

manejando con soltura, dominio e idéntica función y fin que los elegíacos augústeos temas como la unión entre amor y muerte, la consideración de la amada como *puella* en sus diversas facetas –*saeva, docta, divina* o *domina*–, el ideal de vida retirada de la vida pública para disfrutar sólo con la amada, unido a la *iners* y a la *paupertas*, y tópicos reiterados como el del *navigium amoris*, el *exclusus amator*, el amante como *miser*, o el *servitium amoris*, además de otros códigos del lenguaje a moroso (calificativos con que se designa a Eros/Cupido/Amor) más o menos heredados de la tradición helenística y con los que Herrera opera como ya operaron los elegíacos augústeos con respecto a sus antecesores, esto es, mediante diversos tipos de *variatio*.

Todo ello no impide que en su cancionero elegíaco aparezcan otros sustratos clásicos como el platonismo; o medievales como el petrarquismo, como se ha mencionado en algunos casos a modo de ejemplo para mostrar la perfecta trabazón entre las distintas tradiciones, a pesar de poder deslindarse cada una claramente, si bien el objetivo del presente trabajo es la materia puramente elegíaca.

«*Em tempo antigo, longe, em terra estranha*».  
Tratamiento mítico y creación poética en la *Canção do Encantamento*, de Francisco Sá de Miranda

Francisco Javier ESCOBAR BORREGO  
Universidad de Sevilla

*Resumen*

El presente artículo ofrece un estudio de la *Canção do Encantamento*, de Francisco Sá de Miranda (1495-1558) con una especial atención al tratamiento de su materia literaria, circunscrita, fundamentalmente, al mito de Psique y Cupido. Se atiende, además, al *Apulegio volgare* de Matteo Maria Boiardo (1440/1-1494) en calidad de fuente de inspiración para el poeta, así como a diversos paralelos artísticos relacionados, al tiempo, con versiones europeas sobre dicha leyenda. Tales testimonios contextualizan, en fin, el proceso compositivo propuesto por Sá de Miranda.

*Abstract*

The present article shows a study of the *Canção do Encantamento*, by Francisco Sá de Miranda (1495-1558), which pays special attention to its literary subject matter, specially attached to the *Psyche and Cupid's* myth. The *Apulegio volgare* by Mateo Maria Boiardo (1440/1-1494) is also taken into account as the poet's source of inspiration in the same way that several related artistic parallels, and at the same time, with some European versions on the referred legend. Such testimonials contextualize, after all, the writing process intended by Sá de Miranda.

*Palabras clave:* Sá de Miranda, *Canção do Encantamento*, Psique y Cupido.

En la *Canção do Encantamento* el poeta lusitano Francisco Sá de Miranda (1495-1558) propone una lectura erotodidáctica a partir del mito de Psique y Cupido,

recreado por Apuleyo en su *Asinus aureus* (IV 28-VI 24)<sup>1</sup>. De esta suerte, consigue una adecuada coherencia textual e interna bajo tal denominador común tanto de la égloga-marco (*Encantamento*) como de la canción, ya que, en ambos casos, los protagonistas transforman sus vidas en virtud del amor, debatiéndose, por lo general, entre la realidad y la ilusión del deseo.

Ello es lo que explica que la protagonista anónima de la *Canção do Encantamento* —que evoca Beatriz—, tras obtener los beneficios de su enamorado, el dios del amor, en cambio, sufra (como Psique) los arduos vaivenes y vicisitudes de la fortuna<sup>2</sup>. Según esta orientación moralizante —en la línea, por otra parte, del neostoicismo—, la protagonista debe aspirar a la *virtus* y a un principio rector de equilibrio en sus

1. Para la *Canção do Encantamento*, cf. F. BABILLOD, “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*, con trad. de I. PENHA, Lisboa, 1985, pp. 23 ss. Otros aspectos de la obra de Sá de Miranda pueden verse en 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; H. ANDRADA, *Sonetos portugueses de Sá de Miranda: edición 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 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 *Nápoles – Roma 1504. Cultura y Literatura Española y portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de la muerte de Isabel la Católica*. Ed. de J. GÓMEZ-MONTERO y F. GERNERT, Salamanca, 2005, pp. 323-334. J. CAMÕES, por su parte, está llevando a cabo 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 testimonio está más próximo de la lección de 1614 que de la de 1595. Con todo, presenta algunas diferencias textuales que no son relevantes para el objeto de estudio que aquí planteamos.

2. Lo recuerda EARLE, *op. cit.*, pp. 155-156.

sentimientos, abandonando los excesos que perjudican su camino iniciático<sup>3</sup>. De no ser así, el personaje puede quedar abatido por el amor *hereos*, cuyo *furor* conlleva la locura, motivo grato, por otra parte, a Jorge de Montemayor (con el que mantuvo cierta complicidad epistolar Sá de Miranda)<sup>4</sup> en el libro primero de la *Diana* (1559).

En cuanto a su significado y tradición humanística, Earle concede a la *Canção* un importante contenido moral y metafísico a partir del comentario de Filippo Beroaldo y el testimonio del mitógrafo Fulgencio<sup>5</sup>. Sin necesidad de que Sá de Miranda haya podido consultarlos en calidad de fuentes directas —como más adelante apuntaremos—, contaríamos con un sentido literal, otorgado por la propia historia del mito de Psique; una interpretación alegórica, de manera que los personajes encarnan una abstracción; y por último, una dimensión moral o tropológica, que se revela, sobre todo, en las intervenciones de la narradora, que conduciría hacia el sentido anagógico o espiritual. En este crisol de interpretaciones superpuestas, resulta evidente, en cualquier caso, que la protagonista encarna el alma divina que anhela la unión con Dios en una lectura de *ascesis* iniciática y espiritual. Ésta, en efecto, ya estaba contenida en la serie de frescos sobre el mito propuestos por Rafael y su escuela en varias escenas de la Loggia de Psique en la Farnesina de Roma hasta llegar al ciclo de treinta y dos grabados calcográficos sobre la leyenda de Benedetto Verino y Agostino Veneziano (ca. 1532), así como en las octavas italianas anónimas que lo acompañan. Figura, del mismo modo, en la reelaboración de este poema ítalo con el título de *L’Amour de Cupido et Psyché* por los franceses 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 octavas; así como también, por último, en la *Historia de Psique*, traducida del poeta hispalense Gutierre de Cetina

3. Para la influencia del estoicismo en Sá de Miranda véanse: L. DE SOUSA, *A tradição clássica na literatura portuguesa*, Lisboa, 1982, pp. 106 ss.; y A. A. LINDEZA, *As Lágrimas de Miranda ... cit.*, pp. 86 ss. BABILLOD, por su parte (*art. cit.*, p. 11), sugiere que la *Canção do Encantamento* aboga por la defensa del equilibrio moral en lo que se refiere al sentimiento amoroso. En cuanto a la pervivencia del estoicismo en la lírica portuguesa, cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, “La poesía horaciana en Portugal”, *Revista Europea* 181 (1877), 193-202.

4. Sobre las relaciones entre Sá de Miranda y Montemayor, véase: M. A. FRANCO, “A Correspondência com Jorge de Montemor”, en *Sá de Miranda poeta do Século de Ouro ... cit.*, pp. 79-91.

5. *Op. cit.*, pp. 25 ss.

(1514?-1557)<sup>6</sup>. Por esta razón se explican variados motivos, de tradición neoplatónica, como el amor *per oculos*, mediante el cual Sá de Miranda pone de relieve la imposibilidad, como un arquetipo *mitémico* recurrente –aplicable también a *sfiábulo do Mondego*–, de contemplar lo prohibido con la mirada humana. Ello es lo que deriva hacia la lectura moral del poema, relacionada con la orientación cristiana de Sá de Miranda en su vertiente iniciática –en cierta medida, al igual que hiciera el poeta sevillano– y que el letrado elenco de humanistas como Sannazaro y Egidio da Viterbo tuvieron en cuenta en una armonización de contenido neoplatónico (bajo las teorías erotodidácticas de Ficino) e interpretación cristiana del mundo pagano<sup>7</sup>.

