

Al final del laberinto. Ariadna en los Ovidios ilustrados del s. XVI*

PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Los Ovidios ilustrados son una fuente excepcional para el estudio de la pervivencia de las divinidades paganas de la Antigüedad así como para el análisis de la relación imagen- texto. En este caso basándonos en dos ediciones del siglo XVI conservadas en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, nos aproximaremos a la imagen de Ariadna, desde dos tradiciones diferentes y cierto sentido encontradas fruto de una misma época.

Palabras clave: Ovidios ilustrados, Ariadna, iconografía, siglo XVI.

ABSTRACT

The illustrated Ovids are an exceptional resource for the study of survival of the pagan Gods of Antiquity and the analysis of the image-text connection. Here, using as a basis two sixteenth-century editions kept in the *Biblioteca Xeral* of the University of Santiago de Compostela, we shall approach the image of Ariadne from two traditions, different and in a sense conflicting, yet fruit of the same age.

Keywords: Illustrated Ovids, Ariadne, Iconography, Sixteen Century.

Ariadna, hija de Minos y Pasifae, conocida por su aventura con Teseo y su posterior unión a Dioniso, es una de las heroínas que pueblan las *Metamorfosis* de Ovidio. Aunque el poeta tan sólo le dedica una docena escasa de versos (*Met.*, L.VIII, 172-183), la princesa cnosia estaba llamada a tener una gran fortuna en el imaginario desde el mundo

* Procedencia de la imágenes: Las láminas II, III, IV han sido extraídas de Kern, H., *Through the Labyrinth*, Restel, Munich-Londres-Nueva York, 2000. Las láminas I y V son digitalizaciones de fotografías que la Profa. Fátima Díez Platas amablemente me cedió. Por último la lámina VI procede de Arola, R., *Los amores de los dioses*, Ed, Ad Litteram, Barcelona, 1999.

antiguo, que le dio forma, hasta nuestros días.

La transmisión de los textos grecolatinos en la Edad Media trató con especial cuidado la obra de Ovidio, que si bien en ocasiones fue denostada terminó por “metamorfosearse” en lecturas moralizantes más acordes con la tónica de la época. La falsa imagen de la Edad Media como impás oscuro entre la época clásica y el Renacimiento ha impedido, en muchas ocasiones, entender el fenómeno de transmisión de la tradición clásica en el seno de la cultura medieval. En pleno siglo XII las personas cultivadas eran conscientes de ser herederas de una tradición grecolatina, que convertía a los personajes mitológicos en figuras de sus crónicas y en patronos de localidades¹. Y fue esta asunción sin sobresaltos del imaginario griego al caudal cristiano la que permitió que se conservasen en la memoria colectiva figuras mitológicas en el lugar de personajes históricos, y multitud de leyendas como las del ciclo troyano, que circulaban en forma de manuscritos, en ocasiones ilustrados.

Con la caída del mundo romano el cristianismo se hace automáticamente heredero de la cultura clásica, a la que no es del todo afín. Con ánimo de no caer en una contradicción los Padres de la Iglesia adoptan la lectura evemerista, surgida entre las filas romanas, para luchar con el tan denostado politeísmo. Pero al contrario de lo que ellos pretendían, la “abolición” de culto pagano, será la interpretación evemerista la que proteja y asegure la supervivencia de los antiguos dioses en la Edad Media.

A esta tradición hay que unir la que pretende dotar a la mitología de un sentido edificante. De este modo nace el método alegórico que ya cuenta con exponentes en la tardoantigüedad como los tratados de Heráclito, *Alegorías Homéricas* y el *Comentario sobre la Naturaleza de los Dioses*, de Phornutus². En época cristiana la alegoría volvía inofensivos a los dioses paganos y los convertía en objeto de estudio en las escuelas. De este modo los textos clásicos se leen en las aulas y son objeto de composiciones y ejercicios. Son especialmente apreciadas las obras de los fabulistas antiguos, que en algunos casos fueron ilustradas, así como las novelas destinadas a los laicos de temática antigua, como *Le Roman de Troie* o *Le Roman de Thèbes*, que desde su publicación a mediados del XII contaron con muchos adeptos y sabemos que influyeron en las artes³. A lo largo de este siglo aparece una nueva clase de lectores, los señores y los burgueses que descubrirán a los poetas antiguos a través del tamiz de los “traductores”.

La influencia de Ovidio en la Alta Edad Media fue más bien escasa sin embargo se tomará la revancha hacia el 1100, cuando se inicie una época de gran florecimiento y proliferen los comentaristas de su obra. Ahora Ovidio ocupará un lugar de honor en los *Florilegia* y sus *Metamorfosis* tendrán una nueva edad de oro al convertirse en una verdadera “mina de verdades sagradas”⁴.

Entre 1316 y 1328 se culminó la misión de vestir de ropajes alegóricos a los mitos

1 Seznec, J., *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, 1987; p. 23 y ss.

2 *Idem*, p. 77.

