



El tema de la estatua silenciosa: imitación compleja y poesía neolatina¹

María Ruiz Sánchez²

Recibido: 5 de julio de 2015 / Aceptado: 10 de febrero de 2016

Resumen. Este trabajo estudia el tratamiento del tópico de la estatua silenciosa en la literatura neolatina. El tema proviene de los epigramas sobre Pitágoras de la *Antología Palatina*. Las imitaciones neolatinas de este tópico son numerosas y complejas al utilizar varias fuentes al mismo tiempo. Los autores han realizado una lectura activa de los epigramas de sus predecesores, aplicando el motivo tradicional a temas nuevos y adaptándolo a la temática religiosa.

Palabras clave: Literatura neolatina; epigrama; Sautel; Tesauro; Juan de Iriarte.

[en] The silent statue theme: complex imitation and Neo-Latin poetry

Abstract. This paper analyses how the topic of the silent statue is dealt with in Neo-Latin literature. The subject matter comes from the epigrams about Pythagoras of the Palatine Anthology. There are numerous Neo-Latin imitations of this topic that are complex as various sources are used at the same time. The authors focus on an active reading of the epigrams of their predecessors, applying the traditional motive to new subjects and adapting it to the religious theme.

Keywords: Neo-Latin literature; epigram; Sautel; Tesauro; Juan de Iriarte.

Sumario. 1. La *Antología Griega* y sus adaptaciones latinas. 2. Cambio de registro: adaptación a la temática religiosa. 3. Otros desarrollos neolatinos. 4. Iriarte: entre la literatura neolatina y la castellana. 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Ruiz Sánchez, M., «El tema de la estatua silenciosa: imitación compleja y poesía neolatina», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 36.1 (2016), 107-119.

¹ Este estudio se inserta en el Proyecto de Investigación FFI2014-59218-P «Aportaciones de los Humanistas a la Filología Clásica. Redes del conocimiento en la Europa del Humanismo».

² Universidad de Murcia (España).
E-mail: mrs4@um.es

1. La *Antología Griega* y sus adaptaciones latinas

En la *Antología Palatina* y en la literatura neolatina existen numerosísimos epigramas sobre obras de arte en que la agudeza está basada en la comparación entre la estatua y el original representado. Son epigramas hiperbólicos que reflejan el ideal del arte como imitación de la naturaleza³. Una hipérbole habitual es afirmar que la estatua se movería o hablaría si el artista le hubiera dado esta facultad. Un recurso para variar dicha hipérbole es la pregunta del tipo ¿Por qué no se mueve la estatua?, ¿Por qué no habla?, etc. Nuestro propósito en el presente trabajo es poner de manifiesto la existencia de un tópico literario que, por lo que sabemos, no ha sido estudiado por la crítica y que está relacionado con los epigramas que tienen por tema obras de arte.

El tema de la estatua silenciosa proviene en último extremo de la *Antología Palatina*, donde encontramos dos epigramas sobre Pitágoras (XIII, 325 y 326, Juliano de Egipto). Se trata de una variación del tipo de hipérbolés a que nos referíamos antes: la estatua de Pitágoras no habla por cumplir el precepto de silencio impuesto por él mismo a sus discípulos.

En un autor neolatino, Andrea Navagero (1483-1529), encontramos igualmente el tema aplicado a Pitágoras en un poema incluido en su obra *Lusus* que sirvió de base para los desarrollos neolatinos del tópico (1973, p. 44):

De Pythagorae simulacro.

*Quem toties uixisse anima redeunte renatum
Mutato fama est corpore Pythagoram,
Cerne iterum ut docti caelo generatus Asylae
Viuat, ut antiquum seruet in ore decus.
Dignum aliquid certe uoluit, sic fronte seuera est,
Sic in se magno pectore totus abit;
Possset et ille altos animi depromere sensus:
sed, ueteri obstrictus religione, silet.*

«Pitágoras, que, según se cuenta, tantas veces volvió a vivir renaciendo su alma a pesar del cambio de su cuerpo, contempla cómo vive de nuevo engendrado por el cincel del docto Asilas y cómo conserva en el rostro su antigua dignidad. Sin duda medita alguna cosa digna, tan grave es su frente, de tal modo está absorto en su sublime corazón. Sin duda él podría sacar a la luz sus profundos pensamientos, pero obligado por su inveterado escrúpulo, guarda silencio.»

