 1995. *Dionisiacas (cantos I-XII)*, versión castellana por Sergio Daniel Manterola y Leandro Manuel Pinkler, Madrid: Gredos.

PLINIO, 1944-1962. *Natural Historia*, ed. D. E. Eichholz, Londres: Harvard University Press.

Poesía del siglo XVIII, 1982. ed. John H. R. Polt, Madrid: Castalia.

POLO, Gaspar Gil, 1987. *Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada, Madrid: Castalia.

POUND, Ezra, 1994. *Cantares completos*, ed. bilingüe de Javier Coy, Madrid: Cátedra, vol. I, pp. 156-158.

QUEVEDO, Francisco de, 1996. *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecuá, Barcelona: Planeta.

QUIRINI, Giovanni, 1969. *Rimatori del Trecento*, ed. Gisueppe Corsi, Turín: UTET, pp. 48-49.

_____, 1998. *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona: Crítica.

RIQUER, Martín de, 1975. *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. II, Barcelona: Planeta.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1903. *Luis Barabona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: Real Academia Española, pp. 637-638.

ROJAS, Fernando, 1996. *La Celestina*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona: Vicens Vives.

RONSARD, Pierre, 1974. *Les Amours*, ed. Françoise Joukovsky, París: Gallimard, 1974.

RUEDA, Salvador, 1994. *Antología*, selección y estudio preliminar de Carmen Correa Cobano, Sevilla: Alfar.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de, 1984. *Poesia*, ed. Alexandre M. Garcia, Lisboa: Comunicação.

SACCHETTI, Franco, 1990. *Il libro delle Rime*, ed. F. Bambilla Ageno, Florencia: Olschki.

SAN PEDRO, Diego, 1985. *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, en *Obras completas, I*, ed. Keith Whinnom, Madrid: Castalia.

SALISBURY, Juan, 1993. *Policraticus*, ed. K. S. B. Keats-Rohan, Brepols (*Corpus Christianorum, CXVIII*).

SANNAZARO, Iacopo, 1535. *Opera omnia latina*, Venecia: Aldo Manucio.

_____, 1990. *Arcadia*, ed. Francesco Erspamer, Milán: Mursia, Milán.

SANTAGATA, Marco, 1990. *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bolonia: Mulino, pp. 273-325.

_____, 1996. ed., Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Milán: Mondadori, pp. 95-122.

SCALION DE VIBLUNEAU, François, 1978. *Loyalles et pudiques amours*, en Mathieu-Castellani, Gisèle, *Éros baroque*, p. 291.

SCEVE, Maurice, 1984. *Délie. Objet de plus haute vertu*, ed. Françoise Charpentier, París: Gallimard.

SCHEVILL, Rudolph, 1913. *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley: University of California Press.

SCHWARTZ LERNER, Lía, 1992. “De la *erudición noticiosa*: el motivo de Acteón en la poesía áurea”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. I, pp. 551-553.

SÉNECA, L. A., 1986. *Tragoediae*, ed. Otto Zwierlein, Oxford: Oxford University Press.

_____, 1995. *Tragédies*, ed. Tomás Martínez Romero, vol. II, Barcelona: Barcino.

SERÉS, Guillermo, 1996. “Los principales motivos del amor platónico y su reflejo en algunos autores del siglo de oro”, *Imprévue*, VI, pp. 74-75.

SHAKESPEARE, William, 1993. *The Complete Works*, ed. W. J. Craig, Londres: Pordes.

SHELLEY, *Poetical Works*, ed. Thomas Hutchinson, Londres: Oxford University Press.

SIDNEY, Philip, 1987. *The Countess of Pembroke's Arcadia (The New Arcadia)*, ed. Victor Skretkowicz, Oxford: Clarendon Press.

SILVIO PICCOLOMINI, Eneas, 2001, *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ed. Ines Ravasini, en Pedro Cátedra, *Tratados de amor en el entorno de « Celestina » (siglos XV-XVI)*, Madrid: Nuevo Milenio, pp. 163-217.

