

La mitología en el Barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo

Bienvenido Morros
Universidad Autónoma de Barcelona

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 11, 2007, pp. 185-226].

La cultura del Barroco se interesó por la mitología clásica casi igual que la Medieval o la Renacentista. Al menos en literatura no se aprecian cambios importantes entre esos tres períodos de la historia de Occidente. Juan de Mena moraliza las fábulas de Ovidio de manera parecida a Garcilaso o a Cervantes, por poner sólo un ejemplo representativo de cada época. El primero de esos autores, además, compuso un tratado sobre mitología tan importante como lo fue el de Alfonso el Madrigal, apodado el Tostado, y que nunca aparece citado en los repertorios sobre el tema. Pero de eso hablaremos un poco más adelante. Garcilaso en su canción IV ofrece una moralización de la fábula de Venus y Marte, o en la égloga II mezcla la de tres fábulas distintas, dos citadas de manera muy clara y la tercera aludida muy vagamente¹. Así, recrea, a través de su personaje Albanio, situaciones muy similares a las de Narciso y Orfeo, pero también a Acteón, a quien sin embargo decide ignorar porque ése era un nombre demasiado asociado a la caza en los Ovidios moralizados de la Edad Media. De igual modo Cervantes invoca al príncipe tebano cuando don Quijote queda atrapado en unas redes tendidas por unas adolescentes que se han disfrazado de pastoras para representar una égloga de Garcilaso y otra de Camoes: en ese punto, el hidalgo manchego improvisa un discurso sobre la ingratitud, para dejar claro que él asociaba a Acteón, no con la caza, porque ya Sancho no lo menciona cuando la ha censurado como ejercicio propio de gobernantes, sino con ese pecado, tal y como habría leído en uno de los tratados más famosos del Renacimiento sobre mitología, el de Natal Conti².

¹ Ver Morros, 2000, y 2003, pp. 235-40; y también Guillou-Varga, 1986, pp. 333-38.

² Ver Morros, 2005.

Los dramaturgos del Barroco llevaron a las tablas la representación de diversos mitos, pero nunca, que yo sepa, decidieron escenificar las desventuras de Acteón. Sólo Francisco de Rojas, y en menor medida Calderón en *El médico de su honra*, usó la fábula del príncipe tebano como trama importante de su comedia *Del rey abajo, ninguno* de acuerdo con la moralización más difundida desde la Edad Media. Así, convierte a los dos protagonistas masculinos de su obra (García de Castañar y don Mendo) en una especie de Acteón, al presentarlos como muy aficionados al arte venatorio, y al hacer que esa afición sea la responsable de sus desdichas e incluso de la muerte de uno de los dos. El marido de la dama de que se enamora su rival, a quien confunde con el rey (de ahí el título de la pieza), la deja involuntariamente a su merced para irse de caza por la noche, y el rival la visita tras organizar una fingida cacería para poder entrar en casa de la dama con semejante y absurdo pretexto. Mientras marido y pretendiente se hallan en el bosque persiguiendo jabalíes, en casa del primero la mujer pasa la noche en vela acompañada por sus criados, quienes la entretienen planteándole diversas cuestiones. Una de esas cuestiones es la de cuál es el mayor vicio de los hombres, y un anciano, llamado Belardo, contesta que la caza, aduciendo la moraleja más conocida de Acteón:

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)³.

Esa moraleja que introduce un personaje secundario sirve no sólo para la cuestión que ha planteado sino también para toda la obra. La caza se concibe como un pasatiempo peligroso, en tanto a un noble lo distrae de sus funciones como gobernante al servicio del rey a quien aconseja, y a un marido lo aparta de sus obligaciones para una esposa a quien no debería abandonar bajo ningún pretexto.

Los compositores del Barroco también dedicaron sus primeras óperas a diversos mitos, y entre ellos Marc Antoine Charpentier compuso una con el título de *Actéon* (1684), en la que el príncipe tebano aparece vanagloriándose de no haber sucumbido al dios del Amor y exaltando el ejercicio al que se ha entregado por completo: «Du plaisir de la chasse [...] / sois toujours seulement tenté» («Solamente del placer de la caza [...] yo sea siempre tentado»), exclama el protagonista poco antes de descubrir bañándose desnuda a la diosa a quien al principio ha pedido que guíe sus pasos y los de sus compañeros. El libreto, como las obras arriba mencionadas, no deja de ser un alegato contra la caza.

Y es que la figura de Acteón durante siglos y siglos no significó otra cosa. Así, un discípulo de Aristóteles, llamado Paléfato, en su libro Περὶ

³ Rojas, *Del rey abajo, ninguno*, p. 55.

Απιστων (*Acerca de lo increíble*), ofreció una interpretación de la vida del príncipe tebano que llegó a tener vigencia hasta el siglo XVIII:

Ακταιων ην ανηρ το γενος Αρκας, φιλοκυνηγος. ουτος ετρεφεν αι κυνας πολλας και εκθηρευεν εν τοις ορεσιν, των δε αυτος πραγματων ημελει; τω ουν Ακταιωνι αμελοσντι των οικειων, μαλλον δε κυνηγετοσντι, διεφθαρη ο βιος. οτε δε ουκετι ειχεν ουδεν, ελεγον οι ανθρωποι "δειλαιος Ακταιων, ος υπο ταω ιδιων κυνων κατεβρωθη"⁴

‘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: «Miseró Acteón, quien fue devorado por sus propios perros».

Bastante después otro mitógrafo, Fulgencio, todo un clásico en la materia, inaugurando la época medieval, escribió un pequeño tratado que se conoce con el título *Mythologiae libri tres* y en el que, bajo el epígrafe «Actionis Fabula», ratificó la interpretación sugerida por Paléfato, intentando justificar hasta el más mínimo detalle de la fábula:

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 dicitur⁵.

‘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 perros’.

En la escuela de Orléans, el maestro Arnolfo, hacia la primera mitad del siglo XII, repitió casi a la letra las moralizaciones de sus predecesores:

Acteon de media die Dianam inuenit nudam unde mutatus fuit in cervum, et postea a canibus suis dilaceratus. Re vera Acteon uenator de media die id est de medio sue etatis uidit Dianam nudam id est considerauit uenationem nudam esse id est inutilem. Diana dea uenationis bene debet pro uenatione poni. Quia uenationem tantum adhorruit, fingitur mutatus esse in cervum, quia animalibus ceteris timidior esse perhibetur. Sed cum periculum uenandi 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,

⁴ Stern, 1996, pp. 104-105.

⁵ Paléfato, *Enarrationes*, 1498, s. f.

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 perros⁶.

Alfonso el Sabio abundó en ese sentido en su *General Estoria*, al desarrollar la idea de que el príncipe tebano se había dado cuenta de los perjuicios de la caza cuando había llegado a la edad adulta:

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 por ó 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 debía 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 prisiesen sos canes e se fuesen, ca assaz habien 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 ello⁷.

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») nos dio 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')⁸. Para nuestro propósito solo nos interesa reproducir la primera, porque es la que sigue la línea inaugurada por Paléfato:

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 vauisist les chiens tenir,
sans preu qui l'en deüst venir.

⁶ Para el texto, con una noticia biográfica de su autor, véase Ghisalberti, 1932.

⁷ Alfonso X, *General estoria*, pp. 152 a y 153 b.

⁸ *Ovide Moralisé*, ed. de Boer, p. 311.

Onc des chiens ne se vault retraire,
ains les put sans besoigne faire.
Tan li plot, tant i entendi,
que tous ses biens i espandi:
ensi les chiens le desnuerent
de tous biens, si le devouement.
Par cest exemple 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 avoir⁹.

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 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 bienes⁷.

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* contiene 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 Ridewall¹⁰. De la versión parisina se ha conservado una versión castellana del siglo XV, los *Morales de Ovidio*, en un manus-

⁹ *Ovide Moralizé*, ed. de Boer, pp. 311-12.

crito 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»¹¹, cuando su hijo se hallaba estudiando en Salamanca, esto es, antes de recibir su doctorado en 1452. De la fábula de Acteón Berçuire llegó a reproducir numerosas moralizaciones, sin adoptar un orden específico, pero empezando por la interpretación tradicional (copiamos primero la versión original y a continuación la traducción castellana):

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 a queste 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. 71v).

En la *Genealogía de los dioses paganos*, Boccaccio volvió a insistir en semejante dirección, citando a Fulgencio:

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 temeroso’¹².

Antes había ofrecido un resumen de la fábula, bastante llamativo, porque en él presentó a nuestro personaje víctima de la sed, y ésa es una circunstancia que no suele aparecer en ninguno de los testimonios conservados:

Et cum die quodam venatione fessus in valle Gargaphie descendisset, eo quod in ea fons esset, recens et limpidus, et ad eum forte potaturus accederet, vidit in ea Dianam nudam se lavantem (ibid.)

¹⁰ Para el texto latino seguimos precisamente la versión parisina (conocida con la sigla *P*) editada por Ghisalberti, 1933, pp. 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 *homoioleuton* (en lo demás siempre coincide literalmente con el texto publicado por Ghisalberti).

¹¹ Carr, 1992, p. 5.

¹² Boccaccio, *Genealogiae*, fol. XLIIv; hay traducción castellana a cargo de Consuelo Álvarez y Iglesias 1983, p. 326.

Y como cierto día, cansado de la caza, descendiera al valle de Gargafia, precisamente porque allí había una fuente, de agua fresca y cristalina, y se aproximara a ella quizá para beber, vio a Diana lavándose desnuda.