Como ocurre en otros casos con los epigramas de la *Antología*, también aquí la versión griega fue objeto de múltiples adaptaciones en latín, como las siguientes, que hemos reunido sin pretender ser exhaustivos. En ellas podemos ver el motivo en su mínima expresión:

H. Estienne⁴:

³ Un ejemplo de hipérbole es el de la ternera de Mirón. Este tema se repite hasta la saciedad en la *Antología Palatina* (IX, 713-742 y 793-798). Ausonio trata también el tema de la estatua en varias series de epigramas, como los relativos al rétor Rufo (*Ep.* 9-13) y a la ternera de Mirón (*Ep.* 68-75); cf. Alvar (1990, 289-290; 320-323).

⁴ Los tres epigramas siguientes pueden leerse en Estienne (1597, pp. 336-337). Henri Estienne II (1528-1598) fue un humanista e impresor francés perteneciente a una familia de impresores célebres. En 1570 vio la luz *Epigram-*

*Hic est Pythagoras: qui uocem et pictus haberet.
Sed non Pythagorae grata loquela fuit.*

«Este es Pitágoras, que incluso pintado tendría voz, pero hablar no fue del agrado de Pitágoras⁵.»

Cornario:

*Pythagoram certa pinxisset uoce loquentem
Pictor: sed non uult dicere Pythagoras.*

«El pintor había pintado a Pitágoras sin duda hablando con su voz, pero Pitágoras no quiere hablar.»

J. Stockwood:

*Ipsum Pythagoram pictor: quem forte uideres
Utentem uoce, ast uox sibi grata minus.*

«El pintor representó al auténtico Pitágoras, al que tal vez verías usando su voz, pero hablar no fue del agrado de Pitágoras.»

*Ipsum Pythagoram pictor: cum uoce videres,
Iste loqui uoluit si modo Pythagoras.*

«El pintor representó al auténtico Pitágoras. Lo verías con voz si tan solo Pitágoras hubiera querido hablar.»

F. Raineri (Wright 1663, p. 79):

*Pythagoram pictor poterat pinxisse loquentem,
Verum Pythagoram conticuisse iuuat.*

«El pintor podía haber pintado a Pitágoras hablando, pero a Pitágoras le complace guardar silencio.»

Una nueva imitación del mismo tema es la del jesuita napolitano P. Alois (1635, p. 53):

*De Pythagorae statua a Gallo artifice plastico opere affabre facta.
Praxiteles Gallus per corpora plura uagantem*

mata Graeca, selecta ex Anthologia..., con versiones latinas de los epigramas propias, de su amigo Melissus y otras tomadas de ediciones anteriores, como la de Janus Cornarius, que había publicado su antología en 1529. Estas selecciones proporcionaban a los profesores muchos recursos para la enseñanza humanística. Así, por ejemplo, el libro de texto publicado por Stockwood (1597), se basó en la selección de Estienne. Sobre la difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro se puede consultar el estudio de López Poza (2005).

⁵ Las traducciones son propias.

*Cogit Pythagoran hoc animare lutum:
 Illum posse reor facundas edere uoces,
 Et sophiae eloquio promere dona suo:
 At suadere silens cum prisca silentia uellet,
 Hinc tacitus nullos exprimit ore sonos.*

«Sobre una estatua de Pitágoras realizada artísticamente por un escultor francés. El escultor galo obliga a Pitágoras, que por tantos cuerpos ha pasado, a animar este lodo. Podría hablar, creo, elocuentemente y exponer con sus palabras los dones de su sabiduría. Pero queriendo recomendar la antigua regla del silencio guardándolo él, callado no deja salir ningún sonido de su boca.»

2. Cambio de registro: adaptación a la temática religiosa

Otros autores como el tratadista italiano Emanuele Tesauro (1592-1675), autor de uno de los mayores compendios de retórica barroca italiana, adaptaron el motivo a temas de carácter religioso. En sus versos la estatua de S. Bruno, patrono de la orden de los cartujos, ha sustituido al filósofo pagano (1637, p. 49):

*In effigiem S. Brunonis Carthusiensium patriarchae.
 Non fucata leui minio te ludit imago,
 Nil fictum lepida haec forma, nec artis habet.
 Aspicit ac spirat, sed rara modestia uultum
 Supprimit, et circum lumina ferre uetat.
 Rumperet ore sonos etiam, sed sancta silendi
 Regula composito non sinit ore loqui.*

«No te engaña una imagen coloreada con bermellón, nada fingido ni artificioso tiene esta forma. Ve y respira, pero su rara modestia le hace bajar sus ojos y le prohíbe mirar alrededor. Rompería a hablar también, pero la santa regla del silencio no le permite hablar con su dispuesta boca.»

