

porain? A l'image d'Ulysse qui mutile Mélanthios, Guillaume le Conquérant a fait couper les mains et les pieds de ceux qui, au siège d'Alençon, s'étaient moqués de ses origines roturières⁷⁰. Il n'en est pas moins appelé par l'historien contemporain «le grand homme de l'histoire de la Normandie»⁷¹. Pour un Erasme, on l'a vu, le «génie politique et militaire»⁷² n'excuse pas la cruauté et ne définit pas la grandeur. Mais, de l'exemple du héros homérique comme de celui du Conquérant, ne doit-on pas déduire plutôt que le grand homme est celui qui raccourcit les autres? On aurait là un corollaire du principe qui veut que tantôt la grandeur, tantôt la faiblesse et l'abjection, soient prêtées, inlassablement, aux petits d'homme⁷³.

RÉSUMÉ. Même débarrassé par l'évhémérisme de toute filiation avec les dieux du paganisme, l'héroïsme mis en scène par l'épopée reste une surhumanité. L'humanisme accepte et cultive l'épopée comme genre littéraire hérité de l'Antiquité. Or, si la surhumanité n'est pas nécessairement l'inhumanité, elle n'est pas synonyme de l'humanité non plus. La grandeur du surhomme rencontre ce qui est petit, humble, fragile, mais souvent aussi créatif, comme peuvant l'être l'enfant ou la vie en elle-même. Cette rencontre n'apparaît ni simple ni apaisée.

⁷⁰ F. Neveux, *L'Aventure des Normands. VIII^e-XIII^e siècles*, Paris, Perrin, 2006, p. 125.

⁷¹ *Ibid.*, p. 112.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Le Professeur Abel Pena, avec une très grande pertinence, nous a signalé combien les modèles épiques avaient joué un rôle, en enflammant l'imagination du jeune roi Dom Sebastião, dans la téméraire expédition africaine qui devait aboutir au désastre d'Al-Ksar-El-Kebir et au rattachement du Portugal à la Castille. Dans la dernière strophe des *Lusiades* (X, 156), Camões propose au jeune roi d'être le chantre de ses exploits, et le compare à Achille et à Alexandre. L'expédition africaine de Dom Sebastião est en effet d'un grand intérêt, puisqu'elle montre comment la surhumanité des jeunes personnages de l'épopée, loin d'être uniquement un embellissement ou un agrandissement de l'histoire, peut en être le moteur, ou, tout au moins, une justification. Cet événement donne raison *a posteriori* à la méfiance d'Erasme pour le caractère mystificateur et illusoire du discours sur la gloire militaire, et à sa lecture critique des textes littéraires, jamais coupée des réalités humaines.

«*Vasos sem preço e sem conto*»: Contextualización epistolar y manifiesto metapoético en la égloga *Encantamento*, de Francisco Sá de Miranda

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla

La égloga *Encantamento* del lusitano Francisco Sá de Miranda (1495-1558), la única redactada en portugués de las seis realizadas por el poeta, se forja en el marco de una contextualización epistolar¹. De hecho, cabe entender el poema como la respuesta – a modo de composición literaria – que le ofrece Sá de Miranda a D. Manuel de Portugal (1520-1606), quien previamente le había enviado una égloga en castellano («Dejando los ganados ruminado») a fin de que le facilitase su juicio valorativo, recono-

¹ Entre la abundante bibliografía sobre la vida y obra de Sá de Miranda destacamos: C. Michaëlis de Vasconcelos, estudio preliminar a *Poesias de Francisco de Sá de Miranda*, Halle, 1885 (edición por la que citaremos, pp. 475-497); *id.*, *Novos estudos sobre Sá de Miranda*, Lisboa, 1911; T. F. Earle, *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda*, con trad. de I. Penha, Lisboa, 1985; H. Andrada, *Sonetos portugueses de Sá de Miranda: edição crítica, métrica, morfosintaxis y estilística*, Murcia, 1994; J. Louro, *Do Sonho do Império à Crise da Consciência Portuguesa de Sá de Miranda a Vergílio Ferreira*, Lisboa, 1994, pp. 15-59; A. A. Lindeza, *As Lágrimas de Miranda. Sobre a poesia de Sá de Miranda*, Coimbra, 1995; R. Marnoto, «O 'livro de poesia'. O cancionero petrarquista e a edição das Obras de Sá de Miranda de 1595», *Revista portuguesa de História do livro e da edição*, 15, 2004, 105-138; M. A. Franco, *Sá de Miranda poeta do Século de Ouro*, Coimbra, 2005; y B. König, «Entre Italia y el mundo ibérico. La originalidad poética de Sá de Miranda», en J. Gómez-Montero y F. Gernert (edd.), *Nápoles-Roma 1504. Cultura y Literatura Española y portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de la muerte de Isabel la Católica*. Salamanca, 2005, pp. 323-334. J. Camões, por su parte, está preparando, en el marco de un equipo de investigación, una edición crítica de la obra de Sá de Miranda. A modo de adelanto véase su trabajo «Contribución para oscurecer una dudosa atribución», *Revista de Erudición y Crítica*, 2, 2007; y el realizado conjuntamente con I. Carlos, «Sá de Miranda a quatro mãos», *Românica*, 15, 2006, 9-41. Según nos informa el profesor Camões – al que le agradecemos su amabilidad y buen hacer al facilitarnos las variantes del Ms. Port 13 de la Houghton Library de la Universidade de Harvard analizado en sus trabajos –, *Encantamento* ocupa los fols. 426-457, antecedida de la carta-dedicatoria a D. Manuel de Portugal (423-426). El código está más próximo al testimonio de 1614 que al de 1595. Con todo, presenta algunas diferencias textuales que no son relevantes para el objeto de estudio que aquí planteamos.

ciéndolo como autoridad². La complicidad epistolar e *intertextual* puesta de relieve en sendas églogas se explica a partir del intercambio de sonetos entre los dos poetas. En tal correspondencia creativa, D. Manuel de Portugal, en el que comienza «Soem ás vezes ser mais estimadas», refiere a Sá de Miranda, desde una perspectiva regida por la *humilitas*, que le facilita unas «estancias incultas, desordenadas» (v. 8) para que sean valoradas por él. Sá de Miranda, por su parte, en el soneto «Tantas mercês tam desacustumadas», le responde, mediante una serie de imágenes en clave, que ha de remitirle una égloga, adoptando, a la par, el disfraz pastoril de «Um rustico pastor d'antre as manadas» (v. 4)³.

