

## Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago

FÁTIMA DÍEZ PLATAS

Universidade de Santiago de Compostela

JUAN M. MONTERROSO MONTERO

Universidade de A Coruña

### RESUMEN

A través del análisis de tres traducciones del siglo XVI de las *Metamorfosis* de Ovidio custodiadas en la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela, nuestra contribución pretende resaltar la estrecha relación existente entre la edición del poema de Ovidio en el siglo XVI y los personajes influyentes de entonces. Una exhaustiva revisión de las ediciones permite concluir que los volúmenes compostelanos contienen los textos básicos de Ovidio conocidos y usados por los artistas e intelectuales de la época, así como destacar la conexión entre los ilustres patronos de las obras y la obra del poeta.

**Palabras clave:** Traducciones de Ovidio, Ediciones del siglo XVI, grabado, patrocinio.

### ABSTRACT

By examining three translations of the "Metamorphoses" by Ovid from the sixteenth century, now at the Biblioteca Xeral in Santiago de Compostela, our contribution tries to bring out the open relationship existing between the edition of the Ovidian poem in the sixteenth century and powerful personages of the time. A thorough look over the editions, that had not been considered so far, leads us to the conclusion that, on one side, connections can be traced between illustrious patrons and the work of the Roman poet, and, on the other hand, that the volumes at the Compostelan library were the basic Ovidian texts, known and used by artists and intellectuals at the time.

**Keywords:** Ovid translations, sixteenth century editions, engravings, patronage.

“Ore legar populi perque omnia saecula fama,  
siquid habent veri vatam presagia, vivam”.

(Ovidio, *Metamorfosis*, XV, 878-879)

El carácter de este artículo se debe entender desde dos premisas diferentes: la delimitación física a la que se somete, al tomar como objeto de estudio los fondos antiguos de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela, y el deseo de estudiar la relación existente entre las ediciones de las *Metamorfosis* del siglo XVI conservadas en dicho fondo y sus diferentes mecenas.

En relación con la primera circunstancia señalada, es necesario indicar que, si bien se podría considerar como un campo de búsqueda excesivamente restringido, la historia de la configuración de los fondos citados pone a disposición del investigador una gran variedad de obras procedentes de los lugares más dispares. Los libros adquiridos por la Universidad Compostelana, los volúmenes arrebatados a las Órdenes monásticas –en especial al monasterio benedictino de San Martín Pinario– y los diferentes colegios gallegos de la Compañía de Jesús, y los legados por insignes personajes e instituciones –el escultor y académico Felipe de Castro, el Duque de Osuna, el arzobispo Manuel Lago, o la Real Sociedad Económica de Amigos del País– configuran una rica biblioteca que, entre los siglos XVI y XVIII, superan los treinta mil volúmenes<sup>1</sup>. No obstante, no es esta la ocasión para recontar y enumerar las excelencias de este fondo bibliográfico, basten estos datos para comprender que, en buena medida, esta biblioteca muestra un interesante espectro de las publicaciones que, en estas centurias, circulaban por Galicia.

Por otra parte, la decisión de afrontar un marco cronológico como el que hemos definido, está justificada desde el momento en que existe una catalogación sistemática de los fondos conservados en la misma<sup>2</sup>.

En relación con las *Metamorfosis* publicadas durante el siglo XVI, la Biblioteca compostelana, que no cuenta con ninguna de las ediciones del texto original impresas en esa época, solamente posee un comentario en latín a la obra de Ovidio, publicado en 1583<sup>3</sup>, y tres traducciones editadas en los años 1584, 1589 y 1595, que son el objeto de

<sup>1</sup> En torno a la formación de la Biblioteca Xeral de la Universidad compostelana se han realizado diferentes trabajos que, de forma paulatina, han definido el carácter de cada una de las aportaciones y su valoración precisa. Cfr. *Gallaecia Fvlget. Cinco séculos de Historia Universitaria*. Santiago de Compostela. 1995. En especial, los estudios de J.M. DÍAZ DE BUSTAMANTE: “Bens da Compañía. Bens culturais da Compañía”, pp. 278-279; M<sup>a</sup>. V. PARDO GÓMEZ: “A Formación dun patrimonio bibliográfico”, pp. 280-285 y “Un tempo para as coleccións. A Biblioteca Universitaria”, pp. 480-485.

<sup>2</sup> Dicha catalogación fue llevada a cabo por J. M<sup>a</sup>. BUSTAMANTE Y URRUTIA: *Catálogos de la Biblioteca Universitaria*. Santiago de Compostela. 1946.

<sup>3</sup> *Herculis ciofani sulmonensis in P. Ovidii Nasonis Metamorphosin, ex XXIII. Antiquis Libris Observationes. Quibus loqui quamplurimi et emendatur, et aliorum quoque tum Graecorum, tum Latinorum poetarum aut simili, aut etiam una doctrina illustrantur. Secunda editio multo locupletior. Antuerpiae. Ex Officina Christophori Plantini. MDLXXXIII. Núm. de Catálogo Bustamante: 2443. Sign.: 11389.*

nuestro estudio. Las tres presentan varios puntos en común: están ilustradas, van dedicadas a personajes de la alta nobleza y son ediciones famosas que alcanzaron una amplia difusión. Alrededor de estas circunstancias gira, pues, esta pequeña aportación al conocimiento de los fondos de la Biblioteca de Compostela y al estudio del alcance de la obra de Ovidio en el Renacimiento.

## 1. EL SIGLO XVI: LA AETAS METAMORPHOSEOS

Es bien conocida la influencia que la obra de Ovidio ha ejercido a través de los tiempos, la difusión que sus creaciones tuvieron, y la atención que las distintas épocas le han dedicado de diversas formas<sup>4</sup>. No cabe duda de que, siendo un inspirado poeta, su obra lírica, especialmente la de tema amoroso, ha tenido siempre una importancia capital, pero su producción épica, el poema de las *Metamorfosis*, ha merecido un puesto de honor en la literatura europea desde la muerte de su autor, de modo que resulta difícil encontrar una obra de autor latino –a excepción quizá de la *Eneida* de Virgilio– tan leída, glosada e influyente.

Ciertamente, no nos corresponde hablar ahora de la suerte que corrieron las *Metamorfosis* durante los siglos anteriores al XVI, sobre el que se centra nuestro interés, pero, al menos, resulta interesante reseñar cómo su importancia llevó al poema a ser considerado la Biblia secular de la Edad Media<sup>5</sup> –la “Biblia de los gentiles” como la denominará Alfonso X en su *Grande e General Estoria*<sup>6</sup>– y cómo la influencia de Ovidio en ésta época, sobre todo como poeta amoroso, se dejará sentir especialmente durante los siglos XII y XIII –cuando comienza verdaderamente el renacimiento de las interpretaciones alegóricas de la mitología clásica–, siglos que han merecido ser considerados como una verdadera *Aetas Ovidiana*, frente a la *Aetas Virgiliana*, que se vive en los siglos VIII y IX, y la *Aetas Horatiana* de los siglos X y XI. Precisamente del siglo XIII, datan la primera traducción de las *Metamorfosis*, una traducción alemana de 1210<sup>8</sup>, y el

<sup>4</sup> El estudio de la pervivencia, la fortuna y la influencia de la obra de Ovidio ha sido abordado en numerosas ocasiones, con bastante rigor y exhaustividad. Un buen resumen reciente de esta cuestión, especialmente en relación con la *Metamorfosis*, se encuentra en la edición del poema de M<sup>a</sup> C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M<sup>a</sup> IGLESIAS, publicado en Madrid por Ediciones Cátedra, en 1995 (pp.107-134), que cuenta con una extensa recopilación bibliográfica. Sobre la influencia de las *Metamorfosis* en la literatura española hay un artículo muy reciente de Vicente CRISTOBAL: “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. Visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, publicado en *Cuadernos de Literatura Griega y Latina*, I, Santiago de Compostela, 1997.

<sup>5</sup> Sobre esta cuestión cfr. K. QUINN: *Text and Contexts. The Roman Writers and their Audience*, Londres y Boston, 1979, p. 70.

<sup>6</sup> V. CRISTOBAL: “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española. .”, op. cit., p. 128.

<sup>7</sup> El desarrollo y explicación de estas cuestiones sobre la influencia de los tres poetas en época medieval se encuentran bien tratados en M<sup>a</sup> C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M<sup>a</sup> IGLESIAS, op. cit., pp. 111-115.

<sup>8</sup> Se trata de la traducción de Albrecht von Halberstadt, estudiada por K. BARTSCH: *Albrecht von Halberstadt und Ovid in Mittelalter*, Amsterdam, 1965 (reedición de la obra de 1861).

*Ovide Moralisé*, la obra que mayor éxito alcanzó en su momento y que mayor eco ha tenido, una extensísima traducción en más de setenta y un mil octosílabos con moralizaciones<sup>9</sup>.

El siglo XIV, en cierta medida, se puede considerar una extensión de esa *Aetas Ovidiana* a la que nos referíamos, por la importancia de las obras que denotan la influencia del poeta de Sulmona, y por la presencia de versiones moralizadas del poema, una de las cuales se imprimirá en 1493 bajo el título de *La Bible des poètes*<sup>10</sup>. De este siglo data también la primera traducción italiana del poema, la de Arrigo Simitendi de Prato que es anterior a 1333, y es también en Italia y en esta época, donde se anticipa el Renacimiento en las obras literarias de tres figuras señeras, que sienten predilección por Ovidio: Dante, Petrarca y Bocaccio. Los tres muestran en sus obras el influjo de las *Metamorfosis*; influjo que, en el caso de Bocaccio, se materializa en un manual mitológico de importancia capital para la Edad Moderna: su *Genealogia deorum* terminada en 1375<sup>11</sup>.

El siglo XV, con la invención de la imprenta y sus avances en todos los campos, supone el comienzo de una difusión distinta de la obra de Ovidio. Aparecen las primeras ediciones del texto –hasta este momento, el poeta sólo había sido traducido, glosado, interpretado o comentado– y, lo que es quizás más importante para extender su influencia, comienzan a editarse distintas traducciones de su obra en lenguas romances. La *editio princeps* de las obras completas en latín, o las *editiones principes* –porque en realidad son dos, la *princeps* de Bolonia y la *princeps* romana<sup>12</sup>– datan ambas de 1471; a éstas les siguen dos ediciones de menor importancia: una de las *Metamorfosis* (Venecia, 1472) y otra de la obra completa de Ovidio (Venecia, 1474). Mucho más interesantes son las ediciones de Milán de 1475, obra de Bonus Accursius –el primero que elabora una edición crítica con correcciones del texto justificadas por el autor–, y, sobre todo, la de Raphaelis Regius Volaterranus, la más importante y completa, impresa en Venecia en 1493. Ésta es, en realidad, la primera edición del poema de Ovidio con correcciones y comentario, que fue reeditada sistemáticamente durante los siglos XVI y XVII<sup>13</sup>.

De finales del siglo XV datan también las primeras ediciones impresas de las *Metamorfosis* traducidas. El Marqués de Santillana, en una carta a su hijo, nos da noticia de una traducción anónima al castellano de la primera mitad del siglo, que parece

<sup>9</sup> Sobre las características y circunstancias de esta obra fundamental cfr. M<sup>a</sup>. C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M<sup>a</sup>. IGLESIAS, op. cit. pp. 113-114.

<sup>10</sup> Una obra de 1484 de Colard Mansion, que denota la influencia del *Ovidius Moralisatus* de Pierre Berçuire. Cfr. M<sup>a</sup>. C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M<sup>a</sup>. IGLESIAS, op. cit. pp. 116.

<sup>11</sup> Existe una edición española realizada bajo el título *Genealogía de los dioses paganos*, preparada por M<sup>a</sup>. C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M<sup>a</sup>. IGLESIAS, y publicada en Madrid en 1983, con una buena introducción.

<sup>12</sup> La edición de Bolonia es obra de F. Puteolanus y la de Roma, de Johannes Andreas.

<sup>13</sup> Hay una reedición en 1513, que estaba dedicada a Philippus Cyulanus, embajador del rey de Hungría ante el príncipe de Venecia, y la de 1565, impresa en Venecia por Ioannes Gryphius, que contiene las adiciones de Iacobus Micyllus.

perdida<sup>14</sup>, pero la traducción más antigua que conservamos impresa en España, es una edición catalana<sup>15</sup> dedicada por Francisco Alegre a Doña Juana de Aragón, hija del rey Fernando II. Contiene *los quinze libres d'transformacions del poeta ovidi: e los quinze libres de allegories e morals exposicions sobre ells estampats en barcelona per pere miquel* y está fechada a veinticuatro de abril de 1494, en el momento en que *Benaventuradament en espanya e en los regnes d'arago regnant los iuictissims e preclarissims don ferrando e dona ysabel* como reza la portada de la edición. De la misma época, es una traducción italiana de la obra, en prosa y alegorizada, realizada por G. Bonsignore, que se titula *Ovidio, Metamorphoseos vulgare*, y que fue impresa en Venecia per *Zoane rosso* en 1497<sup>16</sup>. Unos años antes, en 1493, había aparecido en Francia una traducción moralizada, a la que ya nos hemos referido, la conocida como la "Biblia de los poetas".

Pero es en el siglo XVI, cuando se multiplican las traducciones de la obra. En torno a trece traducciones distintas al italiano, francés, inglés y español, con más de treinta ediciones y reimpressiones, pueden darnos la medida del interés y la difusión que alcanza en esta época el poema de Ovidio en Europa<sup>17</sup>. Fue tanta y tan amplia su difusión y su influencia en esta época, que el siglo ha recibido, con todo merecimiento, el apelativo de *Aetas Metamorphoseos*<sup>18</sup>.

Las especiales características del poema, tantas veces glosadas<sup>19</sup> y estudiadas, obraron por sí solas el fenómeno de impregnación del panorama literario y artístico del momento y convirtieron a las *Metamorfosis* en una lectura obligada<sup>20</sup>, y en la fuente

<sup>14</sup> Cfr. R. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim-Nueva York, 1971 (se trata de una reedición, pues el estudio estaba publicado en Berkeley en 1913), pp. 68 y 245.

<sup>15</sup> Se conservan ejemplares de esta edición en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sign. I 2098) y en el Museo Británico. (Cfr. SCHEVILL, op. cit. p. 245, nº 1)

<sup>16</sup> De esta edición se conserva un ejemplar en el Museo Británico y otro en la Biblioteca Bodleiana. Hay, además, otras ediciones posteriores de Milán de 1519 y 1520, y una de Venecia de 1508. (Cfr. SCHEVILL, *Ovid and the Renaissance ...*, op. cit. p. 236, nº 1)

<sup>17</sup> Sobre la presencia de Ovidio en el Renacimiento de los distintos países resultan fundamentales los estudios de H.-B. GUTHMÜLLER: *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und funktionen der volkprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance*, Boppard am Rhein, 1981, y *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim, 1986; A. MOSS: *Ovid in Renaissance France. A survey of the latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, Londres, 1982; L. RICK: *Ovids "Metamorphosen" in der englischen Renaissance*, Münster, 1915, y la obra de SCHEVILL, *Ovid and the Renaissance in Spain*, a la que ya nos hemos referido en la nota 14, que se ocupa del siglo XVI en España.

<sup>18</sup> M<sup>ra</sup>. C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M<sup>ra</sup>. IGLESIAS, op. cit. p.121.

<sup>19</sup> M<sup>ra</sup>. C. Álvarez Morán y R. M<sup>ra</sup>. Iglesias en la introducción a su edición lo expresan magníficamente: "Las *Metamorfosis* tienen todas las cualidades para haber permanecido vigentes a lo largo de los siglos desde el mismo momento en que salieron de la mano de su autor, pues, muy pronto, sirven de fuente de lecturas maravillosas; pero no es su carácter de manual, sino su poder de encantar, el que las hace eternas, poder que emana de ser la expresión de su propia época, como hemos dicho, al dotar al mito de elementos de juego y humor, y de tener como auténtico protagonista al hombre, es decir, de ser una mezcla tan verdadera como la vida misma de heroísmo, comedia, novela y elegía (...)", op. cit. p. 107.

<sup>20</sup> Por dar un dato local, sabemos por las "Constituciones" de la Universidad de Santiago, que el poema figuraba entre las lecturas obligatorias a mediados del siglo XVI (M<sup>ra</sup>. P. RODRÍGUEZ SUÁREZ: *As Constitucions do Dr. Cuesta para a Universidade de Santiago de Compostela (1550-1555)*, Santiago de Compostela, 1997, p. 128).

principal del conocimiento de la mitología, para inspiración de humanistas<sup>21</sup>, como se desprende del estudio de las mismas ediciones de la época<sup>22</sup>.

La literatura y el arte se impregnan, pues, de la influencia del compendio mitológico, fuente inagotable de temas, imágenes y “moralejas”, y, no cabe duda de que buena parte de esta influencia llega a través de estas ediciones del poema en las distintas lenguas vernáculas, que facilitan su conocimiento a todos aquellos que no podían acceder al texto en latín. Por otra parte, las ediciones traducidas en el XVI, no son siempre escrupulosamente fieles al texto original y, aunque se ensayan traducciones en verso para intentar conservar la cadencia y el valor poético formal de la obra, sin embargo todavía se encuentran con frecuencia versiones en prosa y en verso, acompañadas, en la mayoría de las ocasiones, por alegorías, moralizaciones y comentarios para explicar la intención del poeta y lo que se debía entender de un texto antiguo y pagano, una práctica que, desde el medioevo, había acompañado al poema del poeta de Sulmona. Sin duda, un esfuerzo loable de ilustración y adaptación del texto a nuevos contextos, pero, sobre todo, una necesidad nacida, seguramente, de la presión de la censura.

A todo esto hay que añadir la tendencia a la edición ilustrada que se constata en la producción de este siglo. Ya en época medieval algunas de las moralizaciones de Ovidio como el *Ovide Moralise* y la *Bible des poètes* llevaban ilustraciones<sup>23</sup>, así como la traducción de Buonsignore impresa en Venecia en 1497, pero esta práctica cobra una importancia nueva en las ediciones del XVI, época en la que, como veremos se producen las mejores versiones ilustradas del poema. Es ésta una nueva posibilidad que la impresión ofrece para los grabadores, y un valor añadido de no poca importancia para un texto, cuyo contenido –debido a la gran imaginación visual de Ovidio– se compone, básicamente, de la descripción de fenómenos físicos que remiten a la naturaleza, episodios que contienen en sí el germen de la representación, imágenes literarias al fin y al cabo, que piden “a gritos” una visualización, que se materializa en el fenómeno de la ilustración.

21 No sólo se convirtieron en la fuente de la creación literaria de la época como se estudia en las obras citadas en la nota 17, y en el artículo ya mencionado de V. Cristóbal (vide supra nota 4), sino también de las artes plásticas, como se recoge en los estudios de Ch. MARTINDALE: *Ovid Renewed. Ovidian influences on literature and art from the Middle Ages to the twentieth century*, Cambridge, 1988, y el libro de R. M<sup>a</sup>. LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1995.

22 La edición de 1595 de la traducción de Bustamante (vide infra) lleva, al final del título, una indicación en este sentido: *Las Transformaciones de Ovidio en Lengua Española repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos, y sus figuras para provecho de los Artífices*.

23 Cfr. C. LORD: “Three Manuscripts of the Ovide Moralisé”, *Art Bulletin*, (1975), pp. 161-175. Por otra parte, las ediciones ilustradas del poema en el Renacimiento están estudiadas en dos trabajos fundamentales, el de G. DUPLESSIS: *Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XVe et XVIe siècles*, París, 1889, y, sobre todo, el de M.D. HENKEL: “Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI und XVII Jahrhundert”, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, (1926-1927), pp. 53-144, que a pesar de ser anterior a los años treinta, aún no ha sido superado.

Por último, hay otro aspecto interesante que puede ayudar a comprender la importancia de las *Metamorfosis* en un contexto general, y es la fuerte carga de relación con el poder y los personajes ilustres, que, como ya hemos apuntado en líneas anteriores, presentan casi todas las ediciones del poema durante el XVI, y que nos proponemos comentar a propósito de las ediciones conservadas en Santiago. No conviene olvidar que la obra de Ovidio nace ya marcada por esta relación con las más altas instancias de la Roma imperial y que, en cierta medida, las preocupaciones del poeta apuntaban no sólo a un ensalzamiento de las figuras señeras de la monarquía romana y del imperio incipiente, sino que, posiblemente, con la recopilación de tantos y tan variados castigos divinos, motivados por las acciones y los pecados de hombres y dioses, Ovidio pretendía ofrecer un “vademécum” de avisos contra abusos y transgresiones de todo tipo<sup>24</sup>. Un “aviso para navegantes” dedicado a hombres poderosos, que manejaban, en mayor o menor medida, algunos de los hilos que rigen los destinos de la humanidad, tal y como parece recordar Bustamante en su traducción, cuando presenta el poema con sus historias como “como avisos para más sabia y prudentemente vivir”.

## 2. LAS TRADUCCIONES DE LAS *METAMORFOSIS* EN EL SIGLO XVI

Por lo que refiere de manera concreta a las traducciones del poema en Europa durante el XVI, éstas proliferan de manera especial en Italia y en España. Las traducciones italianas son, con mucho, las que alcanzan mayor difusión e importancia en la época; en parte, porque, al menos dos de ellas, son verdaderas, en uno o más aspectos, obras maestras de cuidada factura: la del humanista Ludovico Dolce y la de Giovanni Andrea dell’Anguillara.

Cronológicamente, la primera de todas ellas se debe a Niccolo degli Agostini, autor de una traducción en verso, con alegorías en prosa, impresa en Venecia en 1522<sup>25</sup>, pero es en 1539 –también en Venecia– donde ve la luz la edición príncipe de la versión de Ludovico Dolce, *Le Transformationi*, que se vuelve a reimprimir seis veces más<sup>26</sup>. Quince años más tarde, en 1554 y en París, aparece por primera vez la traducción de Anguillara, *De le Metamorfosi di Ovidio*, que sólo contenía tres libros<sup>27</sup>. La primera

<sup>24</sup> Las relaciones del texto ovidiano con el contexto político están bien estudiadas en J. FABRE-SERRIS: *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d’Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, París, 1995, especialmente en los capítulos II: “Mythologie ovidienne et mythologie politique”, y el V: “La gloire de la *Gens Julia*”.

<sup>25</sup> *Tutti gli libri di Ovidio Memorphoseos tradotti dal litteral in uerso vulgar con le sue Allegorie in Prosa*. Un ejemplar de esta edición se conserva en Viena. (Cfr. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance...*, p. 236).

<sup>26</sup> En Venecia, en 1553, 1555, 1561 (los ejemplares se conservan en el Museo Británico), y en 1557, 1558 y 1570 (ejemplares en la Hofbibliothek de Viena) (Cfr. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance...*, p. 236, nº 3).

<sup>27</sup> De esta edición hay ejemplares en el Museo Británico y en la Biblioteca Nacional de Madrid (Cfr. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance ...*, op. cit. p. 237).

edición con el texto completo se imprime en Venecia en 1561, con un nuevo título *Le Metamorfosi di Ouidio, ridotte da Giouanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*; la obra se imprime diecisiete veces más entre los siglos XVI y XVII, con cambios y adiciones<sup>28</sup>, y, entre las ediciones posteriores, destacan la de Venecia de 1563, que iba dedicada a Enrique II de Francia, casado con Catalina de Médicis, y la de 1584, impresa en Venecia con las *Anotaciones* de G. Orologgi, los *Argumentos* de F. Turchi, y quince grabados en cobre, realizados a propósito para esta edición por Giacomo Franco. Es precisamente un ejemplar de esta edición de 1584 el que se conserva en la Biblioteca Xeral de Santiago<sup>29</sup>. De mucha menor importancia es la versión de Marretti impresa en Venecia en 1570<sup>30</sup>.

En Francia, el país del *Ovide Moralisé*, mantiene durante el siglo XVI, el gusto por las moralizaciones de la obra de Ovidio, entre las que destaca la obra del dominico Petrus Lavinius, *Metamorphoseos libri moralizati*, de 1510<sup>31</sup>. En Inglaterra, no se conoce más que la obra de A. Golding, publicada en dos momentos diferentes; los cuatro primeros libros datan de 1565 y los restantes de 1567.

Por lo que se refiere a España, tenemos noticia de cuatro traducciones distintas que se reeditan en momentos diferentes durante todo el siglo. La primera de ellas, es la de Jorge de Bustamante, cuya primera edición lleva por título *Libro del Memorphoseos y fabulas del excelente poeta y filosofo Ouidio, noble cauallero Patricio romano: Traduzido de latín en romance*<sup>32</sup>. El libro no tiene fecha, pero según Schevill<sup>33</sup>, se puede datar claramente en la primera mitad del XVI y está presumiblemente impreso en España. La dedicatoria es para don Alonso de Azevedo, conde de Monterrey, y el nombre del traductor se lee en unos acrósticos: *Iorje de bustamante natural de sylios*. Hay una segunda edición del libro *ahora nuevamente corregido y añadido en esta segunda impresión* que data del 1546, y está posiblemente impresa en España, aunque no

<sup>28</sup> En SCHEVILL: *Ovid and the Renascence ...*, op. cit., p. 237 n° 4, se encuentra el elenco detallado de las distintas reediciones de la obra de Anguillara con fechas y la relación de ejemplares conservados.

<sup>29</sup> Ni Schevill, ni Cossío (J. M<sup>o</sup> DE COSSIO: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1998) dan noticia de la existencia de esta edición en la biblioteca compostelana. Schevill solamente menciona el ejemplar de Viena. Por su parte, Cossío se limita a hacer un buen estudio y caracterización de las traducciones españolas en el siglo XVI, desde un punto de vista estrictamente literario (Cfr. pp. 55-73).

<sup>30</sup> *Metamorphoses: It. et Lat. per Marretti, in ottava rima, Venetiis, 1570*. Según Schevill (p. 238), hay ejemplares de esta edición en Viena y en la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>31</sup> Schevill cita algunas traducciones, pero la mayoría de ellas o no están completas o no se dedican únicamente a la obra de Ovidio (Cfr. SCHEVILL: *Ovid and the Renascence ...*, op. cit., p. 239 III, 1, 2, 3, 4 y 5).

<sup>32</sup> Se conserva una copia en la Biblioteca Nacional (sign. U 1410 libros raros); otra en la Staatsbibliothek de Munich (sign. A Lat. a 442). Schevill (p. 246) da noticia de una edición de Amberes (Anvers), de 1545, que, si no es un error como el autor americano comenta -podría evidentemente ser una confusión con una edición posterior impresa en el mismo sitio-, sería la primera edición fechada.

<sup>33</sup> SCHEVILL: *Ovid and the Renascence...*, op. cit., p. 246, n° 2.

tenemos constancia de ello<sup>34</sup>. Y hay, todavía, una tercera, impresa en Sevilla en 1550<sup>35</sup>, una cuarta, de 1551, que ve la luz en los Países Bajos con un título ligeramente diferente<sup>36</sup>, y cinco ediciones posteriores más<sup>37</sup>.

Es en 1595, cuando se imprime en Amberes, en casa de Pedro Bellerio esta misma traducción, modificada con adiciones y con un nuevo título: *Las Transformaciones de Ovidio en Lengua española repartidas en quinze libros con las Alegorías al fin dellos y sus figuras, para provecho de los Artífices*. Está dedicada a Esteban de Ybarra y tiene la peculiaridad de ser la única edición ilustrada de esta famosa traducción española. Debió de ser un libro muy difundido, que se siguió editando en el siglo XVII<sup>38</sup>, y, por esa razón, no es especialmente difícil de encontrar. Conocemos la existencia de ejemplares en el Museo Británico, en la Yale Library, en la Biblioteca Nacional<sup>39</sup> y, aunque Schevill no lo menciona, uno de ellos se conserva en la Biblioteca compostelana.

Las otras tres traducciones al castellano no tienen la misma repercusión que la obra de Bustamante, pero tienen en común el hecho de que son, las tres, versificadas. La primera de ellas es la de Antonio Pérez, que va acompañada por alegorías para explicar cada libro. Bajo el título *Los Quinze Libros del Metamorphoseos, de el excelente Poeta Latino Ouidio*, en verso suelto y octava rima, la obra ve la luz en Salamanca en casa de *Iuan Pernier* en 1580<sup>40</sup>. Se reedita en 1589 y se vuelve a editar, revisada, en 1609<sup>41</sup>. Las otras dos traducciones, la de Felipe Mey y la de Sánchez de Viana, también están compuestas en octava rima, y denotan ambas una fuerte influencia de la versión de Anguillara. La de Mey está impresa en Tarragona en 1586, pero sólo abarca siete libros, mientras que la de Viana, que se considera la versión más fiel al texto latino, se imprime en Valladolid en 1589<sup>42</sup>. Esta última es una obra de una enorme influencia en la sociedad de su tiempo, convirtiéndose, con la *Filosofía Secreta* de Pérez de Moya, posiblemente en una de las principales fuentes del conocimiento mitológico a disposición de los artistas e

34 Se conservan copias en la Biblioteca Nacional de Madrid (sign. R 6630), en el Museo Británico y en Viena. (Cfr. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance...*, op. cit, p. 247). SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance...*, op. cit., p. 246, nº 2.

35 Hay un ejemplar en el Museo Británico. (Cfr. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance...*, op. cit, p. 247)

36 *Las Metamorphoses o Transformaciones, del muy excelente poeta ouidio, repartidas en quinze libros y traducidas en Castellano. en Anvers, en casa de Iuan Steelsio*. Se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (sign. R 12463). (Cfr. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance...*, op. cit, pp. 247-248).

37 Burgos 1557, Amberes 1565, Evora 1574, Sevilla 1574 y Huesca 1577.

38 Se sigue reeditando durante el siglo XVII. Schevill menciona ediciones del 1622, 1645 y 1664. (p. 248 nº 6.)

39 Sign. R 8723.

40 De esta edición hay copias en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Hispanic Society of América. (Cfr. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance...*, op. cit, p. 248)

41 Esta edición del doctor Antonio Pérez Sigler, como se llama en esta ocasión el traductor, lleva un Diccionario poético y está impresa en Burgos. Schevill reseña los ejemplares conservados en la Hispanic Society of América, en Viena y en el Museo Británico; pero tampoco sabe de la existencia del ejemplar de la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela, que no consideramos especialmente en este trabajo porque es una edición del siglo XVII, aunque la traducción es del siglo XVI.

42 Hay copias en Viena, en la Yale Library, en la Hispanic Society of América, y en Santiago de Compostela. (Cfr. SCHEVILL: *Ovid and the Renaissance...*, op. cit, p. 248-249).

intelectuales de la época. Esta versión de Viana –aunque, de nuevo, Rudolf Schevill no lo menciona– es el tercer ejemplar de las *Metamorfosis* del XVI, que se conserva en nuestra biblioteca.

### 3. LAS METAMORFOSIS DE LA BIBLIOTECA XERAL: EL “OVIDIO ILUSTRADO” DEL XVI

Como se puede deducir del panorama de ediciones de las *Metamorfosis* en el XVI que acabamos de exponer, las tres conservadas en la biblioteca compostelana son las dos traducciones españolas más significativas y la más difundida de las italianas. Aunque no llegaron juntas a la Biblioteca y son de distintas fechas, sin embargo, en conjunto, forman lo que podríamos llamar la “biblioteca básica ovidiana del siglo XVI”. Y la conforman precisamente porque son, en la práctica, las mejores ediciones ilustradas del siglo; y, en el caso de las españolas, realmente las únicas de estas características publicadas en el XVI. Sabemos, además, por el estudio de López Torrijos<sup>43</sup> que eran precisamente estas tres, las ediciones de las *Metamorfosis* que, con más frecuencia, formaban parte de las bibliotecas de artistas e intelectuales, cuya composición nos es conocida. Precisamente el hecho de ser figuradas, es, seguramente, lo que las ha preservado y las ha hecho más apreciadas y difundidas; sin lugar a dudas, ésto las convierte, además, en ejemplares especiales.

Examinadas cronológicamente, la de fecha más antigua es, como ya hemos comentado unas líneas más arriba, una de las mejores ediciones de la conocidísima traducción italiana de Giovanni A. dell'Anguillara, la impresa en Venecia en 1584. La obra de Anguillara, cuya primera edición completa data de 1561, siempre fue una edición ilustrada, e ilustrada de la misma manera, con quince láminas, una por libro, pero no siempre con las mismas estampas. Las ediciones de 1561 y 1563 llevaban quince xilografías, al parecer relacionadas con las que acompañaban a la edición anterior de 1553<sup>44</sup>, la de 1578, por su parte, ya estaba ilustrada de manera diferente. La correspondiente a 1584 es un caso ciertamente especial: en primer lugar, es una edición corregida y aumentada, que lleva por título *Le Metamorfosi di Ovidio, ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima, con le Annotationi di M Giosepe Horolloggi & gli argomenti & postille di M Francescho Turchi: In questa nuova Impressione Di Vagle Figure adornate*<sup>45</sup> (Lámina 1), y, en segundo lugar, porque es una de las primeras ediciones ilustradas con grabados en cobre, hechos a propósito, como hemos visto, por Giacomo Franco para este libro. Existen más de seis ediciones posteriores a esta de 1584, todas ellas ilustradas y no todas

<sup>43</sup> *La mitología española en la pintura del Siglo de Oro* (vide supra nota 10), pp. 27-35 y 37-40.

<sup>44</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología española ...*, op. cit. p. 38.

<sup>45</sup> Impresa en Venecia por B. Giunti en 1584.

con el conjunto de quince grabados de Franco<sup>46</sup>. Estas características y el hecho de que se conserven pocos ejemplares, convierten al volumen conservado en Santiago en una pequeña joya bibliográfica. Las ilustraciones de la edición son realmente piezas de gran calidad, aunque no constituyen un repertorio artístico muy extenso, ya que no abarca más de quince láminas. Éstas contienen, representados de manera sintética, la mayoría de los episodios de cada uno de los libros, prestando especial atención a uno o dos episodios por libro, y relegando a un segundo o tercer plano las escenas restantes, que en muchas ocasiones van identificadas tan sólo por las inscripciones que aparecen junto a las figuras (Láminas 2 y 3).

Las ediciones españolas que conservamos, son, no sólo dos traducciones distintas y representativas, cada una a su manera, sino sobre todo, las dos únicas ediciones ilustradas del siglo XVI español. Las demás ediciones no van ilustradas y tampoco las del siglo XVII, de modo que esta puede ser la causa –como apunta López Torrijos<sup>47</sup>– de que “los artistas y coleccionistas del XVII gustaran más de las ediciones del XVI”. De este modo, la principal virtud de estas dos ediciones es el hecho de ser los dos únicos ejemplares ilustrados de *Metamorfosis* en castellano.

La edición más antigua de las dos españolas es la traducción del Licenciado Viana, *Las Transformaciones de Ouidio: Traduzidas del verso latino, en tercetos y octauas rimas, Por el Licenciado Viana En lengua vulgar Castellana. con el comento, y explicacion de las Fabulas: reduziendolas a Philosophia natural, y moral, y Astrologia, e Historia. Dirigido, lo uno, y lo otro a Hernando de Vega Cotes y Fonseca, Presidente del Consejo de las Indias*, la edición príncipe de Sánchez de Viana, impresa en Valladolid por Diego Fernández de Córdova, el impresor real, en 1589 (Lámina 4). Si la importancia de la edición de Anguillara se debe a su difusión y a sus argumentos, anotaciones y comentarios, y a su cuidada edición y sus grabados, la importancia de la realizada por Viana está motivada por la influencia que recibe de la anterior y por convertirse en cierta medida en la edición paralela a la de Anguillara en el Renacimiento español. Desde el punto de vista literario, la traducción de Viana es una versión fiel del texto de Ovidio y, por ello, está considerada como la mejor traducción al castellano de la época. Ya nos referimos antes someramente, a la influencia que, de seguro, ejerció la obra en la vida literaria y artística de su época, a lo que contribuyó, sin duda, el hecho de que fuera también una edición ilustrada. Ésta cuenta con un tipo de ilustración similar a la de Anguillara en el número, quince ilustraciones, una por libro, encabezando el texto. Se trata de unas estampas que dependen del modelo de las ilustraciones de la edición de Anguillara de 1563, que vuelven a aparecer en ediciones posteriores de la traducción

46 Giacomo Franco fue discípulo de Agostino Carracci. Vivió en Venecia entre 1556 y 1620. Sus obras suelen ir firmadas con su nombre –como en este caso– o bien con un monograma. (E. BENEZIT: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français e étrangers*. IV. París. 1976. p. 496).

47 *La mitología española ...*, op. cit. p. 39.

italiana como en la de 1669<sup>48</sup>. A diferencia de la edición anterior, cada una de las quince láminas se limitan a recoger tan sólo un episodio de los distintos que aparecen en cada libro<sup>49</sup>; la calidad de los grabados no es, desde luego, comparable con la de los incluidos en traducción italiana (lámina 5 y 6).

Quizá la más interesante de las tres sea, posiblemente, la edición de 1595, la de Jorge Bustamante, de la que hemos hablado en el apartado anterior (Lámina 7). Aunque la edición es posterior en fecha de impresión a la edición de Anguillara, la obra de Bustamante se compone con anterioridad, lo cual la convierte en la única traducción española que no sufre el influjo italiano<sup>50</sup>. La edición que conservamos de la traducción de Bustamante es una edición tardía, cuyo valor estriba, no sólo en las peculiares características de la traducción, sino también en la manera de estar ilustrada.

En primer lugar, no sólo es cronológicamente la primera de la centuria y las más veces editada —diez ediciones en el siglo XVI y tres en el XVII—, sino que además es prácticamente una obra anónima que se divulga sin conceder la gloria a su autor. La edición, en efecto, no deja constancia de la autoría de Bustamante, porque ya cuando ve la luz por primera vez, como hemos visto más arriba, el nombre de Jorge de Bustamante se escondía en un acróstico tras unos versos, que en las ediciones posteriores se dejan de incluir sin una razón conocida. Por otra parte, su traducción es realmente una versión libre de la obra de Ovidio; no sólo porque se trata de una traducción en prosa, sino, sobre todo, porque, lejos de ajustarse al texto original, el mismo autor aporta de su propia cosecha gran parte del texto y trasforma episodios y personajes a su conveniencia, por razones que desconocemos, pero que podemos intuir. Posiblemente su afán obedece al deseo de ofrecer la obra de Ovidio en toda su riqueza, sin tener que exponerse al riesgo de verla mutilada por una censura inflexible. De este modo se convierte en un texto especialmente interesante por las aportaciones de otras obras de Ovidio, que se encuentran en ella<sup>51</sup>, con más datos de los que las mismas *Metamorfosis* ofrecen, y por la intención que parece abrigar de ser un compendio de episodios mitológicos, explicados y justificados desde un punto de vista no pagano.

Por lo que se refiere a la ilustración, la edición de Bustamante va profusamente adornada con unas 175 xilografías que llevan en algunos casos las iniciales VS

<sup>48</sup> Se trata de una edición que se conserva en la Biblioteca Nacional de Roma. Un modelo muy similar de ilustraciones aparece en otra edición de Anguillara que data de 1598. Un pequeño estudio sobre estas ediciones comparándolas con otra de 1607, que lleva las ilustraciones de la edición de 1584, se encuentra en B. PASQUIER: “Noté sur trois éditions illustrées d’Ovide” en *Colloque Présence d’Ovide*, París, 1982, pp. 307-322.

<sup>49</sup> Como curiosidad haremos notar que en esta edición de Viana hay una confusión con las ilustraciones. La lámina correspondiente al libro VI se encuentra ilustrando el libro IX y viceversa, posiblemente por una confusión en los números de las planchas por la orientación del 6 y el 9.

<sup>50</sup> Parece ser que está más bien relacionada con la traducción del siglo XV de Buonsignore, de la que hemos hablado más arriba. Cfr. J.M<sup>o</sup>. COSSÍO, op. cit. p. 41.

<sup>51</sup> Cfr. el capítulo de SCHEVILL, “General Features of the Version of Bustamante”, p. 163.

entrelazadas, las iniciales de su autor: Virgilio Solis<sup>52</sup>. Las ilustraciones de este autor se limitan a invertir y a agrandar las xilografías de Bernardo Salomon, que es uno de los grabadores más famosos de todos los tiempos, encargado de ilustrar una edición francesa de 1557 y otra de 1559<sup>53</sup>, aunque las de Solis están impresas con mayor cuidado y calidad. En este caso el tipo de estampa no responde al modelo de las anteriores, sino que hay prácticamente una ilustración para cada episodio de los narrados por Ovidio, de manera que, de acuerdo con la extensa glosa que es, en realidad, la obra de Bustamante, las imágenes se multiplican haciendo que parezca verdaderamente un “Biblia en imágenes”, en el más genuino espíritu que el poema adquirió en época medieval (Lámina 8 y 9).

Las tres ediciones son, por tanto, tres ediciones diferentes, que proceden de distintos dueños, pero presentan varios aspectos importantes en común. En primer lugar, son el mejor “Ovidio ilustrado” de la época, son las ediciones fundamentales para el conocimiento de la obra del poeta, por la difusión que alcanzaron y la influencia que ejercieron, especialmente en los artistas, y, además, cumplen con la práctica que parece habitual de estar dedicadas a personajes relevantes de la vida civil.

Sería muy interesante estudiarlas desde el punto de vista de la ilustración y el texto, de manera conjunta e individualmente, en especial, porque las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* en España en el Renacimiento apenas están estudiadas, pero, en esta ocasión, nuestro único objetivo no sólo es dar noticia de su presencia en la Biblioteca Xeral, sino, sobre todo, la lectura de la relación con el poder que todas estas ediciones presentan a través de sus portadas y sus dedicatorias<sup>54</sup>.

#### 4. UNA PUERTA ABIERTA AL PODER Y AL MITO

El motivo de prestar una mayor atención a las portadas de las *Metamorfosis* impresas durante el siglo XVI viene dado por el convencimiento de que, tras los estudios globales que sobre el grabado se han llevado a cabo, tanto desde una óptica cronológica como desde la correspondiente a los autores de éstos, puede ser oportuno abordarlo a partir del género o tipología de las obras literarias en las que se incluyen.

Por supuesto, este planteamiento implica, de primera intención, que los motivos, la ordenación sistemática de éstos, el universo simbólico que en torno a ellos se crea y el contenido semántico de los mismos, queden reducidos a un número limitado y que, con

52 V. Solis es un famoso ilustrador de ediciones de las *Metamorfosis*. Cfr. R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología española ...*, p. 38, notas 7 y 58.

53 Sobre este ilustrador cfr. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología española ...*, op. cit., p. 39 y HENKEL, “Illustrierte Ausgaben von Ovids...” op. cit. p. 77.

54 Esta edición contaba con un privilegio en el que se le autorizaba que “él solo o quien tuviese su poder imprimera y distribuyera en sus reinos las *Metamorfosis* traducidas al Castellano”. R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología española ...*, p. 38, nota 56.

frecuencia, puedan darse repeticiones y reiteraciones. Este hecho es lógico si se piensa que los principios de uniformidad y repetibilidad están íntimamente ligados a la imprenta y, en el caso de la obra de Ovidio, a pesar de lo extenso del universo histórico-simbólico que ofrece, el contenido vertido en sus portadas termina por convertirse en un repertorio codificado de imágenes que circulaban comúnmente, del mismo modo que los jergológicos, los emblemas, etc.<sup>55</sup>.

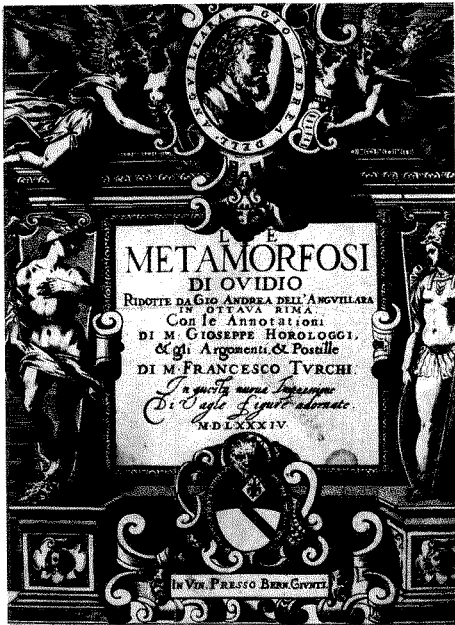
Asimismo, se puede comprobar cómo su utilización, además de tener su razón de ser en su condición de “puerta” directa de acceso del lector al contenido del libro, viene dada por su capacidad sugestiva, por la pluralidad de su lectura como imagen visual que multiplica la aceptabilidad de un enunciado previamente estructurado: Al igual que ocurre con el lenguaje publicitario, la portada sitúa al “producto” dentro de un marco de fines y procesos más amplios, de modo que el lector, de forma inconsciente asume, no sólo la imagen, sino toda una serie de valores, dogmas y principios morales que respondan a determinados estatus sociales<sup>56</sup>.

Ahora bien, ante la situación perfilada, donde la portada se ha transformado en un mensaje tipificado, prácticamente producido en serie, marcado por su sentido didáctico-conductista al servicio de unos poderes, en especial la Iglesia y la Monarquía, se hace necesaria una clasificación de las portadas que abren las *Metamorfosis* de acuerdo con los signos visuales que utiliza, su disposición y enunciado<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> A pesar de esa aparente uniformidad y multiplicidad, contraria a la unicidad de la obra de arte, el grabado, en particular la portada, pone de evidencia una mutación de formas acorde con los estilos de cada época. Al igual que en la arquitectura, el Renacimiento se introduce en las portadas grabadas a través de motivos ornamentales distribuidos en orlas; con el Manierismo, el proceso de barroquización conlleva la elaboración de conjuntos decorativos complejos vinculados a la Escuela de Fontainebleau; finalmente, con el Neoclasicismo, ese exceso decorativo sucumbe a una depuración definitiva. M. McLUHAN: *La Galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*. Madrid, 1969. p. 289; F. CHECA CREMADES: “La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo”, en J. CARRETE PARRONDO, F. CHECA CREMADES, V. BOZAL: *El Grabado en España (siglos XV al XVIII)*. XXXI. Madrid, 1988. pp. 53-54, 76; J. CARRETE PARRONDO: “El grabado y la estampa barroca”, en J. CARRETE PARRONDO, F. CHECA CREMADES, V. BOZAL: *El Grabado...*, op. cit., pp. 248-250.

<sup>56</sup> En diferentes ocasiones se ha señalado como el grabado ha actuado, a semejanza de cualquiera de los medios de masas actuales, como instrumento de propaganda ideológica por parte del poder -Estado, Iglesia y estamentos superiores del Antiguo Régimen-. En ese sentido, no se deben olvidar dos principios fundamentales: por una parte, el grabado exige la participación directa del observador a la hora de interpretar una imagen, de modo que hace válida la máxima de que todo aquello que reclama una lectura atenta, termina por profundizar y afectar de una forma más intensa a la memoria del espectador; por otra parte, la imagen visual supera la linealidad narrativa de la palabra impresa para progresar hacia una multiplicidad propia del lenguaje artístico y poético. M. McLUHAN: *La Galaxia Gutenberg...*, op. cit. p. 337; M. McLUHAN: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, 1969. pp. 202, 278-279; J. PERICOT: *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona, 1987. pp. 154-175; F. CHECA CREMADES: “La imagen impresa en...”, op. cit., pp. 77-78.

<sup>57</sup> La estampa del libro ha sido definida, en relación con la cultura barroca, como “un instrumento operativo, cuyo objetivo es actuar sobre los hombres de los cuales se posee una visión determinada, a fin de hacerles comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ellos manda, de tal manera que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades, conforme



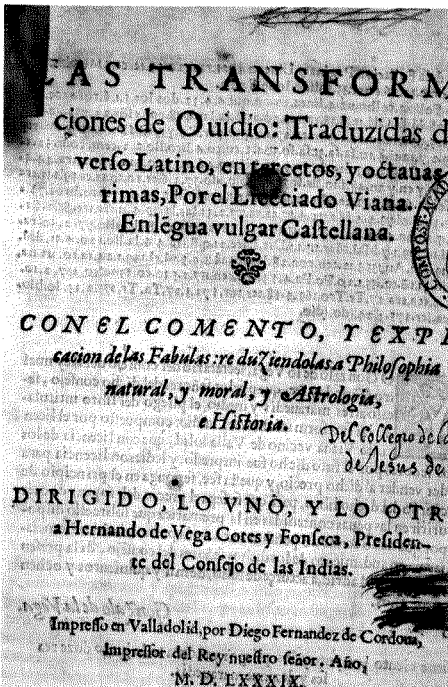
Lám. 1. Portada de *Le Metamorfosi di Ouidio ridotte da Gio Andrea dell'Angvillara...* Venecia. 1584. (Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Sign. 17706).



Lám. 2. Estampa correspondiente al Libro I de *Le Metamorfosi di Ouidio ridotte da Gio Andrea dell'Angvillara...* Tanto la Creación como la Gigantomaquia son las dos escenas que se destacan dentro del relato del grabado. (Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Sign. 17706).



Lám. 3. Estampa correspondiente al Libro IV de *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio Andrea dell'Angvillara...* En el primer término puede verse el grupo de Píramo y Tisbe; hacia el fondo se encuentran la metamorfosis de Hermafrodito y la transformación de las hijas de Ninos. (Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Sign. 17706).



Lám. 4. Portada de *Las Transformaciones de Ouidio...* Por el Licenciado Viana. (Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Sign. 18662).



Lám. 5. Estampa correspondiente al Libro I de *Las Transformaciones de Ouidio... Por el Licenciado Viana*. La Creación. (Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Sign. 18662).



Lám. 6. Estampa correspondiente al Libro IV de *Las Transformaciones de Ouidio... Por el Licenciado Viana*. La Metamorfosis de las Hijas de Minos. (Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Sign. 18662).

Si se parte de la definición de portada –en la época denominada *principio*– como aquella parte del libro donde se recoge el nombre del autor, el impresor y el lugar donde se imprimió, además de la fecha de su publicación, tal y como figura en las Pragmáticas del 7 de septiembre de 1558 y del 13 de junio de 1627<sup>58</sup>, la clasificación que se propone estar en función de la disposición que adopten estos datos. Así, junto aquellas portadas que únicamente poseen una organización tipográfica, acompañada de la marca del impresor<sup>59</sup> u orlas decorativas, se deberán incluir otras que parten de una estructura arquitectónica, más o menos compleja, sobre la que el discurso iconográfico se desarrolla del mismo modo que en un retablo; incluso es preciso distinguir entre las portadas en las que se incluyen personajes históricos y aquellas otras en las que las figuras presentes son alegóricas<sup>60</sup>.

---

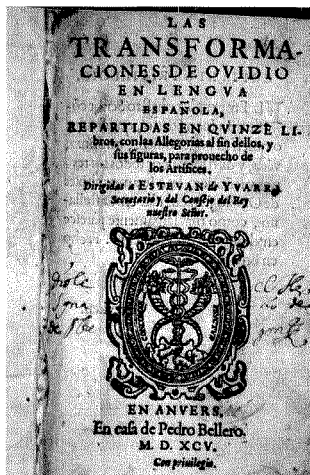
aparecen estructurados bajos los fuertes principados políticos del momento”. J. CARRETE PARRONDO: “Grabados alegóricos del siglo XVII”, *Goya*, 161-162 (1982) p. 346; B. GARCÍA VEGA: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII. (Aportación a su estudio con los fondos de las bibliotecas de Valladolid)*. I. Valladolid. 1984. p. 27; L. MIGUEL FERNÁNDEZ: *La seducción de los sueños. El libro en la Europa Moderna. (Siglos XV al XVIII)*. A Coruña. 1994. pp. 20-21.

58 Báez Macía la ha definido como el “acceso a la información característica y distintiva de todo libro. Por esta puerta, que está siempre abierta, se llega a saber el nombre del autor, del ilustrador-comentarista de la obra, su traductor o del mecenas a quien se dedica; el título esclarecido con descripciones tan prolijas que en muchos casos dan la tónica intelectual del texto, su tema y finalidades...” E. BÁEZ MACÍAS, J. GUERRA RUIZ, J. PUENTE LEÓN: *Libros y grabados en el fondo de origen de la Biblioteca Nacional*. México. 1988. pp. 13-14; J. CARRETE PARRONDO: “El grabado y ...”, op. cit., p. 163; J. CARRETE PARRONDO: “La ilustración de los libros. Siglos XV al XVIII”, en H. ESCOBAR: *Historia ilustrada del libro español. De los incunables al siglo XVII*. Madrid. 1994. pp. 304-306.

59 La marca tipográfica ha sido considerada como un ejemplo de la toma de conciencia, por parte del impresor, del valor y el mérito de su trabajo; un reflejo del valor que la cultura renacentista concedía al individuo y al artesano. E. BÁEZ MACÍAS, J. GUERRA RUIZ, J. PUENTE LEÓN: *Libros y grabados...*, op. cit., p. 14; F. CHECA CREMADES: “La imagen impresa en...”, op. cit., pp. 12-13.

60 La presencia de este tipo de portadas está relacionado con el triunfo del grabado calcográfico a mediados del siglo XVI, en concreto en la órbita del “emporio” de Cristóbal Plantino, editor de Amberes estrechamente ligado a Felipe II.

Su organización ha sido explicada perfectamente por Matilla al escribir: “El denominador común de estos principios es la articulación de la iconografía a modo de esculturas en torno a unas formas arquitectónicas. Dicha arquitectura suele reflejar la portada de un edificio que en el libro viene a simbolizar la puerta de acceso al contenido. Se establece de este modo un paralelismo simbólico entre una forma real –puerta– y una alegoría –fachada o puerta del libro–. En el vano central figura siempre el título y el nombre del autor, la persona a la que se dedica la obra, así como el impresor y año de publicación. Integradas en la arquitectura se colocan diversas figuras, reales o alegóricas, así como escudos de armas y, en algunos casos, emblemas y retratos. Esta distribución de los motivos iconográficos obedece a un claro orden jerárquico, comparable a los retablos religiosos. En el interior del frontón, suele disponerse el escudo de armas de la persona a la que va dedicada la obra, presidiendo de este modo toda la composición. A ambos lados del título, y entre columnas o pilastras, se sitúan por lo general, figuras de santos, religiosos, personajes históricos o alegorías femeninas directamente relacionadas con el contenido del libro o con su autor. En el centro del basamento puede encontrarse el escudo del autor, el de la persona a la que se dedica, en aquellos casos en los que no aparece en el frontón y en muchas ocasiones, es una simple cartela con un emblema u otro tipo de ilustración. Flanqueando estos motivos, es decir, en el basamento de las columnas y bajo las figuras, se sitúan los emblemas, lemas o citas relativas a dichos personajes, siendo bastante habitual la inscripción con el nombre de dicha figura, contribuyendo de forma notable a una mayor comprensión de la estampa”. J.M. MATILLA: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*. Gasteiz. 1991. p. 17.



Lám. 7. Portada de *Las Transformaciones de Ovidio en lengva española...* (Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Sign. 8184).



Lám. 8. Estampa correspondiente al Libro I de *Las Transformaciones de Ovidio en lengva española...* La Creación. (Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Sign. 8184).



Lám. 9. Estampa correspondiente al Libro IV de *Las Transformaciones de Ovidio en lengva española...* Píramo y Tisbe. (Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela. Sign. 8184).

Partiendo de lo dicho, se puede comprobar como las tres ediciones conservadas en la biblioteca compostelana encajan en la clasificación establecida. La edición vallisolemana de Diego Fernández de Córdova –1589– responde al esquema de portada tipográfica. En ella toda la información necesaria –autor, forma literaria, traductor, incluso el mentor– se transmite por escrito. Sólo este último aspecto, junto con el ex-libris manuscrito en ella –“Del Collegio de la Comp<sup>a</sup> de Jesus de Santiago”–, adquieren una cierta relevancia en la medida que su destinatario original, diferente del lector accidental de la obra, es un Presidente del Consejo de la Indias, D. Hernando de Vega Cotes y Fonseca<sup>61</sup>.

Algo parecido ocurre en la edición de Amberes de 1595, realizada por Pedro Bello. En esta ocasión la marca tipográfica del editor, integrada dentro de la portada, no aporta datos de interés superiores a la rúbrica de éste como testimonio histórico. Es la afirmación de individualidad más que la transmisión de unos valores específicos de carácter general. Sin embargo, su propia estructura, compuesta de un lema y una imagen, a modo de divisa, señala el origen de muchas de ellas y, en ocasiones, incluso permite establecer vinculaciones con la iconografía mitológica.

Así, es fácil comprobar que la marca tipográfica de Bello –dos cornucopias cruzadas en torno a un caduceo alado y las palabras “CONCORDIAE” y “FRUCTUS”<sup>62</sup>– tiene su origen en el emblema CXVIII de Alciato –“Virtute fortuna comes”<sup>63</sup>–. Su significado último se enriquece si se tienen en cuenta las circunstancias siguientes: en primer lugar que estas *Transformaciones de Ovidio* van dirigidas a Don Esteban de Ybarra, Secretario y Miembro del Consejo del Rey; en segundo lugar que los comentaristas de Alciato entendían que este emblema era propio para “hombres doctos y sabios<sup>64</sup>, los cuales adornados de sabiduría y prudencia, entendidas por la vara de Mercurio y de las

61 La interacción que se establece entre el libro y su lector es totalmente diferente a la que ese mismo individuo puede establecer con cualquier otro utensilio, herramienta u objeto. Al margen de lo que la mera posesión de un libro implique –determinada categoría social o cierta riqueza intelectual–, su contemplación y lectura pueden acercar a personas totalmente ajenas entre sí, igualarlas a través de una idea encerrada bajo su cubierta. En realidad funcionan como emblemas, como signos de una alianza invisible para aquellos que desconocen el nexo común desde el que se origina. A. MANGUEL: *Una historia de la lectura*. Madrid. 1998. pp. 245-255.

62 El caduceo, vara delgada rodeada de dos culebras, es el atributo convencional de Mercurio, motivo por el que se han asociado desde antiguo con la paz y el comercio.

63 El emblema se explica a partir de un pequeño epigrama que, traducido del latín, reza del siguiente modo: “El caduceo con las sierpes enroscadas y las alas gemelas se alza entre los cuernos de Amaltea: quiere decir que los hombres de mente poderosa y elocuentes son muy favorecidos por la Fortuna”. Santiago Sebastián explica la imagen señalando que la fusión de los atributos de Mercurio con los cuernos de la cabra Amaltea con el objeto de mostrar que la Fortuna por sí misma vale poco pues debe estar acompañada de la Virtud para que sea adorno del hombre sabio. ALCIATO: *Emblemas*. Edición y comentario de Santiago Sebastián. Madrid. 1985. pp. 156-157.

64 El mismo espíritu queda recogido en la introducción realizada por Sánchez de Viana cuando, tras comentar las virtudes del texto que presenta pide para sí la protección y favor de D. Hernando de Vega Cotes y Fonseca: “Por mandado de V. Alteza, he visto este libro intitulado las Transformaciones de Ouidio, traduzidas de verso Latino en tercetos, y octauas rimas. Por el Licenciado Viana, en Lengua vulgar Castellana, en el qual (aunque lo he leydo con mucha diligencia) no he hallado otra cosa contra la Religion Christiana, ni buenas costumbres por do se deua impedir la impression, antes me parece que sera libro muy prouechoso este conel que cõ el viene. Yntitulado anotaciones sobre los quinze libros de

culebras (CONCORDIAE), alcanzan fácilmente la abundancia de todas las cosas (FRUCTUS)”<sup>65</sup>. Sería sugerente pensar que en esta ocasión esta divisa, situada entre el personaje al que va dirigida la obra y el editor de la misma, se refiere al primero de ellos<sup>66</sup>.

La última de las portadas responde al modelo arquitectónico mencionado<sup>67</sup>. Realizada por Giacomo Franco, lo mismo que las estampas de su interior, se presenta como un retablo-marco puesto que la estructura arquitectónica se levanta para rodear una única calle en la que figuran los datos correspondientes a esta edición veneciana de las *Metamorfosis*.

Este marco se articula a partir de un basamento quebrado que avanza para dar cobijo a una aparatosa tarja en la que figuran las armas del mecenas<sup>68</sup>. Sobre él se asientan dos grandes estípites jónicos desde los cuales, a su vez, arranca un entablamento ricamente decorado. Como remate, un frontón curvo cierra el frontispicio junto con dos jarrones acróteros.

Esta estructura se completa con las figuras de Mercurio y Atenea, perfectamente identificables a través de sus respectivos atributos. Su presencia a los lados del vano central se explica como síntesis del contenido del libro. Son parte de una imagen simbólica que, como ya se ha indicado, sirve de acceso al lector adelantándole el tema principal sobre el que versa la obra.

Esta ocasión, la iconografía utilizada por G. Franco en la portada es muy clara y precisa. Los jarrones humeantes la completarían al hacer referencia a la relación que en las *Metamorfosis* se establece entre la tierra y el cielo, los dioses y los hombres, en la medida en que la columna de humo se asocia con el camino de la hoguera hacia la sublimación y con los sacrificios que ascienden hacia Dios desde la pira.

Algo más compleja es la presencia del retrato de Gio Andrea de Anguillara, sostenido por dos ángeles, en la parte superior de la portada. Su ubicación preeminente, en el

las transformaciones de Ovidio, con la mythologia de las fabulas, y otras cosas, Por el Licèciado Viana, dirigidos, el vno y el otro a Hernando de Vega Cotes y Fonseca Presidente del Consejo de las Indias: porque el primero esta muy biè traduzido, y por estilo puro y muy elegante castellano: y en el otro (donde se declaran las alegorias de las fabulas) muestra varia y diuersa erudicion, de que se podrá aprouechar, assi los Preceptores como los curiosos discipulos para entender muchos lugares de Poetas que sin estos se puedè mal entender. Por do merece la autor ser fauorecido de vuestra Alteza por sus fructuosos y doctos trabajos...”

<sup>65</sup> ALCIATO: *Emblemas...*, op. cit., p. 157, nota 221.

<sup>66</sup> En esta portada vuelve a leerse el ex-libris manuscrito que relaciona el antiguo propietario del libro con una orden religiosa, “Diolo el Hermano Ignacio de Obregon”.

<sup>67</sup> Como ya se ha señalado, este tipo de portada tiene su origen en la irrupción del grabado calcográfico a mediados del siglo XVI en la imprenta, hasta ese momento se utilizaba la orla grabada, dentro de la que se incluía la tipografía correspondiente a los datos del libro. La necesidad de tener que proceder a dos impresiones diferentes, primero la tipográfica y después la de la orla, favoreció la difusión del grabado en cobre. B. GARCÍA VEGA: *El grabado del...*, I, op. cit., p. 34; J.M. MATILLA: *La estampa en...*, op. cit. p. 16.

<sup>68</sup> Se debe recordar que la edición de 1563, la primera en la que aparecen las anotaciones de Giuseppe Orologgi, estaba dedicada al rey Enrique II de Francia.

mismo eje que las armas del mecenas, y su conexión directa con el campo correspondiente al título, invitan a pensar que al poeta italiano, no sólo se le reconoce un mérito parecido al de un “nuevo Ovidio”<sup>69</sup>, sino que además en estas *Metamorfosis* su papel iguala en mérito a la de su mentor. Es evidente que la importancia de esta edición del texto de Ovidio está definida fundamentalmente por la relevancia de su traductor.

### **Nota Bene.**

Este estudio sobre las *Metamorfosis* de Ovidio editadas y traducidas durante el siglo XVI ha podido ser realizado gracias a la inestimable colaboración del personal de la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela que, en todo momento, puso a nuestra disposición los fondos y el material de la misma.

---

<sup>69</sup> No debe olvidarse que la formulación de su retrato, coronado por laurel y con un marcador carácter de medalla, tiene como objeto llegar a su completa asimilación con el poeta latino. Esta cuestión no resulta extraña puesto que la obra de Anguillara, por la bellísima factura de su traducción y la cuidada originalidad de los “argomenti” que la acompañaban, tuvo una repercusión tal que en cierta medida elevó a su autor al “Olimpo” de los poetas insignes.