Una vez más el autor se pregunta por qué no habla la estatua y la respuesta es que no habla porque la disciplina de su orden lo prohíbe.

El jesuita alemán Jacob Masens (1606-1681), en su tratado sobre el epigrama titulado *Ars noua argutiarum* (1711, p. 67), ejemplifica una teoría con una variante de este epigrama (*Imago S. Brunonis ad uiuum expressa*):

*Sic oculos, sic Bruno manus, sic ora ferebat,
 Dissimile in uultu nil sinit esse color.
 Rumperet ore sonos etiam; sed sancta silendi
 Regula composito non sinit ore loqui.*

«Así eran los ojos, así las manos, así el rostro de Bruno. Nada diferente en su aspecto permite el color. Rompería a hablar también, pero la santa regla del silencio no le permite hablar con su dispuesta boca.»

El manual de Masens, como algunos de los tratados sobre el epigrama, no solo cumplía la función de tratado teórico sobre el género, sino que hacía también las veces de antología. Ilustra sus explicaciones teóricas con numerosos epigramas, de los que no indica autor. En los casos en que podemos comparar el texto del tratado con el original comprobamos cómo se toma grandes libertades con tales versos.

3. Otros desarrollos neolatinos

El autor francés P.J. Sautel (1613-1662) ha adaptado en dos ocasiones el tema de la estatua silenciosa en su *Annus sacer poeticus*. En una de ellas con un epigrama sobre el tema de la estatua de S. Bruno. El texto de Sautel es el siguiente (1665, II, p. 127):

*S. Bruno in imagine ad uiuum expressum.
Horrificae Bruno stupefactus imagine mortis,
Solutus in horrenti delitet hospes humo.
Aspicis ut docti dextra rediuiuus Apellis,
Posthumus exanguis spirat in ore color?
Quidquid id est, quod mente agitat, quod pectore
Nescio quid magnum, quod meditetur, habet.
Verba daturus erat, sed quam tulit ille silendi
Legem aliis, arcta religione tenet.*

«Estupefacto por la aparición de la horrenda muerte, Bruno, como huésped solitario, se oculta en áspero desierto. ¿Ves cómo su color vuelto a la vida por la mano del docto pintor respira póstumo en el exánime rostro? Sea lo que sea aquello sobre lo que piensa es no sé qué cosa grande lo que reflexiona. Hablaría, pero lo retiene la estricta regla de silencio que él impuso a los otros.»

El epigrama de Sautel sobre S. Bruno adapta de cerca el de Navagero sobre Pitágoras. El primer dístico implica, sin embargo, un contraste entre ambos textos, pues mientras la estatua de Pitágoras se convierte en una superación más de la muerte por parte del sabio, la de S. Bruno recuerda la aparición al santo de la Muerte, que, según la leyenda, es la causa de la transformación de S. Bruno.

Sin embargo, el desarrollo del resto de ambos poemas se corresponde claramente, como muestra una comparación superficial:

*Cerne iterum ut docti caelo generatus Asylae
Vivat, ut antiquum seruet in ore decus.*

*Dignum aliquid certe uoluit, sic fronte seuera est,
Sic in se magno pectore totus abijt;*

*Posset et ille altos animi depromere sensus:
sed, ueteri obstrictus religione, silet.*

*Aspicis ut docti dextra rediuiuus Apellis,
Posthumus exanguis spirat in ore color?*

*Quidquid id est, quod mente agitat, quod pectore
Nescio quid magnum, quod meditetur, habet.*

*Verba daturus erat, sed quam tulit ille silendi
Legem aliis, arcta religione tenet.*

El mismo autor ha reutilizado el tema en uno de sus epigramas sobre S. Luis Gonzaga (Sautel 1665, I, p. 238):

B. Aloysius in tabella depictus.
Viuidus artifice spirat Lodoicus in auro,
Et gerit in nivea lilia bina manu.
Figit in oppositum, qui pendet ab arbore, Christum,
Et prope quo figit lumina, membra mouet.
Sed tenet immotum tranquilla modestia corpus,
Demissosque oculos quolibet ire uetat.
Quin etiam daret ore sonos, sed iussa silendi,
Regula, non patitur uerba parata loqui.

«Lleno de vida respira Luis en el artístico oro y en su nívea mano porta dos lirios. Mira fijamente a Cristo que cuelga de la cruz frente a él y casi se mueve hacia donde miran sus ojos. Pero retiene su cuerpo inmóvil la tranquila modestia y prohíbe que sus ojos gachos vayan donde quieran. Hablaría incluso, pero la regla de guardar silencio que le ha sido impuesta no permite decir las palabras que ya tiene preparadas.»

