



“FRONDIBUS ET RAMIS DAPNES IMITATA DECOREM” (LYR. I, 94).
EL MITO Y LA METAMORFOSIS EN LA *LYRA HEROYCA* (1581) DE FRANCISCO
NÚÑEZ DE ORIA

María Fernández Ríos 
Universidad de Jaén

RESUMEN: En el presente trabajo rescatamos la epopeya neolatina titulada *Lyrae Heroycae libri quatuordecim* (Salamanca, Matías Gast, 1581) del humanista español Francisco Núñez de Oria. Este poema épico, tan poco conocido como su autor, conjuga dos tradiciones *a priori* antagónicas: el canon épico clásico y la novedosa materia caballeresca. No obstante, observamos, además, un influjo notable de Ovidio en este poema, así como de la literatura bretona, quien, aunque en menor medida que Virgilio, está muy presente en las distintas metamorfosis de personajes y en diferentes alusiones de carácter mitológico. A lo largo de las páginas siguientes, estudiaremos cómo el humanista utiliza estas transformaciones y alusiones mitológicas de diversa tradición como parte de una misma lectura simbólica, en clave cristiana.

PALABRAS CLAVE: Francisco Núñez de Oria, *Lyrae Heroycae libri quatuordecim*, impronta ovidiana, épica neolatina, épica quinientista

“*Fronribus et ramis Dapnes imitata decorem*” (Lyr. I, 94).

Myth and Metamorphosis in the *Lyra Heroyca* (1581) by Francisco Núñez de Oria

ABSTRACT: In this paper we have focused our attention on the Neo-Latin epic poem entitled *Lyrae Heroycae libri quatuordecim* (Salamanca, Matías Gast, 1581) by the Spanish humanist Francisco Núñez de Oria. This epic poem, as little known as its author, combines two *a priori* antagonistic traditions: the classical epic canon and the novel subject of chivalry. However, we can also observe a notable influence of Ovid in this poem, as well as of Breton literature, who, although to a lesser extent than Virgil, is very present in the different metamorphoses of characters and in different allusions of a mythological nature. In the following pages, we will study how the humanist uses these transformations and mythological allusions from different traditions in a Christian key, as part of the same symbolic reading.

KEYWORDS: Francisco Núñez de Oria, *Lyrae Heroycae libri quatuordecim*, Ovidian imprint, Neo-Latin epic, 16th century vernacular epic

“*Frondebis et ramis Dapnes imitata decorem*” (*Lyr. I*, 94).

Mythe et métamorphose dans la *Lyra Heroyca* (1581) de Francisco Núñez de Oria

RÉSUMÉ : Dans cet article, nous nous sommes concentrés sur l'épopée néo-latine *Lyrae Heroycae libri quatuordecim* (Salamanque, Matías Gast, 1581) de l'humaniste espagnol Francisco Núñez de Oria. Ce poème épique, aussi peu connu que son auteur, combine deux traditions *a priori* antagonistes : le canon épique classique et le sujet romanesque de la chevalerie. Cependant, nous pouvons également observer une influence notable d'Ovide dans ce poème, ainsi que de la littérature bretonne, qui, bien que dans une moindre mesure que Virgile, est très présente dans les différentes métamorphoses des personnages et dans les différentes allusions de nature mythologique. Dans les pages suivantes, nous étudierons comment l'humaniste utilise ces transformations et ces allusions mythologiques de différentes traditions dans le cadre d'une même lecture symbolique, dans une clé chrétienne.

MOTS-CLÉS : Francisco Núñez de Oria, *Lyrae Heroycae libri quatuordecim*, empreinte ovidienne, épopée néo-latine, épopée vernaculaire du XVIe siècle

1. EL VALOR PEDAGÓGICO DEL MITO A PARTIR DE LA EDAD MEDIA

Frente a la creencia de los humanistas —por otra parte, infundada— de que el legado clásico cayó en el olvido durante la Edad Media, lo cierto es que este perduró de forma más o menos constante a lo largo del dilatado Medievo.¹ Numerosos literatos y artistas paleocristianos se esforzaron por “cristianizar” los dioses y los héroes de la mitología clásica, de manera que estos constituyesen paradigmas de vicios o virtudes, modelos conductuales de lo que se debía o no hacer. Obras como la *Mitología* de Fulgencio —entre finales del siglo V y principios del siglo VI— contribuyeron notablemente a la exégesis alegórica de los mitos en la Edad Media. De esta forma, la mitología pagana no solo se conservó, sino que adquirió una nueva lectura religiosa y moralizante, que gozaría de gran aceptación también en el Renacimiento (*cf.* Pierce, 1949, pp. 381-399).

La difusión de la mitología clásica desde la Edad Media se llevó a cabo a través de compendios mitográficos como el *Mythografus III* o las distintas versiones del *Ovide moralisé*, que motivaron la interpretación edificante del mito grecolatino.² Este afán

¹ Podemos destacar algunos movimientos culturales medievales como el Renacimiento carolingio (siglos VIII-IX) o las traducciones de obras clásicas a cargo del rey Alfonso X el Sabio (1221-1284).

² Según Sez nec (1983, p. 82), la serie de “Ovidios moralizados” se originó en parte por afirmaciones como la del obispo Teodulfo de Orléans (c. 750-821), quien aseveraba que, bajo la apariencia de cosas frívolas, yacían ocultas muchas verdades. Estas relecturas edificantes promovieron la introducción del mito pagano en el terreno de lo religioso (*cf.* Sabena, 2015, pp. 367-

tardomedieval por reunir el saber del mito clásico culminó con la *Genealogia Deorum* de Boccaccio, que será el precursor del gusto por la erudición mitológica en el Renacimiento, en armonía con el dogma cristiano.³

Esta cristianización del mito vino acompañada de la conversión sistemática de autores paganos —Virgilio como profeta, Séneca cautivado por la predicación de San Pablo en Roma y Ovidio convertido durante su destierro en Tomi— y de emblemas e iconos que hacían confluír la Antigüedad clásica con la doctrina cristiana. Es el caso, por ejemplo, de las Sibilas en las iglesias o la iconografía de un Ulises peregrino.

Esta lectura, que casaba a la perfección con las ideas de Trento y la Contrarreforma, no solo sedujo a traductores y comentaristas extranjeros, sino también a poetas españoles como Francisco Núñez de Oria. El médico poeta será el primero en España en otorgar en su obra un papel principal a las hadas, explotando al máximo la exégesis simbólica ariostesca a través de las alegorías que preceden a cada libro, mediante las cuales el propio autor guía la lectura del poema.⁴

A continuación, estudiamos los pasajes en los que el humanista muestra distintas metamorfosis de personajes y alusiones de carácter mitológico, para las que Ovidio es una fuente fundamental —aunque no la única—, subrayando, además, el sentido moralizante y simbólico con el que el poeta las emplea, como parte del programa evangelizador de su *epos*.

369). Para ampliar la información sobre la autoría y la transmisión de estas versiones medievales, remitimos a Possamai-Pérez (2010, pp. 1-5). Asimismo, subrayamos el estudio de Álvarez Morán (1977), en el que la autora nos ofrece una comparación del *Ovide moralisé* de Pierre Berçuire con su fuente latina y un estudio de las fuentes de las que se pudo servir el autor. Para ampliar información sobre la obra de Berçuire, citamos la tesis doctoral de Piqueras Yagüe (2020).

