

« El apólogo y el estatuto de la ficción en el Renacimiento »

Consolación Baranda

Universidad Complutense de Madrid

Studia Aurea 1 (2007)

Fecha de recepción: 12/02/2007, Fecha de publicación: 24/04/2007

<URL: <http://www.studiaoarea.com/articulo.php?id=45> >

Estudia la evolución del apólogo en el Renacimiento desde que empieza a cultivarse entre los humanistas italianos del siglo XV, y cómo los nuevos rasgos lo van alejando de las fábulas tradicionales en aspectos formales y de contenido: progresiva predilección por las personificaciones de entidades abstractas, hincapié en la enseñanza ético-filosófica, empleo de fomas narrativas y del diálogo literario indistintamente. El apólogo se acerca así a otras fomas cultas de escritura alegórica y adquiere autonomía funcional, lo que se manifiesta en una nueva consideración poética de la fábula. Por último, se relaciona este proceso con las críticas a las fábulas milesias que proliferan en la literatura renacentista española.

This essay aims to study the evolution of the apologue during the Renaissance from the very beginning of its cultivation among Italian humanists in the 15th century. The new features it adopts separate it formally and thematically from the traditional fables: progressive preference for the personification of abstract entities, stress on ethic-philosophical teachings, indiscriminate use of narration and literary dialogue. In this way the apologue approaches other learned forms of allegorical writing and gets a functional autonomy which is shown in the new poetic consideration of the fable. Finally this process is related to the increasing censure against milesian fables in Spanish Renaissance literature.

PALABRAS CLAVE EN ESPAÑOL: apólogo, fábula, ficción, fábulas milesias

PALABRAS CLAVE EN INGLÉS: apologue, fable, fiction, Milesian fables

Este trabajo surgió a propósito de la edición del *Apólogo de la ociosidad y el trabajo*, -obra del protonotario Luis Mexía editada y glosada por Cervantes de Salazar en 1546-,¹ no sólo por la necesidad de explicar las características del género al que se adscribe la obra en su título, sino también por el interés de las observaciones preliminares de Alejo de Venegas. En éste y otros textos Venegas delimita las características del apólogo o fábula apológica y defiende su

¹ Proyecto I+D: HUM 2006-07936. He utilizado el ejemplar conservado en el fondo antiguo de la Universidad Complutense, Biblioteca Marqués de Valdecilla. El único trabajo específico sobre este texto es el de Briesemeister (1986: 87-88); en él analiza fundamentalmente el contenido de la obra y su relación con otros textos coetáneos que defienden el trabajo y critican la ociosidad. Una versión previa y reducida de este artículo ha sido presentada en el I Congreso de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentista (Salamanca, Diciembre de 2006).

superioridad en relación con otros tipos de fábulas, fundamentalmente por oposición a las denominadas milesias.

Se pretende exponer la evolución de esta modalidad literaria a lo largo de un proceso que comienza con la creación de fábulas entre los humanistas italianos en el siglo XV hasta la presencia del apólogo, como variedad narrativa con entidad propia, en *De ratione dicendi* de Vives.

Las dificultades que plantea la caracterización del apólogo vienen de lejos y afectan incluso a su denominación: "La serie de vacilaciones que hay en griego para denominar el género que nosotros llamamos fábula demuestra que no fue fácil llegar a una delimitación de su contenido ni de su forma y que siguió habiendo conciencia de que era difícil su delimitación frente a otros géneros próximos".² Lo mismo sucedió con la acepción de fábula en latín, pues servía para designar conceptos diferentes: "cualquier relato o narración, conversación y sobre todo se refiere frecuentemente al mito y a cualquier relato fabuloso o poético. Fábula era un término vago, necesitaba ser precisado [...]".³

En español, el término apólogo es un helenismo procedente del latín, sinónimo de fábula, según recoge el *Diccionario* de la RAE; a su vez, la acepción de fábula es particularmente polisémica (relato ficticio de intención didáctica, cada una de las ficciones de la mitología, trama argumental, rumor, hablilla, relación falsa carente de fundamento, etc.), por lo que, como dice Daniel Devoto,⁴ corremos el riesgo de dar estos nombres a cualquier tipo de composición narrativa. Basta acudir a la entrada de *fábula* en la última edición del *Diccionario* de la RAE para corroborar este aserto.

Sin embargo, hasta el lector más inocente es capaz de observar diferencias notables entre las fábulas del *Ysopete*, los *Apologhi* de Leon Battista Alberti o el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo*.

Aunque las primeras aparecen en la *Teogonía* de Hesíodo, en su origen la fábula es un género tradicional y popular que se transmitía oralmente; cada narración se recrea y actualiza en el momento en que se relata y las primeras recopilaciones son tardías, de fines del siglo IV a. de C. Sin embargo, parece haber unanimidad desde tiempos remotos en atribuir a Esopo la paternidad del género pues se supone que fue el primero en hacer una colección de fábulas.⁵ Sus rasgos definitorios, además de este carácter tradicional, la sencillez de sus argumentos y lengua, son la ficción y la enseñanza moral (que no excluye la crítica). El término fábula siempre se mantuvo asociado a la ficción inverosímil: *fabula est, quae neque veras neque veri similes continet res* (*Rhetorica ad Herennium*, I, 13,13).

² Rodríguez Adrados (1979, I/1: 18).

³ *Ibid.*

⁴ Devoto (1972: 175), pero *passim*; ha sido fuente de múltiples sugerencias para estas páginas.

⁵ García Gual (1977). Vian Herrero (1987) ofrece un resumen espléndido sobre los orígenes y transmisión de la fábula; proporciona, además, una muestra distinta y complementaria de la versatilidad de usos del apólogo en el Renacimiento.

Posiblemente fuera ésta una de las razones del escaso interés que despertó la caracterización de un género, a todas luces, menor. Prueba de ello es que a pesar de la antigüedad y vigencia de esta modalidad literaria se suele considerar “perteneciente a la retórica y no a la poética, y el mismo Boileau, que escribió fábulas, no las menciona en su arte poética”.⁶ Lo que interesa de la fábula son sus posibilidades al servicio de la persuasión o su función de ejemplo capaz de ilustrar una idea.

En Aristóteles el término aparece ya con distinta acepción en la *Retórica* y en la *Poética*. La *Retórica* (1393b-10) alude a la fábula a propósito de los argumentos retóricos comunes a los tres géneros, como una de las variedades del ejemplo. “De ejemplo hay dos especies: la una es decir cosas que han sucedido antes, la otra inventarlas. De esta especie una cosa es parábola, otra fábulas, como las esópicas y las líbicas” (1393a-25). Por otra parte, ni siquiera la define, se limita a reproducir dos –“Fábula es como la de Estesícoro sobre Fálaris y la de Esopo sobre el demagogo”- y pasa inmediatamente a explicar su utilidad retórica: “Las fábulas son muy propias de los discursos al pueblo y tienen la ventaja de que, si hallar ejemplos semejantes en cosas sucedidas es difícil, fábulas es fácil, porque es preciso componerlas, como parábolas, si se es capaz de ver lo semejante, lo cual será fácil por la filosofía. Ciertamente cosa fácil es disponer de fábulas, si bien es más útil para el género deliberativo la argumentación por los hechos...” (1394a). De estas palabras se infiere el implícito carácter menor de la fábula, pues es propia para dirigirse al pueblo, género humilde, prolífico y fácil de componer; interesa, además, señalar una apreciación básica: las fábulas operan por semejanza; en efecto todo relato fabulístico se sustenta en la alegoría y exige un proceso de interpretación basado en la analogía. En la *Poética*, en cambio, el término alude a una de las seis partes de la tragedia: “la fábula es la mimesis de la acción, pues llamo aquí ‘fábula’ a la composición de los hechos” (1450a), equivaldría a argumento o trama, otra de las acepciones aún vigentes.

Las retóricas posteriores también se refieren a su función y al lugar apropiado del discurso para la presencia de fábulas: “Si están cansados de escuchar, comenzaremos con cualquier cosa que pueda provocar su risa, como una fábula, un relato verosímil, etc.” (*Ret. ad Her.* I, 6, 10) y distingue entre el ejemplo que cita hechos pasados y el inventado (*Ret. ad Her.* IV, 49,62); Cicerón (*De inventione* I, 49) subraya la función del ejemplo como soporte del discurso persuasivo, más que en el argumentativo; etc.

