

archivo

n°1 / 2

Memoria del arte /
memoria de los medios

n°3

El arte y lo cómico

n°4

Las muertes de las
vanguardias

n°5

Las tapas de
semanarios del siglo

XX

n°6

Estéticas de la vida
cotidiana

n°7

Objetos de la crítica

n°8

Centros y fronteras. El
cine en su tercer siglo

n°9

Dispositivos
mediáticos: los casos
de las tapas de revistas
en papel y en soporte
digital

n°10

Sobre historia y teoría
de la crítica I

búsqueda

ir

Contacto

Comentarios

Suscripción

El arte y lo cómico

n° 3

abr.2005

semestral

Secciones y artículos [I. Narrativas y escrituras de lo cómico]

Ulises, historia y personaje ridículo

José Emilio Burucúa

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios**Abstract**

La figura de Ulises ha reincidento a lo largo de la historia. Dos vertientes pueden encontrarse en ella: una, la de la aventura del viajero, con su desarraigo y contacto con lo otro. La segunda, la del héroe astuto que incluye rasgos cómicos (del mentiroso impenitente, del engañador incorregible, del fabulador proteico), que también se extendieron a otros aspectos o protagonistas de la historia.

Palabras clave

Ulises, comicidad, Pathosformeln, transformación.

Abstract en inglés**Ulysses, ridiculous story and character**

The figure of Ulysses has recurred along history. Two lines may be found: first, the traveler's in the exile and at the same time adventurer and in contact with the other. Second, the smart hero's, that includes comic features (those of the impenitent liar, of the incorrigible deceiver, of the protean fabulator), which were also extended to other aspects or main characters of the story.

Palabras clave

Ulysses, comicalness, Pathosformeln, transformation.

Texto integral

A mi alumna Graciela Romanelli y a mi joven
colega Ignacio Lewkowicz, *in memoriam*

1.

- 1 A lo largo de casi tres milenios, la versión homérica del mito de Ulises^[1] se ha condensado en una de las *Pathosformeln*^[2] más tenaces de la civilización occidental: la fórmula intelectual y emotiva del hombre viajero, que encierra un contenido fuertemente contradictorio y esquizoide^[3] pues representa el infortunio del hombre desarraigado y destinado a vagar y, al mismo tiempo, la exaltación del aventurero a quien el contacto con otras personas, pueblos y costumbres convierte en un individuo sabio y tolerante. Pero en esta segunda vertiente, la figura del héroe astuto ha incorporado a menudo los rasgos cómicos del mentiroso impenitente, del engañador incorregible, del fabulador proteico, caracteres risibles que también se extendieron a otros aspectos o protagonistas de la historia. La legendaria fidelidad de Penélope, por ejemplo, quien demostró poseer la misma inteligencia algo tramposa del marido en los episodios odiseicos del tejido para el sudario de Laertes y del acertijo de la cama fabricada por Ulises, fue objeto de bromas y befas en la misma Antigüedad, cuando ya se decía que, en rigor de verdad, la "casta" Penélope había sido una ramera de la peor especie, se había acostado con todos sus pretendientes y, de tales amores, había concebido nada menos que al monstruoso y multiforme dios Pan (Grimal 1951: 342 – 356).
- 2 Más tarde, de una manera equivalente a la que Jean Seznec describió para la supervivencia de todo el panteón olímpico en la Edad Media cristiana (1980 [1983])^[4], la latencia de la historia de Ulises en esos ocho siglos estuvo escandida por fuertes reparaciones, acompañadas de nuevos episodios inventados y deslizamientos de sentido, algunos de los cuales estuvieron destinados a perdurar más allá de la readquisición de los textos de Homero por la filología renacentista. Por ejemplo, parecería que San Isidoro de Sevilla ya hubiese perdido contacto directo con la *Odisea*, sin embargo Ulises se presenta en las *Etimologías* junto a Circe a propósito de la magia o de los seres metamorfoseados (Ovidio podría ser la fuente) (1994) y, nos interesa mucho más este punto, el héroe es señalado allí mismo como el fundador de Lisboa —Olisipona—, donde "al decir de los historiadores, el cielo se separa de la tierra y los mares de las tierras secas" (San Isidoro de Sevilla 1994, XV, 1, 70, vol. II, p. 224) (una referencia que nos remite a Plinio, *Historia Naturalis*, 4, 113). Semejante tradición fue seguida por Lucas, obispo de Tuy llamado precisamente el Tudense, en su *Chronicon* (libro I, capítulo 42) escrito a mediados del siglo XIII^[5], y Alfonso X la retomó modificándola un poco en su *Primera Crónica* (I, 9), pues atribuyó a un nieto y a una biznietita de Ulises la fundación de Lisboa. Ariosto nombraba todavía la ciudad del Tajo como Ulisbona en el *Orlando Furioso*, XIV, 13 e incluso Gracián, en *El Criticón*, al examinar las ciudades de la península para decidir cuál ha de ser morada de la sabia y prudente Artemia, nombra la primera a Lisboa y afirma de ella que es "hidalgua, rica, sana y abundante, cuanto porque jamás se halló portugués necio, en prueba de que fue su fundador el sagaz Ulises". Por supuesto que la idea transmitida por San Isidoro hubo de tener un desarrollo muy amplio y de tintes políticos poderosos en la épica portuguesa del siglo XVI, pero en la pluma de Gracián adquirió un tono algo burlón.
- 3 También en el Medioevo, alrededor de 1172, Benoît de Sainte-Maure hacía del contraste entre las proezas físicas de Aquiles y las argucias de Ulises el tema principal de su caballeresco *Roman de Troie*. Gracias a Jean Moréas, sabemos que, en tiempos de Felipe Augusto, el *Dolopathos*, un poema sobre la lucha de Ulises contra Polifemo, atrajo la atención de la corte y tal vez dio lugar a algún tipo de representación dramática grotesca en el primer castillo del Louvre (Babbi y Zardini 2001). Y, por supuesto, a partir del siglo XIII, diversas versiones del *Ovidio moralizado*, vale decir, de interpretaciones alegóricas en clave cristiana de las *Metamorfosis*, pusieron en circulación lecturas simbólicas de las aventuras de Ulises contadas por Ovidio (Seznec 1980 [1983] 81-85). El género siguió muy vivaz en España hasta más allá del 1600^[6]. En 1589, por ejemplo, Pedro Sánchez de Viana publicó unas *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio. Con la Mithologia de las fabulas y otras cosas*, donde Ulises es considerado símbolo del alma inmortal, partícipe de la naturaleza divina, "por misericordia y merced de su criador", que no puede ser alterada ni corrompida por los hechizos de Circe, es decir, "por la fuerza del Sol, ni del resto de los planetas y estrellas", en tanto que los compañeros del héroe significan los elementos corporales "que estan en cuerpo haziendo carcel y ligazon al alma", sujetos "a enfermedades, dolores, corrupcion, y muerte"^[7]. En 1609, Antonio Pérez Sigler insistió en la alegoresis ovidiana con sus *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasson, traducidos en verso suelto y octava rima: con sus alegorias al fin de cada libro*. Circe es, para Pérez Sigler, el símbolo de la pasión amorosa natural, que suele transformar a los más sabios en

animales llenos de furor. Así se mudan en puercos, vencidos por la lujuria, los compañeros de Ulises y éste, asistido por Mercurio es emblema de la prudencia que guía a los hombres "fuera del incomprensible labirinto de las perturbaciones" [8] .