³ Cf. Chaparro Gómez (2020, p. 10): “En la creencia de que las fábulas paganas son una alegoría didáctica, Boccaccio trata de conciliar cristianismo y paganismo y a la vez salvar su propia integridad frente a cualquier acusación de la Iglesia. La obra de Boccaccio sirvió de modelo a los grandes compendios mitológicos posteriores: *De deis gentium uaria et multiplex historia* [...] de Lilio Gregorio Gyraldi, que se centra en un estudio de los nombres y los epítetos de los dioses; los *Mythologiae siue explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti, que se caracteriza por su enfoque alegórico-moralizante, y *Le immagini colla aposizioni degli Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari, que se centra en la iconografía”. Además del trabajo de síntesis del profesor Chaparro Gómez, nos referimos a la traducción y estudio de esta obra de Boccaccio a cargo de las profesoras Iglesias Montiel y Álvarez Morán (1983). Estas autoras cuentan también con una traducción de la *Mitología* del mitógrafo renacentista Natale Conti (2006), así como otros trabajos al respecto (subrayamos, por ejemplo, los estudios de 1986 y 1990).

⁴ El protagonismo de las hadas parece inspirado, más que en el *Furioso*, en los *Cinque Canti* del propio Ariosto, donde estos seres buscan vengarse de los paladines francos a través del traidor Ganelón de Maganza, el felón por antonomasia del ciclo carolingio (cf. Lacadena, 1980, p. 90). Núñez de Oria abre el camino a la intención alegórica de otros autores hispanos como Bernardo de Balbuena, Agustín Alonso y Barahona de Soto (cf. Chevalier, 1966, pp. 205-214).

2. EL MITO Y LA TRANSFORMACIÓN EN LA *LYRA HEROYCA* (1581) DE FRANCISCO NÚÑEZ DE ORIA

Los *Lyrae Heroicae libri* o, en su forma abreviada, la *Lyra Heroica* —así la denominaremos en adelante—, es una epopeya ariostesca de corte virgiliano⁵ compuesta por el médico y humanista toledano Francisco Núñez de Oria (1531- ¿?).⁶ Publicada en Salamanca en 1581 en las prensas de los Herederos de Matías Gast, cuenta un asedio de las tropas sarracenas a la corte de Carlomagno en París, que culmina con la victoria del emperador franco, en alusión a las gestas contemporáneas de Carlos V y Felipe II frente al turco. Está dividida en catorce cantos de hexámetros dactílicos, antes de los cuales añade una *allegoria* en prosa, en la que desglosa el significado alegórico de lo que va a narrar. El humanista recurre a diversas fuentes para componer este monumental poema, en el que da muestra de su inmensa erudición.

En el primer episodio de transformación de la *Lyra Heroica*, ubicado, además, en el primer libro, se observa un influjo manifiesto de Ovidio.⁷ Estos versos narran que los paladines Reinaldos, su hermano Ricardo y sus compañeros de armas Filomeneo y Tinganor se topan con Bradamante, hermana de ambos paladines. La amazona había sido transformada en laurel por el mago Atlante, que había creado aquel bosque encantado para proteger a su ahijado Rugero.⁸ Bradamante les muestra el camino que deben seguir, advirtiéndoles de los

⁵ Por un lado, sobre la influencia de Virgilio en la *Lyra Heroica*, remitimos a Fernández Ríos (2018 y 2022). Asimismo, estamos a la espera de la publicación de un trabajo titulado “El maridaje entre latín y vernáculo en la época de Carlos V: la literatura al servicio del poder”, en el que abordamos la impronta del esquema político virgiliano en esta epopeya quinientista. Por otro lado, acerca de la huella de Ariosto en la *Lyra Heroica* citamos el artículo de Morales Bernal (2009, pp. 1655-1664).

⁶ Contamos con un estudio en prensa sobre la biografía de Núñez de Oria. Dicho trabajo, de próxima aparición, lleva por título “*Doctor peritissimus Franciscus Nunius Oria, non uulgare tum poeseos, tum philosophiae, tum medicinae egregie comparauit*”. Apuntes biográficos sobre el humanista Francisco Núñez de Oria”.

⁷ Por su parte, el maestro y humanista Juan López de Hoyos (véase la biografía a cargo de Alfredo Alvar, 2014) ya señaló la semejanza entre la *Lyra Heroica* y las *Metamorfosis* en cuanto a su magnitud y categoría, en una epístola dirigida a la nobleza española que encontramos en las páginas preliminares del poema: *Denique opere in longo (ut uerbis utar Horatii) tot tantaque conscripta sunt, ut uel Aeneida Maronis uel Transmutationes Ouidii uideatur* o “Así pues, ‘en esta extensa obra’ (en palabras de Horacio) hay tanto escrito y de tal calidad, que pareciera la *Eneida* de Marón o las *Metamorfosis* de Ovidio”. Las traducciones de la *Lyra Heroica* son propias y forman parte de la edición crítica de esta epopeya, que preparamos bajo la dirección de los profesores Maestre Maestre y Díaz Gito.

⁸ Núñez de Oria toma gran parte del argumento del *Orlando furioso* (1516, 1532) de Ludovico Ariosto, en el que se cuenta la adopción de Rugero por Atlante para protegerlo de una fatídica profecía: “Atlante prefería que viviese | largamente sin fama y sin honor, | a que, gozando de un honor glorioso, | perdiese de su vida un año solo. | Él lo envió a la isla y a la corte | de Alcina a que olvidase el ejercicio | de las armas, y siendo un nigromante | que dominaba todos los hechizos, | oprimió el corazón de aquella reina | con un nudo de amor tan apretado, | que no se soltaría aunque Rugero | llegase a vivir

peligros que les aguardan en aquella arboleda, que podrían sortear gracias al cinturón mágico que se encuentra a sus pies (*Lyr.* I, 217-229).

La transformación de un personaje femenino en laurel nos recuerda inevitablemente al mito griego de Apolo y Dafne. La conexión entre ambos pasajes se hace aún más evidente cuando, al comienzo de este episodio, Núñez de Oria describe dicho árbol como “de belleza semejante a la de Dafne”: *Fronibus et ramis Dapnes imitata decorem* (*Lyr.* I, 194).⁹ Aunque este mito ha sido transmitido también por otras fuentes, el relato de Ovidio (*met.* I, 452-567) es el que más ha influido en la literatura posterior, particularmente en la literatura española (cf. Castro Jiménez, 1990, p. 186).

En las *Metamorfosis* Ovidio crea un mundo poético propio, un universo más alejandrino que el que encontramos en Virgilio, lleno de coloridas y vivas imágenes. Junto con Virgilio y Horacio, el sulmonense será el poeta latino que más influencia ejercerá en la poesía posterior.¹⁰ En la Edad Media Ovidio protagonizó la llamada *aetas ovidiana*,¹¹ pues durante los siglos XII y XIII, este poeta gozó de más éxito que el mismísimo Virgilio, contando con no pocos admiradores: Teodulfo de Orleans, el Arcipreste de Hita y el propio Alfonso X, entre otros. Ovidio emergerá como un referente ineludible para la poesía amorosa y del destierro, fuente inexcusable también para todo autor español que pretendiera abordar un tema mitológico en el Siglo de Oro, pues su obra cumbre, las *Metamorfosis*, será la que le concederá, además, la fama de enciclopedista y compilador.

Las *Metamorfosis* se difundieron por nuestro país gracias a numerosas traducciones en verso al italiano como la de Ludovico Dolce —aunque, según Cossío Martínez-Fortún (cf. 1952, cap. II), la que tuvo mayor repercusión en España fue la del italiano Giovanni Andrea dell’Anguillara (1569)—, y a traducciones al castellano, como la de Antonio Pérez Sigler (1580), Felipe Mey (1586) o Pedro Sánchez de Viana (1589), si bien la primera traducción del poema clásico en nuestro país fue al catalán (Francesc Alegre, 1495) (cf. Manrique Frías, 2010, pp. 30-31).¹²

más que el mismo Néstor” (cf. *Orl. fur.* VII, 43-44). La traducción del *Orlando furioso* está sacada de la edición de J. M.^a Micó (2017).

