

Tradición clásica y mitografía: pervivencia del mito de Cibeles en algunos textos latinos de la Edad Media del Renacimiento

FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO
Universidad de Málaga

Resumen: La figura de Cibeles sigue interesando a los mitógrafos medievales y renacentistas, aunque sin las implicaciones políticas comprobadas en los clásicos augusteos. No obstante, respecto a éstos es evidente la deuda y continuidad que representan. Pues no se dan enfoques o reflexiones sobre el tema que supongan verdadera innovación. El apego a los textos tradicionales justifica su persistencia en los datos y en la interpretación simbólica. Si bien, la transmisión textual da lugar en Boccaccio a cambios pintorescos. Gyraldi, entre los humanistas considerados, se esfuerza por ampliar las fuentes clásicas, aunque no consigue zafarse de la tradición medieval. El divulgador Cartari parece abrir nuevas perspectivas en su relato. A su vez el erudito Pierio Valeriano sólo explota a los grandes autores clásicos, y consigue hacer del texto de Virgilio una llamativa interpretación. Quizá es de mayor significación su acogida de las fuentes iconográficas antiguas (monedas, esculturas) como base de sus interpretaciones.

Palabras clave: *Cibeles; tradición clásica; Edad Media; Renacimiento.*

Summary: The figure of Cybele remains of interest for Medieval and Renaissance mythographers, although without the political implications it certainly had for the Augustan classics. They evidently follow their predecessors, to whom they are clearly indebted, since they do not offer new approaches or insights into the topic that generate true innovation. The attachment to traditional texts explains their maintaining the same facts and symbolic interpretations. The transmission of the texts produces nonetheless some quaint changes in Boccaccio. Among the humanists under consideration, Gyraldi strives to diversify the classic sources, although he is unable to fully abandon the Medieval tradition. The vulgariser Catari seems to open up new perspectives in his narrative. On the other hand, the scholar Pierio Valeriano only exploits the great classic authors and manages to provide an appealing interpretation of Virgil's text. His use of ancient iconographic sources (coins, sculptures) as the basis for his interpretation is perhaps his most significant contribution.

Key words: *Cybele; Classical Tradition; Middle Age; Renaissance.*

El acercamiento a los textos latinos de la Emblemática y a las obras básicas del simbolismo, escritas en el XVI, nos llevan fácilmente a comprobar sus re-

laciones con otros campos de la literatura: la fabulística, la epigramática, la epigrafía, etc. Esas y otras relaciones no han pasado desapercibidas. En cambio no se han destacado las conexiones de la erudición simbólica del XVI con la tradición mitográfica en su vertiente de análisis interpretativo aplicado a las figuras y relatos mitográficos. Pero este último campo de reflexión por su amplitud excede claramente mis posibilidades. Por eso pondré dos límites que eviten dispersar nuestra mirada, y que reduzcan drásticamente el ámbito de estas páginas. La figura de Cibeles será el tema de convergencia, y la mitografía latina medieval y humanística servirá de punto informativo que oriente nuestra atención.

Sin remontarnos más allá de los textos clásicos latinos podemos encontrar casi toda la información mitográfica sobre Cibeles que será utilizada y comentada por medievales y humanistas. Esos textos forman un conjunto que ni es muy amplio ni uniforme. Apurando la reducción, la nómina de ellos puede concretarse en Varrón con sus célebres pasajes transmitidos por S. Agustín, Lucrecio, Virgilio-Servio¹, y los *Fastos* de Ovidio. La intervención de Servio y Agustín prolonga esa línea de autores clásicos antiguos hasta comienzos del siglo V. Es ésta una época en que se consolidan cambios importantes en virtud de la posición preeminente alcanzada por el Cristianismo en casi todos los órdenes. En el acercamiento a los datos mitográficos se ha dado un proceso de redescubrimiento o reposición de los datos mitológicos, como elemento no peligroso ya para las creencias y cultura cristiana dominante. Se ha superado en su fase más cruda el debate y la polémica sostenida por los apologistas cristianos en torno a los dioses del paganismo. Un testimonio de que ha descendido la virulencia del debate es la actitud triunfante perceptible en el *De Ciuitate* de san Agustín. La mitología es cada vez más un elemento cultural y educativo muy ligado a la lectura de los poetas. Se pone de manifiesto también en los mitógrafos de los siglos V y VI que se acentúa el afán de adivinar alegorismos varios en los mitos, en las figuras mitológicas y en sus atributos, continuando la práctica del análisis simbólico-moral ya presente en los clásicos. En esos análisis abigarrados y con escasa sistematización se siguen extrayendo, amén de lecturas morales, justificaciones de hechos fundamentales en la historia del hombre, o bien explicaciones de fenómenos inquietantes o admirables del mundo físico.

Dentro de este ambiente general, entre los siglos V y VII hay varios autores que recogen nuestro tema concreto. Su perfil es distinto y, aunque no será posible detenerse en ellos, es preciso mencionarlos al menos, por su especial resonancia en el medievo. Inevitablemente saldrán al paso en este incompleto re-

¹ Los pasajes de Virgilio se enriquecen notablemente en sus noticias sobre Cibeles con los comentarios de Servio. En el caso de Varrón se da la singularidad de que Agustín también comenta su texto y es además la única fuente por la que los mitógrafos posteriores acceden al texto de la *Antiquitates varronianas*. Sobre estos pasajes de Varrón y de los otros autores se pueden leer algunas observaciones en *RELat*, 4 (2004) pp. 125-151.

corrido propuesto los nombres de Marciano Capela, Fulgencio e Isidoro. La recepción se produce en ellos de manera desigual. En lo que puede influir el carácter distinto de sus obras (enciclopédico en Marciano e Isidoro, y propiamente mitográfico en Fulgencio), y también el modo de su recepción. Pues mientras Isidoro recoge de manera directa y bastante fiel el texto varroniano, las informaciones de los otros dos son más complejas y difíciles de precisar en cuanto a su origen.

Antes de llegar a la eclosión literaria y de obras eruditas de los siglos XII y XIII habría que poner en la secuencia de la trasmisión al *Commentum in Martianum Capellam* (9 libros) de Remigio de Auxerre, cuyo *floruit* se suele colocar a finales del siglo IX (entre 876 y 908)². Esta obra es particularmente conocida en el campo de la mitografía por la especial influencia que ejerce sobre una obra importante, el *Mythographus Vaticanus III*, identificado con Alexander Neckam (†1217)³. Viene a ser este breve compendio, más conocido como el Albricus o Albricus, el resumen del saber mitográfico medieval. Merecería la pena detenerse en su capítulo dedicado a Cibele, bajo el nombre de Ops, para comprobar sus preferencias en el manejo de las fuentes. Los datos sobre Ops o Cibele le vienen (así lo reconoce en sus citas) de Servio, Fulgencio y de Remigio, quien suplanta por completo a Marciano⁴. A pesar de que Albrico se nutre fundamentalmente de repertorios y comentarios tardíos, sintetiza de forma cómoda y fiable gran parte de la información que venía desde la antigüedad. Otro aspecto de interés es su prestigio y aceptación en toda Europa hasta que a mediados del XVI se imponen los grandes manuales italianos de mitografía. Síntoma de la amplia circulación del Albrico en la baja Edad Media puede ser el hecho de que este repertorio mitográfico se encontraba en la biblioteca de Petrarca. Y lo más sorprendente es que el gran maestro de humanistas tiene presente el texto del mitógrafo, cuando en su *Africa* describe la figura de Cibele dentro de la serie de representaciones de los dioses que adornaban el palacio de Sífax. El gran humanista en su poema, como parece obligado, extrae de Livio el cañamazo de su relato histórico y de Virgilio el ropaje literario. Pero al acometer un episodio menor para describir a la diosa en ese contexto, se confía y se fija en los rasgos que le facilitaba el epítome de Albrico⁵.