*De la fuente a la versión poética: Reelaboración moralizante y tratamiento compositivo del mito de Psique*

En lo que al estado de la cuestión se refiere, la crítica ha puesto de relieve cómo en la *Canção do Encantamento* Sá de Miranda quizás considerase los testimonios de mitógrafos como Fulgencio, comentaristas de la talla del humanista Filippo Beroaldo y traductores como el arcediano hispalense Diego López de Cortegana<sup>8</sup>.

6. Véase para tal contexto y las versiones poéticas referidas: F. J. ESCOBAR, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, 2002, pp. 47-76 (a modo de apéndice figura la edición del poema italiano anónimo y la *Historia de Psique, traducida*, por la que citaremos). En relación al texto de las octavas francesas manejamos la siguiente edición: A. HÉROËT, *Oeuvres poétiques*, ed. de F. GOHIN, París, 1943.

7. Señala EARLE (*op. cit.*, p. 44) a este respecto: “Parece que Sá de Miranda foi um cristão ortodoxo de índole ascética. Embora nunca se tivesse cansado de condenar a fraqueza e loucura humanas, acreditava que nos momentos de suprema crise intervém uma providência clemente, para salvar a humanidade dos seus piores excessos”. Las huellas de Sannazaro en Sá de Miranda han sido puestas de relieve por F. J. ESCOBAR, “*Vasos sem preço e sem conto: Contextualización epistolar y manifiesto metapoético en la égloga Encantamento*, de Francisco Sá de Miranda”, en *Mythos. Actas do Colóquio Mito, Literatura, Arte. Mitos Clássicos no Portugal Quinhentista*, ed. De A.N. PENA, Lisboa, 2007, pp. 63-76.

8. Dicho marco contextual lo traza EARLE, *op. cit.*, pp. 25 ss. Sobre la traducción de Cortegana véanse los artículos de F. J. ESCOBAR, “Textos preliminares y posliminarios 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.

Ahora bien, si la versión de Beroaldo pudo orientarle hacia el tratamiento mitográfico de la contemplación de la belleza y del amor *per oculos* y la traducción del *Asinus aureus* por Cortegana (ca. 1513) ofrecerle una versión del mito, a nuestro entender, Sá de Miranda concentra, más bien, buena parte de los motivos de Apuleyo a partir de su lectura del *Apulegio volgare* (Venecia, 1518) de Matteo Maria Boiardo (1440/1-1494). Esta traducción, probablemente redactada entre 1478-79 y 1494 –lo que la convierte en el primer romanceamiento del *Asinus*, aunque no lo fuera en cuanto a difusión impresa– facilitaba una sabrosa síntesis del mito, hipótesis más plausible que la traducción de Cortegana publicada en Sevilla en 1513 en la imprenta de los Cromberger. En concreto, el acercamiento al *Apulegio volgare* por parte de Sá de Miranda pudo producirse en su viaje a Venecia, al que se refiere 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.). En cambio, en el mismo poema, Sá de Miranda nos indica que también estuvo en Sevilla (vv. 13-15), donde podría haber adquirido un ejemplar de la traducción de Cortegana<sup>9</sup>. Sin embargo, cotejando los textos en cuestión, la versión de Sá de Miranda se aproxima más al *Apulegio volgare*. Por ejemplo, como hemos estudiado en otro lugar<sup>10</sup>, 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, además, a la versión de Cetina–, mientras que Cortegana, que traduce en esta ocasión como *fidus interpres* a Apuleyo (V, 1 ss.), no emplea tal imagen.

Por otra parte, la versión de Sá de Miranda difiere, con claridad, del texto de Fulgencio al tiempo que no desarrolla los significados de carácter simbólico-metafórico que este mitógrafo propone. Earle, en contraste, le concede una considerable importancia a su influencia<sup>11</sup>, aunque él mismo indica, en efecto, que la de Fulgencio constituye una interpretación más árida y pormenorizada en pluralidad de significados que la de Sá de Miranda<sup>12</sup>. Considera, en este sentido, que el del mitógrafo fue un texto muy difundido para la vigencia del mito hasta el punto de

9. *Ed. cit.*, pp. 806 ss. Otros pormenores sobre el poema en el que Sá de Miranda se refiere a su viaje por tierras italianas y españolas ofrece L. F. SÁ DE FARDILHA, “Letras que viajam. O mito da Itália na renovação poética em Portugal no século XVI”, en *Nápoles – Roma 1504. Cultura y Literatura Española y portuguesa en Italia en el Quinto Centenario de la muerte de Isabel la Católica ... cit.*, pp. 315 ss.

10. Cf. “*Vasos sem preço e sem conto: Contextualización epistolar y manifiesto metapoético en la égloga Encantamento*, de Francisco Sá de Miranda”, *cit.* pp. 63-76.

11. *Op. cit.*, p. 29.

12. *Op. cit.*, p. 31.

incidir, según recuerda<sup>13</sup>, en *La Psyche* del humanista sevillano Juan de Mal Lara (1526-1571). Ahora bien, tales reminiscencias son ciertas pero, en cambio, resulta improbable que Sá de Miranda hubiese conocido, como este investigador señala<sup>14</sup>, la obra de Mal Lara, ya que quedó manuscrita y semiolvidada (al no haberse podido publicar) y, por tanto, presentaba un difícil acceso para la lectura de un poema, por otra parte tan extenso<sup>15</sup>. Earle concluye que se puede considerar, con bastante probabilidad, la de Fulgencio la única fuente de la *Canção* de Sá de Miranda y que la elección del mito, entre tal acopio de historias narradas por el mitógrafo, obedecería a que su temática se encuentra en consonancia con la que suele abordar Sá de Miranda en sus églogas:

É possível, evidentemente, argumentar-se que a única fonte que Sá de Miranda conhecia da história de Cupido e Psyche era Fulgêncio, e que ignorava o que acontecera após o acto de desobediência. Isto pode ser verdade, mas deixa por explicar a razão por que Sá de Miranda escolheu este conto em particular entre a enorme quantidade narrada por Fulgencio. A sua imaginativa resposta a ele, expressa pelas suas divergências da parte da história que conheceu, e a semelhança entre este conto e outros das églogas sugerem que este significava para Sá de Miranda algo de muito importante e que o seu uso dele não foi meramente fortuito. Deu-lhe mais um exemplo das fraquezas morais do homem que são ambição e cobiça, e também da sua fraqueza espiritual – a sua incapacidade de obedecer a preceitos divinos e de contemplar o divino<sup>16</sup>.

A tenor de dicho testimonio, cabe puntualizar que la elección del tema venía avalada, en otro orden de cosas, por el notorio predicamento que gozaba el mito tanto en variados *discursos* escritos como en las artes plásticas y sus diferentes formalizaciones en lo concerniente a su difusión y vigencia. Sobre todo, estos últimos cauces –es el caso de los ciclos pictóricos y de grabados– permitían tener una visión esencial y resumida de los motivos representativos de la leyenda, comprendidos también –aunque desarrollados– en el *Apulegio volgare* de Boiardo. Seguramente sea éste uno

13. *Op. cit.*, p. 31.

14. *Op. cit.*, p. 31, n. 9.

15. Cf. F. J. ESCOBAR, "La Psyche de Juan de Mal Lara", en *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI ... cit.*, pp. 77-169. Del texto hemos acometido un estudio y edición, que aparecerá en breve, para la Biblioteca Castro junto a su poesía dispersa y el *Hércules animoso*.