3 Adhemar, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Age Français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, The Warburg Institute, Londres, 1939; p. 230.

4 Seznec, J., *Op. Cit.*, p. 81.

reinventados por Ovidio con la edición del *Ovide Moralisé* en verso. Sin embargo la obra de más repercusión fue la versión en prosa de Pierre Bersuire el *Reductorium Morale*, de 1340 y revisada en 1342. Su verdadera novedad está en incluir una introducción mitográfica donde describe a los dioses y que estaba llamada a tener una vida independiente. Por un lado, traducida al francés, sirvió de preámbulo al *Ovide Moralisé* en verso del manuscrito Thott 399, y también a una versión francesa en prosa creada a partir del *Ovidius Moralizatus* latino y paráfrasis francesas, que se conocería como *La Biblia de los Poetas*, editada por Colard Mansion en Brujas en 1484⁵. Esta “biblia” tomaba el listado de dioses de Bersuire y los presenta ilustrados. Bersuire compone su obra en Avignon muy influido por el *África* de su amigo Petrarca. El texto no reproduce a Ovidio sino que toma sus fábulas individualmente, las resume y las acompaña de un comentario donde, a veces, ofrece varias interpretaciones de una misma historia. Este método de interpretación alegórico se basa en que “el sentido espiritual y moral está ideado de acuerdo con la semejanza arbitraria y metafórica”⁶. Sin embargo su éxito será enorme, evidenciado en las numerosas ediciones vernáculas de su obra. Al mismo tiempo ese pequeño apéndice mitográfico servirá de base al *De deorum imaginibus Libellus*, obra del 1400 de carácter netamente iconográfico y hecho para ser ilustrado⁷.

Con la entrada del Renacimiento podríamos creer erróneamente que, libre de todo “escrúpulo cristiano”, se deleitaría en los goces estéticos de Ovidio y desterraría la alegoría, nada más alejado de la realidad. El Renacimiento, como heredero de una cultura medieval muy arraigada, estudia a los clásicos a través del filtro de autores cristianos como los Padres de la Iglesia o Fulgencio, en lugar de acudir a las fuentes y con ello manifiesta y repite los mismos “errores” y la misma mirada. En los círculos neoplatónicos de la Florencia del XV florecen los escritos alegóricos de manos de Poliziano, Cristóforo Landino o el propio Marsilio Ficino. Así pues la corriente alegórica medieval se acrecienta en el Renacimiento, muchos autores se sirvieron de obras que prolongaban esa tradición, entre las que destacan la *Genealogía de los Dioses* de Boccaccio⁸.

Fue el siglo XVI el que prefirió las *Metamorfosis* por encima de cualquier otra obra antigua, pues no sólo la heredó como parte de una tradición cultural sino también a través de las moralizaciones. Por otro lado destacaba por su tendencia a la edición ilustrada, cuyos antecedentes directos estaban en la *Biblia de los Poetas* y en alguna moralización⁹. En este momento los editores proporcionan ediciones pequeñas y sencillas para cubrir la demanda creciente por parte sobre todo de estudiantes que deseaban leer a Ovidio, en la medida de lo posible, sin añadidos.

El primer intento de traducción fiel fue por parte de Clément Marot en 1534, pero

5 Panofsky, E., *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Alianza Universidad, [1960], 1997; p. 129 y ss.

6 Moss, A., *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin editions of Ovid and Commentaries printed in France before 1600*. Londres, Warburg Inst., 1982; p. 25.

7 Sez nec, J., *Op Cit.*, p. 145 y ss.

8 *Idem*, p. 86 y ss; p. 185 y ss.

9 Díez Platas, F. y J.M. Monteroso Montero, “Mitología para poderosos: Las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI”, en *Semata*, vol. 10, 1998; p. 456.

sólo se ocupó del libro I; habrá que esperar a los años centrales del siglo para que François Habert se ocupe de los 15 libros. A pesar de todo se percibe el intento de crear un marco moral para comprender las fábulas, así como una diferencia de tono entre las versiones vernáculas, más explícitas en cuanto a lo edificante, y las ediciones latinas, cuya lectura requería una formación más elevada y por tanto no necesitaban una moraleja tan evidente¹⁰.

Hasta mediados del XVI no hubo una renovación de la tradición mitográfica medieval, pues las imprentas se contentaban con reeditar las obras de los compiladores o comentaristas medievales sin ir a sus fuentes. Europa estaba inundada de *Metamorfosis*, pero todas moralizadas, pues en contra de lo que parece el XVI fue tan aficionado como la Edad Media a los libros de “ejemplos” y “lecciones”. Al mismo tiempo se puede refrendar la presencia de un público para versiones retóricas de Ovidio entre 1570 y 1580¹¹. En esta línea destaca, especialmente por sus grabados, la edición de Marnet y Cavellat de 1566 (París), texto dirigido a los estudiantes que presenta unos “marginalia” que enfatizan los elementos formales retóricos de Ovidio.