En este caso Sautel, inversamente a lo que ha hecho en el epigrama anterior, ha explotado el modelo del epigrama sobre S. Bruno, obra de Tesaurus:

Non fucata leui minio te ludit imago,
Nil fictum lepida haec forma, nec artis habet.

Aspicit ac spirat, sed rara modestia uultum
Supprimit, et circum lumina ferre uetat.

Rumperet ore sonos etiam, sed sancta silendi
Regula composito non sinit ore loqui.

Viuidus artifice spirat Lodoicus in auro,
Et gerit in nivea lilia bina manu.

Figit in oppositum, qui pendet ab arbore,
Christum,
Et prope quo figit lumina, membra mouet.

Sed tenet immotum tranquilla modestia corpus,
Demissosque oculos quolibet ire uetat.

Quin etiam daret ore sonos, sed iussa silendi,
Regula, non patitur uerba parata loqui.

Entre ambos epigramas hay, por otra parte, un contraste, en el que se ha complacido tal vez Sautel, pues mientras en el uno la fuerza que lleva a la religión es la reflexión a que da lugar la muerte, en el otro es la atracción del amor la que produce el mismo efecto: ambas conducen a la religión.

Sautel ha realizado también en este caso una imitación compleja, pues ha fundido dos clases de epigramas sobre obras de arte basados en un tipo de agudeza similar; la hipérbole de la estatua silenciosa se une con la de la estatua que podría moverse, pero no lo hace por alguna razón. Se trata de una de las hipérbolés más convencionales de este tipo de poemas desde la *Antología Palatina*. En una sofisticada, pero no original puesta en abismo, la figura del cuadro es representada frente a otra imagen, el crucifijo. En una nueva vuelta de tuerca aquí la imagen del cuadro sí podría moverse, y el amor la incita a ello; si no lo hace es debido a la modestia. El efecto de la una sobre la otra es así doble y la inmovilidad de la imagen se convierte en la tensión del enamorado entre la atracción y la duda.

G. Blancus (Guillaume Le Blanc), en un texto citado por Mercier en su tratado sobre el epigrama, aplica también el tópico a un personaje religioso (Mercier 1653, pp.415-416):

*In marmoream Pii V. statuam sepulchro impositam.
Sustulerat natura Pium: pia Roma dolebat:
Sed Romae mira redditur arte Pius.
Tu, pia Roma, Pii spirantes aspice uultus,
Aspice quam similis sit Pius iste Pio.
Unica uox defit. Velles audire loquentem?
Aspice, composito gestit ut ore loqui;
Verum, Sixtiani attonitus splendore sacelli,
Obriget in marmor, mutus et ora premit.*

«A la estatua de mármol de Pío V, puesta en su sepulcro.

La naturaleza nos había arrebatado a Pío; la pía Roma se lamentaba por ello. Pero Pío le es devuelto a Roma por admirable arte. Tú, pía Roma, contempla vivo el rostro de Pío. Contempla cuán semejante es este Pío al auténtico. Solo la voz le falta. ¿Querías oírlo hablar? Observa cómo trata de hacerlo con su dispuesta boca. Pero, atónito por el esplendor del templo de Sixto, se ha quedado de piedra en el mármol y, mudo, cierra sus labios.»

N. Mercier aplica el tópico a un tema nuevo, el de la imagen de la Virgen María con el niño en brazos (*De imagine marmorea Virginis Matris cum puero Iesu dormiente*). La Virgen no habla porque no quiere despertarlo (1653, pp.418-419):

*Sopito cernis diuam cum infante parentem,
Quam ex pario sculpsit marmore docta manus?
Proh qualis species utriusque! hinc forma parentis
Me capit, hinc nati me quoque forma rapit.
Fallor, an haec uiuit genitrix? spirare uidetur
Certe, et uocales fundere uelle sonos.
Non fallor, claram illa potest emittere uocem;
Infantem sed ne suscitet, ora premit.*

«¿Ves con el niño dormido en sus brazos a la santa madre, que una sabia mano esculpió en el mármol pario? ¡Oh cielos! ¡Qué aspecto el de ambos! De un lado la belleza de la madre me cautiva, del otro la del hijo me arrebató. ¿Me engaño o esta madre está viva? Parece en verdad respirar y querer derramar los sonidos de su voz. No me engaño. Podría ella hablar en voz alta, pero para no despertar al niño, mantiene sus labios cerrados.»