16. *Op. cit.*, pp. 34-35.

de los parámetros más sobresalientes para comprender la selección de los datos presente en la versión poética de Sá de Miranda, que, en realidad, se circunscribe, en lo esencial, desde el punto de vista temático, a las octavas anónimas de los grabados segundo, sexto, séptimo, octavo, décimo, undécimo, duodécimo y decimotercero del ciclo de Verino y Veneziano. Pese a las notables similitudes y paralelos en la colección de escenas y motivos entre la versión de Sá de Miranda y este ciclo de treinta y dos grabados calcográficos –como veremos–, el hecho de que el poeta ofrezca una versión más sintética del mito finalizando en la escena crucial de la violación del tabú visual por parte de Psique quizás indique –si bien no puede constatararse con plena seguridad– que haya tenido en cuenta un ciclo más reducido<sup>17</sup>. Con todo, pasemos, a continuación, a analizar la dependencia de los elementos inspirados en la versión de Apuleyo a partir de la traducción de Boiardo, teniendo en cuenta, al tiempo, los paralelos poéticos referidos.

En cuanto al tratamiento del mito y sus motivos temáticos fundamentales, el arranque de la canción de Sá de Miranda conserva el *ordo naturalis* del *Asno de oro*. Incluye, *de facto*, el hecho de silenciar el nombre de la protagonista, que en Apuleyo aparecerá después, a modo de *paraprosdokía* o efecto inesperado. En el poema de Sá de Miranda, en cambio, se mantiene dicha estrategia hasta el final, quizás apelando a la potencialidad del arquetipo *mitémico* y folclórico con un valor simbólico generalizante. En cualquier caso, el poeta se refiere a la joven mediante fórmulas como "a moça" o "a iffante". Sobre este particular no coincidimos, por tanto, con Earle cuando considera que Sá de Miranda suprime el nombre de la protagonista por haber manejado materia de otro autor bajo visos de plagio<sup>18</sup>. Tal vez se podría considerar, más bien, la presencia de este procedimiento desde las premisas estéticas y estilísticas aducidas y no tanto por el temor a esta acusación, puesto que resulta evidente que el pilar esencial de su versión lo constituye el mito de Psique, notoriamente recreado en esos años en el contexto europeo. Además, resultaba lícito, de hecho, el principio de la *imitación* e incluso de la *aemulatio*, en el afán que puede evidenciar Sá de Miranda a la hora de medir sus fuerzas con otras versiones del mito que circulaban en la época

17. Aunque más bien puede obedecer este hecho a una elección personal de Sá de Miranda a la hora de ofrecer su propia adaptación del mito.

18. «Sá de Miranda, introductor de tanto do que era estrangeiro na literatura portuguesa, pode também ter desejado encobrir tanto quanto possível o nome da sua heroína –e assim da sua fonte– por recear acusações de plagio» (*op. cit.*, p. 28). Para su afirmación EARLE (*ibidem*) se basa en la última estrofa de la *Canção do Encantamento*, que analizamos más adelante, en la que Sá de Miranda se hace eco de una serie de críticas en relación a su adaptación del mito.

(aunque en el marco de la Corte, como veremos, no se llegase a comprender su aportación).

Sea como fuere, en las dos primeras estancias –que actúan como pórtico de entrada– figuran, en este sentido, los apuntes a un “tempo antigo” y “terra estranha” (v. 336), que recuerdan el arranque de Apuleyo. El rey y la reina (“Um rei e ãa rainha”) gozan, por tanto, del amor de unas hijas de belleza inigualable (vv. 337-340), lo que facilita, por ello, el motivo de la *peregrinatio* y posterior adoración de Psique (vv. 345-348). En el comienzo se concentran, pues, los elementos esenciales para identificar –aunque en una suerte de reelaboración híbrida y heterogénea– la base mítica de raigambre apuleyana (vv. 336-349). Además, propone Sá de Miranda un eslabón moral inicial en la medida en que todo bien en exceso resulta perjudicial (“Te do bem o sobejo sempre é mal!”, v. 349). De esta suerte aboga por la medida justa y el punto de equilibrio, en un pensamiento sustentado por la filosofía neostoica:

Em tempo antigo, longe, em terra estranha,  
Um rei e ãa rainha  
Houverão filhas: a primeira veu  
De beldade tamanha  
Que algũa igual não tinha,  
Sômente a que despois foi a do meo.  
Mas logo sobreveu  
Inda outra, que estas fez como ás estrelas  
Faz o sol claro tanto que aparece.  
Falavão cavaleiros e donzelas  
Como nas cousas raras acontece.  
A gente se lhe ofrece  
Como a deosa imortal:  
Te do bem o sobejo sempre é mal!<sup>19</sup>

El pasaje recrea, en lo primordial –aunque conlleva supresiones de elementos circunstanciales–, el arranque de la traducción del mito por parte de Boiardo (IV, 28, 1 ss.)<sup>20</sup>:

19. *Ed. cit.*, p. 491.

20. 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. 219 (cuya edición citaremos en lo sucesivo).

Furno in una citade uno re et una regina. Ebbero questi tre figlie de molta bellezza; le due magiore, advenga che belle fossero, sí come donne mortale erano ladate, ma la piú giovenetta di tanta electa vagezza resplendea, che né esprimersi né sufficientemente dal parlare umano potrebbe essere descripta. E molti d' i citadini e piú forestieri, venuti a la fama di tanta beltade, vegiendola si poneano il dito a la boca, facendoli riverentia come a dea e come Venere adorandola; e già de intorno in molte regione se dicea essere in terra essa Venere discesa, o veramente un'altra, per benignitate de Iove creata, essere concessa tra li omini ad abitare.

El proceso de selección de motivos es bastante similar, por otra parte, al del poema italiano anónimo que exhibe el ciclo de grabados de Verino y Veneziano, inspirado, a su vez, en el *Apulegio volgare*. Traemos a colación, asimismo, la traducción de Gutierre de Cetina a fin de comprobar que el poeta sevillano –que también acusó dicha influencia italianizante– procedió de esta manera precisamente porque la octava anónima brindaba una sabrosa síntesis de los elementos esenciales del relato:

D'un Ré e d'una Regina tré Donzelle Nacquero già di gran bellezza ornate, Ma le due prim (anco, che fusser belle) Pur come mortal donne eran lodate. La piu gioven si uaga fer le stelle, Che l'adoran per Vener le brigate, La qual sdegnata lei mostra ad Amore, Per che facci uendetta del suo honore	Tres hijas tuvo un rey, tiernas doncellas de hermosura extraña y delicada; la beldad de las dos (si bien son bellas) como cosa mortal era alabada; mas la de la menor era ya entre ellas por Venus de las gentes adorada: Venus la muestra al hijo, y con gran furia le demanda venganza de esta injuria <sup>21</sup> .	10
---	---	----

No resulta notoriamente distinta, además, la octava francesa compuesta por Chappuys en cuanto a los motivos cardinales en *L'Amour de Cupido et Psyché* a partir del poema italiano:

Ung roy et royne ont troys filles bien néés, Et toutes troys d'exellante beaulté; Les deux en sont heureusement ornées, Mais la plus jeune a le pris emporté; Car au visaige eut tant de deité Que pour Venus mainct peuple l'adora. Venus contre elle a amour irrité,	10
	15

21. *Ed. cit.*, p. 194.

Et par amour d'elle se vengera<sup>22</sup>.

Junto a los *mitemas* capitales, en la *Canção do Encantamento* sobresalen otros (vv. 350-363) como la recreación de Amor altivo, que hiera a las diosas (vv. 350-351), pertrechado de sus atributos característicos, a saber: el arco (*arcus*) y las flechas o *sagittae* (v. 352). Con todo, se produce un distanciamiento respecto al *Asno de oro* ya que apunta Sá de Miranda que Cupido, al contemplar a la joven, se enamora ávidamente (vv. 356-362) y hace posible –aquí sí conserva la versión del polígrafo africano– un “parque encantado” (v. 362), motivo –como se sabe– de origen y sabor folclórico. Sin embargo, para que tal hechizo no se quiebre, Amor obliga a la joven a una norma consistente en el tabú visual, que la protagonista será incapaz de mantener. No obstante, la conjunción de un lugar encantado, su confluencia con el sortilegio amoroso y la prohibición se encuentra, a su vez, con variantes, en la *Fábula do Mondego*. Veamos, en esta ocasión, la recreación de tales motivos –como ampliación de los sugeridos por Apuleyo– en la *Canção do Encantamento*:

Não sofreu tal ofensa Amor altivo  
Que fosse ás deusas feita;  
Seu arco encorda, os tiros apurou,  
De chumbo e d'ouro vivo.  
Voando ao ar se deita,  
Num momento tudo atravessou.  
Mas muito se enganou,  
Que, quando aquela ifante ante si viu,  
Fugiu lhe o coração, a frecha cai  
E no pe que diante ia o feriu.  
Chora o mimoso e grita pola mãe.  
Com tal conselho sai:  
Faz um parque encantado,  
I geme, ali sospira magoad<sup>23</sup>.