SIMONE SERDINI, detto il Saviozzo, 1965. *Rime*, ed. E. Pasquín, Bolonia: Commissione per i Testi di Lingua.

SOMOZA, José Carlos, 2000. *Dafne desvanecida*, Barcelona: Destino.

_____, 2000. *La caverna de las ideas*, Madrid: Santillana (Punto de Lectura, 290).

_____, 2001. *Clara y la penumbra*, Barcelona: Círculo de Lectores.

SOTO DE ROJAS, Pedro, 1981. *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid: Cátedra.

SPENSER, Edmund, 1987. *The Faerie Queene*, eds. Thomas P. Roche y C. Patrick O'Donnell, Londres: Penguin Books.

SPONDE, Jean de, 1948. *Poésie*, ed. Facsímil, essai sur la vie par F. Ruchon, étude par A. Boase, Caillier: Genève.

TANSILLO, Luigi, 1996. *Il Canzoniere edito ed inedito*, ed. Erasmo Percopo, 2 vols., Nápoles: Liguori.

TASSO, Bernardo, 1995. *Rime. I. I tre libri degli Amori*, eds. Domenico Chiodo y Vercingetorige Martignone, Turín: Res, 2 vols.

TASSO, Torquato, 1995. *Opere*, ed. Marta Savini, Roma: Newton.

TEBALDEO, Antonio, 1989-1992. *Rime*, eds. Tania Basile y Jean-Jacques Marchand, 5 vols. Modena: Panini.

TEXTOR, Ravisius, 1574. *Officina*, Venecia: Juan Gryfio.

The Greek Anthology, 1970. ed. W. R. Paton, Londres: Harvard University Press, vol. II.

TOLEDANO MOLINA, Juana, 1996. “El tema de Acteón en Barahona de Soto y Mira de Amescua”, en *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, eds. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, vol. I, pp. 545-552.

UBERTI, Fazio degli, 1522. *Rime*, ed. Giuseppe Corsi, Bari: Laterza.

VALLE-INCLÁN, Ramón del, 1997. *Voces de gesta. Cuento de abril*, ed. M^a Paz Díez Taboada, Madrid: Austral.

VALVERDE, José María, 1978. *Poesías reunidas. 1909-1962*, Madrid: Alianza Tres.

VEGA, Garcilaso de la, 1592. *Poesía completa*, ed. Juan F. Alcina, Madrid: Espasa Calpe.

_____, 1995. *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Crítica: Barcelona.

VEGA, Lope de, 1860. *Comedias escogidas*, vol. IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid: Atlas, Biblioteca de Autores Españoles.

_____, 1969. “La Filomena”, en *Obras poéticas. I*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta.

_____, 1973. *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid: Castalia.

_____, 1975. *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid: Castalia.

_____, 1995. *La quinta de Florencia*, ed. Debra Collins Ames, Kassel: Edition Reichenberger.

_____, 1998. *La quinta de Florencia*, ed. Bienvenido Morros, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. de Silvia Iriso, Lleida: Milenio.

VENOSA, Ricardo, 1986. *De Paulino et Polla*, ed. Stefano Pittaluga, en *Commedie Latine del XII e XIII secolo*, vol. V, Génova: Universidad de Génova, pp. 83-227.

VICO, Giambattista, 1990. *Opere*, ed. Andrea Battistini, Milán: Mondadori, pp. 661-662.

ESTEBANILLO GONZÁLEZ, 1978. *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de humor*, ed. Nicholas Spadaccini y Anthony N. Zahareas, Madrid: Castalia.

VILLALOBOS, Francisco López de, 1973. *El sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas*, ed. María Teresa Herrera, Salamanca: Universidad de Salamanca.

VILLALÓN, Cristóbal de, 1982. *El Crotalón*, ed. Asunción Rallo, Madrid: Cátedra.

VINSAUF, Geoffroi de, 1962. *Poetria nova*, ed. Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle (Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge)*, París: Champion.

WITHERS, Alfred Miles, 1923. *The sources of the poetry of Gutierre de Cetina*, Philadelphia: Publicaciones de la Universidad de Pennsylvania.