

Tratamiento burlesco de la mitología en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y en la *Fábula de Cenea y Neptuno* de A. Díez y Foncalda*

M^a Cruz GARCÍA FUENTES

Universidad Complutense
margarfu@filol.ucm.es

Recibido: 30 de enero de 2011

Aceptado: 9 de marzo de 2011

RESUMEN

El presente artículo analiza el tratamiento burlesco de los mitos que presentan la *Fábula de Asteria y Júpiter* y la *Fábula de Cenea y Neptuno* de Alberto Díez y Foncalda. Una vez contrastados el texto de Ovidio y los manuales mitográficos, concluimos que el autor de las fábulas conocía la fuente latina pero siguió más fielmente el texto de Baltasar de Vitoria.

Palabras clave: Asteria y Júpiter. Cenea y Neptuno. Díez y Foncalda. Baltasar de Vitoria. Ovidio.

GARCÍA FUENTES, M.C., «Tratamiento burlesco de la mitología en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y en la *Fábula de Cenea y Neptuno* de A. Díez de Foncalda», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 31.1 (2011) 167-184.

Burlesque treatment of mythology in *Fábula de Asteria y Júpiter* and in *Fábula de Cenea y Neptuno* by A. Díez y Foncalda

ABSTRACT

The present article analyzes the burlesque treatment of the myths that present the *Fábula de Asteria y Júpiter* and the *Fábula de Cenea y Neptuno* of Alberto Díez and Foncalda. Once confirmed the Ovid's text and the mythographics manuals, we conclude that the author of the fables knew the latin source but it followed more faithfully Baltasar of Vitoria's text.

Keywords: Asteria and Jupiter. Cenea and Neptune. Díez and Foncalda. Baltasar of Vitoria. Ovid.

GARCÍA FUENTES, M.C., «Burlesque treatment of mythology in *Fábula de Asteria y Júpiter* and in the *Fábula de Cenea y Neptuno* by A. Díez de Foncalda», *Cuad. Fil. Clás. Estud. Lat.* 31.1 (2011) 167-184.

SUMARIO 1. Introducción. 2. Alberto Díez y Foncalda. 3. *Fábula de Asteria y Júpiter*. 4. *Fábula de Cenea y Neptuno*. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

* Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto «Poetas romanos en la Literatura Española», del Ministerio de Educación y Ciencia (FFI 2008-05658/Filo 2008-2011).

1. INTRODUCCIÓN

La mitología clásica constituye un arsenal amplio y variado de temas que, a lo largo de todas las épocas de nuestra literatura, se han ido utilizando y recreando de forma distinta y con diferentes matices, según la época, las circunstancias y el tono literario exigido. Ofrece una variedad de matices e interpretaciones que con el paso del tiempo han ido cristalizando de forma distinta y que a grandes rasgos podemos sintetizar recordando que la temática que encierra la mitología en la Antigüedad se encuadra, preferentemente, en narraciones de tono elevado, épico, lírico y dramático, y en menor medida, en narraciones irónicas o satíricas (Luciano); en la Edad Media se busca en estos temas la interpretación histórica, moral o alegórica, en el Renacimiento se produce un renacer¹ e imitación de estos temas clásicos en los que los poetas solían expresar sus propios sentimientos siendo fieles a sus modelos y siguiendo los pasos de la *aemulatio*, y a finales del siglo XVI y comienzos del XVII se produce un período de plenitud para la mitología como tema literario al reescribirse importantes fábulas mitológicas² con un lenguaje culto, refinado y erudito, que pueden considerarse composiciones de épica menor³.

Sin embargo, con el paso de los años se empezó a perder esa excesiva elevación literaria de procedimientos artificiosos y culteranos que saturó los ánimos y la actitud de la gente. Se pierde el respeto a las fuentes clásicas, se desmitifica a los dioses humanizándolos y colocándolos en un plano irónico y burlesco⁴. En definitiva se produce una fusión del plano mitológico con el plano real y humano.

En efecto, la materia mitológica va evolucionando en la España barroca y se produce una desmitificación paródica⁵, una inversión de los códigos poéticos y cambios

¹ Cf. Gallego Morell (1969, p.31) se expresa en estos términos: «Hasta el Renacimiento no surge lo que pudiéramos llamar la mitología como género literario, sólo la nueva mirada de simpatía a los clásicos que ensayan los humanistas ha podido traer el rejuvenecimiento de temas literarios olvidados a lo largo de la Edad Media; el Renacimiento como resurrección de la mitología es probablemente la nota más acusada de su perfil literario».

² Matas Caballero (2002, pp.283-320) en p.287 considera que el genuino género del Barroco literario fue la fábula mitológica porque esta composición contenía todas las posibilidades expresivas y registros literarios anhelados por el poeta.

³ Aunque la fábula mitológica viene considerándose como épica culta de carácter profano, Cristóbal López (2010, pp.9-30) puntualiza (p.10) que la fábula mitológica es un subgénero épico, de marcada distancia con la epopeya y que busca la expresión artística en sí misma. A su juicio (p.19), se trata de un género épico menor, opuesto tanto a la epopeya como a la lírica, a pesar de sus conexiones con otros géneros literarios. [...] La deuda con la epopeya se debe a la presencia en las fábulas de ciertos tópicos utilizados en las obras de épica mayor.

⁴ Cano Turrión (2007, p.24).

⁵ Cristóbal López (2010, p.16 s.) alude a este cambio con precisión y claridad: «En este proceso evolutivo del género, el sesgo burlesco y desmitificador se incorpora en un cierto momento al relato mítico, lo que implica una parcial concesión al gusto popular; el tema se asocia entonces muy frecuentemente a la forma romancística y a una expresión no tan elevada (romance-fábula sobre Hero y Leandro de Góngora); pero otras veces ese rasgo se vincula y contamina con el estilo culto y metafórico, de modo que surgen piezas de una doble cara, docta y popular al mismo tiempo». En relación a este cambio, Cano Turrión (2007, pp.9-27), ofrece una exposición detallada de los cambios que se han ido produciendo en la literatura española y afirma (p.19) que a finales del siglo XVI hay una nueva actitud respecto a los mitos. Por un lado, la mitología clásica no se libra de la actitud barroca desacralizadora e irreverente; por otro lado, el auge de fábulas mitológicas convertirá a los mitos clásicos en carcasas vacías carentes de valor.

importantes en el terreno político (Felipe III y Felipe IV), artístico (Velázquez) y literario (Góngora, Lope, Calderón y Quevedo). Con todo, es curioso señalar que los poetas que reescriben los mitos de forma culta, refinada y respetuosa también recrean estos temas en clave burlesca por ser un fenómeno propio y característico del barroco y del culteranismo en el que se produce un cambio en todos los géneros literarios y la fábula no es ajena a esto.