4. Iriarte: entre la literatura neolatina y la castellana

El humanista canario Juan de Iriarte (1702-1771) compuso gran cantidad de epigramas⁶ relacionados con obras de arte, ya sean cuadros o esculturas. Uno de sus ciclos de epigramas, recogido en el tomo I de sus *Obras sueltas*⁷ y en un manuscrito

⁶ Sobre los epigramas de Iriarte se pueden consultar los siguientes estudios: Cuyás de Torres (2010), Ruiz Sánchez (2008) y Ruiz Sánchez (2015).

⁷ Edición póstuma elaborada por sus sobrinos que vio la luz en 1774 y recoge parte de la obra del autor canario. El tomo I de *Obras sueltas* incluye epigramas, poemas e inscripciones.

del Fondo Iriarte conservado en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March en Palma de Mallorca, trata sobre una famosa estatua de S. Bruno (CDXI-CDXIII, pp.118-119; B102-A-16, f. 5):

*In egregiam S.Brunonis statuam, quae Matrivi Via Complutensi uisitur:
Quam bene Brunonem reddit Brunonis imago!
Hoc uno absimiles: hic silet, haec loquitur.*

¡O qué al vivo se parecen⁸
Entre sí Bruno y su Estatua!
Solo en esto se distinguen:
En que él calla, y ella habla.

*Non bene conueniunt Bruno et Brunonis imago.
Regula quem uetuit, ars jubet ipsa loqui.*

Bruno y su famosa Efigie
No se parecen bastante:
A él le impide hablar su Regla;
Manda hablar a aquella el Arte.

*Aspice⁹, Brunonis quam uiuida spiret imago!
Ora refert taciti, non tamen ipsa tacet¹⁰.*

¡Qué viva, qué semejante
La Efigie a Bruno han sacado!
El semblante es del callado;
Pero no calla el semblante.

Iriarte aplica el tópico de la estatua silenciosa a una obra concreta, la estatua tallada en piedra de S. Bruno que se encontraba en la fachada de la Hospedería que la Cartuja de El Pualar tenía en la calle Alcalá de Madrid. Esta escultura, obra de Manuel Pereira, data de 1652 y se encuentra actualmente en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Nacido y formado en Portugal, Pereira (1588-1683) desarrolló su carrera en la corte española del siglo XVII, llegando a convertirse en un destacado representante de la escuela castellana. El pintor y tratadista de pintura Antonio Palomino recoge la leyenda que circulaba sobre la admiración que el rey Felipe IV le profesaba (1796, p. 535):

Fue tan de la aprobación del Señor Felipe Quarto, que tenía mandado a su cochero del tronco, que en pasando por la calle de Alcalá, y llegando a el sitio de la hospedería de la Cartuxa parase, fingiendo que se le había descompuesto alguna hebilla o correa, para dar lugar a que su Magestad le viesse.

⁸ Las versiones castellanas no están en los manuscritos, solo en *Obras sueltas*.

⁹ Esta fórmula introductoria es característica en los epigramas del autor sobre obras de arte. Las fórmulas adverbiales *Quam bene* y *Non bene* también son habituales en este tipo de textos.

¹⁰ El pentámetro corresponde a la «aplicación» de un verso de los *Fastos* de Ovidio: *Ecce anus in mediis residens annosa puellis / sacra facit Tacitae (uix tamen ipsa tacet)* (*Fast.*2.571-572).

El realismo de la estatua de Pereira suscitó en el siglo XVIII algunos epigramas castellanos, como este del religioso español, autor entre otras obras de una colección de epigramas y sátiras, Francisco Gregorio de Salas (1797, p. 330; 1816, p. 136):

A la célebre estatua de S. Bruno que se halla sobre la puerta de la Hospedería de los Padres Cartujos, calle de Alcalá.
 En la Historia natural
 debía estar colocado
 un S. Bruno tan cabal;
 por ser, sin ejemplo igual,
 un Monge petrificado.

El tópico de la estatua silenciosa había pasado a hacerse popular y ya lo encontramos convertido en anécdota. Benito Jerónimo Feijóo, en sus *Cartas eruditas y curiosas* (1770, II, p. 92), dice comentando el epigrama de Tesauro:

Esta misma agudeza se atribuye acá a no sé qué Español, estando contemplando la primorosa estatua del S. Bruno de Miraflores, obra del Portugués Manuel Pereyra.