Apuntado dicho *leitmotiv*, en la tercera estancia (vv. 364-377), la fama de la “fermosa princeza” hiera a Venus (vv. 365 ss.) y ésta llama, haciendo ostensible una actitud de cólera y enojo, a sus “arheiros” (v. 367). La versión de Apuleyo refleja, en contraste, cómo Venus hace venir a Cupido. En cualquier caso, sobresale el motivo del rumor que “corre” (v. 371) por la “praia”, espacio marítimo de Venus en el que

22. *Ed. cit.*, p. 118.

23. *Ed. cit.*, pp. 491-492.

se recrea habitualmente a la diosa. Por obra de éste se difunde el hecho de que Amor es víctima del propio amor (“Que o poderoso Amor de amores morre!”), en una lectura del *tópos* del *Amor enamorado*, de gran predicamento en la literatura tanto ítala como castellana:

Ja d'antes de isto, áquela acesa fama  
Da fermosa princeza,  
A grande Venus toda receosa,  
Os seus arheiros chama  
Em secreta defesa,  
(As mostras são porem de andar ciosa)  
Quando pola amorosa  
E delicada praia rumor corre,  
Incerto assi do povo,  
Que o poderoso Amor de amores morre!  
Mas outra e outra vez torna de novo;  
A mãe, com tal renovo,  
Põe atrás tudo, e ceva  
A moça de alto sono e ao parque a leva<sup>24</sup>.

Las dos estancias anteriores de Sá de Miranda concentran, por tanto, sus células temáticas en la caracterización de Cupido y la petición de auxilio por parte de Venus, en una recreación libre del *Apulegio volgare* (IV, 30, 10-IV, 31, 1)<sup>25</sup>:

Cosí dicendo, a sé dimanda il suo nudo fanciullo, quello da l'ale, temerario, che spregiando la publica onestade e bon costumi con fiamme e con sagitte comette tanto male, e la nocte, per le case discorrendo, corrompe e matrimonii, e senza pena ogni catività manda ad effecto. Stimulando Venere costui, di natura ardente e dissoluto, lo conduce a quella citade e Psiche li dimostra –cosí era quella fanciulla–, e gemendo e fremendo de indignatione li narra la offesa sua, pregandolo effectuosamente che di questa contumace beltate prenda vendetta, dicendoli ...

24. *Ed. cit.*, p. 492.

25. *Op. cit.*, pp. 223 y 225.

Así como el motivo del “parque encantado” (vv. 362 y 377), de abolengo folclórico y presente en el *Asno de oro* –influciado, a la par, por la vertiente de conocimiento popular–, figura, igualmente, en la versión de Boiardo (V, 1, 1)<sup>26</sup>:

Psiche, ne li erbosi e teneri prati possata, suavemente iacendo se pose a dormire; e recreata da sufficiente sommo se dricia in piedi con animo tranquillo e vede a sé davante un bosco de bellissimi arborselli e driti tutto piantato.

La cuarta estancia aborda, en un nuevo plano creativo, la recreación del motivo de la *écfrasis*, procedimiento retórico-estilístico habitual en los *progymnasmata* y recreado por Apuleyo en su versión. A tenor de tal contexto, Sá de Miranda emplea dicha técnica, como hiciera Cetina, por su parte, en la *Historia de Psique, traducida* y Chappuys en el poema francés al reelaborar las octavas italianas anónimas (que ostentan, asimismo, 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, centra la atención Sá de Miranda en los “vasos sem preço” (v. 385), en tanto que Cetina, quien contempló detenidamente el ciclo de grabados, alude, igualmente, a “un vaso preciosísimo” (v. 53). Ambos poetas apuntan, al tiempo, el motivo del banquete para con el *Asno de oro* (así procede Sá de Miranda en los versos 388 ss. y Cetina, por su parte, en 58 ss.). En cualquier caso, esta selección de motivos significativos, a modo de *abbreviatio*, podía estar condicionada por una serie de escenas popularizadas y divulgadas mediante los *discursos* pictóricos sobre el tema desde Rafael y su escuela para la Villa Farnesina hasta el ciclo de grabados de Verino y Veneziano. El pasaje, sea como fuere, 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.

26. *Op. cit.*, p. 235.

Que banquete quereis que o de Amor seja?  
Nã acha ali a enveja  
Que possa desdenhar  
Nem apetitos que mais desejar<sup>27</sup>.

El texto recrea, 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 circunscribirse, entre otras cosas, a la imaginería de los vasos. Con todo, es de advertir que dicho motivo no consta en el *Asno de oro*, sea en la versión de Apuleyo o en la de Cortegana (V, 1, 5 ss.). Sin embargo, existen, en contraste, unos claros paralelismos entre la versión de Sá de Miranda y la de Boiardo, por ejemplo, en lo referente a “vivas pinturas” en la *Canção* y “vivi apareano ... diversa depintura” en el *Apulegio volgare*, que no recoge Cortegana mediante la forma léxica “vivos/-as” como Sá de Miranda y Boiardo, aunque sí en cuanto a sentido global, en la línea de Apuleyo<sup>28</sup>:

Già ne la prima vista parea 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, d'elame d'oro coperte con esquisiti  
smalti, mostravano istorie depinte con tal magestria, che la natura le cose  
tanto vaghe non dimostra mai ...

No obstante, el preciosismo ornamental recreado por Sá de Miranda queda sintetizado mediante el verso 380 “Ali acordada ve vivas pinturas”, atendiendo, por añadidura, a los “vasos sem preços 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

27. *Ed. cit.*, pp. 492-493.

28. *Op. cit.*, p. 235.

identificar con los venecianos (como los realizados por Valerio Belli) y, al mismo tiempo, armonizar este atributo de Psique con la *écfrasis metapoética* propuesta por Sannazaro en el *De partu Virginis*<sup>29</sup>. De esta suerte, alude Boiardo a “li vasi di gemme e di oro ponere avanti se vedea, da legier spirito portati”<sup>30</sup>. E igualmente, el motivo de los “ricos perfumes” de Sá de Miranda (v. 381) no figura en Cortegana mientras que remite, por el contrario, al “odorifero bagno” apuntado por Boiardo<sup>31</sup>. Con todo, en algún caso, 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”<sup>32</sup> 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 manera que la retoma, por influencia de Boiardo, así como la traduce Cetina, por su parte, en la *Historia de Psique, traducida*, que al igual que la de Sá de Miranda, constituye un sabroso epítome del mismo. Como en los textos de Sá de Miranda y Boiardo, ambas versiones insisten, indistintamente, en el perfume:

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.

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 recrearse<sup>33</sup>.

Sin embargo, Chappuys, en la octava en cuestión, aun reparando en el lujo que disfruta Psique durante su estancia de ensueño, no focaliza la atención en la imagen del vaso –aunque sí en el perfume–, del modo que en la composición anónima y en la de Cetina:

Elle obeyt à la voix incongneue,  
Croyant que c'est des dieux la volonté, 50

29. Cf. F. J. ESCOBAR, “Vasos sem preço e sem conto: Contextualización epistolar y manifiesto metapoético en la égloga *Encantamento*, de Francisco Sá de Miranda”, *cit.*

30. *Op. cit.*, p. 241.

31. *Op. cit.*, p. 241.

32. *Op. cit.*, p. 235.

33. *Ed. cit.*, p. 195.