2.

4 Boccaccio fue el primer humanista moderno que tuvo un conocimiento directo de la *Odisea* gracias a la traducción del poema, del griego al latín, que hizo para él Leoncio Pilatos. El tratado de mitología antigua que Boccaccio escribió en los últimos años de su vida, no sólo para publicar la mayor masa de información compilada hasta entonces sobre los dioses y los héroes de la Antigüedad sino para defender el valor cognitivo y existencial de la poesía, el *De genealogia deorum*, contiene un capítulo denso y completo acerca del mito de Ulises (Libro XI, capítulo XL) (Boccaccio 1980: 668-673). La versión latina de Leoncio Pilatos sólo fue reemplazada por otra mejor alrededor de 1460, cuando el filólogo Francesco Aretino continuó la obra de traducir los poemas homéricos que Lorenzo Valla había comenzado, completó los ocho cantos finales de la *Iliada* y se hizo cargo de la totalidad de la *Odisea*. El texto griego original de ambos poemas fue impreso, por primera vez, en Florencia en 1488 bajo la supervisión de Demetrio Calcondilas. Raffaele da Volterra tradujo nuevamente al latín en verso la *Odisea* completa y publicó su versión en Florencia en 1497; hubo reediciones de esta traducción en 1510, 1512, 1513, 1524, 1528, etc. Aldo Manuzio sacó en Venecia una nueva edición del texto griego de la obra homérica en 1504, que mejoró en 1517 y renovó en 1521. La de 1517 sirvió como versión canónica para la florentina de la casa Giunti en 1519 y para la gran edición romana realizada entre los años 1542 y 1550. En 1537, salió en Venecia la primera edición bilingüe in-8º de todo el *corpus* de Homero, el texto griego establecido en 1517 y el latino según nueva traducción en prosa hecha por Andrea Divus [9] . Fue tal el éxito de la fórmula bilingüe y del formato pequeño que los impresores venecianos repitieron ese esquema editorial en 1542, 1547 y 1551. A todo esto, en 1550, Gonzalo Pérez publicó en Amberes la traducción española de los trece primeros cantos *De la Ulyxea de Homero*, empresa que fue completada seis años más tarde. Los italianos tuvieron su versión en *volgare*, a cargo de Girolamo Bacelli, sólo en 1582, si bien Ludovico Dolce había ya realizado una paráfrasis de la *Odisea* en octavas, impresa en 1573.

5 Destaquemos un detalle que nos remite nuevamente al primer Manuzio y que nos sirve para mostrar no sólo la familiaridad de ese editor erudito con la historia de Ulises, sino las huellas de las dos aproximaciones a la *Odisea* que pretendemos asociar mediante este trabajo. En 1502, el viajero genovés Giorgio Interiano visitó a Aldo en Venecia y le entregó un opúsculo de su autoría sobre las costumbres y creencias de los circasianos o sármatas, pueblo que habitaba entre el río Don y el Cáucaso, descendiente de los antiguos escitas. Interiano veía en Aldo a un "gran amante de la virtud, diligente indagador de hechos y costumbres ajenos" [10] . El 20 de octubre de ese mismo año, Manuzio remitía a Iacopo Sannazaro en Nápoles una copia del texto de Interiano y le solicitaba una epístola introductoria para publicarlo con ella. Aldo retomaba allí la opinión que él mismo había suscitado en el genovés y la proyectaba sobre éste, amplificada. Decía Aldo a Sannazaro que Interiano era "hombre de vida íntegra, estudiosísimo de los doctos y risueño" (*facetus*): "se me ha aparecido así como otro Ulises de Homero", entusiasta conocedor de otros hombres. Aldo Manuzio ha asociado pues a Ulises con el interés apasionado por los otros y ha señalado indirectamente en él un carácter jovial y risueño. Alteridad y comicidad, tales son los rasgos que suponíamos debían de mostrarse en las apropiaciones renacentistas de Odiseo y que ahora descubrimos por primera vez. Pero agreguemos una prueba adicional sobre el asomo de esa interpretación combinada en los primeros años del siglo XVI: Erasmo mantenía en la misma época una relación muy estrecha con Aldo mientras redactaba la primera colectánea de sus *Adagia*. Y bien, el Roterodamense parecía compartir con su editor la perspectiva sobre Ulises, aunque es posible que le otorgase un matiz más irónico. El proverbio XXXII de la centuria IV en la quiliada II de los *Adagia* es el "Apólogo de Alcinoos", que Erasmo identifica con una fábula o cuento "de viejas", semejante a las historias que Ulises desgranó en la corte del rey de los feacios: "fábulas ridículísimas y prodigiosas, mentiras portentosas acerca de los lotófagos, los lestrigones, Circe, los Cíclopes y otras del mismo género de milagros, confiado como estaba [nuestro héroe] en la ignorancia y en la barbarie de los reacios". Ulises cómico, entonces, pero poco respetuoso, en apariencia, de la alteridad humana. Sin embargo, Erasmo vuelve más tarde sobre el mismo proverbio, número LXXXII de la centuria I en la quiliada V, y allí lo lee a la luz de la cita que Aristóteles hizo del episodio en su *Retórica* (libro III, capítulo XIV) para ensalzar la búsqueda de buena voluntad y de compasión entre los extranjeros como una de las posibilidades más altas del arte de la persuasión discursiva [11] . Ulises engrandecido, por fin, merced al contacto con los otros.

3.

