
ESTUDIOS SOBRE EL GÉNERO LITERARIO: EL APÓLOGO EN EL RENACIMIENTO

CONSOLACIÓN BARANDA LETURIO
(Universidad Complutense)

ESTA COMUNICACIÓN ES un adelanto del estudio y la edición del *Apólogo de la ociosidad y el trabajo*, obra del protonotario Luis Mexía editada y glosada por Cervantes de Salazar en 1546¹. Junto a las intervenciones de Jesús Gómez y Esther Gómez Sierra, forma parte de los trabajos en marcha de un proyecto de investigación en el que participamos profesores de varios departamentos y universidades. Nuestra presencia aquí tiene el propósito adicional de presentarnos como grupo de investigación consolidado.

El *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* es una obra relativamente breve, olvidada y, por razones diversas, compleja. Desconocemos casi todo acerca del autor, Luis Mexía, hasta el punto de que no es raro atribuirle la paternidad del libro a Luis Mexía Ponce de León, escritor de la segunda mitad

1. *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido, La primera es el Diálogo de la dignidad del hombre... La segunda el Apólogo de la ociosidad y el trabajo... La tercera es la introducción y camino para la sabiduría...* Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1546. He utilizado el ejemplar conservado en el fondo antiguo de la Universidad Complutense, Biblioteca Marqués de Valdecilla. La edición de esta obra se realiza en el marco del proyecto I+D: HUM 2006-07936. El único trabajo específico sobre este texto es el de Dietrich Briesemeister, «L'Apologie du travail dans l'Espagne du XVI^e siècle. Luis Mexía et son *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* (1546)», en *Mélanges offerts à Alain Guy, Philologie* XII, XIII, XIV, (1986-87-88), tomo 1, págs. 101-120; en él analiza fundamentalmente el contenido de la obra y su relación con otros textos coetáneos que defienden el trabajo y critican la ociosidad.

del siglo xvi², aunque ya Menéndez Pelayo advirtió que se trataba de dos personas distintas. Del autor del *Apólogo* sólo sabemos con certeza lo que dice él mismo en el encabezamiento a su traducción del coloquio de Erasmo *Proci et virginis*, publicado junto con los que tradujo Ruiz de Virués hacia 1529³. En definitiva, es un protonotario erasmista que no ha dejado rastro hasta ahora.

Cervantes de Salazar edita el texto de Luis Mexía y le añade abundantes comentarios de carácter erudito y moralizador; estas glosas, redactadas en un tipo de letra ligeramente más pequeño que el del texto, se incluyen en él de forma caprichosa interrumpiendo el hilo del relato. Cuando en 1772 Antonio de Sancha publica este libro (única edición conocida tras 1546) modifica la disposición original del texto y las glosas se convierten en notas a pie de página; esta manipulación altera el sentido del texto original –pues la distribución revela la importancia que Cervantes de Salazar concedía a sus comentarios y relativiza su aprecio por el relato– y ha inducido a confusión, pues ha llevado a atribuir la autoría de las supuestas notas a Cerdá y Rico, autor de la *Advertencia* que precede a la obra.

La denominación de «apólogo» es otra peculiaridad –objeto de esta comunicación– que se acentúa, si cabe, porque una parte del texto es narrativa, redactada en tercera persona⁴, mientras que el final es un diálogo entre dos personajes: Mercurio y Labricio. Esta anómala hibridación formal ha llevado a incluir el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* en un reciente estudio sobre el diálogo español del xvi⁵.

El libro va precedido de un prólogo de Alejo de Venegas de enorme interés por sus observaciones sobre los géneros literarios; en él adelanta ideas que luego expondrá sistematizadas en las *conclusiones poéticas* que preceden a la versión del *Momo* de Alberti realizada por Agustín de Almazán⁶. A este prólogo me referiré más adelante.

2. Véase Salustiano de Dios «La doctrina sobre el poder del príncipe en Luis Mexía Ponce de León», *Anuario de historia del derecho español*, 72 (2002), págs. 9-69.

3. Erasmo de Rotterdam, *Coloquios familiares. Edición de Alonso Ruiz de Virués*, edición de Andrea Herrán y Modesto Santos, Barcelona: Anthropos, 2005, págs. 199-218.