Et s'est au bain lavée toute nue,  
N'y voyant rien de main d'homme appresté.  
Sans s'esbahir de telle nouveauté,  
Son chef aussi a voulu parfumer  
D'odeurs remplis de grand suavité, 55  
Pendant qu'amour son coeur vint allumer<sup>34</sup>.

En imbricación con este cariz *ecfrástico* viene a recrear Sá de Miranda, a la par, el motivo del canto de Orfeo (“Os cantares que ouvia, / Erão pera abrandar as pedras duras”, vv. 382-383), figura capital en su *Fábula do Mondego*. Junto a éste, reza el de la ausencia de “enveja” (‘envidia’) cuando la protagonista goza de tal bien en el parque encantado de Amor (vv. 388-391): “Que banquete quereis que o de Amor seja? / Não acha ali a enveja / Que possa desdenhar / Nem apetitos que mais desejar”. En estos versos, Sá de Miranda propone, por último, el estado ideal alcanzado por la protagonista, en el que no reina la envidia ni –por supuesto– cualquier bien mundano que se pueda desear. Ahora bien, si el tabú visual es violentado, entonces –al decir del poeta lusitano– se corre el riesgo de perder el beneficio adquirido, ya que se quiebra la armonía y concierto de este hechizo representado en el cuento de hadas.

Es más, continuando con el empleo de dicha imagería y en relación al motivo moral de la envidia, en la octava estancia (vv. 434-447) Sá de Miranda vuelve a poner de relieve los “vasos de agua” (v. 446), según había aducido en los versos anteriores. En este caso, se alza como metáfora visual de las lágrimas fingidas de las hermanas de Psique, personificación, claro está, de la envidia. A este respecto cabe recordar que la imagen del agua, en un contexto de temática amorosa (en concreto, de hechizo apotropaico para el mal de amores) y en un marco fabuloso –es decir, el cuento de hadas–, recuerda el *leitmotiv* de abolengo folclórico y presente también en la tradición medieval (en lo referente a la prosa de ficción sentimental y caballeresca) del agua mágica, que evoca, salvando las distancias, el pasaje de la maga Felicia en la *Diana* de Montemayor<sup>35</sup>:

34. *Ed. cit.*, p. 120.

35. En el libro IV de la *Diana*, unos pastores que padecen por efectos del amor llegan al palacio alegórico de Felicia. Allí, deben superar una prueba de fidelidad y castidad para acceder a su interior y obtener, finalmente, un justo premio por sus méritos. Los afortunados que se adentran en el palacio realizan un recorrido por las distintas partes del mismo y disfrutan de una sesión pedagógica, que consiste en la contemplación de una galería de héroes guerreros y otra de mujeres famosas por su castidad y virtud, así como la visita al templo de Diana, que contiene pinturas de castas damas y en el que se deleitan con el Canto de Orfeo (referencia mítica apuntada también, aunque en otro contexto, en la *Canção do Encantamento*); cf. Jorge

A moça amostra ca e amostra la;  
Do que não vêm, Ihes conta.  
Andava se á face toda, elas d'enves.  
Não sofrem ver mais ja,  
Não podem coa afronta,  
Com tudo, e cedo, irão dar a traves.  
O sol anda de pés  
E juntamente prazeres desandão.  
Tambem as que fingião, sospiravão.  
Quem sabe os coraçois alheos que andão  
Fazendo? Se quereis, inda choravão,  
Mas, donde se entornavão  
Aqueles vasos de agua,  
Parecia irmandade: ela era magoa!<sup>36</sup>

Junto a las referencias visuales, otro de los *mitemas* tratados habitualmente en las versiones poéticas reseñadas lo constituye la severa prohibición de contemplar al dios por iniciativa de la protagonista. Sá de Miranda, por su parte, haciéndose eco de tal tradición, en los versos 392-405 ofrece la advertencia de Amor, en estilo directo, para que no lo descubra, a modo de tabú visual: “*Não me verás! / Contente te o que ves*” (vv. 398-399). La razón, de naturaleza legendaria y moral, la ofrece el propio Sá de Miranda al señalar que todo bien que se puede poseer, por obra de la fortuna —ejemplificado en esta composición—, es proteico y susceptible de pérdida puesto que “*A sorte esquerda / Tudo acomete*” (vv. 399-400):

Mas eu porque me vou ora detendo  
Por cousas que o sentido  
Deixa por um tamanho espaço atras?  
Respeito ao sol havendo,  
Direi d'um sô partido  
Que Amor logo tirou, mas duro assaz.  
Disse: *Não me verás!*  
*Contente te o que ves. A sorte esquerda*  
*Tudo acomete. Va tal pensamento:*  
Em pedaços ao vento cuida a perda  
De se esvaecer tudo em um momento.  
Ha mister sofrimento

de MONTEMAYOR, *La Diana*, ed. de J. MONTERO, Barcelona, 1996, pp. 165-213.

36. *Ed. cit.*, pp. 494-495.

Flor. II., 19 (2008), pp. 99-126.

O mal, e é o bem  
Pouco estimado d'aqule que o tem?<sup>37</sup>.

La armonización de la naturaleza mudable de Fortuna y la intervención de Amor en estilo directo, dirigiéndose a su amada a fin de plantearle la advertencia, figura en el *Asno de oro*, sólo que, una vez más, Sá de Miranda aboga por la *abbreviatio* —como en las versiones poéticas mencionadas— en cuanto a la economía *discursiva* de su *Canção*. Para ello explicita el tabú visual, relegando a un segundo plano el hecho de confiar en sus hermanas, que a la postre, serán las verdaderas responsables e instigadoras de la violación del tabú visual. Lo comprobamos en el *Apulegio volgare* (V, 5, 1 ss.)<sup>38</sup>:

Una di quelle nocte parlò il suo marito a Psiche, imperò che odire lo potea e tocavalo con mano, advenga che non lo vedesse mai, e diceali: “Cara a me sopra tutte le cose e dolcissima Psiche, la fortuna crudele a te mortale periculo et a me dolore intolerabile minatia, quando non li faci resistentia con discreta cautella. Le tue sorelle, turbate per la oppinione de la tua morte, verano sopra a questo scoglio: a' lamenti de le quale se tu responderai né pur guardando attenderai, te e me ponerai in estrema disaventura”.

Y en los versos 406-419, empero, la protagonista experimenta el ávido deseo de encontrarse con sus hermanas (v. 409), en tanto que aparece la figura del viento (v. 410), representado en Apuleyo por Céfireo<sup>39</sup>. En este contexto y en una nueva lectura revestida de valor moral, Sá de Miranda pone de manifiesto cómo, al avivar sus deseos, la hermosura de la protagonista se va atenuando paulatinamente: “Ora, indo assi crescendo estes desejos, / A fermosura cada vez é menos” (vv. 414-415). Veamos la estancia en cuestión:

Promete do porvir ousadamente.  
Fazem se cumprimentos  
Em abastança, têm se despois mal!  
Deseja ver sua gente  
Para assoalhar seus ventos,  
Quer Ihe mostrar andando o tal e o tal:

37. *Ed. cit.*, p. 493.

38. *Op. cit.*, p. 245.

39. En el poema de Cetina, Céfireo figura en el v. 84.

Flor. II., 19 (2008), pp. 99-126.

Cousa que tanto val  
 Cos nossos coraçõzinhos pequenos!  
 Ora, indo assi crescendo estes desejos,  
 A fermosura cada vez é menos:  
 Quanto dos mimos mais, mais dos entejos.  
 - Emfim (diz) bens sobejos,  
 Sem as minhas irmãs  
 Não sois riquezas, não, mais visõis vãs.<sup>40</sup>

La aspiración afectiva de volver a contemplar Psique a sus hermanas se encuentra en Apuleyo. En su relato, según se puede comprobar en el cotejo respecto a la versión de Boiardo (V, 5, 10 ss.)<sup>41</sup>, se aboga –como suele ser habitual– por un ejercicio de síntesis y concentración expresiva:

Promesse lei de obedire a 'suoi comandamenti, ma, partito poi lui con la nocte insieme, come sempre fare solea, la miserella tutto il seguente giorno in pianti spese, sé dicendo sfortunata, se pegio che morta et in quella solitaria casa come pregionera fosse rinchiusa, privata de il parlare e conversatione umana, né pure a le care sorelle, che dil suo mal si lamentavano, potesse rispondendo porgere alcun conforto ...

