

“SAPERE AUDE”.
ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO
DE ORO (JISO 2013)

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez
y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)



Carlos MATA INDURÁIN
Adrián J. SÁEZ
Ana ZÚÑIGA LACRUZ
(eds.)

«*SAPERE AUDE*».
*ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2013)*

JISO
20
13

Pamplona,
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA,
2014

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-417-1.

MITO Y METAMORFOSIS
EN LA OBRA DE CRISTÓBAL DE CASTILLEJO

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

Alejandro Loeza Zaldívar
GRISO-Universidad de Navarra

I. CRISTÓBAL DE CASTILLEJO Y OVIDIO

La riqueza estilística y temática de la literatura entre los siglos XVI y XVII es la clave de una época de fertilidad poética en la diversidad de tópicos, géneros y tradiciones plasmadas en diversas obras. De ahí parte el interés de mirar con detenimiento el corpus poético de Cristóbal de Castillejo (1490-1550). Su producción se nutre de los mitos clásicos y de tópicos relativos a personajes y fábulas que consolidaron a través de determinadas obras un imaginario complejo y diverso en el Siglo de Oro. En varios puntos nos remite a las *Metaformosis* de Ovidio, título referido en la obra del salmantino con el cual enfatiza elementos mítico-amorosos. Muestra de dicha influencia son el *Canto de Polifemo a la linda Galatea*, donde Castillejo traduce el pasaje de la fábula de Ovidio (*Metamorfosis*, XVIII, vv. 788-869) y también *La historia de Píramo y Tisbe* (*Metamorfosis*, IV, vv. 54-166) que el autor dedica a doña Ana de Xomburg¹. Pero quizás el de mayor interés por

¹ Como señala Lapesa, «la temprana data de 1528, en que Castillejo envía a su amada Ana de Schaumburg la *Historia de Píramo y Tisbe*, lo proclama introductor del género en nuestras letras, pues la paráfrasis octosilábica que hizo don Diego Hurtado de Mendoza de la metamorfosis de Anajárete parece posterior a la oda de Garcilaso. Publicado en: Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Sapere aude*».

Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24 / Publicaciones Digitales del GRISO, pp. 225-237. ISBN: 978-84-8081-417-1.

aunar mito y metamorfosis sea el titulado *A un hermafrodito*, que no es sino la recreación bufa del mito de Hermafrodito y que contiene elementos propios del autor que remiten, inexorablemente, a la obra de Ovidio.

Estos personajes míticos (Polifemo, Galatea, Píramo, Tisbe y Hermafrodito) se corresponden con modelos que se sirven de arquetipos que, como explica Sánchez, implican «rasgos congénitos, tópicos seculares y caracteres definidores del ser, de la personalidad o del deber ser [...] que la mitificación de los tópicos y el imaginario había ido matizando»².

De esta manera, la inclusión de elementos míticos en la obra de Castillejo supone un retomar de formas para modificar fondos, a través de la metamorfosis que en el poema del hermafrodito tiene su mejor exponente.

2. FUNCIONES DEL MITO EN CASTILLEJO

Castillejo, entre otros, se inserta en una cultura creadora de obras artísticas y literarias heredera del patrimonio clásico y de sus respectivas formas³. El uso que el autor hace de la mitología clásica es a través de la erudición, con la cual se usa la *imitatio* como norma. En Castillejo esto es evidente: a través de sus dos traducciones de Ovidio, crea una norma de *imitatio* que posteriormente le permite plasmar su erudición en *A un hermafrodito*. Estas manifestaciones son parte de esta relación que buscamos establecer entre el poeta y el espíritu colectivo de su entorno histórico cultural.

Por tanto, en Castillejo observamos una evolución de funciones del mito que van de la función tópico-erudita (nominación mitológica sustitutiva) a través de sus dos traducciones, a la función burlesca, donde el mito está al servicio del humor y la ironía en *A un hermafrodito*. En sí, la transformación entre funciones es una metamorfosis que con el poema del hermafrodito termina asentando este signo mítico a través de su mutabilidad en la producción del poeta, esto es, la actualización e innovación que en Castillejo como autor, y en su obra como evolución, encontramos.

sobre el mismo tema, escrita en Nápoles entre 1532 y 1536» (en su estudio preliminar a Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, p. XII).

² Sánchez, 2008, p. 96.

³ Ver Romojaro, 1998.