4. He podido localizar la fuente utilizada para esta primera parte; es prácticamente una traducción, a su vez, de un texto italiano de finales del siglo xv, lo que podría arrojar cierta información adicional sobre el desconocido Luis Mexía.

5. Jacqueline Ferreras, *Los diálogos humanísticos del siglo xvi en lengua castellana*, Murcia: Universidad, 2002, págs. 366-367, 373 y 622. Briesemeister señala: «Non obstant le fait que le récit allégorique de Mexía appartient au genre littéraire de la fable, il revêt aussi les caractéristiques du dialogue et de la dispute rhétorique», en «L'Apologie du travail dans l'Espagne du xvi siècle. Luis Mexía et son 'Apologo de la ociosidad y el trabajo' (1546)», pág. 108.

6. Véase el trabajo de María José Vega, «Traducción y reescritura de L. B. Alberti: el *Momo* castellano de Agustín de Almazán», *Esperienze letterarie* XXIII, 2 (1998), págs. 13-41.

Si es cierto, como parece, que la elección de un género representa una opción literaria consciente que obliga al escritor a acogerse a determinados rasgos formales y de contenido –si no quiere frustrar las expectativas de los lectores–, la denominación explícita de apólogo o fábula apologética debería reunir una serie de requisitos específicos y delimitados.

El término apólogo es un helenismo sinónimo de fábula, así lo recoge el DRAE; a su vez, la acepción de fábula es particularmente polisémica (relato ficticio de intención didáctica, cada una de las ficciones de la mitología, trama argumental, rumor, hablilla, relación falsa carente de fundamento, etc.), por lo que, como dice Daniel Devoto⁷, corremos el riesgo de dar estos nombres a cualquier tipo de composición narrativa. Basta acudir a la entrada de *fábula* en la última edición del DRAE para corroborar este aserto.

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

En su remoto origen la fábula es un género tradicional y popular que se transmitía oralmente; cada narración se recrea y actualiza en el momento en que se relata y las primeras recopilaciones son tardías, de fines del siglo IV a. de C. Resulta imposible hacer un resumen en esta ocasión, por lo que remito al trabajo de Ana Vian Herrero «Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la bormiga* de Juan de Jarava»⁸. Su rasgo definitorio, además de este carácter tradicional, es la ficción; como afirma el anónimo traductor del *Ysopete*, siguiendo a S. Isidoro casi literalmente: «E es de notar que los poetas tomaron este nombre fabla de fando, que quiere dezir fablar, porque las fablas son cosas non fechas, mas fingidas»; «fábulas son aquellas cosas que ni son fechas ni pueden ser fechas, porque serían fechas fuera de la naturaleza»⁹. El término fábula siempre se mantuvo asociado a la ficción inverosímil, de ahí el escaso interés que despertó la caracterización de un género, a todas luces, menor.

7. Daniel Devoto, *Introducción al estudio de Don Juan Manuel*, Madrid: Castalia, 1972, pág. 175, pero *passim*.

8. Ana Vian Herrero, «Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la bormiga* de Juan de Jarava», *Dicenda*, 7 (1987), págs. 449-494. Además de ofrecer el mejor resumen que conozco sobre los orígenes y la transmisión de la fábula, este trabajo sirve de apoyo para la hipótesis que se defiende aquí: el apólogo no es un género literario en sentido estricto.

9. *Ysopete ystoriado (Toulouse 1488)*, edición de Victoria A. Burrus y Harriet Goldberg, Madison: Seminary of Medieval Studies, 1990, págs. 1 y 2.

A lo largo de la Edad Media los relatos fabulísticos fueron una de las manifestaciones literarias más fructíferas y difundidas, todos lo sabemos. Pero cuando en el siglo xv los humanistas italianos se interesan por la fábula, por el apólogo, lo hacen por razones muy distintas de las que habían facilitado su éxito en siglos anteriores y, a la vez, introducen modificaciones sustanciales en el concepto de esta modalidad literaria, asunto al que David Marsh¹⁰ ha dedicado varios trabajos que me han servido de punto de partida.

