

Boccaccio y Roís de Corella: las Genealogiae deorum

Josep Lluís MARTOS
Universitat d'Alacant

Ya en 1905 Menéndez Pelayo (1961: 29-30) había advertido lo boccaccesco de las prosas mitológicas de Joan Roís de Corella: «El género de las prosas poéticas, a estilo de Boccaccio, está representado en la literatura catalana por el fecundo y clásico escritor Mosén Juan Roiz de Corella [...]. Su prosa es muy elegante y estudiada, tanto en las obras profanas como en las sagradas, y la aplicó a muy diversos géneros de narraciones, especialmente a las mitológicas, tomando de Ovidio la mayor parte de sus argumentos [...]. Ovidio y Boccaccio juntos explican la elaboración de estas obras». Pocas veces se ha hecho referencia a esta relación entre Boccaccio y Corella y más bien se ha focalizado la dependencia ovidiana de la obra de dicho autor. Aunque de manera general, sí que se ha advertido, sin embargo, un aprovechamiento por parte de Corella de dos obras boccaccescas: la *Fiammetta* y el *Decamerón* (Cingolani 1998, Annicchiario 1999, Martos en prensa c). Lola Badia (1988: 157-170), por otro lado, cuando ha analizado la concepción de la *poesía* según aparece en las prosas mitológicas corellanas, ha relacionado ésta con la teoría literaria que Boccaccio elabora sobre este tema en el libro XIV de las *Genealogiae deorum gentilium*. Y, precisamente, es la influencia de esta obra en las prosas mitológicas el objeto de estudio del presente trabajo, aunque no partiré de lo que ya analizó Lola Badia, sino de un aspecto que hasta ahora no se había advertido: el uso y dependencia de las *Genealogiae deorum* por parte de Roís de Corella como manual mitográfico.

La mitología clásica abastece la medievalidad de dioses y de héroes que poblaban el universo cultural antiguo, unos personajes con actitudes que en muchas ocasiones entraban en lucha directa con los preceptos cristianos. Es

por eso que se buscaban *sub cortice* los valores morales, una técnica testimoniada por Boccaccio en el proemio de su manual mitográfico:

Addebas pretereā, ut explicarem, quid sub ridiculo cortice fabularum abscondissent prudentes viri, quasi rex inclitus arbitretur stolidum credere, homines fere omni dogmate eruditos simpliciter circa describendas fabulas nulli veritati consonas nec preter licteralem sensum habentes trivisse tempus et impendisse sudores!

(*Gen. deor.* I, Proh.)¹.

Descontextualizados y revestidos con indumentarias alegórico-morales, los dioses paganos pasan a formar parte de recopilaciones mitográficas que se erigen como manual de consulta para poetas, artistas y filósofos. Eran usados como diccionario mitológico en el cual se podían encontrar fuentes de ejemplos para la analogía medieval, al servicio de la moral o, al menos, de un didactismo más ligero, que llegaba a convertirse en mero recurso literario en el siglo xv. El repertorio más usado como referente en el contexto románico medieval eran las *Genealogiae deorum gentilium*. Boccaccio las redactó entre 1350 y 1355, a pesar de que los dos últimos libros, dedicados a la *poesía*, no se acabaron hasta después de 1370. Se trataba de un repertorio como tal para poetas y artistas, de fácil consulta y de una vitalidad enorme que traspasó los siglos².

¹ Cito por la edición de Vincenzo Romano (Boccaccio 1951). Para una traducción española, véase Boccaccio 1983.

² Desde la obra boccacciana, de la segunda mitad del siglo xiv, hasta mediados del xvi, no se redacta ninguna obra en esta línea —sin tener en cuenta el *Libellus*, de ocho folios únicamente, que, a grandes rasgos, es un resumen de la introducción del *Ovidius moralizatus* (Martos 1998). La razón es evidente y viene a consolidar la hipótesis lanzada alrededor del siglo iv como momento clave para la codificación del material mitológico clásico, con la correspondiente contextualización al servicio de las necesidades de la época. Entre Petrarca y Boccaccio, por un lado, y la Contrarreforma y Trento, por el otro, las ansias humanistas en Italia habían reestablecido relaciones con el mundo clásico y no era necesaria la redacción de este tipo de repertorios escolásticos. Incido en este aspecto: no es que se abandonaran totalmente estos manuales, ya que no toda Europa tenía aquel esplendor humanista italiano, sino que no se encontraba la necesidad de redacción de nuevos materiales. Si se quería matizar los manuales medievales, ya se tenían las fuentes clásicas de primera mano. La crisis religiosa del xvi y sus principales productos, la Contrarreforma y el Concilio de Trento, provocaron una nueva crisis del mundo clásico. Aunque el mundo pagano no desapareció, tuvo que pagar un alto precio: la alegorización de sus materiales, a pesar de que tal alegoría revivía en un contexto diferente al de los primeros padres de la Iglesia. Éstos, «alimentados en las letras

Cuando me planteé la tarea de una búsqueda sistemática de fuentes de las prosas mitológicas corellanas, consideré imprescindible el estudio de este tipo de repertorios. De esta investigación, concluía que Corella conoció y aprovechó las *Genealogiae deorum* de Boccaccio —como intentaré demostrar a continuación—, entre toda una red variada de fuentes yuxtapuestas que se complica según avanza su obra.

En la *Letra fengida que Achilles scriu a Policena, en lo setge de Troya, après mot Èctor* (=Letra) hay, al menos, un pasaje que podría justificar un conocimiento y aprovechamiento del repertorio de Boccaccio. Aquiles, para ennoblecer su persona ante Polixena, se compara con Ulises a partir de una referencia al robo del Paladio: «Ne ab cautela é pensat, com Ulixes, furtrar los cavalls, fills de l'Aurora, per la pèrdia dels quals són vostres sperances del tot fallides» (*Letra*, 24-27)³. Como se puede comprobar, Corella modifica el motivo, ya que no parece tratarse del robo del Paladio, pero deja bien claro que lo robado es el amuleto que aporta la seguridad, la imbatibilidad última a los troyanos, tal como advierte Guido delle Colonne: «Hec est enim spes certissima Trojanorum, propter quam securi uiuunt Troyani» (*Hist. dest. Troiae* XXIX);⁴ «e aquesta es esperança molt certa dels Troyans, per la qual viuen segurs en Troya, no temens destrucció daquela Ciutat» (Columpnes 1916: 298). Lo que Corella hace, realmente, es mezclar dos gestas que Boccaccio presenta juntas: «Post hec ipse una cum Dyomede fatali Palladium ex Troia rapuit. Sic et Dolone perempto, eque cum Dyomede explorator factus, Rhesum Tracie obtruncavit nocte, et albos eius equos, ante quam Xantum gustassent, eduxit in casta Grecorum» (*Gen. deor.* XI, 40).

antiguas, [...] no pueden deshacerse de sus recuerdos clásicos y de sus hábitos espirituales; y continúan amando, como humanistas, lo que condenan —o deberían condenar— como teólogos» (Seznec 1983: 216). Con este panorama era previsible una nueva codificación mitográfica. Y así ocurrió, ya que hacia mediados del siglo XVI, después de dos siglos de sequía productiva de manuales mitográficos y de (ab)uso de las fuentes mitográficas tardoantiguas y medievales y, sobre todo, de las *Genealogiae deorum* boccaccianas, se editan tres obras mitográficas: *De deis gentium varia et multiplex historia* de L. G. Gyraldi (Basilea, 1548), les *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti (Venecia, 1551) y *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari (Venecia, 1556) (Seznec 1983: 191 y ss.).