José M^a de Cossío⁶, en su excelente trabajo sobre las *Fábulas mitológicas*, al referirse a las fábulas burlescas comienza su exposición con estas palabras:

La composición de Fábula mitológica burlesca es fenómeno típico del culteranismo. Quien primero las compone en España es don Luis de Góngora y es curioso que sea precisamente el autor de una obra (*Polifemo*), la más eminente del género, quien haga su caricatura. Porque, en realidad, el género burlesco de poemas mitológicos no es sino la autocritica de una escuela, toda una manera retórica reaccionando sobre sí misma para la burla y la sátira.

Para Cossío la primera composición de Luis de Góngora, en tono irónico y burlesco⁷, sería el romance de *Hero y Leandro* (1589), seguiría el romance de *Píramo y Tisbe* (1604) que dejó inacabado y en 1618 publicaría la *Fábula de Píramo y Tisbe* (p.91) que, en su opinión, es la más representativa del poeta cordobés. Llega a decir que frente a esta fábula de tono irónico y cómico e inundada de cultismos el *Polifemo* parece llano y sencillo. Posiblemente, esto llevó a Cossío a decir (p.253) que si Góngora es el que inicia el tratamiento burlesco de los temas mitológicos, puede afirmarse que es Polo de Medina quien fija una fórmula original de elaboración de este género de poemas, con su *Fábula de Apolo y Dafne*. Ciertamente, Góngora estaba llamado a conformar el canon de un nuevo género de burlas, pero el tono de su fábula burlesca resultó ser demasiado rebuscado y elevado para que los poetas lo tomasen como modelo y siguiesen en esa línea⁸.

Ahora bien, al igual que hizo Góngora y otros muchos poetas desde Hurtado de Mendoza, Díez y Foncalda es un claro ejemplo de poeta en el que se da una perfecta simbiosis de dos tradiciones tan dispares al cultivar el tema mítico en versión culta y burlesca.

⁶ Cossío (1998, tomo II, pp.82-96).

⁷ Como respuesta a estas palabras Keeble (1969, pp.83-96) afirma que él no diría que esto haya quedado probado de manera absoluta, ya que Góngora no fue el primer poeta español que adoptó una postura irónica ante los mitos, sino que los primeros signos de esta novedosa e irrespetuosa actitud ante la mitología clásica aparecieron, por vez primera, en la segunda mitad del siglo XVI, en las obras de un pequeño grupo de poetas andaluces y valencianos como Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar de Alcázar, Luis Barahona de Soto, Juan de la Cueva etc. Apoyan esta idea el trabajo de S. Galván Jérez (2002, pp.15-25) al afirmar que Hurtado de Mendoza es uno de los primeros poetas en los que aparece una perfecta coexistencia de dos tradiciones tan dispares, una culta y otra popular.

⁸ Precisamente Lara Garrido (1983, pp.21-42), en p.25, declara que el modelo de contraste establecido por Góngora en la *Fábula de Píramo y Tisbe* no va a ser cultivado más que circunstancialmente después de él. La evolución burlesca se encamina hacia modelos menos complejos, fundamentados en la repetición segmentada del mito en su estructura originaria, nunca en la modificación de la misma, y en la *dispositio* retórica.

2. ALBERTO DÍEZ Y FONCALDA

Alberto Díez y Foncalda⁹, nacido en Zaragoza a principios del siglo XVII, desempeñó un importante papel en la actividad erudita española y destacó como poeta gracias al impulso que llevaron a cabo las Academias literarias de Zaragoza de la segunda mitad del siglo XVII reuniendo en sus círculos literarios a poetas ya consagrados como Juan de Moncayo y Gurrea, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan Navarro, Andrés de Uztarroz y otros muchos.

Fue uno de los poetas más sobresalientes y admirados de la Academia del conde de Lemos, don Francisco Fernández de Castro¹⁰, y de la de su hijo primogénito, don Pedro Fernández de Castro¹¹, conde de Andrade. Su amigo Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices, siendo presidente de la Academia del conde de Lemos, en la «Introducción» dedicó unas liras en alabanza a sus compañeros de la Academia y de nuestro poeta dijo lo siguiente:

Entre rayos y flores
Hoy don Alberto Díez da al oído
Acentos superiores,
Galán como bizarro y entendido,
En más canoro requiebro,
Por dulce cisne le venera el Ebro.

A Díez y Foncalda sus compañeros de la academia le consideraron gloria del Ebro y le compararon con Garcilaso, Lope y Quevedo. Como presidente de la Academia, él también compuso una «Introducción», en tono laudatorio, con rasgos culteranos, escrita en prosa y verso, y en la que se inserta un soneto, que revela el nombre de los poetas que tiene como modelos:

De Góngora quisiera lo excelente,
Lo célebre, del grande Garcilaso
Y estimara saber en este caso
De Virgilio y Ovidio lo eminente;

De Leonardo, la cítara elocuente
Y ser de la Helicon todo un vaso
Para que, fértil Vega del Parnaso,

⁹ Véase Manuel Blecua (1980, p.136) y Arco y Garay (1934, p.63).

¹⁰ La Academia del conde de Lemos (1631-1652), virrey de Aragón, reunió en su palacio a lo más representativo de la cultura zaragozana, era una tertulia literaria que servía de recreo y de fuente de inspiración para los jóvenes poetas. Tuvo mayor proyección que la Pítima en la vida cultural de Zaragoza y los poetas que formaban parte de ella destacaron en el panorama poético de la ciudad a mediados del siglo XVII. Una buena referencia para conocer las academias literarias y especialmente la de Zaragoza nos la proporciona Sánchez (1961, pp.233-285). En esa línea Egido (1984, pp.103-122) hace un magnífico repaso a todas las academias más importantes de Zaragoza e indica que los académicos practicaban un cierto culteranismo y utilizaban ropajes mitológicos para alabar a sus compañeros.

¹¹ Creó la Academia literaria de los ociosos y en ella participaban los escritores más destacados de las letras españolas: los hermanos Argensola, el conde de Villamediana, etc.

Mereciera la silla presidente.
Eterna vivirá mi vanagloria
Sin que deje de serlo en la mudanza:
Bástame de tal dicha la memoria.

Todo lenguas seré, todo alabanza,
Que ha sido en tanta suerte, en tanta gloria,
Mayor la posesión que la esperanza¹²

En 1653 Díez y Foncalda publicó en Zaragoza su obra titulada *Poesías Varias*¹³ que se compone de dos partes. La primera parte de tema variado está dedicada al excelentísimo señor don Antonio Pimentel, conde de Benavente y Luna, gentilhombre de su Majestad y Comendador de Socos, en la Orden de Santiago. Comprende 191 páginas y en ella se recogen metros y temas típicos de la época y cuatro fábulas de tema mitológico¹⁴ que su admiración y respeto por el mundo clásico le llevó a recrear, con acierto y medida.