Se trata en este caso de la estatua realizada en madera por Pereira para la Cartuja de Miraflores, en Burgos, anterior a 1635. También esta estatua aparece vinculada en los textos a la figura de Felipe IV (Tarín y Juaneda 2011, p. 206):

Cuéntase, que visitando Felipe IV este Monasterio, uno de los caballeros de su séquito, que cerca de él estaba, dijo, ponderando la gran naturalidad de esta imagen:—*No le falta más que hablar*; —y que el Rey le contestó:—*No; no habla porque es Cartujo*.—Sea este dicho verdadero o sea una simple anécdota atribuida a aquel monarca tan inteligente en materia de artes, sintetiza este pasaje el mérito de la obra.

La anécdota sobre la estatua de S. Bruno llegó incluso a las colecciones de chistes (Calzada 1790, p. 168):

Estaba cierto curioso en una Cartuja, admirando un bello cuadro de S. Bruno. Díjole un *Quidam*, que acertó a pasar casualmente: ¿qué os parece de esa pintura? y el curioso respondió: a no ser por su regla, hablaría.

El hecho de que existieran ya aplicaciones modernas del tópico a la estatua de S. Bruno y la aparición en el epigrama CDXII de Juan de Iriarte de las palabras *regula* y *loqui* en la misma posición del pentámetro que en el epigrama de Tesauro, parece garantizar que Iriarte se ha inspirado directamente en un poema latino basado en este motivo y dedicado a S. Bruno.

Estamos, pues, probablemente ante un caso de influencia compleja. Tesauro aplica el tema tradicional a S. Bruno. Masens adapta el epigrama de Tesauro. Sautel usa el tema en dos variantes, una aplicada a S. Luis, que corresponde con el tratamiento proveniente de Tesauro, mientras que el epigrama dedicado a la estatua de S. Bruno recurre inversamente al epigrama de Navagero. De este modo vemos que Sautel mezcla la influencia de ambas líneas, la representada por Tesauro, por haber aplicado el tema a S. Bruno y la de Navagero, para el desarrollo textual.

Iriarte ha conocido al menos los tres tratamientos dedicados a la estatua de S. Bruno, los de Masens, Tesauro y Sautel, que han podido influirle simultáneamente a la hora de componer su ciclo sobre la estatua de dicho santo. Su cultura literaria, sin duda muy profunda, se explica por distintos aspectos de su biografía. Su formación en Francia justifica la proximidad a los autores franceses del XVII. Por otra parte, su actividad como bibliotecario hizo que investigara sistemáticamente a los autores españoles que habían escrito en latín y se familiarizara con los escritores italianos del XVII, especialmente los vinculados con Nápoles, o los autores franceses que guardaban relación con España y la nueva dinastía. Además la vida intelectual en la capital del reino le puso en contacto con los personajes más relevantes de la vida cultural española, muchos de los cuales tenían un profundo conocimiento de la lengua latina.

Parece haber soñado con la realización de una especie de antología del epigrama neolatino, que nunca publicó. En varios de sus cuadernos manuscritos conservados en el Fondo Iriarte copia a mano epigramas de diversos autores, en una especie de antología personal. Son los manuscritos B100-A-17(3), B101-A-18, y en menor medida B102-A-09. En el manuscrito B101-A-18 (p.109) hay una lista de autores neolatinos españoles, bajo el título *Deliciae Poetarum Hispanorum recentiorum qui Latine scripsere*, sin textos que los acompañen. Esta enumeración hace pensar, dada la semejanza con el título de las conocidas antologías de poesía neolatina del XVI, que realmente concibió el proyecto de realizar una antología de poesía neolatina española.

Sabemos que Iriarte conocía los epigramas de Tesauro porque ha incluido algunos de ellos en el manuscrito B100-A-17(3), que contiene 107 epigramas de diferentes autores numerados y copiados con cuidada caligrafía. En B101-A-18 (*Epigramatum delectus*) hay una serie de textos aun más amplia. Esta antología incluye a la mayoría de los grandes autores neolatinos que cultivaron el género¹¹. Ha copiado muchas composiciones del tratado sobre el epigrama *Ars noua argutiarum* de Jacob Masens, entre las que figura la adaptación sobre S. Bruno (p. 15). Puede haber sido esta, por tanto, la fuente concreta del autor canario. Ha antologizado también en este manuscrito el *Annus sacer poeticus* de Sautel y tenía la intención de incluir su epigrama sobre S. Bruno, pues copió el título: *S. Bruno ad uiuum expressus contractum* (p. 30). El término *contractum* indica que probablemente pensaba reducir el epigrama a un dístico, pero finalmente quedó el espacio en blanco sin completar. La lectura de los extractos pone de manifiesto que hace siempre una lectura activa de los epigramas de sus predecesores, a los que copia con frecuencia transformándolos y someténdolos a *emendatio* y *contractio*.