En España, el Tostado no dedicó ni una línea al príncipe tebano en su libro *De la diez cuestiones vulgares sobre los dioses de los gentiles*, publicadas por primera vez en Salamanca en 1507; sin embargo, Juan de Mena se ocupó muy por extenso de nuestro personaje en las glosas en prosa que escribió para hacer inteligible su poema titulado *La coronación del marqués de Santillana*, en que el protagonista se halla en una selva oscura por la que intenta abrirse paso para llegar al monte Parnaso; en su recorrido topa con diversos personajes, casi todos pertenecientes a la mitología. Entre ellos figura Acteón, del que introduce la «aplicación e moralidad» tras aclarar la «Estoria e verdad» de la fábula:

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 mereçedor 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 acreçentamiento 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 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 pareçia 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 galardón¹³.

En el Renacimiento, los diferentes autores siguieron interpretando la fábula de Acteón en esa línea, y sólo se atrevió a contradecirla Natal Conti en su libro *Mytologiae sive explicationum fabularum libri decem* (Venecia, 1551), que la rechaza abiertamente y como primera medida:

Fuerunt qui putarint Actaeonis facultates per canum rabiem aut per iratam venationum deam insulse dissipatas significari, quia canes non Actaeonem, sed eius opes laniauierint 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 ridículo¹⁴.

A cambio Conti propone una nueva explicación, que consiste en identificar a los perros del príncipe tebano con los ingratos que olvidan los beneficios recibidos de su señor:

¹³ Mena, *Obras completas*, ed. Pérez Priego, pp. 129-30.

¹⁴ Conti, *Mytologiae*, fol. 442; Montiel y Álvarez Morán, 1988, p. 477.

Per hanc igitur fabula nos ab beneficia in viros bonos conferenda adhortabantur ac retrahebant a benemerendo de ingratiis & immemoribus acceptorum hominibus... Omnium 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, quippe cum beneficium viro bono facere, sit prope accipere, atque haec nonnulla pars est iustitiae ut traditum est in officiis (fol. 442).

‘Por esta fábula, pues, nos exhortaban a dispensar beneficios a los hombres buenos y nos alejaban muy mercedamente de los hombres ingratos y olvidadizos de las cosas recibidas. 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. 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, puesto que hacer un beneficio a un hombre bueno es casi recibirlo, y ésta es una parte de la justicia, como se nos enseña en los deberes’.

Igualmente crítico con la interpretación medieval fue Pierio Valeriano Bolzano, quien en los *Hieroglyphica* (Basilea, 1556) la tildó de frívola:

Frivola vero mihi videtur Anaximenis interpretatio super Actaeonis fabula, de qua superius mentione fecimus, qui conuersus ideo dicatur in cervum, & 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 significare¹⁵.

‘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’.

Por su parte, ni Lilio Gregorio Giraldo, en su *De deis gentium varia et multiplex historia* (Basilea, 1548), ni Vincenzo Cartari, en sus *Imagini de i dei degli antichi* (Venecia, 1571), que por formación podían haberse unido a las críticas de esos autores, prestaron atención a la figura del príncipe tebano, preocupados como estaban los dos por los grandes dioses y por descifrar sus nombres y las diversas formas en que debían

¹⁵ Valeriano, *Hieroglyphica*, fol. 55r.

representarse cada uno de ellos. Tampoco le concedió demasiada importancia Marco Antonio Tritonio en su *Mythologia* (Bolonia, 1560), editada en el siglo XVII como apéndice de la de Conti y dividida en tres secciones, una *Disputatio de fabula*, unos *Fabulosa exempla ad virtutum et vitiorum redacta* y un *Epitome in Ovidio Metamorphoseos libros*. En los *Exempla* se limitó a mencionar a Acteón entre los «imprudentes», mientras que en el *Epitome* brindó una sinopsis de la fábula muy en consonancia con Boccaccio:

*Is enim venando fessus cum ad fontem pervenisset, ubi Dianam se nudam cum comitibus abluentem inspexit...*¹⁶

‘Éste [Acteón], cansado de cazar, cuando llegó a la fuente en la que vio a Diana desnuda lavándose con sus acompañantes...’.

Donde sí se seguía analizando la figura de Acteón, pero sin ese espíritu escéptico con la herencia medieval, era en las diversas moralizaciones que acompañaban las traducciones al castellano de las *Metamorfosis* de Ovidio: las de Jorge de Bustamante (s. l., h. 1543), Antonio Pérez Sigler (Salamanca, 1580), Felipe Mey (Tarragona, 1586) y Pedro Sánchez de Viana (Valladolid, 1589)¹⁷. De esas versiones sólo la de Felipe Mey carece de comentario alegórico, y quien ofreció uno sustancioso e interesante, aunque ecléctico, porque intentaba conciliar la tradición medieval con la renacentista, fue Pedro Sánchez de Viana en un volumen aparte que ilustraba y completaba su traducción:

Esta fábula tuvo origen de una historia que cuenta Sánchez, refiriéndola de Paléfato, que dice: Acteón, natural de Arcadia, fue un varón 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». Dijose convertirse 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».

Y, moralizando esta fábula, 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

¹⁶ Tritonio, *Mitología*, p. 37 b, en que el manualito en cuestión aparece como apéndice del manual de Natal Conti.

¹⁷ Para las traducciones de Ovidio en el Renacimiento aún siguen siendo básicos el trabajo de Schevill, 1913, y Cossío, 1998, vol. 1, pp. 54-73.

la que se hace al ingrato, porque l[o]s tales, para desobligarse de la merced recibida, ordinariamente buscan ocasiones de enemistad con quien se la hizo, y fingense 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 traidores, 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 reyes¹⁸.

El traductor vallisoletano distinguió entre la historia y la moralidad de la fábula, siguiendo, como veremos, para un caso a Francisco Sánchez de las Brozas, y para el otro tanto a Juan de Mena como a Natal Conti.

También son muy útiles los comentarios a los *Emblemas* de Alciato, porque en ellos su autor dedica uno al príncipe tebano, aunque haciendo un uso que poco tenía que ver con la tradición medieval: el jurista italiano aduce la figura de Acteón en un epigrama titulado «*In receptatores sicariorum*», ‘Contra los encubridores de los sicarios’ (LII). Sin embargo, sus comentaristas echaron mano de sus predecesores y volvieron a repetir ideas ya muy sabidas. Así, por ejemplo, Francisco Sánchez de las Brozas, en su *Commentarius in Andr. Alciati Emblemata* (Lyon, 1573), las recordó, citando la obra de Paléfato, seguramente a través de la versión latina de Filipo Fasianino, que la tituló *Opusculum de non credendis fabulosis narrationibus* (1515). En el arranque, el Brocense reprodujo, bastante al pie de la letra, la sinopsis de la fábula de Boccaccio:

Actaeon, venator Aristaei ex Autonoe filius, Cadmi nepos, cum ex venatione lassus ad fontem potaturus accederet, Dianam ibi vidit nudam lavantem 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. 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, operarique 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 Homerum Achilles vocat Agamemnonem... «Temulente, qui canis oculos habes cor autem cerui»¹⁹.

En la *Declaración magistral sobre las «Emblemas» de Andrés Alciato* (Nájera, 1615), Diego López repitió las observaciones de Pedro Sánchez de Viana, en las que modificó muy pocas cosas, casi siempre atento a las del Brocense, como por ejemplo cuando escribió «olvidado de todo lo demás», en lugar de «olvidado de todo bien», quizá más en consonancia

¹⁸ Sánchez de Viana, *Las Transformaciones de Ovidio*, vol. 2, fols. 69-70.

¹⁹ Sánchez de las Brozas, *Comentarius*, fol. 320.

con «*bonarum rerum... negligens prorsus*», ‘totalmente descuidado de las buenas cosas’, del profesor de Salamanca:

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 comido²⁰.

Por último, ya más por libre, desarrolló la idea inicial sobre los daños derivados de la caza, exculpando 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 principal, 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 (p. 247).

En esa dirección, amplió la referencia a los estudiantes que no habían sabido hallar el suficiente deleite en las letras y lo buscaban en la caza:

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) vanse 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 (p. 248).

Al final volvió a las consideraciones de carácter general, en las que estimó la caza como un pasatiempo tan peligroso como el juego:

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)

²⁰ López, *Declaración magistral*, p. 246.

También en castellano hubo quienes dedicaron sus obras por completo al tema mitológico. Así, el bachiller Juan Pérez de Moya en la *Philosophía secreta de la gentilidad* (Madrid, 1585); el padre Baltasar de Vitoria en el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, publicada en dos partes, una primera (Salamanca, 1620) y otra segunda (1623), y por el amigo de Lope, Juan Piña, en el *Epítome de las fábulas de la antigüedad* (Madrid, 1635). Para su manual Pérez de Moya usó, entre otras muchas fuentes, las glosas de Mena, y para la fábula de Acteón esa deuda se hace especialmente significativa, hasta el punto de poder corregir el texto del cordobés gracias al de nuestro bachiller (los copistas del de Mena transcriben «alto» en lugar de «apto», y creo que la errata es obvia):

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 república, ni pugnando por la defender; este tal es comido y disipado 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 las fiestas, deshaciendo y menoscabando sus fuerzas y sus vidas. Que Diana pareciese más alta que las otras desde los hombros arriba, podemos entender (en quanto Diana era deesa de la castidad) que la castidad es más alta que todas las otras, y las sobrepaja en excelencia y en merecimiento de mayor galardón²¹.