³ Cito las prosas mitológicas por Martos 1999, ya que, a pesar de encontrarse en prensa (Martos en prensa b), las líneas de esta última versión aún no son definitivas. Para un estudio global de las fuentes de las prosas mitológicas, véase Martos en prensa a.

⁴ Cito siempre esta obra por la edición crítica de Griffin (Columnis 1936).

En cuanto al mito de Narciso y Eco, en las *Lamentacions*, hay un motivo que se establece como otra posible deuda corellana al Boccaccio de las *Genealogiae deorum*. Narciso, que rechaza la castidad, el servicio a Diana, deifica el objeto de su amor cuando intenta besar los labios de su propio reflejo (*Met.* III, 451-452), ya que Corella habla de la *gentil deessa*: «Quantes vegades assagí ab la mia boca tocar la cruel aygua! No per beure, que la primera set tenguí perduda, mas per besar la gentil deessa, puix no li mostrava desplaure. Ans se acostava a mi tant, que ab la cara tocava la enemigua font e, lavors, se mostrava ella tan fort enujada, que feya continença fogir de la mia vista» (*Lamentacions*, 437-443). A pesar de la aparente correspondencia, que no es sino fruto de la ilusión de su propio reflejo en la fuente (*Met.* III, 457-462), el enamorado no encuentra la posibilidad de unión con aquella ninfa y desea la muerte, como solución última a su sufrimiento. Corella no confunde el texto de Ovidio, que está en la base de su composición, sino que lo modifica conscientemente a partir de la combinación con motivos extraídos de otras fuentes, para obtener unos efectos de emotividad mucho mayores, con objetivos ético-morales en último término. Las *Metamorfosis* presentan este mito reportado por el Ovidio narrador, lo que permite un juego de perspectivas en cuanto a la imagen de Narciso en el agua: el lector sabe en todo momento que se trata del reflejo de éste, a pesar de que él mismo no se dé cuenta en un principio (*Met.* III, 425-436)⁵.

Roís de Corella, sin embargo, hace que Narciso nos cuente su historia en primera persona, que se lamente, que muestre el sufrimiento al que le ha conducido la pasión deshonesto por su propia belleza, por su soberbia, en definitiva. Es por eso que no explicita, como narrador, que ésta sea su imagen. El lector es capaz de interpretarlo sin ningún problema a partir de la trama argu-

⁵ El *Ovide moralisé* también relata el mito por boca de un narrador, sin que sea ningún personaje ficcional que forme parte de la trama. Además, esta obra explicita también la idea de que Narciso ve su propia imagen:

En la fontaine, il vit l'ymage
De son cors et de son visage.
[...]
Il est enclins sor la fontaine,
Si remire, par grant estuide,
L'ombre de son biau cors, et cuide
Que soit enfes biaux et plesans.

(*o. m.* III, 1581-1582, 1596-1599)

Cito esta obra por la edición de Charles de Boer (1915-1938).

mental y del conocimiento mismo del mito, muy extendido en época medieval (Vinge 1967: 55-127), como advierte Boccaccio: «Ex hoc eodem Narcisso satis notam fabulam Ovidius ipse refert» (*Gen. deor.* VII, 59). Precisamente, las *Genealogiae deorum* son el único texto que he podido encontrar con la modificación de este motivo. Boccaccio es bien explícito cuando dice que lo que había ocurrido era a consecuencia de los ruegos de las ninfas, a las que Narciso había rechazado continuamente: «Sed cum esset inexorabilis, et flocci faceret omnes diligentes se, orationibus nynpharum impetratum est, quod infra modicum temporis contigit» (*Gen. deor.* VII, 59). Según Boccaccio, Narciso cree que la imagen que ve es la de una ninfa, la de la ninfa que habita la fuente, a pesar de que, polifónicamente, advierte a los lectores que es la del enamorado soberbio:

Nam die quadam, cum tam labore venationis quam estu temporis fessus in recentem vallem secessisset, sitiens se in limpidum reclinavit fontem, et viso ydolo suo, quod ante non viderat, existimans fontis nynpham, repente pulchritudinem probavit et captus est, et cum non posset quod arbitrabatur posse contingere, cum se ipsum stulta concupiscentia ligasset, post longam querelam sui oblitus ibidem inedia periit, et in florem sui nominis miseratione Nynpharum versus est.

(*Gen. deor.* VII, 59)

Con la concreción de la imagen acuática, del ser que ve Narciso, en una ninfa, extraída de las *Genealogiae deorum*, el autor valenciano recurre a un tópico que es frecuentado en su obra: la venganza de la heroína. Corella, filógino, hace que Eco, a pesar de no ser el centro del mito⁶, adquiera el rol de

⁶ No lo es, pero en los textos medievales sí que cobra una fuerza considerable: «The medieval artist, like the modern critic, tended to prefer Narcissus to his partner Echo» (Harrison 1982: 324). Parece sintomática no ya la igualdad, sino la descompensación importante de los textos de los mitógrafos vaticanos primero y segundo —el tercero no recoge este mito— en favor de la presencia de la figura de Eco en el mito correspondiente a Narciso: «Liriope Nympha ex amne Cephiso procreavit Narcissum, cui Tiresias omnia prospera pollicitus est, si pulchritudinis suae nullam habuisset notitiam. Hunc igitur quum Echo diligeret, neque ullam viam potiendi inveniret, cura juvenis, quem extremis vocibus persequeretur fugientem, extabuit; ejusque corporis reliquiae in lapidem versae sunt. Quod ei accidit Junonis ira, quia garrulitate sua eam saepe est morata, ne Juppiter in montibus, dum persequeretur Nymphas, deprehendi posset. Fertur Echo filia Junonis, et ob deformitatem in montibus esse abscondita, ne quid ejus praeter vocem inspicere posset, quae tamen post obitum audita. Narcissum autem supra dictum ob nimiam crudelitatem, quam in Echo exhibebat, Nemesis, id est Fortuna ultrix fasti-

heroína y, como Procne y Filomela o como Medea, se vengue de la soberbia de Narciso en nombre de todas las ninfas desdeñadas por éste:

O, envejosa e cruel aygua, més fort que los murs de Troya, que bastas lunyar-me de tanta glòria! Ara serà Equo venge e totes les nimfes de la mia mort se alegraran, puix ab gran supèrbia he menyspreat la humilitat de ses pregàries. Tu, més bella que totes, te penediràs que, en tan gentil edat, per causa tua, me deixe de viure. E lo món ja s'entrenyora que de la bellea de Narciso sia orfe.

(*Lamentacions*, 456-463)

El *Parlament o collació que aprés de sopar sdevench en cassa de Berenguer Mercader entre alguns hòmens de stat (=Parlament)* presenta dos mitos que contienen fragmentos posiblemente reelaborados a partir de la consulta del repertorio mitográfico de Boccaccio: el mito de Céfalo y Procris y el de Tereo, Procne y Filomela.