⁹ Este pasaje de la *Lyra Heroyca*, que hunde sus raíces en una escena del *Orlando furioso* (VI, 27-56) en la que Rugero encuentra a Astolfo transformado en mirto en la isla de Alcina, ha sido alterado deliberadamente por Núñez de Oria, en un guiño al mito de Dafne, como parte de su programa alegórico y moralizante. Así pues, el uso del verbo *imitor* no parece inocente, sino que precisamente es una pista metatextual con la que el autor sugiere que ha imitado o tomado como referencia este mito ovidiano.

¹⁰ A la luz de los datos expuestos por Beardsley sobre las traducciones de textos clásicos en el siglo XVI en España, este autor afirma que “for Poetry, Ovid is almost consistently popular throughout the century” (1986, p. 17). Por su parte, Martín Puente y Andújar Cantón (2017, pp. 431-443) acometen el estudio de la vigencia de la figura de Ovidio desde la época clásica hasta el siglo XX.

¹¹ Expresión acuñada por el medievalista alemán Ludwig Traube en dos seminarios en la Universidad de Múnich “Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters” (1902/3 y 1905/6) (cf. Wheeler, 2004-2005, pp. 9-26).

¹² Puesto que no es nuestro propósito con este trabajo ahondar en el rendimiento de Ovidio en las letras españolas, citamos el capítulo de Gallego Moya (2014, pp. 362-453) “Ovidio en España”, en el

Entre ellas cabe destacar la prosificación de Jorge de Bustamante de mediados del siglo XVI, que presenta la misma intención moralizante que las adaptaciones ya mencionadas. Esta versión fue muy bien recibida entre el público contemporáneo, contando con hasta trece ediciones entre 1545 y 1664.¹³ Además, este humanista y traductor cántabro fue profesor en la Universidad de Alcalá, en la que precisamente se licenció y doctoró Núñez de Oria, por lo que cabe la posibilidad de que ambos hubieran coincidido en esta institución (cf. Manrique Frías, 2010, p. 31). No obstante, según Gullón (1993, p. 511), el *Romancero* será otra vía fundamental en la divulgación de los motivos mitológicos.

En torno a la fecha de publicación de la *Lyra Heroyca* (1581), el mito de Apolo y Dafne seguía siendo un tema recurrente entre sus contemporáneos. El propio Garcilaso de la Vega dedicó a este mito su soneto XIII “A Dafne ya los brazos le crecían...” (1543). También interviene Dafne en los *Sonetos fechos al itálico modo* (XII) de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, colección de 42 sonetos compuestos entre 1438 y 1453 (cf. Castro Jiménez, 1990, p. 200), que contribuyó a la difusión del mito en nuestro país.¹⁴

Asimismo, hay que tener en cuenta, para interpretar correctamente este pasaje, la ya mencionada lectura moralizante que se le concedió a las *Metamorfosis* a partir del *Ovide moralisé*, del que contamos con una traducción al castellano de mediados del siglo XV por Alfonso de Zamora, a instancias del Marqués de Santillana (cf. Carr, 2005, p. 194). Según esta versión, el verdor de Dafne transformada en laurel al huir del deseo carnal es una alegoría de la virginidad (vv. 3194-3200) (cf. Castro Jiménez, 1990, p. 199). La virtud de la castidad está presente también en el poema humanístico mediante el símbolo de un cinturón que Bradamante ofrece a los héroes para que se protejan de los encantamientos mágicos. Así se explica en la *allegoria* en prosa que precede a este libro (Núñez de Oria, 1581, p. 4):¹⁵

*Zona seu baltheus auratus quem Bragdamans, terra iactum, ostendit fratri, quo, ut ille se ab insidiis magicis possit tueri, accingitur, potest intelligi, castimonia uirtus, quae omnium uirtutum est origo; qua qui accingitur, ab insidiis mundi, et demonis et carnis, facile tutus euadit.*¹⁶

que la autora compendia la bibliografía existente sobre este autor clásico en nuestro país, y cita las diferentes ediciones y traducciones de las obras de Ovidio, tanto de forma colectiva como individual. Asimismo, como obra señera acerca de la impronta del poeta sulmonense en el Renacimiento español, remitimos al libro monográfico de Schevill (1913).

¹³ Otra prueba de la gran aceptación de esta versión es que el propio Cervantes la menciona para alabar la dorada época clásica (*Don Quijote*, I, 11).

¹⁴ Asimismo, el poeta florentino Petrarca, gran admirador de Virgilio, contribuyó a difundir este mito ovidiano, aprovechando el juego de palabras Laura/lauro para identificar a su amada con Dafne.

¹⁵ Para el texto en prosa citamos las páginas de la edición de la *Lyra Heroyca* de 1581 (Salamanca, Matías Gast), procedente de la Biblioteca Nacional, con signatura R/15286.

¹⁶ “La correa o el cinturón de oro que yace en el suelo y que Bradamante muestra a su hermano, con el que él se ciñe para poder salvaguardarse de las trampas mágicas, puede entenderse como la

De hecho, este cinturón reaparece en el libro séptimo de la *Lyra Heroyca* (VII, 572-576), cuando Reinaldos entra al palacio de la maga Urgana, embaucado por su falsa belleza y el efecto de las aguas del amor, donde esta, como la Circe homérica, le ofrece toda clase de manjares y lujos, haciendo que el paladín pierda la noción del tiempo y se consagre al vicio. En un momento dado, el paladín regala el cinturón a la maga, como símbolo de entrega de su castidad (Núñez de Oria, 1581, p. 219): *Vrgana propinat Rinaldo poculum amatorium quo sui amore semper flagret, Rinaldus uero donat ei Baltheum quem sua soror ei in luco Atalanti exhibuit.*¹⁷

Ovidio también está presente en la écfrasis de las esculturas mitológicas que los héroes encuentran al entrar en el palacio de la maga Urgana en el libro séptimo de la *Lyra Heroyca* (VII, 329-365), donde el poeta alude a diferentes escenas de las *Metamorfosis*:

<i>Materiam superante suam, nam Bellides illic</i>	
<i>Mirifice sculptae stabant, de nocte maritos</i>	330
<i>Caedentes;¹⁸ necnon Aegystus adulteraque uxor,</i>	
<i>Qui simul unanimes magna impietate necabant</i>	
<i>Maiorem Atridem, immuni se ueste tegentem;</i>	
<i>Stabat et una illic, cum Marte inuenta cubili,</i>	
<i>Coniugis insidiis eius, Cytheraea decora,¹⁹</i>	335
<i>Necnon et Phoebum, fugiens Poeneia Daphne</i>	
<i>Dum pauida atque fugit, pro uirginitate precando</i>	
<i>Vndifluum patrem, uiridis fit protinus arbos.²⁰</i>	
<i>Illic Priamidem puerum Iouis ales in altum</i>	
<i>Vnguibus amplexans uncis ante ora Tonantis</i>	340
<i>Eleuat, ille manu niuea dat pocula diuis.²¹</i>	
<i>Illic zelotypa infoelix erat Herculis uxor</i>	
<i>Deianira, uirum fortem quae ignara coegit</i>	
<i>Oppetere intincta Nessi cum sanguine ueste,</i>	
<i>Cum uir amans raptam pulchram uiolasset Iolen.²²</i>	345
<i>Illic non aberat Chlicie, quae propter amorem</i>	
<i>Phoebi se uiridem mutarat tristis in herbam</i>	

castidad, virtud que es el origen de todas las demás virtudes; quien con ella se ciñe, fácilmente escapa sano y salvo de las tentaciones del mundo, del demonio y de la carne”.

¹⁷ “Urgana da de beber a Reinaldos un filtro amoroso por el que siempre arderá de amor por ella, mientras que Reinaldos le regala el cinturón que su hermana le mostró en el bosque de Atlante”. Sobre el sentido alegórico de este pasaje véase Núñez de Oria (1581, p. 222).

¹⁸ Cf. *Ov. met.* IV, 462-463.

¹⁹ Cf. *Ov. met.* IV, 167-189.