El párrafo que acabamos de reproducir corresponde a la sección que Pérez de Moya rotula «Declaración moral» (en otros capítulos esa sección la titula «Aplicación moral»); en Mena, un párrafo prácticamente idéntico aparece bajo el epígrafe de «Aplicación y moralidad», y en ese punto, el del marbete de la sección, también el cordobés ha dejado una huella clara en el bachiller de San Esteban del Puerto, quien para el «Sentido histórico» menciona a Fulgencio, en cuyo texto introduce más detalles que en el original, porque seguramente maneja otro próximo al de Arnolfo de Orleans y a la *General Estoria*:

San Fulgencio declara el sentido histórico desta fábula refiriendo lo que Anaxímenes dice, que Acteón amó mucho la caza, significada por Diana y siguiola, y después de venido a edad cumplida, conoció ser cosa sin provecho y no menos peligrosa que dañosa. 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, conociolo a la clara.

²¹ Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed. Clavería, pp. 578-79.

Baltasar de Vitoria, por su parte, relacionó la fábula de Acteón con el relato bíblico de la reina Jezabel, que también murió descuartizada por perros, pensando que los dos personajes habían sido castigados por su deshonestidad; sólo en última instancia, y muy de paso, el padre Vitoria se hizo eco de la interpretación más conocida del mito, a cuyo propósito intercaló un soneto que presenta como ajeno:

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 Nivernense 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. Y a esta misma consideración hizo un poeta este soneto:

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,
tú mismo fuiste caza de tus perros!

Y, por último, Juan de Piña, si bien para la sinopsis de la fábula siguió a Juan Pérez de Moya, para la moralización, olvidándose de la más tradicional, va más por libre al considerar un tanto injusto el castigo de Acteón, porque el príncipe no arrebató a las ninfas su joya más preciada, que es la virginidad, cuya pérdida sí podría haber supuesto para ellas dejar de formar parte del coro de la diosa:

Al descontento le pareció cruel castigo el de Diana con Acteón, si fuera dichosa muerte con una saeta de su mano, que no vería en su belleza cosa de que pudiese quedar ofendida. Morir hombre logrando ver tan rara hermosura no fuera agravio, sino felice estrella. Morir ciervo, hecho pedazos de sus mismos perros, amigos verdaderos, ignorándole su señor, no pudo tener consuelo. Muchos acteones han visto desnudas bellísimas dianas, ya en las fuentes, ya fuera dellas y, con tener que poder decir, no han sido tan crueles por verlas desnudas, sin culpa de las ninfas. No debieran dar pesar, sino glorias, y tener a buena fortuna publicar sus bellezas y hermosuras, no llevándoles joya, sin la cual pudiera Diana echarlas de su compañía. Si debieran temer los que andan a ver deidades desnudas parar en verse ciervos y morir a manos de quien no sabe perdonar a los ciervos²².

²² Piña, *Epítome de las fábulas*, p. 22. Para las fuentes de este texto, ver Cristóbal, 1996.

En según qué diálogos, especialmente los de tema amoroso, sus autores utilizaron fábulas mitológicas para desarrollar las ideas sobre las que versaba la obra. En *Gli asolani* (Venecia, 1505), Bembo se valió de la fábula de Acteón para caracterizar y definir el amor sensual en que el amante piensa continuamente en la amada, y en que, en vez de desterrar esos pensamientos, los va alimentando para que lo acaben consumiendo, al igual que hacía el cazador tebano con sus perros:

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 guisa 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’²³.

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.

En *Il Cataneo (le conclusioni amorose)*, escrito durante la temporada que pasó recluido en el hospital de santa Ana, entre 1579 y 1586, Torcuato Tasso también empleó la fábula de Acteón para describir las consecuencias nocivas que conlleva «l'amor sensuale»:

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'anima²⁴.

‘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 alma’.

En los *Degli Eroici Furori*, publicados en Londres en 1585, Giordano Bruno recurrió a la fábula de Acteón para ilustrar precisamente un tipo de amor muy diferente, el que denomina «heroico», en que el alma humana se eleva hacia las formas divinas a través del intelecto y de la voluntad; puso 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 poeta²⁵:

²³ Bembo, *Prose e rime*, ed. Dionisotti, p. 414.

²⁴ Tasso, *Dialoghi*, ed. Raimondi, vol. 1, p. 87.

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, 5
 Che veder poss' il mortal et divino,
 In ostro et alabastro et oro fino
 Vedde, e'l gran cacciator dovenne caccia.
 Il cervio ch' a piú folti
 Luoghi drizzav' i' passi piú leggieri, 10
 Ratto voraro i' suoi gran cani et molti.
 T' allargo i' miei pensieri
 Ad alta preda, et essi a me rivolti
 Morte mi dan con morsi crudi et fieri²⁶.

'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 intelectiva: «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:

²⁵ Para las diversas interpretaciones que se han ofrecido de este soneto, véase Cullivan, 1999, pp. 112-125, y especialmente pp. 376-77, nota 67.

²⁶ Bruno, *Dialoghi italiani*, ed. Aquilecchia, pp. 1005-1006.

Qua *gli dan morte i' suoi gran cani et molti*: qua finisce la sua vita secondo il mondo pazzo, sensuale, ciego et phantastico, et comincia a vivere intellettualmente, vive vita de dei, pascesi d'ambrosia et inebriasi di nettare²⁷.

‘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 volvió 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 enunció 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 ingrante,
 Che drizzai al ricetta de mia diva,
 Et voti di speranza mi tornate,
 Anzi venendo a la materna riva,
 Tropp' infelice fio mi riportate. 5
 Mi sbranate, et volete ch'ì non viva.
 Lasciami, vita, ch'al moi sol rimonte
 Fatta gemino rio senz' il moi fonte.
 Quand' il moi pondo greve
 Converterà che natura mi disciolga? 10
 Quand' avverrà ch'anch'io da qua mi tolga,
 Et rat' a l'alt' oggetto mi sulleve;
 E insieme col mio core
 E i'communi pulcini ivi dimore?²⁸

‘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 aclara 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

²⁷ Bruno, *Dialoghi italiani*, ed. Aquilecchia, pp. 1008-1009.

²⁸ Bruno, *Dialoghi italiani*, ed. Aquilecchia, pp. 1021-1022.

para plantear las contradicciones en que vive el alma humana, compuesta no sólo 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 (1024).

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.

Por lo que respecta al primer soneto puesto en boca de Tansillo, es difícil saber si había tenido una difusión al margen de los comentarios del autor del diálogo y si es del propio Tansillo o de Bruno, quien, por otra parte, en esa y otras obras llegó a usar versos del poeta napolitano. Lo que sí parece incuestionable es que ese soneto guarda una relación muy estrecha con otros escritos en fechas muy anteriores a la del diálogo en cuestión, que vio la luz en 1585. Así, por ejemplo, Berardino Rota, Gutierre Cetina y Bernardo Tasso también identificaron los perros de Acteón con sus propios pensamientos, pero en esos tres poetas la metáfora no se emplea para explicar el amor platónico, sino, más bien, el sensual, en la línea de Bembo y Torcuato Tasso.

Rota empleó la figura de Acteón para presentarse víctima primero de la *visio* y después de la *cogitatio*: la contemplación de la amada la primera vez lo transforma en otra persona, ya enamorada, en quien se produce, desde ese momento, la polarización del pensamiento o de los pensamientos en torno a ella; y se diría que esos pensamientos están cargados de concupiscencia (y el ciervo era un animal que desde Aristóteles había destacado por su lascivia);

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 5
 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, 10
 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 ingorda²⁹.

'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 sea Ticio o Prometeo, y que Amor sea un hambriento buitres, águila voraz'.

Gutierre de Cetina recreó el mito del príncipe tebano para centrarse en la relación de éste con los perros que lo devoran, que es igual a la de él con sus propios pensamientos. En el fondo, planteó esa relación a partir de otra muy parecida sugerida en Ausiàs March, y que tuvo una enorme difusión entre los poetas del siglo XVI (Boscán, Garcilaso y Diego Hurtado de Mendoza):

Mientras que de sus canes rodeado
 el mísero Acteón seguro andaba,
 mientras con más amor los regalaba
 por habérselos él mismo criado, 5
 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, 10
 tan confiado yo de sus hazañas,
 que, en viendo la ocasión de mi tormento,
 airado luego me ha desconocido,
 y así me despedaza las entrañas³⁰.

En un soneto dedicado «Al Dio del Sonno», incluido en el libro quinto de sus *Rime* (Venecia, 1560), Bernardo Tasso se valió de la misma metáfora al proponer una relación muy similar entre él y sus pensamientos a la de Acteón con sus perros. Antes de conciliar el sueño, desvelado por preocupaciones enfermizas, invoca a su dios para que lo acoja en su seno

²⁹ Withers, 1923, pp. 38-39.

³⁰ Cetina, *Sonetos y madrigales*, ed. López Bueno, p. 221.

y lo suma en una inconsciencia momentánea. Eso sí, no descubre en ningún momento la naturaleza de esas preocupaciones, de esos pensamientos, aunque la suya parece una situación típica de enamorado:

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, perché queste 5
 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 10
 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 mali³¹.

¡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 agitados 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!