Paralelamente a esta tendencia que sitúa a Ovidio en las aulas encontramos otra corriente que lo prohíbe. En el *Index* de 1559 del Concilio de Trento aparecen las *Metamorfosis*, en versión moralizada, aunque no se prohíbe la propia obra de Ovidio. Las moralizaciones quedan vedadas porque a los ojos de la estricta moral trentina las alegorías disfrazan de decente lo que no lo es. Sin embargo esa política restrictiva en cuanto a lo alegórico no producirá mas que todo lo contrario, puesto que el doble juego que lo caracteriza se multiplicará para escapar con mayor facilidad a la censura. Así mismo sabemos que los jesuitas eliminan a Ovidio de su “plan de estudios”, aunque la mitología está presente de forma clara dentro de la emblemática, que servía tanto a su causa, por sus fines didácticos y propagandísticos, como a la de la mitología¹².

Sin duda el siglo XVI supone una inflexión en la historia de la influencia de Ovidio; esta época vio como las *Metamorfosis* se convertían en libro de estilo y fuente de temas para sus literatos y artistas. Concretamente en Venecia en el tránsito del Quattrocento al Cinquecento se produce la “mitología portátil”, invención local, totalmente ajena a la versión humanista y sabia de los florentinos y romanos, que consistía en pequeñas representaciones que ilustraban las leyendas de Ovidio. Giorgione se hizo popular por estas modestas obritas que formaban parte de un caudal iconográfico de gran riqueza que sirvió de inspiración a artistas tan renombrados como Tiziano¹³.

Con respecto a la ilustración de las *Metamorfosis* sabemos que existía desde época medieval una fuerte tradición en Italia, pero su producción no tuvo repercusión sobre la iconografía posterior. No ocurrió lo mismo con la “escuela” francesa que valiéndose de versiones moralizadas fue fuente de inspiración para el Renacimiento¹⁴.

En la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela contamos,

10 Moss, A., *Op. Cit.*, p. 38.

11 *Idem*, p. 39.

12 Sez nec, J., *Op. Cit.*, p. 223 y 224.

13 Chastel, A., “Titien et les Humanistes”, en *Fables, Formes, Figures II*, Champs Flammarion, [1976], 2000; p. 353 y 355.

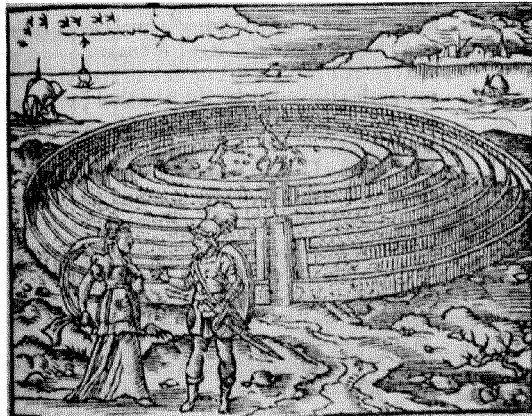
14 Rabel, C., voz “Ovidio Nasone”, pp 38 –41, en *Enciclopedia dell’arte medievale*, Vol. IX, Inst. della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998; p. 38.

entre otras, con dos ejemplares paradigmáticos de la tradición ilustrada del XVI. Por un lado tenemos una copia de la edición de las *Metamorfosis* de Anguillara de B. Giunti (Venecia, 1561) del año 1584; y por otro la edición de Jorge Bustamante de 1595 (Amberes), de autor anónimo y versión libre del texto de Ovidio. Ambas ediciones son muy representativas, la primera de tradición italiana es la que más influyó en términos artísticos y la española es una de las mejores y más difundidas en suelo hispánico.

Aunque la edición de Bustamante es cronológicamente posterior en impresión a la de Anguillara, no ha sufrido influjo alguno de la versión italiana y es, por tanto, el único ejemplo ilustrado del XVI español que no tuvo influencia de las estampas italianas. Esta característica la convierte en una edición especialmente interesante al tratarse de un exponente muy diferente al italiano, puesto que podría decirse que es prácticamente opuesto en tradición y espíritu. Esta traducción al castellano data de 1589 y se imprimió en Valladolid por Diego Fernández de Córdoba, impresor real. La edición es de gran categoría al encontrarse ilustrada y anotada, y, sobre todo, fiel al texto de Ovidio, esto la convertiría en la versión más difundida e importante del Renacimiento español¹⁵.