² Vid. C. E. Lutz en: *Remigii Autissiodorensis commentum in Martianum Capellam*. Libri I-II. Edited with an Introduction by ..., Leiden, 1962, pp. 5-6.

³ Vid. C. Álvarez Morán, «Notas sobre el *Mitógrafo Vaticano III* y el *Libellus*», *CFC* 14 (1978) pp. 207-223.

⁴ No ocurre así en otros lugares de la obra en donde utiliza independientemente a Marciano y Remigio (Vid. e. g. el cap I, dedicado a Saturno). R. Raschke realizó el estudio de sus fuentes (*De Albrico mythologo*, Vratislaviae, 1913). En él se pone de manifiesto ciertamente que las fuentes más importantes de Albrico están integradas por autores de la antigüedad tardía: Fulgencio, Servio, Macrobio, Marciano Capella, Remigio. Menor incidencia tendrían las noticias tomadas de Cicerón (*N. D.*), Higino (*Astr.*), Isidoro, etc.

⁵ De él toma Petrarca la fisonomía general de la diosa y el atributo del cetro y la llave: *Vltima sed mater Cibele ... | ... magno grandaeva sedebat | Corpore consistens, clavi sceptroque verenda: | 235 Vestis honor varie, Frigiisque ex turribus altam | Gestabat capiti sobolis fecunda coronam.* (*Africa*, 3, 232-

Ante parecida coyuntura de presentar la imagen de Cibeles, Boccaccio en sus *Genealogiae* (obra monumental con evidentes pretensiones de reunir todo el saber mitológico) no podía limitarse a los resúmenes medievales. A esa apreciación invita la amplitud de esta obra; y hace suponer que sus materiales desbordan las fuentes secundarias tardías o medievales, acopiando noticias procedentes de los clásicos. Ésta es la orientación que el propio Boccaccio señala en más de una ocasión, al proclamar la primacía de los antiguos sobre los autores modernos⁶. Pero nuestro campo de observación se limita al capítulo segundo del libro tercero, reducible en puridad al pasaje central dedicado a la figura de Cibeles. En este capítulo se encuentra media docena de citas formales que no parecen corresponder todas ellas a las fuentes reales del texto bocaciano. Alguna de ellas es puramente marginal: el testimonio de Solino (p. 121)⁷ sólo es un apoyo para desentrañar —por cierto con escaso convencimiento— uno de los tres valores simbólicos dados a propósito del «*cur a leonibus trahatur [dea]*». La presencia de Lactancio (p. 120) orienta hacia fuentes cristianas. Y sobre todo la mención a Porfirio (p. 121) alerta sobre una vía importante de acceso a los textos mitográficos, el *De ciuitate Dei* (C.D.), en donde es recordado el filósofo a propósito de la simbología implícita en la figura de Atis. Sin duda Boccaccio utiliza el texto de C.D. 7, 4, que reproduce los famosos textos de Varrón dedicados a Cibeles. Ahí encuentra buena parte de los datos mitográficos. Pero su redacción no consigue ampliar los rasgos atribuidos a la diosa por la tradición mitográfica. Aumenta los atributos recogidos por Varrón, pero se mantiene en la

236). Albrico marcaba bien en su texto (quizá ese rigor apoyaba la confianza de Petrarca en él) la procedencia de estos materiales: Remigio sería el responsable de la fisonomía general y atuendo de la diosa (cf. *Commentum in Martianum Cap.*, I, pp. 73, 127, ed. Cora E. Lutz); para el atributo *clauis* remite a Servio (cf. ad *Aen.*, 10, 252); y la noticia del *sceptrum* la toma de Fulgencio (cf. *Myth.*, III, cap. V). El motivo de la corona era común en los autores desde la antigüedad. El texto completo de Petrarca se lee en *Africa*, 3, 232-241 (ed. N. Festa, Florencia, 1926), y su sentido es aproximadamente éste: «Y en último lugar [aparecía] la madre Cibeles, para quien jamás hubo tierra más grata que el Ida. Como una anciana, pero firme su gran figura, estaba sentada, digna de veneración con su llave y su cetro. Adornada de un manto multicolor, sobre su cabeza llevaba elevada corona de torres frigias, madre ella fecunda en descendencia. Pues de antiguo se nos cuenta que ésta fue madre de todos los dioses y del mismo Júpiter Tonante. Pero séanos lícito decir toda la verdad: ésta misma también dio a luz en nuevos partos a los crueles gigantes, peste nefanda del mundo a lo largo de los siglos. Y es llevada en carro tirado por la cerviz sometida de unos leones».

⁶ He aquí dos textos ilustrativos: *Verum ego plus fidei antiquatae famae exhibeo: qua habemus Jasonem Esonis fuisse filium, quam auctori nouo* (13, 31). Del mismo tenor es aquél otro: *Inspidum est ex riuiulis quaerere quod possis ex fonte percipere* (15, 7). No es fácil terciar entre posiciones encontradas en la cuestión derivada de ahí en torno al uso, amplio o reducido, de los autores clásicos. Conocida es la opinión de Seznec, basada en los estudios de Hortis y Coulter (*Vid.* su p. 185, n. 1): «Boccaccio tiene casi siempre conocimiento indirecto de la literatura clásica. ... no ha tenido el menor inconveniente en utilizar amplísimamente los trabajos de sus predecesores» medievales. Según este autor, Boccaccio estaría familiarizado sólo con los clásicos Virgilio, Ovidio, Cicerón y Séneca. Por el contrario Álvarez-Iglesias (G. Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*. Edición preparada por M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, 1983, pp. 20-29) amplían mucho más la lista de los clásicos utilizados.

⁷ Las citas van referidas a la edición latina: Boccacius *Genealogiae deorum gentilium*. Ed. V. Romano, Bari, 1951.

línea de Isidoro. A ninguno de los dos cita, ni coincide con ellos servilmente. Y esto induce a pensar que, además del texto del *C.D.*, Boccaccio ha utilizado para su información básica un repertorio que bien puede ser el todavía venerado Albrico⁸. Pues realmente las *Genealogiae* no aumentan el caudal de datos y atributos de la diosa, ya conocidos por éste. Pero la orientación de esta obra no iba por la acumulación de datos sacados de una u otra fuente. En donde se produce verdadera ampliación es en el campo de las interpretaciones alegóricas y simbólicas, que Boccaccio revisa, matiza y amplía. Desde esta consideración se observa una forma muy significativa en la organización y distribución de la materia del capítulo. A una breve introducción y un condensado resumen de los atributos tradicionales de la diosa añade las diversas explicaciones simbólicas. Y hace de epílogo un sucinto repaso de los nombres de la diosa con su etimología. Lo revelador es que las explicaciones simbólicas que forman el núcleo central de la exposición representan las dos terceras partes de todo el capítulo. Por lo demás estas explicaciones son desiguales en extensión y orientación. Suele recoger las que suministraba la tradición, organizándolas y destacando la que le parece más apropiada, e incluso no duda en echar a debate alguna de su cosecha. Las críticas que las *Genealogiae* recibieron de los mitógrafos del XVI (veremos después alguna de ellas, debida a Gyraldi) se basaban en errores mitológicos de bulto (v. g. el Demogorgon), en el mal uso del latín, y sobre todo en estas interpretaciones personales. Algunas de las cuales insistían en transmisiones textuales defectuosas. Dentro de nuestro capítulo el ejemplo más llamativo —no criticado, por cierto— es el motivo de las *sedes vacue*, expuesto con detalle en la p. 121. Para su mejor comprensión, hay que partir del texto varroniano que algunas ediciones modernas corrigen en este sentido: *quod sedens fingatur, circa eam cum omnia moveantur, ipsam [Matrem Magnam uel Cybelem = Tellurem] non moveri*⁹. Muy extendida estaba la variante de ese texto reproducida en Isidoro de Sevilla: *Quod sedes finguntur circa eam, quia cum omnia moveantur, ipsam non moveri*¹⁰. Boccaccio lee este mismo texto; y su comentario profundiza en lo que sin duda era una lectura errónea, aunque mayoritaria en la tradición manuscrita: *Sedes autem vacue illi circumposite existimo nil aliud velint quam ostendere, quia non solum domus, sed civitates, que incolentium sunt sedes, vacuentur persepe peste agente vel bello. Seu quia in superficie terre vacue sint sedes plurime, id est loca inhabitata, seu quia ipsa terra semper sedes servet vacuas nascituris; ...* No quedan ahí sus interpretaciones, sino que da otra posibilidad más con evidentes derivaciones morales de advertencia o crítica a

⁸ Tampoco menciona a éste como base de sus informaciones. Las otras fuentes expresamente citadas le completarían aspectos concretos: Macrobio sobre Atis (p. 121), y Fulgencio sobre las diversas denominaciones de la diosa (p. 122).