LOS SONETOS DE QUEVEDO

A la luz de esa dilatada tradición sobre las vicisitudes de Acteón, Quevedo compuso dos sonetos en que ofreció su particular visión de la fábula del cazador tebano³². En uno de ellos, quizá el menos conocido, se hizo eco de la interpretación medieval del mito, quizá no demasiado preocupado ni atento a las voces discordantes que se habían levantado, especialmente a partir de Natal Conti, sobre esa interpretación en concreto. Pero, antes que nada, creo que vale la pena leer el soneto íntegro para así poder analizar esos y otros aspectos del texto y su contexto. Hemos de recordar que 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 5
 no son castigo ya de ley severa;

³¹ Bernardo Tasso, *Rime*, ed. Chiodo, vol. 2, p. 125.

³² Sobre ellos ya había escrito, y de manera muy brillante, Schwartz, 1992, pp. 556-61.

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? 10
 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 bramido³³.

Ésa es, como hemos visto, una versión muy generalizada del mito, que Cervantes, y antes Erasmo, habían querido evitar cuando, de manera similar, los dos arremetieron contra el arte venatorio: si el holandés no adujo ningún caso para apoyar su tesis (ni en el diálogo que tituló *Venatio* ni en el *Moriae encomium*), el alcalaíno puso en boca de Sancho el ejemplo del rey astur Favila, que murió devorado por un oso. En el *Peregrino en su patria*, de Lope de Vega, el conde Emilio, al ver en el hospital de locos a un paciente dando voces y ojeando aves, introdujo una censura a la caza, citando, por supuesto, al cazador tebano:

¿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?³⁴.

Un poco antes, a ese mismo propósito, el conde había mencionado otro de los inconvenientes de ese ejercicio, recordando la prohibición del rey francés Luis II, que parece conocer gracias al *Syntaxeon. Artis mirabilis* (Lyon, 1521) de Pedro Gregorio Tolosano:

Es mala la caza, como escribe Aulo Celio, por el daño de los campos y la consumación de la hacienda, que por eso la prohibió Luis Segundo de Francia, como refiere Gaguino.

Al igual que Lope y la fuente en que se inspiró nuestro dramaturgo, Quevedo se erigió no sólo en defensor de los animales sino también de la naturaleza que los cazadores solían maltratar con propósitos diferentes. Es posible que, además, introdujera una alusión a la edad en la que el destinatario del soneto se había prodigado en los ejercicios venatorios: «Primero va seguida de los perros, / vana, tu edad, que de sus pies, la fiera». Si es así, habría pensado en un tipo de moralización que empezó a ser común desde Fulgencio y que había sido repetida hasta la saciedad por diferentes fuentes. En esos dos primeros versos Quevedo quiso dar a entender que el caballero en cuestión había practicado la caza en su época de juventud, que parece ser la actual, o que al menos en ella, si la suponemos como del pasado, se había dedicado primero al adiestramiento de sus perros antes que a la caza. Es más que probable que compusiera el soneto con motivo de la mayoría de edad de su destinatario, o del momento de la llegada de su madurez, que creería idóneo para el abandono de un quehacer que le habría obsesionado en sus

³³ Quevedo, *Poesía original completa*, ed. Blecua, pp. 62-63.

³⁴ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Avalor-Arce, p. 341.

mocedades. O dicho en otras palabras: el caballero a quien escribe el soneto habría alcanzado la «media edad o experiencia» (para expresarlo como Juan Pérez de Moya) y habría dejado atrás «la edad de la infancia o poca experiencia», denotada por las vestiduras, las de Diana, que hasta la fecha habrían ocultado los muchos prejuicios que comportaba el ejercicio que encarnaba la diosa.

En su adaptación de la fábula en octavas reales, el dramaturgo Antonio Mira de Amescua también introdujo referencias a la edad del príncipe tebano, haciéndose eco de toda esa tradición que presenta al héroe alcanzando la madurez al hallar a Diana desnuda:

Divertido a otra acción y al monte dado
correr su juventud dejaba Acteo,
¿qué selva con furor no ha fatigado
suspendiendo el cansancio en el deseo?³⁵.

No se sabe quién influyó en quién, si Quevedo sobre Amescua o viceversa. La fábula de Amescua estaba ya escrita en 1614, porque ese año Góngora se la pidió a Baltasar de Medinilla. Así es posible que nuestro poeta, para su soneto, hubiera leído la fábula del dramaturgo granadino, porque las coincidencias no se limitan sólo a este pasaje, según veremos más abajo.

En el segundo cuarteto, Quevedo empezó aduciendo unas de las consecuencias de esa afición tan desmedida a la caza: una especie de exilio voluntario por parte de quien se dedicaba a ella, al abandonar el territorio sobre el que tenía responsabilidades como gobernador y administrador. En ese sentido el cazador podía representar al desterrado, y ya el propio Ovidio, desde su exilio en Tomis, había comparado su desgracia con la de Acteón, y no sólo porque los dos fueran testigos inocentes de un espectáculo que no estaba reservado para ellos. Ovidio parece referirse a un episodio de carácter político e incluso personal, en que habría sorprendido a Augusto o a su esposa Livia en una situación comprometedora, bien aligerados de ropa, bien en compañía de amantes:

*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.

³⁵ Mira de Amescua, *Fábula de Acteón*, ed. Campa, p. 50. Para un estudio del texto Amescua con el de Barahona de Soto, véase Juana Toledano Molina, 1996, vol. 1, pp. 545-52.

El poeta latino adujo el caso del príncipe tebano pensando, por supuesto, en las causas de su castigo, y no tanto en las consecuencias, pero entre las segundas también debió hallar motivos para la comparación. Al igual que él, Acteón fue apartado de los suyos, alejado de los lugares en que solía residir antes de ese encuentro fatal con la diosa: Ovidio, pues, debió ver muchas similitudes entre su situación y la del personaje con quien se había equiparado, al sentirse injustamente arrancado de una sociedad en la que se había desenvuelto hasta ser víctima de un incidente que nunca quiso aclarar. Gracián al menos lo entendió así al reconocer estrechas afinidades entre las causas y los efectos de las acciones tanto del poeta latino como del príncipe tebano:

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 contingencia³⁶.

Quevedo, por su parte, también llegó a conclusiones similares, no sabemos si por sí mismo o a través de Ovidio. Pero el caso es que supuso al destinatario de su soneto víctima de un destierro voluntario, no por la imposición de una ley injusta, y para imaginarlo como lo imagina sólo le bastaba haber leído la moralización del Brocense o la de Pedro Sánchez de Viana, en las que se presenta al príncipe tebano olvidado de sus bienes y de sus ocupaciones.

En el primer terceto, Quevedo pidió al caballero cazador que dejara en paz a los animales del bosque, y para ello utiliza un tono, de admonición, no demasiado alejado del que había empleado Amescua en las octavas iniciales de su poema, en las que el granadino apela al protagonista en su faceta exclusiva de cazador:

Mísero cazador, sosiega, ajeno
de afán y da a su vida otro cuidado;
ocio da al arco y al venablo lleno
de la rústica sangre que ha sacado;
da treguas, si no paz, al monte ameno;
no sigas con espíritu obstinado
las fieras, que, tal vez, si no sosiegas,
amarás el descanso que las niegas.

Del modo que crecer con la riqueza
suele el avaro amor, así crecía
su apetito mortal en la maleza
del monte que gallardo discurría.
Cazar quiso una vez con más grandeza,
aires y montes despoblar quería³⁷.

En el terceto final, Quevedo acabó por sacar a colación el ejemplo de Acteón, del que recordó dos momentos de su transformación en ciervo,

³⁶ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, p. 223.

³⁷ Mira de Amescua, *Fábula de Acteón*, ed. Campa, p. 51.

segundo por entero a la fábula de Acteón, y, para su composición, se basó en la obra de Nono de Panópolis, en la traducción al latín de Elhardo Lubin (Hanover, 1605), aunque en ciertos momentos también utilizó las *Metamorfosis* de Ovidio, no en la versión original sino en la italiana de Giovanni Andrea dall'Anguillara (Venecia, 1561). A diferencia de sus fuentes, Marino, en cambio, quiso dejar claro que el sol calentaba como calentaba por ser el propio del verano, y en ese primer punto parece obvia la influencia de Ovidio:

Sai che l'anno è sul' mezzo
 De la stagion più calda. Era nel centro
 De la sua rota il giorno,
 E le colline e i campi
 Rapido in ciel poggiando
 Fondea, feria con tanta forza il sole,
 Che novello Fetonte
 Rotar quasi pareo
 Molto vicino a terra il carro d'oro.
 Sotto il celeste cane
 Languiano erbette e fiori;
 Ne le più cupe tane
 Ricovravan le belve;
 Le più riposte selve
 Cercavano gli armenti;
 E 'ncontro cui raggi ardenti
 Facen schermo i pastori
 Onde fresche, ombre fosche, antri et orrori...⁴⁰

‘Has de saber que el año estaba en medio de la estación más caliente. El día estaba en el centro de su recorrido, y, alzándose rápidamente en el cielo, fundía las colinas y los campos: hería con tanta fuerza el sol, que parecía un nuevo Faetón llevando el carro de oro muy cerca de la tierra. Bajo el celeste can, languidecían hierbas y flores; en las cavidades más profundas se hospedaban las fieras; las selvas más ocultas buscaban los ganados; y frente a los rayos ardientes los pastores se defendían en las ondas frescas, sombras oscuras, cavernas y bosques’.

En sus *Mytologiae*, Natale Conti explicó que era lógico que los perros contrajeran la rabia por producirse los acontecimientos en plena canícula, los días más calurosos del verano:

Quid enim prohibet cum Sol Leonem signum ingessus fuerit, Lunae vi aucta eodem signo, rabiem canibus natam esse per dies Caniculae praesertim? (fol. 442).