Por supuesto conocía también Iriarte a Navagero, al que había dedicado un ciclo de poemas que tratan de la famosa anécdota, según la cual acostumbraba a quemar todos los años un libro de obras de Marcial (CCXCII-CCXCIV, p. 85; B102-B-06, p. 599).

La labor de imitación compleja del autor español no acaba, sin embargo, ahí. Iriarte ha seguido en sus epigramas sobre la estatua del santo un camino inverso al de sus predecesores. Mientras estos explotaban hasta la saciedad la similitud entre la estatua y el modelo, Iriarte se centra, por el contrario, en la diferencia. De este modo,

¹¹ Es posible que haya leído los textos de algunos de estos escritores en antologías, especialmente los autores latinos del XVI. Los de los siglos XVII y XVIII son más probablemente conocidos de primera mano.

ha contaminado probablemente en su ciclo dos variantes de la hipérbole tópica sobre obras de arte: la que contrapone simplemente la estatua que «habla» y el personaje mudo (tópico de la estatua del rétor) con la de la estatua silenciosa por motivos filológicos o religiosos. En el epigrama de Iriarte la hipérbole llega al máximo: la estatua habla y el santo no porque lo prohíben las reglas de su orden.

Tal vez haya podido inspirarse en un epigrama castellano de Alonso Jerónimo Salas Barbadillo (1581-1635), que le ha sugerido igualmente el epigrama VII de los *Epigramas ajenos* y que ha influido también en sus poemas originales (Salas Barbadillo 1618, p. 63; Arnaud 1981, p. 52):

Tanto este retrato engaña
Que si a la vista se ofrece
A todos que habla parece.
Mas no es del pintor la hazaña.
Porque bien considerado
Del retratado el humor,
Como es tan grande hablador
Aun quiere hablar retratado.

Iriarte ha adaptado el epigrama de Salas Barbadillo en sus *Epigramas ajenos* con el siguiente resultado (VII, p. 213; B102-B-06, p. 625):

*De Garruli pictura, ex Hispano Epigrammate Alphonsi Hieronymi de Salas Barbadillo*¹².
Non Pictoris opus, quod picta loquatur imago:
Haec loquitur picto garrula facta uiro.

En sus epigramas originales ha variado el tema haciendo que el charlatán sea no la persona representada, sino el propio pintor (DXVIII, p. 150; B102-A-16, f. 71):

*In Pictorem garrulum. Extemporale*¹³.
Si quantum loqueris, tantum a te picta loquantur;
Major te nullus Pictor in orbe foret.

«A un pintor charlatán. Improvisado.
Si cuando hablas, hablaran tanto tus pinturas, ningún pintor en el mundo sería mayor que tú.»

En el texto de los *Epigramas ajenos* no es obra del pintor que la pintura hable; lo que ocurre es que el representado era un charlatán. Allí, pues, hay comparación entre la imagen y el personaje representado, mientras que en el epigrama original de Iriarte se da entre obra y artista. El motivo, inverso al de la estatua silenciosa, ha debido sin duda llamar la atención del autor canario.

¹² En el manuscrito y en *Obras sueltas* se atribuye erróneamente el epigrama castellano a Juan Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete.

¹³ Fechado en el manuscrito por el propio autor el 4 de abril de 1761.