En el mito de Céfalo y Procris, la Aurora cambia la figura del enamorado por la de un mercader, para que pudiese engañar a su esposa: «Ffonch alegra la irada deessa mudar a Cèfalo la primera bella figura, donant-li'n altra que de mercader era vera ymatge» (*Parlament*, 121-123). No obstante, Ovidio sólo menciona el cambio de manera muy general y sin hacer referencia en ningún momento a la figura de un comerciante: «Inmutatque meam (vide-

dientium, in amorem sui pertulit, ut non minori flamma, ac illa, exureretur. Qui quum assidua venatione fatigatus juxta fontem in opaco procubisset, et hauriens aquam similitudinem sui conspexisset, et diutius ibidem moraretur, novissime extabuit, ita ut vita privaretur. Ex cujus reliquiis flos extitit, quem Najades Nymphae, flentes casum fratris, Narcissi nomine notarunt» (Myth. Vat. I 185); «Alciope Nympha ex amne Cephiso Narcissum procreavit, cui Tiresias omnia prospera pollicitus est, si pulchritudini tantum suae non adeo confideret. Hunc igitur Echo, filia Junonis, quum diligeret, et sui potiendi viam non inveniret, amore juvenis, quem extremis vocibus fugientem persequeretur, extabuit. Cujus in lapidem versae et in montibus absconditae vox tantum auditur. Id tamen ei accidit Junonis instinctu, quod garrulitate sua eam saepe esset morata, ne Jovem, in montibus Nymphas persequentem, deprehendere posset. Ob id etiam fertur ob deformitatem montibus esse recondita, ne quid ejus praeter vocem conspici possit. Narcissum autem supradictum ob nimiam despectionem et crudelitatem, quam in Echo exercuerat, Nemesis, id est Fortuna ultrix fastidientium, in amorem sui compulit, ut non minori ac illa exureretur igne. Qui quum ex assidua fatigatione venationis juxta fontem procubisset, et hauriens aquam imaginem sui perspexisset, alienam putans, adamavit, ejusque desiderii ita ut vita privaretur, intabuit. Ex cujus reliquiis flos oritur, quem Najades Nymphae, casum fratris flentes, narcissum nomine annotaverunt» (Myth. Vat. II 180). Cito siempre los tres mitógrafos vaticanos por la edición de Bode 1834.

or sensisse) figuram» (*Met.* VII, 722)⁷. Se podría pensar que este tópico del mercader es original de Corella; no obstante, aparece en una tradición concreta de manuales mitográficos medievales. El primer testimonio se encuentra en los comentarios a la *Eneida* de Servio⁸, muy conocidos en la Edad Media y que influyeron en repertorios mitográficos como los mitógrafos vaticanos o las *Genealogiae deorum* de Boccaccio: «Ut probes igitur coniugis castitatem, muta te in mercatorem» (*Comm. in Verg. Aen.* VI, 445)⁹.

Los dos primeros mitógrafos vaticanos —ya que el tercero no registra el mito— dicen así: «Quo audito, respondit Aurora: *ut probes coniugis castitatem, muta te in mercatorem*» (*Myth. Vat.* I 44) y «quo audito, respondit Aurora: *ut probes igitur coniugis castitatem, muta te in mercatorem*» (*Myth. Vat.* II 216). Por lo que se refiere al texto de Boccaccio, éste distribuye la entrada del mito de Céfalo y Procris a partir de la referencia doble a Servio y a Ovidio. En este sentido, es importante comprobar que la mención del disfraz de mercader de Céfalo aparece en dos ocasiones. La primera de éstas es atribuida por Boccaccio a Servio: «Qui cum se mercatorem finxisset, et munera ingentia promississet [...]» (*Gen. deor.* XIII, 65); la segunda, la pone en boca de Ovidio: «Quibus auditis cepit Cephalus de pudicitia coniugis suspicari, et experturus in mercatorem se transtulit» (*Gen. deor.* XIII, 65), aunque, como se ha podido comprobar antes, Ovidio no menciona este aspecto. Roís de Corella conocía alguno de estos textos mitográficos, del cual extrajo este motivo.

⁷ Cito siempre las *Metamorphosis* por la edición crítica de Anderson (Ovidius 1996). El *Ovide moralisé* sigue muy de cerca el texto ovidiano y únicamente dice: «Aurora mua mon visage / Et ma forme —bien le senti— / Qui à ce faire s'assenti» (*o. m.* VII, 2908-2910). En el *Ovide moralisé en prose* Céfalo se viste con hábitos diferentes, de manera que su esposa no lo reconozca, ya que hacía tiempo que no lo veía: «Et lors me vint une suspesson contre ma dicte femme, par quoy je la voulus essayer, si me vesty d'abit estrange, car de long temps ne m'avoit veü» (*o. m. en prose* VII, 16). Asimismo, el *Ovidius moralizatus* tampoco recoge ninguna mención de la figura de mercader que toma Céfalo con la ayuda de la Aurora y lo hace de manera muy parecida a Ovidio, con una referencia al cambio muy general: «Fauente igitur aurora quam contempserat: ipse faciem & formam mutauit & se alienum simulans domum propriam introiuit» (*O. M.* VII, 32). Cito el *Ovide moralisé en prose* por la edición de Charles de Boer (1954) y el *Ovidius moralizatus* por la de Engels (Berchorius 1962).

⁸ El verso virgiliano objeto del amplio comentario de Servio es el siguiente: «His Phaedram Procrimque locis maestamque Eriphylen» (*Aen.* VI, 445). Cito esta obra por Virgilio 1966.

⁹ Siempre que cito esta obra, lo hago por la edición de Georgius Thilo (Servio 1961a).

Cuando ponemos en paralelo los textos de Ovidio, Servio, los mitógrafos vaticanos y Boccaccio, comprobamos que, además de la referencia al disfraz de mercader de Céfalo, Servio y los mitógrafos vaticanos difieren en otros dos momentos de Ovidio. Los dos motivos divergentes de la tradición clásica son, en primer lugar, la identidad de quien hace los regalos a Procris y que ésta ofrece a su marido cuando vuelve junto a él y, en segundo lugar, la naturaleza misma de los presentes.

Tanto en los comentarios a la *Eneida* de Servio como en los dos primeros mitógrafos vaticanos, que dependen del primero, no es Diana quien da los regalos a Procris y ésta, a su vez, se los ofrece a su esposo, sino que es la Aurora misma quien los entrega a Céfalo. Boccaccio explicita esta diferencia entre Servio y Ovidio: «Fuit et hic ab Aurora dilectus, que, ut dicit Servius, illi dedit canem vocantum Lelepam et hastilia duo, omnia que vellet contingentia» (*Gen. deor.* XIII, 65). En esta cita, Boccaccio introduce la otra divergencia respecto de las *Metamorfosis*, ya que uno de los regalos no es un dardo, sino dos, como también encontramos en los mitógrafos vaticanos: «Quod quum saepe faceret, amorem in se movit Aurorae, quae ei canem velocissimum, Lelepam nomine, donavit, et duo hastilia inevitabilia, eumque complexa rogavit» (Myth. Vat. I 44); «quod quum saepe faceret, amorem in se movit Aurorae, quae ei canem velocissimam, Lampadam nomine, donavit, et duo hastilia inevitabilia, quia venator erat; eumque in amplexibus rogavit» (Myth. Vat. II 216). Así pues, son dos diferencias clave respecto al texto ovidiano y la reelaboración corellana, dos divergencias importantes por lo que respecta al establecimiento de las *Genealogiae deorum* como fuente superpuesta al texto ovidiano. Cuando Boccaccio cita a Ovidio, deja claro que «cui [a Procris] Diana canem dedit et iaculum» (*Gen. deor.* XIII, 65). Corella, que sigue a Ovidio, se fia de Boccaccio cuando éste glosa al de Sulmona y viste de mercader a Céfalo, a pesar de que este motivo, realmente, no aparezca en las *Metamorfosis*¹⁰.