Las tres primeras fábulas: *Asteria y Júpiter* (pp.15-19), *Cenea y Neptuno* (pp.81-86) y *Venus y Marte* (pp.149-155), están escritas en cuartetos de romance por tener especial ductilidad para el carácter burlesco y jovial¹⁵; en cambio, la *Fábula de Júpiter y Dánae*¹⁶

¹² Las dos últimas estrofas de este soneto plasman el eco ovidiano (*Met.* 15.878 s.: *Per omnia saecula fama uiuam*) que él vivirá eternamente, gracias a la fama que le proporcionará su poesía.

¹³ La edición que hemos utilizado de *Poesías Varias* de Díez y Foncalda se encuentra en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid y fue publicada por Juan de Ibar, en Zaragoza, 1653. De esta obra se encuentran siete ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, todos en la sección de raros y aunque el estado es bastante bueno, cinco de ellos: R/3155, R/6167, R/18212, R/31029 y V/11300, presentan una encuadernación muy rústica en pergamino. El R/3072 y el R/6837 presentan una encuadernación más moderna y sorprende que el último abra el volumen con una hoja manuscrita en la que se pone el título de la obra y el autor. Falta en este ejemplar la aprobación del doctor Juan Francisco Ginovés, cura de la parroquia de San Pedro, la licencia para que se pueda imprimir y la dedicatoria a don Antonio Pimentel y a quien leyere. Es decir comienza con los once sonetos que amigos y poetas como Luis Abarca de Bolea y Juan de Moncayo y Guirea dedican al autor a los que sigue uno del autor del libro.

¹⁴ Es interesante conocer las fábulas mitológicas que se publicaron en la época renacentista y barroca, porque nos proporcionan un conocimiento íntegro de nuestra historia literaria y cultural, además, son el testimonio de lo mucho que los autores de las mismas deben al mundo clásico.

¹⁵ Cossío (1998, vol.II, p.28) encuadra a Díez y Foncalda en la corriente quevedesca y afirma que la vocación más genuina de este poeta era la burlesca ya que los elogios que mereció de sus contemporáneos se debieron, precisamente, a este aspecto de su obra poética. Como prueba aporta el testimonio de Francisco Ginovés, quien en la presentación de la obra le parangonaba con los hermanos Argensola: <Si los dos Leonardos han sido gloria de nuestro reino en las veras, este caballero sea gloria y envidia nuestra en las jovialidades vivísimas que ha derramado en estas poesías>. Cossío (p.288) considera que, aunque el juicio de Ginovés puede parecer exagerado, su orientación es segura y exacta.

¹⁶ Cossío (1998, vol. II, p.9s.) recuerda que la leyenda de Dánae fue recreada en el siglo XVII por el jerezano Spinola y Torres en el primer canto (*Dánae y Perseo*) de los seis que integran su poema *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*, Lisboa, 1619. Melchor Zapata (p.292) lo recreó con el título de *La lluvia de oro y fábula de Júpiter y Dánae* en tres romances dedicados al marqués de Baidos en tono satírico-burlesco. El catalán Vicente García (p.295), rector de Vallfogona, compuso varias fábulas en romance con intención jocosa, publicadas en su obra *Poesías jocosas y serias del célebre doctor Vicens García*, (1^a ed. 1622, 2^aed.1820), una de ellas se titula *Fábula de Júpiter y Dánae*, con abundantes equívocos picarescos y tópicos comunes de este tipo de composición. En el siglo XVIII Pedro Silvestre, marqués de Cuéllar, muy valorado por Cossío (p.391), escribió varias fábulas y una muy singular titulada *Dánae* (p.389), en romance y tono burlesco.

(pp.170-185), escrita en trescientos sesenta y ocho versos, encerrados en cuarenta y seis octavas reales, es la más hermosa y seria, de gran valor literario, producto de una época que cultiva la retórica, los temas clásicos y la *amplificatio*, con rasgos que definen la poesía culterana¹⁷, como la utilización de cultismos léxicos, hipébaton, antítesis, perífrasis, alusiones mitológicas, bimebraciones por contrarios y sin contrarios, exageradas hipérbolos, hermosas efraseis, atrevidas metáforas que son verdaderos juegos poéticos y retóricos que permiten al poeta reescribir el mito clásico con soltura, innovación y talento. Es una buena muestra de tradición clásica.

La segunda parte de tema religioso (pp.192-254) está dedicada al «ilustrísimo y reverendísimo señor don Francisco Bartolomé de Foncalda. Obispo de Jaca y del Consejo».

Nuestro autor centra su atención, en tono burlesco, en el tema de la infidelidad de Venus y los amores de la diosa con el dios Marte reescribiendo el tema en tono de parodia con gracia e ironía, como habían hecho otros muchos poetas¹⁸ y en los mitos de *Asteria-Júpiter* y *Cenea-Neptuno* que forman parte del corpus de fábulas mitológicas burlescas. Precisamente de estos dos últimos temas no tenemos noticia de que hayan sido reescritos en el siglo XVII, a pesar de ser el tema central de la fábula el *raptum amoris*¹⁹, tema interesante y apropiado para tratarlo de forma burlesca por las situaciones poco decorosas y comprometidas en las que aparece la divinidad olímpica.

Esta es la razón por la que nuestra atención se va a limitar al análisis de estas dos últimas fábulas con un doble objetivo, identificar la fuente de la que se ha servido nuestro autor y analizar los motivos o mitemas que conforman el mito de estas fábulas, para que esto nos permita valorar la originalidad del poeta en su recreación mitológica.

Estos dos temas nos remiten a Ovidio por ser el poeta del mundo clásico más conocido y más utilizado, bien directamente o bien a través de traducciones o de los manuales mitográficos más conocidos en ese momento Boccaccio, Pérez de Moya, Natale Conti y Baltasar de Vitoria.

Las dos fábulas presentan muchos puntos en común; en lo referente a la *dispositio* muestran una estructura equivalente que podemos concretar en tres hechos: descripción de la joven, nudo central del texto o enamoramiento- persecución divina y desenlace que se cierra con la transformación de la persona amada; si nos referimos al terreno de la *elocutio* la característica más destacable reposa en la utilización de un léxico vulgar, cotidiano, en tono despectivo y cómico, algún que otro latinismo,

¹⁷ Egidio (1976, pp.XXIX-XXXVII) ofrece una buena exposición de los ecos culteranos utilizados por los poetas aragoneses.

¹⁸ Según la información que nos ofrece Cossio este tema ha sido tratado por Francisco de Aldana, *Fábula de Venus y Marte*; por Miguel de Barrios en un romance burlesco a la *Fábula de Vulcano y Venus*; por Alonso del Castillo Solórzano en su *Fábula burlesca de Marte y Venus*; por Juan de la Cueva en *Los amores de Marte y Venus*; por Jerónimo Durán de Salcedo en un romance burlesco *Venus y Marte*; por Francisco Nieto de Molina en su *Fábula de Vulcano y Venus*; por Jacinto Polo de Medina en su romance burlesco a *Vulcano, Venus y Marte*; por el poeta catalán García Vicente en su *Fábula de Vulcano, Venus y Marte* y en un fragmento del poeta sevillano Diego Girón.