²⁰ Cf. *Ov. met.* I, 480-555.

²¹ Cf. *Ov. met.* X, 155 – 161.

²² Cf. *Ov. met.* IX, 152-158.

<i>Semper amanti alto uersam;</i> ²³ <i>non defuit illic</i> <i>Hyppodamia, patre excessu quae fraude dolosi</i> <i>Aurigae, Pelopi nubebat, hic inde procacem</i>	350
<i>Praecipitem dabat aurigam super aequoris undas,</i> <i>Palladis in templo uiolat Neptunus ibidem</i> <i>Infoelicem illam, quam monstrum immane, Medusam,</i> <i>Indignata satis fecit dea saeua colubris,</i> <i>Pluribus insertumque caput super addidit eius</i>	355
<i>Thoraci sacro. Conspectu cuius in altum</i> <i>Migrat Athlas montem nollet cepisse rogantem</i> <i>Hospitio Perseum intempesta nocte coactum.</i> ²⁴ <i>Iuppiter Europam rapiens sub imagine tauri,</i> ²⁵ <i>Et uiolans Danaem clausam ferrugine frustra,</i> ²⁶	360
<i>Pyramus et Thisbe,</i> ²⁷ <i>Didoque, et Troius heros,</i> ²⁸ <i>Et Paris, atque Helene,</i> ²⁹ <i>pro queis sunt diruta prorsus</i> <i>Pergama, ibi stabant, et amantum insignia multa</i> <i>Agmina, quos inter iacit aurea tela Cupido</i> ³⁰ <i>Nudus membra puer tantum sua lumina uinctus.</i> ³¹	365

²³ Cf. *Ov. met.* IV, 256-270.

²⁴ Cf. *Ov. met.* IV, 627-662.

²⁵ Cf. *Ov. met.* II, 833-875.

²⁶ Cf. *Ov. met.* IV, 610-611.

²⁷ Cf. *Ov. met.* IV, 55-166.

²⁸ Cf. *Ov. met.* XIV, 75-81.

²⁹ Cf. *Ov. met.* XII, 1-10.

³⁰ Cf. *Ov. met.* V, 366.

³¹ "... que destacaba por su material, pues allí se erguían maravillosamente esculpidas las Bélides, asesinando de noche a sus maridos; también estaban Egisto y la adúltera esposa, que, unánimes, mataban con gran impiedad al Atrida mayor, que se cubría apenas con una prenda que lo dejaba indefenso; también estaba allí representada la hermosa Citerea, descubierta en la cama con Marte, gracias a la trampa de su marido, y además Dafne, la hija de Peneo, huyendo de Febo, y mientras huye asustada ruega a su fluvial padre por su virginidad, convirtiéndose acto seguido en un verde árbol. Allí el ave de Júpiter, estrechando con sus curvas garras al joven priámida, lo eleva hacia el cielo ante la presencia del Tonante, él sirve las copas a los dioses con su mano blanca como la nieve. Allí estaba la celosa y desgraciada mujer de Hércules, Deyanira, que, sin saberlo, obligó a morir a su valiente marido con una prenda impregnada con la sangre de Neso, después de que su marido, enamorado de la hermosa Íole, la raptase y la violase. No faltaba allí Clitia, que, triste por su amor a Febo se transformó en una verde planta que apunta siempre a su celestial amante; tampoco faltaba allí Hipodamía, que, tras la muerte de su padre por el engaño de un auriga traidor, se casó con Pélope, por lo que este arrojó al osado auriga a las olas del mar. Allí mismo, Neptuno viola en el templo de Palas a aquella infeliz a la que la cruel diosa, bastante indignada, convirtió en un abominable monstruo, Medusa, y colocó sobre su sagrado pecho una cabeza llena de serpientes. Por la mirada de esta, Atlas pasó a ser un elevado monte, por no haber querido acoger con hospitalidad a Perseo, que se había visto obligado a pedirla a altas horas de la noche. Allí estaba Júpiter raptando a Europa con apariencia de toro y violando a Dánae,

Todos los relatos a los que alude presentan un desenlace terrible, la mayoría a causa de una pasión amorosa excesiva, pues sirven de antesala al pasaje en el que Reinaldos cae en la trampa de la maga Urgana, arrastrado por la lujuria. Además, Núñez de Oria concluye esta descripción con el caprichoso Cupido arrojando flechas con los ojos vendados, que remite a la arbitrariedad del sentimiento amoroso. El humanista toma, pues, diversos ejemplos de la mitología clásica, relatados en su mayoría en las *Metamorfosis*, obra que fue recibida en el Renacimiento como una obra “técnica” sobre mitología clásica (cf. Rodríguez-Pantoja, 2002, p. 1667), con el fin de mostrar las nefastas consecuencias del amor carnal.

Esta descripción es el preludio, como acabamos de mencionar, de lo que acaecerá en los dominios de Urgana: Reinaldos y sus compañeros vagaban por el bosque de la maga, cuando, atraída por la belleza de Reinaldos, la nigromante adopta la apariencia de la hermosa Angélica, a la que Alcina, hermana de Urgana, acababa de secuestrar, y se dirige hacia los héroes. Entonces, Urgana ofrece a Reinaldos una copa de vino rebajado con agua que provoca un amor incontrolable, por lo que, cautivado por la falsa belleza de la maga, Reinaldos accede a ir a su palacio y sus compañeros se ven obligados a seguirle, demorándose en aquel recóndito reino y evadiendo su deber de socorrer a Carlomagno en París (*Lyr.* VII, 509-515).

Una vez en sus dominios, tras la celebración de un copioso banquete, cada cual se dirige a una cabaña del bosque con una amante —Reinaldos con Urgana—, excepto Filena, que usa un encantamiento para volverse invisible y tratar de sacarlos de allí.³² Estos versos, como los mitos a los que alude, tienen intención moralizante, como deducimos de la *allegoria*, bastante más detallada en comparación con las anteriores. Según esta, Urgana representa aquí el pecado de la vanagloria, las muchachas que la acompañan son “los pecados que van de la mano de la vanagloria, a saber, la jactancia, el desprecio a los inferiores y la arrogancia” (Núñez de Oria, 1581, p. 222). El filtro amoroso simboliza “la gula, vicio que, como la vanagloria, atrae a otras faltas como el deseo venéreo” (Núñez de Oria, 1581, p. 222), y por el cinturón que Reinaldos regala a Bradamante, como comentamos anteriormente, la castidad, que desaparece en presencia de la vanagloria. Las praderas y los actos sexuales reflejan “la depravación de su tiempo, mientras que Filena, que los evita, representa la fortaleza, capaz de resistir el deseo carnal” (Núñez de Oria, 1581, p. 223).

A su vez, Filena rescata a Angélica, puesto que “la virtud de la fortaleza libera al alma y la reconduce desde el centro de los pecados y de la mano de Satán hacia la luz” (Núñez de Oria, 1581, p. 223). Asimismo, por Reinaldos se entiende “el pecador que se retracta de su error gracias al ejemplo de coraje que le aporta Filena, y vuelve a encauzar su vida, con el robo de

encadenada en vano, y también muchas conocidas parejas de amantes: Píramo y Tisbe, Dido y el héroe troyano, y Paris y Helena, por los que la ciudad de Troya fue completamente destruida, entre los que el niño Cupido arroja flechas de oro con sus miembros desnudos, únicamente tiene vendados los ojos”.

³² La escena está, una vez más, calcada del *Orlando furioso*, del momento en el que la malvada maga Alcina, cautivada por la belleza del caballero, recibe a Rugero en su palacio, donde celebran un suntuoso banquete y se rodean de jóvenes amantes (*Orl. fur.* VII, 8-80).

las cuadrigas voladoras de Urgana, que les permitirán escapar de aquel lugar” (Núñez de Oria, 1581, p. 223).