¹⁰ Son remarcables las profundas diferencias en el argumento de este mito entre las *Genealogiae deorum*, que presentan una versión muy parecida a Ovidio y que Corella conoce y aprovecha, y otra obra de Boccaccio, el *De mulieribus claris*, que se aleja bastante de estas versiones. Destacan dos momentos clave en esta divergencia. En primer lugar, Céfalo no cambia su aspecto por actuación directa o sugerencia de la Aurora, ni éste es de mercader, ni, además, su ausencia de casa se justifica por el rapto de Aurora, sino que, cuando duda de su amada, finge hacer un viaje a tierras lejanas, pero vuelve en un momento determinado y le ofrece regalos para ganarse su favor, para ponerla a prueba, en definitiva: «Quod audiens iuvenis,

Aún en el mito de Céfalo y Procris hay un segundo argumento a favor del conocimiento corellano del repertorio mitográfico de Boccaccio: la figura del *tercer*, que interfiere en los enamorados, de manera paralela a la figura de la Aurora, al principio de la historia. Ovidio no especifica quién es ese sujeto envidioso —«vocibus ambiguis deceptam praebuit aurem» (*Met.* VII, 821)—, pero Corella lo identifica con un campesino: «Arribà lo so de la cançó duptosa a les horelles de un llaurador, la condició dels quals inhiqua, en reports de semblants noves se delita» (*Parlament*, 306-308). La figura del labrador-envidioso no es original de Corella, sino que, como el tópic anterior del mercader, lo extrae de las *Genealogiae deorum* de Boccaccio: «Rusticus autem quidam nynpha vocari putans Pocris retulit» (*Gen. deor.* XIII, 65)¹¹.

Por otro lado, en el mito de Tereo, Procne y Filomela, a pesar de que las *Metamorfosis* son la fuente principal, me inclino a pensar que las *Genealogiae deorum* de Boccaccio han funcionado también como fuente adicional en algunos momentos concretos, uno de los cuales es, precisamente, el exordio de la historia.

Tereo, rey de Tracia, después de luchar contra los atenienses, firma la paz con Pandión y, como sello de ésta, toma a Procne, la hija del rey de Atenas, como esposa: «Aprés que Thereu, rey de Tràcia, fill de Març, en san-

experiri avidus, peregrinationem longinquam fingens abiit flexoque in patriam gradu, per intermedium muneribus constatiam temptavit uxoris» (*De mulier. clar.* XXVIII). En segundo lugar, es notable la ausencia del *lauzangier* también en el nacimiento de los celos en Procris, que aparecen no porque ningún envidioso le reporte lo que oye cantar a Céfalo, sino porque ésta teme que su marido corresponda a la Aurora: «Agebatur Pocris in varios animi motus; et zelo pericita, ne forte id in se blanditiis Aurore vir ageret quod ipsa in illum auro mercata fuerat, clam per scopulos et abrupta montium iuga valliumque secreta venatorem consequi cepit» (*De mulier. clar.* XXVIII). Siempre que cito esta obra, lo hago por la edición de Vittore Branca (Boccaccio 1967).

¹¹ Este motivo aparece también en los comentarios de Servio a la *Eneida* y en los dos primeros mitógrafos vaticanos, pero, tal y como he argumentado, la fuente concreta es el repertorio mitográfico de Boccaccio. Por otro lado, Corella está interesado en esta figura del *tercer* y amplifica dos versos de Ovidio —«nescio quis nomenque aurae tam saepe vocatum / esse putat nymphae, nympham me credit amare» (*Met.* VII, 822-823)— con una caracterización previa de las actuaciones de los envidiosos, de los *lauzangiers*, que imaginan lo que ven y lo cuentan sin estar seguros: «E, perquè és costum de aquells qui eniquament reporten, adverar no solament lo que vehen, mas encara lo que ells pensant que's pot seguir del que han vist, reportà a la muller de Cèlafus lo malicciós missatger, ensemps haver hoyt tals paraules e vista la nimpha a qui les endreçava» (*Parlament*, 308-313).

gonoses batalles combatia los forts murs de Athenes, fermada pau ab lo rey Pandión, per ligam de vera amistat donà lo assetjat rey a Thereu Prognés, filla major sua, per muller, romanint Philomena per repòs de la sua vellea» (*Parlament*, 961-966). Esta contextualización del mito es mínima y muy ambigua tanto en Ovidio (*Met.* VI, 424-432), como en los mitógrafos posteriores: «Tereus rex Thracum fuit. Qui quum Pandionis, Athenarum regis, filiam, Procnen nomine, duxisset uxorem» (Myth. Vat. I 4 y Myth. Vat. II 217). Estos mitógrafos dependen directamente de Servio: «Tereus autem rex Thracum fuit, qui cum *Atheniensibus tulisset auxilium ac* Pandionis, Athenarum regis, filiam, Procnen nomine, duxisset uxorem» (*Comm. in Verg. Buc.* VI, 78)¹². Mientras que el *Ovidius moralizatus* sigue muy de cerca la brevedad de los otros manuales mitográficos —«Tereus rex thracum prognen filiam pandionis regis athenarum habuit vxorem» (*O. M.* VI, 17)—, el *Ovide moralisé* (*o. m.* VI, 2183-2222) y su prosificación (*o. m. en prose* VI, 11) sí que se detienen en la guerra que asolaba Atenas, pero no nos aporta otros datos que, sin embargo, sí que presenta Boccaccio. Este último es el único autor que, además de explicitar la guerra entre Pandión y Tereo, nos informa, como lo hará después Corella, que el rey de Tracia era hijo de Marte y que la boda con Procne se hizo para consolidar la paz entre tracios y atenienses:

Thereus rex Tracum fuit, et, ut ait Theodontius, filius fuit Martis ex nynpha Bystonide per vim ab eo oppressa, quod in parte scribit Ovidius [...]. Cum fatigasset Thereus bello Pandionem Athenarum regem, et in pacem tandem venisset, ut firmior esset, Prognem eius filiam, natu maiorem, sumpsit in coniugem.

(*Gen. deor.* IX, 8)

Ovidio anuncia brevemente que Tereo y Procne se convirtieron en padres: «[...] parentes / hac ave sunt facti [...]» (*Met.* VI, 433-434); no obstante, la referencia que hace Corella de este episodio —«portant la muller prenyada, de la qual, après de acostumat temps, de fill semblant al pare¹³, de elegant forma, ab gran alegria fon partera» (*Parlament*, 969-971)— es mucho más

¹² Cito los comentarios de Servio sobre las *Bucólicas* y las *Geórgicas* de Virgilio a través de la edición de Thilo (Servio 1961b).

¹³ Corella avanza esta información —el parecido del hijo con el padre—, fundamental para el desarrollo trágico de la acción.

cercana a la que encontramos en el texto de Boccaccio, que es el único mitógrafo que explicita en ese momento argumental tal motivo: «que cum iam illi Ythim filium peperisset» (*Gen. deor.* IX, 8).

Después de un tiempo de ausencia, la reina Procne echa de menos a su hermana, Filomela, y pide a Tereo que vaya a buscarla. Así lo hace, pero, encendido por la lujuria, poco antes de llegar a su reino con su cuñada, baja a tierra firme y la viola en una casa de su propiedad. Allí la deja, con la lengua cortada, para que no pueda contar la fatal historia. Corella hace que Tereo vuelva al barco y leve ancla, a diferencia de Ovidio, que situaba tan cerca su palacio de la prisión de Filomela, que no era necesario viajar por mar de nuevo. A partir de esta modificación argumental, Corella introduce una explicación a la tripulación respecto de la ausencia de su cuñada: «E, tornat als ports, ffigí lo ple de cruels engans que la trista Philomena dexava morta» (*Parlament*, 1151-1153). Cuando llega a Tracia, hace creer a Procne que su hermana estaba muerta: «Dat gemitus fictos commentaque funera narrat» (*Met.* VI, 565). Corella precisa que la hija de Pandión había muerto de la *enfermedad del mar*: «Ab doloroses lagrimans paraules, a la muller fêu creure la germana Philomena de mal de la spannable mar havia dexat la vida» (*Parlament*, 1155-1157). Y hemos de buscar este motivo, que considero muy ilustrativo para el objetivo de este trabajo, en la obra de Boccaccio: «Et in domo illa clausa servavit, et veniens sordidatus ad Prognem Phylomenam maris nausea mortuam dixit» (*Gen. deor.* IX, 8).