3. DE LA *IMITATIO* A LA METAMORFOSIS POÉTICA

Castillejo en su poema *Canto de Polifemo a la linda Galatea (Traducido de Ovidio)* hace una traducción de la *Metamorfosis* de Ovidio, para centrarse en el famoso mito que envuelve al cíclope, Galatea y Acis. El poeta español va a expresar en su traducción las palabras que Acis dedica a Galatea por medio de heptasílabos. El poema introduce elementos no presentes en la de Ovidio que servirán para crear una diégesis global del mito, digamos autosuficiente. Ejemplo de ello es el saludo inicial: «Hola, gentil Galatea» (v. 1).

Por su parte, *La historia de Píramo y Tisbe, traducida de Ovidio, para la señora doña Ana de Xomburg*, tiene mayor arraigo y presencia dentro de las letras áureas. El poema rememora en dobles quintillas la tragedia de los amantes de las *Metamorfosis* que, pese a la prohibición de sus padres, se aman intensamente. Sin embargo, será en *A un hermafrodito* donde mito y metamorfosis planteen una dimensión distinta en la obra del autor. Como humanista, Castillejo conoció los preceptos filosóficos y mitológicos que se refieren al mito de Hermafrodito, hijo de Hermes y Afrodita. En el poema encontramos eco inmediato de lo mencionado en la *Metamorfosis*, IV de Ovidio con respecto al mito. En lo escrito por Ovidio se observa un hermafrodito asexual, carente de identidad sexual y que pierde su masculinidad. En ello radica la metamorfosis literaria que hace Castillejo: varía el mito para adaptarlo a sus intereses de signo burlesco, ya que las fórmulas del hermafrodito y el andrógino suelen tener valores distintos en la tradición clásica, pero en ambos se reconoce el elemento ambiguo, femenino-masculino y su particularidad física y sexual.

El poema de Castillejo apunta, de manera general, a la ya referida tradición griega y hace una serie de precisiones que dejan entrever la concepción monstruosa del ser, pero con un tono humorístico. Si la monstruosidad del hermafrodito está implícita en la tradición, su mala suerte, en el texto de Castillejo, termina de asentar esta idea. Al respecto del texto, Reyes hace notar la influencia del epigrama latino *Hermaphroditus* atribuido a M. de Vendôme (del siglo XII), posteriormente recogido por Pulice da Custozza en el siglo XIV y traducido al griego por el poeta italiano Angelo Poliziano⁴. A su vez, aparecieron otras obras con este motivo: a la vista tenemos los testimonios de Eustache Deschamps y su *Contre les hermaphrodites; El Hermaphroditus*

⁴ Ver Castillejo, *Antología poética*, p. 190, en nota.

(Venecia, 1553) del humanista Antonio Beccadelli, el *Panormita*; *The Pleasant Fable of Hermaphroditus and Salmacis with a Morall in English Verse* (Londres, 1565) de Thomas Peend; o el *Salmacis and Hermaphroditus* (Londres, 1602) de Francis Beaumont, entre otros⁵.

Retomando el poema en cuestión, está compuesto por cuarenta versos de diversa métrica. La primera parte expone la presencia de la madre, que sufre de algunos males por el embarazo y, al consultar a los dioses, estos le dan distintas respuestas sobre el sexo del niño que nacería:

Cuando mi madre cuitada
 en el vientre me traía,
 viéndose grave, pesada,
 diz que a los dioses, penada,
 consultó qué pariría.
 Febo dijo: «Varón es».
 Marte «hembra», y «neutro» Juno.
 Yo, nasciendo, era después
 hermafrodito, y de tres,
 dijo verdad cada uno (vv. 1-10).

Si bien la referencia a los dioses (Febo-Apolo, Marte y Juno) hace pensar en la mitología grecolatina, las tres figuras y sus tres posibilidades parecen ser más propias del concepto medieval del *Libro de las maravillas del mundo* (1365), del ficticio autor Juan de Mandevilla. La obra, que emula los libros de viajes de Marco Polo, es una ficción del recorrido del autor por Medio Oriente y Asia. No hay duda de que Castillejo conoce la obra de Ovidio y las *Metamorfosis* en particular, pero lo complementa con la tradición de Mandevilla y con dicho eco claramente estimula una transformación del mito. Por su parte, se puede apreciar la ironía al acusar a la razón de los dioses consultados, ante la indeterminación sexual del ser que va a nacer. Siguiendo el camino de la adivinación y los preceptos del destino regidos por los dioses, se consulta el porvenir de la criatura:

Preguntando el fin que habría
 tras esto, dijo la diosa

⁵ Sobre otras relaciones del poema de Castillejo, ver Garrote Bernal, 2012, pp. 35-37.

que con armas moriría.
Marte dijo que sería
muerto de cruz espantosa.
Febo dijo: «En agua espera
acabar su triste vida» (vv. 11-17).