Ofrecen una precisión muy repetida después los *progymnasmata* de Teón y Aftonio, que se ocupan de la fábula porque servía para iniciar a los jóvenes estudiantes en los ejercicios retóricos destinados a la formación de oradores, confirmación de que una de sus características era la sencillez. Para Teón “Una fábula es una composición falsa *que simboliza una verdad* [...] Reciben el nombre de ‘esópicas’ y ‘libias’ o ‘sibaríticas’ y ‘frigias’, ‘cilicias’ [...] y una sola es la diferencia que todas ellas mantienen entre sí, la especificación del origen añadida a

⁶ Daniel Devoto (1972: 179). La excepción tardía en la *Filosofía Antigua Poética*, como veremos.

cada una de ellas".⁷ Aftonio -que tendrá una gran difusión en el Renacimiento- coincide en todos los términos con Teón: "Una fábula es una composición falsa que simboliza una verdad. Es llamada 'sibarítica, 'cilicia' y 'cipria' haciendo derivar los nombres de sus inventores".⁸

Cicerón (*De inventione* I, 27), Quintiliano (*Institutio oratoria* II, IV, 2) y la *Rethorica ad Herennium* (I, 8, 18) incluyen la fábula entre las variedades de la narración - fábula, historia y argumento-, creando así un esquema tripartito de enorme éxito, que se difundirá hasta el Renacimiento: "Et quia narrationum, excepta qua in causis utimur, tris accepimus species, fabulam, quae versatur in tragoediis atque carminibus non a veritate modo sed etiam a forma veritatis remota, argumentum, quod falsum sed vero simile comoediae fingunt, historiam, in qua est gestae rei expositio, grammaticis autem poeticas dedimus: apud rhetorem initium sit historica, tanto robustior quanto verior".

Macrobio⁹ afirma que la fábula ya en su nombre delata falsedad. En su caso, para distinguir distintos tipos de fábulas emplea la utilidad filosófica y moral como criterio de valoración poético; sólo son admisibles cuando encierran una verdad velada, posición seguida por Lactancio y S. Agustín.

Esta tradición previa será recogida por S. Isidoro, cuya obra contribuye a difundirla durante siglos: "Los poetas dieron su nombre a la fábula derivándolo del verbo *fari* (hablar), porque no se trata de hechos reales, sino solamente de ficciones habladas. Y son puestas en escena para que el diálogo fingido que mantienen unos animales, que de suyo no hablan, sirva de espejo a la vida del hombre" (*Eti.* I, 40,1). Destaca a Esopo como autor de fábulas y fija tres variedades que se distinguen por sus fines: "Los poetas compusieron unas fábulas con la intención de que sirvieran de entretenimiento, trataron de aplicar otras a la naturaleza de las cosas; y algunas a las costumbres de los hombres" (I, 40, 3) Entre las primeras -fábulas para entretener- cita las obras de Plauto y Terencio, las segundas se refieren a episodios o personajes mitológicos y de las terceras dice: "Se aplican a las costumbres, como ocurre en Horacio cuando se ve a un ratón hablando con otro [...] para, por medio de una narración ficticia, conferir un sentido auténtico a algo que ocurre en la realidad. Semejantes son las fábulas de Esopo... y otro tanto encontramos en el libro de los Jueces [...]"; y concluye: "Todo esto se finge teniendo como punto de referencia las costumbres humanas para alcanzar la meta que se pretende, utilizando una historieta fingida, pero con un mensaje significativo auténtico" (I, 40, 6). Señala asimismo la diferencia entre la fábula y otras variedades literarias: "Existe también distinción entre 'historia', 'argumento' y 'fábula'. Historias son hechos verdaderos que han sucedido, argumentos, sucesos que no han tenido lugar, pero pueden tenerlo, fábulas, en cambio, son aquellas

⁷ Teón (1991: 73); las cursivas son mías. Hermógenes se plantea el problema de su verosimilitud como hará Vives en *De ratione dicendi*.

⁸ Aftonio (1991: 217).

⁹ *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*, I, 6-12.

cosas que ni han acontecido ni pueden acontecer, porque son contrarias a lo natural" (*Etimologías I*, 44, 5).

A su vez, S. Isidoro es la fuente del traductor del *Ysopete*: "E es de notar que los poetas tomaron este nombre fabla de *fando*, que quiere dezir fablar, porque las fablas son cosas non fechas, mas fingidas, e fueron falladas porque por las palabras fingidas de las animalias irracionales de unas a otras la ymagen e costumbres de los ombres fuessen conscidas [...] E ay diversas fabulas, porque algunas son dichas esophicas, las quales fizo et compuso el muy clarissimo Esopo [...] otras son dichas libisticas [...] E tan bien los poetas fingeron las fablas porque son deletabiles para oyr [...]".¹⁰ No olvida la precisión dedicada a la historia: "Fabulas son aquellas cosas que ni son fechas ni pueden ser fechas, porque serian fechas fuera de la naturaleza. Las historias son verdaderas e asi fechas como se cuentan. Argumentos son las cosas que no fueron fechas mas pueden ser fechas, asi como las comedias de Therencio et Plauto & a estas semejables" .¹¹

A lo largo de la Edad Media los relatos fabulísticos fueron una de las manifestaciones literarias más fructíferas y difundidas, todos lo sabemos. Pero cuando en el siglo XV los humanistas italianos se interesan por la fábula, por el apólogo, lo hacen por razones muy distintas de las que habían facilitado su éxito en siglos anteriores y, a la vez, introducen modificaciones sustanciales en el concepto de esta modalidad literaria. David Marsh¹² (2000, 2003 y 2004) ha dedicado varios trabajos a los apólogos cuatrocentistas muy útiles como punto de partida.

El interés por el apólogo sufre un cambio de perspectiva cuando empieza a extenderse el deseo de aprender lengua griega y para ello se utilizan los textos de Esopo; varios humanistas como Guarino da Verona, Ermolao Barbaro, Lorenzo Valla y Rinuccio da Castiglione tradujeron del griego al latín algunos de sus apólogos;¹³ prueba del éxito de Esopo es la edición de una colección de fábulas en latín hecha en Milán hacia 1479 por Bonus Accursius, que se sigue llamando Accursiana¹⁴. No es de extrañar que entonces empezaran algunos humanistas también a redactar apólogos de nuevo cuño en latín; el primero sería Leon Battista Alberti con sus *Apologhi centum* (1437); otros seguirían sus pasos, como Bartolomeo Scala, que publica dos colecciones de cien apólogos cada una en la década de los 80, Marsilio

¹⁰ *Esopete ystoriado* (1990: 1).

¹¹ *Esopete ystoriado* (1990: 2). Los editores advierten que esta sección deriva de San Isidoro "by way of Steinhöwel's German prologue" *Esopete ystoriado* (1990: 27, n.9).

¹² Son trabajos de mucho interés por el volumen de información que proporcionan sobre cada uno de los autores estudiados; por ello se echa en falta que no haya desarrollado más el análisis de la evolución del apólogo en la época.

¹³ Una nómina más amplia en Marsh (2003: 9 y 10). (En el fondo antiguo de la Complutense, - Biblioteca Marqués de Valdecilla- se conservan dos mss. del siglo XV con traducciones de Valla y Rinuccio da Castiglione: BH MSS 612(1) y Bh MSS 129, respectivamente).

¹⁴ Rodríguez Adrados (1979, II: 651); para la Accursiana, (1979, II: 397-426). También las traducciones a distintas lenguas vernáculas que se hacen en fechas próximas son prueba del enorme éxito de los apólogos de Esopo.

Ficino, Leonardo da Vinci (en lengua vernácula) y a finales de siglo Pandolpho Collenuccio,¹⁵ etc.; salvo dos excepciones –Leonardo Dati y Francesco Filelfo¹⁶– eligen la prosa para sus textos. Teniendo en cuenta que las fábulas se caracterizaban por su sencillez de forma y contenido y eran una forma literaria carente novedad, cabría preguntarse qué apreciaron en ellas estos humanistas, cuáles fueron los motivos que les llevaron a imitar este género popular y tradicional.