‘¿Qué impide, cuando el sol ha entrado en el signo de Leo, aumentado el poder de la luna en este signo, que nazca la rabia en los perros, especialmente en los días de canícula?’.

³⁹ Para esa versión de la fábula, véase Heath, 1992, pp. 135-60; y Hernández de la Fuente, 2001-2002, pp. 227-59.

⁴⁰ Marino, *La Sampogna*, pp. 158-59.

Quevedo, como ya recordábamos arriba, escribió dos versiones de ese soneto, y la primera de ellas la publicó en la antología *Flores de poetas ilustres* preparada por Pedro de Espinosa e impresa en 1605 (aunque las aprobaciones para la edición datan de 1603), de donde la tomó Gracián para citarla en su *Agudeza y arte de ingenio* como ejemplo de ponderación introducida, de manera inesperada, en el último verso⁴¹. En esa versión, que hubo de ser escrita por tanto antes de esa fecha, mencionó, al igual que Conti y Marino, la constelación que puede verse en el cielo durante los días de mayor calor de todo el año:

Estábase la efesia cazadora
Dando en aljófár el sudor al baño
En la estación ardiente, cuando el año
Con los rayos del sol el Perro dora⁴².

Para semejante contexto de la fábula de Acteón es difícil fijar un orden cronológico entre Marino y Quevedo. El poeta italiano empezó a componer los *Idilii* en 1594, pero no los anunció —probablemente como acabados— hasta 1614, en el prefacio de la nueva versión, en tres partes, de *La lira*: el *Atteone* parece que lo escribió entre 1608 y 1610⁴³; el madrileño, once años más joven, redactó una primera versión de su soneto antes de 1603, y una segunda antes de su muerte en 1645. Sin duda, se inspirara o no en Marino, fuera imitador o imitado, intentó borrar, por lo que corresponde al primer cuarteto del soneto, las huellas que lo relacionaran con el poeta napolitano. Pudo introducir esos cambios después de ver impresos los *Idilii* en 1620⁴⁴.

La verdad es que Luis Barahona de Soto había compuesto antes de 1587, y en coplas reales, su *Fábula de Acteón*. Entre sus versos, en que se deja oír a menudo la voz de Ovidio resonando aquí y allá, también quiso precisar, aunque de manera más neutra y sosa, la época del año en que la diosa y el joven príncipe tuvieron ese encuentro de tan trágicas consecuencias para el segundo:

Aquí la diosa solía
En el caluroso estío
Olvidar la montería
Y en líquido rocío
Sus castos miembros metía⁴⁵.

A la vez que situó la estación del año en que transcurren los hechos, Quevedo narró la acción que la diosa Diana emprende para paliar los rigores del verano. De manera bastante amanerada —barroca, quizá— dio a entender que la diosa entregaba su sudor, en forma de perlas, a las

⁴¹ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 2, p. 128-29.

⁴² Para esta versión ver Quevedo, *Poesía varia*, ed. Crosby, pp. 76-77.

⁴³ Marino, *La Sampogna*, p. 137.

⁴⁴ Para esos datos, y también para la influencia de Marino en nuestra literatura, sigue siendo imprescindible el libro de Rozas, 1978, especialmente pp. 15, nota 12, y 81.

⁴⁵ Barahona de Soto, *Estudio biográfico*, p. 175.

aguas de la fuente en la que acostumbraba a bañarse (puestos a imaginarse a una diosa sudando sólo lo podía hacer de esa forma). En ese sentido Ovidio no había entrado en tantos detalles, al describir la escena del baño:

*Hic dea silvarum venatu fessa solebat
Virgineos artus liquido perfundere rore*

‘Aquí la diosa de la selvas, cansada de la caza, solía bañar sus miembros virginales en el líquido transparente’

Nono de Panópolis se basó sin duda en el poeta latino, pero añadió algún dato más, como el sudor de la diosa, en el que Quevedo pudo inspirarse para el arranque de su soneto:

Ἄρτι γὰρ ἰδρώουσα πυρανγεί καύματος ἀτμῶ
Ἄρτεμις εὐκατατοιο μετὰ δρόμον ἠθάδος ἄγρης
λουετο μὲν καθαροῖσιν ἐν ὕδασι⁴⁶.

‘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’.

Dada su extensa cultura, Quevedo pudo haber leído esa versión de la fábula de Acteón, bien en la versión original, bien en la traducción al latín que desde la edición *princeps* (Amberes, 1569) ya acompañaba al texto en griego. Difícilmente pudo haber conocido la versión latina de Elhardo Lubin (Hanover, 1605), que tradujo el pasaje de arriba de manera muy literal:

*Iam enim sudans fervidissimo caloris vapore
Diana laboriosae post cursum consuetae venationis
Lavabatur quidem puris in aquis*

‘Ya, en efecto, Diana, sudorosa por el vapor ardentísimo del calor, después del curso de la acostumbrada fatiga de la caza, se bañó realmente en aguas puras’⁴⁷.

Marino, por su parte, también se decantó más por la versión de Nono, de la que sin embargo acabó ofreciendo una interpretación muy particular:

Indi il volto di foco e’l crin fumente
Tre volte e tre ne le fredd’acque immerse⁴⁸.

‘allí el rostro de fuego y la crin humeante tres veces y tres introdujo en las frías aguas’.

⁴⁶ Nono de Panópolis, *Les Dionysiaques*, p. 127; y en la edición de Manterola y Leandro Manuel Pinkler, 1995, p. 190.

⁴⁷ Marino, *La Sampogna*, p. 163; la editora cita en nota a pie de página los pasajes de Nono en la versión latina de E. Lubin, convencida como está que Marino la empleó para su *Atteone*.

⁴⁸ Marino, *La Sampogna*, p. 163.

Si el egipcio insistió en el sudor de la diosa, el italiano, más reverente, puso el énfasis en el calor de su cara y sus cabellos, mientras que Quevedo, como ya hemos visto, retomó el motivo del sudor, seguramente por sus posibilidades cómicas. En su adaptación de la fábula, Luis Barahona de Soto describió, siguiendo a Ovidio, los diferentes quehaceres que las acompañantes de Diana estaban realizando antes de bañar a su señora, pero añadió el de una ninfa que secaba el sudor de la diosa:

Otra con blanco cendal
 Fue limpiando del sudor
 La garganta de cristal,
 Que derritiera en amor
 Al más duro pedernal⁴⁹.

Siguiendo, sin duda, la versión de Quevedo, Alonso de Castillo Solórzano, en la «Fábula de Acteón» que introduce en *Las harpías de Madrid* (Barcelona, 1631), con clave cómica, al igual que su modelo, emplea la misma metáfora para el sudor de la casta protagonista:

Allí con su casto coro
 A dar riquezas y valor
 Diana a las claras linfas
 Sudando aljófár llegó⁵⁰.

En el segundo cuarteto, el poeta madrileño presentó a Diana enamorada de sí misma, al igual que Narciso, y en ello no fue demasiado original, no sólo porque, como veremos en seguida, esa equiparación ya se había hecho, sino porque había muchos puntos en común entre las dos fábulas, la de Narciso y Diana. Los dos, sin ir más lejos, eran jóvenes muy reacios al amor y los dos también eran muy aficionados a la caza. Ese punto en común lo subrayó Ovidio al presentar a su personaje interrumpiendo el ejercicio venatorio para descansar junto a una fuente, en términos muy similares a los que había usado para la narración de la misma escena en el caso de Diana:

*Hic puer et studio venandi lassus et aestu
 Procubuit faciemque loci fontemque secutus*

‘Allí el muchacho, cansado por su dedicación a la caza y por el calor, se tumbó atraído por la belleza del lugar y por la fuente’.

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 desdenosa (posiblemente se trata de una pescadora que se hallaba zurciendo unas redes cuando la descubrió por primera vez); en sus versos, une las fábulas de Narciso y de Acteón, a las que parece atribuir un denominador común, el de la mi-

⁴⁹ Marino, *La Sampogna*, p. 176.

⁵⁰ Castillo Solórzano, *Las harpías de Madrid*, p. 144.

rada y sus nefastas consecuencias, y sugiere, aunque muy veladamente, una amenaza tanto para sí como para la pescadora:

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 riberas⁵¹.

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 (la de Felipe III con Margarita de Austria y la de Alberto de Austria con la infanta Isabel Clara Eugenia): 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 sólo 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

⁵¹ Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Avalle-Arce, p. 72.

(«Desde esta clara mañana [...] / nunca, Fílida inhumana, / viste más estas riberas»).

En su *Diana enamorada* (Valencia, 1564), Gil Polo incluyó unas «rimas provenzales», 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. El pastor no sólo pondera la belleza de su amada, sino también su crueldad, y para esos dos aspectos no se le ocurre mejor comparación que con Diana:

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,
y al atrevido Acteón, si la viera,
no en ciervo pero en mármol convirtiera⁵².

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 sólo 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 sólo como expresión de su belleza física, sino también como manifestación de su dureza y desdén (y, en ese sen-

⁵² Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. López Estrada, pp. 307-308.

tido, Turanio considera a Elvina más bella a la vez que más esquivada 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».

En este caso, queda claro que la diosa de la caza mira en las aguas de la fuente en que se baña Elvinia para contemplar en ellas la imagen de la pastora, pero ni se enamora de esa imagen ni parece ver su propia imagen reflejada en esas aguas, que no son las de la fuente de Gargafia (y si ve su propia imagen es para compararla con la de Elvinia). En aspectos muy menores, pues, se recrea en los versos de arriba la fábula de Narciso: la imagen de la pastora, por creerla más bella que la suya, hace experimentar a Diana un sentimiento de vergüenza pero nunca de amor ni tan siquiera de admiración.