Procne se entera de la desgracia de Filomela a través de un bordado que consigue hacer la hermana prisionera, en el cual narra con imágenes su historia. La salva y, mientras piensan cómo vengarse de Tereo, entra Itis, el hijo de Procne y de aquél. La madre, llena de furia y como venganza contra el padre, decide asesinarlo, para que no cometa las mismas atrocidades que su progenitor, esquema argumental que también encontramos en el mito de Jasón y Medea. Las hermanas deciden dar a comer su propio hijo a Tereo. La descripción del banquete macabro es muy breve en el texto ovidiano: «Ipse sedens solio Tereus sublimis avito / vescitur inque suam sua viscera congerit alvum, / tantaque nox animi est [...]» (*Met.* VI, 650-652). Corella, no obstante, amplifica mucho este pasaje con la descripción minuciosa de la dificultad de Tereo para masticar y tragar la carne de su hijo, como también el momento de beber la sangre de éste —motivo que parece original de Corella—, con intenciones claras de mover las emociones de los lectores del relato (*Parlament*, 1295-1306). A pesar de todo, el banquete macabro se

consumó. Sólo faltaba, para hacer efectiva la venganza, que Tereo fuese consciente de todo. Éste favoreció la ocasión de enterarse cuando preguntó por su hijo¹⁴ y su esposa le contestó sentenciosamente que ya lo tenía: «Gran part del fill rostit Thereu menjava, quant, afectadament, demanà de l'amat príncep, dient que lo y portassen, al qual, sens tarda, respòs Prognès: «ja tens lo que demanes»» (*Parlament*, 1307-1310). Tanto la pregunta de Tereo como la respuesta de Procne aparecen en estilo directo en el texto de Ovidio: «[...] «Ityn huc accersite» dixit. / dissimulare nequit crudelia gaudia Procne / iamque suae cupiens existere nuntia cladis / «intus habes, quem poscis» ait [...]» (*Met.* VI, 652-655). No obstante, como en la prosa mitológica corellana, la intervención del padre de Itis se encuentra en estilo indirecto en la exposición de Boccaccio: «Qui cum sepius rei inscius illum vocasset, eique respondisset continue Prognès: adest» (*Gen. deor.* IX, 8). Podría tratarse, efectivamente, de una coincidencia, si no fuese porque hay otra en relación con este tópico concreto: mientras que Ovidio hace decir a Procne que su marido tiene el hijo dentro de su cuerpo, Boccaccio únicamente pone en boca de ésta un lacónico «adest», una referencia general al hecho de que allí se encuentra, pero sin explicitar dónde exactamente, de la misma manera que lo hace Roís de Corella.

Además, el orden de las metamorfosis en la prosa mitológica corellana coincide con el que aparece en la obra de Boccaccio: Procne, Filomela y, por último, Tereo. A pesar de que en las *Metamorfosis* Tereo continúa siendo el último transformado, el orden se invierte en las hermanas, ya que la primera mencionada es la que huye al bosque, o sea, el ruiseñor, Filomela. Tanto en el texto de Servio, como en los dos primeros mitógrafos vaticanos, la primera metamorfosis es la de Tereo. Procne se transforma, pues, en golondrina: «Cuberta de negre, los pits encara de la sanch de Itis colorats, volava Prognès, tornada oroneta, fallint-li part de la coha, la qual Thereu, la sua gonella squinçant, quant la volgué pendre, li havia tolt. E, seguint los reials costums, de continu en los alts palaus e cambres reposa» (*Parlament*, 1327-1332). Cuatro elementos temáticos son los que Corella incorpora en la minuciosa descripción de esta metamorfosis, que contrasta con la brevedad de los testimonios anteriores. Lo consigue con la yuxtaposición de fuentes, como intentaré demostrar. Tales motivos son:

¹⁴ Ovidio habría tomado este motivo del *Atreo* de Accio, a pesar que no se ha conservado esta parte. A partir del autor de las *Metamorfosis*, llega al *Thyestes* de Séneca (Iglesias y Álvarez 1993: 61).

1. el color negro de su cuerpo;
2. la mancha roja del pecho, que es de sangre de su hijo;
3. la gonela desgarrada, que da lugar a la cola peculiar de las golondrinas;
4. el hecho de habitar en las casas —en concreto en los palacios, por su nobleza.

Ovidio únicamente nos dice que se pone en los tejados, sin especificar si son palacios o no, y que la mancha roja del pecho es de sangre de su hijo: «*Altera tecta subit; neque adhuc de pectore caedis / excessere notae, signataque sanguine pluma est*» (*Met.* VI, 669-670). ¿De dónde salen, pues, los otros tópicos? No he sabido encontrar ninguna fuente para el tercer motivo, que podría ser una invención corellana construida de manera paralela al tópico de la mancha de sangre: se trataría de una señal que evidencia alguna circunstancia concreta previa a la metamorfosis y que permanece una vez consumada ésta. Pero, eso sí, hemos de ir a buscar en la obra de Boccaccio el primero de los motivos mencionados y la matización del cuarto: «*Et pullo in habitu propria tecta servaret*» (*Gen. deor.* IX, 8). Efectivamente, Boccaccio es el origen de la referencia al vestido oscuro, como también de la concreción de los tejados de los palacios —del suyo, en concreto— y no de las casas, en general.

Por último, en cuanto a este mito del *Parlament*, «lo miserable rey, perseguint les cruels dones, saltant per la matexa finestra, pres de ocell inmund de pintada figura. Hi, encara de present, la cruel mort de son fill hululant, lo alé corrupte porta de la miserable vianda» (*Parlament*, 1336-1340). Tereo se transforma en una abubilla, ave que tiene una cresta de plumas en la cabeza, que simboliza, junto con el pico largo y punzante, la espada con la que persigue a su esposa y a su cuñada¹⁵. Ovidio usa únicamente esta imagen de pájaro armado:

ille dolore suo poenaeque cupidine velox
vertitur in volucrum, cui stant in vertice cristae,
prominet inmodicum pro longa cuspide rostrum:
nomen epops volucris, facies armata videtur.
(*Met.* VI, 671-674)

¹⁵ En cuanto a esta ave, los bestiarios la confunden con la cigüeña, que representa el tópico filial.

No obstante, Corella se aleja y sigue muy directamente el texto de Boccaccio. El valenciano presenta dos tópicos, fundamentalmente: el canto ululante por la pérdida de su hijo¹⁶ y el mal olor de su aliento, por habérselo comido —la referencia ovidiana es, simplemente, que se trata de una ave rapaz. Estos dos tópicos están presentes en las *Genealogiae deorum* y son el centro de la descripción de esta metamorfosis: «Thereum autem ideo in upupam versum dixere, quia et cristata sit avis, et ululare cantus eius sit, et stercorea cibus, ut per cristam insigne regii capitis designetur, et per ululatum filii perditii lamentationes, et per fetidum cibum aspernanda atque fastidiosa memoria comesti nati» (*Gen. deor.* IX, 8).

Si nos centramos ya en otra prosa mitológica *Scriu Medea a les dones la ingratitude e desconexença de Jàson, per dar-los exemple de honestament viure* (=Medea), habrá que prestar atención, en primer lugar, al exordio de ésta:

A les fèrtils daurades pacífiques ribes de Colcos arribà aquell grec que, primer de tots los hòmens, mostrà als velosos vents les blanques veles stendre e a les inquietes honas de la indòmita mar sofferir ésser llaurades ab la primera nau, nomenada del nom qui la havia feta: Argon. Acompanyat de noble companya de animosos strenus jóvens de Grècia, entre·ls quals Èrcules, Orfeu, Càstor, Pòlux, Linteus e altres, los noms dels quals en virtuosos actes scriure seria, en prolixitat de llargues istòries, canviar la fi de ma breu scriptura

(*Medea*, 22-32).