6 El *Cinquecento* asistió a una persistencia tenaz de dos polaridades muy comunes, asociadas con el nombre de Ulises: *prima*, la oposición moral prudencia-engaño, en la literatura emblemática a partir de Alciato; *secunda*, la pareja de contrarios

filosóficos, sabiduría-conocimiento falso, que se nos muestra en la parodia mágico-satírica alrededor de la figura de Circe, ora en las letras desde *El Asno de Oro* de Maquiavelo hasta la poliantea cómica que fue *La Circe* de Giambattista Gelli, ora en las pinturas que Dosso Dossi consagró al tema de la maga antigua, resucitada por Ariosto en el *Furioso*. Consideremos los *Emblemas* de Alciato. El número XXVIII, *Tandem, tandem iustitia obtinet (Tarde o temprano prevalece la justicia)*^[12], gira en torno a la disputa entre Áyax y Ulises por las armas de Aquiles y el poeta no duda en considerar "inicua" a la asamblea de los griegos que dio el triunfo al especioso Odiseo, a tal punto que las olas vengadoras de Neptuno proclaman, en los versos finales que desenvuelven el mote, la justicia de la causa de Áyax. El litigio y el dolo de Ulises vuelven con más fuerza en el emblema XLVIII, *In victoriam dolo partam (Sobre la victoria conseguida por el engaño)*: la virtud se desespera al verse "mancillada por un juez griego y que se defraudara la mejor causa" (Alciato 1985: 83-84). Pero, sabemos que la emblemática suele ser dominio predilecto de la ambigüedad y por eso encontramos el emblema CLXXV, *Insani gladius (La espada del loco)*, para el cual la contienda por las armas culmina en la crítica de la locura y la desesperación de Áyax: quien ha perdido la razón, como el Telamónida, daña a pobres e indefensos sustitutos del enemigo y "precipita su propia ruina" (Alciato 1985: 217-218). Hasta aquí el Ulises falsario y los efectos deletéreos de su astucia. Claro está que las contradicciones y anfibologías del saber y de la práctica de los emblemas se ahondan, pues nuestro héroe se rescata merced a la prudencia. El emblema LXXVI, parte de la constelación dedicada al dicerio de la lujuria y de las meretrices, *Cavendum a meretricibus (Que hay que guardarse de las rameras)*, pone a Circe en la picota y, sin nombrarlo, ensalza a Ulises quien supo, con la ayuda divina, no caer en las celadas de la maga (Alciato 1985: 111-112). El emblema CLXXI, *Iusta vindicta (El justo castigo)*, convierte a Odiseo en el vengador de la ley divina vulnerada por Polifemo: El Itacense "dejó ciego al Cíclope. He aquí que el que inventa los castigos los recibe en su propia carne" (Alciato 1985: 213-215). Los emblemas CXIV y CXV son la apoteosis del Ulises prudente: el primero, *In oblivionem patriae (Sobre el olvido de la patria)*, recuerda y se ilustra con el episodio de los lotófagos (Alciato 1985: 151-152), mientras que el segundo, *Sirenes (Las sirenas)* es poema e imagen de la aventura en la que Ulises conoció y resistió a lo prohibido, atado al mástil de su nave. Alciato vuelca allí todas las perplejidades de los mitógrafos del Renacimiento acerca de las extrañas hijas de Melpómene, dice cuáles son sus nombres contradictorios (*Parténope*, esto es "Virgen", se llama la primera de esas seductoras) y consagra la sabiduría de Ulises:

"Quién creería que hay aves sin alas ni picos, muchachas sin piernas, peces que cantan? La Naturaleza se negó a unir tales cosas, pero se nos ha enseñado que pudieron ser así las Sirenas. Es mujer seductora, que acaba en oscuro pez, como muchos monstruos que trae consigo el deseo. Parténope, Ligia y Leucosia atraen a los hombres con su belleza, sus palabras, su pureza de corazón. A éstas las despluman las Musas, y Ulises las esquivó: es decir, que los doctos no tienen nada que hacer con las putas". (Alciato 1985: 152-153)

- 7 Llegamos de tal suerte al par sabiduría-conocimiento falso que, en el horizonte odiseico, se concentra más que nada en la historia de Circe y de sus encantos. Pero esa cuestión se nos aparece allí de un modo paradójico. Pues si, por un lado, Ulises es el único capaz de vencer los artificios y seducciones de la diosa maga, al contrario de sus compañeros fácilmente convertidos en puercos, por otra parte, la visita del palacio de Circe y la conversación con sus amantes víctimas de las metamorfosis animales pueden ser factores de estafalarias iluminaciones. El protagonista del relato inconcluso en primera persona, *El Asno de oro*, que Maquiavelo escribió en versos toscanos según el modelo en prosa de Apuleyo, dedica todo el capítulo quinto de su cuento a desgranar los principios de la política que la historia reciente de Italia le ha enseñado, como una suerte de *El Príncipe* en solfa y en miniatura (Machiavelli 1938. vol. I: 833-836). Más adelante, un cerdo del zoológico de Circe explica las razones, altas en verdad, por las cuales se rehúsa a recuperar la humanidad perdida (Machiavelli 1938: 845-849)^[13]. Allí termina el poema del canciller florentino, pero su idea de brutos que se niegan a volver a ser hombres habría de ser desarrollada por la poliantea jocosa, *La Circe*^[14], que Giambattista Gelli, zapatero y escritor, designado académico de la *Crusca* casi como por arte de la misma Circe, compuso y publicó en Florencia en 1549. En ese diálogo satírico, Ulises está por abandonar la isla de la maga y desea saber si los amantes animalizados querrían hacerse nuevamente hombres para regresar todos juntos a Grecia. Circe dota de habla a las bestias y les garantiza acceder a cuanto libremente ellas decidan. La ostra habla primero y advierte al héroe:

"[...] no intentes siquiera aconsejarme para que yo deje tantos bienes de los cuales gozo felizmente en este estado sin preocupación alguna; ni pretendas persuadirme de que vuelva a ser hombre, puesto que él es el animal más infeliz que se halla en el universo." (Gelli: 33)

- 8 Siguen negándose el topo, la serpiente, la liebre, el carnero, la cierva, el león, el caballo, el perro y el ternero. Sólo el elefante del final, quien fue el filósofo Agláfeno en su vida anterior y añora las grandezas del conocimiento intelectual propio de la humanidad, acepta regresar a su estado anterior y darse a la mar con Ulises. Saber escéptico, sin duda, y radicalmente ambiguo por cuanto lo expresan los caídos en las trampas lujuriosas de Circe. El colmo de semejante paradoja, sin embargo, se muestra en una alusión que Montaigne hizo al pasaje homérico de las sirenas en su *Apología de Raymond Sebond* (capítulo XII del libro II de los *Ensayos*). Porque las seductoras,

señala Montaigne, prometen el saber de "muchas y nuevas cosas", [15] y para engañar a Ulises, en Homero, y atraerlo hacia sus peligrosos y ruinosos lazos, le ofrecen como don la ciencia" (Montaigne 1931, vol. I: 226).

4.