5. Referencias bibliográficas

- Alois, P. (1635), *Centuriae Epigrammatum R.P. Petri Alois S.I.*, Lugduni, sumptibus C. du Four.
- Alvar Ezquerro, A. (1990), *Décimo Magno Ausonio. Obras*, introd., trad. y notas, 2 vols, Madrid, Gredos.
- Arnaud, E. (1981), «Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas», *Criticón* 13, 29-86.
- Calzada, B.M.^a de (1790), *Nueva floresta, o colección de chistes, agudezas, pasages graciosos, chanzas ligeras y singulares rasgos históricos, para recreo del espíritu y adorno del entendimiento*, Madrid, en la imprenta de González.
- Cuyás de Torres, M.E. (2010), «Epigramas latinos de Juan de Iriarte», en Luque, J. – Rincón, M.D. – Velazquez, I. (eds.), *Dulces Camenae. Poética y Poesía Latinas*, Jaén-Granada, Sociedad de Estudios Latinos, pp.1101-1108.
- Estienne, H. (1597), *Progymnasma Scholasticum. Hoc est, Epigrammatum Graecorum, ex Anthologia selectorum ab He. Stephano, duplicique ejusdem interpretatione explicatorum Praxis Grammatica, ordine facili & perspicuo, omnia quae in his occurrunt alicuius momenti & difficultatis uocabula explanans, & enodans, ad magnum tam docentium quam discentium emolumentum & levamen. Opera & industria Iohannis Stockwoodi, Scholae Tunbridgiensis olim Ludimagistri*, Londini, ex Typographia Adami Islip.
- Feijóo, B. (1770), *Cartas eruditas y curiosas, en que, por la mayor parte, se continúa el designio del Theatro crítico universal, impugnando, o reduciendo a dudosas, varias opiniones comunes. Escritas por el muy Ilustre Señor D. Fr. Benito Geronymo Fejjoó y Montenegro, Maestre General del Orden de San Benito, del Consejo de S. M.*, t. II, Madrid, por D. Joachin Ibarra, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros.
- Iriarte, J. (1774), *Obras sueltas de D. Juan de Iriarte, publicadas en obsequio de la literatura, a expensas de varios caballeros amantes del ingenio y del mérito*, t. II, Madrid, en la imprenta de D. Francisco Manuel de Mena.
- López Poza, S. (2005), «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», en López Bueno, M.B. (ed.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias: VII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, pp.15-68.
- Masens, J. (1711), *Ars noua argutiarum eruditae et honestae recreationis, in duas partes diuisa. Prima est epigrammatum: altera inscriptionum argutarum*, Coloniae Agrippinae, sumptibus H. Rommerskirchen.
- Mercier, N. (1653), *De conscribendo epigrammate*, Parisiis, apud Joannem de la Caille et Claudium Thibout.
- Navagero, A. (1973), *Lusus*, en Wilson, A.E. (ed.), Nieuwkoop, B. de Graaf.
- Palomino, A. (1796), *El Parnaso español pintoresco laureado, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la nación, y de aquellos extrangeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras*, t. III, Madrid, en la imprenta de Sancha.
- Ruiz Sánchez, M.^a (2008), «La concepción del género epigramático en la poesía latina de J. de Iriarte», *Myrtia* 23, 389-415.
- Ruiz Sánchez, M.^a (2015), «La obra poética latina del humanista Juan de Iriarte: un enfoque crítico-genético», *Myrtia* 30, 229-254.

- Salas, F.G. de (1797), *Poesías de D. Francisco Gregorio de Salas*, t. I, Madrid, en la oficina de Ramón Ruiz.
- Salas, F.G. de (1816), *Colección de los epigramas y otras poesías críticas, satíricas y jocosas de Don Francisco Gregorio de Salas, corregidas en esta tercera edición*, Madrid, por Repullés.
- Salas Barbadillo, A.J. de (1618), *Rimas castellanas*, Madrid, en casa de la viuda de Alonso Martín.
- Sautel, P.J. (1665), *Annus sacer poeticus, siue selecta de Diuis Caelitibus epigrammata in singulos anni dies tributa, duobusque tomis partita*, 2 vols., Parisiis, apud Ioannem Henault.
- Tarín y Juaneda, F. (2011), *La Real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Valladolid, Maxtor.
- Tesaurus, E. (1637), *Emanuelis Thesauri Caesares et ejusdem uaria carmina*, Oxonii.
- Wright, J. (1663), *Sales Epigrammatum: Being the Choicest Disticks of Martials Fourteen Books of Epigrams, and of all the Chief Latine Poets that have writ in these two last Centuries Together with Cato's Morality, Made English by James Wright*, London, T.R. for Christopher Eccleston.

Manuscritos del fondo Iriarte. Biblioteca de la fundación Bartolomé March:

- B100-A-17(3): Antología de epigramas neolatinos (sin título). El primer autor es G.Meazza, de ahí que lleve el encabezamiento *Ex Hieronymi Meazza mediolanensis clerici Regularis epigrammatum libris*, pero este título sólo responde a las primeras páginas del volumen.
- B101-A-18: *Epigrammatum delectus a Joanne Yriarte concinnatus anno 1733*.
- B102-A-09: *Poesías y varias obras en prosa de Juan de Yriarte*.
- B102-A-16: Lleva al frente el siguiente encabezamiento en inglés: *Epigrammes & Satires by J. Yriarte 1734-1755. Complimentary Verses on the Escorial*.
- B102-B-06: *Epigramas y poesías sueltas de Dn. Juan de Yriarte*. Más adelante lleva también el encabezamiento: *Opúsculos no impresos en la colección de Obras sueltas de D. Juan de Iriarte*.