Creo que este pasaje corellano le debe mucho a este otro de las *Genealogiae deorum*: «Qui expeditione assumpta, fabricata est illi navis longa ab Argo in sinu Pegaso, et Argos ab autore denominata, nobiles Grecie iuvenes fere omnes convocavit, inter quos Hercules fuit. Fuere preterea Orpheus, Castor, <Pollux>, Zethus, Calays, aliique plures splendidissimi genere et virtute iuvenes» (*Gen. deor.* XIII, 26). Boccaccio proporciona a Corella en esta secuencia el tópico de la elaboración de la nave por Argos y su nombre, que recibe a partir de su constructor, como también la enumeración de algunos de los jóvenes griegos y el orden de ésta¹⁷.

¹⁶ Este canto contrasta con el melodioso de Procne y Filomela, por lo que, cuando lo oigan los hombres, creerán más fácilmente aquel canto que es agradable a sus oídos.

¹⁷ Hércules se menciona inmediatamente antes de aparecer el listado de héroes. En éste, se mantiene Orfeo, un argonauta cuestionado como tal. Después, encontramos a los gemelos Cástor y Pólux. Por último, únicamente se sustituyen los dos últimos por Linceo.

El rey de la Cólquide, cuando Jasón le presenta su insistencia en conseguir el vellocino de oro, se muestra favorable a su empresa (*Medea*, 109-113), para lo que deberá pasar diferentes pruebas (*Medea*, 114-134)¹⁸. Esta estructura argumentativa se corresponde con un esquema narrativo tradicional: lo que mueve al héroe se encuentra en el centro de diferentes círculos concéntricos, de diferentes barreras que lo separan de su objetivo último (Campos, 2000). Es el mismo esquema que se encuentra, en esencia, en la representación de las islas, ya que éstas se separan del mundo por barreras acuáticas —es un ejemplo muy característico el de la laguna Estigia. Llegar a una isla implica enfrentarse a muchos peligros, a muchas pruebas. Es el centro último de uno de estos sistemas concéntricos. En una isla se encuentra el vellocino, pero hay más barreras, además de la acuática. Corella menciona tres: en primer lugar, la lucha contra los toros, guardianes del despojo dorado; después, la presencia de otro guardián, un dragón en la cueva donde se encuentra el vellocino, de manera que el dragón es una barrera y la cueva otro mundo¹⁹ —como la isla—, al cual no se puede acceder sin haber superado aquello que lo impedía; por último, muerto el dragón, los dientes de éste se convierten en caballeros, a los que Jasón debía vencer como barrera última para conseguir el vellocino de oro.

Estos motivos temáticos son de gran importancia para determinar la tradición de la que bebe Corella, ya que tiene variaciones concretas en los diferentes testimonios. Ovidio presenta en las *Metamorfosis* la versión más extensa, según la cual Jasón amansa los toros y, con la ayuda de éstos, ara la tierra (*Met.* VII, 104-121), donde siembra los dientes de un dragón, que llevaba guardados en el interior de su casco (*Met.* VII, 121-148); por último, adormece el dragón que guardaba el vellocino de oro (*Met.* VII, 149-155). Cabe destacar, al menos, dos aspectos que considero fundamentales para mi argumentación: la alteración del orden de las dos últimas pruebas y la variación respecto del motivo de los dientes del dragón. Por lo que atañe a este último, la tradición —desde Apolonio de Rodas (III, 1176-1180)— dice que se trata de los dientes del dragón de Cadmo y no del que guarda el vellocino de oro.

¹⁸ No obstante, le recomienda que lo deje cuando vea que aún lo puede hacer (*Medea*, 135-144).

¹⁹ El tópico de la cueva está implícito en la obra de Pierre de Bersuire, ya que el dragón vigila y obstruye el camino *a los que entran*: «Erat ibi draci vigilans: & igne quem emittebat: omnia circumstantia inflammans: qui arietem aurei velleris custodiebat: & iter intrantibus obstruebat» (*O. M.* VII, 2).

Asimismo, aunque muy brevemente, aparecen estos tópicos en la heroida de Medea a Jasón:

Iungis et aeripedes inadusto corpore tauros
 Et solidam iusso uomere findis humum.
 Arua uenenatis pro semine dentibus imples,
 Nascitur et gladios scutaque miles habet.
 Ipsa ego, quae dederam medicamina, pallida sedi,
 Cum uidi subitos arma tenere uiros,
 Donec terrigenae —facinus mirabile!— fratres
 Inter se strictas conseruere manus.
 Inopor ecce uigil squamis crepitantibus horrens
 Sibilat et torto pectore uerrit humum.

(*Her.* XII, 93-102)

Este motivo se modifica en la Edad Media en dos aspectos²⁰: el orden de las dos últimas pruebas y la identificación de los dientes del dragón de Cadmo con aquel que guarda el vellocino de oro. La inversión del orden depende de la presencia de otro cambio, ya que es necesario que el episodio del dragón se anteponga al de los caballeros, dado que éstos nacen de los dientes de ese animal. El testimonio más antiguo conservado con estas modificaciones medievales es el de Servio, que, a partir de dos versos de Virgilio —«Haec loca non tauri spirantes naribus ignem / inuertere satis immanis dentibus hydri» (*Georg.* II, 140-141)—, comenta lo siguiente:

Iason Colchos profectus ad tollendum vellus aureum, quod dicaverat Marti Phryxus, Medae auxilio et pervigilem draconem occidit et eius dentes sevit, iunctis tauris ignem efflantibus: unde nati armati sunt, qui primum fecerunt impetum in Iasonem frustra, postea mutuis se vulneribus conciderunt

(*Comm. in Verg. Georg.* II, 140).

El manual mitográfico de Boccaccio también recoge este motivo según la variante medieval, a pesar de que lo hace muy brevemente, en comparación con el resto del mito, y sólo cuando se alude a la ayuda de Medea y no a tra-

²⁰ A excepción del *Ovide moralisé* y del *Ovide moralisé en prose*, que dependen claramente de Ovidio y, por lo tanto, lo siguen también en estos tópicos (*O. M.* VII, 275-291; *O. M.* VII, 275-291).

vés de la conversación entre Eetes y Jasón: «Ab ea doctus est, quo pacto <eripedes> tauros et domare et iugo subigere posset, occidere draconem pervigilem, et eius dentes sulcis immittere, et ex dentibus surgentes armatos in pernicem suam concurrere sineret, et hoc peracto qualiter illi ad aureum vellus iter previum esset» (*Gen. deor.* XIII, 26).

Así pues, Corella no sigue ninguna fuente clásica para este pasaje, sino la tradición medieval, que se extiende desde Servio hasta las *Genealogiae deorum* de Boccaccio, pasando, al menos, por los dos primeros mitógrafos vaticanos, el *Ovidius moralizatus* y la *Historia destructionis Troiae*. De estas obras, la de Guido delle Colonne y el manual de Boccaccio son las que han tenido una fuerte influencia en las prosas mitológicas, en general, y en la *Medea*, en particular, de manera muy especial. Alguna de estas fuentes o la superposición de varias han servido a Roís de Corella para conformar su *Medea*. Ayudará a determinarlo otro motivo temático concreto que presenta en el texto corellano un cambio respecto de la tradición: la caja que, hacia el final de la historia, Medea envía a Creúsa.