¹⁹ Aracne presenta una larga lista de los *rapta amoris* que cometieron los dioses Júpiter, Neptuno, Apolo y Saturno, en el tapiz que teje para competir con Diana y por la que es castigada y metamorfoseada en araña, *Ov.Met.6.103-128*.

todo ello acompañado de expresiones populares, metáforas, hipérboles en tono descendente que tratan de resaltar los rasgos físicos de la joven y la actuación impropia de la divinidad y, finalmente, el hecho de que en estas dos fábulas aparezcan recogidos la totalidad de los mitemas que conforman los mitos tratados, a diferencia de otras fábulas burlescas en las que el mito se reduce a la conquista y a la consecución de la doncella.

3. FÁBULA DE ASTERIA Y JÚPITER

La *Fábula de Asteria y Júpiter* recrea una historia poco conocida y a la que Ovidio alude, en *Metamorfosis* 6.108, cuando Aracne compitiendo con la diosa Minerva teje en su tapiz las aventuras amorosas de Júpiter y de otras divinidades. Está escrita en 116 versos encerrados en 29 cuartetos de romance y relata la historia de esta joven, hija del Titán Ceo y de la Titánide Febe, hermana de Latona y prima de Júpiter, quien la amó valiéndose de su animal favorito, el águila. Asteria para evitar la violación de la divinidad se transformó en codorniz²⁰ y arrojándose al agua se convirtió en piedra flotante; a ruegos de Latona, Júpiter la hace emerger como isla errante, con el nombre de Ortigia, y con el paso del tiempo dio asilo a su hermana Latona para dar a luz a sus dos hijos Apolo y Diana. Como premio de este servicio quedó fija y recibió el nombre de Delos «luminosa», por haber quedado manifiesta después de haber estado oculta mucho tiempo²¹.

Ovidio hace dos breves referencias a este mito en el libro sexto de las *Metamorfosis*; en la primera (v. 108: *Fecit et Asterien aquila luctante teneri*) se recuerda el momento en que Asteria está aprisionada por un águila que trata de dominarla, es decir es el momento en que Júpiter, enamorado de la joven, se transforma en águila para gozar de sus favores. En la segunda (vv. 333s.: *...quam uix erratica Delos/ orantem accepit, tum cum leuis insula nabat*) nos da noticia de que la errante Delos aceptó a su hermana Latona que, huyendo de la persecución de Juno, pedía un lugar para dar a luz a sus hijos, que habían sido concebidos por obra de Júpiter. Ninguna tierra la acogió, a excepción de su hermana Asteria, isla ingrátida. En efecto, aquí tenemos los puntos más importantes de la historia de Asteria, la violación por obra del dios supremo y la conversión en isla, en un primer momento ingrátida, pero después convertida en la isla de Delos.

Aunque el poeta aragonés debía conocer *Las Metamorfosis* de Ovidio es evidente que utiliza el manual mitográfico de Vitoria²², que ofrece una narración total del mito matizada con la información de distintos textos, por tres datos que debemos tener en cuenta y que son la prueba que nos revela la utilización de la misma. En pri-

²⁰ Hyg. (*Fab.* 53,1) es el que menciona que Júpiter, al verse despreciado por Asteria, la transformó en codorniz y la arrojó al mar. De ella surgió la isla Ortigia o isla de las codornices.

²¹ Contamos con la excelente y documentada información de Ruiz de Elvira (1975, pp.76-77) y (1990, vol. II n.10, p.205); Roscher (1884-1886, pp.655 s.) y Grimal (1981, p.57).

²² *Op. cit.* (2.36, pp.357-361).

mer lugar, cuando alude a la filiación de la joven no tiene muy claro quién es su padre, *Asteria* vv.9s.: «Si fue hija de Titán, / o de Ceo está dudoso». Creemos que esto se debe a la incertidumbre²³ que ofrece el texto de Vitoria: «Asteria, hija de Ceo y nieta de Titán, aunque otros la hacen hija de Titán y hermana de Latona».

En segundo lugar, el poeta aragonés, como veremos más adelante, se sirve del relato que de Vitoria ofrece, siguiendo la información de Landino, para dar a conocer casi la totalidad de su fábula:

Para hacer Júpiter este ensayo de alcanzar a Asteria se convirtió en águila y como Asteria conoció este engaño, por huir una tan gran violencia se convirtió en codorniz y, como se vio con alas, intentó pasar el mar y yendo volando con este pensamiento, Júpiter la transformó en piedra y luego cayó en el agua y como *omne pondus tendit deorsum*, ella se fue al fondo del mar donde estuvo algún tiempo sin descubrirse.

En tercer lugar, cuando menciona la carne de codorniz como manjar venenoso, *Asteria* v.63 s: «Quiso comer codorniz, / aunque manjar venenoso». Esta opinión también está tomada de Vitoria²⁴ que recuerda las fuentes que confirman lo venenosa que era la carne de codorniz:

Tratando Bartolomé Cassaneo²⁵ de la propiedad de las aves y Blondo²⁶ dicen que se tenía antiguamente la carne de las codornices por manjar muy nocivo y venenoso, lo mismo dicen Textor²⁷, Lucrecio²⁸ y Pierio²⁹, todos los autores dicen que sólo el hombre y esta ave padece la enfermedad de gota coral, lo mismo dice Plinio³⁰ y el gran médico Isaac dice que a los que comen estas aves les causa pasmo.

El contenido de esta fábula podemos resumirlo en los siguientes apartados:

- I. Presentación de Asteria (vv.1-8).
- II. Filiación de la joven (vv.9-16).
- III. *Descriptio puellae* (vv.17-44).
- IV. Júpiter se enamora de Asteria y se transforma en águila (vv.45-48).
- V. Asteria huye del enamorado transformándose en codorniz (vv.49-56).
- VI. Júpiter persigue a su amada (vv.57-64).
- VII. Júpiter habla a Asteria (vv.65-76).
- VIII. Asteria responde al dios (vv.77-80) y él le contesta airado (vv.81-87).

²³ Posiblemente, Boccaccio (1983, pp.248 y 250s.) también contribuyó a esta confusión al expresar, en 4.19, que Paulo enumera a Ceo entre los hijos de Titán. Sin embargo, en 4.21, dice que Asteria fue hija del Titán Ceo, según opina Teodoncio.

²⁴ *Op. cit.* (2.36, pp.359ss.)

²⁵ *Catalogus* 12.80.

²⁶ *De Roma* 10.

²⁷ *Officina* 2, *avium nomina*.

²⁸ La cita está equivocada corresponde a Lucano. *Phars.* 5.555s.

²⁹ *Hieroglyphica*, 24, *de coturnice*.