El autor de las 175 imágenes que adornan la impresión de Bustamante es Virgil Solis, grabador de Nuremberg del que se conservan más de 2000 planchas¹⁶. Solis toma las xilografías que Bernard Salomon, artista en boga años antes, había realizado entre 1557 y 1559 para ilustrar *La Métamorphose d'Ovide Figurée* de Lyons, obra cumbre dentro de la historia de la ilustración. Sus 178 xilografías se convirtieron en un modelo a seguir, su calidad permitió poner al mismo nivel a imagen y texto, transformando a la estampa de un mero adorno al motivo principal del libro. Salomon coloca la imagen ocupando una página aparte, acompañada por una *stanza* que la complementa (no la moraliza)¹⁷. Solis invierte los originales de Salomon y los aumenta de tamaño consiguiendo así una mayor viveza, a pesar de perder en calidad.

En el Libro VIII se narra, entre otras, la historia de Teseo y el Minotauro y es la xilografía 122 la que ilustra el episodio. La imagen (Lám. I) nos presenta al héroe en primer plano conversando con una dama, probablemente Ariadna, momentos antes de entrar al laberinto. La obra de Dédalo se ve



Lám. I: Xilografía de Solis, 1595.

15 Díez Platas, F., "Tres Maneras de ilustrar a Ovidio: Una Aproximación al estudio iconográfico de las *Metamorfosis* figuradas del XVI", en *Homenaje a la Profa. M^a Dolores Vila Jato*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Santiago (en prensa).

16 Benezit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, T. 13, Gründ, 1999; voz "Virgil Solis", p. 7.

17 Alpers, S., *The Decoration of the Torre de la Parada*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, parte IX, Londres-Nueva York, 1971, p. 82 y 86.

al fondo, siguiendo la tradición de representar al laberinto de forma circular. En su interior se puede reconocer al héroe Teseo y al monstruo Asterión, fruto de los amores desviados de Pasifae y un toro, con una iconografía que lo presenta como centauro. Esta contaminación entre la imagen del centauro y el minotauro ya se había dado en otras ocasiones en la imagen de Asterión¹⁸. El laberinto aparece recortado sobre un fondo marino, en el que se ven unas embarcaciones que quizás hagan referencia al regreso de Teseo a Atenas, ciudad que podría estar representada en el ángulo derecho.

La cerámica griega, la fuente principal para el estudio de la iconografía pagana, nos ha legado una imagen de la lucha de Teseo con el Minotauro en la que las alusiones al laberinto son mínimas. La escena suele resolverse con una representación de la lucha del héroe y el monstruo, de la que es testigo una tímida Ariadna que a menudo porta una corona o el ovillo. Sin embargo las menciones a un espacio cerrado como el laberinto brillan por su ausencia, en el mejor de los casos hemos de conformarnos con la imagen de un soporte arquitectónico como es la columna, convencionalismo que subraya que la escena se desarrolla en un interior.

Ariadna es una figura vinculada a dos personajes fundamentales, por un lado a Teseo, héroe al que ayuda a salir ileso del laberinto y con el que huye de Creta con la esperanza de convertirse en su esposa; y por otro a Dioniso, dios de la vida vegetal y el vino, que la rescata en Naxos tras haber sido abandonada por el héroe ateniense, y que la convierte en su divina consorte. Ambos episodios podemos verlos retratados en la pintura vascular tanto de época arcaica como clásica, así mismo Ariadna abandonada se convertirá en uno de los motivos favoritos de la escultura helenística, además de ser una de las heroínas predilectas de los poetas alejandrinos y romanos. A pesar de la difusión que en época tardía experimentó la imagen de Ariadna, ésta se gestó en las últimas décadas del siglo VI a. C. sin alcanzar un modelo iconográfico estable y fácilmente reconocible. Esta “inestabilidad iconográfica” es la que dificulta en gran medida un estudio de la figura de Ariadna en la cerámica griega, sin embargo en el campo de la escultura su imagen será ampliamente conocida y difundida.

En cerámica nos encontramos con dos ariadnas, la princesa cnosia que ayuda al héroe ático a salir del laberinto y la alegre esposa del exultante Dioniso, en escenas de cariz casi “galante” (sobre todo a finales del S.V a. C.). Sin embargo la imagen de Ariadna y Teseo ante el laberinto parece que sólo cuenta con precedentes en el campo de la musivaria, dónde el ciclo cretense tuvo especial fortuna. Así lo vemos en un mosaico aparecido en Chipre en el que la escena se traslada al interior del laberinto, donde podemos reconocer a los personajes al ir acompañados de un tituli en griego¹⁹.

Durante la Edad Media el laberinto aparecía en obras de carácter astronómico o

18 Véase Díez Platas, F., “El Minotauro de Rubens: algunas reflexiones sobre una figura de excepción”, en *Homenaje a la Profa. Socorro Ortega Romero*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Santiago, 2002, pp. 295-316.

19 En relación con la imagen de Dioniso véase Gasparri, C., “Dionysos”, en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Vol. III, Zurich, Artemis Verlag, 1990; para Ariadna, véase Bernhard M. L. y W. A. Daszewski, “Ariadne”, también en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Vol. III Addenda, Zurich. En cuanto a las cuestiones de la relación de Dioniso y Ariadna en la cerámica griega, yo misma realicé mi Trabajo de Investigación Tutelado con el título, *Y Dioniso desposó a la bella Ariadna*.