⁹ «El que la representen sentada viene a significar que ella (sc. la Tierra) no se mueve, aunque en torno a ella todo se mueva» (VAR. *R. D.*, XVI frg. 46 a Agahd. Apud Aug. *Ciu.*, 7, 24. Según la ed. D. Dombart - A. Kalb, Stutgardiae, Teubneri, 1981). Esta lectura puede apoyarse en el paralelo de Ovidio: *ipso (Cybeles) sedens molli comitum cervice feretur* (OV., *Fast.*, 4, 185).

¹⁰ «El que se representen unos asientos en torno a ella,» Isid. *Orig.* 8, 11, 64.

los poderosos: *seu ad demonstrandum quod hi ad quos pertinet terre cultum, non dico de agricultoribus tantum, sed etiam de principibus qui civitatibus et regnis presunt, non debent se ocio et inepte quieti concedere, quin imo stare continue et vigilare, cum de novo semper emergant, que exercitio talium indigeant*¹¹.

Una reacción humanística ante esos desmanes es la de Gyraldi, quien lee el pasaje varroniano de este modo: *quod sedes figatur circa eam, cum omnia moueantur, ipsam non moueri*¹². Sin añadir comentario alguno, apegado al texto de la fuente, en coherencia con sus críticas a Boccaccio.

A Boccaccio, en el aspecto analizado aquí, se le debe considerar síntesis de la mitografía medieval, por los materiales que recoge y también por su preocupación y desarrollo de los aspectos simbólicos. Como resumen de este paso apresurado por los textos latinomedievales a que se ha sometido a Cibeles, habría que recapitular cómo veían o imaginaban la figura de la diosa los lectores de esos textos mitográficos. Los estudiosos de la iconografía mitológica ponen de manifiesto que lo dominante en ella a partir de cierto momento de la Edad Media es que se ha perdido la referencia a las representaciones clásicas de las figuras de los dioses. Ya observó Seznec que los ilustradores medievales trasladaban a las imágenes lo que les sugerían los textos, sin influencia alguna de la iconografía clásica¹³. Sorprende que similar procedimiento se continúe practicando en época tan avanzada como 1571, cuando la atención y gusto por las piezas arqueológicas excavadas es ya de dominio común. Dos muestras muy distantes entre sí pueden servir de testimonio de esa situación. En el siglo XII el ilustrador de un manuscrito del *Commentum* de Remigio dibuja a la diosa con rasgos que remiten claramente al contexto histórico de la época, pero se hace evidente de igual manera que los motivos reflejados y los personajes circundantes han sido extraídos de las descripciones que él leía en los textos mitográficos¹⁴. Con más claridad se aprecia una síntesis gráfica paralela en *Le imagini* de Cartari (ed. 1571). La técnica del dibujante y los atuendos que visten a sus personajes sin duda recuerdan el momento histórico del artista. No obstante, en esa ilustración de cuatro siglos después, el dibujo trata igualmente de re-

¹¹ «Los asientos vacíos que a ella le rodean entiendo que no pretenden otra cosa que poner de manifiesto que muchas veces quedan desiertas por la peste o la guerra no sólo las casas, sino las ciudades, que son residencia de sus habitantes. O bien que en la faz de la tierra hay muchos lugares vacíos, es decir, espacios deshabitados; o que la propia tierra reserva alojamientos libres para los que han de nacer. O bien para mostrar que a quienes corresponde el cuidado de la tierra —no me refiero sólo a los agricultores, sino a los poderosos que dominan ciudades y reinos— éstos no deben entregarse desmedidamente al ocio y la holganza, antes bien deben estar alerta y vigilar, puesto que siempre surgen necesidades que exigen la actividad de ellos». (Bocc., *Geneal.*, 3, 2, p. 121).

¹² L. G. Gyraldus, *Historia deorum gentilium*, Basileae, Oporinus, 1548, Synt. IV, p. 193. La interpretación de ese texto deja de ser pintoresca, pero sigue siendo embarazosa: «el que un asiento esté fijo a su alrededor (;) significa que ella no se mueve, aunque todo se desplace».

¹³ J. Seznec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Vers. J. Aranzadi, Madrid, 1987, pp. 142-143.

¹⁴ Vid. fig. 1 del Apéndice de ilustraciones.

producir una descripción textual que sigue de cerca la tradición mitográfica medieval. Se puede, incluso, determinar el pasaje de Cartari que sugiere la mayor parte de los rasgos dibujados¹⁵. Hay algunos desajustes en el texto cartariano. El más llamativo es la errónea atribución de los datos a Varrón, cuando la mayoría de ellos proceden de Boccaccio y Albrico. Por otra parte el dibujante renacentista añadía a su figura algunos rasgos que, aunque no mencionados en ese texto, el propio Cartari «pintaba» en su descripción poco antes¹⁶. En definitiva, de acuerdo con los textos, a la Cibeles la imaginaban como una matrona de edad avanzada (*grandaeva*); corpulenta (de ahí los desproporcionados leones); cabeza coronada de torres; manto con motivos florales; mostrando los atributos del centro y la llave; acompañada de sus sacerdotes (*corybantes*) con yelmo, escudo y lanza. Está presente el pino en el ms de Munich y en el grab. 2. A de la ed. 1571. Cartari en su texto, junto al comprometido *sedes vacue* de Boccaccio («*seggi vuoti*»), añadía algo más plástico y típico de la diosa, «*i resonanti timpani*». La opción entre esos dos motivos (el vacío o los tímpanos) estaba clara para el dibujante, quien además se permite el detalle de representar los panderos sueltos a los lados del trono para que «resuenen» al traqueteo del carro.

Durante el siglo xv la obra de Boccaccio no pierde vigencia ni tampoco el Albrico¹⁷. Pero adentrado ya el xvi, los materiales mitográficos aumentan. Una selección drástica, que aquí es obligada, puede llevarnos ante tres obras de mediados del quinientos: la *Historia deorum* de Gyraldi, *Le imagini* del citado Cartari y los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano. Son las obras mayores y más cuidadas de tres autores importantes en la erudición humanística dentro de la parcela de la mitografía y la simbología. Son obras coetáneas por las fechas de su aparición (la *Historia* de Gyraldi se publica en 1548, y en 1556 aparecen los

¹⁵ «Le imagine che fa Varrone della dea Ope è di tal maniera. Mettesi sopra un carro tirato da lioni una donna che ha il capo cinto di torri a guisa di corona, tiene lo scetto in mano et è vestita di un manto tutto carico di rami, di erbe e di fiori. Intorno le stanno alcuni seggi vuoti e vi sono anco i resonanti timpani e l'accompagnano certi sacerdoti con gli elmi in testa, con gli scudi al braccio e con le aste in mano» (Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*. A cura di G. Auzzas, F. Martignano, M. Pastore, P. Rigo, 1996, pp. 182-183). Se incluyen dos versiones de la ilustración que acompañó a dos ediciones sucesivas de la obra de Cartari. La imagen 2. A es una ilustración de *Le imagini* (ed. 1571); y la 2. B corresponde a la traducción latina de la misma obra, realizada por Antonius Verderius y publicada en 1581, p. 140.