La fama de Jasón —y no otro motivo— es el que conduce a Medea y a éste a Corinto, por orden del rey Creonte: «Relluhia Jàson de gloriosa fama, multiplicant cada dia en forts animosos actes, volant per tota Grècia ab suaus daurades alles la sua inefable virtut. Tant, que a les orelles de Creon, rey dels corintians, los actes de Jàson axí pròsperament pervengueren, que delliberà, donant-li una filla, Creüsa, per muller, gendre e successor lo cridàs de son regne. Trametent per ell, en poch spay arribà en lo regne del novell sogre» (*Medea*, 734-742). Es muy posible que esta ambigüedad del tema del conocimiento de Jasón por parte de la corte de Corinto provenga de otra presente en el manual mitográfico de Boccaccio: «Tandem quacunqu ex causa factum sit a Jasone abdicata est, et Creusa Creontis regis Corinthiorum filia desponsata» (*Gen. deor.* IV, 12).

Medea, furiosa por el desprecio de su marido y envidiosa de Creúsa, envía a ésta un presente con sus hijos, a los que recuerda que han de volver a casa rápidamente una vez entregado el obsequio a su madrastra:

«Portau aquesta capça a vostra madastra, Creüsa! Digau-li que s'alegre ab Jàson, puix sens ell Medea resta trista! E no tardeu, fogint de la casa de Creon, tornar a mi, perquè sens tarda me façau venja de la ingritud de vostre pare».

Partiren-se los chichs infants, portant a Creüsa present ple de encantaments e malefics, lo qual, poch spay après que fon ubert, encés

foch spantable, que ensemps Creon e la filla e los alts palaus de la reyal
posada convertí en cendra, en altitud de tan altes flames, que-ls cels
menaçaven

(*Medea*, 797-808).

Este fragmento corellano se corresponde a este episodio de la tragedia de Séneca:

Peracta vis est omnis; huc natos voca,
pretiosa per quos dona nubenti feras.
ite, ite, nati, matris infaustae genus,
placate vobis munere et multa prece
dominam ac novercam. vadite et celeres domum
referte gressus, ultimo amplexu ut fruamur.

(*Med.* 843-848)²¹

En la *Medea* de Corella aparece un elemento que no se encuentra en la secuencia correspondiente de la tragedia de Séneca, pero sí unos versos antes, como es la identidad del regalo funesto que Medea envía a Creüsa:

Tu nunc vestes tinge Creusae
quas cum primum sumpserit, imas
urat serpens flamma medullas.
ignis fulvo clusus in auro
latet obscurus, quem mihi caeli
qui furta luit viscere feto
dedit et docuit condere vires
arte, Prometheus [...].

(*Med.* 817-824)²²

²¹ Cito el texto clásico de las *Tragedias* de Séneca por la edición de Miller (Seneca 1968). Además, cuando lo haga, también citaré en nota el texto correspondiente de la traducción catalana de finales del siglo XIV, dado que Corella podría haber conocido este texto y no el latino: «Medea, ja és tot lo ffet aparellat. Appella tos ffills propis, per los quals trametes los teus dons e joyes a Creüsa, esposa de ton marit. Anats, anats, ffills meus, nats de mare miserable e infortunada. Placats e ablanits ab dons e ab moltes pregàries la senyora madrasta. Anats e tornats tost a casa, per tal que prenga de vosaltres lo derrer besar e lo trist comiat» (Sèneca 1995: 441).

²² «O, Luna, suplich-te que de present vulles untar les vestidures de Creüsa, sposa de Jàson, e tenyir-les ab aquests verins; e dóna tal virtut a la obra que yo faç e a les incantacions mies que, tantost que les dites vestidures seran tocades per Creüsa, se lleu soptosament flama

Como se puede comprobar, a pesar del conocimiento y aprovechamiento del texto trágico en la *Medea* corellana, hay una divergencia importante: mientras que Séneca presenta una pieza de vestir, de la cual sale el fuego que quema a Creúsa, el valenciano muestra que este presente es una caja. ¿De dónde extrae este motivo Corella? ¿Se aleja de la tradición del mito para modificar el tópico o responde a alguna familia concreta de las variantes de éste? El Mitógrafo Vaticano I (Myth. Vat. I 25), el *Ovide moralisé* y su profificación (*o. m.* VII, 1470-1483; *o. m. en prose* VII, 9) y el *Ovidius moralizatus* (*O. M.* VII, 7) presentan el motivo clásico del vestido que se inflama. No obstante, el tópico de la caja aparece —únicamente, eso sí— en el repertorio de Boccaccio. Además, cuando comparamos las dos partes que se advierten en la *Medea* de Corella, se evidencia un aspecto clave: la descompensación cuantitativa entre éstas. La brevedad del episodio corintiano nos hace pensar, rápidamente, en un manual mitográfico como fuente de este pasaje; más aún cuando descubrimos una dependencia tan clara como la que se deduce de este motivo de la caja, ya que aparece en dos ocasiones en el manual de Boccaccio, en las entradas correspondientes a Medea y a Creúsa, respectivamente:

Quod cum egerrime ferret, excogitata malitia, filios suos, quasi ad placandam sibi novercam, cum donis in scrineolo clausis misit, quod a Creusa non ante apertum est, quam per omnem regiam flamma evolaverit ingens, a qua cum ipsa Creusa regia omnis exusta est; cum iam pueri premoniti evasissent. Verum cum in eam iratus Jason irruisset, sumpturus ex tam impio facinore penas, eo vidente trux femina filios trucidavit innocuos.

(*Gen. deor.* IV, 12)

Creusa, ut satis proximo supra patet, filia fuit Creonthis Corynthiorum regis et desponsata Iasoni. Quam ob rem indignata Medea, cantaminibus suis ignem inestinguibilem scrineolo inclusit, illudque firmatum tanquam iocale aliquod ad eius gratiam filiis promerendam eidem Creuse per filios parvulos misit. Que cum visura quid muneris mitteretur, scrineolum aperuisset, evolavit ex illo ignis

qui crem tota la persona, cremant ffins a les medul·les. Lo foch estava tanquat e amagat per los déus en un vexell d'aur, era escur e no'l veyia persona del món. *Lo qual ffoch me donà aquell hom apellat Prometheu, qui'l fffurtà als déus*» (Sèneca 1995: 439).

confestim, qui Creusam regiamque Creontis exussit omnem, cum iam Medee filii premoniti discessissent.

(*Gen. deor.* XIII, 64)²³

Para acabar, me centraré en algunos pasajes del *Plant dolorós de la reina Ècuba rahonant la mort de Príamo, la de Políxena e de Astíanactes* (= *Plant*). Esta pieza presenta el lamento de la reina de Troya por tres generaciones de su familia: su marido —el rey Príamo—, su hija —Políxena— y su nieto —Astíanactes. Son pocos los textos que reúnen los tres asesinatos. Si nos fijamos en las *Metamorfosis*, únicamente aparece tratada más detenidamente la muerte de Políxena (*Met.* XIII, 439-473), mientras que las de Príamo y Astíanactes son mencionadas más brevemente con anterioridad: «Troia simul Priamusque cadunt [...]» (*Met.* XIII, 404); «mittitur Astyanax illis de turribus, unde / pugnans pro se proavitaque regna tuentem / saepe videre patrem monstratum a matre solebat» (*Met.* XIII, 415-417). Así pues, los asesinatos cometidos por Pirros comienzan con Príamo, siguen con Astíanactes y acaban con Políxena. Las *Troyanas* de Séneca y la *Historia destructionis Troiae* (Martos en prensa d) —las dos obras más importantes para la filiación del *Plant*— siguen esta misma ordenación. Entonces, ¿por qué Roís de Corella altera esta secuencia temporal que encontramos insistentemente en la tradición? Una explicación bastante lógica es el criterio genealógico: la presentación ordenada de tres generaciones. Ésta estructura podría deberse, asimismo, a la distribución que hacen las *Genealogiae deorum*. Este repertorio mitográfico nos presenta la genealogía troyana en el libro sexto, de manera que dedica una entrada a cada uno de los diferentes miembros del linaje de Príamo y de Hécuba, con el mismo orden que en Corella: Príamo (*Gen. deor.* VI, 14), Políxena (*Gen. deor.* VI, 21) y Astíanactes (*Gen. deor.* VI, 25). Y cada entrada contiene destacado el episodio de la muerte.