- 9 Ambas polaridades de la figura de Ulises, la moral y la gnoseológica, se hicieron también presentes en Cervantes y en Shakespeare. De modo que el estilema de la prudencia de Odiseo y de su aprendizaje mediante al sufrimiento vuelve multiplicado en el *Quijote*, en su calidad de virtud y prez del caballero (Cervantes 1998: 274, 408 y 550) (parlamento del canónigo al fin de la primera parte), o también como ocasión de una ironía que se divierte con los excesos del lugar común y que se burla del trabajo de los escritores y poetas. Pues Ulises tampoco habría tenido tanta prudencia cuanta se ha dicho en la *Odisea*. *Aliquando dormitat Homerus* [16]. Sin embargo, el modelo del poema homérico habría ejercido, según Arturo Marasso, quien se me ocurre estaba en lo cierto (1954: 107-110, 123-128, 141-152, 173-175), una influencia más honda en el *Quijote*, sobre todo en su segunda parte, porque, igual que Ulises iba precedido por la fama de sus hazañas transformadas ya en un poema que Demódoco cantaba en la fiesta de Alcinoos, así iba Don Quijote desde el comienzo de su tercera y última salida, también con la celebridad por delante, la que le había dado la primera parte y tanta hubo de ser que, en los episodios de los caballeros lectores y de la imprenta, el de la Triste Figura se topa con una segunda parte apócrifa de sus aventuras. Y, por cierto, el descenso a la cueva y la profecía de Montesinos mucho se asemejan a la visita de Ulises al Hades y al oráculo de Tiresias, al mismo tiempo que la llegada a la corte de los duques parodia aquello que, de acuerdo con lo ya sabido por las risas de Erasmo, debía de resultar bastante cómico a los lectores modernos de la *Odisea*: el naufragio de Ulises en la isla utópica de los feacios.
- 10 Mientras el *topos* de la prudencia era la piedra de toque que Cervantes usaba para poner en cuestión, una vez más, la verdad y la mentira de la literatura, Shakespeare echó mano de él en *Troilo y Cressida* para reír también de la creación poética, de la búsqueda absurda y frenética de novedades de estilo (Shakespeare 1951, acto III, escena III: 1435-1436) [17]. Mas Shakespeare derivó, en esa pieza tan problemática y ambigua, los discursos de prudencia de Ulises hacia algo nuevo y diferente: desnudó en ellos las "virtudes" verdaderas o, mejor dicho, las necesidades despiadadas que el ejercicio del poder estatal impone al príncipe prudente, esto es, el conocimiento y respeto de las jerarquías y desigualdades que hacen funcionar al gobierno (Shakespeare 1951, acto I, escena III: 1412-1413), la admisión de un secreto indecible, de un crimen quizás sin el cual ningún Estado existiría ni podría garantizar, paradójicamente, la convivencia pacífica de los hombres en su seno. Ulises declara allí:

"[...] La previsión, que está continuamente como ojo avizor, conoce casi cada grano de oro de Pluto, encuentra el fondo de las profundidades insondables, penetra las almas, y, casi a la manera de los dioses, descubre los pensamientos en sus mudas cunas. Hay en el alma de un Estado un misterio del que jamás se ha osado hacer la descripción, y tal operación es más para adivinarla que para expresarla con la palabra y la pluma [...]" (Shakespeare 1951, acto III, escena III: 1436)

5.

- 11 A lo largo del siglo XVII, asistimos, por una parte, al énfasis fabuloso del mito odiseico, en una visita cada día más ilusoria, ficcional, risueña e irónica del mundo antiguo y, por otro lado, a una representación claramente burguesa de aquella historia. El primer ejemplo de la tendencia fantástica es *La Circe*, poema épico-mitológico que Lope de Vega publicó en 1624 (1962). La obra resulta difícilmente clasificable desde el punto de vista del género, aunque parece claro que las fuentes del poeta se encuentran en el *corpus* mitográfico del Renacimiento: Natalio Conti, Baltasar de Vitoria y, en particular, Sánchez de Viana y sus *Anotaciones sobre los Quince libros de las Transformaciones de Ovidio* (Lope de Vega 1962, introducción histórica de Muñoz Cortés: V-VII). Pero la larga historia versificada y organizada en tres cantos roza la composición épica mientras que, al exhibir sin pausa el influjo lírico del *Polifemo* escrito por Góngora, se convierte también en el *locus* de un gran experimento barroco del lenguaje poético, de la metáfora, la hipérbole, la adjetivación inesperada y magnífica, las correspondencias sensibles, el hipérbaton, la agudeza, el oxímoron. Tales riqueza, brillo y audacia de recursos lingüísticos tienen por fin más importante la presentación del mundo de Circe como el revés del tejido de lo visible, la trama colorida de las "transformaciones" realizadas por la "científica y hermosa" maga, cuya mano experta en la "ciencia química" "el mercurio transformar procura" (Lope de Vega 1962: IX). Para Lope, y buena parte de la cultura europea del siglo XVII junto a él (Céard 1996), el saber de las causas y fenómenos de la naturaleza tenía la doble faz del orden racional y de la fantasía rendida ante lo maravilloso. Circe es el numen que conoce y controla las fuerzas que mueven el mundo:

"Circe en su centro, ya de fieras nido,
sus palacios espléndidos reparte,

que por la natural arquitectura
fundó la artificiosa compostura." (Lope de Vega 1962: 16)Adviértase el carácter
"artificioso" de las construcciones erigidas por la maga pues, al mismo tiempo
que ella sabe cuáles son los resortes ocultos de lo real, suele aplicarlos para
crear ilusiones y engaños con los cuales atrapar a los hombres que llegan a su
isla. De modo que hasta la propia belleza incomparable de la antigua diosa sirve
de red de apariencias que aprisiona a los griegos compañeros de Ulises,
estupefactos ante la "madeja bellísima esparcida por los ombros en ondas
fulgurantes", que hace de la cabellera de Circe una cascada de oro, ante "los
ojos esmeraldas vivas qual no las vio jamás el Gange indiano" o el "nácar" de
sus dientes que parecen escarcha condensada por la "frígida mañana" en el
"clavel" de su boca. El cuerpo acentúa la sensación de maravilla y ficción:

"Bruñida al torno, la coluna hermosa

este edificio cándido y rosado
sustentava con pompa generosa,
de tan divinos miembros ilustrado,
que siendo de aquel alma cautelosa
y de tan falso espíritu habitado,
el principio y origen de la vida

perdió tener la estimación devida." (Lope de Vega 1962: 18-19)

- 12 De tal suerte, la señora de la naturaleza ha provocado, con sus velos y trampas, el efecto paradójico de enajenar a los hombres, sus víctimas, respecto del principio mismo de la vida. La diosa de los animales transforma a uno en elefante, a otro en rinoceronte, a un tercero y a un cuarto en tigre de Hircania y en león de Albania. Las metamorfosis son tan grotescas que la poesía se impregna de comicidad:

"Mover quería Ericto la turbada
lengua quando cubrió flexible trompa
la boca descompuesta; y con la armada
frente Elpenor no ay árbol que no rompa.
Dulinto fue a tomar su fuerte espada,
antes que transformándose interrompa
el racional distinto encanto fiero,
y con las uñas derribó el azero." (Lope de Vega 1962: 24)

- 13 Una ambigüedad equivalente domina el ánimo de Ulises cuando pide ayuda a Mercurio para salvar a sus compañeros, pues el héroe medita en voz alta acerca de la desgarradora dualidad del ser humano que, si alza su fantasía con el objeto de vivir de pie, mirar el cielo y conocer, se torna a la par fiera de la Libia ardiente o de la Escitia feroz, "sin que en su bien redunde el alma racional que Dios le infunde" (Lope de Vega 1962: 26). Ulises consigue quebrantar la magia de Circe en lo que atañe a las metamorfosis animales de su tripulación, pero no puede rehuir el hechizo de amor que lo afecta directamente, ya que su delicadeza cortés y su cariño le impiden partir dejando herida a la diosa enamorada. Y entonces Odiseo procura convencerla de que le permita ir a consultar a Tiresias e intentar luego el regreso a Itaca. Su argumento es especioso y bifronte: no es la ciencia de Circe sino la belleza el arma que "ha forzado [el] albedrío": "¿qué aguardas de mí, que ausente muero, y no te quiero, Circe, porque quiero?", pregunta el prisionero astuto (Lope de Vega 1962: 77).La frecuentación fantástica de la historia de Ulises comprende también varias piezas de Calderón: *Polifemo* y *Circe* (comedia, 1630, escrita en colaboración con los doctores Mira de Mescua y Juan Pérez de Montalván), *El mayor encanto, amor* (pieza con máquinas para el Buen Retiro, 1640), *Los encantos de la culpa* (autosacramental, 1640), muy bien estudiadas en la tesis reciente de Florence d'Artois, y además el drama mitológico *El monstruo de los jardines* (c. 1667) y la égloga piscatoria *El golfo de las sirenas* (c. 1657). Aquiles casi adolescente, enamorado de Deidamia y disfrazado de joven Astrea para escapar de los rigores del destino, es el personaje principal de *El monstruo* (Calderón de la Barca 1874: 213-234), pero allí se muestra Ulises con todo el despliegue de sus habilidades detectivescas y oratorias en el momento de convencer, más que de descubrir, al renuente Aquiles: "Claro es que no había de estar / En viles ropas envuelto, / Cuidando de los afeites, / Perfumes, galas y aseos, Que son fealdades del alma, / Y no hermosura del cuerpo./ Y así, pues, yo me engañé, / Quedad con Dios advirtiéndome, / Si no lo descubro ahora, / Que yo le descubra presto" —dice el rey de Itaca a la Astrea travestida, haciendo alarde de ironía retórica sin renunciar al ejercicio futuro de la astucia (Calderón de la Barca 1874: 233). *El golfo*, entre tanto, coloca a nuestro héroe en alturas alegóricas, pues él debe dirimir una cuestión filosófica entre la mayor o menor capacidad ilusoria de los sentidos de la vista y del oído, encarnados en las "sirenas" Escila y Caribdis; sin embargo, a ambas descalabra y vence Ulises mediante las ataduras de la razón, simbolizadas nuevamente en los lazos que lo mantienen amarrado al mástil de su nave (Calderón de la Barca 1881: 617-630). Lo notable es que, a pesar del propósito moral que anima a la pieza, los requiebros y tentaciones de las dos sirenas, los equívocos que produce la comprensión limitada de los marineros y las respuestas de Ulises, desenvuelven situaciones cómicas en el territorio del lenguaje. Claro que Calderón había alcanzado ya el grado mayor de transformación alegórica de nuestro Odiseo en el auto sacramental *Los encantos de la Culpa* (Calderón de la Barca 1942, II: 65-114) donde Ulises representa al Hombre genérico, desgarrado por el Entendimiento de las cosas más altas y el cebo irresistible de la belleza transmitida por los sentidos, esto es, la Culpa, identificada con Circe la engañadora o la ciencia natural, quien tienta al Ulises-Hombre con la Música y estas palabras:

"Ven por aquestos jardines
a donde crítica y culta
la Naturaleza ha hecho

entre jazmines y murtas,
 alarde de sus primores,
 pues su varia compostura
 academia es, donde el mayo
 de un año para otro estudia." (Calderón de la Barca 1942, II: 101)

El Hombre ha de vencer gracias al auxilio de la Penitencia que le trae "La memoria de la Muerte", en contra de los llamados reiterados de la Música a la "Vida, Vida". Ascetismo extremo, que no es la dominante, por cierto, de las dos comedias calderonianas en las cuales el personaje de Ulises adquiere ribetes más consistentes de hombre de carne y hueso, acosado por las pasiones del amor que lo desgarran entre la isla de Circe y la Itaca de Penélope. Me refiero a las citadas, la primera, *Polifemo y Circe* (Calderón de la Barca 1874: 413-428), obra escrita en colaboración y suerte de esbozo de la segunda, *El mayor encanto, amor*, a la que dedicaremos este párrafo (Calderón de la Barca 1872: 385-410). El 2 de julio de 1640, en el estanque del palacio madrileño del Buen Retiro, hallándose presentes el rey Felipe IV, la reina, el conde-duque y su esposa, fue estrenada al parecer una pieza con grandes escenografías, autómatas y otras máquinas inventadas por el célebre arquitecto toscano y pintor de perspectivas, Cosimo Lotti, la cual habría sido nuestro *Mayor encanto*. La acción representa toda la historia de la llegada y estancia de Ulises en la isla de Circe como una "experiencia" -tal es la palabra que usan reiteradamente los personajes-, un largo confrontarse de pasiones amorosas que se revelan más fuertes que el coraje, la astucia y la inteligencia argumentativa del héroe. "Tus encantos vencí —dice el Itacense—, mas no tu llanto: / Pudo el amor lo que ellos no han podido: Luego el amor es el mayor encanto." (Lope de Vega: 405). Las ilusiones de la maga pudieron ser vencidas, disipadas, igual que las perspectivas y los "lejos" pintados en la escena desaparecen por fin en las aguas reales del estanque del palacio, pero los "encantos de amor/ Los vence aquel que los huye" (Lope de Vega: 409), exclama el amedrentado Ulises al aprovechar una ausencia de Circe para escapar de su morada. La engañadora, aunque de estirpe divina, decide morir, al mismo tiempo que se hunde su isla, estalla un volcán y, por fin, el agua triunfa, "seguro el mar, por donde / Venturoso corre Ulises". Pero ni siquiera el regreso de nuestro personaje al mundo real de su esposa, su hijo y su reino, se desembarazaba de la sensación fantasmagórica con que las cortes experimentaban, ya de modo irreversible, las ficciones antiguas:

"El mar con fiestas publique
 Su vencimiento, y haciendo
 Regocijos y festines,
 Sus trifones y sirenas

Lazos formen apacibles [...]" (Lope de Vega: 410) Por el contrario, en 1641, el nuevo género dramático-musical de la ópera incorporaba el horizonte de la comedia con la obra del músico Monteverdi y del poeta erudito Giacomo Badoaro, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*, al mismo tiempo que ponía en escena el mito de Ulises como un drama de virtudes burguesas: la historia conmovedora del navegante que vuelve al hogar para salvar a su familia de un infortunio seguro. Estrenada en el teatro de San Cassiano en Venecia, una sala donde patricios y plebeyos pagaban por igual sus lugares para asistir al espectáculo, *Il Ritorno* contiene una de las escenas de música más desopilantes en la evolución de la ópera: el lamento y suicidio de Iro, una página que desarrolla los mayores absurdos del canto melismático, de las interjecciones moduladas hasta el borde del colapso de la voz. La ópera de Badoaro-Monteverdi podría servir como ejemplo privilegiado de la asociación que Horkheimer y Adorno descubrieron en 1944 entre el mito de Ulises, el iluminismo cíclico y el advenimiento moderno de la burguesía (Horkheimer & Adorno 1944[1969]: 60-101), porque los frankfurtianos asentaron partes de la prueba de ese carácter burgués de la reapropiación de la *Odisea* en la vigencia del principio originario de "engañar o perecer" (Horkheimer & Adorno 1944[1969]: 81) y en el despuntar de lo cómico (98-99) rasgos ambos que no hacen sino entretrejerse en la amalgama armónica de texto y música de *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*^[18].

6.

- 14 Un caso singular, donde se exalta la veta cómica de nuestro asunto y se produce un deslizamiento del interés erudito y anagógico (al ubicar en el centro de la recuperación del mito a las mujeres de la historia: Nausicaa y Penélope) es el de Pierre Bayle y su *Dictionnaire historique et critique*, pues, en primer lugar, el personaje de Ulises tiene allí una entrada exigua y ridícula. Anunciado como "uno de los más célebres generales del ejército griego en el sitio de Troya", enseguida Bayle envía sin más trámite a la obra del señor Drelincourt, profesor de medicina en Leiden, quien ha comunicado a nuestro autor "tantas bellas memorias sobre ese héroe de la Odisea que -aclara Bayle- estoy muy enojado por no poder darles todo el lugar que se merecen. Y como más vale callar sobre las grandes cosas que hablar de ellas por la mitad, remito todo este artículo a otro momento" (1740, tomo IV: 467)^[19]. En segundo lugar, Bayle no desdeña ocuparse de otras figuras y cuestiones de la *Odisea*, i.e., del "pueblo brutal" de los Lestrígones (1740, tomo III: 98), de Alcinoos y de su reino de Cucaña (1740, tomo I: 142) y, más que nada, de dos mujeres excepcionales por su virtud: Nausicaa y Penélope. Pero Bayle aprovecha la ocasión para burlarse de la "ingenuidad de Homero" (1740, voz "Nausicaa", tomo III: 489) cuando ensalzó sin la menor duda la castidad de las dos princesas y se ocupa, con marcada complacencia, de esas cuestiones escabrosas, volculadas a la vida sexual, que solían encender la ironía de nuestro erudito.

- 15 El artículo "Penélope" (1740, voz "Penélope", tomo III: 644-648) es ejemplar en tal

sentido y allí Bayle no contiene la risa ni siquiera en el cuerpo principal de la historia: "Su virtud, aunque cantada por el más grande de todos los poetas y por una infinidad de escritores, no dejó de estar expuesta a la maledicencia. Algunos dijeron que si esos galanes fracasaron, fue a causa de que preferían dedicarse a la buena comida a expensas de Ulises que acostarse con su mujer. Otros dicen que efectivamente se acostaron con ella y que el dios Pan fue el fruto de esos amores, pero algunos autores prefirieron decir que ella concibió a Pan cuando Mercurio, disfrazado de carnero, le arrebató su virginidad." (1740, tomo III: 646-647). Por supuesto que los sarcasmos más complejos y sutiles se encuentran en las notas donde Pierre ríe del pudor aparente de Penélope cuando tuvo que elegir entre su padre y su marido, ríe de su cautela a la hora de reconocer y aceptar que el vagabundo matador de los pretendientes era su marido (momento que aprovecha para lanzar pullas cómicas contra los juristas de su tiempo, quienes armaban nudos inextricables de argumentos y sentencias al tratar sobre las cuestiones de confusión del cónyuge y del adulterio), ríe de la gula de los pretendientes que los desvió de la posibilidad cierta de poseer a Penélope, ríe de los extraños olvidos de los dioses, como Mercurio, quien no recordaba haber violentado a la reina de Itaca.

7.

- 16 En la Lisboa del siglo XIX, el mito del Ulises héroe fundador de la ciudad perdura bajo la forma de una poesía declamada en el teatro callejero e impresa en cuadernillos *in-16°* de gran difusión. Ulises se ha transfigurado en un *polytropos* exacerbado, que recorre casi un centenar de los oficios y profesiones imaginables para un portugués del pasado y del presente de su país, pero él es siempre un *trickster* en el ejercicio de todas ellas. Ejemplo extraordinario del género fue *La verdadera fábula de Ulises, copiada de los propios originales recitados por Teodorico, antiguo actor del Teatro Nacional de la Calle de los Condes, y aumentada con décimas nuevas*, impresa por la tipografía Cobellos en 1850^[20]. Ulises es allí marinero, labrador, guerrero, editor, hortelano, mercader, zapatero, proxeneta, fundador y arquitecto, torero, ladrón, músico, actor de teatro, empresario de circo, usurero, gobernante, revolucionario, tahúr, enfermero, tabernero, pescador, barbero, pañero, sacristán, ingeniero, pintor, amante donjuanesco, estucador, boticario, aguatero, barbero, profesor, y todo acacee o termina con alguna trampa, algún requiebro o sicalíptico doble sentido, "en la cima de Cotovía", es decir, en el promontorio lisboeta donde los jesuitas tuvieron su noviciado, los nobles su real colegio, más tarde, el observatorio y varios gabinetes científicos sus sedes. Lugar de la sabiduría, entonces, de la que nuestro héroe es ejemplo polimórfico y excéntrico, un verdadero Proteo, que muere y renace, con la misma astucia y cien vestes distintas: gigante o pequeño, león o ratón, bello o feo, grotesco o seductor, asceta o tragaldabas, pícaro eterno e inmortal como el pueblo, aferrado a la existencia.