Tras esta dilatada aventura, todos huyen volando de aquel lugar con los corceles alados de la malvada maga, con el gigante Morganor como guía. Una vez en el aire avistan diversos pueblos de África y Asia, así como las costas griegas, antes de llegar a Calcedonia. Las referencias mitológicas de las esculturas de Urgana enlazan con las del viaje aéreo, y suponen la antesala a la digresión de Doris y Caricles que tendrá lugar en el libro siguiente.³³

En el libro octavo, antes del estallido de la guerra, Núñez de Oria introduce una extensa digresión narrativa. El enamorado Reinaldos está desesperado por la desaparición de la bella Angélica, y, al verlo, uno de los lugareños, llamado Trasíbulo, le cuenta, a modo de lenitivo, el trágico caso de Caricles, un noble de Calcedonia que había perdido el juicio por amor.³⁴

No es llamativo que Núñez de Oria introduzca una digresión, puesto que estas abundan en el *Orlando furioso*, sino el particular carácter helénico que le confiere, exaltando así la nobleza del género épico, que se conjuga con el esquema formal del hexámetro latino y las frecuentes reminiscencias virgilianas, lucanianas y ovidianas.

Continuando con el poema, en el libro decimoprimer, mientras los restantes héroes defienden a Carlomagno del asalto sarraceno en París, Ricardo abandona Sidón con Orilo para continuar la búsqueda de su hermano Reinaldos. Ambos se dirigen hacia Bitinia al amanecer, y una vez que están cerca de Tracia, hambrientos, se adentran a cazar en un bosque. Entonces, Orilo mata a un ciervo que huía de unos cazadores y una jauría de perros. Esta escena puede evocar el mito de Diana y Acteón, contado por Ovidio en sus *Metamorfosis* (III, 138-252).³⁵

No obstante, en este caso, Núñez de Oria pudo inspirarse solo formalmente en el mito ovidiano, en lugar de tomar la interpretación moralizante y cristiana del mito, según la cual, Acteón, convertido en un inocente ciervo y asesinado por sus propios perros, representa a Cristo, martirizado por su propio pueblo judío (cf. Boer, 1954, p. 116). De hecho, estos sucesos pasan completamente desapercibidos en la *allegoria*, aunque el culto lector al que Núñez de Oria se dirige probablemente relacionará ambos pasajes. Además, el desenlace del humanista es muy diferente al del poeta de Sulmona: uno de los cazadores amenaza a los héroes por

³³ Durante la huida se mencionan las gestas de los héroes griegos con un doble objetivo: relacionar las hazañas de los paladines Roldán y Reinaldos con las de renombrados héroes míticos, y enmarcar geográficamente la narración que va a seguir (VII, 735-743). De esta forma, la referencia a la liberación de Hesione de las garras del monstruo marino por parte de Hércules (VII, 737-739) encuentra su trasunto en el rescate de Dorotea por parte de Roldán que se produce en el libro octavo de la *Lyra Heroyca*, de la que son informados nuestros protagonistas nada más aterrizar en los aledaños de Calcedonia (VIII, 17-56).

³⁴ La enajenación de Caricles se corresponde con la locura de Roldán que da nombre al cantar ariostesco (*Orl. fur.* XXIII, 116). Véase el estudio de este pasaje a cargo de Teodoro Peris (2015, pp. 267-295).

³⁵ Para las *Metamorfosis* de Ovidio hemos consultado la edición de Alma Mater a cargo de Ruiz de Elvira (2002). Más concretamente, para el mito de Diana y Acteón, remitimos al artículo de Pablo Piqueras (2019, pp. 267-274) sobre la interpretación de este mito en el *Ovidius moralizatus*.

haber matado al ciervo sin autorización del rey de aquel lugar, y comienza una liza en la que mueren varios cazadores y perros. Así pues, los lugareños piden disculpas a ambos héroes y los invitan a ir a la corte (XI, 386-477).

En el mismo sentido que la escena anterior, el contexto griego enlaza con el helenizante capítulo del libro siguiente (XII, 110-247), en el que la Sibila Eritrea, que en su momento profetizó el nacimiento de Cristo, predice ahora a Orilo y Ricardo el desenlace de la guerra, así como la ilustre prole que este último tendrá con Filena, la futura casa de Guzmán, anunciada anteriormente por la difunta madre de Filena (V, 380-474). La profecía se produce en una charca donde se cruzan con las mismas sirenas que encontró Ulises en su regreso a Ítaca, cristianizadas esta vez, puesto que cantan pasajes sobre la Natividad y la vida de Cristo (XII, 118-147).

En este episodio, la Sibila Eritrea se transforma en un delfín para sumergirse en la misteriosa charca.³⁶ Esta metamorfosis no parece inspirada en el poema ovidiano, sino que, más bien, parece una reinterpretación alegórica del mito griego, en clave cristiana,³⁷ como el propio Núñez de Oria explica en la *allegoria* que precede a este libro:

*Tandem sub persona Sybillae, quae in delphinum conuersa, Richartum et Orillum dorso sustinens per profundum paludis descendit ad palatia crystallina ubi Syrenes cum multa suauitate carmina modulantur, intellige, ueritatem, quae sicut delphinum in mari, ita et ipsa ueritas est regina in mundo, ad dirimendas contentiones et controuersias, secumque fert suos ministros, id est, uiros iustos et ueraces, ad atria crystallina caelorum, quae operta et celata uidentur sub fluctibus huius saeculi. Sub figura cantus et melodiae Syrenarum, quae nemini iam infestae erant, postquam Vlissis astu spretae fuerant, intellige delicias et momentanea oblectamenta huius saeculi, quae nisi spernantur, animam coinquinant. Caeterum postquam in hoc saeculo gaudia a uiro forti et fideli spreta fuerint, in alio saeculo gaudia et delicias sine contagio peccati perpetuo afferunt.*³⁸

³⁶ Según Cirlot (1992, p. 164), “el delfín es el animal alegórico de la salvación, en virtud de antiguas leyendas que lo consideraban como amigo del hombre”.

³⁷ Plutarco presenta un pasaje en el *Banquete de los Siete Sabios* (17-18), en el que Arión es rescatado por delfines que lo cargan en su lomo. Según Chevalier y Cheerbrant (1986, pp. 447-448), “[e]ste relato es rico en símbolos de diáfana interpretación: Arión pasa de este mundo agitado y violento al mundo de la salvación inmortal, gracias a la mediación de los delfines. Nada tiene de sorprendente que Cristo Salvador haya sido representado más tarde en la forma de un delfín. De un modo más psicológico y ético, el relato indica también el paso de la excitación y de los terrores imaginativos a la serenidad de la luz espiritual y la contemplación, por mediación de la bondad (la inmersión salvadora, la soltura, el aire benevolente de los delfines, etc.)”. El motivo de la salvación está también presente en este episodio, ya que al principio la Sibila Eritrea revive con ambrosía y manzanas a Ricardo y Orilo, envenenados por un terrorífico monstruo, y les hace recuperar la memoria con amarga hiel de perdiz (XII, 43-72).

³⁸ “Finalmente, bajo el personaje de la Sibila, que se sumergió en las profundidades de una charca convertida en delfín, llevando a Ricardo y Orilo en su dorso, en dirección a los palacios cristalinos donde unas sirenas entonan cantos con mucha delicadeza, entiéndase la verdad, porque como el delfín en el mar, la verdad también es reina en el mundo, para dirimir las tensiones y

En la *Lyra Heroyca* encontramos, además, dos personajes convertidos en ciervo (V, 380-474 y XIV, 458-557) cuyas respectivas historias pueden estar parcialmente inspiradas en el mito de Diana y Acteón —que también nos transmite Ovidio (*met.* III, 138-252)—, pues en el poema humanístico el trágico mito clásico se combina con otros elementos bretones y folclóricos.