Lám.II: *Florentine Picture Chronicle*, 1455-65, British Museum

en libros donde se ponía en relación la imagen de Teseo saliendo victorioso de su lucha, con la de Cristo regresando de la ultratumba. Ariadna se convierte, en esta época, en una figura escurridiza, sabemos que debió pasar al Medievo entre los catasterismos de los *Aratea*, donde es posible que se la ilustrase. Como señalamos anteriormente la tradición de los ovidios moralizados nace en estos siglos y es evidente que el episodio de Ariadna reapareció, sin embargo la poca atención que le otorga Ovidio explica en gran medida las escasas representaciones de las que fue objeto. Sin embargo la Edad Media tratará mejor a Teseo, que junto con Jasón será objeto de manuscritos ilustrados que circularán difundiendo sus leyendas²⁰. La famosa Crónica Cockerell²¹, de mediados del siglo XV, recoge la imagen de Teseo sosteniendo en su mano el laberinto (Lám.II), dentro del cual figura el Minotauro, continuando la tradición evemerista que convertía a

estos personajes míticos en parte de la Historia.

Habrà que esperar al Renacimiento para ver reaparecer a Ariadna en imágenes similares a la xilografía de Solis, destaca especialmente un dibujo²² atribuido a Maso Finiguerra²³ (Florencia 1426-1464) que pertenecía a una crónica universal (Lám. III) escrita entre 1460-70. En este caso la atención vuelve a caer sobre Teseo y Ariadna está representada en el momento de desesperación posterior al abandono por parte del héroe, en un plano secundario de la imagen. Este dibujo tuvo gran ascendiente en la iconografía del episodio cretense e influyó en el Maestro de Campana²⁴, que adornó un cassone con la hazaña de Teseo (Lám. IV), donde figuraba Ariadna, acompañada de su hermana Fedra, ante el laberinto, mientras la lucha con el monstruo se desarrollaba en el interior. En el ámbito del grabado vemos el mismo modelo en Baccio Baldini (1460-70) y en Giacomo Paulini. Éste último, grabador italiano, realizó una serie de iniciales historiadas que probablemente estaban destinadas a ilustrar un Ovidio de hacia 1570, donde podemos

Elementos nupciales en la cerámica griega de época clásica, leído en la Universidad de Compostela, Junio de 2002; así como mi artículo, todavía en prensa, "Dioniso y Ariadna, historia de un amor en la producción del Pintor de Codrus", en *Boletín del Museo Provincial de Lugo*.

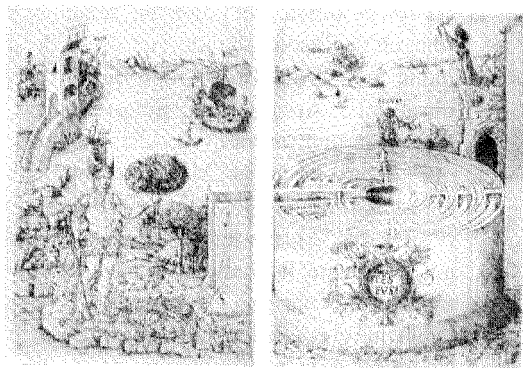
20 Seznec, J., *Op. cit.*, p. 39.

21 *Florentine Picture Chronicle*, 1455-65, British Museum.

22 British Museum, Londres, 1460.

23 Kern, H., *Through the Labyrinth*, Restel, Munich-Londres-Nueva York, 2000; p. 123.

24 *Idem*, p. 181.

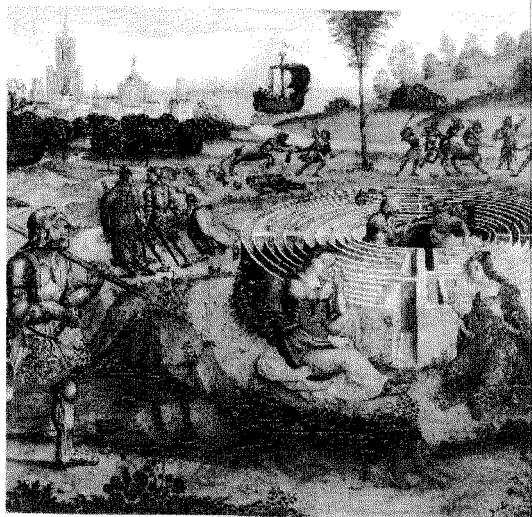


Lám.III: Dibujo de Maso Finiguerra (1460-70), British Mus. de

moralizaciones en una época que ya empezaba a reclamar leer a los clásicos sin añadidos.