Entre la poesía francesa de la época, especialmente de la corte de Enrique III, no fue rara la asociación entre la diosa y el joven cazador. En *Les premières oeuvres* (París, 1573), Philippe Desportes incluyó un soneto en que pondera la belleza de su amada Diana y se la imagina enamorándose de sí misma:

Si tost qu'au plus matin ma Diane s'euille
(O Dieux iugez mon heur!) je suis a son lever,
e voy tout le plus beau qui se puisse trouver
depuis les Indiens iusqu'ou Phebus sommeille.
Ce n'est rien que le teint de l'aurore vermeille;
Ce n'est rien que de voir aux longues nuicts d'hyver
Parmy le firmament mille feux arriver,
Et ne croy point qu'au ciel y ait plus de merueille.
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 amoureux,
craignant qu'un sort pareil mette fin à sa vie⁵³.

‘Tan pronto como por la mañana mi Diana se despierta (¡Oh Dios, juzga mi suerte!), yo la veo levantarse, y veo lo más bello que se puede hallar desde las Indias hasta donde Phebo se duerme. Ésta [la belleza de Diana] no es menos que el rubor de la roja aurora; ésta no es menos que ver aparecer, en las largas noches de invierno, mil estrellas a través del firmamento, y no creo que pueda haber en el cielo otra mayor maravilla. Yo la vi alguna vez, si ella se quiso mirar, desesperada, trastornada, y por largo tiempo permaneció admirando su belleza, donde ella misma sufrió un arrebato: 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’.

Desportes se representa a la amada contemplándose a sí misma y experimentando un sentimiento violento, de rabia, hacia su propia imagen (recuérdese que los rabiosos solían rehuir el agua por ver en ella refle-

⁵³ Desportes, *Les premières oeuvres*, soneto XXVIII, fol. 8.

jada la imagen del animal que les había mordido). Es ese sentido en que cree que su dama puede correr la misma suerte que Narciso: la de morir por haberse enamorado de sí misma.

Quevedo conoció todos estos usos de la fábula de Diana y Acteón, pero si presentó a su protagonista enamorándose de sí misma era para cuestionar, de manera irónica, su castidad, y eso era algo que ya venía haciéndose desde la Edad Media, pero mucho más intensamente en la segunda mitad del siglo XVI. Así, por ejemplo, Desportes, en otro soneto incluido en *Les premières œuvres* (fol. 70v), invocó a la diosa de la caza para poner en duda, no tanto su castidad, sino sus sentimientos de amor:

Chaste soeur d'Apollon dont je suis éclairé
Le jour comme le nuit, déité redoutable
Que la force d'Amour a connue indomptable,
Amour des autres dieux tant craint et révééré.

‘Casta hermana de Apolo por la que he sido alumbrada de día como de noche, diosa temible, que la fuerza de amor indomable ha conocido, amor de otros dioses medroso y reverenciado’.

Quevedo, al presentar a la diosa de la caza como si fuera otro Narciso, subrayó su condición de ninfa («Narciso y ninfa»), no sólo para aclarar que era mujer, sino también para dejar constancia que como ninfa no iba a alcanzar su objetivo, pensando en la suerte de la ninfa Eco, quien, desdeñada por el joven cazador, quedó convertida en piedra y voz. Al optar por esa versión del verso, quiso dar a entender que Diana incluso era desdeñosa consigo misma, y esa era una garantía para preservar su castidad. En una redacción primitiva del soneto, la anterior a 1603, Quevedo prefirió una versión más neutra y pictórica:

De sí (como Narciso) se enamora
(vuelta pincel de su retrato extraño)

Al mirarse en el agua, la propia Diana se ha convertido en el pincel que dibuja su retrato en la fuente, y ése es un motivo que usará, por ejemplo, Lope de Vega, o quién sea su autor, en la comedia *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, compuesta hacia 1614, en la que la protagonista, Campaspe, se enamora del Emperador al ver su imagen reflejada en las aguas de una fuente (por eso lo llama Narciso):

Clara fuente,
¿quién en tus ondas pintó
este Narciso?⁵⁴

Entre sus octavas, las del inicio de su poema, Mira de Amescua aventuró un símil entre Acteón y Narciso, pensando en la belleza de los dos muchachos y en el quehacer al que los dos dedicaron sus vidas. Amescua se imaginó a Acteón contemplándose en las aguas de una fuente, pero huyendo al instante de reconocerse en ellas, pues, al hacerlo, el príncipe se dio cuenta de que se había convertido en ciervo. Para esa

⁵⁴ Ver Morros, 2001, p. 198.

escena Amescua se basó en unos versos de Ovidio, «*ut vero vultus et cornua vidit in unda*», 'Pero cuando vio en el agua su rostro y los cuernos':

Bello era el joven (no le vio Narciso,
Que envidia y amor propio le mataran,
Pues la imagen, que ardiente en vano quiso,
Fue sombra de los rayos de su cara),
Con menos presunción, con más aviso,
Espejos hizo de la fuente clara,
Y una vez se miró tan desdichado,
Que aborreciendo huyó no enamorado⁵⁵.

Tras la aclaración sobre los sentimientos de Diana, Quevedo centró su atención en la aproximación del príncipe hacia el lugar de su encuentro con la diosa, y en ese aspecto puso el énfasis en las expectativas del joven cazador con respecto a lo que él esperaba hallar: «conducido de su engaño». Si en las *Metamorfosis* de Ovidio, Acteón no sabe a dónde va, y es en ese sentido que es inocente, en las *Dionisiacas*, en cambio, es consciente del espectáculo que va a contemplar (de ahí su culpabilidad), y para eso se encaramará a un árbol desde donde será testigo privilegiado de la escena que le costará la vida. En ninguna de esas versiones, nuestro héroe parece víctima de un engaño: en un caso, no sabe con qué se va a encontrar (merodea por los alrededores del sitio en que ha decidido interrumpir la caza), y en el otro, si no lo sabe, se lo puede imaginar, porque lo que pretende es sorprender a la diosa despojada de sus ropas (queda impresionado por la hermosura de unos miembros que nunca había visto). Pero en Quevedo ¿en qué sentido sufre un engaño? Cree que se las va a haber con una diosa casta y luego descubre que ya no lo es, al menos de pensamiento, porque la ninfa se ha enamorado de sí misma. Quizá nuestro poeta pensó en uno de los significados de la palabra «engaño» que Covarrubias recoge en su *Tesoro de la lengua castellana o española*: el toledano la hace derivar de *ganeum*, al que da el sentido de taberna o prostíbulo donde las ramerae suelen engañar a los forasteros «dándoles a entender que son mujeres honestas».

Para la reacción de la diosa y sus acompañantes, en el momento en que fueron sorprendidas por el joven cazador, Quevedo se basó en la versión de Ovidio, en la que las ninfas, tras descubrir al intruso, gritaron y rodearon a su señora para ocultarla con sus cuerpos. En Nono de Pánopolis, las ninfas también gritan, pero no intentan interponerse entre el príncipe y la diosa; de hecho, la primera vez que se narra esa escena en las *Dionisiacas* es una ninfa, y no todas, la que ve a Acteón subido a un roble espionando a Diana. La diosa, por su parte, en las *Metamorfosis*, al sentirse contemplada, se ruboriza y se aparta a un lado para poder rociar con el agua de la fuente el rostro del príncipe tebano: con esa acción, parece pretender, al menos en un primer instante, nublar la vista del intruso, y sólo después castigarlo y convertirlo en un ciervo (la conversión

⁵⁵ Mira de Amescua, *La Fábula de Acteón*, ed. Campa, pp. 49-50.

empieza por la cabeza). En Nono de Panópolis, Diana se tapa los senos con su ropa y sumerge el resto de su cuerpo en el agua: de esa manera oculta su desnudez. Por lo que respecta a Acteón, poco más cuenta Ovidio: el cazador, con la cara chorreando, emprende la huida, y al poco, en el agua de la fuente, de esa o de otra, que eso no se sabe, descubre la nueva imagen en la que se ha convertido. En Nono de Panópolis, el príncipe se ve envuelto por una repentina niebla, que le impide seguir viendo a la diosa desnuda, y, como consecuencia de la humedad, resbala y cae del árbol. Al levantarse ya nota que se ha transformado en ciervo, y lo nota por el tipo de piel que recubre todo su cuerpo:

Καὶ ζόφος ἠερόφοιτος ἐμᾶς ἐκάλυπεν ὀποπᾶς·

‘Entonces una sombra que viajaba por la tiniebla tapó mi visión’⁵⁶.

Marino siguió bastante literalmente esa versión de Nono, aunque antes ha reproducido la manera en que las ninfas reaccionan en Ovidio:

Ecco in un punto,
Sorgere in aria e circundarme un turbo

‘He aquí que en un momento surgió en el aire una niebla y me rodeó’⁵⁷.

Quevedo, pues, se atuvo principalmente a Ovidio en las dos redacciones del soneto. En la primitiva, también había descrito la acción de las ninfas ocultando con los suyos el cuerpo desnudo de la diosa, y privando así al príncipe (a sus ojos) de un espectáculo tan maravilloso: «cuando sus ninfas, viendo cerca el daño, / hurtaron a Acteón a su señora». En el primer terceto, atribuyó a las ninfas una acción que en Ovidio correspondía a Diana, y cambió la arena por el agua (y en la redacción anterior a 1603 la había cambiado por tierra):

Tierra le echaron todas por cegalle,	Con la arena intentaron el cegalle,
Sin advertir primero que era en vano,	Mas luego que de amor miró el trofeo,
Pues ¿no pudo cegar con ver su talle?	Cegó más noblemente con su talle.