Además, un segundo nexo de unión de esta prosa mitológica con el manual mitográfico de Boccaccio es el tópico del manto con el que se cubre

²³ Además, es fundamental un dato de la transmisión textual de las tragedias de Séneca traducidas por Nicolau Trevet a finales del siglo XIV: la tragedia de *Medea* acaba con un apéndice que recoge un fragmento de las *Genealogiae deorum* con la muerte de la hija de Eete (Séneca 1995: 450-451): «Al final de *Medea* se añade su muerte según la representación de Boccaccio en su *De genealogia deorum*. Este pasaje se encuentra impreso en A. Farinelli, *Italia e Spagna*, I, p. 193, nota 1 (según Bibl. Central, Ms. 295). Falta todavía por estudiar hasta qué punto dependen los argumentos y glosas de la traducción de los argumentos y comentarios a las tragedias en latín, divulgados en la Edad Media» (Blüher 1983: 127-128, nota 45).

Polixena para dirigirse al sepulcro de Aquiles, como también su identificación como el vestido de boda por parte de Pirros (*Plant*, 264-273): «*Quam ornatum ritu virginum nuptias celebrantium ad Achillis tumulum truculentus deduxit iuvenis, et quonam ab ymagine Achillis petitam dicebant*» (*Gen. deor.* VI, 21).

Por lo que respecta al *Plant*, finalmente, Ulises lanza desde una torre al hijo de Héctor, que cae sobre unas rocas, como nos informa Hécuba misma en la lamentación por su nieto, al final de la prosa mitológica (*Plant*, 395-399). Y, en este sentido, una vez más, el repertorio mitográfico boccacciano debía haber abastecido a Corella de estos tópicos: «*E turri deiectus est, ut alii saxo illisus, et sic mortus, ne ulla Priami generis libera super esset posteritas*» (*Gen. deor.* VI, 25).

En definitiva, este trabajo tenía un objetivo principal: intentar demostrar que las *Genealogiae deorum* de Boccaccio, como manual mitográfico, son una referencia que Roís de Corella tuvo presente, que consultó y que impregnó sus prosas mitológicas. Se trataba de un repertorio de consulta obligada para artistas y poetas en el contexto medieval en que escribió este autor valenciano. Así pues, en conclusión, las *Genealogiae deorum* son otra obra que hay que añadir al complejo entramado de fuentes que tienen las prosas mitológicas de Joan Roís de Corella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANNICCHIARICO, Annamaria (1999): «Presenza e presenza-assenza di madonna Fiammetta e di Corella nel *Tirant lo Blanc*», en Vicent MARTINES (ed.), *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Alcoi, Marfil, pp. 55-69.
- BADIA, Lola (1988): «En les baixes antenes de vulgar poesia»: Corella, els mites i l'amor», en *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona, Quaderns Crema («Assaig» 8), pp. 145-180.
- BERCHORIUS, Petrus (1962): *Ovidius moralizatus*, ed. J. ENGELS, Werkmateriaal-2, Utrecht.
- BLÜHER, Karl Alfred (1983): *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- BOCCACCIO, Giovanni (1951): *Genealogie deorum gentilium libri*, 2 vols., ed. Vincenzo ROMANO, Bari-Gius, Laterza.
- BOCCACCIO, Giovanni (1967): *De mulieribus claris*, ed. Vittore BRANCA, Roma, Arnoldo Mondadori («Tutte le opere di Giovanni Boccaccio» 10).

- BOCCACCIO, Giovanni (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, trad. Consuelo ÁLVAREZ y Rosa M.^a IGLESIAS, Madrid, Editora Nacional.
- BODE, G. H. (ed.) (1834): *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, Hildesheim, Olms.
- BOER, Charles de (ed.) (1915-1938): *Ovide moralisé. Poème du commencement du XIV siècle, publié d'après tous les manuscrits connus*, 5 vols, Amsterdam, Johannes Müller.
- BOER, Charles de (ed.) (1954): *Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle)*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, Axayácatl (2000): «Centros geográficos y movimiento del héroe: de la Ínsola Firme a la Peña Pobre en el Amadís de Gaula», *Voz y Letra*, 11/2, pp. 3-20.
- CINGOLANI, Stefano Maria (1998): *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest*, València, Edicions 3 i 4.
- COLUMNIS, Guido de (1936): *Historia destructionis Troiae*, ed. Nathaniel Edward GRIFFIN, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America.
- COLUMPNES, Guiu de (1916): *Histories troyanes*, ed. Ramon MIQUEL I PLANAS, Barcelona, Casa Miquel-Rius.
- HARRISON, Ann Tukey (1982): «Echo and Her Medieval Sisters», *The Centennial Review*, XXVI, pp. 324-340.
- IGLESIAS, Rosa M.^a, y M.^a Consuelo ÁLVAREZ (1993): «Banquetes míticos intencionados», *Revista de Estudios Superiores a Distancia (=51 Coloquio de estudiantes de Filología Clásica «Vino y Banquete en la Antigüedad»*, Valdepeñas 7, 8 y 9 de julio de 1993), pp. 43-62.
- MARTOS, Josep Lluís (1998): «Mite clàssic i moralització medieval: mitografia i bestiaris», en *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiòtica, 4-9 de noviembre de 1996*, 3, ed. Túa BLESA, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 83-91.
- MARTOS, Josep Lluís (1999): *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: estudi i edició*, Alacant, Universitat d'Alacant [tesis doctoral].
- MARTOS, Josep Lluís (en prensa a): *Fonts i cronologia de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant, Universitat d'Alacant («Biblioteca de Filologia Catalana», 10).
- MARTOS, Josep Lluís (en prensa b): *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Col·lecció Sanchis Guarner», 55).
- MARTOS, Josep Lluís (en prensa c): «La presència de Boccaccio en les proses mitològiques de Joan Roís de Corella», en *Napoli, Paesi Catalani, Europa. Momenti di cultura catalana in un millenio. Arte, letteratura, lingua e storia*, ed. Anna Maria COMPAGNA, Nápoles.

- MARTOS, Josep Lluís (en prensa d): «La *Historia destructionis Troiae* como fuente de las prosas mitológicas de Joan Roís de Corella», en *Actas del Coloquio Internacional VIII Jornadas Medievales, 18-22 de setembre de 2000*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1961): *Orígenes de la novela*, 2, Santander, C.S.I.C. [1.ª ed. 1905].
- OVIDIUS (1996): *Metamorphoses*, ed. W. S. Anderson, Stuttgart y Leipzig, B. G. Teubner («Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana»).
- SENECA, Lucius Annaeus (1968): *Tragedies*, 2 vols., ed. y trad. Frank Justus MILLER, London-Cambridge, Loeb.
- SÈNECA, L. A. (1995): *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet*, 2 vols., ed. Tomàs MARTÍNEZ ROMERO, Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics» B14-15).
- [SERVIO] (1961a): *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, 2 vols., ed. Georgius THILO, Hildesheim, Olms.
- [SERVIO] (1961b), *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Bucolica et Georgica Commentarii*, ed. Georgius THILO, Hildesheim, Olms.
- SEZNEC, J. (1983): *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus.
- VINGE, Louise (1967): *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund, Skanska Centraltryckeriet.
- VIRGILIO (1966): *Eneida-Libro VI*, ed. Heliodoro FUENTES, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.