Frente a la edición de Bustamante más tradicional y arraigada en un gusto nórdico, tenemos la edición de Anguillara²⁶, que con los grabados de Giacomo Franco se convierte en la representación más acabada del estilo italiano que se impondrá en pocos años. La primera edición de esta traducción es de 1561 con el título de *Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*; posteriormente se harán 17 ediciones, entre las que destaca la que conservamos en la Biblioteca Xeral, de 1584, con las *Anotaciones* de Orologgi y los *Argumentos* de F. Turchi.

Existe un bloque de ilustradores que permanecen ajenos a la influencia de la edición de Salomon y que buscaban reunir en una misma plancha las escenas más representativas de las historias recogidas en cada libro de las *Metamorfosis*²⁷. El sistema para unificar las imágenes era hacerlas compartir



Lám.IV: Cassone del Maestro de Campana.

ver el mismo esquema de Solis.

El diseño de la xilografía de Solis (Lám. I) fue un préstamo de la obra de Salomon, que como hemos podido ver hasta aquí contaba con precedentes bastante inmediatos. Este tipo de ilustración destinada a desaparecer en pro de la imagen más clásica que importará Italia, nos muestra los últimos coletazos de una tradición que todavía presenta resabios medievales, no sólo por la imagen travestida²⁵ de los personajes, sino también por pertenecer al mundo de las

25 Desde el 1160 (aprox.) se percibe una tendencia en la interpretación de los temas clásicos que consistía en representar a las divinidades vestidas a la usanza de la época. Adhemar (*Op. cit.* p. 232) lo bautiza como Antigüedad travestida.

26 Véase Díez Platas, F., "Tres maneras de ilustrar a Ovidio: Una Aproximación al estudio iconográfico de las *Metamorfosis* figuradas del XVI", en *Homenaje a la Profa. M^a Dolores Vila Jato*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Santiago.

un mismo espacio, continuando en cierto modo el modelo de ilustración difundido por *La Biblia de los Poetas*, pero ligando episodios no relacionados más que por el hecho de ser narrados en el mismo libro. La edición de Anguillara es uno de los mayores exponentes de esta renovada tendencia, de este modo en la serie de 15 planchas de cobre que Franco realizó para la edición de 1584, recoge la historia de Ariadna en la correspondiente al Libro VIII (Lám.V). En el grabado podemos ver cómo el artista escoge varios episodios pero prima el del hallazgo de Ariadna, que sitúa en primer plano. En orden ascendente dibuja la historia de Meleagro, la de Filemón y Baucis, la de Dédalo y la de Escila, todos identificados con inscripciones. La plancha está ornada con un complejo marco que la delimita, en el que aparece la firma del autor en la parte inferior y el número del libro al que corresponde la estampa en la superior. Además el conjunto iba acompañado de una *stanza* que la complementaba además del propio texto ovidiano.



Lám.V: Grabado de Franco, Libro VIII, 1584.

Giacomo Franco era un grabador y dibujante de origen veneciano formado en la escuela de Agostino Carracci²⁸, las quince planchas que diseñó para ilustrar la edición de Anguillara denotan claramente su formación italiana y están en franca oposición a la tradición del norte que pudimos ver en Solis. De la historia de Ariadna opta por el episodio que la vincula a Dioniso, conocido desde la Antigüedad como el hallazgo de Ariadna. Esta temática podemos encontrarla en la cerámica griega y sobre todo en la escultura, campo en el que destaca la magnífica “Ariadna dormida” del Museo del Prado, pieza que probablemente perteneciese a un grupo escultórico. Por otro lado, la imagen de Ariadna abandonada en Naxos y posteriormente hallada por Dioniso fue del gusto de los pintores romanos, que solían decorar la estancias de las casas con este motivo tan cantado por los poetas de su tiempo. Sin embargo la Edad Media prefirió, sin duda, el lado más aventurero de su historia, primando la lucha del héroe Teseo sobre la imagen del amor de Dioniso.

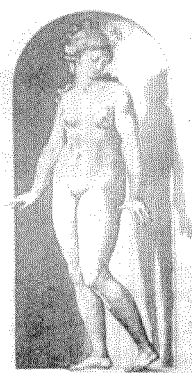
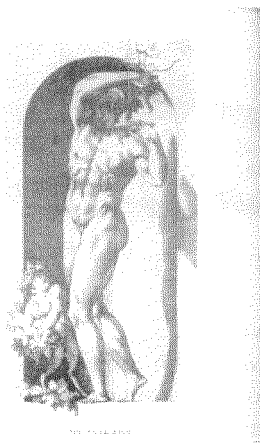
El Renacimiento revalorizó la leyenda que unía al dios del vino con la princesa cretense, tomándolo como tema muchos de los más excelsos artistas de la época, desde el mismo Donatello, que lo immortalizó en un relieve del palacio Medici-Riccardi (en

27 Alpers, S., *Op. cit.*, p. 92.

28 Bénézit, E., *Op. cit.*, p.661.

1466), o Piero di Cosimo²⁹. Posiblemente serían los maestros venecianos como Tiziano o Tintoretto los que realmente pudiesen haber sido fuente de inspiración para Franco, al igual que los romanos como Giulio Romano, que en su Sala de Ovidio del Palacio del Té de Mantua, escogió a Baco y Ariadna como protagonistas de uno de sus grandilocuentes frescos, o como su maestro Agostino Carracci.

