

**LA «VUELTA A LA VIDA» DE LA ANTIGÜEDAD
COMO FUENTE DE CONFLICTOS
Y DESGARRAMIENTOS CULTURALES
EN LA EUROPA DE LOS SIGLOS XV AL XVII.
LA NOCIÓN DE ALTERIDAD Y EL CASO
DE LA HISTORIA DE ULISES ENTRE
BOCCACCIO Y PIERRE BAYLE**

José Emilio BURUCÚA
UBA-IDAES/UNSAM

A mi alumna Graciela Romanelli, *in memoriam*.

1

A lo largo de casi tres milenios, la versión homérica del mito de Ulises¹ se ha condensado en una de las *Pathosformeln*² más tenaces de la civilización occidental: la fórmula intelectual y emotiva del hombre

¹ Puede seguirse el recorrido histórico del mito de Ulises en la compilación de A. M. BABBI y F. ZARDINI, *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Verona, Fiorini, 2001. Contiene materiales excelentes el estudio de M. LORANDI, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Milán, Jaca Book, 1995. Y es siempre una lectura guía fundamental la del libro de F. HARTOG, *Memoria de Ulises. Relatos sobre la frontera en la Antigua Grecia* [1996], Buenos Aires, FCE, 1999, especialmente las pp. 27-59. Asimismo es imprescindible consultar el artículo «Odiseo» en E. M. MOORMANN y W. UITTERHOEVE, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro* [1995], Madrid, Akal, 1997, pp. 237-246.

² Sobre el concepto de *Pathosformel*, acuñado por A. WARBURG, véase E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An intellectual biography, with a memoir on the history of the library by F. Saxl*, Oxford, Phaidon, 1986 (la primera edición fue publicada por el Instituto Warburg, Londres, 1970); J. E. BURUCÚA *et al.*, *Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg*,

viajero, que encierra un contenido fuertemente contradictorio y esquizoide³ pues representa el infortunio del hombre desarraigado y destinado a vagar y, al mismo tiempo, la exaltación del aventurero a quien el contacto con otras personas, pueblos y costumbres convierte en un individuo sabio y tolerante. Ya los autores trágicos griegos de la época clásica hicieron de Odiseo un personaje aún más transido de ambigüedades que el propio héroe de Homero, un hombre oscilante entre Néstor o Aquiles, por un lado, y Tersites, por el otro: así lo llevaron a la escena Sófocles en el *Ajax* y en el *Filoctetes*⁴, Eurípides en *Hécuba*, *Rheso* y *El cíclope*.

La cultura romana mantuvo una relación muy peculiar y polivalente con aquel mito desde los orígenes mismos de la literatura latina, cuyo nacimiento es posible hacer coincidir con la traducción que Livio Andrónico realizó de la *Odisea* en el siglo III a.C. ¿Acaso el círculo filohelénico de los Escipiones buscaba entonces en la figura de Ulises al héroe fundador de Roma, que hiciese de la historia de la *Urbs* una gesta comparable a la de las ciudades y estados de Grecia? Las *Metamorfosis* de Ovidio, por su parte, proporcionaron en los primeros años de la era cristiana, mediante el relato de la disputa entre Ajax y Ulises por las armas de Aquiles, una visión alternativa del personaje, orador persuasivo, maestro de las artes del discurso⁵, a la par que aventurero tan temerario como para llevar sin titubeos ni compasiones a los hombres bajo su mando a la desesperación cuando no directamente a la muerte, según el relato que Ovidio puso en boca de Aqueménides y de Macareo⁶, dos compañeros de Odiseo inventados por la poesía latina⁷. Ese doble retrato de Ulises habría de pesar a lo largo de todo el Medioevo latino, pues el texto homérico resultó desconocido para los intelectuales de Occidente entre los siglos VI y XIV, hasta el momento en que Boccaccio encargó una primera versión latina moderna de la *Ilíada* y la *Odisea* al monje calabrés Leoncio Pilatos a fines del *Tre-cento*. La Edad Media dispuso de algunos otros materiales dispersos sobre el mito de Ulises, procedentes de la Antigüedad, *i.e.*, las *Fábulas* de Higi-

Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992; *id.*, *De Aby Warburg a Carlo Ginzburg: arte, historia, cultura*, Buenos Aires, FCE, 2003; G. DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, 2002.

³ Acerca de las contradicciones gnoseológicas y emocionales que entraña toda representación figurativa o ficcional, es una obra particularmente esclarecedora el libro de J. GOODY, *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad* [1997], Barcelona, Paidós, 1999.

⁴ Véase el capítulo «El Filoctetes de Sófocles y la efebía», en J. P. VERNANT y P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* [2001], Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 2002, vol. I, pp. 163-183.

⁵ OVIDIO, *Metamorfosis*, XIII, 1-398.

⁶ *Ibid.*, XIV, 154-307.

⁷ Aqueménides lo fue por Virgilio, en la *Eneida*, III, vv. 588-681. Macareo lo fue por el mismo Ovidio.

nio, compuestas en el siglo I d.C., que contienen una síntesis del viaje de retorno a Ítaca, y las *Mitológicas* de Fulgencio, escritas en el siglo VI de nuestra era, en cuyo libro II se encuentra una interpretación psicomáquica de la aventura de las sirenas: estas criaturas simbolizan los tres modos en que el amor atrapa las mentes de los amantes —el canto, la visión, la costumbre—, mientras que Ulises representa al sabio y al astuto, hombre peregrino por su rareza, capaz de atar su concupiscencia y resistirse al canto libidinal de las sirenas⁸. Claro que este método alegórico fue moneda corriente en las aproximaciones que los Padres de la Iglesia, como hombres formados en la gran civilización romana, solían realizar a los poemas homéricos en busca de símiles y tropos. Así nos topamos con San Máximo de Turín, por ejemplo, quien en el siglo V construyó su *Homilía XLIX*, sobre la pasión y la cruz del Señor, alrededor de la fábula de Ulises y las sirenas; Máximo afirmaba que el “árbol” de la cruz de Cristo estuvo milagrosamente predicho en el “árbol” o mástil de la nave al cual se hizo atar Ulises; ante los ojos de su mente, el héroe griego y Cristo eran ambos salvadores de la muerte segura del cuerpo y del alma a la que nos arrastran los cantos voluptuosos de las sirenas⁹.

Sin embargo, de una manera equivalente a la que Jean Seznec describió para la supervivencia de todo el panteón olímpico en la Edad Media cristiana¹⁰, la latencia de la historia de Ulises en aquellos ocho siglos estuvo escandida por fuertes reapariciones, acompañadas de nuevos episodios inventados y deslizamientos de sentido, algunos de los cuales estuvieron destinados a perdurar más allá de la readquisición de los textos de Homero por la filología renacentista. Por ejemplo, parecería que San Isidoro de Sevilla ya hubiese perdido contacto directo con la *Odisea*, sin embargo Ulises se presenta en las *Etimologías* junto a Circe a propósito de la magia o de los seres metamorfoseados (Ovidio podría ser la fuente)¹¹ y, nos interesa mucho más este punto, el héroe es señalado allí mismo como el fundador de Lisboa —Olisipona—, donde «al decir de los historiadores, el cielo se separa de la tierra y los mares de las tierras secas»¹² (una referencia que nos remite a Plinio)¹³. Semejante tradición fue seguida

⁸ ¿Puede asombrarnos semejante hermenéutica cuando la encontramos *telle quelle*, aplicada en 1944 al mismo episodio de las sirenas en M. HORKHEIMER & T. ADORNO, *Dialéctica del Iluminismo* [1944], Buenos Aires, Sudamericana, 1969, pp. 48-51.

⁹ En MIGNE, *Patrología Latina*, LVII, col. 339-340. Citado en M. LORANDI, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰ J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* [1980], Madrid, Taurus, 1983. Para todas las cuestiones relacionadas con las supervivencias antiguas en la Edad Media, es siempre un texto irremplazable el de E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina* [1948], México-Buenos Aires, FCE, 1955, 2 vols. Bello y útil, C. S. LEWIS, *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista* [1964], Barcelona, Península, 1997.

¹¹ San I. DE SEVILLA, *Etimologías*, ed. bilingüe latina-castellana a cargo de J. OROZ RETA y M. A. MARCOS CASQUERO, Madrid, BAC, 1994, VIII, 9, 5, vol. I; XI, 4, 1, vol. II, p. 54.

¹² *Ibid.*, XV, 1, 70, vol. II, p. 224.

¹³ PLINIO, *Historia Naturalis*, 4, 113.

por Lucas, obispo de Tuy llamado precisamente el Tudense, en su *Chronicon* (libro I, capítulo 42) escrito a mediados del siglo XIII¹⁴, y Alfonso X la retomó modificándola un poco en su *Primera Crónica* (I, 9), pues atribuyó a un nieto y a una biznieta de Ulises la fundación de Lisboa. Ariosto nombraba todavía la ciudad del Tajo como Ulisbona en el *Orlando Furioso*, XIV, 13 e incluso Gracián, en *El Criticón*, al examinar las ciudades de la Península para decidir cuál ha de ser morada de la sabia y prudente Artemia, nombra la primera a Lisboa y afirma de ella que es «hidalgua, rica, sana y abundante, cuanto porque jamás se halló portugués necio, en prueba de que fue su fundador el sagaz Ulises»¹⁵. Por supuesto que la idea transmitida por San Isidoro hubo de tener un desarrollo muy amplio y de tintes políticos poderosos en la épica portuguesa del siglo XVI, asunto del que enseguida nos ocuparemos.

También en el Medioevo, alrededor de 1172, Benoît de Sainte-Maure hacía del contraste entre las proezas físicas de Aquiles y las argucias de Ulises el tema principal de su caballeresco *Roman de Troie*. Gracias a Jean Moréas, sabemos que, en tiempos de Felipe Augusto, el *Dolopathos*, un poema sobre la lucha de Ulises contra Polifemo, atrajo la atención de la corte y tal vez dio lugar a algún tipo de representación dramática en el primer castillo del Louvre¹⁶. Y, por supuesto, a partir del siglo XIII, diversas versiones del *Ovidio moralizado*, vale decir, de interpretaciones alegóricas en clave cristiana de las *Metamorfosis*, pusieron en circulación lecturas simbólicas de las historias de Ulises contadas por Ovidio¹⁷. Uno de los caprichos hermenéuticos más asombrosos en tal sentido, que encontramos en un *Ovide moralisé* del siglo XIV, quizás sea el de la conversión del suicidio de Ajax en metáfora del martirio cristiano, ensamblaje que permite ver a Ajax como una prefiguración nada menos que de San Juan Bautista¹⁸. El género siguió muy vivaz en España hasta más allá del 1600¹⁹. En 1589, por ejemplo, Pedro Sánchez de Viana publicó unas *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio. Con la Mithologia de las fabulas y otras cosas*, donde Ulises es considerado símbolo del alma inmortal, partícipe de la naturaleza divina, «por misericordia y merced de su criador», que no puede ser alterada ni corrompida por los hechizos de Circe, es decir, «por la

¹⁴ Dice allí el Tudense: «Hac etate Vlysses nauigio in Hispaniam uenit et ciuitatem Vlisbonam condidit». Debo este dato a J. A. PASCUAL RODRÍGUEZ, *La historia como pretexto*, <http://www.unidadenladiversidad.com/opinion>.

¹⁵ B. GRACIÁN, *El Criticón*, Parte I, Crisi X, 1.

¹⁶ A. M. BABBÍ y F. ZARDINI (comps.), *op. cit.*

¹⁷ J. SEZNEC, *op. cit.*, pp. 81-85.

¹⁸ Véase <http://www2.unil.ch/fra/HistLitt/Cours>.

¹⁹ Es una contribución preciosa en este punto la tesis de maestría *Métamorphoses du mythe. La réécriture des mythes de Circé, de Psyché et de Prométhée dans le théâtre de Calderón*, presentada por F. d'ARTOIS en la Université de la Sorbonne Nouvelle (París III), septiembre de 2002.

fuerça del Sol, ni del resto de los planetas y estrellas», en tanto que los compañeros del héroe significan los elementos corporales «que estan en cuerpo haziendo carcel y ligazon al alma», sujetos «a enfermedades, dolores, corrupcion, y muerte»²⁰. En 1609, Antonio Pérez Sigler insistió en la alegoresis ovidiana con sus *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasson, traduzidos en verso suelto y octava rima: con sus alegorias al fin de cada libro*. Circe es, para Pérez Sigler, el símbolo de la pasión amorosa natural, que suele transformar a los más sabios en animales llenos de furor. Así se mudan en puercos, vencidos por la lujuria, los compañeros de Ulises y éste, asistido por Mercurio, es emblema de la prudencia que guía a los hombres «fuera del incomprehensible laberinto de las perturbaciones»²¹.

El poema mayor de Dante fue la ocasión de un renacer sin ocultamientos ni eclipses, de una vuelta a la vida plena de la figura de Ulises. El canto XXVI del *Inferno* le está en buena medida dedicado, al punto de que la posteridad se acostumbró a llamarlo el “canto de Ulises” aunque aparezcan allí también otros consejeros fraudulentos²². Ulises y Diomedes padecen juntos, en una misma llama, el castigo por la trampa y el engaño del caballo de Troya; el pecado y la razón de la pena son evidentes, pero Dante está tan deseoso de saber algo más —cómo terminaron los días de Ulises— que se inclina temerariamente hacia el fuego. Virgilio consigue entonces que Ulises hable y cuente la historia extraña, invención completa de Alighieri, sobre la navegación hacia el Occidente tras dejar la isla de Circe, sobre el discurso habilidoso y exaltado con el que nuestro personaje convenció a sus compañeros de seguir rumbo a lo desconocido, sobre el paso de las columnas de Hércules, la deriva de largos meses hacia el sur del Atlántico, la visión de la montaña del Paraíso terrenal y el torbellino que devoró la nave con todos sus tripulantes. Fubini estableció una interpretación canónica de este pasaje en 1951²³, que señala en el Ulises curioso y dispuesto a «transformarse en el experto

²⁰ *Ibid.*, pp. 215-216. Sigue el texto de Sánchez de Viana: «Ansi que son convertidos los insensatos que se dejan govar de su sensualidad en brutos, conforme a las costumbres que exercitan. Los libidinosos en puercos, los yracundos en leones o ossos los crueles y robadores en lobos, y los demas de la misma forma. Porque como dize Landino, los deleytes corporales, y mundanos plazerres quitando al hombre toda virtud, le convierten en bestia, como acaescio a los compañeros de Ulises. Pero el con el favor del dios Mercurio se escapo, y constriño a la hechizera que restituyesse las humanas formas a sus compañeros, lo qual significa que el sabio mediante su sabiduria y eloquencia (que atribuyen los antiguos a Mercurio como Galeno dize) puede persuadir al hombre carnal y vicioso a que dexee sus malos tratos y perversas costumbres, y se exercite en actos virtuosos, hasta que sea tal, qual le obliga a ser el alma racional que Dios le dio».

²¹ *Ibid.*, pp. 219-220.

²² *Inferno*, XXVI, vv. 43-142. Acerca del tema dantesco, mi mayor deuda es para con el colega Daniel Romano. Daniel y yo tenemos un artículo en preparación sobre el conocimiento de Dante que tuvieron algunos escritores del descubrimiento y de la conquista de América.

²³ M. FUBINI, *Il peccato d'Ulisse e altri scritti danteschi*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1966, pp. 37 y ss.

del mundo, de los vicios humanos y del valor»²⁴, el prototipo dantesco de la grandeza a la par que de la insuficiencia de la humanidad pagana en el terreno de la sabiduría, inhabilitada como aquélla estaba para alcanzar el conocimiento del Paraíso y de la salvación eterna. El *sapere aude* que ha sido letal para Ulises, ha de ser base de una experiencia poética y vital cumplida para Dante. Por eso Ulises es, en el canto XXVI, un retrato del propio Alighieri y de esa semejanza nace el temor perenne del poeta en torno a los fines de la empresa biunívoca del viaje y del libro, la propia *Commedia*, un temple de ánimo que Borges describió en el tercero de sus *Nueve ensayos dantescos* para equipararlo con el ansia fatal del capitán Ahab en *Moby Dick* o para recordarnos la idea recurrente de la crítica de que el Ulises dantesco prefiguraría a los exploradores de América y la India²⁵.

En efecto, muy pronto nos detendremos en las formas que presentó esa asociación ya durante el siglo XVI, aunque debamos, en este punto de nuestra exposición, destacar que a menudo el cierre de sentido del canto XXVI, operado a la luz de la experiencia americana, fue extrapolado indebidamente por la crítica a la idea que el propio Dante habría querido transmitirnos mediante su vívida invención del último viaje de Ulises. En 1992, sin salirse por completo de la extrapolación hermenéutica a la que nos referimos, Francesco Tateo llamó la atención sobre el carácter trágico de la decisión del Ulises dantesco, quien puso proa hacia el Occidente donde se alzan las Islas Afortunadas para no toparse sino con la suprema infelicidad²⁶. Tateo rastreó las reapropiaciones de ese *topos* por parte de la literatura del humanismo italiano hasta el siglo XVII, vale decir, hasta una época en que ya eran bien conocidos los efectos de la conquista europea del Nuevo Mundo, y descubrió de tal suerte la recurrencia o el fortalecimiento progresivo de una lectura ética del asunto, cuyo punto de partida habría sido el fin aciago del Ulises dantesco, a saber: que la elección de la huida al Occidente ha tenido por corolario histórico inevitable la extensión de la muerte, la violencia y la desgracia hacia las tierras afortunadas.

Por el contrario, también en 1992, Carlos López Corteso demostró hasta qué punto el concepto de las prefiguraciones americanas de un Dante profético ha impregnado la interpretación del canto XXVI al punto de hacernos creer que ese Ulises padece en el Infierno por el pecado del “atreverse a saber” y no por la historia de sus fraudes devas-

²⁴ *Inferno*, XXVI, vv. 98-99.

²⁵ J. L. BORGES, *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 113-118.

²⁶ F. TATEO, «L'etica umanistica di fronte alle “scoperte”», en M. N. MUÑIZ MUÑIZ (ed.), *Espacio geográfico/Espacio imaginario. El descubrimiento del Nuevo Mundo en las culturas italiana y española*, Actas del Congreso Internacional, Cáceres, 5-7 de mayo de 1992, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, pp. 59-68.

tadores²⁷. Más aún, López Corteso ha propuesto que la propia exhortación célebre de Ulises a sus compañeros («Considerad vuestra semilla / no habéis sido hechos para vivir como brutos / sino para seguir la virtud y el conocimiento») ²⁸ encierra un fraude, porque es un entimema que ha ocultado la premisa falsa de que los hombres no deberíamos modificar nuestro comportamiento al hacernos más viejos. López Corteso recuerda que existen pruebas abundantes del aristotelismo de Dante, de su interés y de su frecuentación de la *Ética a Nicómaco*, en cuyo libro VII figuran dos referencias al *Filoctetes* de Sófocles y las únicas explícitas de todo aquel tratado moral a un Ulises maestro de engaños²⁹. De manera que parece sencillo concluir que la presunta soberbia del conocimiento no es sino una obra maestra de la mentira, revestida con los ropajes de la lógica y del halago de las debilidades humanas. Los argumentos de López Corteso son firmes pero, al menos para mí, no del todo convincentes. Pues creo, desde la perspectiva warburguiana que procuro dar a este trabajo, que el Ulises evocado y “vuelto a la vida” por parte de Dante, aun cuando no haya partido de la versión homérica del personaje y del mito que, poco tiempo después, deslumbraría al humanismo italiano precisamente por su arrasadora y polivalente vitalidad, no escapa a los conflictos, a las tensiones, a los desgarramientos implícitos en cualquier operación de lo que Warburg llamó el *Nachleben der Antike*. Independientemente de la alta probabilidad de que López Corteso tenga razón en el mundo de los efectos buscados por el poeta, la instalación de una figura como la de Ulises, hecha además con la intensidad épica que Dante ha puesto en juego, ha de colocar frente a nosotros la imagen, la representación de un hombre, la *Pathosformel* del aventurero, que conmueve nuestro horizonte afectivo debido a la intensidad de las contradicciones bipolares que exhibe. Aceptemos en el maestro del fraude retratado por Dante el uso múltiple de entimemas para pervertir a sus oyentes, todavía resiste la impresión de una grandeza tal que podemos imaginar a ese Ulises prisionero gozoso de sus trucos lógicos y de sus habilidades retóricas. Como si su deslizamiento a la virtud del coraje, del querer actuar en lo ignoto y conocerlo, radicalmente contradictorio con el vicio de la mentira por el que Ulises está justamente condenado en el Infierno dantesco, fuese el producto de una fuerza necesaria, la que traen consigo las *Pathosformeln* que regresan a la plenitud de la vida histórica de los hombres, esto es, que involucran en su *Nachleben* a la órbita de nuestro intelecto y a la de nuestras pasiones y afectos. Permítanme realizar un pequeño *excursus* para probarlo.

²⁷ C. LÓPEZ CORTESO, «El Nuevo Mundo y el canto de Ulises en la crítica dantesca», en M. N. MUÑIZ MUÑIZ (ed.), *op. cit.*, pp. 307-314.

²⁸ *Inferno*, XXVI, vv. 118-120.

²⁹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1146 a 19-20, 1151 b 17-20.

La Österreichische National Bibliothek en Viena conserva un manuscrito de la *Ética a Nicómaco*, realizado alrededor del año 1500 para Andrea Matteo Acquaviva, duque de Atri (1458-1529). El duque, uno de los grandes nobles del reino de Nápoles, tuvo una existencia guerrera llena de aventuras, luchó muy joven contra los turcos, luego combatió alternativamente a favor y en contra de la dinastía aragonesa durante las primeras guerras de Italia, sufrió prisión y confiscación de sus feudos por ambos bandos, recuperó sus posesiones, se distinguió como conecedor erudito de los antiguos y coleccionista entusiasta de manuscritos que atesoró en su biblioteca, famosa en toda Italia. Acquaviva murió cargado de deudas, a las que lo arrastraron más bien sus colecciones que sus glorias militares. Al parecer, el propio duque encargó al pintor Reginaldus Piramus Monopolitanus la iluminación del manuscrito de la *Ética* que acabamos de mencionar³⁰. Reginaldus realizó seis miniaturas de las que analizaremos dos: la primera es el frontispicio general de la obra, compuesto a la manera de un retablo con dos relieves (una correría de centauros y una *vanitas* en la que la muerte se aproxima a una mujer joven y desnuda: bello ejemplo de la tensión Paganismo-Cristianismo en la misma representación que tan bien ha descrito e interpretado Aby Warburg). En las crujeñas del retablo, se disponen partes del texto y cinco escenas donde descubrimos una vista de la ciudad de Atenas, un sabio que observa las esferas celestes, otro que contempla el primer motor, un tercero que explora las plantas y los seres de la tierra (las tres son alusiones probables al Aristóteles físico y astrónomo, teólogo y metafísico, naturalista), y por fin un personaje con hábito de dominico que lee un manuscrito; probablemente se trata de Santo Tomás de Aquino frente al texto de la *Ética*.

La segunda miniatura atribuida a Reginaldus es más interesante para nuestros fines: está ubicada al comienzo del libro VI, lo cual significa que, para su decoración, nuestro manuscrito ha sido dividido en dos partes equivalentes, cada una con cinco libros del tratado aristotélico. La segunda pintura se dispone en dos registros con una sección intermedia que contiene el inicio del texto del libro VI. La franja superior representa un templete abierto visto en perspectiva, engalanado con guirnaldas y festones, en medio de un paisaje; el edificio exhibe el nombre del duque de Atri en el basamento; la mujer joven, bella y ataviada con elegancia, casi una ninfa, es la representación de la filosofía o quizás de la ética, que sostiene una esfinge pequeña a la que ha domesticado: alegoría del enigma o del vicio, reconocido y dominado por la joven. El registro inferior despliega varias escenas de la historia de Ulises: la

³⁰ THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, E. A. Seemann, 1908, pp. 78-79.

ceguera de Polifemo, la huida de Ulises y sus compañeros de la cueva del Cíclope, el episodio de las sirenas y el paso entre Escila y Caribdis. Deslumbrante elección la de Reginaldus para sintetizar una vida heroica y presentarla en clave moral. Pero, ¿se trata del Ulises fraudulento o más bien del que resiste, merced a la prudencia, el canto de las sirenas (como si se reactualizara la alegoresis de la patrística y del *Ovidio moralizado*), o del Ulises que castiga la crueldad de Polifemo, que es instrumento de la justicia divina conculcada por el monstruo cuando despreció la ley de la hospitalidad instituida por Zeus? Si la representación basta para inclinar la exégesis hacia el lado de un Ulises virtuoso, no olvidemos que la *Ética a Nicómaco* contiene una tercera referencia a la *Odisea*: es en el libro X, hacia el final del tratado, en el pasaje que prepara la articulación de la ética con la política³¹. Aristóteles subraya el papel de la virtud en el estado bien constituido y auténticamente humano; lo contrario es que «cada hombre viva como le plazca, al modo de los Cíclopes, “cada uno de los cuales da su ley a la propia mujer y a los propios hijos”»³². De manera que el Estagirita ha colocado a los Cíclopes en los antípodas de la vida ética y política más elevada. Reginaldus no erraba entonces al pintar a Ulises como el vengador de la virtud. Y volviendo a la exégesis de López Corteso: si Dante había recurrido a la *Ética* aristotélica que él conocía tan bien para componer el perfil de un Ulises vicioso, esa misma obra le proporcionaba una cita de la *Odisea* a partir de la cual era posible trazar un Ulises amante de la alta sabiduría de la sociabilidad humana, «experto del mundo, de los vicios humanos y del valor». Por lo tanto, también el Dante tributario de Aristóteles al describir su Ulises construye el personaje sobre una base de ambigüedad evidente.

2

Hemos dicho ya que Boccaccio fue el primer humanista moderno que tuvo un conocimiento directo de la *Odisea* gracias a la traducción del poema, del griego al latín, que hizo para él Leoncio Pilatos. El tratado de mitología antigua que Boccaccio escribió en los últimos años de su vida, no sólo para publicar la mayor masa de información compilada hasta entonces sobre los dioses y los héroes de la Antigüedad sino para defender el valor cognitivo y existencial de la poesía, el *De genealogia deorum*, contiene un capítulo denso y completo acerca del mito de Ulises (libro XI, capítulo XL)³³. Aunque es bien sabida la veneración que Boccaccio sentía hacia la *Divina Commedia* y que habría de llevarlo a fundar

³¹ *Ibid.*, X, 1180 a 27-28.

³² *Odisea*, IX, vv. 114-116.

³³ G. BOCCACCIO, *Genealogía de los Dioses*, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 668-673.

la primera cátedra de *lectura Dantis* en Florencia, la figura y la invención dantescas de Ulises han sido completamente descartadas: todo el relato de la *Genealogía* sigue a pie juntillas los avatares narrados por Homero. Sin embargo, Boccaccio cierra el cuento de esas aventuras con una moralización en los términos de la axiología cristiana. «Sin duda —acota Giovanni— Homero en la *Odisea* quiere presentar un hombre bueno», y entonces echa mano del episodio de Eolo y los vientos para trazar una enésima alegoría: Eolo es la providencia, que nos regala el odre donde guardar los vientos de la concupiscencia, esto es, la combinación del juicio de la edad viril, simbolizado en la piel de buey ruda y resistente, y de la cadena de plata, que representa «la famosa sonoridad de la resplandeciente virtud». Ulises, por supuesto, es el alma racional y templada que vigila la integridad del odre; sus compañeros, en cambio, son los sentidos que dominan a la razón cuando ésta se duerme, sueltan los vientos y producen las tempestades del espíritu: «vergüenzas, represiones, remordimientos de conciencia, fluctuaciones del ánimo, tristezas, carencia, enfermedades y mil clases de males que nos apartan de la patria, es decir, de la tranquilidad»³⁴.

El texto manuscrito de Boccaccio tuvo una difusión y un éxito extraordinarios, acrecentados más tarde por la imprenta a tal extremo que no pareció necesario escribir ni editar ningún manual nuevo de mitología antigua hasta mediados del siglo XVI, cuando la *Historia de los dioses de los gentiles*, publicada por Lilio Gregorio Gyraldi en 1551, las *Mitologías con las explicaciones de las fábulas* de Natale Conti en el mismo año y *Las imágenes de los dioses de los antiguos*, libro con grabados publicado por Vincenzo Cartari en 1556, vinieron a ampliar y complementar, pero no a sustituir, la *Genealogía de los dioses*. Lo cierto es que, en el Art Institute de Chicago, se conserva un *cassone* con escenas de la vida de Ulises, pintado en 1435 por Apollonio di Giovanni, el mayor decorador florentino junto con Marco del Buono de ese tipo de muebles que solían regalarse en ocasión de una boda como baúl para la ropa de cama de los recién casados³⁵. La pintura sigue paso a paso la síntesis de Boccaccio (la aventura de Polifemo, el canto de las sirenas, la isla de Circe, Ulises que prepara una embarcación para dejar la isla de Calypso, el naufragio y el salvamento por Leucothea, el episodio de la isla de los feacios, Penélope en el telar, el reconocimiento de Euriclea y la matanza de los pretendientes). Apollonio usa una amalgama estilística de gran atractivo visual: láminas de oro revisten las figuras de los personajes principales (Ulises, Penélope, las divinidades, Nausicaa y los reyes de los feacios, los pretendientes) quienes presentan los atavíos caballeres-

³⁴ *Ibid.*, p. 672.

³⁵ THIEME-BECKER, *op. cit.*, II, p. 33.

cos del siglo xv y están tocados por sombreros a la moda bizantina, mientras que los desnudos, sean los de Polifemo, Ulises o las sirenas, siguen el modelo de la escultura clásica. No hay duda de que el objeto había de estar destinado a ensalzar las virtudes de los esposos: los trabajos del marido, seguramente un mercader viajero que se identificaría fácilmente con Ulises, y la honestidad de la mujer, amplificadas en la castidad de Penélope. Pero es posible, dada la fecha de 1435 del *cassone*, un año posterior al regreso de Cosme de Medici a Florencia tras un largo exilio, que la representación tuviese también el valor de un panegírico político, destinado a celebrar el nuevo régimen de tutela principesca instituido en Florencia. Comprobamos entonces que también la aproximación moralizante del mito de Ulises, propuesta sin rodeos por Boccaccio, iba unida al uso de su texto como fuente literaria de una narración pictórica.

La irradiación de la *Genealogía* fue tan extensa que el obispo de Ávila, Alfonso Fernández de Madrigal, llamado el Tostado, la usó como modelo principal para su libro de *Las catorze cuestiones*, diez de las cuales formaron el primer tratado español de mitología antigua escrito alrededor de 1440³⁶. Probablemente, las dos alusiones a los personajes de la *Odisea* que hallamos en *La Celestina* —“el buen atrevimiento de un solo hombre” que tomó Troya y la “castimonia de Penélope”—³⁷ proceden de la frecuentación de la obra erudita de Boccaccio y de la del Tostado que, según se ha demostrado en la edición de *La Celestina* dirigida por Francisco Rico, era un autor parafraseado a menudo en la *Tragicomedia* a propósito del tratamiento retórico de varias cuestiones de amor³⁸.

Pero volvamos a Italia y a la pintura. Se trata de un fresco, pintado por Pinturicchio en 1509 en el salón de recibo del palacio Petrucci en Siena. Pandolfo Petrucci, señor de la ciudad, quien había conocido varias veces el exilio y había regresado otras tantas a su casa y a su ciudad para ver siempre aumentado su poder, encargó a Pinturicchio la pintura de una gran escena compuesta con retazos de la historia de Ulises, al mismo tiempo que llamó a Luca Signorelli para que realizase otros dos frescos

³⁶ Véase P. CHERCHI, «Il veglio di Creta nell'interpretazione del Tostado. Fortuna di Dante e di Boccaccio nella Spagna del Quattrocento», en *L'Alighieri*, 40, 14 (julio-diciembre de 1999), pp. 87-98.

³⁷ F. DE ROJAS (y «Antiguo Autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, en F. LOBERA *et al.* (eds.), Barcelona, Crítica, 2000, pp. 156 y 299.

³⁸ *Ibid.*, pp. 35-36, 68. En rigor de verdad, hemos consultado la edición burgalesa del Tostado de 1545 y allí encontramos sólo dos menciones importantes al mito de Ulises: la primera, en la primera *question* mitológica, la dedicada a Apolo, donde se dice que Circe fue hija del Sol, «segun afirma Omero en la Odisea» (fol. LXXVIIv.); la segunda, en la segunda *question*, dedicada a Neptuno, sus hijos y sus nombres, donde se menciona a Polifemo, «muy famoso por las cosas que hizo contra Ulises segun escribe Omero» (fol. XCr.).

en el mismo lugar sobre los temas de *El Triunfo de la Castidad* y *El encuentro de Coriolano con las mujeres de su familia*³⁹. Observemos el fresco de Pinturicchio: el primer segmento del cuadro muestra la habitación de Penélope, ocupada casi completamente por el telar en perspectiva. La reina de Ítaca está deshaciendo la tela, asistida por una sirvienta mientras un gato juega con el ovillo de lana. Los pretendientes ingresan en el cuarto (uno de ellos exhibe su halcón de caza), precedidos por Telémaco, y descubren la estratagema de Penélope. El cuadro representa al mismo tiempo el momento dramático en que ha quedado desvelado el engaño y un instante de la vida hogareña, concentrado en detalles como los de las partes minuciosamente descritas del telar, el trabajo de la sirvienta y el gesto del gato. Pandolfo debió de insistir en la convergencia de la historia de Penélope y la de las mujeres de su casa, que conservaron la heredad y el honor del amo durante su ausencia forzada del hogar. Pero otros momentos del mito se mezclan en el fresco: el arco de Ulises cuelga de un parante de la máquina; un peregrino barbado se asoma por la puerta: es el propio Ulises que va a mantener con su mujer un diálogo, chispeante de engaños y de réplicas, antes de darse a conocer. El ave posada en el travesañ es Minerva transformada que ha de asistir a la matanza de los pretendientes. Y, por fin, la *veduta* se abre hacia un paisaje donde se distinguen los episodios de las sirenas y del desembarco de Ulises en Ítaca. Vale decir que Pinturicchio aunó en una sola escena los hechos de una larga secuencia temporal, donde resulta fácil percibir como en un espejo lejano, transferida a la esfera poética y bella del mito, la historia de Pandolfo Petrucci⁴⁰. Si recordamos los otros dos temas representados por Luca Signorelli, descubrimos de qué modo se refuerzan los paralelos de la vida política de los Petrucci con las alegorías y la historia gloriosa del pasado romano. El *Triunfo de la Castidad*, donde Penélope con la túnica azul ayuda a Lucrecia a atar los brazos de Cupido, está inspirado en el poema correspondiente de la serie de los *Triunfos* de Petrarca y duplica con más fuerza la exaltación de las virtudes femeninas de la casa Petrucci. El *Coriolano*, en cambio, ilustración de un pasaje de las *Vidas Ejemplares* de Plutarco⁴¹, apunta a enaltecer la magnanimidad de Pandolfo cuando regresaba a la patria y escuchó, igual que Coriolano en Roma, el ruego de las mujeres para no ejercer despiadadamente la venganza y preservar la integridad de Siena. El pro-

³⁹ Las tres pinturas, trasladadas a lienzo, se encuentran hoy en la National Gallery de Londres.

⁴⁰ En 1977, el artista norteamericano Romare Bearden (1911-1988) realizó un collage *The Return of Odysseus (Homage to Pinturicchio and Benin)*, hoy en el Art Institute de Chicago. La composición y las posturas de los personajes están claramente tomadas del fresco de Pinturicchio, pero las caras y las manos imitan las de las esculturas metálicas del Benin. El mito de Ulises y su hermenéutica fundada en la simbolización de valores pretenden extenderse más allá de la civilización de cuño europeo.

⁴¹ PLUTARCO, *Vidas paralelas: Coriolano*, XXXIV-XXXVI.

grama pictórico no podía ser más humanista: Homero, tal vez refractado en el texto de Boccaccio, Petrarca —el príncipe del humanismo— y Plutarco, el historiador griego de la época imperial, antiguos y modernos *alla antica* proveían el guión de las representaciones en la morada del señor de la ciudad. De modo que todo el ciclo de frescos del palacio Petrucci apuntaba a ensalzar las virtudes domésticas y patrióticas de varones y mujeres por igual, el coraje y la grandeza de alma de los unos, la sabiduría y el recato de las otras.

Notemos que, debido al fuerte predominio visual del telar y de la figura de la reina, el fresco de Pinturicchio asigna un protagonismo igual, si no superior, a Penélope respecto de Ulises en el ejercicio de la inteligencia y de la virtud. Esta idea de la igualdad de los sexos que habría transmitido el mito en forma velada hubo de ser captada muy pronto por los intelectuales del humanismo, pues la vemos asomarse ya nítida en el *Orlando Furioso*, donde Penélope y Ulises son colocados a la par con el fin de suscitar el paralelo entre la pareja homérica y la pareja de Isabella d'Este y Francesco II Gonzaga, duques de Mantua contemporáneos de Ariosto: «Sólo porque casta vivió Penélope, no fue menor que Ulises»⁴². Por supuesto que la técnica del paragón homérico es una constante en el *Furioso* y así Ulises reaparece para medir su temeridad con la de Alfonso de Ávalos, uno de los grandes capitanes de las guerras de Italia: “no tan excelente fue en cuanto a la fuerza Aquiles, ni tan atrevido Ulises»⁴³. Y de esta suerte, ya quedó configurada en las primeras décadas del siglo XVI una forma de apropiación del mito de la *Odisea* que hacía de sus dos personajes principales, el masculino y el femenino, los arquetipos de las virtudes del patriciado italiano y, por esta vía, por donde transitaban las capas más altas de la burguesía hacia su alianza con las aristocracias y aun con las monarquías de Europa occidental, muy pronto los modelos de Ulises y Penélope serían también príncipes y reales. Debemos volver sobre esta línea exegética de nuestro mito y descubrirla en la mitografía, en los ciclos pictóricos de los palacios y en la música de teatro entre 1550 y 1650. Pero es hora de atender a los vínculos entre nuestros *topoi* y el descubrimiento del Nuevo Mundo por parte de los europeos. Permítasenos, sin embargo, un *excursus* breve sobre las traducciones y las ediciones impresas de la *Odisea*.

La versión latina de Leoncio Pilatos sólo fue reemplazada por otra mejor alrededor de 1460, cuando el filólogo Francesco Aretino continuó la obra de traducir los poemas homéricos que Lorenzo Valla había comenzado, completó los ocho cantos finales de la *Ilíada* y se hizo cargo de la totalidad de la *Odisea*. El texto griego original de ambos poemas fue

⁴² L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XIII, 60, 7-8.

⁴³ *Ibid.*, XXXIII, 28, 1-2.

impreso, por primera vez, en Florencia en 1488 bajo la supervisión de Demetrio Calcóndilas. Raffaele da Volterra tradujo nuevamente al latín en verso la *Odisea* completa y publicó su versión en Florencia en 1497; hubo reediciones de esta traducción en 1510, 1512, 1513, 1524, 1528, etc. Aldo Manuzio sacó en Venecia una nueva edición del texto griego de la obra homérica en 1504, que mejoró en 1517 y renovó en 1521. La de 1517 sirvió como versión canónica para la florentina de la casa Giunti en 1519 y para la gran edición romana realizada entre los años 1542 y 1550. En 1537, salió en Venecia la primera edición bilingüe in-8.º de todo el *corpus* de Homero, el texto griego establecido en 1517 y el latino según nueva traducción en prosa hecha por Andrea Divus⁴⁴. Fue tal el éxito de la fórmula bilingüe y del formato pequeño que los impresores venecianos repitieron ese esquema editorial en 1542, 1547 y 1551. A todo esto, en 1550, Gonzalo Pérez publicó en Amberes la traducción española de los trece primeros cantos *De la Ulyxea de Homero*, empresa que fue completada seis años más tarde. Los italianos tuvieron su versión en *volgare*, a cargo de Girolamo Bacelli, sólo en 1582, si bien Ludovico Dolce había ya realizado una paráfrasis de la *Odisea* en octavas, impresa en 1573.

Destaquemos un detalle último que nos remite nuevamente al primer Manuzio y que nos sirve para mostrar no sólo la familiaridad de ese editor erudito con la historia de Ulises, sino las primeras huellas de dos aproximaciones a la *Odisea* no registradas hasta ahora. En 1502, el viajero genovés Giorgio Interiano visitó a Aldo en Venecia y le entregó un opúsculo de su autoría sobre las costumbres y creencias de los circasianos o sármatas, pueblo que habitaba entre el río Don y el Cáucaso, descendiente de los antiguos escitas. Interiano veía en Aldo a un «gran amante de la virtud, diligente indagador de hechos y costumbres ajenos»⁴⁵. El 20 de octubre de ese mismo año, Manuzio remitía a Iacopo Sannazaro en Nápoles una copia del texto de Interiano y le solicitaba una epístola introductoria para publicarlo con ella. Aldo retomaba allí la opinión que él mismo había suscitado en el genovés y la proyectaba sobre éste, amplificada. Decía Aldo a Sannazaro que Interiano era «hombre de vida íntegra, estudiosísimo de los doctos y risueño» (*facetus*): «se me ha aparecido así como otro Ulises de Homero», entusiasta conocedor de otros hombres. Aldo Manuzio ha asociado pues a Ulises con el interés apasionado por los otros y ha señalado indirectamente en él un carácter jovial y risueño.

⁴⁴ Nótese que sigo el rastro de la *Odisea*, sola o en compañía de la *Iliada*, siendo que ésta fue editada en la versión latina parcial de Valla varias veces antes de 1537. Recuérdese, por otra parte, que Ezra Pound utilizó la traducción de Andreas Divus en el comienzo de los *Cantos*, para dar su propia versión inglesa del Canto XI de la *Odisea* y del descenso de Ulises al Hades (cf. M. ALEXANDER, *The Poetic Achievement of Ezra Pound*, 1979).

⁴⁵ Todos estos textos los hemos tomado de G. B. RAMUSIO, *Navigazioni e Viaggi*, a cargo de M. MILANESI, Turín, Einaudi, 1978-88, 6 vol. (edición electrónica: <http://www.liberliber.it>); vol. 4, pp. 8-9.

Alteridad y comicidad, tales son los rasgos que suponíamos debían de mostrarse en las apropiaciones renacentistas de Odiseo y que ahora descubrimos por primera vez. Pero agreguemos una prueba adicional sobre el asomo de esa interpretación combinada en los primeros años del siglo XVI: Erasmo mantenía en la misma época una relación muy estrecha con Aldo mientras redactaba la primera colectánea de sus *Adagia*. Y bien, el Roterodamense parecía compartir con su editor la perspectiva sobre Ulises, aunque es posible que le otorgase un matiz más irónico. El proverbio XXXII de la centuria IV en la quíliada II de los *Adagia* es el “Apólogo de Alcinoos”, que Erasmo identifica con una fábula o cuento “de viejas”, semejante a las historias que Ulises desgranó en la corte del rey de los feacios: «fábulas ridículísimas y prodigiosas, mentiras portentosas acerca de los lotófagos, los lestrigones, Circe, los Cíclopes y otras del mismo género de milagros, confiado como estaba [nuestro héroe] en la ignorancia y en la barbarie de los feacios». Ulises cómico, entonces, pero poco respetuoso, en apariencia, de la alteridad humana. Sin embargo, Erasmo vuelve más tarde sobre el mismo proverbio, núm. LXXXII de la centuria I en la quíliada V, y allí lo lee a la luz de la cita que Aristóteles hizo del episodio en su *Retórica* (libro III, capítulo XIV) para ensalzar la búsqueda de buena voluntad y de compasión entre los extranjeros como una de las posibilidades más altas del arte de la persuasión discursiva⁴⁶. Ulises engrandecido, por fin, merced al contacto con los otros.

3

No resulta caprichoso imaginar que la figura de Ulises ha sido parte principal en la composición del bajo continuo mítico de la llegada de los europeos a América y de la Conquista. En efecto, el modelo o estilema fue una constante de la cultura literaria italiana hasta bien entrado el siglo XVII pero, en verdad, sólo una cita esporádica en el caso de la historiografía de los cronistas y de la retórica española, según han demostrado en 1992 los trabajos de María Muñoz Muñoz⁴⁷, Juan Gil⁴⁸, Mario Pozzi⁴⁹ y Vanni Bramanti⁵⁰. En los escritos de Américo Vespucci, por

⁴⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1415 b 25-27. El pasaje de la *Odisea* corresponde al canto VI, vv. 327-328.

⁴⁷ M. N. MUÑOZ MUÑOZ (ed.), *op. cit.*, p. 8. La colega extremeña ha sintetizado con acierto la conciencia italiana del descubrimiento como prefiguración copernicana y “proyección del mito de Ulises”, situada frente a la conciencia española que percibía el mismo acontecimiento más que nada como «conquista de un Eldorado poblado de infieles».

⁴⁸ J. GIL, «Los modelos clásicos en el Descubrimiento», en M. N. MUÑOZ MUÑOZ (ed.), *op. cit.*, pp. 13-27.

⁴⁹ M. POZZI, «Realtà e schemi letterari nelle relazioni di viaggio del Cinquecento», en M. N. MUÑOZ MUÑOZ (ed.), *op. cit.*, pp. 29-45.

⁵⁰ V. BRAMANTI, «Cent'anni dopo: L'America a Firenze», en M. N. MUÑOZ MUÑOZ (ed.), *op. cit.*, pp. 215-225, sobre todo las 220-221.

ejemplo, los de su autoría segura y los atribuidos, encontramos la confirmación de una suposición obvia para el caso de un toscano cultivado como él, que solía dirigirse además a compatriotas conspicuos —Lorenzo di Pier Francesco de' Medici y Pier Paolo Soderini, gonfalonero perpetuo de Florencia—. El supuesto es que el remitente y los destinatarios de sus *Lettere* habían de conocer al dedillo la *Commedia* de Dante, cosa que se hace evidente de inmediato, pues en la carta del 18 de julio de 1500, despachada en Sevilla para Lorenzo di Pier Francesco, Américo cuenta cómo estudiaba el cielo del hemisferio sur (una experiencia de la que él habría de deducir la radical novedad del mundo explorado más allá del Atlántico), a la par que recuerda *in continenti* y cita de manera literal los dos tercetos del primer canto del *Purgatorio* en los cuales Dante se había referido enigmáticamente a las «cuatro estrellas del otro polo»⁵¹, identificadas allí mismo por Vespucci con la Cruz del Sur⁵². En la carta dirigida desde Lisboa al mismo Lorenzo, Américo sigue haciendo gala de su formación literaria y humanística cuando cita a Petrarca a propósito de las armas «libradas al viento», flechas, dardos, lanzas, que manejaban con gran destreza los aborígenes de las costas del Brasil⁵³. Pero el momento esperado llega con la *Lettera* «sobre las islas recientemente encontradas en sus cuatro viajes», dirigida posiblemente a Soderini y publicada en Florencia entre 1505 y 1506, texto que traducido al latín y editado como *Quatuor Americi Vespucci navigationes* por los eruditos cartógrafos de Saint-Dié en mayo de 1507 estuvo en el origen de la denominación del Nuevo Mundo⁵⁴. Nuestro Américo no se cansa de citar al mejor Petrarca, en este caso al intelectual que indaga su yo y encuentra dentro de él a «otro hombre del que soy»⁵⁵, para seguir luego, a la hora de subrayar sus descubrimientos de tierras y gentes en el hemisferio sur, con la evocación del tándem Dante-Ulises:

«[...] si bien me recuerdo —dice Vespucci— en alguno he leído que consideraba que este mar Océano era mar sin gente, y que de esta opinión fue Dante, nuestro poeta, en el capítulo XXVI del *Infierno*, donde finge la muerte de Ulises»⁵⁶.

La cita no puede ser más precisa: al decir “finge”, Vespucci es consciente de que Dante inventó la historia del fin de Ulises. No obstante, es posible que él se sintiese como una suerte de Odiseo cristiano que

⁵¹ *Purgatorio*, I, vv. 22-27.

⁵² A. VESPUCCIO, *El Nuevo Mundo. Cartas relativas a sus viajes y descubrimientos*, ed. y estudio preliminar por R. LEVILLIER, con textos en italiano, español e inglés, Buenos Aires, Nova, 1951, p. 102.

⁵³ *Ibid.*, pp. 148-150.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 198-199.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 203. Se trata del Petrarca más intenso del *Secretum*, de la carta *familiar* a Dionigi di Borgo San Sepolcro y del *De sui ipsius et multorum ignorantia*.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 205.

cumplía la empresa inalcanzable para el héroe pagano antiguo. Una identificación que, en todo caso, hubo de hacer el retratista póstumo de Américo, Jacopo Stradano, pintor flamenco que trabajó en la corte granducal de Florencia en los años 70 del siglo xvi y realizó tres dibujos con el retrato de Vespucci, grabados por Hans Collaert en 1585 y publicados por Philippe Galle en Amberes en 1589 para un álbum de ilustraciones sobre los nuevos descubrimientos e invenciones del siglo xvi (*Nova Reperta*)⁵⁷. El primer grabado representa a nuestro navegante sobre una embarcación que surca hacia Occidente un océano poblado de divinidades marinas; por detrás, Minerva lo asiste y le tiende una rama de su creación más preciada, el olivo del trabajo y de la paz. Es muy claro el vínculo de la escena con el viaje de Ulises, acompañado por su deidad protectora. El segundo grabado nos muestra a Vespucci mientras observa la Cruz del Sur, hace mediciones y cálculos, descubre intelectualmente el Nuevo Mundo. Al lado de los instrumentos, de los papeles, del faro que ilumina la mesa de trabajo, un crucifijo nos recuerda al aventurero y al sabio cristiano. El tercer grabado es el más famoso, el que los *postcolonial studies* han llamado manifiesto visual del imperialismo europeo⁵⁸: desembarcado ya en la costa del continente desconocido, Vespucci dialoga y descubre una mujer desnuda, tendida sobre una hamaca, que es la alegoría de América, la tierra salvaje de los caníbales que se vislumbran en el fondo. Vespucci-Ulises se enfrenta tal vez a nuevos Polifemos. No hay que olvidar, en busca de un refuerzo de pruebas sobre la proyección posible de la *Odisea* en los grabados analizados, que Stradano trabajó también en el Palazzo Vecchio de Florencia y realizó allí un conjunto de frescos y un cuadro muy importante sobre temas tomados del mito de Ulises: los frescos, que representan a Penélope ante el telar y el descenso del héroe al Hades entre otras historias, decoran la sala de Penélope en los departamentos de la granduquesa Eleonora de Toledo; el cuadro forma parte de la serie de tablas para el *studiolo* del granduque Francesco I de Medici y representa la llegada de Ulises a la morada de Circe: la maga acaba de convertir a los marineros en cerdos y está rodeada por los animales feroces en que se han transfigurado sus antiguos amantes, el héroe se muestra de perfil en primer plano, aconsejado por Mercurio quien le entrega la planta del *moly* para conjurar los hechizos de Circe. La pintura debía de servir como parante de la puerta del armario en que el granduque, practicante de la alquimia y de otras artes mágicas, guardaba los simples de cuya destilación se obtendrían filtros y remedios especiales.

⁵⁷ J.-C. MARGOLIN, «La découverte de l'Amérique dans une vision maniériste de Fracastor et de Stradan», en *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Actes du XIe Stage international de Tours, "De Pétrarque à Descartes", París, Vrin, 1972, pp. 187-212.

⁵⁸ El profesor Ed Gallagher, por ejemplo, en <http://www.hnet.uci.edu/mclark/library.htm>.

Poco se deja ver el estilema de las aventuras de Ulises en los cronistas de Indias. Fernández de Oviedo, en su *Historia general y natural de las Indias*, lo trae a colación para descartarlo, junto al viaje de Jasón y los trabajos de Hércules, como meras “ficciones o metáforas” que nada sirven a la hora de imaginar cuáles fueron las desventuras reales de Alvar Núñez en la Florida⁵⁹. Las Casas asigna al modelo mayor peso en su *Historia de las Indias*, pues para el dominico Homero es autoridad que, al menos, vale la pena discutir, sea que haya hablado sobre los etíopes, sea que se haya equivocado acerca de la inhabitabilidad de la zona tórrida⁶⁰. Lo más atractivo para fray Bartolomé es el lugar que Homero habría identificado con los Campos Elíseos o Islas Afortunadas, en el pasaje del canto IV de la *Odisea* donde Proteo describe a Menelao aquel sitio de delicias⁶¹. Las Casas especula con que podría haber sido el extremo occidental de España o las Islas Canarias y cita literalmente la versión latina de Raffaele da Volterra de los ocho versos correspondientes en la *Odisea* (téngase en cuenta que el dominico escribió la *Historia de las Indias* entre 1527 y el año de su muerte en 1566, de manera que bien pudo utilizar alguna de las ediciones florentinas que hemos mencionado). Las Casas insiste en el punto mediante una paráfrasis de la cita. En aquella región *ad ultima*, «provee a los hombres fácilmente de comida la muy buena tierra; no hay nieve, ni invierno, ni tempestad, ni lluvias demasiadas, sino vientos occidentales, blandos y suaves, que produce de sí el mar Océano y hace los cuerpos florecer y sanos, etc.»⁶². Pero los antiguos erraban, porque «mejor y mas propinquos andaban destos Campos Elíseos los indios, de quien determinamos principalmente hablar en esta Corónica, como aparecerá, si Dios diere favor y tiempo, adelante»⁶³. A la postre, nuestro estilema vuelve a diluirse tras su confrontación con la experiencia directa de lo real y radicalmente nuevo. Por lo tanto, no ha de extrañarnos el eclipse de la *Odisea* en la imaginación analógica americana de Castilla. El jesuita Acosta apenas cita a Homero, para referirse a la costumbre antiquísima del trueque o para mostrar un ejemplo, tomado de la tradición clásica, sobre la universalidad, tan cara a la Compañía de Jesús, de “algún” tipo de conocimiento de Dios⁶⁴. Y el dicho eclipse se extendió, si no a los poetas, también a los historiadores italianos de la expansión marítima europea. Es paradigmático el caso del libro de Ramusio, quien adujo abundantemente la autoridad de Homero

⁵⁹ Libro XXXIII, 4, citado en J. GIL, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁰ Fray B. DE LAS CASAS, *Historia de las Indias*, A. MILLARES CARLO (ed.), estudio introductorio por L. HANKE, México-Buenos Aires, FCE, 1965, t. I, pp. 42 y 39. Aunque el texto lascasiano permaneció inédito hasta fines del siglo XIX, Hanke ha demostrado la amplia difusión de la obra manuscrita en el círculo del doctor Hernández alrededor de 1570.

⁶¹ *Odisea*, IV, vv. 385-594.

⁶² LAS CASAS, *op. cit.*, t. I, p. 114.

⁶³ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁴ P. J. DE ACOSTA, *Historia Natural y Moral de las Indias*, E. O’GORMAN (ed.), México-Buenos Aires, FCE, 1962; IV, 3, p. 144; V, 3, p. ??.

y usó el modelo de Ulises, héroe “sapientísimo y elocuente”, merecedor de los mayores elogios «por haber visto las costumbres de muchos hombres y de muchos países»⁶⁵, en las partes de la obra dedicadas a los viajes de los europeos en el Asia y en el África. Pero Ramusio sólo realizó una mención ligera y de circunstancias del poeta al comenzar el tercer volumen sobre las largas y complejas *Navegaciones* americanas⁶⁶.

Decíamos que los poetas italianos persistieron en el empleo del mito de Ulises como una suerte de lente para hacer más comprensible la incorporación y el dominio de América por parte de los europeos. Torquato Tasso hubo de ser quizás el más entusiasta en esa operación mitopoiética: el canto XV de la *Gerusalemme Liberata* cuenta cómo los cruzados Carlo y Ubaldo abandonan la cueva del mago de Ascolana, se embarcan en la nave de la Fortuna y continúan la búsqueda de Rinaldo hasta el palacio de Armida. La Fortuna los lleva al océano y les recuerda el “vuelo audaz” de Ulises al occidente de las Columnas de Hércules; la prosopopeya de la diosa se anuda así con el relato del héroe griego en el *Infierno* de Dante. Pero la Fortuna niega que las tierras ocultas del otro hemisferio sean estériles o estén deshabitadas; dice que hay más allá del mar pueblos paganos que algún día habrán de recibir “la fe de Pedro” y entonces, profetiza, la ruta del océano quedará expedita para siempre, tras aquel viaje primero de un “émulo del sol”, un “hombre de la Liguria”, “Colón” —lo nombra la deidad—, cuyo “vuelo” «dará larga memoria, dignísima de ser poema y de historia»⁶⁷.

A comienzos del siglo XVII, una moda bastante extendida en Florencia dio lugar a varios proyectos de poemas de tema americano: Giovanbattista Strozzi intentaba en 1601 componer una pieza épica sobre Vespucci, «obra digna y que tiene en sí grandeza y maravilla, algo más que las novelas de Ulises»⁶⁸. Raffaello Gualterotti buscaba también su inspiración en los descubrimientos del toscano Vespucci, mientras que Giovanni Villifranchi editaba en 1602 los dos primeros cantos de un *Colombo*. Y aún en 1618, el modenés Alessandro Tassoni comenzaba su *Oceano* y desplazaba otra vez, en una carta de presentación del poema, el estilema de Ulises al centro de la escena. Tassoni protestaba: «[...] todos insisten en querer imitar a Tasso en la *Jerusalén* y a Virgilio en la *Eneida*, y ninguno recuerda la *Odisea*, la cual, si no me engaño, debería ser la que sirviese de faro a quien tiene el designio de reducir en poema épico la navegación de Colón a la India occidental»⁶⁹. Pero en

⁶⁵ G. B. RAMUSIO, *op. cit.*, vol. 1, pp. 378-379, y también en vol. 1, p. 451 (sobre el «jardín maravilloso de Alcinoos»); vol. 3, p. 6 (paragón entre el regreso de Ulises a Ítaca y el retorno de los Polo a Venecia); vol. 4, pp. 144, 159 y 170.

⁶⁶ *Ibid.*, vol. 5, pp. 6-7.

⁶⁷ T. TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, canto XV, octavas 25-32.

⁶⁸ Cit. en V. BRAMANTI, *op. cit.*, p. 220.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 221.

esos mismos años, Tommaso Campanella se burlaba ya, en uno de sus madrigales *A los italianos que se ocupan de poetizar con las fábulas griegas*, de la reiteración absurda de las mañas eruditas, que refractaban las hazañas descubridoras de los modernos a través del cristal de los antiguos. Aunque hubiese bautizado con su nombre al Nuevo Mundo, Vespucci no merecía la atención de los poetas, embelesados todos por «el ovillo fabuloso de los falsos dioses griegos y de los mentidos héroes»⁷⁰.

Destaquemos, en el fin de este apartado, la importancia que la figura de Ulises tuvo, al contrario del caso español, para la cultura figurativa lusitana y la épica en lengua portuguesa. Recuérdese que Ulises era considerado el padre fundador de Lisboa, según la tradición establecida por San Isidoro. Sylvie Deswarte-Rosa ha descubierto recientemente la recurrencia de la figura de Ulises y de su papel de héroe primordial en la obra pictórico-literaria del erudito, teórico del arte y pintor Francisco de Holanda, durante las décadas de 1560 y 1570 en Portugal⁷¹. *Los Lusíadas*, por otra parte, aluden a la capital lusitana, una y otra vez, como ciudad “ulisea”⁷² y el rey de Ítaca aparece, en su calidad de antepasado del linaje lusitano, bordado sobre los estandartes de la flota portuguesa que Paulo de Gama muestra y describe al catual de Malabar⁷³. Pero digamos que, al mismo tiempo, el canto del viaje real y verdadero a la India debe ubicarse, a juicio del poeta, muy por encima de las ficciones épicas de los antiguos:

[...] canten, loen y escriban siempre estremos / de sus héroes, y a su deseo midan / fingiendo magas Circes, Poliphemos, / serenas que adormezcan y que impidan; / denle más navegar a vela y remos / los cícones y tierra do se olvidan / los compañeros en gustando al loto, / denle en el mar perder a su piloto; // sueltos los vientos de odres imaginen, / y Calipsos también enamoradas, / harpías que el manjar les contaminen, / y a las desnudas sombras ya pasadas / baxar: ¡que aunque escribiendo más se afinen / en sus fábulas vanas, bien soñadas, / la desnuda verdad que cuento pura / vencer puede a cualquier grande escriptura!»⁷⁴.

Ni siquiera allí donde el mito mejor parece convertirse en fundamento de la historia, el personaje de Ulises y sus aventuras pueden escapar de la sombra de la mentira y de las ambigüedades del relato que desgranó el héroe en el mundo feliz de los feacios.

⁷⁰ Cit. en M. POZZI, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁷¹ S. DESWARTE-ROSA, «Le Portugal et la Méditerranée. Histoires mythiques et images cartographiques», en *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLIII: *Le Portugal et la Méditerranée*, Lisboa-París, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 97-147. Debo esta referencia a la erudición y gentileza de mi colega Dr. Fernando Bouza Álvarez.

⁷² *Los Lusíadas*, III, 57, 1-4; III, 58, 8; IV, 84, 1.

⁷³ *Ibid.*, VIII, 4 y 5.

⁷⁴ *Ibid.*, V, 88 y 89.

4

Marco Lorandi ha estudiado, casi sin dejar resquicios, la fortuna del mito de Ulises como colección sistemática de *exempla virtutis* que proveyó el hilo argumental para los ciclos decorativos de palacios italianos del siglo XVI, en los cuales sus habitantes y comitentes, príncipes laicos o eclesiásticos, mercaderes y patricios, pretendieron contemplar un modelo polimórfico de la conducta humana donde aprender el arte del mando y la resignación ante las adversidades de la política y del comercio, o bien fantasear simplemente con la visión de las virtudes que ellos imaginaban ejercer en el gobierno del mundo⁷⁵. De los casos que Lorandi incluye en su registro ordenado según los *topoi* proporcionados por cada episodio de la *Odisea*, recordemos en especial los siguientes: Primero, el ciclo que Pellegrino Tibaldi pintó para el palacio del cardenal Giovanni Poggi en Bolonia entre 1550 y 1551 (donde despuntan rasgos claros de una *vis comica* en el tratamiento de varias escenas, *i.e.*, Eolo y el don de los vientos, la ceguera de Polifemo); segundo y tercero, los ciclos que Gianbattista Castello, llamado el Bergamasco, realizó para la villa de los Lanzi en Gorlago (Bérgamo) en los años 50 del *Cinquecento* y, más tarde, con la ayuda de Luca Cambiaso, para el palacio de los Pallavicino en Génova entre 1560 y 1565; cuarto, el conjunto señalado páginas atrás que Giovanni Stradano pintó en la Sala de Penélope de los departamentos de la granduquesa Eleonora en el Palazzo Vecchio de Florencia alrededor de 1562; quinto, los lunetos del *Camerino* que Annibale Carracci pintó para el cardenal Odoardo Farnese en el palacio de esa familia en Roma, entre 1595 y 1597 (dos escenas están tomadas de nuestra historia: Ulises y las sirenas, Ulises auxiliado por Mercurio en su encuentro con Circe; el resto corresponde a los mitos de Hércules, Perseo y los hermanos de Catania)⁷⁶. Un interés paralelo al de los poderosos italianos debió de alimentar a don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, en cuyo palacio del Viso del Marqués una sala de Ulises, pintada por Gianbattista y Francesco Perolli alrededor de 1570, proveyó la exaltación del héroe marino que don Álvaro pretendía ser⁷⁷.

Advirtamos que todos estos ejemplos pictóricos, tanto en Italia cuanto en España, se hallaban vinculados con la proliferación de tratados de mitología que tenían como propósito central el de proveer interpretaciones alegóricas de los dioses y héroes de la Antigüedad. Los textos de Gyraldi, 1551, Conti, 1551, Cartari, 1556, que ya citamos, las *Questiones* del Tostado, reeditadas en Amberes en 1551, de seguro acompañaron las lecturas de quienes guiaban a los artistas del pincel en la idea-

⁷⁵ M. LORANDI, *op. cit.*, especialmente pp. 37-67.

⁷⁶ *Ibid.*, *passim*.

⁷⁷ S. SEBASTIÁN, *Arte y humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 74-75.

ción y ejecución de los ciclos mentados. Hay una coincidencia cronológica estricta. Sumemos, en el caso específico de nuestro mito, la paráfrasis de la *Odisea* en versos endecasílabos en italiano, que Ludovico Dolce publicó en 1573 con un prefacio alegórico para cada parte e ilustraciones al comienzo de cada canto⁷⁸. Pero, respecto del palacio del Viso del Marqués, notemos además que la gran obra en lengua castellana sobre los mitos antiguos es posterior a los frescos de los Perolli. Me refiero al libro tan complejo, laberíntico e inagotable de historias y motivos, que el polígrafo Juan Pérez de Moya publicó en 1585: *Philosophía secreta de la gentilidad*. Tal vez sea éste el tratado de mitología que presentó, de una manera más clara y sistemática, la polisemia que siglos de exégesis y filología proyectaron sobre la religión y las creencias de los antiguos paganos. Porque Pérez de Moya procuró dar de cada mito y de sus partes la interpretación literal o histórica, la alegórica o moral y la física o natural, de tal suerte que mediante la “fábula” de Ulises, según el sentido alegórico, «quisieron los antiguos declarar toda la vida del hombre, así hazañas como gobierno y costumbres, para informarnos a que tengamos sufrimiento en los encuentros de fortuna y no demos oídos a los halagos de los vicios»⁷⁹. Polifemo, en tanto, desde el punto de vista histórico, fue realmente «un crudelísimo tirano de Sicilia, soberbio y muy menospreciador de los dioses»⁸⁰. Y si la veste moral de Circe consiste en ser «aquella pasión natural que llaman amor deshonesto», su veste cósmica o natural, por cuanto ella fue hija del Sol y nieta del Océano, nos enseña que «las inclinaciones y apetitos se engendran en los animales del humor y calor»⁸¹. Aún en el siglo XVII, España dio una obra mayor en el campo de la hermenéutica polisémica de la mitología: el *Theatro de los dioses de la gentilidad*, publicada en Salamanca en dos partes, en 1620 y 1623.

Claro que, en ninguna parte de la Europa occidental, el personaje de Ulises alcanzaría mayor envergadura de *exemplum* de la ética y la política que en la Francia de los Valois. Desde los tiempos de Guillaume Budé y Lefèvre d'Étaples, la pasión del humanismo francés por la lengua y la literatura griegas había crecido de una manera sólo comparable a la de la cultura florentina en la época de Ficino y de los primeros Medici. En 1530, el rey Francisco I estableció el *Colegio de los lectores reales* y, con él, la primera cátedra de griego. Clément Marot no desdeñaba entonces asimilar la figura del monarca con la del dios griego Pan, tan polimórfico, abarcador, omnicompreensivo y ambiguo en cuanto a la natu-

⁷⁸ L. DOLCE, *L'Ulisse*, Venecia, 1573.

⁷⁹ J. PÉREZ DE MOYA, *Philosophía secreta de la gentilidad*, C. CLAVERÍS (ed.), Madrid, Catedra, 1995, p. 543.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 590.

⁸¹ *Ibid.*, p. 548.

raleza contradictoria de creadora-destructora, benéfica-calamitosa, andrógina, que esa deidad podía asumir. «[...] algún día haré canciones en tu alabanza, oh Pan, dios muy sagrado, cantos que han de complacerte», se entusiasmaba Marot en una *Égloga* dedicada al rey en 1539. Entre tanto, un pintor activo en el castillo de Fontainebleau, Belin o Nicolás de Módena, realizaba un retrato extraño y muy perturbador de Francisco I como síntesis de las divinidades paganas y colocaba por debajo de la imagen la inscripción siguiente:

Francisco en guerra es un Marte furioso / En paz Minerva y Diana en la caza / Por hablar bien, Mercurio copioso / Por amar bien Amor verdadero lleno de gracia / Oh, Francia feliz, honra pues la cara / de tu gran Rey que sobrepasa a la Naturaleza / Pues honrándolo sirves en el mismo lugar / A Minerva, Marte, Diana, Amor, Mercurio»⁸².

He ahí un Francisco I *polytropos*, asimilable a la plasticidad de Ulises. En 1538, el helenista Jean Dorat, amante y conocedor profundo de Homero, fue nombrado poeta regio. Probablemente a él se debiera la elección de Ulises como héroe tutelar y espejo de virtudes de los reyes de Francia, que habría de convertirse en un *topos* de la retórica oficial, literaria e iconográfica, desde finales de la década del 40 hasta el reinado de Carlos IX. En su *Poematia*, segunda parte del libro de los *Epigramas*, Dorat exploraba las posibilidades simbólicas de la *Ilíada* y las descartaba debido a la ira que en Troya había campeado durante diez largos años y arrastrado a tantos príncipes al reino de los muertos. En los errores y peligros de Ulises, en cambio, el poeta erudito encontraba no sólo pruebas de la paciencia del héroe, sino de su sabiduría, de su piedad, de su justicia y moderación: «el divino Homero propuso describiéndolo el ejemplar más perfecto *ad unguem* (disponible) de la virtud»⁸³. Pero, a decir verdad, bastante hubo de costar el hacer explícito el estilema, porque llama la atención que, en el primer sermón pronunciado por el cardenal de Jury durante los funerales del mismo Francisco I en 1547, hayan sido el Ajax y el Héctor de la *Ilíada*, la Hécuba y la Casandra recreadas por Eurípides, los personajes del ciclo troyano evocados para trazar la semblanza del rey muerto. Parecería que entonces sólo se aludió a Ulises sin nombrarlo, cuando el orador recordó el infortunio de la prisión de Francisco después de la batalla de Pavía:

«La sabiduría, sin embargo, mantuvo siempre en él recta la razón de su entendimiento y bien dirigida hacia su fin: como un timonel prudente e inteligente jamás abandona, debido a las tormentas, el timón de la nave mediante el cual él la conduce al puerto. Así, al gobernarlo su sabiduría por la razón de su entendimiento, entre las tempestades de su prisión, de su enfermedad, de la pri-

⁸² A. CHASTEL & R. KLEIN, *El Humanismo* [1954], Barcelona, Salvat, 1964, figura 235, p. 329.

⁸³ Cit. en M. LORANDI, *op. cit.*, p. 45.

sión de sus hijos, a despecho de todos los vientos contrarios, [Francisco] redujo la nave y la devolvió a su puerto»⁸⁴.

El modelo odiseico tendría, por fin, su mejor despliegue en la construcción y decoración de la *Galería de Ulises* en Fontainebleau, comenzada aún bajo Francisco I, decorada por Primaticcio y sus ayudantes durante los primeros años de Enrique II (1547-1549) y terminada bajo Carlos IX en los años 60. La *Galería* fue destruida por un incendio, pero conservamos la colección de aguafuertes que sobre esos frescos hizo el flamenco Van Thulden en 1633: *Les Travaux d'Ulysse peints à Fontainebleau par le Primatice* (París, Melchior Tavernier)⁸⁵. Lorandi ha demostrado de qué modo cada una de las pinturas alude a una de las virtudes que forman la panoplia de prendas deseables en el espíritu y en la acción del rey: la hospitalidad en los episodios de los feacios y del combate con Iro, el dominio sobre la voluptuosidad en el suceso de las sirenas, el respeto a la religión en la catastrófica aventura de las vacas de Helios, la lucha extrema por la justicia en la matanza de los pretendientes, y así siguiendo.

Para terminar el apartado, digamos que, tras las huellas de Dorat, Joachim Du Bellay fue más allá del símil de Odiseo *ad usum regis* y lo universalizó hasta transformarlo en el retrato del peregrino genérico que regresa después de largos años al hogar: «Feliz quien, como Ulises, hizo un bello viaje / [...] y después ha regresado, cargado de experiencia y de razón, / a vivir entre sus parientes el resto de su vida»⁸⁶. Pero, también a su vuelta al lugar de nacimiento, el viajero encuentra que debe luchar contra las dificultades nacidas en su ausencia y simbolizadas por los pretendientes:

Y yo pensaba también lo que pensaba Ulises,
que nada había más dulce que ver un día
su chimenea echar el humo, y después de larga estancia
encontrarse en el seno de su tierra nutricia.

Yo me alegraba de haber escapado al vicio,
a las Circes de Italia, a las Sirenas de amor
y de haber traído a Francia, a mi regreso,
el honor que se adquiere por un fiel servicio.

⁸⁴ *Le Trespas, Obseques et enterrement de tres hault, tres puissant, et tres magnanime François para la grace de Dieu Roy de France, tres chretien, premier de ce nom, prince clement, pere des arts et sciences. Les deux sermons funebres prononcez esdictes obseques, l'ung a Nostre dame de Paris, l'autre a Saint Denys en France*, París, Robert Estienne, 1547, pp. 68-69. Debo esta bella referencia a la gentileza de mi colega Marta Madero.

⁸⁵ M. LORANDI, *op. cit.*, pp. 42-47.

⁸⁶ J. DU BELLAY, *Regrets*, XXXI. «Heureux qui comme Ulysse, a fait un beau voyage, / ou comme cestui-là qui conquist la toison, / Et puis est retourné, plein d'usage et raison, / Vivre entre ses parents le reste de son âge! // Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village / Fumer la cheminée, et en quelle saison / Reverrai-je le clos de ma pauvre maison, / Qui m'est une province, et beaucoup davantage? // Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux / Que des palais romains le front audacieux; / Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine, // Plus mon Loire gaulois que le Tibre latin, / Plus mon petit Liré que le mont Palatin, / Et plus que l'air marin la douceur angevine».

¡Ay! tras el tormento de tan largo periplo,
 mil desasosiegos que me acosan encuentro en casa,
 que me corroen el corazón sin esperanza de alivio.

Adiós entonces, Dorat, todavía soy romano, (*)
 si el arco que las nueve Hermanas te pusieron en la mano
 no me prestas (**) aquí para cumplir mi venganza»⁸⁷.

5

El *Cinquecento* asistió a una persistencia tenaz de las dos polaridades más comunes, asociadas con el nombre de Ulises: *prima*, la oposición moral prudencia-engaño, en la literatura emblemática a partir de Alciato; *secunda*, la pareja de contrarios filosóficos, sabiduría-conocimiento falso, que se nos muestra en la parodia mágico-satírica alrededor de la figura de Circe, ora en las letras desde *El Asno de Oro* de Maquiavelo hasta la poliantea cómica que fue *La Circe* de Giambattista Gelli, ora en las pinturas que Dosso Dossi consagró al tema de la maga antigua, resucitada por Ariosto en el *Furioso*. Consideremos los *Emblemas* de Alciato. El núm. XXVIII, *Tandem, tandem iustitia obtinet (Tarde o temprano prevalece la justicia)*⁸⁸, gira en torno a la disputa entre Áyax y Ulises por las armas de Aquiles y el poeta no duda en considerar “inicua” a la asamblea de los griegos que dio el triunfo al especioso Odiseo, a tal punto que las olas vengadoras de Neptuno proclaman, en los versos finales que desenvuelven el mote, la justicia de la causa de Áyax. El litigio y el dolo de Ulises vuelven con más fuerza en el emblema XLVIII, *In victoriam dolo partam (Sobre la victoria conseguida por el engaño)*: la virtud se desespera al verse «mancillada por un juez griego y que se defraudara la mejor causa»⁸⁹. Pero sabemos que la emblemática suele ser dominio predilecto de la ambigüedad y por eso encontramos el emblema CLXXV, *Insani gladius (La espada del loco)*, para el cual la contienda por las armas culmina en la crítica de la locura y la desesperación de Áyax: quien ha perdido la razón, como el Tela-

⁸⁷ *Ibid.*, CXXX. “Romano”, quiere decir “extranjero”, las “Hermanas” son las musas que deberían entregar a Du Bellay la lira para componer sus poemas satíricos contra los enemigos que viven en Francia. «Et je pensais aussi ce que pensait Ulysse, / Qu’il n’était rien plus doux que voir encor un jour / Fumer sa cheminée, et après long séjour / Se retrouver au sein de sa terre nourrice. // Je me réjouissais d’être échappé au vice, / Aux Circés d’Italie, aux Sirènes d’amour, / Et d’avoir rapporté en France à mon retour / L’honneur que l’on s’acquiert d’un fidèle service // Las, mais après l’ennui de si longue saison, / Mille soucis mordants je trouve en ma maison, / Qui me rongent le coeur sans espoir d’allégeance. // Adieu doncques, Dorat, je suis encore romain, / Si l’arc que les neuf soeurs te mirent en ta main / Tu me prête[s] ici, pour faire ma vengeance».

⁸⁸ Uso la edición realizada por Santiago Sebastián, en la cual Pilar Pedraza actualizó la traducción al castellano de 1549, hecha por Daza Pinciano: ALCIATO, *Emblemas*, S. SEBASTIÁN (ed.), Madrid, Akal, 1985, pp. 61-63.

⁸⁹ ALCIATO, *op. cit.*, pp. 83-84.

mónida, daña a pobres e indefensos sustitutos del enemigo y «precipita su propia ruina»⁹⁰. Hasta aquí el Ulises falsario y los efectos deletéreos de su astucia. Claro está que las contradicciones y anfibologías del saber y de la práctica de los emblemas se ahondan, pues nuestro héroe se rescata merced a la prudencia. El emblema LXXVI, parte de la constelación dedicada al dicterio de la lujuria y de las meretrices, *Cavendum a meretricibus* (*Que hay que guardarse de las rameras*), pone a Circe en la picota y, sin nombrarlo, ensalza a Ulises quien supo, con la ayuda divina, no caer en las celadas de la maga⁹¹. El emblema CLXXI, *Iusta vindicta* (*El justo castigo*), convierte a Odiseo en el vengador de la ley divina vulnerada por Polifemo: El Itacense «dejó ciego al Cíclope. He aquí que el que inventa los castigos los recibe en su propia carne»⁹². Los emblemas CXIV y CXV son la apoteosis del Ulises prudente: el primero, *In oblivionem patriae* (*Sobre el olvido de la patria*), recuerda y se ilustra con el episodio de los lotófagos⁹³, mientras que el segundo, *Sirenes* (*Las sirenas*) es poema e imagen de la aventura en la que Ulises conoció y resistió a lo prohibido, atado al mástil de su nave. Alciato vuelca allí todas las perplejidades de los mitógrafos del Renacimiento acerca de las extrañas hijas de Melpómene, dice cuáles son sus nombres contradictorios (*Parténope*, esto es “Virgen”, se llama la primera de esas seductoras) y consagra la sabiduría de Ulises:

«¿Quién creería que hay aves sin alas ni picos, muchachas sin piernas, peces que cantan? La Naturaleza se negó a unir tales cosas, pero se nos ha enseñado que pudieron ser así las Sirenas. Es mujer seductora, que acaba en oscuro pez, como muchos monstruos que trae consigo el deseo. Parténope, Ligia y Leucosia atraen a los hombres con su belleza, sus palabras, su pureza de corazón. A éstas las despluman las Musas, y Ulises las esquivó: es decir, que los doctos no tienen nada que hacer con las putas»⁹⁴.

Llegamos de tal suerte al par sabiduría-conocimiento falso que, en el horizonte odiseico, se concentra más que nada en la historia de Circe y de sus encantos. Pero esa cuestión se nos aparece allí de un modo paradójico. Pues si, por un lado, Ulises es el único capaz de vencer los artificios y seducciones de la diosa maga, al contrario de sus compañeros fácilmente convertidos en puercos, por otra parte, la visita del palacio de Circe y la conversación con sus amantes víctimas de las metamorfosis animales pueden ser factores de estrafalarias iluminaciones. El protagonista del relato inconcluso en primera persona, *El Asno de oro*, que Maquiavelo escribió en versos toscanos según el modelo en prosa de Apuleyo, dedica todo el capítulo quinto de su cuento a desgranar los

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 217-218.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 111-112.

⁹² *Ibid.*, pp. 213-215.

⁹³ *Ibid.*, pp. 151-152.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 152-153.

principios de la política que la historia reciente de Italia le ha enseñado, como una suerte de *El Príncipe* en solfa y en miniatura⁹⁵. Más adelante, un cerdo del zoológico de Circe explica las razones, altas en verdad, por las cuales se rehúsa a recuperar la humanidad perdida⁹⁶. Allí termina el poema del canciller florentino, pero su idea de brutos que se niegan a volver a ser hombres habría de ser desarrollada por la poliantea jocosa, *La Circe*⁹⁷, que Giambattista Gelli, zapatero y escritor, designado académico de la *Crusca* casi como por arte de la misma Circe, compuso y publicó en Florencia en 1549. En ese diálogo satírico, Ulises está por abandonar la isla de la maga y desea saber si los amantes animalizados querrían hacerse nuevamente hombres para regresar todos juntos a Grecia. Circe dota de habla a las bestias y les garantiza acceder a cuanto libremente ellas decidan. La ostra habla primero y advierte al héroe:

«[...] no intentes siquiera aconsejarme para que yo deje tantos bienes de los cuales gozo felizmente en este estado sin preocupación alguna; ni pretendas persuadirme de que vuelva a ser hombre, puesto que él es el animal más infeliz que se halla en el universo»⁹⁸.

Siguen negándose el topo, la serpiente, la liebre, el carnero, la cierva, el león, el caballo, el perro y el ternero. Sólo el elefante del final, quien fue el filósofo Aglafeno en su vida anterior y añora las grandezas del conocimiento intelectual propio de la humanidad, acepta regresar a su estado anterior y darse a la mar con Ulises. Saber escéptico, sin duda, y radicalmente ambiguo por cuanto lo expresan los caídos en las trampas lujuriosas de Circe. El colmo de semejante paradoja, sin embargo, se muestra en una alusión que Montaigne hizo al pasaje homérico de las sirenas en su *Apología de Raymond Sebond* (capítulo XII del libro II de los *Ensayos*). Porque las seductoras, señala Montaigne, prometen el saber de «muchas y nuevas cosas»⁹⁹, y «para engañar a Ulises, en Homero, y atraerlo hacia sus peligrosos y ruinosos lazos, le ofrecen como don la ciencia»¹⁰⁰.

El artista ferrarés Dosso Dossi, quien trabajó para la corte de la Familia Este en la misma época en que Ariosto volvía una y otra vez al texto de su *Orlando Furioso*, pintó entre los años 1514 y 1516 una tela de las

⁹⁵ N. MACHIAVELLI, *Opere*, A. PANELLA (ed.), Milán-Roma, Rizzoli, 1938, vol. I: *Scritti storici e letterari. Lettere familiari*, pp. 833-836.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 845-849. Aprovecho para corregir un craso error de lectura que cometí en *Corderos y elefantes* (ver nota siguiente), donde confundí el puerco con el borrico que cuenta la historia (p. 407, n. 686).

⁹⁷ Para una justificación del uso del género de la poliantea en este caso, véase J. E. BURUCÚA, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica —siglos XV a XVII—*, Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila-Universidad de Buenos Aires, 2001, pp. 289, 301-304.

⁹⁸ G. GELLI, *Scritti. La Circe e I Capricci del Bottaio*, Milán, Istituto Editoriale Italiano, s.f., p. 33.

⁹⁹ *Odisea*, XII, v. 188.

¹⁰⁰ M. DE MONTAIGNE, *Essais, Livre II*, París, Fernand Roches, 1931, vol. I, p. 226.

llamadas *poesie profane* con el tema de Circe y sus amantes convertidos en animales (Washington, National Gallery of Art): la maga se muestra desnuda, a medias apoyada sobre una tabla con inscripciones, un grimorio abierto a sus pies, rodeada por perros, ciervos y aves. El paisaje, cuyos detalles y luz evocan el ejemplo de Giorgione, es el reino de esa mujer que conoce los secretos de la naturaleza y sabe actuar conforme a sus leyes de transformación. Señora de plantas y animales, su blancura es fuente de luz, como las hojas del libro, su juventud la hace graciosa y poco amenazante. A su lado, la *Melissa* pintada por el mismo Dosso en 1523 (Roma, Galleria Borghese) e inspirada en el personaje del *Furioso*¹⁰¹, resulta mucho más majestuosa y siniestra, vestida como una reina, hábil en el manejo del fuego, custodiada dentro de su círculo mágico por un perro que no nos quita los ojos de encima. La *Circe* parece más inofensiva, su saber más sereno y confiable que el de la experta en hechizos, tomada del poema de Ariosto. Las sospechas de cierta misoginia cristiana se interponen y marcan la diferencia de la una a la otra, aun cuando Melissa sea una maga benéfica y protectora. Al volver a Circe, sentimos que su ciencia es bastante ingenua, amable y, tal vez, cómica.

Ambas polaridades de la figura de Ulises, la moral y la gnoseológica, se hicieron también presentes en Cervantes y en Shakespeare. De modo que el estilema de la prudencia de Odiseo y de su aprendizaje mediante el sufrimiento vuelve multiplicado en el *Quijote*, en su calidad de virtud y prez del caballero¹⁰², o también como ocasión de una ironía que se divierte con los excesos del lugar común y que se burla del trabajo de los escritores y poetas. Pues Ulises tampoco habría tenido tanta prudencia cuanta se ha dicho en la *Odisea. Aliquando dormitat Homerus*¹⁰³. Sin embargo, el modelo del poema homérico habría ejercido, según Arturo Marasso, quien se me ocurre estaba en lo cierto¹⁰⁴, una influencia más honda en el *Quijote*, sobre todo en su segunda parte, porque, igual que Ulises iba precedido por la fama de sus hazañas transformadas ya en un poema que Demódoco cantaba en la fiesta de Alcino, así iba Don Quijote desde el comienzo de su tercera y última salida, también con la celebridad por delante, la que le había dado la primera parte y tanta hubo de ser que, en los episodios de los caballeros lectores y de la imprenta, el de la Triste Figura se topa con una segunda parte apócrifa de sus aventuras. Y, por cierto, el descenso a la cueva y la pro-

¹⁰¹ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, III, 8; VII, 38-39, 66; VIII, 14 y ss; XIII, 47 y ss.

¹⁰² M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, F. RICO (ed.), Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, julio de 1998, pp. 274, 408 y 550 (parlamento del canónigo al fin de la primera parte).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 649.

¹⁰⁴ A. MARASSO, *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette, 1954, pp. 107-110, 123-128, 141-152, 173-175.

fecia de Montesinos mucho se asemejan a la visita de Ulises al Hades y al oráculo de Tiresias, al mismo tiempo que la llegada a la corte de los duques parodia aquello que, de acuerdo con lo ya sabido por las risas de Erasmo, debía de resultar bastante cómico a los lectores modernos de la *Odisea*: el naufragio de Ulises en la isla utópica de los feacios.

Mientras el *topos* de la prudencia era la piedra de toque que Cervantes usaba para poner en cuestión, una vez más, la verdad y la mentira de la literatura, Shakespeare echó mano de él en *Troilo y Cressida* para reír también de la creación poética, de la búsqueda absurda y frenética de novedades de estilo¹⁰⁵. Mas Shakespeare derivó, en esa pieza tan problemática y ambigua, los discursos de prudencia de Ulises hacia algo nuevo y diferente: desnudó en ellos las “virtudes” verdaderas o, mejor dicho, las necesidades despiadadas que el ejercicio del poder estatal impone al príncipe prudente, esto es, el conocimiento y respeto de las jerarquías y desigualdades que hacen funcionar al gobierno¹⁰⁶, la admisión de un secreto indecible, de un crimen quizás sin el cual ningún Estado existiría ni podría garantizar, paradójicamente, la convivencia pacífica de los hombres en su seno. Ulises declara allí:

«[...] La previsión, que está continuamente como ojo avizor, conoce casi cada grano de oro de Pluto, encuentra el fondo de las profundidades insondables, penetra las almas, y, casi a la manera de los dioses, descubre los pensamientos en sus mudas cunas. Hay en el alma de un Estado un misterio del que jamás se ha osado hacer la descripción, y tal operación es más para adivinarla que para expresarla con la palabra y la pluma [...]»¹⁰⁷.

6

El *acmé* de los Borbones en la Francia de Luis XIV y en el imperio español de Felipe V tuvo por modelo cortesano, muy extraño, paradójico y antagonista, a la figura de Telémaco. Es decir que aquella imaginación aristocrática prefirió deslizarse, a ambos lados del Atlántico, del gobernante prudente y maduro, que personificaba sin duda Ulises, al joven hijo de éste, entrenado por Mentor, y lo erigió en príncipe ideal, antiabsolutista y piadoso a la par de enamorado contumaz. *Las aventuras de Telémaco*, que escribió el abate Fénelon en 1699¹⁰⁸, combinaron pasajes inspirados en las batallas de la *Ilíada*, en los combates viriles y

¹⁰⁵ W. SHAKESPEARE, *Troilo y Cressida*, en *Obras Completas*, L. ASTRANA MARÍN (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, acto III, escena III, pp. 1435-1436. Para esta interpretación del pasaje, véase H. BLOOM, *Shakespeare. La invención de lo humano*, Bogotá, Norma, 2001, pp. 355-359.

¹⁰⁶ W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, acto I, escena III, pp. 1412-1413.

¹⁰⁷ *Ibid.*, acto III, escena III, p. 1436.

¹⁰⁸ FÉNELON, *Aventures de Télémaque, suivies du Recueil des Fables, composées pour l'éducation de Monseigneur le Duc de Bourgogne*, París, Firmin Didot Frères, 1866; sobre el antiabsolutismo del texto, véanse especialmente las pp. 75-78, 86-91, 206-212, 227.

en las lides eróticas de la *Odisea*, buen alimento para la avidez épica de los lectores nobles, con largas intervenciones de Mentor-Minerva que formaban una suerte de vademécum político y moral para la buena educación del príncipe. El anciano y luminoso consejero se dirigía una y otra vez a Telémaco pero, en realidad, su exhortación más completa apuntó a Idomeneo, rey destronado de Creta, quien aspiraba a refundar un reino propio en Salento. Fue ese héroe de la guerra de Troya el destinatario de un programa de gobierno que contenía medidas de fomento de la pequeña propiedad agrícola, fórmulas de austeridad impositiva, planes de educación universal, el todo coronado por uno de los mayores dictionarios escritos contra el absolutismo de los monarcas:

«[...] ¡qué máxima detestable la de creer que la seguridad [del gobernante] sólo se encuentra en la opresión de los pueblos! No conducirlos a la virtud, no hacerse amar nunca, empujarlos por medio del terror hasta la desesperación, ponerlos en espantosas necesidades, no poder jamás respirar libremente o sacudir el yugo de vuestra dominación tiránica; ¿acaso es ése el camino verdadero que lleva a la gloria?

Recordad que los países donde el poder del soberano es más absoluto son aquellos donde los soberanos son los menos poderosos. Se apropian y arruinan todo, ellos solos poseen todo el Estado; pero también el Estado languidece, los campos quedan en barbecho y casi desiertos; las ciudades disminuyen cada día; el comercio se estanca. [...] El poder absoluto [del rey] convierte a sus súbditos en esclavos. Lo adulamos, simulamos adorarlo, temblamos ante la menor de sus miradas; pero esperad a la más pequeña de las revoluciones: ese poder monstruoso, llevado hasta el exceso más violento, es incapaz de durar y carece de todo recurso en el corazón de los pueblos; [...]»¹⁰⁹.

La condena de Mentor tenía su réplica en el castigo de los tiranos que Telémaco habría de presenciar durante su viaje a los infiernos:

«Telémaco vio, por fin, a los reyes condenados por haber abusado de su poder. Por un lado, una Furia vengadora les presentaba un espejo, que les mostraba toda la deformidad de sus vicios: allí veían sin estarles permitido apartar la vista su vanidad grosera y ávida de las alabanzas más ridículas; su dureza hacia los hombres cuya felicidad ellos deberían de haber contribuido a realizar; su insensibilidad hacia la virtud; su temor a escuchar la verdad; [...] su crueldad que, cada día, les hacía buscar nuevas delicias entre las lágrimas y la desesperación de tantos desdichados. [...]

“Al mismo tiempo, por el otro lado, otra Furia les repetía insultándolos todas las alabanzas que sus aduladores les hubieran tributado en vida, y les presentaba un segundo espejo donde se veían tal como la adulación los había pintado: la oposición de las dos pinturas, tan contrarias, era el suplicio de su vanidad”»¹¹⁰.

Esta visión de Telémaco era completamente nueva respecto del modelo odiseico, así como la condena que caía sobre los filósofos incrédulos y ateos, aun cuando éstos hubieran sido los mayores virtuosos en

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 226-227.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 328.

la vida mundana (la postura de Fénelon, contraria a Bayle, se hacía evidente en este punto); de modo que la catábasis del hijo de Ulises servía para ajustar cuentas con la política y la vida intelectual de las naciones modernas en el punto de inflexión de lo que Paul Hazard llamó la “crisis de la conciencia europea”¹¹¹.

«[...] Entonces Minos le dice: Nada se te reprocha en relación con los hombres; pero ¿acaso no debías menos a los hombres que a los dioses? ¿Cuál es la justicia de la que te vanaglorias? No faltaste a ningún deber hacia los hombres, que no son nada; has sido virtuoso, pero has referido toda tu virtud a ti mismo, y no a los dioses que te la habían dado; pues quisiste gozar del fruto de tu propia virtud y encerrarte en ti mismo: has sido tu propia divinidad. [...] Busca ahora, si puedes, el consuelo en tu propio corazón. Hete aquí, separado para siempre de los hombres a quienes quisiste agradar, estás solo contigo mismo pues eras tu propio ídolo. [...]

“Ante estas palabras, el filósofo, como golpeado por un rayo, no podía soportarse a sí mismo. La complacencia, que había sentido antaño al contemplar su moderación, su coraje y sus inclinaciones generosas, se transforma en desesperación. La vista de su corazón, enemigo de los dioses, se convierte en su suplicio [...] Las Furias no lo atormentan porque les basta con haberlo librado a sí mismo, y que su corazón venga a los dioses despreciados. [...] Todo cuanto amó, se le hace odioso, como si fuera el origen de sus males que nunca han de terminar. [...]”¹¹².

Poco después, en 1728, con la obra de Fénelon en el horizonte, José Bermúdez de la Torre y Solier componía en Lima un poema gongorino sobre *Telémaco en la Isla de Calipso*. Dedicado al conde de la Monclova, virrey del Perú, ese texto permaneció manuscrito hasta 1998¹¹³. La magnificencia de la metáfora convierte el *Telémaco* limeño, a cuyo personaje principal con mezcla anacrónica de galas «Ofir le viste, Potosí le calza»¹¹⁴, en una de las transposiciones más aristocráticas y extravagantes de las figuras del mito de Ulises a las costumbres de las cortes modernas. Un erotismo hecho de alusiones visuales y de resonancias auditivas, provocadas por la música del verso, impregna no sólo los episodios de la historia, sino los objetos mediante los cuales se construye la escenografía de la acción. De tal manera, las écfrasis reiteradas describen cuadros, esculturas, piezas de orfebrería, porcelanas, ricos tapices, y nos recuerdan obras ejemplares de las artes, como el *Apolo y Dafne* del Bernini: «Siguiendo a Dafne, Apolo entre esplendores / la luz fatiga, el céfiro atropella, / sin pisar cuando apura sus rigores / del fugitivo pie la estampa bella»¹¹⁵, que

¹¹¹ P. HAZARD, *The European Mind, 1680-1715*, Harmondsworth, Penguin, 1964, especialmente las pp. 322-324, referidas a Fénelon.

¹¹² FÉNELON, *op. cit.*, pp. 326-327.

¹¹³ En ese año, fue publicado por César Debarbieri en la colección “*El manantial oculto*”, R. SILVA-SANTISTEBAN (dir.), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Agradezco esta referencia al colega José Kameniecki.

¹¹⁴ J. BERMÚDEZ DE LA TORRE Y SOLIER, *Telémaco en la Isla de Calipso...*, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

encuentran su compensación y su desenlace en el abrazo real entre un compañero de Telémaco y una ninfa del séquito de Calipso:

«[...] en tan estrechos vínculos se unía
el pecho que su ardor con hielo encubre,
que de dos cuerpos y dos almas nudo,
hacerse un cuerpo, y ser un alma pudo»¹¹⁶.

Un caso singular, donde se exalta la veta cómica de nuestro asunto y se produce un nuevo deslizamiento del interés erudito y anagógico (al ubicar en el centro de la recuperación del mito a las mujeres de la historia: Nausicaa y Penélope) es el de Pierre Bayle y su *Dictionnaire historique et critique*, pues, en primer lugar, el personaje de Ulises tiene allí una entrada exigua y ridícula. Anunciado como «uno de los más célebres generales del ejército griego en el sitio de Troya», enseguida Bayle envía sin más trámite a la obra del señor Drelincourt, profesor de medicina en Leiden, quien ha comunicado a nuestro autor «tantas bellas memorias sobre ese héroe de la Odisea que —aclara Bayle— estoy muy enojado por no poderles todo el lugar que se merecen. Y como más vale callar sobre las grandes cosas que hablar de ellas por la mitad, remito todo este artículo a otro momento»¹¹⁷. En segundo lugar, Bayle no desdeña ocuparse de otras figuras y cuestiones de la *Odisea*, i.e., del “pueblo brutal” de los Les-trigones¹¹⁸, de Alcinoos y de su reino de Cucaña¹¹⁹ y, más que nada, de dos mujeres excepcionales por su virtud: Nausicaa y Penélope. Pero Bayle aprovecha la ocasión para burlarse de la “ingenuidad de Homero”¹²⁰ cuando ensalzó sin la menor duda la castidad de las dos princesas y se ocupa, con marcada complacencia, de esas cuestiones escabrosas, vinculadas a la vida sexual, que solían encender la ironía de nuestro erudito.

El artículo “Penélope”¹²¹ es ejemplar en tal sentido y allí Bayle no contiene la risa ni siquiera en el cuerpo principal de la historia: «Su virtud, aunque cantada por el más grande de todos los poetas y por una infinidad de escritores, no dejó de estar expuesta a la maledicencia. Algu-

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹¹⁷ P. BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, 5.^a ed. por el señor Des Maizeaux, Amsterdam-Leiden-La Haya-Utrecht, 1740, t. IV, p. 467. El Drelincourt citado por Bayle es Charles, médico e hijo del homónimo, célebre pastor y teólogo protestante conocido como Filaletes. El médico publicó importantes obras de embriología humana y de obstetricia, entre ellas un estudio acerca de los partos prematuros; fue también estudioso original de las lenguas y de los textos clásicos de la Antigüedad y publicó, en 1694 en Leiden, una biografía del Pelida, el *Homericus Achilles*, que Bayle tuvo especialmente en consideración (véase al respecto el t. I del *Dictionnaire*, p. 53, donde el autor anuncia un elogio, no publicado de Charles Drelincourt, médico en Leiden). Por el contrario, no parece que las noticias sobre Ulises que Drelincourt el joven habría proporcionado a nuestro Bayle hayan sido editadas alguna vez. He buscado infructuosamente la obra a la cual podría referirse Pierre en la voz *Ulysse* del *Dictionnaire*.

¹¹⁸ *Ibid.*, t. III, p. 98.

¹¹⁹ *Ibid.*, t. I, p. 142.

¹²⁰ *Ibid.*, voz “Nausicaa”, t. III, p. 489.

¹²¹ *Ibid.*, voz “Penélope”, t. III, pp. 644-648.

nos dijeron que si esos galanes fracasaron, fue a causa de que preferían dedicarse a la buena comida a expensas de Ulises que acostarse con su mujer. Otros dicen que efectivamente se acostaron con ella y que el dios Pan fue el fruto de esos amores, pero algunos autores prefirieron decir que ella concibió a Pan cuando Mercurio, disfrazado de carnero, le arrebató su virginidad»¹²². Por supuesto que los sarcasmos más complejos y sutiles se encuentran en las notas donde Pierre ríe del pudor aparente de Penélope cuando tuvo que elegir entre su padre y su marido, ríe de su cautela a la hora de reconocer y aceptar que el vagabundo matador de los pretendientes era su marido (momento que aprovecha para lanzar pullas cómicas contra los juristas de su tiempo, quienes armaban nudos inextricables de argumentos y sentencias al tratar sobre las cuestiones de confusión del cónyuge y del adulterio), ríe de la gula de los pretendientes que los desvió de la posibilidad cierta de poseer a Penélope, ríe de los extraños olvidos de los dioses, como Mercurio, quien no recordaba haber violentado a la reina de Itaca.

7

Hace poco tiempo, Piero Boitani ha revelado presencias de Ulises en la literatura contemporánea¹²³, desde el papel central que Cavafis asignó a su figura en la recuperación cultural griega posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta las experiencias de mestizaje cumplidas en nuevos Odiseos que encontramos en el *Journey to Ithaca*, novela escrita por la autora angloindia Anita Desai (1995), en el poema *Ulysses*, incluido por el nigeriano Wole Soyinka en su colección de versos *Shuttle in the Crypt*, en los poemas caribeños de Derek Walcott, *A Sail on the Horizon* (1976), *Sea Grapes* y *Omeros* (1990). Pero creo que la referencia más impresionante de Boitani es la que nos recuerda el episodio de “El canto de Ulises” en *Se questo è un uomo*. Primo Levi quiere enseñar italiano a Jean, el Pikolo de su grupo de trabajo en Auschwitz, recita y traduce para ello el canto XXVI del *Infierno* y, cuando llega al terceto *Considerate la vostra semenza*, Primo se detiene estupefacto:

«Como si yo mismo lo escuchase por primera vez: como un sonido de tromba, como la voz de Dios. Por un momento, olvidé quién soy y dónde estoy»¹²⁴.

Al comienzo de este itinerario preveíamos una polaridad de nuestra *Pathosformel* del viajero, hecha de la oposición entre, por un lado, el desarraigo y el desapego del peregrino y, por el otro, el crecimiento interior del hombre que lleva hasta el límite la experiencia de la alteridad.

¹²² *Ibid.*, t. III, pp. 646-647.

¹²³ P. BOITANI, «Ulisse 2001: Mito, Letteratura e Storia fra due Millenni», en A. M. BABBI y F. ZARDINI, *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*, Verona, Fiorini, 2001, pp. 33-55.

¹²⁴ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Turín, Einaudi, 1976, p. 144.

Pero este mismo contacto pasional con el otro es también bipolar, pues oscila de la aniquilación del terror sufrido o de la soberbia ejercida al enaltecimiento de aceptar la diversidad y la riqueza inesperadas del fenómeno humano. De modo que la *Pathosformel* cuya primera versión densa de forma, de sentido y sentimiento habría sido el mito de Ulises, ha dado lugar a nuevas y diferentes polaridades, al ritmo de las apropiaciones sucesivas de aquella ristra de historias: fraude vs. curiosidad, polimorfismo del varón vs. polimorfismo de la mujer, aventura de lo móvil vs. anhelo del regreso y del reposo, audacia astuta vs. prudencia, maleabilidad vs. manipulación políticas, barbarie vs. hospitalidad, conocimiento falso vs. sabiduría¹²⁵. Como quiera que sea, si hay algo común para rescatar y donde asentar una empresa compartida entre el hombre que se va y el que llega, el extranjero y el nativo, en un mundo tan desolador como el nuestro, a ese umbral debieron de referirse los perros del famoso *Coloquio* cervantino, cuando al decir Berganza que: «[...] el andar tierras y comunicar con diversas gentes hace a los hombres discretos», replicó Cipión: «Es eso tan verdad, que me acuerdo haber oído decir a un amo que tuve de bonísimo ingenio que al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente por solo haber andado muchas tierras y comunicado con diversas gentes y varias naciones; [...]»¹²⁶.

Sapiencia en el sentido de la discreción, de la civilidad, del “honesto disimulo” para la cultura barroca madura, he ahí un rasgo del hombre amigo de sus semejantes, sean éstos del color, de la creencia, de la complejidad o el sexo que se quiera. De tal carácter de una humanidad abierta y generosa, Ulises ha sido el emblema por antonomasia en la civilización europea de la época clásica. En 1574, Stefano Guazzo decía en *La civil conversación*: «para demostrar el valor y la prudencia del gran Ulises, se dijo para su gloria inmortal que había recorrido muchos países y ciudades, y comprendido sus costumbres»¹²⁷. En 1641, Torquato Accetto publicaba en Nápoles su pequeño tratado *Sobre el disimulo honesto* y también recordaba al Itacense: «Está claro que el viaje por diversos países, como Homero cantó de Ulises, “quien vio las ciudades y las costumbres de muchos hombres”, o el haber leído y observado muchos accidentes, es razón poderosa para producir una disposición gentil que pone freno a los afectos, con el fin de que no como tiranos, sino como súbditos de la razón y a guisa de obedientes ciudadanos, ellos se contenten y acomoden a la necesidad»¹²⁸.

¹²⁵ Vaya en este punto mi agradecimiento al joven colega Nicolás Kwiatkowski.

¹²⁶ M. DE CERVANTES SAAVEDRA, *Obras completas*, A. VALBUENA PRAT (ed.), Madrid, Aguilar, 1970, t. II, p. 1189.

¹²⁷ S. GUAZZO, *La civil conversazione*, libro I, A. QUONDAM (ed.), Módena, 1993, vol. 1, p. 26.

¹²⁸ T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, S. SILVANO NIGRO (ed.), Turín, Einaudi, 1997, pp. 25-26.