¹⁶ En la p. 180 de la citada edición Cartari recuerda: «Marziano descrivendola dice ch' ella è di molta età e ha un gran corpo». Probablemente el mitógrafo humanista no se había remontado a Marciano Capella, pues esa cita la ofrecía el texto de Albrico, cuyas impresiones del xvi eran de fácil acceso para los mitógrafos. En realidad Albrico se expresaba de este modo: *Remigius ... ait: ... Ops grandeva dicitur et mater corpulenta* (1520, fol. IIII). Ciertamente el texto de Marciano (*grandaeva et corpulenta mater*) es reproducido y comentado por Remigio (*Vid. I, 33,12, p. 127 de la cit. Ed. de Lutz*). A su vez Gyraldi (p. 193) recoge también ese texto de Marciano: *Sic a Martiano confingitur: grandaeva corpulentaque mater, ...* Todo invita a pensar que Cartari extrajo la cita de este último autor.

¹⁷ Este repertorio medieval sigue siendo fuente importante de los saberes mitográficos al menos hasta el siglo xvi, como prueban sus repetidas ediciones. La obra de Albricus suele ir formando parte de volúmenes dedicados a los *Mythographi latini*, en donde los nombres más llamativos son los de Hyginus y Fulgentius. Ediciones de este tipo se publicaron en 1520, 1543, 1549, 1570, etc.

Hieroglyphica de Pierio y *Le imagini* de Cartari). Pero hay diferencias notables por el carácter de las obras, por la personalidad intelectual de los autores, e incluso por las generaciones no coincidentes de éstos¹⁸. Es evidente que los *Hieroglyphica* no son un tratado mitográfico. No obstante, su búsqueda de simbolismos en distintas representaciones iconográficas antiguas le pone en muchas ocasiones ante diversas figuras y elementos relacionados con la mitología, de donde extrae sus interpretaciones con la ayuda de los textos clásicos. Las otras dos obras tienen su tema común en la mitología, aunque es fácil detectar en ellas orientaciones muy distintas.

La *Historia deorum gentilium* de Gyraldi (reputado humanista en los primeros decenios del quinientos) es de obligada referencia en la mitografía del XVI. Es quizá una obra más citada que leída. No alcanzó gran éxito editorial, pero las alusiones a ella son numerosas. Influyó en esto la gran fama de sabio humanista que tuvo su autor; y la escasa demanda se debía seguramente a que para el lector común no era instrumento apropiado de información. Es una obra erudita: para filólogos eruditos. Éste viene a ser el juicio global que tradicionalmente se ha dado sobre la *Historia deorum* de Gyraldi. La lectura del capítulo *Ops. Rhea*, en donde se trata nuestro tema, confirma esa opinión general. Ahora bien, en este capítulo de amplitud considerable, el lector no extrae mucha más información sobre la figura mítica de Cibeles que la recogida en la tradición medieval.

La distribución de los temas tratados no siempre se deja ver con claridad. Pero se aprecian dos grandes bloques: en el primero acumula inicialmente las notas gramaticales (etimología, grafía, métrica, etc) sobre los nombres de la diosa, y después desarrolla el mito de Atis¹⁹. En este último sí hay importantes novedades respecto a las fuentes tradicionales. En el segundo bloque se ocupa de la figura de Cibeles propiamente dicha, ofreciendo primero datos sobre celebraciones, sacerdotes e instrumentos de culto; y después recoge datos descriptivos (representa aproximadamente el 58%). A pesar de la mayor extensión, es muy poco lo que ahí se añade al depósito de la tradición medieval ya conocida.

Esto último contrasta con el llamativo aumento en el número de citas formales que Gyraldi exhibe como fuentes²⁰. Un aspecto sorprendente es que en el primer bloque las referencias a fuentes griegas (22) igualan a las latinas de todas las épocas. Ese equilibrio se rompe totalmente a favor de los autores latinos en el tratamiento de Cibeles (52 autores latinos, frente a 6 griegos). Entre esos autores latinos están las fuentes clásicas (28) y tardo-antiguas (20), más algunas medievales, integrantes de la gran corriente mitográfica que viene discurriendo desde la antigüedad y medievo. Ahí estaría la causa de que leamos muy poca in-

¹⁸ Gyraldi y Pierio son coetáneos, nacen ambos en 1479 y mueren en 1550 y 1558, dos años después de la publicación de sus obras respectivas. Cartari tiene unos 25 años cuando se publican sus *Imagini*.

¹⁹ Su extensión se puede cifrar más o menos en el 42% del total.

²⁰ Las citas (más de un centenar) se distribuyen de este modo: gramaticales 24, mito de Atis 22, Cibeles 58.

formación nueva sobre la figura de Cibeles en la exposición erudita de Gyraldi.

Son varias las cuestiones que plantea la *Historia deorum* de Gyraldi. Una de ellas es su actitud ante los autores tardíos y medievales de la tradición mitográfica, y el uso que hace de ellos²¹. Ya se sabe que los humanistas suelen reaccionar contra casi todo lo medieval. En otros lugares de la obra Gyraldi emite juicios negativos sobre algunos de estos mitógrafos (Fulgencio, Albrico y Boccaccio)²². En nuestro texto se confirmaría parcialmente este rechazo, pues no habría tomado información alguna ni de Albrico ni de Boccaccio. Es decir, conscientemente evita citarlos. Sin embargo, utiliza varios autores tardíos (Macrobio, Servio, Agustín, Marciano Capella, Fulgencio e Isidoro). No sorprende que entre ellos Agustín sea el autor más citado y utilizado (10 citas, al menos, frente a 15 de todos los demás). Baste recordar que el *De ciuitate Dei* es el vehículo transmisor del texto de Varrón fundamental, como se sabe, para este asunto. De esta manera los comentarios del obispo y el pasaje varroniano siguen constituyendo aquí una de las fuentes básicas. Y así, las noticias sobre ceremonias y procesiones en honor de la diosa tienen como fuente principal el comentario de Agustín²³. A su vez el texto varroniano le sirve de base para recordar los atributos de la diosa. A él se atiene Gyraldi, sin interferencias de Boccaccio, al menos en lo referente al célebre texto *sedes fingantur*.

Los demás autores hacen de comparsa, incluido Isidoro, al que da cierta relevancia y le endosa la información sobre la llave que muestra Cibeles con los simbolismos implícitos. Sorprende que esta nota de la llave no la atribuya a Servio —citado poco antes—, de quien realmente la toma Isidoro. Pero se ve que Gyraldi en el célebre comentarista de Virgilio no buscaba informaciones de ese tipo, sino el aporte del utillaje gramatical para la primera parte de su capítulo²⁴.

Esa misma idea de especialización se percibe en las citas de Marciano Capella. De él extrae los rasgos ya vistos (*mater grandaeva et corpulenta, y florida et discolor uestis*), que por tradición se le atribuían, y que probablemente de Gyraldi pasarán a Cartari. Algo parecido ocurre con Fulgencio, autor que no le

²¹ Cf. J. Seznec, *Los dioses* ..., pp. 194-195.

²² Cf. J. Seznec, *Los dioses* ..., p. 195, nn. 55 y 62 (Boccaccio); *Ib.*, n. 60 (Fulgencio); *Ib.*, n. 61 (Albrico). Respecto a Boccaccio hay una declaración significativa al comienzo de la obra: *Non genealogias deorum dico*. Evidente rechazo del planteamiento bocaciano. En ello insistirá poco después, y a Boccaccio le reconocerá talento y erudición, pero no en textos latinos; y menos en autores griegos (Dedic. a Ercole d'Este, pp. II-III. La obra de Gyraldi se cita por la edición señalada anteriormente en la nota 12).