El tema de los amores de los dioses paganos se convirtió en un motivo de moda en el Cinquecento, apoyado sobre todo por la “industria” del grabado. En la Roma de las vísperas de la Reforma asistimos al efímero pero potente nacimiento de un grupo de artistas que valoraron en sobremedida la temática pagana. Me refiero a lo que Chastel ha dado en llamar “estilo Clementino”³⁰, una “escuela” capitaneada por Rosso y Parmigianino donde las tendencias se guían por una selección de fábulas y de arte clásicos. En el seno del Vaticano se crea un pujante centro de grabado romano que se vio prematuramente mutilado por el Saco y la Reforma. En este selecto núcleo protegido



Lám.VI: Grabado de Rosso, “Baco y Ariadna”.

por el Papa Clemente VII, artistas y grabadores alcanzarán una simbiosis perfecta produciendo una serie de grabados que marcarían las directrices del arte posterior. Su estilo se expresa en las series de los dioses y de sus metamorfosis, caracterizadas por la voluptuosidad, las figuras serpentinatas y el juego de contrapposto. Conservamos en la serie de “Los dioses” de Rosso, la imagen de Dioniso y Ariadna (Lám.VI), Jacopo Caraglio da Verona se ocupó de grabar los originales de Rosso y Baviera realizó la tirada. Esta colección tuvo mucha repercusión iconográfica puesto que se reeditó

en muchas ocasiones y sirvió de libro de referencia para pintores y escultores³¹.

El estilo impuesto por este grupo de artistas podría haber tenido una descendencia más fructífera de no haber sido por las circunstancias históricas. El Saco afectó profundamente al ambiente artístico, dispersando a los artistas, que huyeron a Venecia y a Bologna, o acabando con la vida de muchos³².

Franco, formado por un maestro romano pero de origen veneciano, supo recoger este legado artístico truncado y “reinventarlo” par dar vida a las fábulas de Ovidio. Sin embargo, como ya adelanté, hace eco de una tradición en la ilustración que se remonta

29 “Baco y Ariadna”, 1521, Museo de Bellas Artes de Marsella.

30 Chastel, A., *El Saco de Roma, 1527*, Colección Austral, Madrid, 1998; p. 287 y ss.

31 Arola, R., *Los amores de los dioses*, Ed, Ad Litteram, Barcelona, 1999; p. 147.

32 Chastel, A., *Op. cit.*, p. 329.

a *La Biblia de los Poetas*, en la que hace compartir un mismo espacio a historias diferentes. Estructura la estampa en profundidad, colocando en diferentes planos decrecientes a los protagonistas de varias metamorfosis. Dioniso y Ariadna se colocan en un lugar preferente, en primer plano, otorgándoles una relevancia inversamente proporcional a las líneas que le dedica el poeta. Adopta una imagen “cortesana” para representar el hallazgo de la princesa. La cnosia se halla sobre unos ricos cojines, recortado su cuerpo desnudo sobre un cortinón, elemento de claro efecto teatral que tendrá una fructífera descendencia en los siglos siguientes. Ariadna aparece singularizada en un espacio natural por la presencia de estos elementos propios de un interior, sin embargo, Dioniso como dios de la naturaleza salvaje, viene de fuera, del paisaje del fondo, y caracterizado con los pámpanos. En primerísimo plano vemos la corona de la cretense, el único elemento que alude a la metamorfosis propiamente dicha. Esta corona no es sólo el atributo más reconocible de Ariadna –Rosso corona de estrellas a Ariadna en el grabado anterior-, sino también la causa por la que su historia es admitida dentro de las fábulas de Ovidio.

La figura de ese Dioniso gordito, vestido de pámpanos se aleja de la imagen de joven esbelto, cubierto por una breve túnica y coronada su cabeza de vid, que podemos encontrar en la cerámica clásica. Esta tradición iconográfica ya la podemos constatar en Italia del XV, y de hecho convivirá con un Dioniso más efébo, que encontraremos en el Palacio Farnese de los Carracci, y se extenderá por toda la pintura barroca.

Sin duda lo más notable de la obra de Franco es una mixtura equilibrada de dos elementos difíciles de condensar, por un lado un esquema narrativo y espacial de raigambre medieval, y por otro, unas formas voluptuosas heredadas de la sensualidad muy estudiada del Manierismo.