La escena en que Diana salpica a Acteón con el agua de la fuente donde se baña ha sido a menudo recordada por los autores que de alguna u otra forma han recreado la fábula a la que pertenece: recuérdese por ejemplo el soneto que intercala el padre Baltasar de Vitoria entre sus observaciones sobre el príncipe tebano. Quevedo introdujo una variante significativa: quiso que las ninfas, en vez de agua, arrojaran tierra o arena, porque con ese elemento se podía conseguir mejor el objetivo que pretendían, que era privar de visión al príncipe tebano. Sin embargo, ya había leído en la obra de un amigo, el *Peregrino* de Lope de Vega, semejante modificación:

⁵⁶ Nono de Panópolis, *Les Dionysiaques*, p. 128.

⁵⁷ Marino, *La Sampogna*, pp. 171-72.

Desde esta clara mañana,
que temí de Acteón la pena,
si pudieras con arena
lo que con agua Diana,

Está claro que el pescador teme, al sorprender a Fílida tejiendo en la playa de Barcelona, no en una fuente, que la muchacha le arroje, no agua, que no la tenía a mano, sino arena, y que antes ya había temido que la pescadora, en su labor, como si fuera una ninfa, tejiera «los amores de Narciso», porque, en la posibilidad de poder verse (reflejada en el agua del mar), corría el riesgo de enamorarse de sí misma. No hay duda, pues, que, a varios efectos, esas liras inspiraron el soneto de Quevedo.

En las dos versiones de ese primer terceto, el poeta madrileño evocó la imagen del ciego de amor: Acteón lo era tras descubrir a Diana desnuda, y quizá en ese sentido el suyo sea un amor más humano y casi nada divino (de ahí el título que lleva el soneto en la segunda redacción). En un caso, no hacía falta cegarlos, porque ya estaba ciego por amor, y en el otro, la ceguera amorosa, sea del tipo que sea el amor, era más noble que la ceguera por arena o tierra⁵⁸.

En el último terceto, Quevedo acabó desarrollando esa idea de un príncipe enamorado de la diosa a la que ha sorprendido desnuda. Pudo haber seguido cualquier versión del mito que hemos recordado arriba tanto en la tradición poética nacional como en la italiana. Nada al respecto pudo hallar en Ovidio, donde nunca se habla de los sentimientos del protagonista, y, por el contrario, muchas alusiones afines pudo leer en las *Dionisiacas*, donde el príncipe se lamenta de haberse enamorado de una diosa, y no de un ser mortal como él. De hecho, la ninfa que lo descubre subido a un árbol grita y acto seguido hace saber a su señora que un ‘loco de amor’ la está espiando:

Ταρβαλέη δ' ὀλόλυξεν, εἴη δ' ἠγγεῖλεῖν ἀνάσση
ἀνδρὸς ἐρωμανέος θράσος ἄγριον.

‘pero presa del pánico gritó, y anunció a su reina la insolencia fiera de un hombre loco de amor’⁵⁹.

Elhardo Lubin tradujo el pasaje muy literalmente:

*Attonita vero vociferata est, suae vero annunciavit reginae
Viri amore insanientis audaciam feram...*

‘pero asustada gritó, y anunció a su reina la audacia fiera de un varón loco de amor’⁶⁰.

En las dos redacciones del segundo terceto, Quevedo tuvo en cuenta unos versos de *Os Lusíadas* de Camoens, como comprobaremos en se-

⁵⁸ Véanse las atinadísimas notas al respecto de Arellano y Schwartz en *Un Heráclito cristiano*, p. 155.

⁵⁹ Nono de Panópolis, *Les Dionysiaques*, p. 121.

⁶⁰ Marino, *La Sampogna*, p. 169.

guida. Sin embargo, antes de presentar las analogías entre ambos autores, leamos esas dos versiones que escribió del terceto en cuestión:

Trocó en áspera frente el rostro humano,	Su frente endureció con arco feo.
Sus perros intentaron de matalle,	Sus perros intentaron el matalle,
Mas sus deseos ganaron por la mano.	y adelantose a todos su deseo.

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 océano 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, vendó Diana na água clara,
nunca os famintos galgos o mataram,
que primeiro desejos o acabaram (II, 35)

Y, para enamorar al soberano padre, por quien siempre fue amada y querida, se le presenta así como en la selva de Ída se presentara al troyano. Si la viera el cazador que el rostro humano perdió, viendo a Diana en el agua clara, nunca los galgos hambrientos lo mataran, que primero los deseos lo acabarían⁶¹.

Venus se muestra en todo su esplendor, como se había presentado ante París (es el troyano), 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, Camoes recurre al cazador tebano, no como ejem-

⁶¹ Camoes, *Os Lusíadas*, p. 104.

plo 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, que publica sus anotaciones en Madrid, en 1630, 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 venado⁶².

Faria e Sousa aduce como posibles paralelos el arranque de la fábula de Mira de Amescua y el último terceto de ese soneto de Quevedo. En cuanto al segundo, parece bastante incuestionable que nuestro poeta pudo conocer este pasaje de *Os lusiadas*, no sólo 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»), y, por qué no, siempre en función de las fechas, pudo haber inspirado uno de los sonetos del conde de Villamediana («mas ¿quién vio nunca tales perfecciones / que no le hiciesen sus deseos vanos / lo que a Acteón sus perros le hicieron?»)⁶³.

Si es verdad que para la redacción primitiva del soneto, Quevedo sólo pudo conocer el texto del poeta portugués, para la segunda versión, ya pudo tener en cuenta los comentarios de Faria e Sousa, prologados por su amigo Lope de Vega. Incluso es posible que pergeñara el otro soneto sobre Acteón a partir de las observaciones del historiador luso. En *Os Lusiadas*, Camoes vuelve a recrear el mito de Acteón para presentarlo como ejemplo de quien está obsesionado por la caza y sufre sus dañinas consecuencias. Hacia el final de la obra, Cupido se propone 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, 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 Acteón 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)

‘Vi a Acteón en la caza tan austero, tan ciego en la alegría bruta, insana, que por seguir un feo animal fiero, huye de la gente e de la bella forma humana;

⁶² Faria e Sousa, *Lusiadas de Luis de Camoens*, p. 425 a.

⁶³ Villamediana, *Poesias*, p. 355.

y por castigo dulce y severo quiere mostrarle la hermosura de Diana (y guárdese no sea hasta comido y consumido por esos canes a los que ahora ama)⁶⁴.

La octava en cuestión, así leída, sin los comentarios de Faria y Sousa, podía presentar analogías con el segundo soneto de Quevedo que estamos analizando. La imagen de un Acteón ciego por la caza podía haber sugerido a nuestro poeta la de un príncipe ciego de amor; y el epíteto *feo* aplicado al animal en que se transforma el protagonista también podría haber insinuado al madrileño el «arco feo» que el príncipe exhibe al convertirse en ciervo. Sin duda, Quevedo usa ese adjetivo pensando no sólo en los cuernos del animal sino en su simbología: de hecho, acusa a Acteón de cornudo, al creer que la diosa lo ha engañado, aunque sea consigo misma⁶⁵.

La octava de Camoes, en cambio, sola, poco podía haber inspirado a Quevedo para el soneto en que emplea el mito de Acteón con el fin de censurar el ejercicio de la caza. Sin embargo, acompañada por las glosas de Faria y Sousa, la octava ofrece información que nuestro autor podía haber aprovechado para ese soneto. Manuel de Fauria e Sousa había reconocido en la mención allí de Acteón una referencia al rey de Portugal don Sebastián, a quien cree que Camoes 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 desta 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).

A partir de explicaciones de ese estilo Quevedo habría tenido más elementos para elaborar la censura al caballero que dedica el soneto de marras. Lo que en Camoes es una simple insinuación, en su comentarista ya es una acusación en toda regla, con todo tipo de pelos y señales. Se pasa de censurar a Acteón por huir la compañía de los seres humanos (y preferir por tanto la de animales salvajes) a recriminar a don Sebas-

⁶⁴ Camoes, *Os Lusíadas*, p. 508.

⁶⁵ Francisco López de Zárate, en uno de los sonetos conservados en un manuscrito autógrafa, alude al animal en que se convirtió Acteón (él lo llama Anteo, por cuestiones de rima, y no Anteón, como era habitual en la época) en términos semejantes: «cedes a Diana en el trofeo, / pues al que por curioso volvió feo / en orbe fijo círculo señalas».

tián el abandono de la corte y de las obligaciones como rey, y en esa segunda actitud Quevedo pudo hallar muchos puntos en común entre el monarca portugués y el anónimo caballero castellano a quien dirige su soneto.

Según ya hemos visto más arriba, tanto en la teoría como en la práctica, existía una variada tradición sobre la identificación de los perros que devoran a Acteón con los deseos, completamente concupiscentes, que atormentan a cualquier amante que no aspira a un amor platónico. En esa dirección, Giovanni Battista Marino, buen conocedor de la obra de Nono de Panópolis, había insistido en que Acteón encarna el amor sensual, y lo había hecho en la alegoría del canto V de *L'Adone* (1623):

La reppresentazione d'Atteone ci dà ammaestramento [...] quanto pericolo corra la gioventù di essere divorata dalle proprie passioni, seguendo gli appetiti ferini.