A la vista de los textos y de las progresivas innovaciones que introducen, todo indica que pretendieron explorar y aprovechar las posibilidades de escritura alegórica que ofrece el género acomodándolas a sus propios intereses. Es el caso de L. B. Alberti, que valora especialmente la dificultad de desentrañar el mensaje oculto que plantean sus *Apologhi*, hasta el punto de afirmar que deben ser releídos si se quiere captar su significado. En el prólogo dedicado a Francesco Marescalchi es consciente de estar aportando una innovación al modelo: le presenta la obra como una primicia de los huertos literarios; pide indulgencia ante la oscuridad de algunos de los apólogos –deliberadamente buscada, lo mismo que la concisión– porque en cualquier caso su brevedad facilita la relectura; aunque la comprensión del significado exige esfuerzo, al final conseguirá deleitarse con ellos¹⁷. En efecto, sus apólogos son extremadamente breves, ofrecen un grado tal de concentración que están cercanos a lo aforístico,¹⁸ algunos tienen incluso cierto carácter enigmático. En bastantes casos estos apólogos albertianos están próximos al *dictum*, a la sentencia filosófica; recuérdese que Alberti fue el autor de unas *Sentenze Pitagoriche* (1462) que circularon como obra de Pitágoras durante mucho tiempo y que las fábulas podían terminar con un *dictum* de aplicación general. Alberti explora posibilidades alternativas del apólogo también en otras obras, como sucede en sus *Intercoenales* donde hay largos relatos protagonizados por animales (vg. *Bubo, Lacus*), otros por abstracciones (*Virtus*), y muchos de ellos culminan en una moraleja o reflexión final.

¹⁵ David Marsh no incluye a Collenuccio en sus estudios sobre el apólogo, aunque es autor de los *Apologus Quattuor* en latín y otros dos redactados en vulgar. Alude a *Agenoria*, uno de sus apólogos, en *Lucian and the latins. Humour and Humanism in the Early Renaissance*. Tampoco rastrea la influencia del apólogo en otras obras de los autores citados, como las *Intercoenales* o el *Momo* de Alberti.

¹⁶ Marsh (2004: 2).

¹⁷ “[...] Qui item rosas centum selectas et odoratas dederit, tametsi rosae multae unde vis tibi suppeditent, munus id ne tibi erit ingratum? Ego tibi apologos centum mitto, non eos quidem eiusmodi, ut ex aliqua apologorum multitudine optimos esse delectos dicas, sed tales ut eos, veluti novos et praematurus ex nostris hortis litterariis fructus, apud te fore acceptos non desperem. Qui, si fortassis tibi subobscuriores aliquo in loco videbuntur, dabis veniam huic nostrae, cui vehementer studuimus, brevitati. Siquidem, ut aiunt, ferme nusquam in dicendo fuit brevitatis non obscura, et apologos quam brevissimos esse oportere censui, sed quom ita perbreves sint, ut, si eos iterum atque iterum relegas, non multum taedii afferent; peto abs te non dedigneris paulo adhibito studio eos velle cognoscere, qui quidem cogniti, ut arbitror, delectabunt. Vale.” (1984).

¹⁸ “Both Alberti and Scala conceive of the apologue as a blend of literary invention, rhetorical wit and philosophical abstraction”, según dice Marsh (2003: 12). Aunque lo aforístico también está presente en los textos de Esopo, en ellos predomina la claridad.

Ya desde este inicio se puede observar la presencia de novedades en el esquema de los viejos apólogos mediante la contaminación con elementos tomados de otras series literarias de origen culto. El proceso de renovación sigue a lo largo del tiempo porque, en realidad, la fábula esópica tal y como empieza a ser cultivada por los humanistas no se siente heredera de las colecciones medievales, en la Italia del siglo XV pasa a ser manifestación de espíritus cultivados en los saberes humanísticos.

Bartolomeo Scala imita a León Battista Alberti y, a la vez, introduce algunas modificaciones que serán apreciadas por autores sucesivos: en sus apólogos –con mayor desarrollo narrativo, más extensos que los *Apologhi* de Alberti– los personajes mitológicos y la personificación de abstracciones adquieren un protagonismo mayor.¹⁹ La presencia de los olímpicos en el género no es una novedad total; aunque se suele asociar a Esopo con los relatos de animales, algunas de sus fábulas están protagonizadas por personajes mitológicos, –el más frecuente es Zeus–. La innovación cuatrocentista consiste en un cambio de énfasis, los relatos apológicos se van asociando progresivamente con la presencia de personajes mitológicos y las personificaciones, lo que delata la nueva dimensión que adquiere el apólogo; a la vez, la preferencia por este tipo de personajes es consecuencia de un propósito deliberado de elevar el género, de hacerlo más culto. Marsilio Ficino rinde homenaje a los relatos de Bartolomeo Scala en el *Apologus de apologo* (c. 1481); en él podemos comprobar hasta qué punto el humanismo altera los términos de la humilde fábula tradicional: Venus concibe un hijo de Mercurio en los jardines Pitios con la protección de Apolo; este hijo será llamado Apologus, en referencia a los nombres de su protector (Apolo) y de su padre (Logus, el nombre con el que los dioses designaban a Mercurio). Desde muy niño se dedica a vagar por el mundo deleitando a los humanos con sus beneficios; un buen día es acogido por unos pastores y empieza a adaptarse a sus costumbres, rudos alimentos y formas de vida. Afortunadamente, Apolo –que se ocupa de vigilarle– evita que se convierta en un rústico: lo separa de los pastores y lo conduce a los jardines Pitios de Florencia. Ficino concluye con una pequeña moraleja: “Docet Apologus divinum genus divina solum alimonia coalescere”.²⁰

En los últimos años del siglo XV, Pandolfo Collenuccio (muerto en el patíbulo en 1504) escribió seis apólogos (dedicados a Ercole II de Este, duque de Ferrara), cuatro en latín –los *Apologi Quattuor: Agenoria, Misopenes, Alithia* y *Bombarda*– y dos en italiano: *Filotimo* y *Specchio d'Esopo*. En ellos se observa un cambio respecto a los de Alberti, Scala o Ficino, relevante para nuestro caso: *Misopenes, Filotimo* y *Specchio d'Esopo* están redactados en forma de diálogo, son auténticos diálogos literarios, mientras que los otros son relatos en tercera persona. También se distinguen de los anteriores apólogos en su longitud; los más breves, *Alithia* y

¹⁹ Marsh (2003: 22): “With Bartolomeo Scala, the metaphorical vocabulary of Alberti turns metaphysical, and personifications and mythological figures frequently replace the humbler animals and objects of the previous tradition. About a third of Scala's apologues feature abstract nouns as characters”.

²⁰ D. Marsh (2000: 116 y n. 27).

Bombarda ocupan cuatro páginas en la edición de Alfredo Savioti, *Misopenes*, el más largo, 21. Collenuccio denomina apólogo a todos ellos, incluso el *Filotimo* que tradujo Gutierre de Cetina con el título de *Diálogo entre la cabeza y la gorra*.²¹ En estas obras domina ya la presencia de personajes mitológicos y personificaciones (cabeza y gorra sin ir más lejos), a la vez que se observa una novedad formal de gran interés: el relato fabulístico se amolda a la estructura del diálogo literario, no sólo a la narración en tercera persona. Los apólogos de Collenuccio son tan diferentes de los de sus predecesores que David Marsh ni siquiera los menciona en sus estudios sobre el género. En ellos se produce una cierta ruptura formal con los anteriores de Alberti o Scala pues pasan a ser relatos largos o diálogos de intención moralizadora, de forma que mantiene los dos elementos fundamentales –la ficción y la moralidad– pero se olvida de la concisión característica de la fábula esópica. Ello nos indica que lo característico del apólogo no reside en la forma, pues se acomoda a géneros diferentes; no es un género literario en sentido estricto, sino una modalidad, una forma literaria que se puede plasmar en distintas estructuras formales: prosa, verso, narración, diálogo.