²³ No estará demás observar que en este tema el humanista prefiere el texto de Agustín al de Ov. (*Fast.*, 4, 179-246), aunque este último es citado en varios momentos, y al pasaje ovidiano se le reconoce cierta relevancia precisamente por la abundante información que de ese aspecto recoge.

²⁴ Allí lo cita dos veces. En este sentido sería intempestiva la cita a Servio introducida al final del segundo bloque. El contenido de la misma sigue siendo gramatical, incluyendo a Cibeles entre los dioses llamados 'ázonoi', porque no tiene asignado en el firmamento un espacio o zona específica. Por el contrario, en el apartado inicial de las denominaciones introduce sospechosamente una cita ajena a esos contenidos: *Haec quidem dea curru uehi dicebatur, quia ipsa credebatur terra, ut ait Seruius, quae pendet in aere* (p. 186). Siguen datos claramente descriptivos (leones, coribantes, turríta), que repetirá después en el segundo bloque, procedentes de Lucrecio. Al final llama a éste *doctissimus poeta* (p. 194), y da muestras de que tiene bien controlados los 46 vv de su pasaje capital (2, 598 ss.).

ofrece total confianza²⁵. No obstante, lo utiliza cuando se ocupa de las interpretaciones alegóricas, aunque elude su opinión, dice, para no hacerse prolijo.²⁶ Pese a todas las reservas, Fulgencio seguía siendo el especialista en alegorismos, asunto que no es ajeno a Gyraldi. Había otro posible motivo para acoger en su texto a Fulgencio: éste acumulaba terminología griega con la misma prodigalidad y desorden que el propio Gyraldi.

Se debe mencionar al menos el asunto de su posible atención a los documentos iconográficos de los dioses. En el capítulo que estamos siguiendo no da entrada— en contra de lo indicado en la dedicatoria —a los *insignia et effigies deorum*. No parece que Gyraldi participaba de un especial fervor por los restos arqueológicos, proclamado con frecuencia entre los humanistas. En todo caso, se limita a transcribir textos, con muy pocos comentarios, que ni describen ni aluden a piezas iconográficas antiguas. Únicamente se leen referencias a dos inscripciones, una de ellas recién descubierta²⁷. Todo lo demás son apuntes en los que, a pesar del repetido término *fingitur*, Gyraldi no describe pieza iconográfica alguna, sino que el humanista transcribe citas de los antiguos mitógrafos en las que ya vienen incorporados esos términos (*pingitur, fingitur*). Esto mismo sucede con las derivaciones alegóricas o simbólicas: transferidas a su texto sin comentario de su parte; pero sin restricción alguna.

Nuestro parcial repaso de los mitógrafos renacentistas se cerrará con *Le Imagini* de Cartari (1556). Esta obra, escrita en vulgar, puede ser considerada complementaria de las de Gyraldi y Pierio en varios sentidos. Su redacción en italiano se explica porque la personalidad intelectual de Cartari no respondía a la del típico humanista, sino a la de un divulgador. Ese sentido tenía ya su traducción de los *Fastos* de Ovidio (1551), y la siguiente obra de dos años después, *Il Flavio in torno a i Fasti volgari*, en donde justificaba la anterior. Además, su carácter de divulgador respondía a íntimos convencimientos. Abiertamente reivindicaba que las riquezas del mundo clásico, y en especial la mitología, fuese campo accesible para todo hombre culto, y no sólo para el grupo selecto de filólogos especialistas. Esto le colocaba en una posición distante del mitógrafo Gyraldi que es un filólogo puro.

Otro rasgo de esta obra es que a partir de 1571 se presenta como un manual de mitografía con ilustraciones. No fue éste su primer formato en las ediciones de 1556 y 1566. En realidad a este libro se le veía en estas primeras ediciones una grave contradicción: se titulaba *Le imagini de i dei de gli antichi* y no ofrecía siquiera alguna imagen de un personaje mitológico. La edición de 1571 ampliaba su texto y sobre todo daba entrada a las numerosas viñetas (casi un

²⁵ Gyraldi emite esta opinión sobre Fulgencio: *Quamuis hic autor non omnino mihi vel fide rerum loquendi proprietate satis probatur* (Gyr., p. 153). Juicio recogido por Sez nec, p. 195, n. 60.

²⁶ *Aliam insuper ex Varrone Augustinus recitat opinionem, quam...referam; aliam quoque huius deae et Atys allegoriam Fulgentius Placiades in tertio Mythologicon confingit, quam, ut iam modum faciam, nunc ipse missam facio* (Gyr., p. 193).

²⁷ Cf. Gyr., pp. 190 y 191.

centenar) de Bolognino Zaltieri. Se iniciaba ahí una especie de divorcio o alejamiento del autor y su obra, pues Cartari cuando hablaba de *Imagini* no se refería a esas posibles ilustraciones, sino a las que él «pintaba» describiendo con sus palabras a los dioses, de acuerdo con las noticias de la tradición mitográfica. De esta idea y objetivo parece que jamás se apeó. No obstante, esas diferencias se ahondaron en traducciones y ediciones posteriores. Especialmente ocurre esto en las ediciones del XVII, cuando ya ha muerto el autor²⁸. Lorenzo Pignoria es quien tuvo mayor responsabilidad en las modificaciones introducidas en la obra de Cartari²⁹. Iban éstas encaminadas a corregir defectos menores del texto, y sobre todo a sustituir las ilustraciones de Zaltieri por otras que reflejasen antiguas figuras o motivos mitológicos contenidos en piezas arqueológicas³⁰. Como se ha visto, en las primeras ediciones de esta obra, particularmente en las de 1571 y 1581 el grabador realiza en el dibujo de la diosa Cibele un resumen gráfico de la mayoría de los rasgos y atributos que la tradición mitográfica suministraba a Cartari (Figs. 2.A y 2.B). Pero en las ediciones posteriores, bajo influencia de Pignoria, esas viñetas son sustituidas por otras de signo distinto, que quieren imitar abiertamente imágenes extraídas de la iconografía clásica descubiertas años atrás. Un ejemplo de esto se aprecia en la viñeta de la edición de 1647 (Fig. 3)³¹, en donde se reproduce la imagen de Cibele y Atis del ara de mármol (fig. 4), procedente de Roma (Villa Albani. s. III d.C.)³².

Pero esta orientación de Pignoria había tenido un curioso antecedente en el tratamiento del texto de *Le imagini*. La traducción latina que realizó Antonius Verderius (De Verdier) y publicó en Lyon Bartholomaeus Honoratus en 1581 con el título *Imagines deorum qui ab antiquis colebantur* puede ser interpretada de este modo. El reclamo propagandístico que sigue, a modo de subtítulo, advierte que allí se explican imágenes, ritos, ceremonias y gran parte de la religión antigua³³. Ciertamente es un volumen con ilustraciones. Pero éstas son todavía ilustradoras del texto primitivo, no imitaciones o copias de piezas arqueológicas, como hará Pignoria. El capítulo que nos interesa, el dedicado a la Magna Mater,

²⁸ Se supone que Cartari moriría entre 1581 y 1587. Vid. M. Pastore, p. XXIII.

²⁹ Vid. C. Volpi, «Le vecchie e nuove illustrazioni delle *Imagini degli Dei degli antichi* di Vincenzo Cartari (1571 e 1615)», *Storia dell' arte*, 74 (1992) 48-80, en especial pp. 60-61.

³⁰ Son varios los estudiosos que han prestado atención a estas ilustraciones. Vid. C. Volpi, «Le vecchie ...» (cit.).

³¹ *Imagini delli dei de gl'antichi* di Vincenzo Cartari Reggiano, ... cauate da' marmi, bronzi, medaglie, gioie, e altre memorie antiche ... da Lorenzo Pignoria Padoano, in Venetia, presso il Tomasini, MDCXLVII, p. 111.