³⁰ *Nat.* 10.23.

- IX. Júpiter al verse despreciado la transforma en piedra (vv.88-100) y le profetiza que será isla (vv.101-108).
 X. La dureza de la amada origina su castigo y la transformación en piedra (vv.109-116).

El mito se recrea dentro de lo lúdico y con una serie de expresiones cotidianas y populares que incitan a la comicidad, como podemos observar en la presentación en tono llano y vulgar que se hace de la joven que ha cautivado a Júpiter. La burla se evidencia en la inclusión de elementos realistas y se intenta buscar equívocos explotando las situaciones que invitan a ello mediante la utilización de anacronismos, *Asteria*³¹ vv.1-8:

Asteria, mujer de garbo,
 doncella de tomo, y lomo,
 blanca, y rubia, requesón
 con miel que se come a trozos.
 Por lo sin hueso, y lo dulce
 sería bocado gustoso,
 aunque bocado sin hueso,
 dice que es comida de bobos.
 Si fue hija de Titán,
 o de Ceo, está dudoso,
 y es que debió de tener
 su madre a pares los novios.

Se rompe el decoro hacia las divinidades olímpicas y se busca la comicidad al presentarlas en una prosaica y vulgar cotidianeidad. El enamoramiento, la pasión amorosa y la persecución de la doncella está expresada con gran realismo. La divinidad en su locura amorosa se muestra como alguien que ha perdido la compostura acuciado por su deseo sexual y que obliga a la joven que persigue a ponerse a salvo de ese *furor amoris* transformándose en codorniz, *Asteria* vv.45-64:

Vióla Iove desde el Cielo,
 y atropellando el decoro,
 bajó en Águila rapante,
 lascivo como furioso.
 Ella que le conoció
 en la pinta, y en el toldo,
 por librarse de sus uñas,
 trató de ponerse en cobro.

³¹ Hemos optado por una modernización del texto para que resulte más claro al lector actual. Regularizamos el uso de las consonantes s/ss, j/x, c/z, b/v y j/g; mantenemos la variante morfológica **aquesta** para que no se vea afectada la medida del verso; mantenemos la unión de los pronombres enclíticos con las formas verbales que acompañan, **respondiole**; hemos adoptado el sistema actual de puntuación; actualizamos la acentuación y prescindimos de las mayúsculas a comienzo de verso.

Convirtiósse en codorniz
trepando por lo espumoso
del mar, porque ya en su alcance
iba el dios hecho un demonio.

Iba tras ella (malaño)
ardiéndose por el golfo,
por lo rubio, y por lo bello,
andaba a roso y velloso.

No obstante que ya miraba,
vuelto en plumaje lo rojo,
quiso comer Codorniz,
aunque manjar venenoso.

El relato mítico se combina con la *sermocinatio* o diálogo³² entre los dos personajes que interrumpe la narración del poeta y contribuye a pincelar la realidad del momento amoroso en el que Júpiter, haciendo valer su divinidad y exhibiendo una actitud de sensualidad e inmoralidad, desea de cualquier forma convencer a la joven para tener una aventura amorosa lo que provoca situaciones poco decorosas e inmorales. Ella se muestra recatada y sus palabras dejan al descubierto la vocación moralista del aragonés. En cambio, como cualquier joven enamorado, Júpiter le reprocha su comportamiento moral y su actitud de querer preservar su virginidad, buscando con sus alusiones la sonrisa complacida y la crítica a la pretendida moralidad del momento histórico en el que se reescribe la fábula, *Asteria* vv.65-88:

Ella volando corría,
y el dijo, no hagas el sordo.
doncella sé una vez cuerda,
mira que te sigo loco.

Mira a Iove que te habla,
y pues por ti me transformo,
lo de perder ocasión
quédese para los tontos.

Habiéndome conocido,
que huyas, no te [lo] perdono,
y sobre estar descubiertos,
no andemos ya con rebozos.

Respondióle aunque de paso:
gran Júpiter, tu negocio
fuera mejor admitido
por vía de matrimonio.

O que mal gusto que tienes,
Iove repitió quejoso;
si eres soltera estarás
con mil puntos y hecha de oro.

³² El diálogo de los enamorados es típico del entremés y de las jácaras.

Si la doncellez estimas,
también es fácil el modo;
doncella serás de nadie,
si te dejo para todos.

Júpiter, viendo que la joven no cedía a sus deseos y que se alejaba, a pesar de los razonamientos que el dios supremo había expresado, la transforma en piedra y le anuncia que se convertirá en la isla donde habría de nacer Apolo, *Asteria* 97-108:

Indignado, trató luego
atajarle lo brioso,
y transformándola en piedra,
cayó del mar en el hondo.
Y dijo al verla caer,
ya contento, y ya jocoso,
vayan al mar mis suspiros,
quédense en el mar mis lloros.
Pobre Asteria, pobre Asteria,
pero dichosa te noto,
pues te profetizo isla,
donde ha de nacer Apolo.

La fábula concluye con un final ejemplarizante ya que deja bien claro que los que se niegan al amor pueden sufrir la transformación en piedra que es, sin duda alguna, el castigo que sufre quien muestra un comportamiento despreciativo y duro ante el amado como le sucedió a Anaxárete³³, *Asteria* 113-116:

Si de dureza es tu culpa,
no te doy castigo impropio,
que sólo puede ser piedra,
quien se niega a lo amoroso.

4. FÁBULA DE CENEA Y NEPTUNO

El mito que desarrolla la *Fábula de Cenea y Neptuno*, escrita en ciento cuarenta versos distribuidos en 25 cuartetas de romance, es uno de los muchos temas que Ovidio recogió y desarrolló en sus *Metamorfosis* 12.168-209 y 459-535. Este duodécimo libro³⁴ relata hechos en los que se presta una atención muy especial a los sucesos troyanos recogidos en la *Iliada* de Homero cuyo protagonista principal es Aquiles. Ahora bien, después de la confrontación de Aquiles y Cigno en la que este último se convierte en cisne, vencido por el hijo de Peleo al oprimirlo contra la tierra y ocasio-

³³ Ov. *Met.* 14. 699-771. Véase Cristóbal López (2002).

³⁴ Álvarez-Iglesias (1999, p.629) opinan que este libro tiene como tema lo que podemos llamar la «Troya» ovidiana o, como defiende Ellsworth, «Ovid's *Iliad* (*Met.* 12.1-13.622)», la *Iliada* de Ovidio.

narle la muerte cuando le quitaba el casco, se celebra un banquete en el que Néstor, a instancias de Aquiles, narra la historia de Ceneo³⁵ que enmarca el relato de la contienda de Lápitidas y Centauros. Es el único caso en el que el protagonista experimenta dos transformaciones, la primera de mujer en varón y, la segunda, de varón en ave.