La representación de Acteón nos enseña [...] cuántos peligros corre la juventud de ser devorada por las propias pasiones, siguiendo los apetitos ferinos⁶⁶.

Los poetas franceses tampoco fueron ajenos a esa tradición y utilizaron los perros de Acteón para representar tantos sus deseos como sus pensamientos. 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 5
 Et que j'ay chèrement 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, 10
 Me dechirant 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, suede, 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.

⁶⁶ Marino, *La Sampogna*, p. 138.

Yo grito claramente a los perros: «¡ay de mí!, dejadme en paz, yo soy vuestro amo»; por respuesta yo oigo: «sólo a tal precio se ve a una gran diosa»⁶⁷.

Entre *Les premières oeuvres poétiques* (París, 1583), Joachim Blanchon intercaló un soneto muy similar al de Amadis de Jamyn, con el que presenta coincidencias casi literales; a diferencia de su paisano, introdujo más detalles relativos a la *narratio* de la fábula, y a veces recordó literalmente expresiones de la versión de Ovidio (en especial la mención del nombre de una de las ninfas, Psecas, que acompañaba a Diana):

Je ressemble a celuy quid vid la Nymphhe 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 5
 Qu'il fust de ses levriers mortellement traité;
 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 desesper, 10
 Et j'ay beau m'escrier: 'ô mes chiens prenez garde.
 Vostre maistre je suis, ihélas! cognoissez moy';
 Une voix me respond: 'il n'est permis a toy
 Voir la divinité qu'un seul Jupin regarde'⁶⁸.

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 mal fue por ella reconocida dentro del baño. Apenas Psecas hubo descubierto su llegada que él fue mortalmente tratado por sus lebreres; 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 a la que sólo Júpiter mira».

Entre sus *Varias poesías* (Madrid, 1619), Francisco López de Zárate recogió un soneto de escaso valor literario, aunque de mucho interés al abordar las vicisitudes del cazador tebano desde esa perspectiva. El soneto se editó con el epígrafe «Pensamientos desordenados, con alusión a la fábula de Acteón»:

Ingratos canes, para mí 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 5
 quien por naturaleza a sí os convida:
 que os tiene mi razón embrutecida

⁶⁷ Jamin, *Oeuvres poétiques*, p. 188.

⁶⁸ Blanchon, *Les premières oeuvres*, fol. 14, soneto 35.

hartos, hambrientos y, sin sed, rabiosos.

Si os di el sustento, yo la causa he dado
para ser de vosotros perseguido: 10
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 vestido⁶⁹.

Los ejemplos podrían multiplicarse, pero los aducidos son suficientes para demostrar esa difusión de la interpretación del mito de Acteón. Para la suya, es verdad, Quevedo no necesitó leer tantas obras, sino que pudo tener bastante con *Os Lusíadas* de Camoes y con *El peregrino en su patria* de Lope de Vega. Tanto en la epopeya portuguesa como en la novela castellana pudo hallar la información mínima para la elaboración de los dos sonetos que hemos analizado en el presente trabajo. Sin embargo, para ambos, introdujo algunos matices que sin duda hubo de tomar de Nono de Panópolis, de Luis Barahona de Soto, de Antonio Mira de Amescua o de Marino. Es también en ese sentido que Quevedo es «una dilatada y compleja literatura», según definición de Borges.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso X, el sabio, *General Estoria*, ed. A. G. Solalinde, L. A. Kasten y V. R. B. Oleishläger, Madrid, CSIC, 1957-1961, 2 vols.
- Barahona de Soto, L., *Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1903.
- Bembo, P., *Prose e Rime*, ed. C. Dionisotti, Torino, Utet, 1992.
- Blanchon, J., *Les premières oeuvres poétiques*, Paris, 1583.
- Boccaccio, G., *Genealogiae* (Lión, 1549); ed. M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Bruno, G., *Dialoghi italiani. Dialoghi Metafisici e dialoghi morali*, ed. G. Aquilecchia, Florencia, Sansón, 1958.
- Camoes, L. de, *Os Lusíadas*, ed. A. Duque, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- Campa, M. de la, «La *Fábula de Acteón y Diana* de Antonio Mira de Amescua», *Manuscrit. Cao*, 1, 1988, pp. 49-61.
- Castillo de Solórzano, A. de, *Las harpías de Madrid*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.
- Cetina, G., *Sonetos y madrigales completos*, ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1981.
- Conti, N., *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, (Venecia, 1581), ed. R. M. Montiel y M. C. Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- Cossío, J. M. de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998.
- Cristóbal, V., «Un oscuro manual hispano de mitología: el *Epítome de fábulas de la Antigüedad* de Juan de Piña (Madrid, 1635)», *Cuadernos de Filología clásica. Estudios latinos*, 10, 1996, pp. 229-36.
- Culianu, I. P., *Eros y magia en el Renacimiento*, tr. N. Clavera y H. Rufat, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.
- Desportes, P., *Les premières oeuvres*, Paris, 1573.

⁶⁹ López de Zárate, 1947, vol. 1, p. 125.

- Faria e Sousa, M., *Lusiadas de Luis de Camoes comentadas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moneda, 1972.
- Ghisalberti, F., *Arnolfo d'Orleans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Milano, Hoepli, 1932.
- Ghisalberti, F., «L' *Ovidius moralizatus* ' di Pierre Bersuire», *Studi Romanzi*, 23, 1933, pp. 5-136.
- Gil Polo, C., *Diana enamorada*, ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987.
- Guillou-Varga, S., *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, Paris, Didier, 1986, vol. 1, pp. 333-38.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- Heath, J., *Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in Classical Literatura*, New York, Peter Lang, 1992.
- Hernández de la Fuente, D., «Versiones, interpretaciones e imágenes de Acteón», *Studium. Revista de Humanidades*, 8-9, 2001-2002, pp. 227-60.
- Jamin, A., *Oeuvres poétiques*, Paris, 1579.
- López, D., *Declaración magistral sobre las «Emblemas» de Andrés Alciato*, Nájera, Juan de Margaston, 1615.
- López de Zárate, F., *Obras varias de Francisco López de Zárate*, ed. J. Simón Díaz, Madrid, Gráficas Tejarío, 1947.
- Marino, G. B., *La Sampogna*, ed. V. de Maldé, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993.
- Mena, J. de, *Obras completas*, ed. M. Á. Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.
- Morales de Ovidio. A Fifteenth-Century Castillian Translation of the «Ovidius moralizatus» (Pierre Berçuire)*, Madrid, Biblioteca national ms. 10144, ed. D. C. Carr, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1992.
- Morros, B., «La canción IV de Garcilaso como un infierno de amor: de Garci Sánchez de Badajoz y el Cariteo a Bernardo Tasso», *Criticón*, 80, 2000, pp. 19-47.
- Morros, B., «Sentido y fuentes de la canción de Bocángel *Al caso de Apeles en La lira de las Musas*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 29, 2001, pp. 93-150.
- Morros, B., «El tema de la guerra y de la caza en Garcilaso», en *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, ed. J. M. Díez Borque y L. Ribot García, Madrid, Elecé, 2003, pp. 235-40.
- Morros, B., «Cervantes y la revolución cultural del Renacimiento: Acteón y don Quijote», *Anales Cervantinos*, 37, 2005, (en prensa).
- Nono de Panópolis, *Les Dionysiaques (chants III-V)*, ed. P. Chuvin, Paris, Les Belles Letras, 1976.
- Nono de Panópolis, *Las Dionisiacas*, ed. S. D. Manterola y L. M. Pinkler, Madrid, Gredos, 1995.
- Ovide Moralizé*, ed. G. de Boer, Wiesbaden, 1968.
- Paléfato, *On unbelievable tales*, ed. J. Stern, Wauconda, Bolchazy-Carducci Publishers, 1996.
- Pérez de Moya, J., *Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- Piña, J., *Epítome de las fábulas de la Antigüedad*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.
- Quevedo, F. de, *Poesía varia*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
- Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

- Rojas, F., *Del rey abajo, ninguno*, ed. F. Ruiz Morcuende, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
- Rozas, J. M., *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- Sánchez de las Brozas, F., *Commentarius in Andr. Alciati Emblemata*, Lyon, 1573.
- Sánchez de Viana, P., *Las Transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas en lengua vulgar castellana, con el comento y explicaciones de las fábulas, reduciéndolas a filosofía natural y moral y astrologías e Historia*, Valladolid, 1589.
- San Fulgencio, *Enarrationes alegoricae fabularum*, ed. G. B. Pio, Milano, 1498.
- Schwartz Lerner, L., «De la erudición noticiosa: el motivo de Acteón en la poesía áurea», en *Actas de X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, vol. 1, pp. 556-61.
- Schevill, R., *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913.
- Tasso, B., *Rime*, ed. D. Chiodo, Torino, Res, 1995.
- Tasso, T., *Dialoghi*, ed. E. Raimondi, Florencia, Academia della Crusca-Sansoni, 1958.
- Toledano Molina, J., «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 del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, ed. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996.
- Tritonio, A., *Mitología*, Padua, 1637.
- Valeriano Bolzano, P., *Hieroglyphica*, Basilea, 1575.
- Vega, L. de, *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- Vera Tassis, J. de, Conde de Villamediana, *Poesías*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.
- Vitoria, fray B. de, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imprenta Real, 1657, 2 vols.
- Withers, A. M., *The sources of the poetry of Gutierre de Cetina*, Philadelphia, Publicaciones de la Universidad de Pennsylvania, 1923.