Tanto la edición de Bustamante como la de Anguillara constituyen dos ejemplos paradigmáticos de la ilustración de las *Metamorfosis* de Ovidio en el siglo XVI europeo, época que vio renacer con renovados bríos el gusto por la Antigüedad y en concreto por el poeta de Sulmona. Ambas versiones se convirtieron en libros de referencia, ya sea por la calidad de su texto, ya sea por las hermosas imágenes que lo acompañaban. La originalidad de su planteamiento, ambas hijas de una misma época pero diferentes en las formas, les concedió una larga vida editorial y una gran fortuna artística, pasando a formar parte del elenco de obras que influyeron notablemente en la manera de imaginar e ilustrar las inmortales fábulas de Ovidio.

BIBLIOGRAFÍA

- Adhemar, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Age Français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, The Warburg Institute, Londres, 1939.
- Alpers, S., *The Decoration of the Torre de la Parada*, Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, parte IX, Londres-Nueva York, 1971.
- Antal, F., *Rafael entre el clasicismo y el manierismo*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1988.
- Arola, R., *Los amores de los dioses*, Ed, Ad Litteram, Barcelona, 1999.
- Benezit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs*

- et graveurs*, T. 13, Gründ, 1999.
- Blunt, A., *Teoría de las artes en Italia, 1400-1550*, Cátedra, Madrid.
- Born, L., "Ovid and Allegory", en *Speculum*, 1934, pp. 362-379.
- Cappelletti, F., "L'utilizzazione allegorica dei miti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio nella pittura e nell'emblematica fra '500 e '600", en Hans-Jürgen Horn y Hermann Walter (eds), *Die Allegorese des Antiken Mitos*, Wolfenbütteler Forschungen, Wiesbaden, 1997; pp. 225-255.
- Chastel, A., "Titien et les Humanistes", en *Fables, Formes, Figures II*, Champs Flammarion, [1976], 2000.
- Chastel, A., *El saco de Roma 1527*, Austral, Madrid.
- Cristóbal, V., "Las *Metamorfosis* de Ovidio en la Literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y los siglos XVI-XVII", en *Cuadernos de Literatura Griega y Latina I*, Santiago de Compostela, 1997.
- Díez Platas, F. y J.M. Monterroso Montero, "Mitología para poderosos: Las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI", en *Semata*, vol. 10, 1998.
- Díez Platas, F., "El Minotauro de Rubens: algunas reflexiones sobre una figura de excepción", en *Homenaje a la Profa. Socorro Ortega Romero*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Santiago, 2002.
- Díez Platas, F., "Tres Maneras de ilustrar a Ovidio: Una Aproximación al estudio iconográfico de las *Metamorfosis* figuradas del XVI", en *Homenaje a la Profa. M^{ra} Dolores Vila Jato*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Santiago (en prensa).
- Freedberg, S. J., *Pintura en Italia 1500-1600*, Cátedra, Madrid, 1978.
- Ginzburg, C., *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- Hauser, A., *El Manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1965.
- Kern, H., *Through the Labyrinth*, Restel, Munich-Londres-Nueva York, 2000.
- Lavedan, P., "Contre-réforme, Baroque, Maniérisme", en *Gazette des Beaux Arts*, 1974.
- Lawrence, M., "Three Pagan Themes in Christian Art", en *De Artibus Opuscula XL*, Essays in Honor of Erwin Panofsky, ed. M. Meiss, Nueva York, 1961, pp. 323-334.
- Lee, Rensselaer W., "Armida's Abandonment. A study in Tasso Iconography Before 1700", en *De Artibus Opuscula XL*, Essays in Honor of Erwin Panofsky, ed. M. Meiss, Nueva York, 1961; pp. 335-349.
- Llewellyn, N., "Illustrating Ovid", en *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, 1988.
- López Torrijos, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985.
- Moss, A., *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin editions of Ovid and Commentaries printed in France before 1600*, Londres, Warburg Inst., 1982.
- Orofino, G., "Ovidio nel Medioevo: l'Iconografia della *Metamorfosi* nel ms. IV F3 della Biblioteca Nazionale di Napoli", en *Richerche di Storia dell'arte*, 49, 1993, pp. 5-18.
- Panofsky, E., *Problems in Titian, mostly Iconographic*, Phaidon, Nueva York, 1969.
- Panofsky, E., *Renacimiento y Renacimientos en el Arte Occidental*, Alianza Universidad,

[1960], 1997.

Rabel, C., voz "Óvidio Nasone", pp 38 –41, en *Enciclopedia dell'arte medievale*, Vol. IX, Inst. della Enciclopedia Italiana, Roma, 1998.

Rosemond, T., *Allegorical Imagery. Some Medieval Books and their Posterity*, Princeton, 1966.

Saxl, F., "The Revival of Late Antique Astrology", en *Lectures*, Londres 1957, pp. 73-84.

Seznec, J., *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, 1987.

Shearman, J., *Manierismo*, Xarait, 1984.

Ward, A. (ed.), *The Quest for Theseus*, Pall Mall Press, Londres, 1970.

Würtenberger, F., *El Manierismo, el estilo europeo del s.XVI*, Rauter, Barcelona, 1964.