Lo jocoso del poema radica en ese futuro que si bien no es indeterminado, sí lo es la situación con la cual el hermafrodito acaba su vida. Desde aquí podemos observar que Castillejo no sigue la línea de la 'perfección' del hermafrodito, ni la tradición griega que le acusaba de ser un ser con suerte y que traía la abundancia. Más bien se le atribuye una carga de mala suerte, producto de un mal nacer y víctima de la incertidumbre. Los versos 31-40 dan fe de un final totalmente distinto para este ser, que no es hermafrodito, sino que pertenece al género:

La cabeza en continente
fue en el agua chapuzada,
y el cuerpo quedó pendiente,
quedando yo juntamente
malherido de mi espada.
Y desta suerte pendiendo,
perdí la vida y la luz,
y al fin acabé sufriendo,
hembra y macho y neutro siendo,
muerte de agua, hierro y cruz.

Así, el poema contiene una serie de claves irónicas que inducen a la risa, pese a la muerte del personaje. En él es posible apreciar una lectura paradójica del mito, ya que se contrasta lo masculino con lo femenino, resultando «indeterminado», junto a lo ridículo y lo solemne, como es la presencia de los dioses contrastada con la torpeza de la muerte del hermafrodito. En este sentido, la obra de Castillejo es una clara metáfora de la transformación como elemento asociado al mito, que implica el retomar elementos de Ovidio para transformarlos, y el hermafrodito, figura indeterminada, es un ejemplo del cambio y mutabilidad que la misma literatura de su época manifestaba.

La metamorfosis del mito cobra sentido dentro del poema, donde un personaje «indefinido» es la clave del cambio que es inherente a la

continuidad, obligando a observar los pasos del mito. Los mitos tratados son inherentes a la permanencia de ellos mismos, por lo que la narración contenida en nuestro poema es la proyección temporal de la conjunción de la tradición mítica resultando en una mitología clásica trascendental.

4. MITO, MUJER Y OTRAS BESTIAS EN LA OBRA ANTICORTESANA DE CASTILLEJO

Al respecto de estas ideas del mito y del personaje metamórfico dentro de la obra de Castillejo, se encuentra la grotesca figura de un pobre vizcaíno confeso y alcohólico empedernido (Juan de Azcoitia), quien en el poema *Transfiguración de un vizcaíno, gran bebedor de vino* es convertido en mosquito, animal muy aficionado al vino⁶, mediante el procedimiento paródico y jocoso de la metamorfosis como variante de la técnica del *contrafactum*; hiperbólica transfiguración física pero no moral que Castillejo describe con minucioso detalle y que recuerda no solo a los versos 407-415 de las *Metamorfosis* de Ovidio, en los que Baco convierte a las Mínfades en murciélagos⁷, sino también a aquellos mosquitos ahogados en el vino del soneto núm. 531 de Quevedo⁸.

Primero, el cuerpo del enano pasa a ser minúsculo, luego la cara y la boca se hacen una, inmediatamente las piernas se convierten en patitas y los brazos en alas y en último lugar las cejas pasan a ser antenas o cuernos, mientras que la voz, como en los versos de Quevedo, es ahora el característico zumbido⁹ del insecto díptero:

Sin del lugar menearse,
súbito sintió mudarse
en otra composición:
el corpezuelo se troca,
aunque antes era bien chico,
en otra cosa más poca,
y la cara con la boca
se hicieron un rostrico.
Las piernas se le mudaron

⁶ Ver Cacho Casal, 2003, p. 205.

⁷ Ver Castillejo, *Antología poética*, p. 218, en nota.

⁸ Ver Cacho Casal, 2003, p. 205.

⁹ Ver Cacho Casal, 2003, p. 213.

en unas zanquitas chicas,
 los brazos en dos alicas
 que encima de él asomaron;
 cobró más el dolorido
 dos cornecicos por cejas,
 por voz un cierto sonido
 a manera de ruido,
 enojoso a las orejas.
 En fin fue todo mudado
 y en otro ser convertido,
 pero no mudó el sentido,
 solicitud y cuidado.
 Quedándole entera y sana
 la inclinación y apetito,
 sin mudársele la gana,
 mudó la figura humana
 y quedó hecho mosquito (vv. 128-153).