La codificación de ambos sonetos sugiere, asimismo, una lectura definida en virtud de directrices que habrán de tener una repercusión en la recreación de las dos églogas. En primer lugar, se percibe, bajo el aparente manejo de imágenes preciosistas, una suerte de manifiesto *metapoético* que justifica el entronque con el *canon* italiano para, finalmente, encontrar un camino propio en el dominio de la lírica portuguesa. En concreto, resultan esenciales los últimos versos del poema de Sá de Miranda (vv. 12-14) con vistas a entender esta complicidad:

A pedraria vamente estimada
Os ricos cristalinos de Veneza
La se achão: eu ós meus palmos me meço⁴.

Además de mostrar en ellos el detalle de los «ricos cristalinos» de Venecia (que en la *lectura* del testimonio *B* queda todavía más realzada la idea de «Os vasos cristalinos»), Sá apunta una imagen que figura tanto en la égloga de D. Manuel que éste le brinda como en *Encantamento*, redactada a modo de respuesta (en concreto figura en la *Canção do Encantamento*, la composición de mayor relieve inserta en dicha égloga e inspirada – como se sabe – en el mito de Psique recreado por Apuleyo, *Asinus aureus*, IV 28-VI 24)⁵. En el primero de los textos leemos (vv. 258-263):

Alli vendran las ninfas, entretanto
Que el estivo calor fueres perdiendo,
Sintiendo de tu vista dulce espanto,

² *Ed. cit.*, pp. 616-628. Sobre su obra poética véase: L. F. de Sá de Fardilha, *Poesia de D. Manoel de Portugal. I. Prophana*, Oporto, 1991 (las pp. XXVII ss. tratan la relación personal y profesional entre Sá de Miranda y D. Manuel de Portugal). Según este investigador (*op. cit.*, p. XXXII), cabe revisar las teorías tradicionales que atribuyen a D. Manuel, en el proyecto de renovación de la lírica portuguesa, el papel de mero discípulo de Sá de Miranda.

³ Ambos sonetos pueden leerse en la edición de Vasconcelos (pp. 77-78), en tanto que la Égloga *Encantamento* en las pp. 475-497. D. Manuel de Portugal le dedica, además, a Sá de Miranda el soneto «Alma felice, a nos alto decoro» (*ed. cit.*, p. 628).

⁴ *Ed. cit.*, p. 78.

⁵ Para la *Canção do Encantamento*, cf. F. Babilod, «L'Églogue de L'Enchantement de Sá de Miranda», *Biblos*, 12, 1936, 573-579; y T. F. Earle, *Tema e imagen na poesia de Sá de Miranda...* *cit.*, pp. 23 ss.

En vasos de cristal frutas traziendo.
Como con ellas fueres refrescada,
En sus fuentes serán vueltas sonriendo⁶.

Y el propio Sá de Miranda, en la mencionada *Canção do Encantamento*, recuerda, en el pasaje en el que la protagonista «Ali acordada ve vivas pinturas» (v. 380), la imagen de los vasos (vv. 384-385: «Poem-se a mesa: figuras / Correm de vasos sem preço e sem conto») para luego aludir, de nuevo, en el verso 446 a los «vasos de agua». La continua atención a este referente en los poemas intercambiados por Sá de Miranda y D. Manuel de Portugal, en un contexto epistolar, sugiere una lectura a modo de manifiesto *metapoético* en cuanto al preciosismo de la égloga de cuño ítalo, que habrá de disfrutar ahora, en este sendero, la lírica portuguesa por influencia de la *canónica* italiana a fin de encontrar su identidad⁷. Así, el símbolo de un vaso cristalino en un contexto parejo remite al conocido pasaje del *De partu Virginis* (1526, con una primera versión en *Christias*, 1513) en el que Jacopo Sannazaro propone una *écfrasis metapoética* (III, 281 ss.). El texto que refleja tal metáfora en relación a las aguas del río Jordán es el siguiente (vv. 298-301)⁸:

*Ipse antro medius pronaque acclinis in urna
fundit aquas: nitet urna novis uariata figuris
crystallo ex alba et puro perlucida uitro,* 300
egregium decus et superum mirabile donum.

El pasaje, recreado por Garcilaso de la Vega en la escena del mago Severo (Égloga II, vv. 1161 ss.)⁹, traía a la memoria, al tiempo, un vaso de

⁶ *Ed. cit.*, p. 624.

⁷ Su completa afinidad con la cultura italiana le llevaría a Sá de Miranda a reivindicar raíces itálicas en cuanto a su genealogía, haciendo entroncar las familias Sá y Colonna; cf. L. F. Sá de Fardilha, «Letras que viajam. O mito da Itália na renovação poética em Portugal no século XVI», en *Nápoles-Roma 1504... cit.*, pp. 309-321, pp. 311 ss. A este respecto cabe poner de relieve el papel de Vittoria Colonna, quien aglutinaba, precisamente, en el entorno veneciano a poetas como Veronica Gambara y Laura Terracina entre 1530 y 1550.

⁸ Citamos por la edición de Ch. Fantazzi y A. Perosa (I. Sannazaro, *De partu Virginis*, Florencia, 1988, pp. 73-75). Un análisis de la versión primitiva del *De partu Virginis* ofrece M. Deramaix, «*Christias*, 1513. La forma antiquior du *De partu Virginis* de Sannazar et l'academie romaine sous Leon X dans un manuscrit inedit de Séville», *Les Cahiers de l'Humanisme*, 1, 2000, 151-172.