La comparación de Filena con la diosa Diana cazando en los bosques del monte Cinto, lugar de nacimiento de la diosa, parece un guiño al mito ovidiano: *Per Cynthi nemora alta feras Latonia qualis / exagitans, [...] (Lyr. V, 372-373)*. Asimismo, un poco más adelante, Núñez de Oria compara a la princesa fenicia con Dafne huyendo de Apolo, en una nueva referencia al mito del sulmonense: *Non secus ac quando Phoebum fugiebat amantem / Territa per sylvas Daphne, creuitque uirentes / In ramos, non ipsa aliter regina Richartum / Effugit (Lyr. V, 392-395)*.

En el primer pasaje de transformación en ciervo Ricardo se enamora perdidamente de Filena, pero ella huye de él adentrándose en un frondoso bosque, donde encuentra a su madre Astiage convertida en el fantasma de un ciervo.³⁹ Esta pide a su hija que advierta a los héroes de los peligros que esconde aquel lugar, y, sobre todo, predice su boda con Ricardo y el ilustre linaje que ambos engendrarán, los futuros Guzmanes (V, 380-474).

Según Chevalier y Gheerbrant (1986, p. 300), la cierva representa lo femenino y “puede desempeñar el papel de *mater nutritia* al cuidado de los niños inocentes”, que es el simbolismo que observamos en el primer pasaje, en un inesperado y siniestro reencuentro maternofilial en la espesura de un bosque tras la accidentada muerte de la reina Astiage.⁴⁰

Así pues, según este motivo bretón y feérico, cultivado generosamente en la narrativa francesa medieval, el caballero errante es el elegido para acceder a un espacio sobrenatural y maravilloso guiado por este animal —confluye además con el *topos* bretón del bosque, cuyo interior es propicio para que ocurran toda clase de prodigios—, y donde, en este caso, tiene

desavenencias, y lleva consigo a sus discípulos, esto es, a los hombres justos y veraces, a las estancias cristalinas de los cielos, que parecen ocultas y escondidas bajo las corrientes de este siglo. Bajo la figura del canto y la melodía de las sirenas, que ya no eran hostiles a nadie, después de que fueran despreciadas por la artimaña de Ulises, entiéndase los placeres y divertimentos momentáneos de este siglo, que, si no se desprecian, contaminan el alma. Además, después de que el hombre fuerte y devoto logre rechazar los placeres de este mundo, consiguen placeres y delicias a perpetuidad sin contagio del pecado en el Más Allá”.

³⁹ En los libros de caballerías hispánicos es frecuente el motivo de la persecución de un venado hasta perderse, motivo que se nutre a su vez de la mitología clásica y artúrica, como muestra el trabajo de Campos García-Rojas (2001, pp. 361-374).

⁴⁰ Para Virgilio, el bosque es la antesala del Inframundo (*Aen.* VI, 179 y ss.). Como apunta Cirlot (1992, p. 102), “[d]entro del simbolismo general del paisaje, el bosque ocupa un lugar muy caracterizado, apareciendo con gran frecuencia en mitos, leyendas y cuentos folclóricos. Su complejidad, como la de otros símbolos, redundante en los diversos planos de significado, que parecen todos ellos corresponder al principio materno y femenino. Como lugar donde florece abundante la vida vegetal, no dominada ni cultivada, y que oculta la luz del sol, resulta potencia contrapuesta a la de este y símbolo de la tierra”.

lugar la profecía genealógica.⁴¹ En numerosas obras de influencia artúrica se observa ya la combinación del motivo de la caza con la metamorfosis de un ser humano,⁴² de forma que el ciervo resulta ser, en realidad, un humano transformado en animal (cf. Amor, 2011, pp. 30-31).

En la literatura hispánica medieval y renacentista, “la imagen de la cierva herida como metáfora del amor o alegoría del encuentro místico con Dios” experimentará un gran rendimiento.⁴³ En palabras de Duce García (2007, p. 504),

[l]a literatura caballerescas hispánica retoma varios de los asuntos y motivos antedichos, nutriéndose especialmente de la extraordinaria estela del mundo artúrico y de los mitos y figuras de la antigua mitología grecolatina [...]. La inclusión del ciervo encantado suele producir, como sucede en el imaginario celta y artúrico y también en el oriental, la apertura al espacio del Más Allá, donde se manifiestan seres poderosos y se llevan a cabo las más increíbles aventuras, lo que finalmente representa un singular señalamiento del héroe, estableciéndose así sus cualidades distintivas frente al resto de personajes [...]. Tras la aparición del venado, acontecen de inmediato aventuras de difícil resolución, a modo de ordalías que sancionan las virtudes y los derechos innatos del elegido. Este es el andamiaje narrativo que van a suscribir en buena medida cuantiosas obras hispánicas de estirpe caballerescas, desde las obras de ascendencia artúrica y los libros de caballerías [...].

El segundo episodio de transformación en ciervo se encuentra casi al final del poema (*Lyr.* XIV, 458-557). El paladín Oliveros, que acababa de rescatar a Marfisa, apresada por el ladrón Brunelo, trata de regresar al combate atravesando el bosque. Mientras se apresuran hacia allí, desorientados en mitad de la foresta, ven un ciervo blanco que dice ser Rugero. El

⁴¹ “Personajes fabulosos e, incluso, fantasmagóricos, como en el caso de las almas y sombras de difuntos, alrededor de los cuales gira el episodio fantástico que sirve de marco a la profecía. [...] la mayoría de visiones proféticas se emplazan en espacios imaginarios que pueden ser interpretados como espacios alegóricos, [...]. Ello incide, por otra parte, en otorgar un carácter secreto a la profecía. No todos los personajes de la épica [...] son válidos o suficientemente importantes para conocer de antemano su futuro o el de sus descendientes, sino solo aquellos que el poeta propone como tales. Los anuncios del porvenir y su interpretación están restringidos a unos pocos, capaces de acceder, por su carácter heroico —o negativo, en algunos casos— a estos lugares simbólicos donde se custodia celosamente el conocimiento del futuro” (Vilà, 2001, pp. 339-340). En la *Lyra Heroica* son los mismos protagonistas y futuros progenitores los que reciben por separado el vaticinio de su noble descendencia (V, 380-474 y XII, 110-247).

⁴² Véase, por ejemplo, Jerónimo de Aunés, *Libro Segundo de Morgante* (Valencia, Nicolás Durán de Salvanyach, 1535) cuya impronta en la *Lyra Heroica* analizamos en Fernández Ríos (2023). Asimismo, el motivo de la caza y el ciervo se relaciona directamente con la diosa Artemisa o Diana.

⁴³ Véase, por ejemplo, el *Baladro del sabio Merlin* (Bonilla San Martín, 1907), donde se explota generosamente el motivo del ciervo.

la voz de una mujer. Creyendo cada cual que se trataba de su amada —Cerbino, Isabel, y Mandricardo, Doralice—, comienzan a cabalgar por caminos separados, hasta que Cerbino encuentra a su amada Isabel convertida en paloma. Ella le culpa por haberla abandonado tras un naufragio, accidente al que había sobrevivido en compañía de su criado Odorico, que, enamorado de ella, habría conseguido violarla, de no ser porque la maga Logistea había intervenido, transformándola en paloma.

En las *Metamorfosis* de Ovidio encontramos una transformación en paloma que ha podido influir en estos versos (*met.* XIII, 643-674). En su huida de Troya, Eneas, Anquises y Ascanio son recibidos por Anio, sacerdote de Apolo. Dioniso había concedido a sus hijas la facultad de convertir en aceite, en vino y en trigo todo lo que tocasen, por lo cual, el bando griego acudió a ellas para abastecer a su ejército durante la contienda troyana, contra su voluntad. Unas muchachas lograron huir, mientras que otras se refugiaron en el reino de su hermano, quien las entregó al enemigo. Cuando iban a ser apresadas, pidieron ayuda a Dioniso y este las transformó en palomas.

El contexto que encontramos en el poema quinientista es similar al de esta metamorfosis, pues la maga transforma a la joven Isabel para evitar la violación de Odorico, el criado traidor de su amado Cerbino, al igual que Dioniso convierte a las hijas de Anio en esta ave, con el fin de librarlas de las manos de Agamenón.

La intervención del hada Logistea⁴⁸ es providencial y milagrosa, equiparable a la del dios en el mito clásico. El relato ovidiano cuenta también con una interpretación moralizante, focalizada, no obstante, en la figura del hermano traidor, culpable del mal de sus hermanas, cual Adán, responsable del pecado y el sufrimiento de toda su descendencia.⁴⁹

Todo este pasaje está cargado de gran simbolismo cristiano —la propia Virgen había rescatado a Isabel del naufragio—,⁵⁰ partiendo de que la paloma es la representación del Espíritu Santo.⁵¹ Estos símbolos envuelven estos versos en un halo misterioso propicio para lo sobrenatural, puesto que a continuación se producirá la providencial revelación de Logistea que cambiará por completo el curso de la guerra, ya que indica a Cerbino el lugar donde se encuentra el héroe Bernardo del Carpio, que, con una breve pero milagrosa intervención,

⁴⁸ Logistea simboliza la razón (véase la *allegoria* del libro X en Núñez de Oria, 1581, pp. 322-324).

⁴⁹ “Et pour sur ce edifier aucune exposition morale est assavoir que par le pechié du premier homme fut jadis l'ire de Dieu espadue sur tout le monde tellement que tous hommes et femmes après leur mort descendoient en enfer jusques à ce qu'il pleut à Dieu en delivrer le père, c'est assavoir Adam, qui fut père de Jhesucrist, son humanité et ses enfans, c'est à dire les crestiens, par la mort et Passion de nostre dit Sauveur Jhesucrist” (Boer, 1954, p. 337).

⁵⁰ Cf. *Lyr.* IX, 322-324: *Auxiliante Deo, quem saepe afflicta uocauit | Virgine sub Maria, de tanto erepta periculo | Illa ego diffugi, [...]* o “con la ayuda de Dios, al que, afligida, invoqué repetidas veces por medio de la Virgen María, y, por ella, me libré de tan gran peligro [...]”.

⁵¹ “La religión cristiana, ateniéndose a las Sagradas Escrituras, representa a la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo, en forma de paloma, aunque también como lengua de fuego sobre los apóstoles en la fiesta de Pentecostés” (Cirlot, 1992, p. 353).

devolverá las esperanzas al bando cristiano, que hasta entonces se encontraba en serios apuros (*Lyr.* IX, 407-642).⁵²

3. CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, el análisis de los pasajes mitológicos y de transformación de la *Lyra Heroica* se antoja de un interés capital para poder desvelar las fuentes que han nutrido los versos de este humanista. Aunque se trata de un poema fundamentalmente ariostesco, Núñez de Oria funde conscientemente la literatura vernácula caballeresca con los modelos clásicos, asimilando así la poesía ariostesca como parte de una misma tradición épica que se remonta a la Antigüedad clásica.

Si bien el modelo clásico por excelencia de la épica quinientista, tanto latina como vernácula, es la *Eneida*, en la *Lyra Heroica* encontramos abundantes alusiones a otros poetas clásicos que, de forma secundaria, vertebran este monumental poema. Es el caso de las *Metamorfosis* de Ovidio. El humanista toledano explota la exégesis pedagógica otorgada a los mitos ovidianos desde el Medievo para articular varias escenas de su *epos*, para el que propone, además de una lectura política, una lectura alegórica y religiosa.

Todas estas reminiscencias del sulmonense y del ciclo artúrico, junto con el conocimiento que demuestra en otros lugares de la *Eneida* o de la *Farsalia* de Lucano, evidencian, pese al desconocimiento que tenemos en torno a la figura de este humanista, que Núñez de Oria contaba con una sólida formación literaria. Además, no sería extraño que este erudito médico toledano (*cf.* Hernández Morejón, 1843, p. 148), cercano además a la corte, tuviera a su alcance a los autores clásicos editados hasta el momento —y que sumaban ya un elenco reseñable—, ya sea en latín, ya sea en traducciones al español o italiano.

En definitiva, estas referencias de diversa índole, sumadas al empleo de la lengua latina y de un hexámetro deudor de Virgilio, prueban la pretensión de Núñez de Oria de componer una obra culta, dirigida a un público ilustrado, capaz de distinguirlas y, sobre todo, de apreciarlas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILÀ RUZOLA, H. (2013). *El Orlando Enamorado de M.M. Boyardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555)* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Tesis Doctorals en Xarxa. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/128996>.
- ALVAR, A. (2014). *Un maestro en tiempos de Felipe II. Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*. La Esfera de los Libros.

⁵² Rubio García (2000) aborda el tema de la leyenda de este héroe medieval, con una aproximación histórica al contexto en el que se gestó.

- ÁLVAREZ MORÁN, M.^a C. (1977). El *Ovide moralisé*, moralización medieval de las *Metamorfosis*. *Cuadernos de Filología Clásica*, 13, 9-32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2036082>.
- AMOR, L. (2011). Escritura y metamorfosis en *Erec et Enide*: la creación de un artificio poético. *Revista de Literatura Medieval*, 23, 29-42. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/12541/Escritura%20Amor%20ORLM_2011_N23.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- AUNÉS, J. de (1535). *Libro Segundo de Morgante*. Nicolás Durán de Salvanyach.
- BEARDSLEY, T. S. (1986). The classics in Spain: The sixteenth versus the seventeenth century. En C. B. Faulhaber, R. y T. A. Perry (eds.), *Studies in honor of Gustavo Correa* (pp. 11-27). Scripta Humanistica.
- BOER, C. de (1954). *Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle)*. North-Holland.
- BONILLA SAN MARTÍN, A. (1907). El Baladro del sabio Merlín. En A. Bonilla San Martín (ed.), *Libros de caballerías. Primera parte: Ciclo artúrico-Ciclo carolingio*. Bailly-Baillière.
- CAMPOS GARCÍA-ROJAS, A. (2001). El rey o caballero perdido durante la caza: un motivo folklórico en narrativa y lírica. En C. Alvar (ed.), *Lyra mínima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional* (pp. 361-374). Universidad de Alcalá.
- CARR, D. C. (2005). El lenguaje y el léxico de los *Morales de Ovidio* (B.N., ms. 10144): unas observaciones preliminares. En P. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva* (vol. 1, pp. 193-202). Universidad de Sevilla.
- CASTRO JIMÉNEZ, M.^a D. (1990). La presencia de un mito ovidiano. Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento. *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, 185-222. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2036851>.
- CHAPARRO GÓMEZ, C. (2020). Humanismo, mitología y emblemática a modo de introducción al Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura. En C. Chaparro Gómez y I. López Guillamón (eds.), *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: Ponencias y anejos del Encuentro Internacional de Flandes a Extremadura, Badajoz 21 y 22 de febrero de 2019, Colegio Oficial de Farmacéuticos de Badajoz* (pp. 8-17). Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste.
- CHEVALIER, J., y GHEERBRANT, A. (1986). *Diccionario de los símbolos* (M. Silvar y A. Rodríguez, trads.). Herder.
- CHEVALIER, M. (1966). *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Féret & Fils.
- CIRLOT, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- COSSÍO MARTÍNEZ-FORTÚN, J. M.^a (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Espasa-Calpe.
- DUCE GARCÍA, J. (2007). Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica. En A. López Castro y M.^a L. Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)* (vol. 1, pp. 501-510). Universidad de León.
- FERNÁNDEZ RÍOS, M. (2018). Sobre la métrica del libro I de las *Lyrae Heroicae* de Francisco Núñez de Oria. *eClassica*, 4, 19-25. <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/eclassica-nova-serie/2785-eclassica-4-2018>.
- FERNÁNDEZ RÍOS, M. (2022). El *Descensus ad Inferos* en el Libro I de las *Lyrae Heroicae* de Francisco Núñez de Oria. En L. Camino Plaza, M. Giadás Quintela, E. Giunchi e I. Pedreira

- Sanjurjo (coords.), *Scripta manent: nuevas miradas sobre los estudios clásicos* (pp. 287-299). Universidade de Santiago de Compostela.
- FERNÁNDEZ RÍOS, M. (2023). “*Sed me nunc abluere, quaeso, fontis aquis sacri*” (*Lyr.V,81-82*). La impronta del *Morgante* de Luigi Pulci en los *Lyrae Heroycae libri quattuordecim* (1581) de Francisco Núñez de Oria. *Ágora. Estudos Classicos em Debate*, 25, 239-260. <https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31343>.
- GALLEGO MOYA, E. (2014). Ovidio en España. En M. von Albrecht, *Ovidio, una introducción* (A. Mauriz Martínez, trad.; F. Moya del Baño) (pp. 362-453). Editum (Trabajo original publicado en 2003).
- GULLÓN, R. (dir.). (1993). *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (vol. 1). Alianza.
- HERNÁNDEZ MOREJÓN, A. (1843). *Historia bibliográfica de la medicina española* (vol. 3). Imprenta de la viuda de Jordán e Hijos.
- IGLESIAS MONTIEL, R. M.^a, y ÁLVAREZ MORÁN, M.^a C. (eds.). (1983). *Giovanni Boccaccio. Genealogía de los dioses paganos*. Editora Nacional.
- IGLESIAS MONTIEL, R. M.^a, y ÁLVAREZ MORÁN, M.^a C. (1986). Algunas lecturas de textos latinos en la *Mythologia* de Natalis Comes. *Cuadernos de Filología Clásica*, 20, 31-39. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCA/article/view/CFCA8687110031A>.
- IGLESIAS MONTIEL, R. M.^a, y ÁLVAREZ MORÁN, M.^a C. (1990). Natale Conti, estudioso y transmisor de textos clásicos. En *Los humanistas españoles y el humanismo europeo. (IV Simposio de Filología Clásica)* (pp. 35-49). Universidad de Murcia.
- IGLESIAS MONTIEL, R. M.^a, y ÁLVAREZ MORÁN, M.^a C. (eds.). (2006). *Natale Conti. Mitología: introducción, traducción, notas e índices* (2^a ed.). Universidad de Murcia. (Trabajo original publicado en 1988).
- LACADENA, E. (1980). *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI: “La Angélica” de Barahona de Soto*. Universidad de Zaragoza.
- MANRIQUE FRÍAS, G. (2010). Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia]. e-spacio. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Gmanrique/Documento.pdf>.
- MARTÍN PUENTE, C., y ANDÚJAR CANTÓN, J. I. (2017). El (re)descubrimiento de la figura de Ovidio en la Edad Media. En J. F. Meirinhos, C. López Alcalde y J. Rebalde (eds.), *Secrets and discovery in the middle ages: Proceedings of the 5th European Congress of The Fédération Internationale des Instituts D’études Médiévales (Porto, 25 to 29 June 2013)* (pp. 431-443). Fédération Internationale des Instituts d’Études Médiévales.
- MICO, J. M.^a (ed.). (2017). *Ludovico Ariosto. Orlando furioso*. Austral.
- MORALES BERNAL, F. J. (2009). El canon de Ferrara en la épica latina del Renacimiento español: la *Lyra Heroyca* de Francisco Núñez de Oria. En J. M.^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto* (vol. 3, pp. 1655-1664). Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Estudios Humanísticos / Ayuntamiento de Alcañiz.
- NÚÑEZ DE ORIA, F. (1581). *Lyrae Heroycae libri quattuordecim*. Matías Gast.

- OVIDIO (2002). *Las Metamorfosis* (A. Ruiz de Elvira, ed.). Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- PIERCE, F. (1949). L'allégorie poétique au XVI^e siècle. Son évolution et son traitement par Bernardo de Balbuena. *Bulletin Hispanique*, 51(4), 381-406. <https://doi.org/10.3406/hispa.1949.3204>.
- PIQUERAS YAGÜE, P. (2019). El mito de Diana y Acteón en el *Ovidius Moralizatus*. En S. Cruz Gutiérrez et al. (coord.), *Nonnulla spes iuventutis: nuevas contribuciones en estudios clásicos: actas del V Congreso Nacional Ganimedes de Investigadores Noveles de Filología Clásica, Salamanca 21-24 de marzo del 2017* (pp. 267-274). Universidad de Salamanca.
- PIQUERAS YAGÜE, P. (2020). *El Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire: texto, traducción y estudio* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia]. Digitum. <http://hdl.handle.net/10201/96481>.
- POSSAMAÏ-PÉREZ, M. (2010). La figure d'Enée dans l'Ovide moralisé. *Halshs*, 1, 1-19. <https://core.ac.uk/download/pdf/47789991.pdf>.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA, M. (2002). La traducción entre los humanistas hispanos. En J. M.^a Maestre Maestre, J. Pascual Barea y L. Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Antonio Fontán* (vol. 4, pp. 1645-1676). Laberinto.
- RUBIO GARCÍA, L. (2000). Historia y poesía: Bernardo del Carpio. *Estudios Románicos*, 12, 7-30. <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/79201/76471>.
- SABENA, J. (2015). Alegoría: su pertinencia en la predicación y uso en *La novena maravilla*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, 355-379. https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2015.v44.51519.
- SCHEVILL, R. (1913). *Ovid and the Renaissance in Spain*. Hildesheim.
- SEZNEC, J. (1983). *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Taurus.
- TEODORO PERIS, J. L. (2015). Doris y Caricles: locura de amor en las *Lyrae Heroicae* de Francisco Núñez de Oria. En V. Escudero, N. Gómez Llauger y Á. Narro (eds.), *Omnia vincit Amor. Amor i erotisme a les literatures clàssiques i la seua recepció* (pp. 267-295). Adolf M. Hakkert.
- VILÀ, L. (2001). *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política de la épica española del siglo XVI* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Tesis Doctorals en Xarxa. <https://www.tdx.cat/handle/10803/4862#page=1>.
- WHEELER, S. (2004-2005). Before the *aetas Ovidiana*: mapping the early reception of Ovidian elegy. *Hermathena*, 177-178, 9-26. <https://www.jstor.org/stable/pdf/23041539.pdf>.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D PGC2018-094604-B-C31 (MCIU/AEI/FEDER, UE) y en la Red de Excelencia FFI2017-90831-REDT y ha sido financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a partir de la convocatoria de Ayudas para contratos predoctorales para la Formación de Profesorado Universitario según la Resolución del 4 de octubre de 2018 (referencia: FPU18/03476). Agradecemos al profesor Manuel A. Díaz Gito sus valiosas sugerencias, así como a los revisores de la revista.

NOTA SOBRE LA AUTORA

María Fernández Ríos es graduada en Filología Clásica y Estudios Franceses por la Universidad de Cádiz y continuó sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid, donde realizó el Máster Interuniversitario en Filología Clásica. En 2019 comenzó como doctoranda becaria FPU del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Cádiz, donde prepara su tesis doctoral titulada “La edición crítica de la *Lyra Heroyca* de Francisco Núñez de Oria: estudio introductorio, edición crítica, traducción, notas e índices” bajo la dirección de José M.^a Maestre Maestre y Manuel A. Díaz Gito, en el marco del Doctorado Internacional con el École Pratique de Hautes Études (Université de Recherche Paris Sciences et Lettres). Actualmente trabaja como Profesora Sustituta Interina del Área de Latín de la Universidad de Jaén, al tiempo que investiga para el grupo “Elio Antonio de Nebrija”.