Igualmente interesantes resultan las asimilaciones de mujeres en forma de feroces bestias multiformes en el conocido *Diálogo de mujeres* (Venecia, 1544) para sancionar su perjuicio. De ellas, descuella la imagen de las «harpías crudas, avarientas» (v. 2518) por el sentido negativo que Castillejo toma tanto de la mitología griega, por un lado, con estos seres hijas de Electra y Taumante con apariencia de hermosas mujeres aladas que roban el sustento de Fineo, como de tradiciones posteriores, en el que se las considera seres maléficos y aves de rapiña de horrible apariencia.

Pero ahora queremos detenernos en la significación de la figura femenina como representación negativa del concepto de la Corte en uno de sus diálogos anticortesanos, las *Coplas a la Cortesía*. En ellas, a través de la personificación alegórico-femenina contenida en el apóstrofe, se lleva a cabo un misógino e hiperbólico retrato moral de la protagonista, la Cortesía. El poeta en su encuentro con la fémica se percata de que es una mujer fundamentalmente desvalorizada, entre varias acusaciones tópicas que restan irónicamente todo el sentido al significado de su nombre y del propio concepto de la cortesanía. Destaca la alusión a la dudosa reputación del personaje, ya que Castillejo la tilda de ser «de casta de raposa» (v. 406) por su condición de disimulada y locuaz mediante un desplazamiento del significado con el sentido metafórico y figurado de 'prostituta' que le ofrece la opor-

tuna sinonimia con la palabra *zorra*, además de ser de ninguno nunca vista: «De todo el mundo bienquista / pero de ninguno vista / jamás de noche ni día» (vv. 7-9).

En la mitología griega, dentro del ciclo tebano, precisamente la zorra teumesia se presenta como una criatura inalcanzable, al igual que la Cortesía, y que no puede ser cazada jamás.

La mordaz descripción incluida en los versos de las *Coplas* la presenta, además, como una impostora, monstruosa e inmoral criatura que encarna dos figuras y muestra dos haces. El monstruo bifronte e híbrido recubierto de una sensual y peligrosa belleza que atrae irresistiblemente hacia el mal no escatima en vanagloriarse de su baja calidad moral, como reflejo de la degradación del ideal de la cortesía:

Por las señas que me dais
de vos misma, no sois vos
la que busco, o vos sois dos,
que dos figuras tomáis
cautelosas (vv. 217-221).

Dos haces con un envés
mostráis, y así no sois nada (vv. 420-421).

En estas interrelaciones entre el mito y la metamorfosis no podemos pasar por alto la conexión y afinidad de estos y otros monstruos metamórficos ridículos y risibles de la obra de Castillejo con la llamada «literatura del loco»¹⁰, con la que, gracias a estos juegos verbales, se produce una transformación y deformación de los personajes con tendencia clara a la desmesura física y moral. En este sentido, los personajes del universo de Castillejo frecuentemente mutan en animales salvajes para, por ejemplo, denunciar diversos males, vicios y ritos tradicionales del ámbito palaciego.

Una de estas animalizaciones míticas es la que se encuentra en la traducción que el autor hace de la conocida fábula ovidiana de Acteón¹¹. En ella aprovecha ágilmente la visión casual y prohibida de la virginal desnudez de la diosa Diana mientras caza el joven, el deseo arrebatador inmediato de este y el trágico final del mito, en el que el

¹⁰ Ver Reyes Cano, 2000.

¹¹ Para las ediciones críticas de las fábulas de Acteón, Polifemo y Píramo y Tisbe, ver Perrián, 1999 y Zilli, 2003.

célebre y loco príncipe es devorado por sus propios sabuesos tras ser con agua convertido en ciervo, en castigo a su *hybris* y haber descuidado, con ello, sus obligaciones de estado:

Luego el triste se miró
en el agua, y se halló
en ciervo todo mudado,
de grandes cuernos cargado,
que gran espanto le dio (vv. 36-40).