³² Vid. Pilar González Serrano, *La Cibele, nuestra Señora de Madrid*, Madrid, 1990, pp. 207, fig. 175, y p. 227, fig. 125.

³³ *Imagines deorum, qui / ab antiquis / colebantur: / in quibus simulacra, ritus, caerimoniae, magnaue ex / parte veterum religio explicatur: / olim a Vincentio Chartario Rhegiensi ex variis / auctoribus in unum collectae, atque Italica lingua expositae: / nunc vero ad communem omnium utilitatem Latino sermo- / -ne ab Antonio Verderio, Domino Vallisprivatae, etc. / expressae, atque in meliorem ordinem digestae. / Quibus accesserunt duo Indices: prior imaginum: posterior, / rerum atque verborum, quae toto libro continentur.* LVGDVNI APVD BARTHOLOMAEVM HONORATVM. MDLXXXI.

ofrece muestras significativas de ello, aunque es complejo y laborioso analizar el comportamiento del traductor respecto al original. El editor, o más bien Verderio, ya anuncia en la portada que la traducción «dispone los contenidos en mejor orden». Debemos entender ahí que el traductor se toma notables libertades. Y así es, en lo que afecta a nuestro capítulo. Hay cambios menores, de simple erudición, que concretan las citas del original. En esta línea de mayor tecnicismo y aproximación a las fuentes clásicas, se observan hechos que también se podrían relacionar con esa nueva disposición de los materiales. Un caso quizá extremo, relacionado con esto y con el deseo de ahondar en las autoridades que laten en Cartari, contribuye también a subrayar el prestigio que Valeriano tenía ante Verderio. En el primer apartado del capítulo no se hace mención a fuente alguna, mientras acumula distintas denominaciones de la diosa bajo el título general de Magna Mater (Ops, Cybele, Vesta, Rhea, ... significando todas ellas Tellus). En determinado momento Cartari justifica la identificación de Magna Mater y Tellus, recordando el tópico de que ésta sustenta a los seres vivos y una vez muertos a todos los acoge³⁴. El traductor en este punto deja a un lado el texto original y en su lugar inserta literalmente un pasaje latino paralelo de Pierio (*Hier.*, fol 321v, F)³⁵. Además de la evidente comodidad que le proporcionaba, el texto de Valeriano sería para Verderio más autorizado³⁶, e incluso inspirador del que Cartari redactó en vulgar.

El tratamiento libre que Cartari hace de sus fuentes mitográficas y particularmente la curiosa libertad de su traductor Verderio proporcionan ejemplos abundantes que no es posible analizar en este momento. El pasaje central del capítulo y más significativo es el que describe la figura de la diosa y sus atributos. Sus fuentes no están en los clásicos, sino que siguen manando de los textos tardíos y medievales (Marciano Capella y Boccaccio)³⁷. En Cartari el tema del carro y los leones está tomado de Boccaccio. Lo sigue claramente, aunque no en su literalidad, recogiendo por el mismo orden las motivaciones simbólicas que relacionan a los leones con los trabajos de la tierra. Procede así hasta llegar a una explicación bastante abstrusa de la redacción bocaciana, que por eso mismo queda eliminada sin más. En ella se ponía en relación la proverbial dureza de los huesos del león con los duros miembros del campesino. El traductor Verderio ha detectado bien la fuente, y va al texto de Boccaccio. De nuevo deja a un lado el vulgar de Cartari y reproduce el texto latino de las *Genealogiae*, incluyendo naturalmente esa incómoda explicación de los huesos duros del león que no convenció a Cartari³⁸.

³⁴ Vid. Cartari, *Le imagini ...*, p. 180.

³⁵ Vid. Verderio (trad.), p. 138.

³⁶ A. Verderius sin duda sentía admiración por el maestro del simbolismo Pierio Valeriano, cuya semblanza biográfica redactó y figura al frente de las ediciones de los *Hieroglyphica* a partir de la edición de 1586.

³⁷ Cita además varios autores (Pausanias, Varrón-Agustín e Isidoro) que en ese punto son secundarios para el hilo de su redacción (Vid. Cartari, *Le imagini ...*, pp. 180-182).

³⁸ Vid. Verderio (trad.), pp. 140-141. El pasaje correspondiente de Cartari está en pp. 181-182.

Esta frase y otras explicaciones de Boccaccio producían cierto desasosiego en Cartari, y la primera prevención tomada en el inicio de este pasaje es evitar el desafortunado término *quadriga*, usado por Boccaccio para referirse al carro de Cibeles. En su lugar pone una expresión más adecuada «un carro con quattro ruote»³⁹. Verderio en su traducción vuelve al texto latino de Boccaccio, repone el inapropiado *quadriga* y sigue de cerca la restante redacción de *Genealogiae*. Obviamente incluye ahí el célebre desvarío bocaciano de las *sedes uacuae*, que el buen criterio de Cartari sustituía con la expresión más suave «le sedi che a questa dea stanno d'intorno». Evitaba así, al menos, el comprometido término *uacuae*, aunque en la explicación subsiguiente ponga de manifiesto su procedencia⁴⁰.

Son varios los pasajes en los que Verderio suele llevar la peor parte por adherirse al texto de Boccaccio. No se trata sólo de comodidad, pues retoca a veces el latín medievalizante de las *Genealogiae*, sino de respeto irreflexivo y deseo de restablecer el texto de la fuente sobre el derivado de ella. En alguna ocasión esa actitud da buen resultado para el conjunto del relato y le lleva a eliminar un pasaje redundante, que por error Cartari atribuye a Varrón⁴¹. Pero ese texto del mitógrafo Cartari, como se ha visto, es interesante desde otra perspectiva, pues en él se contiene de forma condensada la descripción de Cibeles que el dibujante llevaría a la viñeta⁴².

El Cartari, después de 1571, es un manual de éxito, con numerosas ediciones, y abierto a retoques en algunas de ellas. La traducción latina es un testimonio conservador de esos cambios. En la buena aceptación del público y en su servicio a la interpretación iconográfica posterior este manual corre parejo con la obra de Pierio, aunque son evidentes sus diferencias en erudición y amplitud de materiales analizados.

Desde nuestro particular enfoque, se podría resumir de este modo el significado de los dos mitógrafos considerados aquí: 1. Gyraldi y Cartari son dos representantes conspicuos de la erudición mitográfica del Renacimiento, que cubren dos vertientes bien diferenciadas: la de la filología erudita, prolija y exigente (Gyraldi); y la de la divulgación que quiere prescindir del latín en sus exposiciones para extender la cultura mitográfica a capas de lectores más amplias (Cartari). 2. La base común del Humanismo ha impuesto, en particular a la corriente más filológica, ampliar la base de sus fuentes de información, sobre todo en el campo de los textos griegos. Evidentemente se benefician también de ello los divulgadores. 3. La atención a las derivaciones simbólicas, intensificada en el medievo, continúa en todos ellos. 4. El interés por los restos arqueológicos, despertado por el Humanismo, puede considerarse paralelo del

³⁹ Cartari, *Le imagini* ..., p. 181.

⁴⁰ Cf. Verderio (trad.), p. 141, y Cartari, *Le imagini* ..., pp. 181-182.

⁴¹ Vid. Cartari, *Le imagini* ..., p. 182.

⁴² Como se ha visto, Cartari añadía al erróneo y tradicional *sedes uacuae* los *tympana*, algo más fácilmente imaginable por el lector. Otros mitógrafos, v. g. C. Ripa, insistieron, explicando sólo el inexplicable *sedes uacuae*.

que sienten los humanistas por extraer informaciones de la masa de textos descubiertos. Así tratan ellos de encontrar nuevos testimonios y noticias en los escritos menos frecuentados, especialmente en los autores griegos. 5. Esa búsqueda «positivista» del testimonio arqueológico se encuentra poco desarrollada en el filólogo Gyraldi, y tampoco se observa en las redacciones primeras, hasta finales del xvi, de *Le imagini* de Cartari. Pero en sus ediciones sucesivas esta obra se hace sensible al interés generalizado por la iconografía arqueológica de los dioses.