"Ulises fue pobre y rico,
Fue sabio, fue charlatán,
Fue héroe, mocoso y vanidoso,
Todo lo fue [...]
Más alto que el mayor pico,
Pigmeo se hizo un día;
Fue noble con villanía,
Fue ladrón y fue honrado,
Casóse... fue cornificado
En la cima de Cotovía." (estrofa nº 109: 49)

8.

- 17 Al comienzo de este itinerario preveíamos una polaridad de nuestra *Pathosformel* del viajero, hecha de la oposición entre, por un lado, el desarraigo y el desapego del peregrino y, por el otro, el crecimiento interior del hombre que lleva hasta el límite la experiencia de la alteridad. Pero este mismo contacto pasional con el otro es también bipolar, pues oscila de la aniquilación del terror sufrido o de la soberbia ejercida al enaltecimiento de aceptar la diversidad y la riqueza inesperadas del fenómeno humano. De modo que la *Pathosformel* cuya primera versión densa de forma, de sentido y sentimiento habría sido el mito de Ulises, ha dado lugar a nuevas y diferentes polaridades, al ritmo de las apropiaciones sucesivas de aquella ristra de historias: fraude vs. curiosidad, polimorfismo del varón vs. polimorfismo de la mujer, aventura de lo móvil vs. anhelo del regreso y del reposo, audacia astuta vs. prudencia, maleabilidad vs. manipulación políticas, barbarie vs. hospitalidad, conocimiento falso vs. sabiduría^[21]. Como quiera que sea, si hay algo común para rescatar y donde asentar una empresa compartida entre el hombre que se va y el que llega, el extranjero y el nativo, en un mundo tan desolador como el nuestro, a ese umbral debieron de referirse los perros del famoso *Coloquio* cervantino, cuando al decir Berganza que: "[...] el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos", replicó Cipión: "Es eso tan verdad, que me acuerdo haber oído decir a un amo que tuve de bonísimo ingenio que al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente por solo haber andado muchas tierras y comunicado con diversas gentes y varias naciones; [...]" (Cervantes Saavedra 1970, tomo II: 1189).



Notas al pie

1. Puede seguirse el recorrido histórico del mito de Ulises en la compilación de Anna Maria Babbi y Francesca Zardini (2001). Contiene materiales excelentes el estudio de Marco Lorandi (1995). Y es siempre una lectura guía fundamental la del libro de François Hartog, (1996, 1999), especialmente las pp. 27-59. Asimismo es imprescindible consultar el artículo "Odiseo" en Eric M. Moormann y Wilfried Uitterhoeve, (1995,1997), pp. 237-246. (volver al texto)
2. Sobre el concepto de *Pathosformel*, acuñado por Aby Warburg, véase E. H. Gombrich (1986), (la primera edición fue publicada por el Instituto Warburg, Londres, 1970); José Emilio Burucúa *et al.* (1992); José Emilio Burucúa (2003); Georges Didi-Huberman (2002). (volver al texto)
3. Acerca de las contradicciones gnoseológicas y emocionales que entraña toda representación figurativa o ficcional, es una obra particularmente esclarecedora el libro de Jack Goody (1997,1999). (volver al texto)
4. Para todas las cuestiones relacionadas con las supervivencias antiguas en la Edad Media, es siempre un texto irremplazable el de Ernst Robert Curtius (1948[1955]). Bello y útil, C.S.Lewis (1964[1997]). (volver al texto)
5. Dice allí el Tudense: "Hac etate Vlysses nauigio in Hispaniam uenit et ciuitatem Vlisbonam condidit". Debo este dato a José Antonio Pascual Rodríguez, *La historia como pretexto*, <http://www.unidadenladiversidad.com/opinion> (volver al texto)
6. Es una contribución preciosa en este punto la tesis de maestría *Métamorphoses du mythe. La réécriture des mythes de Circé, de Psyché et de Prométhée dans le théâtre de Calderón*, presentada por Florence d'Artois en la Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), septiembre de 2002. (volver al texto)
7. Florence d'Artois, *tesis citada*, pp. 215-216. Sigue el texto de Sánchez de Viana: "Ansi que son convertidos los insensatos que se dejan gobernar de su sensualidad en brutos, conforme a las costumbres que exercitan. Los libidinosos en puercos, los yracundos en leones o ossos los crueles y robadores en lobos, y los demas de la misma forma. Porque como dize Landino, los deleytes corporales, y mundanos plazerse quitando al hombre toda virtud, le convierten en bestia, como acaescio a los compañeros de Ulises. Pero el con el favor del dios Mercurio se escapo, y constriño a la hechizera que restituyesse las humanas formas a sus compañeros, lo qual significa que el sabio mediante su sabiduria y eloquencia (que atribuyen los antiguos a Mercurio como Galeno dize) puede persuadir al hombre carnal y vicioso a que dexee sus malos tratos y perversas costumbres, y se exercite en actos virtuosos, hasta que sea tal, qual le obliga a ser el alma racional que Dios le dio". (volver al texto)
8. *Ibidem*, pp. 219-220. (volver al texto)
9. Nótese que sigo el rastro de la *Odisea*, sola o en compañía de la *Ilíada*, siendo que ésta fue editada en la versión latina parcial de Valla varias veces antes de 1537. Recuérdese, por otra parte, que Ezra Pound utilizó la traducción de Andreas Divus en el comienzo de los *Cantos*, para dar su propia versión inglesa del Canto XI de la *Odisea* y del descenso de Ulises al Hades (cf. Michael Alexander, *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, 1979). (volver al texto)
10. Todos estos textos los hemos tomado de Giovanni Battista Ramusio (1978-88, 6 vol.) (Edición electrónica: <http://www.liberliber.it>); vol. 4, pp. 8-9. (volver al texto)
11. (Aristóteles, 1415: 25-27). El pasaje de la *Odisea* corresponde al canto VI, vv. 327-328. (volver al texto)
12. Uso la edición realizada por Santiago Sebastián, en la cual Pilar Pedraza actualizó la traducción al castellano de 1549, hecha por Daza Pinciano: Alciato (1985: 61-63). (volver al texto)
13. Aprovecho para corregir un craso error de lectura que cometí en José Emilio Burucúa (2000: 407), donde confundí el puerco con el borrico que cuenta la historia. (volver al texto)
14. Para una justificación del uso del género de la poliantea en este caso, véase José Emilio Burucúa (2000: 289, 301-304). (volver al texto)
15. *Odisea*, XII, v. 188. (volver al texto)
16. *Ibidem*, p. 649. (volver al texto)
17. Para esta interpretación del pasaje, véase Harold Bloom (2001: 355-359). (volver al texto)
18. La pintura franco-flamenca y holandesa del siglo XVII representó escenas de la historia de Ulises según maneras que también podrían sintetizarse en las dos formas polares explicadas en este apartado: la primera fantástica, sublimada y visionaria (p.ej. Peter Paul Rubens, *Ulises en la isla de los feacios*, 1630-35, Palazzo Pitti, Florencia, o Claude Lorrain, *Ulises devuelve a Criseida a su padre*, 1644, Museo del Louvre, París), la segunda realista, sin dejar de parecer magnífica en la mimesis de las texturas, y marcadamente irónica (p.ej. Pieter Pietersz Lastman, *Odiseo y Nausicaa*, 1619, Alte Pinakothek, Munich, o Jacob Jordaens, *Ulises en la gruta de Polifemo*, Museo Pushkin, Moscú). (volver al texto)
19. El Drelincourt citado por Bayle es Charles, médico e hijo del homónimo, célebre pastor y teólogo protestante conocido como Filaletes. El médico publicó importantes obras de embriología humana y de obstetricia, entre ellas un estudio acerca de los partos prematuros; fue también estudioso original de las lenguas y de los textos clásicos de la Antigüedad y publicó, en 1694 en Leiden, una biografía del Pelida, el *Homericus Achilles*, que Bayle tuvo especialmente en consideración (véase al respecto el tomo I del *Dictionnaire*, página 53, donde el autor anuncia un elogio, no publicado de Charles Drelincourt, médico en Leiden). Por el contrario, no parece que las noticias sobre Ulises que Drelincourt el joven habría proporcionado a nuestro Bayle hayan sido editadas alguna vez. He buscado infructuosamente la obra a la cual podría referirse Pierre en la voz *Ulysse* del *Dictionnaire*. (volver al texto)
20. *Verdadeira Fabula d'Ullisses, copiada dos proprios originaes recitados por*