Para Castillejo, los señores y personas principales ocupados en demasía en la caza —como el narcisista Acteón— sin cumplir con sus responsabilidades, cegados y enajenados por esas desmedidas pasión y lujuria dirigidas ya no tanto hacia el sexo femenino sino hacia la ociosa actividad cinegética cortesana acaban del mismo modo, puesto que se tornan esclavos de ella; en definitiva, se transforman en ciervos, animal precisamente «símbolo de la lubricidad, según una de las propiedades más características que se atribuyeron al ciervo desde la cultura pagana»¹², al tiempo que «de poco seso» en un nuevo giro burlesco del poeta mirobrigense:

Del cual el corazón preso,
el juicio queda leso,
de libre tornado siervo,
convertido en aquel ciervo,
animal de poco seso (vv. 106-110).

Por esta razón corren el riesgo de ser devorados por sus propios servidores, alimañas metamorfoseadas en el texto en perros, aves de cetrería y otras bestias:

Al fin le comen los canes,
lo cual denota de veras
perros de todas maneras,
halcones y gavilanes
y otras bestias placenteras (vv. 141-145).

¹² Morros Mestres, 2010, p. 225.

La ira de la casta diosa cazadora y su venganza de la belleza profanada dan paso ahora a la rivalidad, la agresividad y la deslealtad de unas fieras depredadoras cortesananas ávidas de medrar y capaces de devorarse a sí mismas:

Y al fin por sus servidores,
tornados perseguidores,
rompidas piernas y brazos,
acabó, hecho pedazos,
la vida con mil dolores (vv. 56-60).

El desenlace del joven es similar al del rey astur Favila, quien, de igual afición a la caza, fue devorado por un oso, según la leyenda histórico-literaria que Castillejo cita en su texto como contraejemplo para aplicar el símil entre los personajes (v. 180).

Morros indica que, aunque Castillejo «elude la descripción detallada de la metamorfosis del cazador tebano y pasa a narrar el momento en el que este se contempla en la fuente, cuyas aguas ya reproducen su nuevo aspecto»¹³, en la estampa en que Acteón se reconoce en ellas (a pesar de sus cambios físicos), el poeta se ha basado, además, en la fábula de Narciso narrada por Juan de Mena, «donde su protagonista, de acuerdo con la profecía de Tiresias, acaba sucumbiendo por su incapacidad de identificar con la suya la imagen que refleja el agua»¹⁴.

Queremos referirnos a otros casos de personajes mudables como el del prodigioso anciano y dios griego del mar Proteo (*halios geron*), a quien en la mitología se le atribuían poderes metamórficos¹⁵, como se puede leer en la *Odisea*, y al que el personaje de Prudencio recurre para aludir a los cortesanos lisonjeros e hipócritas en el extenso diálogo *Aula de cortesanos* (1547), cumbre de la obra anticortesana del salmantino; como recoge Erasmo en su proverbio «*Mutabilior Proteo*», este es «símbolo de la astucia del que no vacila en emplear cualquier tipo de método para obtener lo que desea»¹⁶:

¹³ Morros Mestres, 2010, pp. 222-223.

¹⁴ Morros Mestres, 2010, p. 228.

¹⁵ Grimal, 2004, pp. 456-457.

¹⁶ Schwartz, 1990, p. 666.

Sino usar de la natura
de Proteo, que podía
transfigurar su figura
en todas cuantas quería,
y fingir
sin gana a veces reír,
sin gana a veces llorar,
por agradar y servir,
complacer y granjear
los privados (vv. 3253-3262).

En la misma línea antiáulica se encuentran algunas imágenes del *Diálogo entre el autor y su pluma*, que aunque no responden a ese carácter metamórfico sí tienen que ver con el propio concepto de mutabilidad en sí. Por un lado, el autor como reproche de su fatídica experiencia cortesana, siempre bebiendo los vientos tras el bien que nunca vio, compara a su péñola con la planta de la palma, cuya fecundación se produce a través del viento, símbolo de la mutabilidad por el comportamiento cambiante y convenido de esta; y por otro, la asimilación del mismo yo poético al camaleón, saurópsido símbolo de la adulación, caracterizado por su bien conocida condición mimética de camuflaje y que podemos relacionar con el aspecto de la simulación y apariencia, uno de los diez mandamientos básicos de las buenas maneras cortesanas para toda supervivencia en el peligroso mundillo de la Corte:

Así quedamos en calma
en nuestra navegación,
esperando la sazón,
vos como planta de palma,
yo como camaleón (vv. 386-390).