⁹ Nos valemos de la edición de B. Morros (*Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, 1995, pp. 195-196):

A Aquéste [Severo] el viejo Tormes, como a hijo,
le metió al escondrijo de su fuente, 1170
de do va su corriente comenzada.
Mostróle una labrada y cristalina
urna donde'l reclina el diestro lado,
y en ella vio entallado y esculpido
lo que, antes d'haber sido, el sacro viejo
por devino consejo puso en arte, 1175
labrando a cada parte las estrañas
virtudes y hazañas de los hombres
que con sus claros nombres ilustraron
cuanto señorearon de aquel río.

cristal veneciano que Sannazaro, excelente amante de tales artesanías, agradecía en una carta – redactada en la primavera de 1521 – al patricio veneciano Marcantonio Michiel por habérselo proporcionado¹⁰. Este vaso recuerda, como ha señalado Marc Deramaix¹¹, un grabado sobre cristal de roca por Valerio Belli de Vicenza (1468-1546), amigo de Pietro Bembo – íntimo a su vez de Sannazaro –, que se conserva en el Louvre y que presenta nueve medallones con diferentes escenas sobre Apolo, Hércules así como diversos ritos dionisiacos y de sacrificio. Los vasos de Venecia – precisamente, uno de los lugares visitados por Sá de Miranda durante un viaje¹² – podrían remitir, por tanto, a su voluntad de vincular simbólicamente la renovación de la lírica portuguesa con este sendero *canónico*, marcado mediante la *écfrasis metapoética* de Sannazaro. Ello aclara, entre otras cosas, la insistencia tanto de D. Manuel de Portugal como de Sá de Miranda, en sus respectivos sonetos, por la «pureza», en un doble camino de significación (en el primer caso, versos 2 y 13: «puramente» y «pureza»; así como en el segundo, verso 10: «... fe pura e lavada»). Se trataría, en una línea de lectura primaria, de una referencia a la *écfrasis metapoética* en el *De partu Virginis* (vv. 299-301), en su recreación del *locus amœnus* habitado por las nereidas a la vez que se alude, simultáneamente, a una de las más destacadas cualidades de la escritura poética, según Sannazaro: la *perspicuitas* (v. 300, «*crystallo ex alba et puro perlucida vitro*»), asociada al *ornatus* para atender los principios *discursivos* de su *Academia* en virtud de la *excellentia* y la *admiratio*, de gran predicamento en Giovanni Pontano.

A. Pinto, por su parte, observa ciertas concomitancias entre la Égloga II de Garcilaso y *Encantamento* de Sá de Miranda en cuanto al virtuosismo formal perceptible en ambas composiciones, aunque sin aludir a la referencia común de Sannazaro («Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo»; <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo12921.pdf>; pp. 1-31; p. 31). Por otro lado, continuando en este sendero, Camões, en la siguiente octava, relaciona el adjetivo “cristalino” con Sannazaro y la tradición que continúa con Garcilaso (*Rimas*, ed. de A. J. da Costa, Coimbra, 1994, p. 291):

... cantara-nos aquele que tão claro
o fez o fogo da árvore Febeia,
a qual ele, em estilo grande e raro
louvando, o cristalino rio enfreia;
tangerá-nos na frauta Sannazaro,
ora nos montes, ora pela aldeia;
passara celebrando o Tejo ufano
o brande e doce Lasso castelhano.

En cuanto a otras huellas de Sannazaro en la lírica portuguesa, cf. A. Pinto, «Notas sobre a recepção de Sannazaro em Portugal», *Estudos Italianos em Portugal*, 45-47, 1984, 185-206.

¹⁰ Cf. I. Sannazaro, *Opere volgari*, ed. de A. Mauro, Bari, 1961, carta LIV (fechada en abril de 1521 por el editor, pp. 493-494), pp. 388-389.

¹¹ Vid. «*Urna nouis uariata figuris*. Ekphrasis métapoétique et manifeste littéraire dans le *De partu Virginis* de Sannazar», en P. Galand-Hallyn y C. Levy (edd.), *Vivre pour soi, vivre pour la cité de l'Antiquité à la Renaissance*, París, 2006, pp. 253-284, pp. 281-282 y notas 70-71.

¹² Como el propio poeta nos indica en unos conocidos versos: «*Senhor meu dom Fernando de Meneses, / Vi Roma, vi Veneza, vi Milão / Em tempo de Espanhóis e de Franceses...*» (vv. 7 ss.; ed. cit., pp. 806 ss.). En Venecia, por tanto, pudo apreciar los famosos vasos en la línea de Belli.

Además de dicho apunte – que muestra el deseo de vinculación con tal estética –, la *pureza*, en un segundo nivel interpretativo, se orienta, en el marco de esta *Academia* – en una conjugación de motivos paganos e interpretación cristiana –, hacia una lectura moral. Así, el verso 19 del soneto de Sá de Miranda «... fe pura e lavada», que da paso a la imagen de «Os ricos cristalininos de Veneza» (v. 13), enlaza con el trasfondo cristiano que le concede Sannazaro a su pasaje. La *iunctura* «... fe pura e lavada» evoca, *de facto*, el uso de una imaginería muy frecuente en el intercambio epistolar llevado a cabo en el selecto elenco de humanistas en torno a Sannazaro, como es el caso de su amigo Egidio da Viterbo. Precisamente, éste, haciéndose eco del uso metafórico del vaso de vidrio en Sannazaro¹³, escribe una carta a su maestro Mariano da Genazzano en la que se alude a la petición de una «*fidem uitream*» ante las circunstancias, es decir, una fe transparente como el vidrio:

Fidem poscis uitream, si uitrea non sunt satis, accipe etiam, si uis, christallina et horum quidem asintheta que pura prestantiaque sunt. Nulla in nobis rubigo, nulla scabrities, nubes maculosa nulla, non capillamenta, non centrum, sed qualia ne moriturus quidem fregit Nero.

Habes ergo chrysellum tuam quam mitto sicut bucellas, non duram sed cera habiliorem. Hanc Psalmus, Ecclesiasticus, Ezechiel, Apocalissis predicat, ubi multum limpidissime constantissimeque fidei monstrari existimo. Facit autem bonitas tua ut non possim non optare ea que et ipse optas et dignitatis intersunt tue. Mea uero Platonica erunt, et quando et qualia sinet Deus, non enim aliunde placet Plato, nisi quia minus a Deo discedere quam ullus unquam sapientium uisus est, quod ne Augustinus quidem noster eruditorum omnium eruditissimus tergiuersari potuit¹⁴.