El venerable anciano cuenta que Cenís, hija de Elato, fue la más hermosa joven de Tesalia y cuando descansaba en una apartada playa fue violada por el dios del mar. Después de haber gozado de este nuevo amor, Neptuno le dijo que eligiese lo que deseara y que no temiese que su petición fuese rechazada. Cenís, enojada por lo ocurrido, dijo que esta afrenta hacía que su deseo fuese grande y le pidió que le concediese no ser mujer para no sufrir otra vez nada igual. Al punto cambió su voz y Neptuno, por voluntad propia, además le concedió el no poder ser herido por golpe alguno ni sucumbir por el hierro. Esto le hacía impenetrable a toda arma y por causa de su invulnerabilidad los Centauros consiguieron quitarle la vida al echarle árboles encima que le impidieron respirar. Poco después se transformó en ave.

El tema que desarrolla este mito es precisamente el de cambio de sexo, mujer-hombre. Una historia parecida nos la presenta Ovidio en *Met.* 8.848-855, al recordar la transformación de la hija de Erisicton (Mnestra) en hombre por obra de Neptuno, a cambio de haberle arrebatado la virginidad, y cuando recuerda lo que le sucedió a Ifis, *Met.* 9.785-790, quien habiendo nacido mujer se transformó en varón poco antes de contraer matrimonio, gracias a la intervención divina de la diosa egipcia Isis. Además, Ovidio menciona dos cambios de sexo —de hombre a mujer—: el que sufrió el adivino Tiresias (*Met.* 3.316-338), después de golpear a dos serpientes en el momento del apareamiento y el que sufrió Sitón (*Met.* 4.280). Esto mismo lo volvió a sufrir Tiresias ocho años más tarde, recuperando su anterior sexo de hombre. Este cambio de sexo está comentado ampliamente en de Vitoria³⁶ afirmando que esta transformación extraordinaria se produce porque la mujer es un varón imperfecto y como la naturaleza tiende a la perfección es lógico que la transformación se produzca de mujer a hombre y no de hombre a mujer. El mismo Aulo Gelio³⁷ lo afirma al relatar tres casos de transformación de mujer en hombre y uno de ellos en un joven, Lucio Cositio, que se cambió de sexo el mismo día de su boda como le sucedió a Ifis cuando iba a casarse con Iante³⁸.

³⁵ Este personaje el lápida Ceneo era de Perrebia, aldea de Tesalia, patria de Lápitidas y Centauros, hijo de Élato (*Ov.Met.* 12.189 y 497) o de Átrax o Átrace (*Ov.Met.* 12.208), nació mujer y recibió el nombre de Cénide, ilustre por su belleza, el rey del mar se enamoró de ella y a cambio de su amor le otorgó lo que le solicitó. Ésta pidió cambiar de sexo para no sufrir algo similar. Para conocer todas las fuentes del mito contamos con los excelentes datos que nos ofrece Ruiz de Elvira (1975, p.314) y Grimal, (1965, p.95).

³⁶ Cf. *Op. cit.* (4.30, pp.756 ss.). Contamos con la información que para esta transformación nos ofrece Plinio, *Nat.* 7.2 y Pérez de Moya (1995, 6.3) aporta información interesante y sorprendente sobre casos más recientes en Portugal y Madrid.

³⁷ *Noct.Att.* 9.4.15: *Ex feminis –inquit– mutare in mares non est fabulosum. Inuenimus in annalibus Q. Licinio Crasso C. Cassio Longino consulibus Casini puerum factum ex uirgine sub parentibus... Licinius Mucianus prodidit uisum esse a se Argis Arescontem, cui nomen Arescusae fuisset, nubsisse... Ipse in Africa uidi mutatum in marem die nuptiarum L. Cosstium ciuem Thysdritanum, uiuebatque cum proderem haec.*

³⁸ Cf. *Ov. (Met.)* 9.704-797.

La *Fábula de Cenea y Neptuno*, que presenta una *dispositio* muy similar a la de *Asteria y Júpiter*, ofrece una pequeña diferencia respecto a la anterior y es que aquí el poeta comienza solicitando la ayuda de las Musas, hecho que es casi obligado que aparezca en las fábulas de tono culto, por su consideración de épica menor, pero no es habitual en las de tono burlesco. Recoge los motivos más importantes del mito y se detiene ampliando el contenido y mostrando sus dotes poéticas en la parte central de la fábula en lo que podríamos llamar el nudo de la fábula y que corresponde al enamoramiento de Neptuno y a la concesión de las peticiones de la joven. Presenta una mayor elevación de vocabulario que la anterior y podríamos considerar que el autor se ha esmerado en su composición. De todas formas, en ella se ha producido, igualmente, una desmitificación paródica y una humanización de la divinidad al presentar los mismos deseos que cualquier hombre. La burla y el tono jocoso se centra en el plano físico y amoroso, tratando de buscar la risa fácil con la descripción irónica y degradante del rostro, las manos, el cuerpo y los pies de la joven, utilizando diminutivos y un lenguaje llano que ayuda a explotar las situaciones comprometidas y pone al descubierto, sutilmente, el carácter de la joven.

La estructura del relato mítico obedece al siguiente esquema:

- I. Petición de ayuda a las Musas (vv.1-8).
- II. Presentación de Cenea (vv.9-28).
- III. *Descriptio puellae* (vv.29-56).
- IV. Neptuno se enamora de Cenea (vv.57-72).
- V. La joven se enfrenta a Neptuno (vv.73-80).
- VI. Neptuno confiesa su pasión amorosa y vence en el forcejeo (vv.81-88).
- VII. Cenea interesada le pide que la transforme en hombre (vv.89-116).
- VIII. La joven pide, además, que nadie pueda herirla (vv.117-121).
- IX. Neptuno le concede los dos deseos y le anuncia que la llevará viento en popa (vv.122-128).
- X. Transformación de Cenea en varón³⁹ y alusión a la guerra de los Lápidas y Centauros (vv.129-136).
- XI. Transformación de Cenea en ave (vv.137-140).

A la vista del esquema propuesto el poeta aragonés no sigue fielmente la versión ovidiana, pero tiene varios puntos en común con ella como el que alabe la belleza de la joven y recuerde la región de Tesalia como su patria, Ov., *Met.* 12.189 s.: *Clara decore fuit proles Elateia Caenis, /Thessalidum uirgo pulcherrima*. Este contenido lo mantiene el poeta barroco buscando la burla y la ironía, *Cenea* 10 ss.:

Fue Cenea de Tesalia,
la más celebrada moza;
pero mientras fue doncella
una grandísima boba.

³⁹ Ceneo forma parte de la lista de los Argonautas en Hig. *Fab.* 14.1 con el nombre de Magnesio; en cambio en Nat.Conti.*Myth.* 6.8 con el nombre de Ceneo.

El hecho de que Neptuno sorprenda a la joven cuando disfrutaba en una apartada playa (Ov., *Met.* 12.196 s.: ...*secretaque litora carpens/aequorei uim passa dei est*), es sin lugar a dudas el motivo en el que se inspira el poeta aragonés para recrear de forma graciosa los siguientes versos, *Cenea* vv.57ss.:

Una tarde de verano
diz que tomaba la sombra,
que esto de tomar, cualquiera
desde chiquita lo toma.

En el texto ovidiano Cenis/Cénide únicamente formula una petición: que para no sufrir nada igual, se le conceda que no sea mujer y así todo se le habrá dado (*Met.* 12. 201 s.: *Tale pati nil posse; mihi da, femina ne sim:/ omnia praestiteris*). En la fábula barroca *Cenea* pronuncia este mismo deseo en su primera petición, pero ella formula, además, un segundo deseo: que nadie la pueda herir. Este deseo de invulnerabilidad, es decir que no pueda sucumbir por impacto alguno ni por arma de hierro, en el texto latino es concedido por Neptuno sin que la joven amada lo solicite, Ov. *Met.* 12.206 ss.: ...*ne saucius ullis/ uulneribus fieri ferroque occumbere posset*. Aquí, precisamente, es donde encontramos la desviación más significativa, respecto a la fuente latina, que nos obliga a considerar el texto que adjuntamos de Vitoria⁴⁰ como fuente de inspiración por la fidelidad que guarda hacia él en el tratamiento del mito:

Ésta fue una doncella muy hermosa, natural de Tesalia, de quien el dios Neptuno se aficionó y hallando oportuna ocasión la violó. Y sintiendo ella grandemente esta ofensa pidió al dios Neptuno que en pago y descuento de la pena que le había dado en hacerle tal fuerza, le concediese dos cosas: la una que por que otra vez no le sucediese otro caso semejante como el pasado, la convirtiese en varón y la segunda que ninguno la pudiese herir con arma ninguna.

Precisamente aquí se inspira Díez y Foncalda para escribir los versos siguientes en los que *Cenea*, después de salir victorioso Neptuno del forcejeo amoroso, está caracterizada como persona muy interesada, rasgo propio de las mujeres en los temas burlescos, *Cenea* vv.89-100 y 117-120:

⁴⁰ Es conveniente que precisemos que, aunque de Vitoria, en el libro 4, dedica el capítulo 30 al tema: «de *Cenea*, convertida en varón», nos sorprende que en este mismo libro, 4, en el cap.11, titulado «de los Centauros», aparezca relatada la historia de Ceneo de la que ofrecemos este pasaje, para conocer los dos textos del mitógrafo: «Este en los principios de su juventud fue una moza muy hermosísima, natural de Tesalia llamada Cenis, de cuya beldad y gracia se enamoró el dios Neptuno, y forzándola con notable violencia, le dijo Neptuno, que él le quería hacer una merced, y que ésta sería a su elección de ella, así que viese en qué la podía dar gusto: y ella como discreta, dijo que por no verse segunda vez en los aprietos pasados, que gustaría de volverse varón como lo dice Pierio: pero que había de ser con tal condición, que ninguna arma pudiese herirla, ni ofenderla y todo se lo concedió a medida de su gusto. Contentísima con esto la dueña, viéndose convertida en varón, trocando el estado también trocó el nombre de Cenis en Ceneo, ejercitándose en obras valerosas y de muy hombre y como tal ayudó a los lápitas a favor de Pirítoo, contra los bifformes Centauros en la refriega que hemos dicho».

Interesada, Cenea,
pidióle (aunque vergonzosa)
que en dos mercedes le pague,
lo que en una ofensa cobra.

A su belleza, Neptuno
mas amante, respondiôla,
que aunque no la faltan gracias,
cualquiera su amor le otorga.

Ella en fin porque otra vez
en tal riesgo no se ponga,
pidió, que quiere ser hombre
en el vestido y la forma.
[.....]

Pidió también a Neptuno
para ser del todo heroica,
que ninguno pueda herirla,
aunque a su poder se oponga.

El dios Neptuno, actuando como un simple mortal que tiene posibilidad de aprovechar el momento que se le presenta, se lanza sobre la joven que le había enamorado y la sorprende inesperadamente cuando ella se encontraba descuidada en su descanso, *Cenea* 60-72:

Neptuno, que sin bocina
fue aquesta vez a la sorda,
viéndola tan descuidada,
Él con cuidado acechóla.

Ya estaban de su belleza
todas sus potencias locas,
y ya le riñen, pues tiene
la ocasión y no la goza.

Dijo muy determinado;
el refrán me valga ahora
de quien acomete vence,
y al instante acometiôla.

70

La joven, al darse cuenta de que en el forcejeo amoroso no podía hacer frente a la divinidad con éxito, debido a la gran fuerza del dios y a su poca resistencia física, entabló un microdiálogo con Neptuno en el que pone al descubierto la humanización y la inmoralidad divina, *Cenea* vv.76-80:

Díjole, «¿cómo Neptuno
haces acción tan impropia?;
y si tengo buena cara,
¿cómo a traición me enamoras? ».

El dios, a su vez, respondió a su amada como un simple mortal 81-84:

Respondió, «échate la culpa,
pues que tanto me apasionas,
y me traes hecho un infierno,
a pesar de tanta gloria».

Se produce la transformación en hombre a la que el poeta dedica cuatro cuartetas en lenguaje cotidiano⁴¹, salpicado de anacronismos y tono realista y desmitificado. Se alude a la participación en la contienda de los Lápidas y Centauros a los que Ovidio dedica gran parte de su relato, doscientos cuarenta y ocho versos y aquí el poeta lo resume en un solo verso (v. 134). Cierra el poema indicando de forma muy escueta que se transformó en ave; aquí una vez más su modelo es de Vitoria, quien al referirse a este hecho se limita a decir: «Y cómo después de hombre se convirtió en ave llamada Cenea». Ovidio⁴², por el contrario, como artesano de las transformaciones, ofrece una exposición más amplia al ofrecernos dos posibilidades, en primer lugar la de los que pensaban que su cuerpo fue empujado hacia abajo hasta el vacío Tártaro por el peso de los árboles o, en segundo, la versión más conocida que salió al aire de en medio del montón, un ave de leonadas alas⁴³, *Cenea* vv.129 ss.:

Ella de pies a cabeza
traje varonil denota,
y sin quitarse camisa,
ya se muda, y se transforma.
Campó con estas mudanzas
en contiendas belicosas,
mas ya de lo que se holgó,
dice que barbado llora.
Con el arrepentimiento
de lo que ha sido zozobra,
tanto, que se hizo linda ave,
porque todos se la coman.

5. CONCLUSIONES

Después de este recorrido por las dos fábulas burlescas analizadas, sólo podemos decir que este poeta seleccionó con buen criterio dos mitos que por su contenido te-

⁴¹ *Cenea* vv.101-116.

⁴² *Met.*12.521 ss.: *Exitus in dubio est: alii sub inania corpus
Tartara detrusum siluarum mole ferebant;
Abnuat Ampycides medioque es aggere fuluiis
Vidit auem pennis liquidas exire sub auras.*

⁴³ Contamos con el testimonio de Virgilio que recuerda a Ceneo, después de su muerte en el Infierno cerca de Laodamia y habiendo recuperado su estado anterior de mujer, *Virg. Aen.*6.448 s.: *It comes et iuuenis quondam, nunc femina, Caeneus/ rursus et in ueterem fato reuoluta figuram.* Esto mismo atestigua Servio *ad loc. cit.* y Lactancio Plácido, *Achilleida* 264.

mático se prestaban mejor a un tratamiento burlesco y jocoso que culto, sabiendo explotar con ingenio, gracia y donaire la persecución amorosa que la divinidad emprende para conseguir el amor de la joven. Debo reconocer que es respetuoso con el desarrollo del mito y que, al igual que hace en su fábula culta de Dánae y Júpiter, encierra en estas dos fábulas burlescas todos y cada uno de los mitemas que caracterizan las leyendas. Suponemos que conocía el texto ovidiano, pero su relato y nuestra investigación han confirmado su fidelidad a la fuente utilizada, *El teatro de los dioses de la gentilidad* de Vitoria, que como hemos podido comprobar sigue al pie de la letra. Precisamente esta fuente secundaria es la que ha funcionado como eslabón de tradición entre la antigüedad clásica y la poesía áurea.

Podemos concluir diciendo que la originalidad de este poeta reside en la *dispositio* y la *elocutio* del mito, especialmente, en los parlamentos que se intercambian los protagonistas y las *amplificationes* que dedica a la *descriptio puellae* y al *raptum amoris*. El poeta busca la sonrisa de sus lectores al describir en tono de burla cada parte del cuerpo de la joven: cara, boca, nariz, manos, pies, con un lenguaje llano, expresiones populares, realistas y desenfadas, matizadas con refranes, diminutivos y palabras vulgares impropias de las divinidades. Además, intenta criticar y tomar a risa las buenas costumbres, pero su vocación moralista se vislumbra en las palabras de la joven amada que reprende el atrevido comportamiento del dios.

Estas dos obras tienen los mismos mimbres, en ambas el tema es una violación, un *raptum amoris*, sin embargo, el resultado no es el mismo. Asteria es transformada en piedra por Júpiter al no ceder la joven a los deseos amorosos de la divinidad y, por el contrario, Cenea es recompensada por Neptuno, cambiando de sexo, al dejarse vencer en el forcejeo amoroso. La finalidad de estas dos recreaciones es buscar la diversión, la comicidad y dar a conocer en tono desenfadado los temas que hasta ahora habían sido tratados en tono culto y elevado.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ, C.-IGLESIAS, R. (1999), *Ovidio. Metamorfosis*, traducción y notas. Madrid, Cátedra.
- ÁLVAREZ, C.-IGLESIAS, R. (1983), *Boccaccio. Genealogía de los dioses paganos*, traducción y notas, Madrid.
- ÁLVAREZ, C.-IGLESIAS, R. (2006), *Mitología de Natale Conti*, traducción, notas e índices, Murcia, Universidad de Murcia.
- ARCO y GARAY, R. de (1934) *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.
- BLECUA, J. Manuel (1980), *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara.
- BLONDO, F. (1531), *De Roma triumphante libri decem*, Basilea.
- CASSANEI, B. (1546), *Catalogus gloriae mundi*, Lyon.
- DÍEZ y FONCALDA, A. (1653), *Poesías Varias*, Zaragoza.
- CALONGE GARCÍA, G. (2002), *El teatro de los dioses de la gentilidad*, introducción, traducción y notas, Tesis Doctoral, Madrid.
- CANO TURRIÓN, E. (2007), *Aunque entiendo poco griego... Fábulas mitológicas burlescas del Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice.

- CLAVERÍA, C., (1995), *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, edición y notas, Madrid, Cátedra.
- COSSÍO, J. M^a de (1998), *Fábulas mitológicas en España*, Madrid.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2002), *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva, Universidad de Huelva.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2010), «Fábula mitológica en España: valoración y perspectivas», *Lectura y signo* 5, 9-30.
- EGIDO, A. (1976), *Rimas* de Juan de Moncayo, Madrid, Espasa Calpe.
- EGIDO, A. (1984), «Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII», en A. Egidio (coord.). *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Biblioteca Nacional, pp.101-108.
- GALLEGO MORELL, A. (1969), *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid.
- GALVÁN JÉREZ, S. (2002), «Los dioscecillos de D. Hurtado de Mendoza: una visión burlesca de la mitología», *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, I., Madrid, I. Colón - J. Ponce (eds.), Ediciones Clásicas, pp.15-26.
- GRIMAL, P. (1965), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Espasa Calpe.
- HERRERO LLORENTE, V. J. (1974), *Pharsalia*, texto revisado y traducido, Madrid, Alma Mater.
- KEEBLE, T. (1969), «Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española», *Estudios Clásicos* 13, pp.83-96.
- LARA GARRIO, J. (1983), «Consideraciones sobre la fábula burlesca de la poesía barroca (a propósito de una versión inédita de la de *Apolo y Dafne*)», *Revista de Investigación* 7, pp.21-42.
- MARSHALL, P.K. (2002), Hyginus. *Fabulae*, Leipzig, Teubner.
- MARSHALL, P.K. (1968), *Aulo Gelio. Noctes Atticae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit, P.K. tomo I, Oxford.
- MATAS CABALLERO, J. (2002), «La mitología, campo de tiro en la batalla de los estilos poéticos: Jáuregui y Pérez de Montalbán», en G. CABELLO PORRAS - J. CAMPOS DAROCA (Coords.), *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de oro y modernidad*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PERRET, J. (1978), *Virgile. Éneide*, texte établi et traduit, Paris.
- PIERIO, V. (1595), *Hieroglyphica*, Lyon.
- ROSCHER, W. H. (1884-1886), *Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig, Teubner.
- RUIZ de ELVIRA, A. (1975), *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos.
- RUIZ de ELVIRA, A. (1990) Ovidio. *Metamorfosis*, Introducción, traducción y notas, Madrid, Alma Mater.
- SÁNCHEZ, J. (1961), *Academias literarias del siglo de oro español*, Madrid.
- SCHILLING, R. (1977) Plinius secundus. *Naturalis historia*, Paris, Belles Lettres.
- SWEENEY, R. D. (1997), *Commentarii in Statii Thebaida*, recensuit, Stuttgart.
- TEXTOR, R. (1584), *Officina*, Venecia.
- VITORIA, B. DE (1620), *El teatro de los dioses de la gentilidad*, primera parte, Salamanca.
- VITORIA, B. DE (1676), *El teatro de los dioses de la gentilidad*, primera parte, Madrid.