Desde los bestiarios medievales, el proverbio «Chamaleonte mutabilior» de los *Adagiorum* (Chiliadis Tertia, Centuria IV, 850 E) de Erasmo, y sobre todo a partir de la difusión de uno de los *Emblemas* de Andrea Alciato (*Emblemata Liber Alciati*, 53, «in adultores»), el animal se representa tradicionalmente con la boca abierta bostezando porque se mantiene del aire vano, y con la facultad de cambiar de

color constantemente (excepto en blanco o rojo)¹⁷. Como explica Arellano, es «símbolo de los cortesanos aduladores y vanidosos»¹⁸ y de la «vacuidad de las promesas de los poderosos»¹⁹.

Si las propiedades alomórficas del animal, imagen también de la inconstancia y volubilidad en la filosofía neoplatónica, transforman en clave amorosa al enamorado, quien asume diversos colores según el estado de ánimo de la amada, habría que entender, pues, que los cortesanos, igualmente pretendientes, se adaptan al medio áulico en función del ánimo de los demás, ya que son hombres «de juicio inestable», mudables y aduladores «que visten sus pensamientos del color de la fortuna ajena para hacer la suya propia» (*Aut.*) y procurar así un puesto²⁰. Por tanto, la queja de Castillejo se podría entender por la lentitud en recibir los favores solicitados, en referencia a la nula condición de cazador activo del animal, lo que le lleva a quedarse agazapado, esperando sin más que una presa (la recompensa) pase por allí.

5. CONCLUSIONES

Castillejo en los versos de esta poesía menos convencional de insólitas transformaciones, a partir de textos e imágenes de la literatura clásica, trasluce y perfecciona la cultura en torno a la tradición mitológica, pero también degrada el mito con un delicioso componente humorístico que impregna y revitaliza toda su producción. La belleza en su presencia o ausencia es asociada al infortunio, en el caso del Hermafrodito, de las Harpías y de Acteón, y también al mal que inflige la Cortesía en un mundo ambiguo y peligroso como es el de la Corte²¹.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., «Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes», *Anales cervantinos*, 34, 2008, pp. 169-212.
— y TORRES OLLETA, M.^a G., «Emblemas en fiestas jesuíticas portuguesas», en I. Arellano y A. Martínez Pereira (coords.), *Emblemática y religión en la*

¹⁷ Ver Oltra Tomás, 1994 (no incluye a Castillejo).

¹⁸ Arellano, 2008, p. 202.

¹⁹ Arellano y Torres Olleta, 2010, p. 34.

²⁰ Schwartz, 1990, pp. 664-665 y 668.

²¹ Estas imágenes en la obra anticortesana de Castillejo se analizan con detalle en la tesis doctoral en curso de María del Rosario Martínez Navarro *La literatura anticortesana en el Renacimiento español: Cristóbal de Castillejo*.

- Península Ibérica (Siglo de Oro)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 27-51.
- CACHO CASAL, R., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- CASTILLEJO, C. de, *Antología poética*, ed. de R. Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2004.
- *Obra completa*, ed. de R. Reyes Cano, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- GARROTE BERNAL, G., *Tres poemas a nueva luz: sentidos emergentes en Cristóbal de Castillejo, Juan de la Cruz y Gerardo Diego*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de F. Payarols Casas, Barcelona, Paidós, 2004.
- MORROS MESTRES, B., *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*, Madrid, El jardín de la voz, 2010.
- OLTRA TOMÁS, J. M., «A propósito del camaleón: la transmisión de un topos erudito», en F. Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. 3, pp. 875-888.
- PERIÑÁN, B., *Fábulas mitológicas*, Viareggio (Lucca), Mario Baroni Editore, 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- REYES CANO, R., «Cristóbal de Castillejo y la literatura bufonesca o del loco: motivos y paradigmas formales», en *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, pp. 107-141.
- ROMOJARO, R., *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, B., *De imágenes e imaginarios: la percepción femenina en el Siglo de Oro*, Málaga, Atenea / Universidad de Málaga, 2008.
- SCHWARTZ LERNER, L., «De camaleones y pretendientes en la obra de Quevedo», en I. Pepe Sarno (ed.), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, vol. 2, pp. 657-672.
- VEGA, G. de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- ZILLI, C., «No ay temor que no le prive el amor». *Sull'Historia de Píramo y Tisbe di Cristóbal de Castillejo*, Bari, Adriatica Editrice, 2003.