Egidio da Viterbo, por tanto, como Sannazaro, recurre a la metáfora del vidrio (*fidem uitream*) relacionado con el cristal de roca (*uitrea; christallina*). Su derivación hacia la dimensión moral y teológica evoca, asimismo, en calidad de *intertexto*, la *Historia Naturalis* de Plinio el Viejo (*crystallum*), en particular en los libros 37 y 28, motivo de la Antigüedad clásica que pervive en las prosas VIII-X del prosímpro de Sannazaro¹⁵. Es más, el pasaje íntegro de la prosa IX, 28-30 sobre las virtudes mágicas de las piedras preciosas se encuentra en el libro 37, 144-165 de la *Historia Natural* con repercusiones en Egidio da Viterbo y Sannazaro en la *Arcadia*¹⁶. Ello podría explicar, en consecuencia, la referencia a la «pedraria» simbólica que antecede a los «vasos cristalinos de Veneza» en los versos 12-13 del soneto de Sá de Miranda. Como resultado, Sá de Miranda responde a D. Manuel de Portugal

¹³ Precisamente, por un proceso de complicidad epistolar en un contexto amical, como ha estudiado M. Deramaix, «*Non uoce pares*. Sannazar, Gilles de Viterbe et leurs doubles», en prensa. Agradecemos al profesor Deramaix, reconocida autoridad en el dominio del Humanismo italiano, la consulta de su artículo original en tanto que se publica.

¹⁴ Véase: E. da Viterbo, *Lettere familiari*, ed. de A.-M. Voci-Roth, Roma, 1990, 2 vols., I, carta 13, p. 99.

¹⁵ Cf. C. Vecce, *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, 1998, pp. 22-45.

¹⁶ Vid. I. Sannazaro, *Arcadia* (ed. de F. Erspamer, Milán, 1990, p. 154), prosa IX, 28.

en clave, en esta suerte de complicidad epistolar, bajo la premisa de la *écfrasis metapoética* como manifiesto literario. Su propósito era, claro está, el de renovar la lírica portuguesa («Os ricos cristalinos de Veneza / La se achão: eu ós meus palmos me meço», vv. 13-14) tomando como punto de referencia el *canon* italiano formulado por Sannazaro y los integrantes de su *Academia*. La técnica *ecfrástica* quedaba materializada visualmente mediante la metáfora del vaso de vidrio veneciano, cuyo principal artífice, Valerio Belli – discípulo de otros artesanos señeros como Luca Sesto, Antonello di Pietro y Alessandro Leopardi –, resultaba ser amigo de Pietro Bembo y éste, a su vez, de Sannazaro.

El manifiesto *metapoético* aducido, reforzado por la lectura moral, podría arrojar luz, además, sobre la paulatina consagración de D. Manuel de Portugal a la poesía sacra, visible en la edición de 1605, con su lectura *a lo divino* de la *Arcadia* de Sannazaro¹⁷. Si atendemos a las directrices apuntadas no cabe esperar, por tanto, a la etapa final de su trayectoria para observar tal interés. De hecho, resultan frecuentes las referencias al «vidrio» y al «cristal» en su poesía (es el caso de las estancias VII y VIII del libro tercero), así como una recreación de la *écfrasis metapoética*, como la del *De partu Virginis*, texto que, en cierta medida, remozado de *temperamentum*, complementa la lectura arcádica de Sannazaro. El resultado de la confluencia de las dos obras venía a culminar en una *Arcadia sacra*, que es la que retrata D. Manuel de Portugal en su edición. Quizás por ello el pastor Amôncio, en una suerte de viaje iniciático y de perfección espiritual, se aleja de los márgenes del Tajo alcanzando, en contraste, las riberas del río Jordán – protagonista señero en el pasaje del *De partu Virginis* señalado –, a la vez que se alude a otras imágenes paralelas en relación a episodios cristológicos (significativo es, en efecto, el motivo del sagrado nacimiento en Belén, fols. 370v ss.). En cierta medida subyace, *sub cortice*, un interés por la *teología poética* y la *renouatio temporum*, en el marco de una nueva Edad de Oro, en la línea de Sannazaro y Egidio da Viterbo en los textos comentados. El pasaje de la *écfrasis metapoética* de D. Manuel de Portugal, que comparte, por añadidura, algunos paralelos con la prosa XII, 16 de la *Arcadia* de Sannazaro – aunque no en cuanto a su cariz sacro y sin referirse a la urna¹⁸ –, figura en la estancia octava del libro tercero, con alusiones a la *excellentia*, la *admiratio* (virtudes retóricas de carácter *metadiscursivo* esenciales en el *Actius* de Pontano) y el principio alejandrino de la *poikilía* (o *varietas*) como resultado de la policromía:

¹⁷ Para esta lectura, véase: L. F. de Sá de Fardilha, «Uma *Arcádia Sacra*: As *Obras* de D. Manuel de Portugal (1605)», *Via spiritus*, 13, 2006, en prensa. Agradecemos la generosidad del profesor Fardilha al facilitarnos su original a fin de que pudiésemos consultarlo antes de su publicación. Junto a su aportación, la orientación mística que otorga D. Manuel de Portugal a su obra ha sido puesta de relieve por M. Martins, «A poesia mística de D. Manuel de Portugal», *Revista da Universidade de Coimbra*, 19, 1960.

¹⁸ Apuntado por Sá de Fardilha en su artículo citado.

De admirable pintura estaba ornada
(De Apeles y Timantes nunca oída),
Que en largo siglo conservara intacta
De un grave caso antigo la memoria,
Y de humedad bañada, noche y día,
La esmaltada color más encendía.

Con tan vivo arteficio y tal destreza,
Con tanta perfección, industria y arte,
Con tal ponderación y claro estilo,
La mano allí aplicó varias colores,
Y ansí imprimió (labrando) su conceto,
Que la varia color mueve el afeto¹⁹.

Si este contexto puede esclarecer la complicidad epistolar entre los dos poetas portugueses – al modo de los humanistas italianos como Sannazaro o Da Viterbo – en una suerte de manifiesto poético resta dilucidar el caso específico de la elección del mito de Psique en la *Canção do Encantamento* en la que figuran las imágenes de los vasos. El propio Egidio da Viterbo, amigo de Sannazaro, asociaba el término *crystallum* a la interpretación platónica del alma (*Fedón*, 78c ss.), en una influencia de Marsilio Ficino y en relación a la interpretación de la transparencia del alma y la pureza de la fe. El motivo gozó, en este marco neoplatónico y cristiano, de cierto predicamento en cuanto al mito de Psique ('Alma'), cuyo atributo esencial compartido con Pandora en una contaminación desde Plotino – en concreto, un vaso o *pyxis*²⁰ –, recibió un tratamiento en las artes plásticas, si bien el ejercicio de *écfrasis* también se encontraba en Apuleyo y la imagen del vaso figuraba – como veremos – en la traducción de Matteo Maria Boiardo (1440/1-1494), publicada en Venecia en 1518 (*Apulegio Volgare*), que Sá de Miranda pudo conocer²¹.

¹⁹ Cf. D. M. de Portugal, *Obras*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1605, fols. 51v ss. Citamos por la edición del texto ofrecida por Sá de Fardilha, *art. cit.*

²⁰ Vid. V. Gely-Ghedira, «Pandore et Psyché: sources néo-platoniciennes de la rencontre des deux mythes dans l'art de la Renaissance», *Revue de Littérature comparée*, 65, 1991, 21-32.

²¹ En concreto, en el viaje referido a esta ciudad. Ahora bien, en el mismo poema en el que consta este dato (*ed. cit.*, pp. 806 ss.), Sá de Miranda nos indica que estuvo también en Sevilla (vv. 13-15), lugar de publicación de la traducción de Cortegana (ca. 1513). Sin embargo, cotejando los textos en cuestión la versión de Sá de Miranda se aproxima más al *Apulegio volgare*. Por ejemplo, como veremos más adelante, la imagen del vaso está presente en Sá de Miranda, en Boiardo e incluso en el poema italiano anónimo a imitación de este último – que transmitirá a la versión de Cetina –, mientras que Cortegana, que traduce en esta ocasión como *fidus interpres* a Apuleyo, no emplea tal imagen. Para la traducción del arcediano hispalense véanse los artículos de F. J. Escobar, «Textos preliminares y posliminares de la traslación del *Asinus aureus* por Diego López de Cortegana: sobre el planteamiento de la traducción», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 21, 2001, 151-175; «Diego López de Cortegana traductor del *Asinus aureus*: el cuento de Psique y Cupido», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 22.1, 2002, 193-210; y «Una edición del siglo XVI de hecho desconocida: La traducción del *Asinus aureus* por Diego López de Cortegana (Sevilla, Doménico de Robertis, 1546)», *Il Confronto Letterario*, 39, 2003, 7-14.

En lo concerniente al tratamiento de las artes plásticas, cabe destacar la presencia del vaso junto a la figura de Psique en varias escenas de la Loggia de Psique en la Farnesina de Roma, realizada por Rafael – amigo de Valerio Belli – y continuada por su escuela para las nupcias del banquero Agostino Chigi con la veneciana Francesca Ordeaschi, celebradas el 28 de agosto de 1519. En una de las escenas, Psique le facilita la belleza a Venus, así como en otra, la protagonista es transportada en el aire por dos Amorcillos o *Putti* en tanto que trae en su mano derecha un vaso. A partir de la obra del pintor flamenco Michele Coxie sobre los bocetos de Rafael se gestó un ciclo de treinta y dos grabados calcográficos acometidos *ca.* 1532 en el ámbito de la escuela romana de Marcantonio Raimondi, al cuidado de Agostino Veneziano y Benedetto Verino. En diversos grabados de dicho ciclo (es el caso de los números seis, siete, nueve, diez, veinticuatro hasta el veintiocho y treinta y dos) se observa este tipo de vaso, que en la propia realidad artística resultaba un objeto ornamental muy frecuente y apreciado en la época. En especial sobresale el número veinticinco en el que Psique viaja en la barca de Caronte llevando en su mano el vaso de la belleza como atributo – en diversos órdenes, desde una lectura simbólica, es decir, espiritual y estética, como en el núcleo intelectual de Sannazaro –, de forma similar a la pintura aducida de Rafael. Cada grabado calcográfico presenta en la parte inferior una octava, dispuesta en una doble columna de cuatro versos, hasta completar la serie de treinta y dos; el conjunto ofrece una excelente síntesis, visual y literaria de la leyenda mitológica²². El autor anónimo escribe según la norma toscana establecida por Bembo en 1525, conocía indirectamente la fábula de Apuleyo (utilizando la traducción de Boiardo) y compuso el poema teniendo a la vista los grabados de Verino y Veneziano, cuyo contenido trasladada con bastante fidelidad conforme a la técnica de *écfrasis*²³.

Paralelamente a la difusión por vía artística, existe en Italia, durante el Cinquecento y el Seicento, una rica tradición de poesía narrativa en torno a la leyenda (y la versión de Sá de Miranda posee también este tono de narración, aunque no en octavas) en la que se recrean sus motivos esenciales. Así, Ugo de Maria menciona poemas como los de Niccolò da Correggio, Francesco Coppetta, Ercole Udine, Francesco Bracciolini, Giovan Battista Marino, Antonio Bruni, Lorenzo Lippi, Nicolò Forteguerra y Francesco Lovatelli²⁴. Es importante subrayar, sin embargo, que esta tradición de poesía narrativa se inicia, precisamente, con el poema anónimo impreso por Martínez de Salamanca y que éste fue el que tuvo mayor incidencia en la difusión europea de la leyenda. Prueba de lo que venimos diciendo es que fue tradu-

²² Véase para su estudio y el contexto trazado: F. J. Escobar, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, 2002, pp. 47-76.

²³ Un análisis del poema anónimo italiano y su influencia en la *Historia de Psique, traducida* ofrece F. J. Escobar, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI... cit.*, pp. 47-76 (a modo de apéndice se editan los dos textos, por los que citamos).

²⁴ Para estas versiones, cf. U. de Maria, *La Favola di Amore e Psiche nella Letteratura e nell'Arte Italiana*, Bolonia, 1899, pp. 79-113.

cido en Francia (antes de 1540) por los poetas italianizantes de la corte de Margarita de Navarra y Francisco I en octavas de decasílabos. La traducción se conserva, con el título *L'Amour de Cupido et Psyché*, en el ms. XIV H2 (fols. 194v-199v) del museo Condé de Chantilly, preparado *ca.* 1540 y ofrecido a la condestable Anne de Montmorency. En ella intervinieron Claude Chappuys (1500-1575), autor de las diez primeras octavas; Antoine Héroët (n. 1492?), que realizó las diez siguientes, escribiendo con el pseudónimo de *La Maison Neufve*; y Michel de Saint-Gelais (1491-1558), que completó el poema con otras diez octavas²⁵. La traducción de estos poetas es, en general, bastante libre, con una marcada tendencia hacia la reelaboración moralizante (como hace también por su parte Sá de Miranda). Además, los grabados de Verino y de Veneziano, acompañados de las octavas italianas, no sólo tuvieron eco entre los poetas franceses, sino también entre los españoles, como demuestra la *Historia de Psique, traducida* de Gutierre de Cetina (1514?-1557), que *traslada* con bastante fidelidad las treinta y dos octavas²⁶. Esta serie de estampas sobre el mito de Psique sirvió, por último, como fuente para la decoración de vidrieras (es el caso del encargo de la referida Anne de Montmorency de cuarenta y cuatro para la galería del Château d'Ecouen, hoy en el Museo Condé, de Chantilly), diferentes vasos – una vez más – y platos durante el siglo XVI a partir de varias escenas representativas, según sucede con Pierre Reymond, Marcial Ydeux y Pierre Penicaud.

Resulta visible, por tanto, que la composición de Sá de Miranda se suma a esta tradición de recreaciones poéticas, en la que se encontraban las versiones moralizantes del anónimo italiano, de los poetas franceses mencionados y de Cetina que atienden a una imaginería visual condicionada por referentes artísticos. De hecho, existe también, en relación a este ciclo, una correspondencia en lo concerniente a la imagen del vaso en el marco contextual de una *écfrasis*, procedimiento retórico-estilístico habitual, por otra parte, en los *progymnasmata* y recreado por Apuleyo en el *Asno de oro*. En concreto, en la cuarta estancia de la *Canção do Encantamento* se centra Sá de Miranda en el manejo de la *écfrasis*, como hiciera Cetina, por su parte, en la *Historia de Psique, traducida* y Chappuys en el poema francés al recrear las octavas italianas anónimas (que ostentan, a la par, claras concomitancias para con nuestra composición). Ello pone de relieve las marcas *ecfrásticas* revestidas de la *deixis ad oculos* en el verso 380, si bien el motivo es de abolengo apuleyano: «Ali acordada ve vivas pinturas». Con todo, ensalza Sá de Miranda los «vasos sem preço» (v.385), en tanto que Cetina, quien

²⁵ El texto de la traducción puede leerse en A. Héroët, *Oeuvres poétiques*, ed. de F. Gohin, París, 1943 (por la que citaremos).

²⁶ Según la opinión de J. María de Cossío, la fuente principal de este poema es la traslación de Cortegana; *vid. Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1998, I, p. 283. Sin embargo, según hemos analizado, la traducción de Cortegana no pasa de ser una fuente secundaria, de manera que el auténtico modelo de la *Historia* es el poema anónimo italiano; cf. «Una fuente italiana desconocida para un poema de Gutierre de Cetina: La *Historia de Psique, traducida*», *Archivo Hispalense*, 253, 2000, 73-80; y *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI... cit.*, pp. 47 ss.

contempló detenidamente el ciclo de grabados, alude, igualmente, en su versión, a «un vaso preciosísimo» (v. 53). Ambos poetas apuntan, al tiempo, el motivo del banquete en relación con el *Asno de oro* (así procede Sá de Miranda en los versos 388ss. y Cetina, por su parte, en 58ss.). El pasaje que ostenta esta selección de motivos significativos, a modo de *abbreviatio*, es el siguiente (vv. 378-391):

Cai a noite do ceo, mas é de lumes
Vencida, e fazem dia:
Ali acordada ve vivas pinturas;
Ardem ricos perfumes;
Os cantares que ouvia,
Erão pera abrandar as pedras duras.
Poem-se a mesa: figuras
Correm de vasos sem preço e sem conto;
Mansamente ordenado e sem peleja,
Tudo se faz ali prestes num ponto.
Que banquete quereis que o de Amor seja?
Não acha ali a enveja
Que possa desdenhar
Nem apetitos que mais desejar²⁷.

El texto brinda, en lo esencial, el empleo de la *écfrasis* por Apuleyo, como se ve en el *Apulegio volgare*, pero Sá de Miranda acomete un ejercicio de síntesis a fin de realzar, entre otras cosas, la imaginería de los vasos. Con todo, es de advertir que dicho motivo no figura en el *Asno de oro*, sea en la versión de Apuleyo o en la de Cortegana (V, 1 ss.)²⁸. Sin embargo, existen, en contraste, unos claros paralelismos entre Sá de Miranda y Boiardo, por ejemplo, en lo referente a las «vivas pinturas» en la *Canção* y «vivi apareano... diversa depintura» en el *Apulegio volgare*, que no recoge Cortegana mediante tal forma léxica («vivos/-as»), aunque sí en cuanto a sentido global, en la línea de Apuleyo:

Già ne la prima vista pareo quella non da opera umana ma divina esser fabricata, imperò che li alti travi tutti erano de citro e de avorio con molta sotiglieza lavorati, et erano sostenuti da colone de oro; e muri de intorno tutti d'argento con varie sculpture erano coperti, et animali de ogni manera ve erano con tale arte conficti, che a la vista de li intranti vivi apareano; ma tutti e pavimenti, de preciose pietre distinti, mostravano diversa depintura e de varia generatione (...) L'altre parte de la casa poi senza precio erano preciose, imperò che l'ordinato appartamento di quella avanciava in dispositione l'ingegno umano, ma da sé ancora, senza opera, era disequale ad ogni tesoro al mondo cognosciuto, perché tutte le pariete e l'ample longie e camere interiore, de lame d'oro coperte con esquisiti smalti, mostravano istorie depinte con tal magestria, che la natura le cose tanto vaghe non dimostra mai...

²⁷ Ed. cit., pp. 492-493.

²⁸ Cf. M. M. Boiardo, *La favola di Amore e Psiche*, en E. Fugamalli, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell'Asino d'oro. Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell'Umanesimo*. Padua, 1988, pp. 217-345, p. 235 (cuya edición citaremos en lo sucesivo).