Collenuccio no es un caso aislado. En el siglo XVI Vives emplea indistintamente el relato o el diálogo literario para escribir sus *fabulae*, pobladas de entes abstractos y personajes mitológicos, cuya longitud es también superior a la de la fábula tradicional. El *Momus* de Alberti -traducido al castellano en 1553- es una narración en tercera persona,²² mientras que *La tabla de Cebes*, de la que se hicieron varias traducciones en el XVI, es un diálogo.²³ Tiene razón Daniel Devoto cuando afirma: “lejos de ser un simple sinónimo de fábula –sobre todo en el sentido de ‘fábula esópica’-, el apólogo utiliza con fines moralizadores un variado conjunto de formas narrativas pertenecientes a diferentes géneros literarios y de origen sobremanera variado: cualquier narración, incluso cualquier descripción de un aspecto cualquiera de la naturaleza puede aspirar a la categoría de apólogo si permite que desprendamos de ella una moralidad”.²⁴

En el proceso de recreación iniciado por Alberti, se observa claramente cómo los apólogos esópicos se enriquecen con nuevas posibilidades formales y también con la innovación en los asuntos desarrollados, se ensanchan sus límites manteniendo siempre las dos condiciones fundamentales: el carácter ficticio ligado a la enseñanza.

En la evolución subyace un elemento característico del apólogo tradicional que podría servir para entender el interés de los humanistas por esta modalidad

²¹ Mele (1911) y González Soriano (2000).

²² La traducción va precedida también de un prólogo de Alejo de Venegas en el que se amplían los argumentos utilizados ya para el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* a propósito de los distintos tipos de fábulas; en él se infiere que -tras salir de las manos de Agustín de Almazán- el *Momo* es una fábula apológica. Para los procedimientos e implicaciones de esta traducción es imprescindible el trabajo de María José Vega (1998).

²³ Para las múltiples traducciones de la *Tabla de Cebes*, véase Cora E. Lutz (1986)

²⁴ Devoto (1972: 76-77).

literaria: se trata de una escritura alegórica, un discurso cuya literalidad dice una cosa y, al mismo tiempo, exige que el receptor entienda otra, de modo que ficción (lo que dice el texto) y verdad (lo que significa) son inseparables pues se establece entre ambas una relación de analogía, de semejanza.

El hábito de lectura alegórica o interpretativa de los textos viene del mundo antiguo y se aplicó sistemáticamente a textos clásicos desde Homero o a las escrituras sagradas en todas las épocas, incluido el Renacimiento.²⁵ Existe también otra tradición, la de la composición alegórica, basada en la prosopopeya, en la que se personifican conceptos abstractos para elaborar una narración a partir de ellos. La práctica de esta segunda modalidad se inicia a gran escala con la *Psychomachia* de Prudencio²⁶ y alcanza un desarrollo extraordinario durante la Edad Media, hasta el punto de que se puede afirmar que crea un hábito de lectura peculiar adaptado a las exigencias de la alegoría y a la concepción de la literatura como enseñanza; esta necesidad de soslayar el sentido literal para hallar el verdadero significado de los textos poéticos guarda relación con la profunda desconfianza ante la literatura de ficción. Tal desconfianza –que se remonta al mundo griego y admite gradaciones variadas- se sostiene en la dificultades que plantea la compatibilidad entre ficción y verdad, cuando ésta se considera el objetivo más digno y legítimo de la actividad literaria.

Una conocida anécdota de Solón proporciona un ejemplo de caso extremo de intransigencia ante cualquier variedad de ficción: tras asistir a la representación de una tragedia, increpa a los actores y al autor, indignado por la impunidad con la que han contado una sarta de mentiras a la cara del público, y advierte de las nefastas consecuencias para la vida en sociedad de la tolerancia ante semejantes falsedades, aunque sean ficticias.²⁷ Este planteamiento radical niega la licitud de cualquier relato que no sea estrictamente histórico. Sin embargo son predominantes las actitudes más laxas, de cierta permisividad, que defienden la utilidad de la ficción siempre que en ella se encierre una enseñanza, una verdad de tipo moral; desde esta perspectiva el valor de la poesía radicaría precisamente en su facultad de transmitir verdades de una forma más eficaz, porque la ficción facilita el atractivo del texto y aumenta las posibilidades de influir en la conducta del hombre a través del conocimiento de esas verdades. Por este camino se justificaría también la superioridad de la retórica sobre la dialéctica.²⁸ Mientras que para algunos -como Solón- los poetas mienten, para la mayoría, sólo fingen. Esta

²⁵ Sobre las posibilidades de la interpretación alegórica de mitos clásicos en el Renacimiento español, puede verse Baranda (2000).

²⁶ La bibliografía es amplísima. He consultado Fletcher (1990³), Clifford (1974), Whitman (1981 y 1987) Lawrance (2005) e Ynduráin (1994).

²⁷ Véase Nelson (1969: 30). La recuerda también Pedro de Guzmán en *Bienes del honesto trabajo y daño de la ociosidad*, Madrid: Imprenta Real (por Jaques Veruliet), 1641, 337-338, cf. Sarmati (1996:173-174).

²⁸ Trinkaus (1999).

última es la postura –con diversos matices- de los humanistas desde Petrarca²⁹ y acompaña de forma tácita o explícita a las defensas de la poesía ya en la *Genealogía Deorum* de Boccaccio, que considera a los poetas por encima de los filósofos y los equipara a los teólogos (XIV, 17 y XV, 18, respectivamente).

Así planteado, verdad y ficción no se excluyen, sino que se complementan porque la envoltura ficticia contribuye al atractivo de la verdad y multiplica la capacidad de persuadir a los receptores. Otra cosa muy distinta son aquellos relatos ficticios que sólo pretenden entretener porque no encierran ningún tipo de enseñanza –las denostadas fábulas milesias.

La escritura alegórica, por su forma de decir oblicua, se adapta con facilidad a diferentes intenciones: encubrir el significado auténtico a fin de preservarlo para aquellos iniciados capaces de entenderlo y mantenerlo fuera del alcance de cualquiera –piénsese en el auge del hermetismo en el Renacimiento italiano-, dificultar la comprensión del mensaje para aumentar el placer de la lectura –como en los *Apologhi* o las *Sentenze* de Alberti-, facilitar la comprensión de asuntos filosóficos, científicos o morales, asignando una personalidad literaria ficticia a entres abstractos –por ejemplo, la *Fabula de homine* de Vives-, en última instancia, forzar al lector a buscar el sentido auténtico a un relato tan descaradamente inverosímil que nadie puede llamarse a engaño, como hacen las fábulas esópicas. En la literatura renacentista nos encontramos con todo el elenco de posibilidades.³⁰ La afinidad con esta forma de concebir la literatura contribuyó sin duda al aprecio por los apólogos y al mismo tiempo facilitó su relación con otras modalidades de alegoría distintas, con otras variedades literarias en prosa cuya finalidad es proporcionar una enseñanza; al fin y al cabo el procedimiento de creación es el mismo³¹ y ello facilita la contaminación y fusión de géneros, práctica de creación literaria habitual en el período.

David Marsh ha puesto de relieve la confluencia del influjo de Luciano y de Esopo en la literatura cuatrocentista y afirma que ambos escritores fueron los principales modelos de prosa de ficción que ofrecía la antigüedad a los humanistas

²⁹ Petrarca hace suyas las palabras de Lactancio: “Non saben cuál sea la manera de la lícita poetría, fasta que fingiendo anden por ella, cómo oficio de poeta sea las cosas verdaderas mudar en otra especie, con oblicuas o torcidas figuras y con alguna fermosura; y todo aquel que dices que finge, quiero decir ser inepto y mendaz, más que poeta”; *Invectivas contra el médico rudo y parlero*, Traducción de Hernando de Talavera y edición de Pedro Cátedra, en Petrarca (1978: 380).

³⁰ Debido a la importancia de la alegoría en la interpretación de textos clásicos y en la literatura medieval, los estudios mencionados se centran en estas épocas; así, por ejemplo, en el espléndido trabajo de Lawrance (2005) no se alude al Renacimiento. Sin embargo, J. Seznec califica a Poliziano de “alegorizador eminente” como los platónicos renacentistas e Yndudráin (1994: 414-416) precisa que el gusto por la alegoría no afecta sólo a los neoplatónicos renacentistas, sino también a gran parte de los escritores humanistas incluidos Erasmo y Vives.

³¹ La cercanía apunta en ediciones como la que incluye *Vita et Fabellae Aesopi* / [composta a Maximo Plenude]; cum interpretatione latina, ita tamen ut separari a graeco possit ... *Gabrae Fabellae tres* [et] *quadraginta* [...] *Phurnutus seu ut alii Curnutus De natura deorum. Palaephatus De non credendis historiis. Heraclides Ponticus De allegoriis apud Homerum* [...], Venetiis: apud Aldum, 1505.

del siglo XV: "for Renaissance readers and writers the affinity between Lucian and Aesop was obvious: both wrote short prose works that taught moral lessons in an entertaining fashion [...] and many Renaissance dialogues of the gods blend Aesopic fable with Lucianic dialogues"³². En efecto, Luciano proporcionaba también una enseñanza a través del humor y de la sátira y abrió caminos inéditos hasta entonces; muchos de sus temas se convirtieron en moneda común: la mezcla de humanos y dioses, la "humanización" o el tratamiento irrespetuoso de los habitantes del Olimpo, las asambleas de los dioses, el encomio paradójico, los viajes imaginarios o fantásticos. En definitiva, tanto en sus obras como en las de Esopo cobran vida abstracciones, animales y personajes mitológicos, al tiempo que tienen el propósito de ofrecer una enseñanza.

El *Specchio d'Esopo* de Pandolfo Collenuccio proporciona una buena prueba de la afinidad que se apreciaba entre ambos autores clásicos. En este diálogo, Esopo se queja a Hércules, su protector, porque no le habían permitido acceder al palacio real debido a la modestia de su obsequio: un cesto lleno de apólogos. Acompañado por Hércules, regresa a dicho palacio y al llegar ven a Plauto y Luciano, cortesanos del rey, elogiados por Esopo como "candidissimi omini, suavissimi compagni, dottissimi amici"³³. Plauto presenta a Esopo como profesor del estudio de sabiduría, cuya amistad persiguen todos los filósofos: "e io, e Luciano qui insieme con me *abbiamo le sue vestigie seguitato*, como pò ancor *testificare*". Luciano precisa: "*è filosofo, ma no come li altri che con sillogismi e longhe narrazioni e difficili mostrano a li omini la via de la virtù facendo però con le opere quello che con la lengua insegnano. Ma ha trovato una nova via breve et espedita*, per la quale pigliando argomento di cose umili e naturali, con dolci esempi dimostra quello che a li omini sia utile. *E Plauto e io soi amici e compagni de la medesima setta siamo*, [...]".

Presentado como filósofo, Esopo responde a un par de enigmas que le plantea el rey, después de lo cual éste acepta sus apólogos, sobre los cuales hace una matización de interés: "Questa non è favola, Esopo, di castagna o di volpe. Chiaramente consento che tu ahi sentimento di savio, e ora questi tuoi apologi accetto di bon core e affermo che piu util frutto universalmente no si usa".³⁴ Una vez más, se marcan las diferencias entre el Esopo rústico, asociado a los relatos protagonizados por animales y éste otro. Por otra parte no hay en este diálogo ni sombra de la caracterización del fabulista conocida a través de la *Vida de Esopo*: elude los rasgos negativos como su descripción física o condición social, tampoco se presenta como maestro en astucias, más bien al contrario: mantiene una relación de confianza con personajes como Hércules, Luciano y Plauto y se resigna tras haber sido rechazado; sólo con el amparo de Hércules lleva a buen puerto su propósito.

³² Marsh (1998: 85).

³³ Collenuccio (1929: 94-95).

³⁴ Collenuccio (1929: 96 y 98); las cursivas son mías.

En definitiva, Esopo y el apólogo salen “dignificados” tras la manipulación que sufren en manos de los humanistas del cuatrocientos; el nuevo apólogo ofrece filosofía –no simples fábulas de zorras o castañas- y habita en refinados jardines, no entre la gente ruda; se acomoda al soporte más prestigioso del diálogo, no sólo al del relato fabulístico, y se puebla de personajes olímpicos y entes abstractos.

Erasmus apunta la nueva deriva que adopta la fábula cuando afirma en *De pueris instituendis*:

Quid enim obstat quo minus eadem opera discat aut lepidam ex poetis fabellam, aut festivam sententiam, aut insignem historiolum, aut eruditum apologum, qua cantionem ineptam, plerumque et scurrilem, qua ridenda delirantium anicularum fabulamenta, qua meras muliercularum imbibunt et ediscunt nuga.³⁵

Si Alberti extremó la concisión en sus *Apologhi* al acercarlos a la sentencia filosófica, al *dictum*,³⁶ la contaminación con elementos tomados de Luciano –pero también de Macrobio, Prudencio o Capella³⁷ y el amplio número de alegoristas precedentes- opera en dirección contraria y lo convierte en otra cosa. Por una parte, al aumentar su longitud el apólogo adquiere autonomía, deja de ser necesaria su agrupación en colecciones, cobra valor por sí mismo hasta el punto de que su función sufre un cambio: ya no se limita necesariamente a servir de ejemplo en la demostración o en la argumentación –como decían Aristóteles o Quintiliano– porque en el Renacimiento llega a tener sentido como texto independiente, deja de ejercer solamente una función subordinada al servicio de otro tipo de discursos. Al mismo tiempo, en este proceso se amplía el campo semántico del término desde el momento en que cualquier tipo de relato ficticio con intención moral pasa a considerarse apológico.

A pesar de los cambios que hemos advertido, las poéticas y retóricas renacentistas no aportan ninguna novedad reseñable sobre esta modalidad literaria³⁸, con la excepción de Juan Luis Vives, cuyo interés en la función moral y social de la literatura le lleva a modificar sus ideas acerca de la ficción en trabajos sucesivos. Su posición evoluciona desde la oposición categórica a la literatura de ficción hasta la transigencia con condiciones; desde la *Veritas fucata* (1515?) hasta

³⁵ Mi agradecimiento a María José Vega, que me facilitó la cita. *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis* (1996: 449). En *De Ratione studii* I, 525D también recomienda: “Nunc apologum, nunc narratiunculam non insipidam, nunc sententiam”

³⁶ Arce de Otálora identifica apólogo y “refrán antiguo” en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (1995: 894).

³⁷ La influencia de Macrobio en Vives es indudable y va más allá de su *Comentario al “Sueño de Escipión”*; la *Psychomachia* dejaría una impronta permanente en la literatura alegórica con sus vivaces prosopopeyas y las *Bodas de Mercurio y Filología*, con la descendencia de las siete artes liberales, asoma en la *Agenoria* y en el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo*, cuya primera parte es una versión resumida de esta obra de Pandolfo Collenuccio, dato que no se había observado hasta ahora.

³⁸ Erasmus incluye el apólogo –junto con la parábola, sentencia, sueños, narraciones ficticias, etc.– en el “Tertius modus locupletandi exempla” *De copia*, II, 410.

De ratione dicendi. En la primera *Veritas fucata*, manifiesta una intolerancia absoluta ante cualquier tipo de creación poética que no se sustente en la verdad desnuda; como dice la Verdad: “El manjar de los demonios, dice mi Jerónimo, son las creaciones de los poetas; a saber: de los que aprendieron a mentir para sí y enseñan a mentir a los otros, como dice Dión Prusense, cuyo corifeo es aquel desvariado e insano viejo de Homero, que siempre se deleitó en la mentira, como lo demuestra el hecho de que introdujo como protagonista de su Odisea a Ulises, fértil de engaños. A ese vago y follón de Ulises, mentiroso empedernido, con perdón de los dioses, los hombres vanilocuos, que son sus semejantes, llámanle padre y fuente original de los ingenios”

No es de extrañar que en sus lamentaciones la Verdad evoque con nostalgia a Platón: “Ojalá tuviese vigencia todavía la autoridad de aquel hombre [Platón] y de aquel divino Sócrates, quienes echaron de su ciudad a Homero y a esos poetas mentirosos por corruptores de las costumbres públicas” .³⁹

En la *Veritas fucata* de 1523 se advierte un cambio notable, expresa una mayor indulgencia respecto a la relación entre ficción y verdad, anunciada ya en el subtítulo: *Sive de licentia poetica: quantum poetis liceat a veritate abscedere*.⁴⁰ Aquí no se limita a descalificar a la poesía por ser vehículo de mentiras, sino que ofrece una reflexión acerca de las implicaciones morales y estéticas de la literatura; concluye exponiendo las diez condiciones que indican los márgenes tolerables para la ficción. En la quinta de ellas alude a los límites de la invención y menciona el apólogo: “Como es razón hacer concesiones a la mejoría de las costumbres, todo lo referente a la moralidad o a algún provecho de la vida quedará libre a los escritores; se podrá dar rienda a la fantasía y a la invención de apólogos; se podrán escribir comedias nuevas, donde se pintan las pasiones humanas, y componer diálogos, que tienen gran semejanza con las comedias”. Las condiciones siguientes aclaran los términos de ésta, pues siempre “estará permitido envolver la Verdad en enigmas, en parábolas, en traslaciones”, advirtiendo que “Si en la compostura y afeite de la Verdad no existe verosimilitud ni congruencia, ni decoro, la obra [...] debe ser rechazada inexorablemente”.

Por el contrario, la novena de las condiciones excluye a los aficionados a las fábulas inverosímiles que sólo pretenden entretener, carentes de enseñanza: “Si alguno, para su propio esparcimiento, tuviere el propósito de ir a zaga de lo Falso, sin tener en cuenta la moralidad ni la utilidad práctica,[...] déseles ciudadanía en

³⁹ Vives (1947, I:281-282). El ridículo poeta de la *Prelección de 'A la rebusca del sabio'* (1522), desata la indignación de sus interlocutores, y Gaspar Lax exclama: “Pluguiera al cielo que disminuyera ese interés por las fábulas, [...] aquí no encontraremos un adarme de verdad; todo son profanidades y lo humano con lo divino mezclado en confusión caótica [...] Quédese adios ese consanguíneo del demonio que no sabe abrir boca sin que mienta” (1947,I: 865). De todas formas es evidente la incoherencia de que en ambos textos Vives recurra a un entramado ficcional para arremeter contra los poetas.

⁴⁰ Puede verse Gómez-Montero (1995), con una exhaustiva bibliografía.

alguna villa milesia, amena y regalada [...] y vivan con Luciano, Apuleyo y Clodio Albino [...]”.⁴¹

La importancia que Vives concede a la necesidad de unir literatura y verdad se aprecia con nitidez en *De ratione dicendi* (III, 26-27); aquí el apólogo ocupa un lugar propio entre los diversos tipos de narración, organizados jerárquicamente - desde la historia hasta las fábulas licenciosas o milesias- en función de su grado de vinculación con la verdad. En la caracterización del apólogo coincide con la definición de Aftonio, al que cita: “Los apólogos son ejemplos inventados para servir de pautas de comportamiento, y han sido ideados para exhortar a la virtud, para desaconsejar el vicio, [...]; de otro modo carecen de sentido y resultan superfluos, porque no se los narra por su propio interés, sino por el ejemplo que de ellos podemos extraer”.⁴²

Obviamente, aunque el sentido literal no tenga asomo de verdad, el relato debe tener cierto grado de verosimilitud, entendida como congruencia interna y no como imitación de la realidad, imprescindible en cualquier género literario: “Esta narración no atiende a la verdad, y, sin embargo, debe lograr cierto grado de verosimilitud en el sentido de que, tomados en consideración la naturaleza y el carácter de la cosa a la que se hace hablar, le otorgue un lenguaje que, tanto por las sentencias como por las palabras, vaya en consonancia con ella: el león y el águila hablarán con arrogancia, como reyes, airada y espléndidamente...”.⁴³

Frente a los apólogos se sitúan las fábulas milesias, a las que dedica un breve epígrafe con el expresivo título de *Fabulae licentiosae*; pero como sólo sirven para “perder el tiempo” carece de sentido dar fórmulas sobre ellas; son “un tipo de cuentos ni verdadero ni verosímil, ni destinado a ninguna utilidad práctica para la vida [...] sólo apto para pasar el rato [...] Y por esto Luciano el sofista llama milesias

⁴¹ (1947, I: 891-892).

⁴² Vives (2000: 149).

⁴³ (1991: 150). Es preocupación que podría proceder de Hermógenes: “¿Cómo podría ser verosímil [la fábula]? Si asignamos a los personajes las características que les son propias, por ej.: alguien compite en belleza, a ése que se le presente como un pavo real,[...]”, (1991:175). Las observaciones de la mayoría de autores, a propósito del apólogo, se limitan a repetir la tradición previa sin aportar novedad alguna; es el caso de Natale Conti: “Son también muchas las clases de fábulas, que han obtenido el nombre bien de los lugares en los que fueron inventadas, bien de los inventores o de la naturaleza de los argumentos. Así del lugar las Ciprias, Cícilias y Sibaritas. Al haber sido muchos los inventores de aquéllas, la costumbre consiguió que todas fueran llamadas Esópicas, olvidando en el silencio a los restantes inventores, ya que Esopo fue un artífice más ingenioso que todos los otros en inventar fábulas. Las que recibían el nombre de Sibaritas trataban sobre los animales, las Esópicas de hombres. Aristóteles en la *Retórica* (II 20.2, 1393a) separó las fábulas Líbicas de las Esópicas porque las Líbicas trataban acerca de los hombres, las Esópicas de animales, y esto se hizo, en efecto, porque muchas de otros estuvieron mezcladas con las Esópicas. Bajo el nombre de fábulas se contienen tanto los apólogos, que son ficciones esópicas, como las fábulas, que son argumentos de los poetas, según las formas bajo sus clases” [...]... entre las fábulas hay algunas que son llamadas por los griegos logos o apólogos; otras son llamadas mythoi o fábulas simplemente. Los apólogos o son sobre animales solamente o hacen que los hombres dialoguen con ellos, y la función de los apólogos es la de usarse como ejemplos en los discursos, como atestigua Aristóteles en la *Retórica* (II 20.2, 1393a)”, (1988: 50-51).

a las charlas amatorias, y Capella a algunas ficciones de los poetas”; no olvida mencionar el *Asno de oro* de Apuleyo. La diferencia entre ambas variedades de relatos inventados reside en que los primeros proporcionan una enseñanza, mientras que las segundas no sirven para nada útil.

Vives ofrece la novedad de dividir la fábula en dos especies, el apólogo y la fábula milesia, que son complementarias y se definen por oposición con la utilidad moral como eje vertebrador.

En esta clasificación de géneros narrativos, “no hay sólo elementos teológicos o filosóficos hay también una teoría literaria, una preceptiva, que marca la importancia y valor de géneros y obras, distribuyéndolos en jerarquías que se establecen de acuerdo con el grado de verdad que tales escritos proporcionan, y con el tipo de verdad”.⁴⁴ El problema de fondo está, precisamente, en la necesidad de ligar literatura y verdad, por ello se pueden llegar a admitir historias mentirosas que bajo el velo de la ficción encierran otra cosa, pero no aquellas que sólo ofrecen ficción, mentiras; planteamientos que remiten a Macrobio, también interesado en discernir qué tipo de ficciones aprueba la filosofía⁴⁵.

La influencia de esta obra de Vives fue limitada -sólo se editó tres veces en vida del autor y dos más con sus obras completas- y no parece haber tenido demasiada influencia en los grandes tratados retóricos o en las poéticas posteriores⁴⁶. Sin embargo su esquema sobre la fábula se convirtió casi en un saber recibido en la península a través del magisterio de Alejo de Venegas;

⁴⁴ Ynduráin (1994: 416). Peter Mack (2005:71) afirma perspicazmente que el libro tercero “is concerned with ten genres that a sixteenth-century writer (and in particular, educator) might use”. Considera que algunas de las formas recuerdan a los *Progymnasmata* de Aftonio, traducidos por Agricola y Lorichius y piensa que “The emphasis on description and different kinds of exemplary stories may reflect Erasmus’s discussions of these topics in the second part of book two of *De copia*”. En el caso del apólogo no hay influencia de Erasmo, ni en la caracterización, ni en la importancia que le asignan. Erasmo, a diferencia de Vives, lo trata como una variedad más de *exemplum* ficcional: “Ad fabulosorum genus proxime accedunt apologi, nisi quod et delectant vehementius et efficacius persuadent. Delectant morum faceta quadam imitatione; faciunt fidem, quia verum veluti ponunt ante oculos. Capiuntur his praecipue rustici et imperiti, et si quis alius est qui mores aurei seculi sapit. Celebrantur apologi maximi Aesopi nomine, qui unus e sapientum numero ob hoc ipsum est habitus”; “De Apologis”, (1969: 254).

⁴⁵ Macrobio (I, 6-12) ofrece un doble sistema: unas fábulas han sido inventadas para procurar placer a los oyentes otras para exhortarles a una vida honesta. Entre las primeras cita a los autores de comedias, Menandro, Petronio y Apuleyo: “todo este género de *fabulae*, que sólo promete deleite para los oídos, la discusión filosófica lo excluye de su santuario y los relega a las cunas de las nodrizas”. Esta variedad corresponde a las que Vives denomina milesias. Entre las segundas, establece una subdivisión en otros dos grupos: “algunas donde el argumento se construye a partir de la ficción y donde la progresión misma de la narración se entreteje por medio de mentiras: tal es el caso de las fábulas de Esopo, célebres por la elegancia de la fabulación. En otras, en cambio, el argumento se apoya, ahora sí, sobre la base sólida de la verdad, pero esta misma verdad es presentada por medio de invenciones e imaginación, y se habla entonces de narración fabulosa, no de fábula: tal es el caso de los ritos sagrados, de los relatos hesiódicos y órficos sobre la genealogía y aventuras de los dioses [...]”.

⁴⁶ Véanse Alcina (1995: 215-225) y Vives (2000: CV-CVII).

encontrará acomodo en la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano e incluso en *El Quijote*⁴⁷.

Venegas es un temprano fustigador de la literatura de ficción que conoce y comparte las tesis de Vives: “no nos embiaría a dezir desde Lobayna Ludovico Vives tanto mal de nuestros libros vulgares, si viera él que, en alguna manera, se podía soportar corrupción de costumbres, y por esso allende de los Amadises y los Tirantes con toda su classe, con mucha razón difunde su satýrica saña en la lena de Celestina”.⁴⁸ A partir de 1541 estas críticas se integran en un planteamiento general sobre los tipos de fábulas que, sin duda, proviene de la misma fuente; en la introducción al *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* avanza un paso más, asigna a la fábula apológica la misión de sustituir a las nefastas fábulas milesias. Dice: “Los libros que en el principio de su obra mayor llama Apuleyo libros milesios, que son los libros de vanidades enervoladas, que con mayor verdad se dirían sermonarios de Satanás que blasones de cavallerías”; pero, afortunadamente, ante la amenaza moral de estas obras no todo está perdido, porque: “cada día salen escuadrones de buenos libros en que se lee el antídoto contra la pestilencia encubierta debaxo de buen estilo en los libros milesios desaforados”, como el apólogo de Cervantes de Salazar, que es “una poesía y buena ficción que debaxo de la corteza exterior encierra el buen exemplo, con que se informan y reforman las buenas costumbres”. La actitud de Venegas demuestra la percepción de que el gusto por la literatura ficcional en lengua vulgar es irremediable por lo que se trata de salvar lo que se pueda, dar ficción, si es lo que se quiere, pero provechosa. La creciente demanda de ficción –que revela el progresivo gusto por la literatura como entretenimiento– es un fenómeno que preocupa desde muy pronto a moralistas y humanistas de todo tipo; para combatir los estragos de esta tendencia imparable se ofrecen varias alternativas: insistir en los peligros morales de tal afición, proponer como alternativa las lecturas piadosas y formativas o, como hace aquí Venegas, proporcionar lo que se demanda –ficción–, pero sometida al propósito primordial de la enseñanza.

La aparición de apólogos en lengua vernácula –el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo*, la *Tabla de Cebes*, el *Coloquio de la moxca y la hormiga de Juan de Jarava* o la versión del *Momo* de Agustín de Almazán– se concentra en unos pocos años y buena parte de los autores o traductores está relacionada con Venegas; estas obras parecen obedecer a un intento de satisfacer los gustos de los lectores y a la vez de contrarrestar la peligrosa difusión de las falaces e inútiles fábulas milesias. El apólogo, así concebido, aspira a ser un instrumento de algunos humanistas y hombres de letras en su lucha contra esos sermonarios de Satanás que tanto preocupaban al censor Venegas.

⁴⁷ Venegas gozó de prestigio como profesor en Toledo y luego en el Estudio de Madrid; su sucesor fue Juan López de Hoyos, con quien estudió Cervantes; no sería de extrañar que las referencias de *El Quijote* a las fábulas milesias vinieran por esta vía, no sólo a través de la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano.

⁴⁸ *Tractado de orthographia y accentos de las tres lenguas principales* (1531), cf. Sarmati (1996: 120).

En el camino que va desde los *Apologhi* de Alberti hasta mediados de siglo XVI se difumina por completo el perfil del apólogo esópico. Con Vives culmina el proceso de transformación de la antigua fábula en una modalidad literaria culta que, bajo el velo de una ficción poblada por personajes mitológicos y personificaciones, encierra una verdad; se transforma así en una variedad ficcional alegórica especialmente apta para la transmisión de enseñanzas relacionadas con la filosofía moral. En el proceso ha adquirido perfiles propios que lo distinguen de la fábula tradicional y de las anécdotas, facecias y otro tipo de relatos breves.

A la vista de los apólogos publicados en España, su éxito parece escaso y también lo es la atención prestada en las retóricas más conocidas consultadas. Por ello sorprende que la *Filosofía antigua poética* aluda en varias ocasiones a las fábulas milesias y conceda al apólogo entidad propia –entre las “seis especies menores de la poética”-, porque, además, en la segunda mitad del siglo XVI, con la influencia de la *Poética* aristotélica –filtrada por los sucesivos comentaristas a partir de Robortello-, las ideas acerca del estatuto de la ficción sufren un cambio profundo⁴⁹. Sin embargo, la obra de López Pinciano proporciona una definición de apólogo muy próxima a la de Vives: “Digo que el apólogo no es otra cosa que poema común, el cual, debajo de narración fabulosa, enseña una pura verdad; y este apólogo o alegoría está sembrada en gran parte de las principales especies de la poética, especialmente de la épica”. Pinciano se asombra de que se haga de él una “especie diferente”, si está en las demás especies, a lo que responde Ugo: “Con gran razón, porque aquí está la alegoría como en lugar principal y asiento propio, y en las demás está como acesoria; que las otras buscan el deleite con la doctrina y ésta, olvidada de todo lo que es deleite, solamente se abraza con lo que es útil y honesto, que es la enseñanza”⁵⁰; y añade, poco después: “destas fábulas alegóricas, las que decimos apologéticas y que sólo atienden a la doctrina, no se obligan ni quieren obligar a la verisimilitud; y así en ellas se pone plática y lenguaje en animales y aun en plantas y piedras; mas, en las épicas, que no sólo atienden a doctrina, como Aristóteles quiere, al deleite, es necesaria la verisimilitud porque las acciones que carecen desta fueron odiosas a Horacio y aun a todo el mundo lo deben ser”.⁵¹ También menciona las fábulas milesias y, como Venegas, las asocia a los libros de caballerías; ahora las críticas al género son menos agresivas, pero –sobre todo- se apoyan en distintas razones: “digo que la fábula es imitación de la obra. Imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que

⁴⁹ Véase Weinberg (2003).

⁵⁰ López Pinciano, (1998: 505). En *De ratione dicendi*, III.26, Vives decía algo muy parecido; los apólogos no se narran “por su propio interés, sino por el ejemplo que de ellos podemos extraer”.

⁵¹ López Pinciano, (1998: 506-507). Recuérdese que Vives defendía lo contrario: la necesidad de verosimilitud de las fábulas apológicas (“el león y el águila hablarán con arrogancia, como reyes, airada y espléndidamente”).

antiguamente llamaron milesias, agora libros de caballerías, los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza de verdad".⁵²

Vives y Venegas abominan de las fábulas milesias por razones morales o filosóficas, -aunque ello derive en una preceptiva-, en cambio, López Pinciano lo hace sólo por motivos literarios, por su incompatibilidad con la exigencia de verosimilitud derivada de la *Poética* aristotélica. Por eso, cuando tachan a los libros de caballerías de ser libros mentirosos están diciendo cosas distintas: para Vives lo son porque no enseñan una verdad, mientras que López Pinciano considera que no guardan ninguna relación con la realidad.⁵³

El estatuto de la ficción se altera radicalmente cuando la verosimilitud concebida como imitación de la realidad se convierte en vara de medir de la ficción: verdad y mentira dejan de ser los límites entre los que se dirime la legitimidad y licitud de los textos; la alegoría, por su consustancial distancia de la realidad, por su naturaleza ficticia, aparece así como una réproba del ámbito poético.