En una prolongación de la célula temática, los versos 420-433 reflejan el hecho de que Amor concede la licencia (“Houve de dar licença”, v. 421) a la joven en aras de que pueda reunirse con “su gente” (vv. 420 ss.)<sup>42</sup>. Las hermanas, por tanto, representan nuevamente aquí la envidia desde el punto de vista simbólico, al tiempo que encarnan –en una lectura moral– el afán desmedido de riquezas, en oposición al ideal del *aurea mediocritas*, de abolengo estoico, que propone Sá de Miranda. Éste recoge, por otro lado, las intervenciones *dialogísticas* en estilo directo, como hace Apuleyo, pero reelaborándolas:

Ouviu e estremeceu Amor; com tudo  
 Houve de dar licença  
 E diz no cabo: - Pois ela assi quer ....  
 (Por um pedaço mudo

40. *Ed. cit.*, pp. 493-494.

41. *Op. cit.*, p. 245.

42. Cetina, por su parte, muestra también la reticencia de Amor a la hora de permitirle que tenga lugar el encuentro con sus hermanas (vv. 83 y 87).

Esteve) e porem vença,  
 (Tornou) usada assi sempre a vencer! –  
 Vêm-na as irmãs ver,  
 Mas vendo i tanto de que haver enveja,  
 Mais tristes que antes, dizem: - Mal fadadas,  
 Co que se perde aquí, co que sobeja  
 Foramos todas bemaventuradas!  
 Nadas, menos que nada  
 Nossas fracas riquezas!  
 Como esta as chamará tudo pobreza.<sup>43</sup>

La licencia que le ofrece Amor a la protagonista constituye una referencia al *Asno de oro*, según se comprueba en la traducción de Boiardo (V, 6, 5)<sup>44</sup>: “Essa, con infiniti preghi bacciandolo, da lui impetra che le sorelle vega: molto è difficile il negare le dimande che in boca se fanno”. Y de forma análoga, el motivo de la envidia de las hermanas, en el que, además, mediante estilo directo se alude a la fortuna (“Mais tristes que antes, dizem: - Mal fadadas”, v. 428) y a la comparación en cuanto a riquezas entre ellas y Psique (“Nadas, menos que nada / Nossas fracas riquezas! / Como esta as chamará tudo pobreza.”, vv. 431-433) procede de Apuleyo (V, 9 1 ss.), en una lectura claramente sintetizada:

... a casa ritornando, ardendo già nel fele de la conceputa invidia et intra sé mormorando, così dice l'una di loro a l'altra:  
 “Deh, orba fortuna e crudele et iniqua! Così te piace, che, nate de uno medesimo ventre e da un medesimo padre generate, susteniamo sorte sí diversa! Nui, in prima nate e de piú onore digne, siamo longi tanto da la patria, a mariti forastieri congionte e poste quasi in exilio de la casa nostra; questa deretana, che pure eri non si sapea il naso forbire, con tanta ricchezza ha per marito un dio. O fortuna, in qual mane hai posto tanto bene! Vedesti, sorella, come iaceno per tutto le zoglie e le preciose veste, da lei poche stimate? ...”<sup>45</sup>.

En virtud de un procedimiento parejo, los versos 448-461, en un desarrollo del relato, ponen de relieve la conversación de la joven con sus veleidosas hermanas. Éstas, como en el *Asno de oro* –que traen a la memoria visibles elementos

43. *Ed. cit.*, p. 494.

44. *Op. cit.*, p. 63.

45. *Op. cit.*, p. 253.

folclóricos-, la atemorizan haciéndole ver que la naturaleza de su amado es la de un terrible “drago” (v. 461), motivo de raigambre folclórica, a saber, el del príncipe transformado en un monstruo<sup>46</sup>:

Não se pode mais ter ãa: - E em tal vida  
Que gosto podes ter,  
Disse, nossa irmã triste, assi enganada?  
Chorámos te perdida,  
Vinhámos te ora a ver,  
Tornamos te a chorar por mal achada. -  
E feita mais ousada,  
Tomou lhe a mão essoutra: - E quem seria  
(Disse) que cuidasse al? Se te ama tanto,  
E se tal fosse, ele s’amostraria.  
Respondes, que não quer: d’isso m’espanto.  
Ora eu não to levanto,  
Mas dizem neste lago  
Que ás sonoites se ve voando um drago.<sup>47</sup>

El pasaje, claro está, tiene su correlato –una vez más– en la versión de Apuleyo, incluso en la aplicación del estilo directo como marca narrativa de la relación *dialogística* entre las hermanas. Se ponen de relieve, por ende, en el *Apulegio volgare* (V, 17, 5 ss.)<sup>48</sup> las sibilinas y hueras palabras de éstas a Psique:

Tu certamente sei adesso felice, perché il tuo mal non sciai et ei  
senza pensiero del tuo grandissimo pericolo; ma noi, che stiamo per te  
con li occhi aperti, miseramente ce tormentiamo, sapendo il pericolo in  
che dimori: imperò che intervenuto abbiamo, né piú te lo potemo celare,  
uno brutto serpente venirsi la nocte nascosamente a giacere con te ...

La síntesis realizada por Sá de Miranda resulta bastante similar, además, a la que acometió el poeta anónimo italiano del ciclo de grabados de Veneziano y Verino –partiendo de Boiardo–, así como la traslación que del mismo llevó a cabo Cetina:

L’inuidiose del gran ben di Psiche

Las crüeles hermanas, envidiosas

46. Que recuerda, por su parte, Cetina en el v. 96.

47. *Ed. cit.*, p. 495.

48. *Op. cit.*, p. 269.

Di nouo da lor regni sí partiro	de tal prosperidad, sin reposarse,	90
Hauendo já con lor uoglie nemiche	habiendo con maneras cautelosas	
Pensato, come porla in gran martiro,	pensado cómo a Psique han de mostrarse,	
Zephir le porta, e lor con uoci amiche	volviendo a verla, entre mil otras cosas,	
Inducon Psiche a un fier consiglio diro,	le aconsejan que quiera asiguararse	
che tagli il collo al suo non uisto sposo	matando al invisible y fiero esposo,	95
Giurando essere un serpe uelenoso.	el cual es un dragón muy venenoso <sup>49</sup> .	

En la octava francesa correspondiente –obra de Héroët–, se observa, por otra parte, una reelaboración ciertamente libre de las células temáticas fundamentales, revestidas, como suele ser habitual, de una potenciación del sentido moral:

Qui recevez amoureuuses douceurs	
Et les loyers d’un labour enduré,	90
Ne vous fiez en freres ny en seurs,	
Ny en conseil d’un amy perjuré.	
Voyez les seurs, de visaige assure.	
Faindre qu’Amour est serpent deshonneste;	
Psyché le creut, et de cueur conjuré	95
Delibera de luy trancher la teste <sup>50</sup> .	

Otros motivos característicos de la fábula –que tienen un referente en las versiones poéticas aducidas y que gozaron de una representación visual en las Bellas Artes– se concentran en la estancia décima (vv. 462-475). Es el caso de la luz encendida (“lume aceso”, v. 469)<sup>51</sup>:

Não disse mais. Os olhos, não sei mais  
E os geitos, que disserão,  
Fazendo casos. A moça enfraquece,  
Vão suores mortais.  
Todas nisto vierão  
Que, quando ha tempo, o dilatar empece.  
Eis a barca aparece  
Em que se hão de ir. Deixão lhe um lume aceso,  
Ordenão o que faça antes que vão se:  
- Veja se em todo caso o tam defeso

49. *Ed. cit.*, p. 196.

50. *Ed. cit.*, p. 122.

51. En la *Historia de Psique, traducida* de Cetina reza en el verso 103.

Esposo e tam gabado; então descanse.-  
 Outra vez as mãos dão se,  
 Soltão ao vento a vela,  
 Fogem elas co barco, coa praia ela<sup>52</sup>.

Junto a este núcleo temático, el motivo del desconcierto suscitado por las palabras de sus hermanas en la protagonista –que le producen una inestabilidad no acusada anteriormente– se encuentra en Apuleyo (V, 18, 15)<sup>53</sup>:

La misera Psiche, si come era d'animo tenerello e per lo nova etade timidetta, fu al tutto presa da paura de la parole orribili e spaventevole, e, posta fuor del termine de la mente sua, sparse in tutto la memoria de li admonimenti del marito e de le promesse sue, roinando se stessa nel profondo de le miserie e calamitati ...

Y, del mismo modo, la imagen de la luz encendida (“um lume aceso”, v. 469) que le brindan sus hermanas como medio para descubrir a la bestia queda representada en el *Asno de oro*, si bien Sá de Miranda soslaya el de la afilada navaja para centrar su atención en el simbolismo de la contemplación del amor divino. Se orientan así las expectativas del lector hacia el momento de la violación del tabú visual. En cualquier caso, la célula temática principal en relación a la luz proporcionada por las hermanas a Psique la encontramos en el *Apulegio volgare* (V, 20, 1 ss.) al aludir a “una lucerna incesa”<sup>54</sup>:

“Sorella, la coniunzione del sangue nostro ce sprona a sotto entrare per te ad ogni periculo, e però quella sola strata che a salvamento ti conduce ti mostraremo. Tu asconderai uno acuto coltello da quella parte de il lecto dove te colchi la sera et una lucerna incesa sotto ad un piatello ponerai ascosamente, e, dissimulando con astutia questo apparecchiamento, aspettarai che quella mala bestia sia con teco nel lecto colcata ...”.

En contraste, reza en la *Canção do Encantamento* un apunte a una barca, ajena a la tradición apuleyana del mito (vv. 474-475), pero que entronca con la imaginería de la lírica popular y, al mismo tiempo, con el acopio de referentes

52. *Ed. cit.*, pp. 495-496.

53. *Op. cit.*, p. 271.

54. *Op. cit.*, p. 275.

marítimos reflejo de los viajes de los navegantes de la época. El motivo se alza, por añadidura, mediante una nueva indicación a un barco y a sus velas, divisados en la “praia”. Con todo, quizás Sá de Miranda pudo inspirarse, además, en una imagen que figura en el *Apulegio volgare* (IV, 35, 10) aplicada a Psique cuando desciende al suelo por obra de Céfiro “in forma di vella”<sup>55</sup>. Ésta, por añadidura, fue recreada posteriormente por el poeta italiano anónimo del ciclo de grabados en la *iunctura* “come vela in nave” (v. 41).

Finalizado este motivo, los versos 476-489 exhiben la figura de Amor durmiendo en su cama, en una escena fundamental de la tradición analizada. La protagonista, como la del *Asno de oro*, experimenta una *psicomaquia* interna, fruto de su estado introspectivo: “Da ifante o delicado, / Singelo e brando peito / Vence se ora de amor, ora de medo” (vv. 479-481). De hecho, tras debatirse en su interior, viola, en consecuencia, el tabú visual, apuntado con anterioridad, de manera que la joven contempla el esplendor de la divinidad en virtud del amor *per oculos*, motivo de abolengo neoplatónico recreado por Beroaldo, entre otros, en su comentario. Cupido, por su parte, despierta –como en la versión de Apuleyo– ante el “fuego” que le quema. Sá de Miranda, al igual que en diferentes momentos del poema, propone aquí una lección moral en una apelación a los devastadores efectos de la envidia, causante de tales daños (“Malina enveja, que causou tais danos!”, v. 485):

Ora ja noite, chega Amor cansado,  
 Lança se no seu leito,  
 Lança se á boa fe e dorme quedo.  
 Da ifante o delicado,  
 Singelo e brando peito  
 Vence se ora de amor, ora de medo.  
 Descobre se o segredo  
 De Amor, cousa divina! Olhos humanos  
 Como ter se podião ao resplendor?  
 Malina enveja, que causou tais danos!  
 Deixa o dormir: dormisse sempre Amor!  
 A simple com temor  
 Os passos desconcerta:  
 Cai ihe no peito o fogo, ele desperta!<sup>56</sup>

55. *Op. cit.*, p. 233.

56. *Ed. cit.*, p. 496.

El conflicto interno de Psique hasta llegar a la contemplación del dios resulta visible en la traducción de Boiardo (V, 21, 5)<sup>57</sup>, aunque –una vez más– asistimos a un ejercicio de concentración sintética en virtud de la *concinnitas* realizado por Sá de Miranda:

Sola rimase Psiche, for che dal furioso pensiero acompagnata: simile a la marina fortuna ondigiava, et advenga che già con animo obstinato avesse presa la mala deliberatione, pure ancora con mente incerta vacillava. Ella se affretta, indugia, ardisse, paventa, se sfida et adira, et ultimamente in uno medesimo corpo odia la bestia et ama il marito (...)

Finalmente, el poeta se deleita en la hermosa visión *per oculos* del amante, según se observa en el *Apulegio volgare*, que le llevará a despertarlo, infringiendo así el tabú visual (V, 23, 5 ss.)<sup>58</sup>. También Sá de Miranda habrá de manejar, asimismo, la técnica de la *vituperatio*, que en Boiardo encontramos aplicada a la “lucerna”, en tanto que él, por su parte, la desplaza semánticamente hacia la envidia:

... Così ne l'amore de l'amoroso dio ferite si stessa Psiche ; e desiderando colui che è summo desiderio, con aperti baci tocandolo, solo de la misura de il somno suspectava.

Ma mentre che in tanto dilecto dubiosa dimora, quella lucerna, o per falsitate ria o per invidia malvagia overo che ella desiderava quelle belle membre toccare e bacciare ancor lei, de il suo foco sprezzando getò fori una gocciolina de olio ardente e ferite ne la dextra spalla del dormente giovenetto. Ahí temeraria lucerna, vile ministerio de lo amore! Tu brugì il foco et hai ardire de incendere colui che tutto il mondo incende, avendote de certo alcuno amante primeramente ritrovata, acciò che ne la nocte ancora potesse la desiderata cosa con gli ochi guardare!

La selección de tales motivos referidos por Sá de Miranda, a saber, la incertidumbre y conflicto interior de Psique, la contemplación de Amor por ella y el hecho de despertarse –imbricados en una estrofa única– consta en la octava italiana anónima del ciclo de grabados, traducida, a la par, por Cetina:

Vedila qui col ferro, e'l lume ardente

Vesla aquí con cuchillo y lumbre ardiente

57. *Op. cit.*, p. 277.

58. *Op. cit.*, p. 281.

sopra il bel fanciullin di citherea,  
il qual trouando in luogo di serpente,  
pentita lascia quel, che far uolea,  
piagasi un dito con un stral pungente,  
e à mirar torna il figlio dela dea,  
che poi che 'l cocente oglio lorisuiglia,  
fugge uolando et ella a un pie s appiglia.

sobre el dormido Amor, con saña rea;  
mas viendo su beldad clara, eminente,  
deja de ejecutar obra tan fea. 100  
Una flecha tocando, el ardor siente,  
y a mirar vuelve el hijo de la dea:  
la lucerna lo quema, y despertando  
huye, y ella de un pie lo ase llorando<sup>59</sup>.

Y de forma similar –aunque con las habituales variaciones– acomete la octava correspondiente el francés Héroët en su pintura visual de la “lampe ardente”, con la que Cupido se quema “par huille estincellante”:

Le glaive prest, tenant la lampe ardente,  
Psyché venoit pour tuer le serpent;  
Cogneut Amour; le voyant, se repent,  
Et curieuse ung peu plus que contente, 100  
Picque son doit d'une fleche poignante;  
Puis à reveoir ce petit dieu revient,  
Lequel, bruslé par huille estincellante,  
S'esveille et part; elle en vain le retient<sup>60</sup>.

En cuanto a los versos siguientes de la *Canção do Encantamento* (490-503), en virtud de una *amplificatio*, éstos insisten en tal bosquejo, potenciando la notoriedad de la escena. Sá de Miranda aprovecha, en consecuencia, el motivo apuleyano en aras de revestirlo de una lectura moralizante, como habían hecho los poetas franceses y Cetina. De esta manera, el deleitable amor (“jardim deleitoso”, v. 492; “tam rico apartamento”, v. 495) del que gozaba la protagonista se ve truncado, en fin, por la violación del mandato y elección de la pasión desmedida frente a la medida, tema grato a Sá de Miranda. Además, en esta potenciación de la lectura moralizante –en entronque, a la par, con la tradición neoestoica–, las hermanas de la protagonista que concibieron la idea del dragón para engañarla, en cambio, aparecen transformadas, mediante un desplazamiento a modo de hipálage, por una parte, en “furias infernais” (v. 498), bajo el ropaje de una imaginería mítica, y, por otra, en “assanhadas bichas” (v. 499)

Quantos e que sospiros i de novo,

59. *Ed. cit.*, p. 196.

60. *Ed. cit.*, p. 122.

Que gritos amiuda!  
 O jardim deleitoso em um momento  
 Em brejo escuro e covô  
 (quem o crerá?) se muda.  
 Que se fez de tam rico apartamento?  
 Cousas sem fundamento  
 Assi se tornão em nada a desora.  
 As mãs irmãs, mãs furias infernais,  
 Como assanhadas bichas lançaõ fora,  
 De si mesmas a paga hajão as tais.  
 A moça ensinou mais  
 Simpreza santa e jouve,  
 E chorando em terra um tempo, perdão houve<sup>61</sup>.

A modo de cierre reza el *envío* o *commiato* final (vv. 504-510) en el que se produce la íntima relación temática entre el relato marco de la égloga y la historia legendaria de la canción por obra del sufrimiento de amor. El poeta concluye, en cualquier caso, poniendo 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 Musas, responsables de que los sentimientos de amor hayan cristalizado en una sabrosa creación estética:

Esta canção que eu fiz,  
 Cantando, minha em parte,  
 Já 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 cantastes<sup>62</sup>.

En el pasaje resulta, además, de interés 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

61. *Ed. cit.*, pp. 496-497.

62. *Ed. cit.*, p. 497. Una lectura del pasaje a partir del *metadiscurso* y el intercambio de poemas entre Sá de Miranda y D. Manuel de Portugal ofrece F. J. ESCOBAR, "Vasos sem preço e sem conto: Contextualización epistolar y manifiesto *metapoético* en la égloga *Encantamento*, de Francisco Sá de Miranda", *cit.*

genérica de la égloga (sobre todo, neolatina), flexible a la incorporación de diferentes *modalidades* en imbricación y concierto con el *modo* pastoril<sup>63</sup>. 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)<sup>64</sup>.

Por otro lado, a diferencia de la narración apuleyana y las versiones europeas del mito (como las de los poetas franceses y los sevillanos Cetina o Mal Lara) nos encontramos, según se ve, ante un final abierto. Se trata, en efecto, de una historia resumida respecto al *Asno de oro*, al igual que sucede también con la de Orfeo y Eurídice en la *Fábula do Mondego*. Earle, por su parte, relaciona esta elección con las huellas de Fulgencio en Sá de Miranda<sup>65</sup>, aunque cabe tener en cuenta que el mitógrafo interrumpe la historia, en realidad, en una suerte de *exhaustio* retórica. En cualquier caso y al margen de tal posible huella, Sá de Miranda altera el final, a modo de *abbreviatio*, de manera que suprime, respecto a la fuente apuleyana, los trabajos de Psique (en cambio, en la *Fábula do Mondego* no se soslaya el *mitema* de la *catábasis*) y el de las felices nupcias. Mediante esta labor de síntesis, Sá de Miranda habrá de dar, pues, un paso adelante respecto al proceder de determinados mitógrafos, no sólo Fulgencio, sino también Boccaccio en su *Genealogia Deorum*, ya que si éste no suprime por completo los trabajos de Psique, sí en cambio los sintetiza de forma notoria, sobre todo, el *descensus ad Inferos*. Con todo, la voluntad de finalizar su composición en la contemplación del amor divino con la consiguiente violación del tabú visual se justificaba por la popularidad que gozaba esta escena en las artes plásticas del momento y por su temática erotodidáctica a modo de pedagogía *ex*

63. 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 *metadiscurso*, sobre el "cantar extranjero". Véase para otros ejemplos similares el artículo citado de B. KÖNIG (pp. 331 ss.).

64. E incluso podría tratarse de cierta ironía del poeta, como artificio 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.

65. *Op. cit.*, p. 29.

*contrario*. Ésta sugería, realmente, una lectura de sesgo neoplatónico y de vuelo moralizante que Sá de Miranda orienta, además, hacia el neoestoicismo para proponer su interpretación del mito. En contraste, el inicio de la *Canção do Encantamento*, muy marcado por los elementos folclóricos que el propio Apuleyo reelabora, sí conserva la fidelidad—según hemos analizado—respecto al *Asno de oro* de forma bien notoria.

En suma, al componer su *Canção do Encantamento*, Sá de Miranda entronca con la tradición de versiones poéticas europeas, en virtud de interpretaciones simbólico-moralizantes, que recrean elementos visuales—como la imagen del vaso—plasmados en testimonios artísticos y que gozaban, en algunos casos, a la par, de una representación popular en el folclore (es el caso del parque encantado o el dragón). Por tanto, su composición armoniza, a modo de crisol y seguramente en virtud de la *aemulatio* respecto a la narración apuleyana, las tendencias estéticas y doctrinales que habían difundido el mito de Psique por aquellos años—sea en *discursos* escritos como el *Apulegio volgare* de Boiardo, sean pictóricos o grabados calcográficos, como los referidos—y con las que con toda seguridad debió familiarizarse Sá de Miranda en su viaje a Italia, sobre todo, en dos enclaves esenciales: Venecia y Roma. De esta forma, en una conjugación de fuentes eruditas, *discursos* plásticos e imaginería depurada del folclore, habría de plasmar Sá de Miranda en su lengua vernácula (y no es casual que ésta sea la única composición eglógica del poeta redactada en portugués) una forma diferente de expresión artística, acorde con su propósito de renovar la lírica vernácula de su país, como habían hecho, en definitiva, Sannazaro en Italia o Garcilaso en España.

## *Brevio / corripio*: tecnicismos prosódicos en los gramáticos latinos<sup>1</sup>

Francisco FUENTES MORENO  
Universidad de Granada

### Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar, a través de los textos de los gramáticos latinos, el término *brevio* como tecnicismo prosódico en competencia con *corripio* y usado en oposición a *produco*.

### Abstract

The main goal of this paper is to study, through Latin grammarians' texts, the term *brevio* as a prosodic technical term in competence with *corripio* and used in opposition to *produco*.

*Palabras clave*: *Brevio*, *corripio*, prosodia, gramáticos latinos.

0. *Corripio* es un término documentado a lo largo de toda la latinidad y utilizado por gramáticos, metricólogos y rétores como un tecnicismo con el sentido de 'disminuir, acortar, abreviar', referido de forma particular al abreviamiento de una sílaba o de una vocal y normalmente en oposición a *produco*<sup>2</sup>.

Con el sentido de 'abreviar fonéticamente, acortar una palabra disminuyendo su número de sílabas', se encuentra en Varrón:

1. Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación HUM2005-02893/FILO titulado *Métrica, música y gramática romanas: doctrinas antiguas y su pervivencia (continuación de BFF2001-3152)* financiado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

2. Cf. ERNOUT-MEILLET, s.v. *rapio*.