Theodorico, antigo actor do Theatro Nacional da Rua dos Condes e augmentada com decimas novas, Lisboa, 1850. Debo el conocimiento de esta fuente única a la generosidad del admirado colega, profesor Fernando Bouza Álvarez. (volver al texto)

21. Vaya en este punto mi agradecimiento al joven colega Nicolás Kwiatkowski. (volver al texto)



Bibliografía

- Alciato (1985)** *Emblemas*, Madrid: Santiago Sebastián, Akal, 1985
- Babbi A.M. y Zardini F.** (2001) *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Verona: Fiorini
- Bayle, P.** (1740) *Dictionnaire historique et critique*, 5ª ed. por Des Maizeaux, Amsterdam-Leiden-La Haya- Utrecht, tomo IV
- Bloom, H.** (2001) *Shakespeare. La invención de lo humano*, Bogotá: Norma
- Boccaccio, G.** (1980) *Genealogía de los Dioses*, Madrid: Editora Nacional
- Lorandi, M.** (1995) *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milán: Jaca Book
- Burucúa, J. E.** (2000) *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica -siglos XV a XVII*, Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila-Universidad de Buenos Aires
- (2003) *De Aby Warburg a Carlo Ginzburg: arte, historia, cultura*, Buenos Aires: FCE
- Burucúa J.E. et al** (1992)., *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Calderón de la Barca, P.** (1872) *Comedias*, Madrid: Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, nº 7
- (1874) *Comedias*, Madrid: Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, nº 14
- (1881) *Comedias*, Madrid: Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, nº 9
- (1942) *Autos Sacramentales*, Madrid: Espasa-Calpe, II
- Céard, J.** (1996) *La nature et les prodiges. L'insolite au XVIe. siècle*, Genève: Droz
- Cervantes Saavedra, M.** (1970) *Obras completas*, Madrid: Ángel Valbuena Prat, Aguilar, tomo II
- (1998) *Don Quijote de la Mancha*, ed. por Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes -Crítica
- Curtius, E.R.** (1948) *Literatura europea y Edad Media latina*, México-Buenos Aires: FCE, 1955, 2 vols.
- Didi-Huberman, G.** (2002) *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París : Les Éditions de Minuit
- Gelli, G. *Scritti . La Circe e I Capricci del Bottai*, Milán: Istituto Editoriale Italiano, s.f.
- Gombrich E.H.** (1986) *Aby Warburg. An intellectual biography, with a memoir on the history of the library by F. Saxl*, Oxford: Phaidon
- Goody, J.** (1999) *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*, Barcelona: Paidós
- Gracián, B. *El Criticón*, Parte I, Crisi X, 1.
- Grimal, P.** (1951) *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, París : P.U.F.
- HartogF.** (1996) *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la Antigua Grecia* , Buenos Aires: FCE, 1999
- Horkheimer, M. & Adorno, T.** (1944) *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1969
- Lewis, C.S.** (1964) *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona: Península, 1997.
- Lope de Vega** (1962) *La Circe, poema*, París: Charles V. Aubrun y Manuel Muñoz Cortés, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques
- Machiavelli, N. (1938) *Opere*, Milán-Roma: Antonio Panella, Rizzoli. Vol. I: *Scritti storici e letterari. Lettere familiari*
- Marasso, A.** (1954) *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires: Hachette
- Montaigne, M. de** (1931) *Essais, Livre II*, París : Fernand Roches, vol. I
- Moormann E. M. y Uitterhoeve W.** (1995) «Odiseo» en *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid: Akal
- Ramusio, G. B.** (1978-88) *Navigazioni e Viaggi*, a cargo de Marica Milanese, Turín: Einaudi, 1978-88, 6 vol. (Edición electrónica: <http://www.liberliber.it>); vol. 4
- San Isidoro de Sevilla** (1994) *Etimologías*, ed. bilingüe latina-castellana a cargo de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, VIII, 9, 5, vol. I, p.: XI, 4, 1, vol. II.
- Seznec, J.** (1980) *Los dioses de la Antigüedad en la Edad media y el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1983
- Shakespeare, W.** (1951) *Troilo y Cressida*, en *Obras Completas*, Madrid: Luis Astrana Marín, Aguilar



Autor/es

José Emilio Burucúa es Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Secretario de la Academia Nacional de Bellas Artes. Ha realizado trabajos fundamentales para el conocimiento del arte latinoamericano de

los siglos XVI al XVIII, tales como Arte difícil y esquivia. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y las colonias iberoamericanas (S. XVI-XVIII).

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar