



COMILLAS

UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

Document Version

Published versión

“© Ediciones Clásicas (2002). Reproducción/difusión en repositorio institucional con autorización de la editorial”

Algaba Pacios, María Nieves Algaba, “Venus en la prosa del Primer Renacimiento”, en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 95–107.

General rights

This manuscript version is made available under the CC-BY-NC-ND 4.0 licence (<https://web.upcomillas.es/webcorporativo/RegulacionRepositorioInstitucionalComillas.pdf>).

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact Universidad Pontificia Comillas providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim

ESTUDIOS SOBRE
TRADICIÓN CLÁSICA Y MITOLOGÍA
EN EL SIGLO DE ORO

Editores:
Isabel Colón Calderón
Jesús Ponce Cárdenas



EDICIONES CLÁSICAS

sue voglie e ti contrasti; / rapisci; piu graditi / sono i baci rapiti, / e più soavi son quanto più casti»³⁰.

A mi modo de ver, no debe descartarse que la contigüidad de motivos como la abeja, el beso, la flor o la virginidad haya producido —con un cambio de sentido notable, pero manteniendo el tono de delicioso erotismo— una original troquelación gongorina: «en cuanto / lasciva abeja al virginal acanto / néctar le chupa hibleo»³¹. La presencia de esta u otras «imágenes lascivas» en la tradición epitalámica europea permitiría trazar un arco cuyos extremos estarían ocupados por la poesía latina y la lírica inglesa; aquélla aludiría con no demasiados velos a los goces sensuales, ésta evita toda mención de los mismos. En medio de tales extremos, encontramos a los grandes autores italianos (Tasso, Marino), que se aproximan al tono galante de los versos clásicos; y a los escritores españoles (Góngora, del Corral, Pantaleón de Ribera), aunque los últimos se muestren un tanto más reacios a este tipo de juegos.

El estudio de los géneros epidícticos (epitalamio, genethliacon, *laus urbis*...) y las diversas formulaciones poéticas que éstos asumen durante el Barroco puede decirse que aún está por hacer. La vigencia de los preceptos retóricos, así como el conocimiento directo de pequeños manuales tan útiles como los *Progymnasmata* o los dos *Tratados* de Menandro de Laodicea, debió combinarse con la *imitatio* creativa de los poetas rétores latinos (Estacio, Claudiano...) e italianos (Tasso, Marino) a la hora de encauzar la obra de numerosos panegiristas hispanos. Estas páginas pretenden tan solo recuperar algunos textos que no han gozado de mucha atención por parte de la crítica, al tiempo que se ensaya en ellas un sistema de clasificación que atiende a sus modelos retóricos y literarios³². *

³⁰ Draconio, *Epithalamium Iovannis et Violae*, vv. 48-54. Torquato Tasso, *Le rime*, Roma, Salerno editrice, 1994, tomo I, pp. 531-2 (el poema lleva el epígrafe: *Celebra le nozze del signor don Alfonso il giovane e donna Marfisa d'Este*, vv. 79-89). En la fecunda casuística de las *rime amorose* del Tasso, se pueden encontrar modulaciones similares, como la que ofrece el poema donde *Chiara felice un'ape la quale haveva morso un labro della sua donna, mentre ella dopo lungo passeggiare sedeva in un giardino*: «Mentre Madonna il fianco appoggia e posa / dopo i suoi lieti e volentieri errori, / al fiorito soggiorno i dolci humori / susurrando prelava ape inegrosa; / e ne' labri nudria l'aura amorosa / al sol degli occhi suoi perpetui fiori, / e volando a' dolcissimi colori / ella sugger pensò vermiglia rosa. / Ah troppo saggio errore, ardir felice, / se quel ch'a la mia lunga accessa voglia / già tanti anni si nega, a te pur lice. / Vile ape, Amor, cara mercé non toglia: / che più ti resta, s'altri il mel n'elice, da temprare il tuo assentio e la mia doglia?» (Torquato Tasso, *Rime d'amore*, Modena, Cosimo Panini editore, 1993, p. 58).

³¹ Al referirse a los citados versos gongorinos, afirma Deveny: «Of course, the *topoi* seen in these verses —the metaphors equating the bridegroom with the lascivious bee, lips as flowers among thorns, and kisses as Hiblean nectar— are all in imitation of Claudian's *Fescennine verses*» (p. 155).

³² Espero publicar en breve un trabajo extenso sobre la huella de Claudiano y Marino en la obra de varios poetas de la órbita gongorina. Gran parte del mismo se centrará en el género epitalámico.

* Durante la elaboración del presente artículo he disfrutado de una Beca de Formación de Personal Investigador del Gobierno Vasco.

VENUS EN LA PROSA DEL PRIMER RENACIMIENTO

Nieves Algaba Pacios
Universidad Complutense de Madrid

Cualquier aproximación a la figura mítica de Venus debe asumirse, desde el inicio, como un trabajo incompleto: aunque se acote su presencia en una literatura específica —la española, en este caso—, o en un momento histórico determinado como pueda ser el primer Renacimiento. La amplitud y complejidad del mito y, más concretamente, su especial conformación simbólica —arraigada en el acervo cultural de Occidente— ocasionan que, las más de las veces, un análisis sobre esta materia se salde con una visión reduccionista y frecuentemente insatisfactoria.

En primer lugar, ya es difícil establecer una definición unívoca de la diosa Venus, de sus atribuciones y competencias, tanto como lo es la delimitación de su origen. Hesíodo personifica una excepción en esta falta de uniformidad por cuanto, en su *Teogonía*, mantiene como único nacimiento de Afrodita aquel que le habría otorgado el nombre¹:

Vino el poderoso Urano trayendo la noche y deseoso de amor se echó sobre Gea y se extendió por todas las partes. Su hijo [Crono] desde la emboscada lo alcanzó con la mano izquierda, a la vez que con la derecha tomó la monstruosa hoz, larga, de agudos dientes, y a toda prisa sesgó los genitales de su padre y los arrojó hacia atrás. (...) Los genitales, por su parte, cuando, tras haberlos cortado con el acero, los arrojó lejos de la tierra firme en el ponto fuertemente batido por la olas, entonces fueron llevados por el mar durante mucho tiempo; a ambos lados, blanca espuma surgía del inmortal miembro y, en medio de aquella espuma, una muchacha se formó. (...) Salió del mar la respetable y bella diosa².

Hecha esta salvedad, pronto se empieza a proyectar una dualidad sobre Venus que internamente estaría respondiendo al anhelo, más profundo y de raíz filosófico-antropológico, de diferenciar las dos clases de amor que la diosa, en cuanto personificación de este sentimiento, permitiría establecer de una manera práctica.

¹ Afrodita viene de *aphros* («espuma») y así se recuerda en pasajes de la literatura española, como en la *Soledad Segunda*, de Góngora, en que se define a Cupido como «nieta de la espuma» (v. 521).

² Cito por la traducción de Adelaida y M^a Angeles Martín Sánchez, *Teogonía. Los trabajos y los días. Escudo. Certamen*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 34.

Ya en *El Banquete*³, establece Platón la existencia de dos Afroditas:

(...) Es sabido que sin el Amor no habría Afrodita; si esta fuera solamente una no habría más que un Amor, pero puesto que hay dos, tiene que haber dos Amores. ¿Quién duda de que hay dos Afroditas? La una, la mayor, hija del Cielo y que no tiene madre, es la que nosotros denominamos Afrodita celestial; la otra, más joven, es hija de Júpiter y de Dione y la llamamos Afrodita popular.⁴

El razonamiento de Pausanias me interesa para señalar cómo la disparidad sobre el origen sirve para mantener que, puesto que existían dos Afroditas, debían existir dos Amores, cada uno de ellos con unas funciones determinadas:

El Amor de la llamada Afrodita popular es popular también y no inspira más que las bajezas; el Amor que reina entre los malos, que aman (...) al cuerpo más que al alma, (...) que sólo aspiran al goce sensual, y con tal de conseguirlo poco les importa los medios con que lo logran. De aquí procede (...) el Amor de la Venus más joven, que nació del varón y de la hembra. La Afrodita celestial (...) diosa de más edad, no tiene los fogosos sentidos de la juventud (p. 232) este amor es celestial por sí mismo, beneficioso para los particulares y los Estados y digno de ser objeto de sus principales estudios, puesto que obliga al amante y al amado a velar por sí mismos a fin de esforzarse en ser mutuamente virtuosos. (p. 236).

Aunque tenga que subvertir un orden cronológico en favor de un hilo argumental temático, obviaré por un momento la figura de Boccaccio para continuar con la pervivencia de esta dualidad de la diosa Venus y de los dos amores en la teoría neoplatónica expuesta por Marsilio Ficino en su *De amore* o *Comentario a «El Banquete» de Platón*.

En esta obra, que incorpora también la filosofía de Plotino, se inserta una recatificación con respecto a lo expuesto por Pausanias: si se admite la existencia de dos Venus, una «celeste» y otra «vulgar»⁵ del mismo modo que se menciona que una ha nacido del cielo sin madre y la otra es hija de Júpiter y Dion [sic], pero se

³ Tomaré la cita de la edición de Carlos García Gual, *Diálogos platónicos (Gorgias, o de la retórica; Fedón, o de la inmortalidad del alma; El Banquete, o del amor)*, Madrid, Austral, 1994, p. 232.

⁴ En efecto, como señala el profesor Ruiz de Elvira en su *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1975, en la genealogía homérica (*Il.* V 370 s., 381 s., 427 s., etc.) la oceánide Dione es la madre de Afrodita, y así lo mantienen Eurípides (*Hél.* 1098), Apolodoro (*l.* 3, 1) e Higino (*Fab.*, praef. 19), aunque autores posteriores las identifiquen: esto es lo que ocurre, por ejemplo, en algunos pasajes de la *Commedia dantesca* (*Purg.*, VIII, 7 y XXII, 144), en algunos de los poemas que componen el *Bucolicum Carmen* de Boccaccio o en las *Chiose* al *Teseida* del mismo autor, donde se lee: «Venere è chiamata Dione» (VI, 20,2). Boccaccio informará de un tercer origen de la diosa (del que me ocuparé después), como también Plauto, quien —posiblemente influido por representaciones pictóricas— sostuvo que Venus había nacido de una concha. Por su parte, la «Venus Verticordia» (Ἀφροδίτη Ἀποτροπία), señalada por los griegos como deidad que eliminaría todo deseo carnal y volvería a los amantes a la castidad y a la pureza, no tendría un nacimiento específico.

⁵ Estos son los términos empleados por Rocio de la Villa Andura en su traducción y edición del *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, por la que citaré, Madrid, Tecnos, 1994).

presentan como dos deidades igualmente honorables y virtuosas y, por tanto, igualmente estimables. Es en el cap. VII del Discurso I, que porta el título «De los dos nacimientos del amor y de la doble Venus», donde, siguiendo el proceso de intelectualización y abstracción que permite el neoplatonismo, encontramos que las afirmaciones de Platón se puntualizan del modo siguiente:

(...) En ambas, entonces, hay amor. Allí deseo de contemplar la belleza [Venus Celeste], aquí de generarla [Venus vulgar]⁶. Y estos dos amores son honestos y merecedores de elogio. Pues uno y otro siguen la imagen divina. ¿Qué es entonces, aquello que Pausanias desapruaba en el amor? Yo os lo diré. Si alguno demasiado deseoso de engendrar pospone la contemplación (...) aquél ciertamente hace mal uso de la dignidad del amor. (pp. 39-40)

Los textos literarios medievales y renacentistas tan proclives a magnificar o denotar los efectos del amor, a incluir en la ficción narrativa debates entre misoginia o profeminismo (así en el *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores, o en el *Diálogo de mujeres*, de Castillejo) que podían remontarse a la ambigua argumentación del *Ars amatoria* y los *Remedia amoris* ovidianos o al *De amore* y la *Reprobatio amoris* de Andrés el Capellán, supieron servirse del filón que suponía la personificación de dos Venus en dos clases de amor⁷. Giovanni Boccaccio, maestro de la narrativa sentimental hispánica, había teorizado igualmente sobre el origen y las características de Venus en su *Genealogiae deorum gentium*, y supo utilizar esta disparidad en las atribuciones de la divinidad mitológica para desarrollar algunos de sus textos, como el *Ameto* o la *Fiammetta*.

Antes de analizar la presencia de Venus en estas obras, cabe decir que Boccaccio distingue en su compendio mitológico tres Venus, una «Venus Magna», sexta hija del Cielo (Lib. I, cap. XXII), una «segunda Venus», séptima hija del cielo (Lib. I, cap. XXIII), y una «tercera Venus», undécima hija de Júpiter y Dione (Lib. XI, cap. IV). La tripartición no se traduce en una complejidad mayor desde el momento en que el mismo autor reconoce que la segunda diosa «es una idéntica Venus que la anterior», aunque se le consagren distintos árboles y animales⁸. Parece que el mismo Boccaccio simplificó esta pluralidad de Venus a

⁶ Cabe recordar, a este propósito, que también Lucrecio admitía la existencia de una *Venus genitrix* en el cap. IV de su *Libro de natura deorum*.

⁷ Es esta una duplicidad también presente en las artes figurativas y señalada ya por Erwin Panofsky en sus *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1994, al analizar representaciones pictóricas como el *Amor sacro y profano*, de Tiziano (1515), que, en su opinión, debería titularse *Geminae Venere*.

⁸ Cito por la traducción castellana de la *Genealogía de los dioses paganos* realizada por M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 213. La lectura de este texto, en el que se consigna ese tercer nacimiento de Venus, probablemente influyó en Pico della Mirandola, quien aunaría la teoría neoplatónica de Ficino con la distinción expuesta por Boccaccio y con los *Mitógrafos* latinos en su *Comento a las Opere di Giovanni Benivieni Fiorentino* (Venecia, 1522). Allí Pico establece una «Venus Celeste I», hija de Urano a quien correspondería la facultad del *Intellecto*, una «Venus Celeste II», hija de Saturno a quien

juzgar por el tratamiento que de la diosa se desprende de sus obras. En cualquier caso, si quisiera destacar cómo —anticipándose a un Renacimiento— sabe de las posibilidades del mito y conoce igualmente el uso que de estas posibilidades hicieron ya los autores clásicos. La *Elegia di madonna Fiammetta* es un buen ejemplo para ilustrar esta deuda.

Como sabemos, Fiammetta es una mujer consumida por un fuego amoroso (por seguir la terminología de la época), una pasión provocada por el joven Pamphilo. Es en el momento en que la protagonista se debate entre la fidelidad a que obligan las leyes del matrimonio y el abandono al adulterio cuando se produce una discusión con su nodriza, disputa que evidencia no sólo el seguimiento de la *Fedra* de Séneca, sino también el aprovechamiento del mito en su vertiente teórica además de en su aplicación práctica⁹.

La nodriza de Fiammetta, siguiendo a su paralelo en la tragedia de Séneca, pretende disuadir a la heroína boccacciana de su amor por Pamphilo y es entre los argumentos que emplea con este fin cuando realiza la distinción de los dos amores. Y digo los dos amores porque, como también se lee en la *Fedra*, se distingue el poder de Cupido, que se condena por deshonesto e ilícito, del de Venus, que adopta el adjetivo de «sagrada» en la tragedia de Séneca y el de «santísima» en la *Elegia* de Boccaccio. En ambos casos, la distinción efectuada sobre los efectos del amor se vincula con un tópico que tendrá una fecunda pervivencia a lo largo de todo el medievo y que cobrará una especial vigencia en el cultivo de la novela sentimental: su relación con la ociosidad y, por tanto, con las clases acomodadas.

Ahora bien, ¿no vemos a Venus santísima habitar muchas veces en las pequeñas casas solamente siendo útil a nuestra procreación? Ciertamente sí; pero aquel que en lugar de furor Amor es llamado, siempre apeteciendo las cosas disolutas, no se acerca más que a las fortunas prósperas. (...) en las casas pobres raramente o nunca se ve; porque es pestilencia que sólo elige lugares delicados, como más conformes con su operación incua¹⁰.

correspondería la *Ragione* y una «Venus vulgar», hija de Zeus y Dione a quien correspondería el *Senso*. No puedo detenerme aquí en el análisis de esta propuesta, como tampoco en otros textos sobre filología —una de las disciplinas más cultivadas en el Renacimiento—, entre los que se encontrarían los siguientes tratados de amor: *Gli Asolani*, de Bembo; el *Libro de natura d'amore*, de Mario Equicola; *Il Cortegiano*, de Castiglione; los *Dialogos de amor*, de León Hebreo, etc.

⁹ Vid., M. Senifini, «Le tragedie di Seneca nella *Fiammetta* di Boccaccio», en *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXVI (1949); y Pamela Waley, «The Nurse in Boccaccio's *Fiammetta*: Source and invention», en *Neophilologus*, LVI (1972).

¹⁰ La *Elegia* de Doña Fiameta, *Corbacho*, ed. y trad. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Planeta, 1989, p. 19. Afirmaciones como la que aquí se recoge llevan tras de sí toda una teorización que permitía argumentar a favor o en contra del amor una vez que se establecía una ecuación entre las clases acomodadas y la sensibilidad que a ellas convenía, y que llevaba a excluir a la madre de Leriano en *La cárcel de amor*: «Bienaventurados los baxos de condición y rudos de ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden» (ed. Keith Whinnoin, Madrid, Castalia, 1985, p. 173). Del mismo modo, en los *Trionfi* de Petrarca se lee:

Boccaccio mantiene el manejo de una retórica afinada en la suasoria proveniente de Séneca y, además, somete el texto a una *amplificatio* que revierte en una mayor claridad de los postulados. Por si esto fuera poco, contamos con una serie de comentarios explicativos sobre la *Elegia* en los que se retoma la dualidad de Venus que no aparecía explícitamente en el parlamento de la nodriza. Me estoy refiriendo a las *Chiose* a la *Fiammetta* conservadas en el Ms. Laurenziano XLII, 7, que Vincenzo Pernicone suponía del propio Boccaccio¹¹.

Es en esta suerte de apostilla donde se encuentra la pervivencia de la diferenciación teórica referida, en este caso, exclusivamente a la diosa: «Dos son los usos de Venus, esto es Venus lícita y Venus ilícita. Venus lícita es estar el marido con su mujer y por ello se dice santísima; ilícita si apetece el marido otra mujer que la suya, y la mujer otro hombre que el suyo» (p. 19). La distinción se ha reducido aquí a la censura del adúltero, sin duda porque el conflicto de Fiammetta no era otro que este. Poco importan ya las distinciones derivadas de un origen, interesa personificar en su dualidad el seguimiento de un buen o mal amor de acuerdo a unas leyes morales¹². Y es importante constatar cómo toda una doctrina filosófica de altos vuelos se populariza hasta acabar sirviendo para explicar las diferencias entre amores «lícitos» e «ilícitos» con relación al matrimonio.

Y así aparece Venus en la alcoba de Fiammetta, una Venus a la que no le cabe el calificativo de «santísima», poco antes empleado por la nodriza, pues su claro propósito es servir de enérgico contrapunto al parlamento de la vieja aya:

(...) Conténtete lo que hasta ahora todo el mundo ha contentado y no te haga más tibia en ello el decir: 'Tengo marido, y las santas leyes y la palabra empeñada me prohíben estas cosas'; porque argumentos vanísimos son contra la virtud de éste

«Questi è colui che 'l mundo chiama Amore/ amaro come vedi e vedrai meglio/ quando fia tuo com'è nostro signore/ (...) Ei [Amor] nacque d'ozio e di lascivia umane/ nudrito di penser dolci soavi/ fatto signor e dio da gente vana», Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1984, p. 27.

¹¹ Vid.: V. Pernicone, «Sulle *Chiose* all'*Elegia di madonna Fiammetta* del Boccaccio», en *Leonardo*, XII, 1941; y Antonio Enzo Quaglio, *Le Chiose all'Elegia di madonna Fiammetta*, Padua, 1957.

¹² Curiosamente, el Capellán advertía de lo inadecuado de llamar amor al sentimiento conyugal: «pues se sabe con certeza que entre marido y mujer no puede existir el amor (...) ¿Qué es el amor sino el deseo desenfrenado de gozar apasionadamente de abrazos furtivos y secretos? (...) nadie puede gozar furtivamente de lo que le pertenece. No os parezca, entonces, absurdo que os diga que, aunque los esposos estén unidos por un gran cariño, este sentimiento no puede reemplazar al amor». *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. y trad. Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Símbolo, 1999, p. 191. Sin embargo, los latinos habían delimitado también una *Venus coniugalis* (con su correspondiente *myrthus coniugalis*), a la que se refiere Petrarca —en la carta XVI de la *Heroidas*—, cuando incita a Helena a mantener una encuentro sexual y le pregunta: «¿O te da vergüenza y temes ultrajar la Venus conyugal y traicionar las castas leyes de un legítimo matrimonio? (Ovidio, *Heroidas*, ed. Francisca Moya del Baño, Madrid, CSIC, 1986) p. 132. Se habría originado así la *Venus pro nuba* (protectora de los matrimonios), que gozaría ya de una amplia tradición entre los griegos, y que explicaría el episodio narrado por Plutarco (*Mor.* 871 a-b), en que Medea habría erigido un templo a Afrodita por haber disuadido esta a Jasón de cometer adulterio con Tetis.

[amor]. Él, como más fuerte, no cuidándose de las leyes de otro, las anula e impone las suyas. (p. 26)¹³

La materia es la misma, tanto en el caso de la novela como en la tragedia: detallar el poder del amor e insertar el consuetudinario catálogo de dioses, hombres y animales (siguiendo el ejemplo del libro III de las *Geórgicas*) vencidos por su poder, a fin de ganar una adepta más. Y si el contenido es el mismo, bien que de nuevo amplificado en la *Elegia* de Boccaccio (quien no tiene que sujetarse a la medida de un drama), lo es también la función: tanto las palabras del coro como el parlamento de la Venus boccacciana son la metáfora que viene a corporeizar el resuelto estado anímico de las heroínas en el momento en que deciden dejarse vencer por el amor. Fiammetta, tras escuchar los argumentos de la deidad se somete a los dictados que la apartan de sus obligaciones maritales con un significativo «Sea como te place» que quizá evidencia una contaminación sacro-profana.

Con la aparición de Venus, Boccaccio sigue también una amplia tradición medieval de visiones alegóricas y mitológicas: desde la aparición de la Filosofía a Boecio en su *De Consolatione Philosophiae*, a la aparición de Tiresias en *Lo Somni* de Metge. Los sueños de ultratumba y las abstracciones son además una constante en la prosa en que se debaten las excelencias y peligros del amor: así en el *Corbaccio*, del mismo autor de Certaldo, o la *Satira de felice o infelice vida*, del Condestable don Pedro de Portugal, por poner sólo algunos conocidos ejemplos. Y si en estos textos las visiones llegan con la pretensión de estorbar el abandono a cualquier forma de amor, la aparición de Venus tanto en la *Elegia de madonna Fiammetta* como en el *Ameto* simbolizan la asunción del amor. En el caso del rudo pastor cautivado por siete ninfas, que resultan ser después la encarnación de las siete virtudes, la diosa insufla el sentimiento amoroso de manera directa tanto a las ninfas Acirmonia y Fiammetta como al propio Ameto:

Questa allora lieta, appressantesi a me, credendo io ch'ella mi volesse baciare, espirommi non so che in bocca; né prima così ebbe fatto che io mi sentii dentro accendere d'un subito fuoco e ardere non altrimenti che le raccolte paglie negli sparti campi del monte Gargano, poiché 'l lavoratore v'ha sottoposte l'accese fiacole¹⁴.

Y, como no podía ser menos, por el respeto a la religión con que se pretende saldar la aventura amorosa de Ameto, la Venus que aquí se aparece no podía ser otra que una deidad honesta: «Rassicurossi allora Ameto; e, secondo lo stato par-

¹³ Curiosamente, lo que en la *Elegia* se traduce en una visión directa de la diosa, se había resuelto en la *Fedra* de Séneca por la intervención del coro: «Diosa engendrada por el furioso Ponto/ a la que madre llamó Cupido, el de naturaleza doble/ que abusa de sus llamas y también de sus flechas/ (...) desciende su locura por todas las entrañas/ con un fuego furivo que devasta las venas (*Fedra*, *Edipo*, *Agamenón*, *Tiestes*, *Hécuba* en *el Eia*, *Octavia*, ed. Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1980, p. 40).

¹⁴ Giovanni Boccaccio, *L'Ameto*, *Lettere*. *Il Corbaccio*, ed. Nicola Bruscoli, Bari, Laterza, 1940, p. 75-76.

lare, estimò colei veramente essere non quella Venere, che gli stolti alle loro disordinate concupiscenze chiamano dea, ma quella dalla quale i veri e giusti e santi amori discendono intra' mortale». (p. 141-142)

Resulta evidente que Boccaccio emplea en ambas obras a Venus como mediadora: es la tercera que persuade a los personajes sobre la conveniencia de dejar aflorar el sentimiento amoroso. Y es aún una función sin connotaciones peyorativas, pero pronto dejará de serlo. Todavía en *La Celestina*, un Calisto cautivado por el buen hacer de su alcahueta cifrará el elogio de la vieja en una comparación con la Venus que medió en los amores de Dido y Eneas:

¡Oh maravillosa astucia, o singular mujer en su officio, o cautelosa hembra, o mezquina presta, o discreta en mensajes! (...) De cierto creo, si nuestra edad alcanzara aquellos passados Eneas y Dido, no trabajara tanto Venus para atraer a su hijo el amor de Elisa, haziendo tomar a Cupido ascánica forma para la engañar; antes por evitar prolixidad, pusiera a ty por medianera¹⁵.

Este ejemplo, paradigma de las consabidas comparaciones mitológicas tan del gusto de los autores de los Siglos de Oro, evidencia un entendimiento de Venus como tercera que empezó a circular como estereotipo vinculado a la diosa y que propiciaría sucesivas versiones burlescas. Las obras de Boccaccio encarnan pues un empleo del mito que podría vincularse con la interpretación estructuralista acotada por Ruiz de Elvira en su capítulo «Orígenes e interpretación de la mitología», contenido en su manual de *Mitología clásica*.

Este procedimiento estructuralista pretende «desentenderse del contenido de los mitos, y sostiene que lo importante en ellos es un esquema funcional o sistema de oposiciones binarias, resueltas por un elemento que neutraliza o concilia sus extremos o polos, proporcionando así una norma o modelo abstracto que puede aplicarse a la resolución de determinados conflictos concretos de la vida» (p. 19). Y continúa el profesor Ruiz de Elvira señalando que «también el estructuralismo es un alegorismo, puesto que, como todo alegorismo, pretende que lo importante del mito no es lo que el mito cuenta, no es su contenido, sino otra cosa, a saber, unas relaciones abstractas entre elementos» (p. 20).

De algún modo, podríamos decir que la presencia de Venus en estas obras vendría a responder a la categoría actancial delimitada por Greimas en su *Semántica Estructural* como «adyuvante» (el *helper* o *provider* en la terminología acuñada por Propp en su análisis del *Cuento tradicional*), siempre que consideremos como positivo que el hecho de que el personaje se decida a abrazar un sentimiento amoroso «le ayuda operando en el sentido del deseo o facilitando la comunicación»¹⁶. De hecho, esta posible objeción es tenida en cuenta por el propio filólogo

¹⁵ Cito por la edición de *La Celestina* realizada por Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1989, p. 183.

¹⁶ J. Greimas, *Semántica estructural*, versión española de Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos, 1987, p. 273.

estructuralista, si bien concluye que se trata de una distinción conceptual que no afectaría el diseño de los papeles actanciales en cuanto funciones desprovistas de un contenido específico: «En la manifestación mítica que nos interesa, comprendemos que el adyuvante y el oponente no sean más que proyecciones de la voluntad de obrar y de las resistencias imaginarias del mismo sujeto, juzgadas benéficas o malélicas por relación a su deseo» (p. 275). Y así, efectivamente, la mitología puede usarse como metáfora, como concreción que viene a personificar un estado anímico, del mismo modo que se emplean las abstracciones y las visiones alegóricas antes citadas.

Curiosamente, la inclusión de Venus en su papel de ayudante (sea este el desempeño de una tercera o no) funcionaría muy frecuentemente en el teatro. Sin cambiar de argumento, pues continuaríamos con el mito de Fedra, tenemos un ejemplo de inclusión de la diosa en el desarrollo de la acción dramática en el *Hipólito* de Eurípides. Esta tragedia se constituye en caso paradigmático de la objeción referida en la afirmación de Greimas. Desde el momento en que Hipólito funciona aquí como héroe y, al tiempo, víctima de la pasión de Fedra, la intervención de Afrodita –en relación al hijo de la amazona– se revestiría de las características actanciales del oponente. De hecho, la acción de la diosa no se encaminaría aquí a resolver las dudas de una vacilante mujer, sino a vengar sus propios celos por la consagración de Hipólito a Artemis, diosa y símbolo de la castidad.

El parlamento inicial de Venus sirve de resumen del mito –hasta el momento en que Eurípides decide recrearlo– y, al tiempo, anticipa su final desarrollando las líneas de un «Argumento» canónico. En este monólogo se describen, por tanto, los motivos que determinan la aparición de la diosa: «Pero por lo que me ha faltado voy a castigar a Hipólito»¹⁷, y sigue:

Fedra al verle se sintió dominada en su corazón por un tremendo amor a causa de mis planes (...) ahora ya gime ella, y herida por los agujones del amor, muere en silencio la desdichada (...). Mas no es así como debe acabar este amor. Yo revelaré a Teseo este asunto, y saldrá a la luz. Y a este joven que es hostil a mí, le dará muerte su padre (p. 178).

Y aunque la intervención de la diosa en el drama es, de algún modo, voluntaria, pues busca una victoria sobre Artemis en la figura de Hipólito, esta opción no invalida que la propia Fedra reclame su ayuda en unas palabras que dirige a la estatua de Afrodita: «¡Quieras tú solo, Cipris soberana del mar, ser mi colaborador!» (p. 199).

También en auxilio del personaje protagonista aparece Venus en una comedia elegiaca de probada influencia en la literatura española de los siglos XIV y XV

¹⁷ Eurípides, *Alceste*, *Medea*, *Hipólito*, ed. y trad. Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza, 1985, p. 178.

como *El libro de buen amor* o *La Celestina*. Me estoy refiriendo al *Pamphilus de amore*, que se inicia con un largo parlamento de Pamphilo requiriendo la presencia de la diosa del amor como posible auxiliadora en su conflicto amoroso. Tras un largo lamento en forma de monólogo, encontramos la súplica a la diosa:

(...) Así pues me dirigiré a Venus. Venus es nuestra muerte y nuestra vida, y sus consejos guiarán toda mi conducta. ¡Única esperanza de nuestra vida, inclita Venus, salve! (...) No seas cruel, no te resistas a mis ruegos; haz lo que te pido; no es mucho lo que pretendo (...) a ti no te resulta nada difícil otorgármelo. Di tan sólo: «Concedido»; y al instante me consideraré feliz, y ya todo me saldrá bien»¹⁸.

Y aunque el personaje reconoce el poder de la diosa en asuntos de amor y así suplica: «¡Arranca de mi corazón tus flechas, o alivia con tus gracias el cruel dolor de mis heridas!» (p. 95), sorprende que la diosa, en su intervención, no manifieste ni una sola prueba de su poder sobrenatural. Su largo parlamento no es más que un compendio de los consejos acuñados por Ovidio en su *Ars amandi* encaminados a perseverar hasta conseguir el amor: «El esfuerzo obstinado vence todos los obstáculos (...) no tengas reparo en declarar tus sentimientos» (p. 95); «mantente a punto para servirla» (p. 97); «frecuenta los lugares donde ella suele hacer su vida; (...) preséntate siempre ante ella con cara sonriente; (...) no seas demasiado callado ni hables en exceso; (...) que ella ignore tu posición y tu pobreza» (p. 99). Así hasta que la impotencia de Venus se manifiesta en la recomendación de una tercera que ella ya no puede asumir: «Cuidaos de que haya entre vosotros un intermediario que prudentemente lleve de uno a otro los respectivos anhelos» (p. 103)¹⁹.

Y aunque en el *Pamphilus* Venus aparece despojada de sus atribuciones divinas, los personajes siguen asumiendo su responsabilidad en los casos de amor. Así, Galatea –que teme por su honra y por su fama– reconoce que: «Venus, a menudo cruel, me persigue con sus flechas de fuego, y haciéndome violencia, me incita sin tregua al amor» (p. 153).

La diosa, investida de nuevo con todas sus potencias, reaparece en una obra teatral del XVI como un *deus ex machina*. Así en la *Égloga de Plácida y Victoriano* en que Juan del Encina se acerca a las «corrientes clasicistas y paganizantes del teatro italiano de la época y no duda en incorporar personajes y dioses

¹⁸ *Pamphilus de amore*, ed. y trad. de Lisardo Rubio y Tomás González Rolán, Barcelona, Bosch, 1991, p. 91.

¹⁹ Juan Ruiz supo ver esta humanización de la diosa y, por ello, anticipándose al proceso desmitificador que conformaría una línea de recuperación del mito en los Siglos de Oro, introdujo en su *Libro de buen amor* a doña Venus, esposa de don Amor, a quien definió como «noble dueña». Su intervención es un calco amplificado del expuesto por la diosa en el *Pamphilus*, e igualmente concluye sus consejos con un: «Por ende busca una buena medianera/ que sepa sabir miente andar esta carrera/ que entienda de vns ambos bien la vuestra manera/ qual don Amor te dixo, tal sea la trotera» (*Libro de Buen Amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1989, p. 229).

mitológicos a la acción»²⁰. En esta pieza, Victoriano —tras hallar a Plácida muerta— decide suicidarse, pero antes de darse muerte realiza una oración a Venus para que recoja su alma. Aunque no invoca a la diosa para que alivie su mal, es de nuevo la deidad quien, voluntariamente, presta su auxilio a Victoriano:

VICTORIANO: ¡O Venus, dea graciosa!
A ti quiero y a ti llamo,
toma mi alma penosa;
pues eres muy piadosa,
a ti sola aora llamo,
que tu hijo
tiene conmigo letijo,
nunca escucha mi reclamo. (...)

VENUS: ¡Ten queda la mano, ten!
Victoriano, ¿qué es esto?
¿Así te quieres matar?
¿Así desesperas? Presto
toma la color al gesto,
no quieras desesperar,
que esto todo
ha sido manera y modo
de tu fe experimentar.
Si Cupido te olvidó,
aquí me tienes a mí;
no te desesperes, no.
Plácida no se mató
sino por matar a ti,
y no es muerta;
yo te la daré despierta
antes que vamos de aquí.
Confía en mi poderío,
y jamás no te aconteça
apartarte de ser mío (pp. 980-981).

Acto seguido Venus, que ha querido probar la firmeza de Victoriano reclama la presencia de Mercurio para que se encargue de resucitar a Plácida.

En auxilio de un suicida que sí llega a ejecutar su intención concurre igualmente Venus, acompañada ahora de su hijo Cupido. En el *Tratado notable de amor*, de Juan de Cardona —obra que reúne las características de la novela sentimental—, la mediación de la diosa opera en una doble vertiente: por un lado, obe-

²⁰ Esta afirmación pertenece al prólogo que Miguel Ángel Pérez Priego incluyó en su edición de Juan del Encina, *Obra Completa*, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, p. XXXIV, por la que citaré en adelante.

dece a la súplica de Cristerno y, por otro, castiga la severidad de Ysiana, prototipo de las *belles dames sans merci* de la sentimental.

El suicidio del personaje se efectúa mediante otra forma recurrente en este género narrativo: Cristerno quema las cartas de su amada y las bebe con agua de azahar (como también había hecho Liriano en la *Cárcel de amor* o Luzindaro, con el cuerpo incinerado de Medusina, en la *Quexa y aviso contra amor*, de Juan de Segura). Pero antes, Cristerno ha tenido tiempo de hacer testamento y son los dioses mitológicos quienes lo ponen en ejecución:

Cristerno (...) a los dioses [Cupido y Venus], les avia suplicado que, en pago de cuán verdadero su vasallo avia sido, le otorgasen esta gracia. Y ellos se la otorgaron y mandaron que, mientras Ysiana fuese viva, el ánima de Cristerno estubiese aposentada en los Campos Eliseos, y que después de muerta [Ysiana] asta el día del juicio la tubiese a cuestras sobre sí, como causadora de su muerte²¹.

La obra concluye con un cierto sabor a leyenda en que se manifiesta la puesta en práctica de la voluntad de Cristerno por los dioses del amor: «Dizen algunas personas que an bisto en la torre del omenage del alcázar de Mitilena muchas veces a Ysania trayendo el ánima de Cristerno sobre sí. Cosa es que podría permitir Dios acaciese para que a ella fuese pago de su yngratitud y a otras de escarmiento» (p. 169).

El texto de Juan de Cardona apunta otra línea de intervención de Venus en que, con la ejecución de una venganza, no hace sino poner de relieve la inoperancia de algunas de sus atribuciones. Las represalias de la diosa tienen igualmente unos concretos antecedentes clásicos en episodios como el de Ifis y Anaxárete de tanta fortuna en la literatura medieval y de los Siglos de Oro. Un posible desarrollo de estas actuaciones, así como el análisis de las fábulas mitológicas (burlescas o no) que tienen a Venus como protagonista, escapan del propósito de este artículo. Del mismo modo, considero que sobrepasa los límites de este estudio una detallada exposición de otro de los empleos de la diosa del amor en la literatura de estos tiempos: me refiero a las construcciones alegóricas en que las cuestiones sentimentales se debaten en los palacios de Venus o, en su defecto, de su hijo Cupido (con ejemplos también en las literaturas italiana o francesa que irían desde el *Roman de la Rose* al *Procès des deux amans plaïdoyant en la Court de Cupido la grace de leur dame*, de Bertrand Desmarins). En la literatura española, esta posibilidad conforma los más variados géneros, desde la poesía (y pienso por ejemplo en el *Triunfo de amor*, de Juan del Encina, o en el *Concilio de los galanes y cortesanos de Roma, invocados por Cupido*, de Bartolomé Torres Na-

²¹ Cito por la edición del *Tratado notable de amor* realizada por Juan Fernández Jiménez, Madrid, Ediciones Alcalá, 1982, p. 168.

harro, que se inicia con un «Concilio Venerense»), hasta la prosa de *El jardín de hermosura*, de Pedro Manuel Jiménez de Urrea.

En la novela sentimental se encuentran también varios ejemplos, como el paradigmático *Veneris tribunal*, de Ludovico Scrivà (compuesto entre el 1529 y el 1537), donde Venus tiene que dirimir «¿quál sea mayor deleyte al amante: o ver la amiga, o sin verla pensar en ella?»²², que reproduce la cuestión XI del *Filocolo* de Boccaccio y que en su disposición se remonta a los *jocs partit* provenzales y a los juicios de amor que incluye Andrés el Capellán en su tratado²³.

En el *Veneris tribunal*, la diosa aparece investida de toda la gravedad de una abstracción a la que se despoja de cualquier contenido erótico y, aunque Scrivà no establezca distinción alguna, apelativos como «Sacrosanta Venus» (p. 23) o «Religiosísima, augusta, piadosa Madre de gentes enamoradas» (p. 27), necesariamente filian esta concepción de la diosa con la Venus celestial, diferenciada de la terrenal en el inicio de estas páginas.

En un claro contraste, el palacio de la «reina Venus» que aparece en la anónima *Triste Deleytación* (también novela sentimental, en este caso del XV) es descrito por la Razón como un auténtico infierno de enamorados. Es en la disputa entre la Razón y la Voluntad que tiene lugar en el ánimo interno del Enamorado, cuando se nos habla de los dominios de la diosa como lugar en el que «toda cosa nozible e desplaziente era conjunta (...) las jentes allí se quexan, del un llado se queman, del otro sienten gran frío; no han reposo ni penan; desean fuyr ni si-guen, aman, desaman y quieren (...)»²⁴.

La vacilación entre las dos Venus continúa y, por supuesto, en los casos en que se opta por una negativa concepción del amor, la diosa acaba igualmente denostada, sin duda en su vertiente terrenal. En textos como la traducción de Juan Justiniano a la *Instrucción de la mujer cristiana*, de Juan Luis Vives, se define a la diosa como «impudicísima y deshonestísima»²⁵; el mismo autor de *El Crotalón*, adoptando un tipo de exégesis evermerista, menciona a «Venus y otras ramer-famosas de la Antigüedad»²⁶. Incluso, en muchos catálogos de dioses la

²² Ludovico Scrivà, *Veneris tribunal*, Exeter, Short Run Press Ltd., 1983, p. 23.

²³ Este tipo de literatura produjo otros frutos en el género de la sentimental como la anónima *Questión de amor* en la que Flaminio y Vasquirán debatan quién sufre más, si el que ama sin esperanza de galardón o el que habiendo ganado el amor lo ha perdido (Vid. *Questión de amor*, ed. Carla Perugini, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995). Igualmente, origina gran parte de los debates contenidos en las novelas pastoriles. Así, en la *Diana*, de Jorge de Montemayor, se discute sobre si es mayor el sufrimiento de aquel que no conoce el amor o el de quien habiendo amado lo ha perdido. En todos los casos la solución resulta acorde con las premisas del Renacimiento.

²⁴ Cito por la edición de la *Triste Deleytación* realizada por E. Michaël Gerli, Washington, Georgetown University Press, 1982, p. 16.

²⁵ Cito por la edición de Elisabeth Teresa Howe (Madrid, F.U.E., 1995, p. 132).

²⁶ Vid. Cristóbal de Villalón, *El Crotalón de Cristóforo Gnafozo*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1990, p. 205.

simple mención de Venus prefiere silenciarse, como en el *Inventionario* de Alfonso de Toledo (siglo XV, mss. 9755 de la BN de Madrid, párrafo n° 38), donde se dice: «Venus es otra deesa que honrraron la exposición de la qual dexo de romançar por me parescer torpe romançar esta materia si por ventura esta obra a manos delas dueñas prevjniere».

Partiendo de estas notas, no puede extrañar que posteriores recreaciones literarias de la figura de Venus se decanten, bien por un criterio esteticista (fundamentado en las comparaciones mitológicas o en la simbología asociada a las distintas deidades del olimpo pagano), bien por una sátira burlesca de fértil cultivo entre los autores del Siglo de Oro. La existencia de estas dos posibilidades argumentales certifica la pervivencia de una ambigüedad asociada a la diosa, en cuanto personificación de una pasión controvertida.