En cualquier caso, el preciosismo ornamental propuesto por Sá de Miranda queda sintetizado mediante el verso 380 «Ali acordada ve vivas pinturas», centrando su atención, por añadidura, en los «vasos sem preço e sem conto» (v. 385), que recogen, de forma libre, la expresión apuleyana «*et ilico uini nectarei: eduliumque variorum fercula copiosa*» (V, 3). Boiardo, por su parte, la traduce como «de varie bivande servita e di nectareo vino» para luego apuntar la imagen de los ricos vasos, que Sá de Miranda pudo relacionar – según se ha referido – con los venecianos y, al mismo tiempo, armonizar este atributo de Psique con la *écfrasis metapoética* de Sannazaro en la recreación de dicho motivo. De esta suerte, alude Boiardo a «li vasi di gemme e di oro ponere avanti se vedea, da legier spirito portati»²⁹. Y como éste, el motivo de los «ricos perfumes» de Sá de Miranda (v. 381) no figura en Cortegana mientras que remite, por el contrario, en el plano semántico, al «odorifero bagno» del *Apulegio volgare*³⁰. Con todo, en algún caso puntual, coinciden los tres textos que remiten directamente a Apuleyo. Así, la *iunctura* «sem preço» (v. 385) de Sá de Miranda tiene su correlato en Boiardo «senza precio»³¹ y «sin precio» en Cortegana, reflejo del texto latino.

Sea como fuere, la imagen del vaso no pasó desapercibida para el poeta anónimo del ciclo de grabados de Veneziano y Verino. De tal suerte la retoma, por influencia de Boiardo – y en correspondencia *ecfrástica* con el grabado –, en tanto que la traduce Cetina, por su parte, en la *Historia de Psique*, que al igual que la de Sá de Miranda, constituye un sabroso epítome del mismo. Como en los textos del *vate* lusitano y Boiardo ambas versiones insisten, igualmente, en el perfume:

<p>Fa la fanciulla quel che detto l'hanno L'ignote uoci, e benche stia sospesa, Per la gran nouità, pur a ogni panno Ignuda è tutta a ben lauarsi intesa I pie i la testa, e de gli odor, che stanno Nel uaso s'unge, e entrar non le pesa Dopo il piacer del'ungersi, e lauarsi Nele morbide piume à ristorarsi.</p>	<p>Las invisibles siervas obedesce Psique, y de los vestidos se despoja, 50 y en el baño que allí luego aparece, de la cabeza al pie se baña y moja. Un vaso preciosísimo se ofresce con mil varios olores en que escoja, y, después de lavada y de él untarse, 55 entra en un rico lecho a recrearse³².</p>
---	---

Sin embargo, Chappuys, en la octava francesa en cuestión, aun reparando en la suntuosidad que disfruta Psique durante su estancia junto a su amado, no focaliza la atención, de forma visual, en la imagen del vaso – aunque sí en el perfume –, como en la versión anónima, en la de Cetina o en la de Sá de Miranda. Sin duda, en su proceso compositivo, le resultaba ya alejado y ajeno el emblema simbólico del vaso en un contexto de *écfrasis*,

²⁹ Op. cit., p. 241.

³⁰ Op. cit., p. 241.

³¹ Op. cit., p. 235.

³² La edición de ambos textos figura en F. J. Escobar, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI... cit.*, p. 195.

representativo – claro está – del *canon* codificado por Sannazaro, seguido por Garcilaso y continuado, en fin, en el marco lusitano, por Sá de Miranda:

Elle obeyt à la voix incongneue,
 Croyant que c'est des dieux la volonté, 50
 Et s'est au bain lavée toute nue,
 N'y voyant rien de main d'homme appresté.
 Sans s'esbahir de telle nouveaulté,
 Son chef aussi a voulu parfumer
 D'odeurs remplis de grand suavité, 55
 Pendant qu'amour son coeur vint allumer³³.

En cualquier caso, Sá de Miranda, a diferencia de los *auctores* europeos de las octavas, no necesariamente debió partir de un único modelo como el del ciclo de grabados de Verino y Veneziano, sino que durante su viaje a Italia – estuvo, al menos, como él mismo indica, en Venecia, Roma y Milán –, pudo sentirse cautivado por el tratamiento artístico y visual que el mito ofrecía en variadas obras artísticas. No es de extrañar, por tanto, que reparase en la plasticidad de los frescos de la Loggia de Psique llevada a cabo por Rafael y su escuela, en los que aparecía la protagonista asociada al atributo de un vaso, en tanto que se sentía cautivado, al tiempo, por los vasos de cristal venecianos que implicaban la conexión simbólica referida. Con todo, la imagería presente en la *Canção do Encantamento* en relación al mito de Psique resulta habitual en su iconografía, incluyendo sus potenciales significados orientados hacia el neoplatonismo y la lectura de calado moral.

Con vistas a ir concluyendo cabe señalar, por último, que la égloga *Encantamento*, una vez relatados los momentos cruciales del mito, finaliza con el preceptivo *envío o commiato* (vv. 504-510) en el que se produce el íntimo vínculo temático entre el relato general de la égloga como marco y la historia legendaria de la canción, materializado mediante el denominador común del sufrimiento de amor. El poeta, en consecuencia, pone de relieve su lectura personal del tema – si bien a partir del conocimiento de la tradición sobre el mismo –, en tanto que apela a las Musas³⁴, responsables de que los sentimientos amorosos hayan cristalizado en una sabrosa creación estética:

Esta canção que eu fiz,
 Cantando, minha em parte,
 Ja algũa acena, e diz:
 – Não sei que eu d'isto ouvi em todo ou em parte. –
 Perdão! de parte a parte.
 Vos mesmas m'ensinastes
 Que do que outr'ora ouvistes nos cantastes³⁵.

³³ *Ed. cit.*, p. 120.

³⁴ Traemos a colación la *lectura* por la que ha optado Vasconcelos en su edición. Me indica el profesor Camões, por su parte, que las *variantes* que presenta el ms. Port 13 de la Houghton Library para este pasaje – revestido de complejidad y controversia textual – no dificultan ni la interpretación *metapoética* ni la orientación satírica que aquí planteamos.

³⁵ *Ed. cit.*, p. 497.