Resulta paradójico que en el siglo XVII –por razones plurales, que no vienen al caso- proliferen el gusto por los discursos alegóricos y sea entonces cuando se desarrollen al máximo las posibilidades del apólogo; Gracián pone de relieve el nuevo terreno en que se desenvuelve la ficción cuando hace decir a Critilo: "¡Oh, cuánto me holgaría ver salir aquellos siglos de oro, y no de lodo y basura [...] gente de apoyo y no de tramoya y de sola apariencia, que no hay cosa más contraria a la verdad que la verosimilitud!".⁵⁴ Pero esto es otra historia.

⁵² López Pinciano (1998: 172)

⁵³ Las palabras de Weinberg (2003: 229) a propósito de Robortello se aplican perfectamente a las diferencias entre Vives y López Pinciano: "la exigencia de verosimilitud se convierte en una consideración dominante para Robortello. La cuestión deja de ser '¿cómo está tal o cual parte integrada en la estructura artística de la obra?', para pasar a ser '¿Creerá el público que tal o cual acción o tal o cual personaje son reales?'".

⁵⁴ Gracián (1993: 624).

Bibliografía

Alberti, Leon Battista, *Apologhi ed elogi*, ed. a cura di Rosario Contarino, Rosario y Luigi Malerba, Costa e Nolan, Genova, 1984(13-2-2007)

<http://www.bibliotecaitaliana.it:6336/dynaweb/bibit/autori/a/alberti/apologi_centum/@Generic_BookView;lang=es>

Alberti, Leon Battista, *La moral y muy graciosa historia del Momo compuesta en latín por el docto varón Leon Baptista Alberti florentin. Trasladata en Castellano por Augustin de Almazan [...]*, Alcalá de Henares, Joan de Mey Flandro, 1553.

Alcina, Juan F., "Notas sobre la pervivencia de Vives en España (siglo XVI)", *Juan Luis Vives. Sein Werk und seine Bedeutung für Spanien un Deutschland*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995, 213-228.

Arce de Otálora, Juan de, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar, Madrid, Biblioteca Castro, 1995, 2 vols.

Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, ed. de Aníbal González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982.

Aristóteles, *Retórica*, ed. A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985³.

Baranda, Consolación, "La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya", *Homenaje a Francisco Ynduráin. Príncipe de Viana. Anexo 18*, 2000, 49-65.

Briesemeister, Dietrich, (1986-87-88) "L'Apologie du travail dans l'Espagne du XVI siècle. Luis Mexía et son *Apologo de la ociosidad y el trabajo* (1546)", *Mèlanges offerts à Alain Guy, Philosophie XII, XIII, XIV*, (1986-87-88), t. 1, 101-120.

Cervantes de Salazar, Francisco, *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido, La primera es el Dialogo de la dignidad del hombre [...] La segunda el Apologo de la ociosidad y el trabajo [...] La tercera es la introducion y camino para la sabiduria*. Alcalá de Henares, Juan de Brocar, 1546.

Clifford, Gay, *The Transformations of Allegory*, London and Boston, Routledge & Kegan Paul, 1974.

Collenuccio, Pandolfo, *Operette morali. Poesie latine e volgari*, a cura di A. Savioti, Bari, Laterza, 1929.

Conti, Natale, *Mitología*, trad. y ed. Rosa M^a Iglesias Montiel y M^a Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.

Devoto, Daniel, *Introducción al estudio de D. Juan Manuel*, Madrid, Castalia, 1972.
Ejercicios de retórica. Teón. Hermógenes. Aftonio, ed. M^a. Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991.

Erasmus de Rotterdam, *De copia verborum ac rerum*, ed. Betty I. Knott, *Opera omnia*, Amsterdam, New York, Oxford, Tokio, North-Holland, 1969-, Vol. I-6.

Erasmus de Rotterdam, *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, ed. crit. Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1966.

Esopete ystoriado (Toulouse 1488), ed. Victoria A. Burrus y Harriet Goldberg, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1990.

Fletcher, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990³.

García Gual, Carlos "La fábula esópica: estructura e ideología de un género popular", *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad, 1977, 5 vols., vol. 1, 309-322.

Gómez-Montero, Javier, "Licet poetae fingere? Los textos ficcionales de J. L. Vives y su legitimación de la ficción poética", *Juan Luis Vives. Sein Werk und sein Bedeutung für Spanien und Deutschland*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995.

González Soriano, José Miguel, "El *Diálogo entre la cabeza y la gorra* de Gutierre de Cetina y su precedente italiano *Filotimo*", *Criticón*, 80 (2000), 117-138.

Gracián, Baltasar, *El Criticón, Obras completas*, vol. I, ed. Emilio Blanco, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.

Lawrance, Jeremy, "Las siete edades de la alegoría", "Introducción" a *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad contemporánea*, eds. Rebeca Sanmartín y Rosa Vidal, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2005.

López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

Lutz, Cora E., "PS Cebes", *Catalogus Traslacionum and Commentaries, VI*, eds. F. Craviz, U. Brown y P.O Kristeller, Washigton, Catholic Univ. Press, 1986, 1-14.

Mack, Peter, "Vives's *De ratione dicendi*: Structure, Innovations, Problems", *Rhetorica*, XXIII.1 (2005), 65-92.

Macrobio, *Comentario al "Sueño de Escipión" de Cicerón*, ed. Fernando Navarro Antolín, Madrid, Gredos, 2006.

Marsh, David, *Lucian and the Latins. Humour and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1998.

Marsh, David "Alberti, Scala and Ficino: The Aesopic Revival", *Albertiana* 3 (2000), 205-218.

Marsh David, "Aesop and the humanist apologue", *Renaissance Studies* 17 (2003), 9-26.

Marsh, David, *Renaissance Fables: Aesopic prose by Leon Battista Alberti, Bartolomeo Scala, Leonardo da Vinci, Bernaldino Baldi*, Temple, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.

Mele, Eugenio, "Gutierre de Cetina traduttore d'un dialogo de Pandolfo Collenuccio", *Bulletin Hispanique*, XIII, (1911), 348-351.

Nelson, William, "The Boundaries of Fiction in the Renaissance: a Treaty between Truth and Falsehood", *English Literary History*, 36.1 (1969), 30-58.

Petrarca, *Obras, I*, al cuidado de Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 1978.

Quintiliano, *Institutio oratoria*, 16-3-2007
<<http://www.intratext.com/IXT/LAT0332/>>

Rodríguez Adrados, Francisco, *Historia de la fábula grecolatina*, Madrid, Universidad Complutense, 1979, 3 vols.

S. Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero, int. Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, B.A.C., 1993.

Sarmati, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. *Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.

Trinkaus, Charles, "La cuestión de la verdad en la retórica y antropología renacentistas", *La elocuencia en el Renacimiento*, ed. James J. Murphy, Madrid, Visor, 1999, 247-262.

Vega, María José, "Traducción y reescritura de L. B. Alberti: el *Momo* castellano de Agustín de Almazán", *Esperienze Letterarie* XXIII.2 (1998), 13-41.

Vian Herrero, Ana, "Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la hormiga* de Juan de Jarava", *Dicenda*, 7 (1987), 449-94.

Vives, Juan Luis, *Del arte de hablar*, int., ed. crít. y trad. J. M. Rodríguez Peregrina, Granada, Universidad, 2000.

Vives, Juan Luis, *Obras completas*, trad. y ed. Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1947.

Weinberg, Bernard, *Estudios de poética clasicista*, ed. de Javier García Rodríguez, trad. de Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, Madrid, Arco Libros, 2003.

Whitman, Jon, "From the *Cosmographia* to the *Divine Comedy*: An allegorical Dilemma", *Allegory, Myth and Symbol*, ed. Norton W. Bloomfield, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1981, 63-86.

Whitman, Jon, *Allegory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1987.