* * *

El objetivo de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano es recoger los valores simbólicos implícitos en las diversas representaciones antiguas de los seres, como síntoma de una interpretación profunda de la realidad o en cualquier caso de la visión que el hombre ha tenido sobre ella. Ese análisis le llevaba inevitablemente a enfrentarse con figuras del campo de la mitología o relacionadas con él. Su metodología para llegar a ese objetivo no lo explicita, pero el recurso a los textos clásicos es un procedimiento constante en sus indagaciones. En ellos se apoya para extraer o confirmar los sentidos ocultos que hay tras esas figuraciones. La imagen de Cibeles o Gran Madre está presente de manera más o menos explícita en varios pasajes de la obra. El libro primero recoge los simbolismos implícitos en el león y en ciertas representaciones de este animal. Su capítulo 30 (fol. 15v) analiza el simbolismo del Sol y la Tierra en dos imágenes antiguas que representan a dos figuras humanas a la grupa de sendos leones.⁴³ La erudición desplegada por Valeriano para identificar estas imágenes apenas orienta hacia la figura de Cibeles. Pero al final del capítulo queda subrayada la afinidad de los conceptos mitológicos Tierra, Ceres y Cibeles. Por ahí se desliza el discurso del humanista, para terminar el pasaje con un famoso texto virgiliano, referido a la Gran Madre:

Por eso —concluye Pierio— en Virgilio se lee que, con el feliz presagio de que una tierra se le ha de someter, «la primera, la nave de Eneas, lleva sometidos a su espolón los leones frigios». (*Aen.* 10, 156-157).

Pierio es un gran conocedor de Virgilio, y con el apoyo de éste parece encadenar una serie de simbolismos: los leones (sc. la tierra) van sometidos a la diosa tutelar (sc. Cibeles), protectora de la nave de Eneas. Los vericuetos por los que se establecen las conexiones simbólicas no siempre se explicitan, y muchas veces el autor se limita a recoger los textos clásicos que aluden o dan por supuesto un determinado valor.

La interpretación del pasaje de la Eneida se continúa en el siguiente capítulo, titulado «Animi domitor». Este simbolismo lo extrae de una «figura que (dice

⁴³ Respecto a la descripción de Valeriano las viñetas presentan desajustes apreciables que sería prolijo exponer ahora. La edición de los *Hieroglyphica* seguida aquí es la que el impresor Isingrinus publicó en Basilea en 1556.

él) a veces se puede ver de un hombre montado sobre un león, al que agujonea y somete»⁴⁴. Con eso despacha el motivo iconográfico; y no toca siquiera su interpretación moral, para volver de nuevo al clásico:

«Pues aquellas palabras de la Eneida no se refieren sólo a ceremonias de la patria Frigia que en honor de Cibele se solían celebrar, ni tampoco hacen referencia sólo a un favor, como seguidamente añade: '(sobre los leones frigios, domina) el Ida, muy querido para los prófugos troyanos'»⁴⁵.

Su familiaridad con el texto de Virgilio y el de sus comentaristas puede ser la causa de que Valeriano ahorre explicaciones y se limite a recordar que «en realidad los leones se someten al carro de la Gran Madre, [...]» (15 bis, r, G). Para el humanista los versos transcritos ilustran bien (mejor que la imagen de la viñeta) la idea del sometimiento reflejada en la figura del león, sobre todo teniendo en cuenta las explicaciones de Servio al pasaje de la Eneida. El comentarista entendía que la nave lleva sometidos a los leones (*subiunctos leones habens*). Explica que el espolón de la nave sería como el yugo. Y añade que irían pintadas en ella las imágenes de estos animales. Es evidente que Pierio (aunque ya Servio no habla de ello) en *imminet Ida* entiende *Idaea Mater* (Cibele) como diosa tutelar de la nave, cuya pintura o imagen iría instalada en la popa⁴⁶. En definitiva, el pasaje de Virgilio además de brindar el tópico de los leones sometidos a la Gran Diosa, recordaba la imagen de Cibele en el espolón de la nave de Eneas que llevaba sometidas las figuras de los leones. Todo ello formaba parte de un feliz augurio: el futuro sometimiento de la tierra. A mi entender esa evocación iconográfica, con su carga simbólica, es la que motiva la insistencia del humanista en el texto virgiliano.

Pierio sigue analizando los simbolismos del león. En el capítulo 35 (fol. 15bis, v) el concepto simbolizado es la agricultura. La conocida viñeta del carro de Cibele preside este capítulo⁴⁷. Para este análisis el autor clásico citado como soporte es Varrón. Pierio usa su texto con cierta libertad. La interpretación básica del león como símbolo de la agricultura, ya la subrayó S. Agustín (*C. D.*, 7, 24, 2) después de reproducir el texto varroniano. Quizá por eso la atención del humanista no se centra en el texto clásico, al que cita de manera imprecisa (*Varro ... considerasse uidetur*), y se dedica a poner de manifiesto la relación simbólica implícita en la explicación del reatino:

«Varrón parece que a propósito del carro de Cibele —dice Pierio— se fijó en dos aspectos: que el león es generalmente el símbolo de la tierra, como

⁴⁴ Cap. 31. 15v-15r, bis. Esta vez la ilustración responde exactamente a ese concepto.

⁴⁵ El texto completo del pasaje es éste: ... *Aeneia puppis /prima tenet rostro Phrygios subiuncta leones, imminet Ida super, profugis gratissima Teucris*. (A. 10, 156-158).

⁴⁶ En fin, el *beneficium* de que habla Pierio, correspondiente al *gratissima* de Virgilio, se hace eco de la explicación serviana: *gratissima: propter illinc facta navigia*, pero sobre todo recuerda el pasaje de A. 9, 80-92, parlamento en el que Cibele rememora su vieja predisposición a favor de los troyanos, explicitada por Servio, y su dedido apoyo en la guerra contra Turno.

⁴⁷ Vid. fig. 5. Aunque las ediciones del xvi la atribuyen al capítulo anterior con el título: *Natorum obsequium erga parentes*, parece más propia de este cap. 35. Y así las ediciones del xvii ya suelen aplicarla a este capítulo 35. Vid. edic. de 1626 y la traducción italiana de 1625.

acabo de explicar; y luego que no hay ninguna parte de la tierra tan remota que no convenga cultivarla y trabajarla», puesto que a estos animales se les encuentra en zonas muy apartadas de nosotros... (15 bis, v, K)

Ciertamente «el simbolismo agrícola» está recogido sólo en dos líneas del texto de Varrón, ampliado en el comentario de Agustín. Pero el erudito clásico no habla para nada del carro de Cibeles⁴⁸. Valeriano parece incómodo por su «trasgresión», y al final justifica su desliz del carro, dando muestras de su erudición con el testimonio de una moneda, en la que Cibeles aparece más o menos como la había descrito Varrón.

«Ahora bien —puntualiza Valeriano—, que la diosa sea llevada en carro o que esté sentada en su trono importa poco en lo que afecta al simbolismo. En efecto, en una moneda de Faustina se puede ver a Cibeles con su corona de torres, sentada sobre un escaño leonino, sujetando un círculo entre la mano y la rodilla. Su inscripción dice: ‘a la Gran Madre’»⁴⁹.