En el pasaje resulta de interés, en efecto, el hecho de que Sá de Miranda, valiéndose de su protagonista y *alter ego*, derive el poema hacia la modalidad satírica y *metapoética*, ya que se hace eco de diversas críticas realizadas al poema. El procedimiento, *de facto*, en el contexto europeo, no resultaba extraño a la naturaleza genérica de la égloga (sobre todo, neolatina), flexible a la incorporación de diferentes *modalidades*, en imbricación y concierto con el modo pastoril³⁶. En su propuesta – que si atendemos a los elementos de la tradición clásica y su lectura moralizante de cuño cristiano podríamos concebirla como una *égloga humanística* –, la reelaboración del mito que Sá de Miranda presenta, parcialmente, como aportación personal («Esta canção que eu fiz, / Cantando, minha em parte», vv. 504-505) había sido tratada ya, al parecer, en otros lares (quizás se refiera tal invectiva a la presencia relevante de algunas versiones sobre el mito en el dominio europeo): «Ja algũa acena, e diz: – Não sei que eu d'isto ouvi em todo ou em parte. –» (vv. 506-507)³⁷.

Por tanto, en paralelo a la contaminación genérica entre la égloga, la canción y la sátira – como una demostración de hibridación genérica en un nuevo concepto de égloga de carácter humanístico –, Sá de Miranda viene a culminar, en fin, el contexto epistolar iniciado con el envío de la égloga de D. Manuel de Portugal a Sá de Miranda. De esta manera, en forma de clave *metadiscursiva* y en relación a su manifiesto de renovación poética, Sá de Miranda, en calidad de respuesta, le viene a transmitir a D. Manuel de Portugal que tales aportaciones, vinculadas al *canon* estético italianizante (y en entronque con el humanismo cristiano) pero en aras de buscar, en una suerte de *aemulatio*, un camino diferente para la poesía portuguesa, no siempre recibían un juicio favorable. Con todo, Sá de Miranda, como reza en su *Canção do Encantamento*, habría de ofrecer simbólicos «vasos sem preço e sem conto», de forma consciente, en beneficio de una firme ampliación de horizontes para la lírica lusitana. Con tal intento, se propuso caminar junto a otros destacados poetas, como su egregio interlocutor, el propio D. Manuel de Portugal, quien llegó a decantarse (según se observa en su edición de 1605) por uno de los senderos abiertos para el mundo arcádico gracias a la reinterpretación del *canon* de cuño ítalo – a saber, el de la orientación cristiana y moralizante – formulado, en fin, por Sannazaro en el entorno de su *Academia partenopea*.

³⁶ Cf. W. L. Grant, *Literature and the Pastoral*, North Carolina, 1965, *passim*. En el caso concreto de Sá de Miranda cabe resaltar cómo el poeta aprovecha, en ocasiones, el marco de sus églogas para hacerse eco de las críticas en la Corte, a modo de *metadiscursivo*, sobre el "cantar extranjero". Véase para otros ejemplos similares el artículo citado de B. König (pp. 331 ss.).

³⁷ E incluso podría tratarse de cierta ironía del poeta, como recurso retórico, consciente de haber partido, en su proceso compositivo, de la traducción de Boiardo, al tiempo que era conocedor, a la par, de la fértil vigencia del mito, sea por los referentes artísticos en Italia mencionados o en virtud de las versiones poéticas europeas referidas.

ABSTRACT: The present essay offers some keys for the reading of the Eclogue *Encantamento* by Francisco Sá de Miranda, based on the epistolary contextualisation between this poet and Manuel de Portugal. Among some other directives, the composition exchanges are taken into account as a *metapoetic* manifesto about the lyrical renewal in Portugal, due to the canon knowledge and emulation proposed by Sannazaro and then continued by Garcilaso de la Vega. The key image about the crystal glass, a symbol for both the *metapoetic écfrasis* and the moral and Christian reading rehearsed by Sannazaro, would have to leave their mark on both Lusitanian poets.

Keywords: Sá de Miranda, Eclogue *Encantamento*, Manuel de Portugal.

O mito como ordenação do mundo

HÉLDER GODINHO
Universidade Nova de Lisboa

No prefácio a uma reedição recente e conjunta dos três volumes de *Mythe et épopée* de G. Dumézil, J. Grisward escrevia, a propósito do sistema trifuncional: «Ce système de pensée à trois termes, cet outil mental classificatoire a permis aux Indo-Européens (...) de mettre de l'ordre dans l'ensemble de l'univers»¹. É esse aspecto do mito, de entre os muitos que a sua complexidade e polivalência implica, que hoje me interessa aqui tratar.

Este é, com efeito, um aspecto fundamental do mito (que toda a obra de G. Dumézil ilustra eloquentemente), sobretudo do mito no seu sentido forte de “mito das origens”. As narrativas de origens que contam, como nos explicou Mircea Eliade, acontecimentos que tiveram lugar no tempo primordial e fabuloso das origens, contam-nos, como também nos explica, como apareceu o Cosmos ou uma parte dele ou uma instituição humana². Ou seja, dão uma ordem e um sentido ao mundo e à relação dos homens com ele, uma vez que estão inseridos nele. Frédéric Monneyron et Joël Thomas, no seu livro *Mythes et Littérature*, referem, no seu sintético e muito lúcido percurso por alguns aspectos do mito, a concepção de G. Gusdorf³ sobre a consciência mítica, que precede a consciência intelectual e a consciência existencial, aparecendo a consciência mítica como estrutura do ser no mundo que é uma relação com o mundo que tende a integrar o sujeito no ritmo do cosmos⁴. O mito, neste seu aspecto “fundador” é, assim, um instrumento de estruturação do real, de criação de uma geometria simbólica que dá sentido e conteúdo ao real onde o homem se insere e em cuja geometria de significação a sua vida passa a ter sentido. Sem ela e sem o mito que a criou a vida não se poderia elevar da satisfação de um quotidiano imediato não integrado numa visão global do mundo o que, decerto, não favoreceria o raciocínio abstracto sobre o real e, conseqüentemente, o seu domínio dele através

¹ G. Dumézil, *Mythe et Épopée I. II. III.*, Paris, Gallimard, 1995, p. 10.

² M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

³ G. Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1987.

⁴ F. Monneyron et J. Thomas, *Mythes et Littérature*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 2002, p. 12.