Más explícitamente habla del carro de Cibeles, como símbolo de la tierra, o directamente del carro de la tierra, en el libro 43⁵⁰. La base mitográfica con su explicación simbólica la encuentra en el célebre pasaje de Lucrecio (2, 600-603). Es interesante observar que a finales del XVI Cesare Ripa en su *Iconologia* (1593) habla por extenso de los distintos carros mitológicos, y entre ellos del «Carro della Terra» con los atributos y simbolismos ya vistos en esta tradición. Dentro de ella se deja guiar por el relato bocaciano, con algunas divergencias. La marca de Boccaccio sin duda está presente. Ripa insiste en el conocido error y advierte a los artistas que lean su texto: «(la diosa va sentada) sobre un carro cuadrado de cuatro ruedas sobre el que se verán varias sillas va-

⁴⁸ He aquí el texto de Varrón: *Leonem adiungunt solutum ac mansuetum, ut ostendant, esse nullum genus terrae tam remotum ac vehementer ferum quod non subigi colique conueniat* (VAR. R. D., XVI frg. 46 a Agahd. Apud August., C. D., 7, 24).

⁴⁹ 15bis, v, L. La moneda citada puede verse en la fig. 6, reproducción tomada de P. González, *La Cibeles...*, p. 148. La fig. 7 (*Ib.* p. 198) corresponde igualmente al tipo descrito por Varrón. El Índice de imágenes de la citada traducción de Verderio también alude a esta moneda de Faustina: *Magna Mater in numismate Faustinae cernitur, tanquam mulier corona turrita redimita, quae sedet dextero brachio sedi innixa, sinistra autem chlypeum tenens supra genu collocatum, ex utroque latere singulos leones habens*. Seguidamente remite a la página 146 en donde curiosamente no hay representación alguna.

⁵⁰ Fol. 321v, F (No hay aquí grabado alguno, aunque bien podría valer el que introdujo antes —Fig. 5— en fol. 15bis, v). En este apasaje la base simbólica es el carro de Cibeles y el concepto simbolizado es la tierra. Se trata de un breve capítulo del apartado que dedica al carro en general, como sujeto de diversos simbolismos. Aquí el humanista aprovecha oportunamente y con rigor unos versos de Lucrecio que explicitan suficientemente ese valor simbólico. Así lo reconoce Valeriano en su introducción, endosando toda la responsabilidad de la interpretación simbólica al texto de Lucrecio: «Puesto que representaron a Cibeles llevada en su carro, siendo ella misma la tierra, entiende Lucrecio que ahí se simboliza el equilibrio de la propia Tierra suspendida en el espacio». (Fol. 321 v, F). El pasaje lucreciano de referencia, en el que tradicionalmente se considera que faltan dos versos, es éste: *Hanc ueteres Graium docti cecinere poetae | ... | sedibus in curru biugos agitare leones, | aeris in spatio magnam pendere doctes | tellurem ...* (2, 600-603) («Los viejos y sabios poetas de los griegos cantaron de ésta (la Gran Madre), que en su trono, sobre su carro, un par de leones ella azuzaba; dando así a entender que en el espacio está suspendido el globo enorme de la Tierra»). Vid. *RELat* 4, 2004, 137-141.

cias»⁵¹. Por fortuna en el XVIII los artistas autores de la Cibele madrileña en este punto no le hicieron caso a Ripa.

En fin, habría que subrayar en Pierio el recurso al motivo iconográfico de la moneda. Pierio es el único, entre los humanistas considerados aquí, que da entrada en sus comentarios a toda clase de documentos arqueológicos sin declaraciones previas, como las de Gyraldi y Boccaccio. Pero lo más destacable en los *Hieroglyphica* es el manejo exhaustivo y preferente de los clásicos. De la mejor tradición de éstos y de sus pasajes más significativos extrae los datos mitográficos, que sus comentarios van orientando hacia sus intereses simbólicos. Es cierto que no siempre se detiene en su conveniente explicación, y a veces parece dar por supuesto que sus lectores tienen un dominio similar de los textos.

Al término de este repaso, necesariamente parcial, se puede apreciar una variedad notable de presentaciones y matices que por la misma amplitud del campo de observación no sorprende. Sin embargo, no deja de ser llamativa la homogeneidad en el tratamiento general, mantenida a lo largo de no menos de diez siglos. Durante ese amplio espacio de tiempo hubo profundos cambios en las conciencias, como el paso del Paganismo al Cristianismo, en virtud del cual parecería inevitable que se impusieran alteraciones considerables en el tratamiento mitográfico. Así mismo el cambio de sensibilidad que aportan los humanistas respecto a las concepciones medievales haría presumir drásticos cambios de rumbo en la línea de esa tradición. No es esa la percepción que se obtiene en la lectura de los textos. Por el contrario, lo que se impone es una continuidad persistente en un doble horizonte: en la trasmisión de los datos y en las consideraciones simbólicas de los atributos de la diosa. Se fundamenta esa continuidad en la insistencia sobre una tradición literaria consolidada ya en los clásicos latinos del siglo de Augusto. Pero en este cauce literario, desde el comienzo, no sólo discurren notas y datos descriptivos. Se daba también una constante referencia a la figura contemplada o a su iconografía en pinturas y esculturas. Durante las distintas épocas, en los textos pervive, con matices evidentes, el caudal de notas descriptivas, acompañadas de aquellas originarias referencias a la plástica del mundo clásico, aunque ese contexto iconográfico hubiera desaparecido. Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVI se volverá realmente a conectar con él en virtud del espíritu del Humanismo que busca insistentemente la conexión directa con el mundo clásico en sus diversas manifestaciones.

talavera@uma.es

⁵¹ Vid. Cesare Ripa, *Iconologia ovvero descrizione di diversi imagini cavate dell' antichità, e di propria inventione*. With an introduction by E. Mandowsky, Hildesheim-Zürich- New York, 1984 (= Roma, 1603), p. 58.

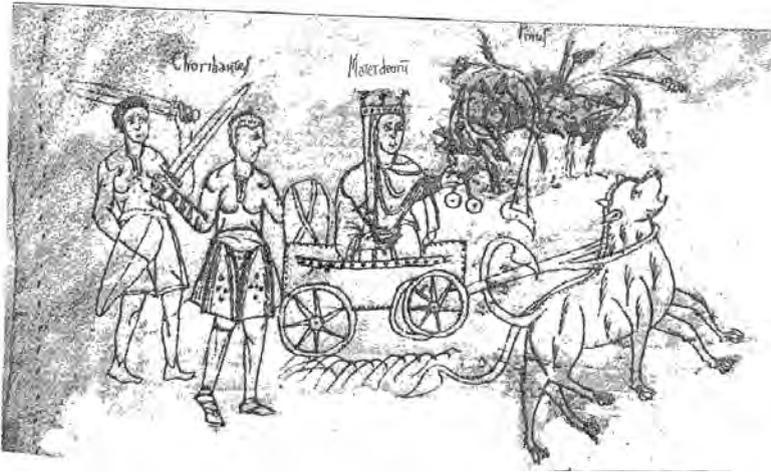


Fig. 1: Reprod. parcial del f. 11r (ms. lat. 14271, Munich, Bayer. Staats-Bibliothek). Tomado de J. Seznec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Vers. J. Aranzadi, Madrid, 1987, p. 150.



Fig. 2.A: Cartari, *Le imagini*, 1571 (ed. cit., p. 183).



Fig. 2.B: Traducción Latina de la misma obra realizada por A. Verderius, 1581 (ed. cit. p. 140).



Fig. 3: Cartari, *Imagini*, 1647 (ed. cit. p. 111).



Fig. 4: Cibeles y Atis. Reprod. tomada de P. González Serrano, *La Cibeles*, p. 207.



Fig. 5: Piero Valeriano, *Hieroglyphica*, 1556, fol. 15 bis, v.



Reverso de una moneda en bronce de la Emperatriz Faustina.

Fig. 6: Reprod. tomada de P. González Serrano, *Ib.*, p. 148.



Fig. 7: Reprod. tomada de P. González Serrano, *Ib.*, p. 201.