La consideración hacia el apólogo se ve alterada cuando empieza a extenderse el interés por aprender la lengua griega y para ello se utilizan los textos de Esopo; varios humanistas como Guarino da Verona, Ermolao Barbaro, Rinuccio da Castiglione y Lorenzo Valla tradujeron al latín algunos de sus apólogos¹¹ (en el fondo antiguo de la Complutense, –Biblioteca Marqués de Valdecilla– se conservan dos manuscritos del siglo xv con traducciones de Valla y Rinuccio da Castiglione). Además, enseguida se empezarán a escribir apólogos de nuevo cuño: los *Apologhi centum* de Alberti (1437), los de Bartolomeo Scala (década de los 80) –dos colecciones de cien apólogos cada una–, Marsilio Ficino, etc. Salvo dos excepciones –Leonardo Dati y Francesco Filelfo¹²– eligen la prosa para sus textos y todos ellos exploran y explotan las posibilidades de lectura alegórica que ofrece el género; en bastantes casos es la dificultad de desentrañar el mensaje oculto lo que atrae su interés. En realidad, la fábula esópica que adquiere prestigio y empieza a ser cultivada por los humanistas no se siente heredera de las colecciones medievales, en la Italia del siglo xv pasa a ser manifestación de espíritus cultivados en los saberes humanísticos.

Resumiendo mucho, en estas obras nos encontramos dos rasgos comunes, aparte de estar redactadas en latín: la brevedad de los apólogos y, no menos importante a mi modo de ver –aunque Marsh no lo aprecia–, su carácter independiente; es decir, adquieren la categoría de relato autónomo no sometido a servir de ilustración o ejemplo en discursos más amplios, son valorados por sí mismos. En el caso de Alberti, sus *Apologhi*

10. David Marsh, «Alberti, Scala and Ficino: The Aesopic Revival», *Albertiana* 3 (2000), págs. 205-218; «Aesop and the humanist apologue», *Renaissance Studies*, 17 (2003), págs. 9-26; *Renaissance Fables: Aesopic prose by Leon Battista Alberti, Bartolomeo Scala, Leonardo da Vinci, Bernaldino Baldi*, Temple: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2004.

11. Una nómina más amplia en David Marsh, «Aesop and the humanist apologue», págs. 9 y 10.

12. David Marsh, *Renaissance Fables*, pág. 2.

presentan tal grado de concisión y concentración que están cercanos a lo aforístico¹³ y tienen cierto carácter enigmático, hasta el punto de que Alberti afirma que deben ser releídos una y otra vez si se quiere captar el mensaje oculto. En cierta manera estos apólogos albertianos están próximos al *dictum*, a la sentencia filosófica; recuérdese que Alberti fue el autor de unas *Sentenze Pitagoriche* (1462) que circularon como obra de Pitágoras durante mucho tiempo y que las fábulas podían terminar con un *dictum* de aplicación general.

Bartolomeo Scala imita a León Battista Alberti y, a la vez, introduce algunas modificaciones que serán apreciadas por autores sucesivos: en sus apólogos –más extensos que los de Alberti– los personajes mitológicos y la personificación de abstracciones adquieren un protagonismo mayor¹⁴. La presencia de los olímpicos en el género no es una novedad total; aunque se suele asociar a Esopo con los relatos de animales, entre sus fábulas hay algunas protagonizadas por personajes mitológicos, –el más frecuente es Zeus–. La innovación del humanismo consiste en un cambio de énfasis, los relatos apológicos se van asociando progresivamente con la presencia de personajes mitológicos y las personificaciones, lo que delata la dimensión culta que adquiere el apólogo y, a la vez, la preferencia por este tipo de personajes es consecuencia de un propósito deliberado de elevar el género, de hacerlo más culto.

Marsilio Ficino rinde homenaje a los relatos de Bartolomeo Scala en el *Apologus de apologo* (ca. 1481); en él podemos comprobar hasta qué punto el humanismo altera los términos de la humilde fábula tradicional: Venus concibe un hijo de Mercurio en los jardines Pitios con la protección de Apolo; este hijo será llamado Apologus, en referencia a los nombres de su protector (Apolo) y de su padre (Logus, el nombre con el que los dioses designaban a Mercurio). Desde muy niño se dedica a vagar por el mundo deleitando a los humanos con sus beneficios; un buen día es acogido por unos pastores rústicos y empieza a adaptarse a sus costumbres, rudos alimentos y formas de vida. Afortunadamente Apolo, que se ocupa de vigilarle, evita que se convierta en un rústico; lo separa de los pastores y lo

13. «Both Alberti and Scala conceive of the apologue as a blend of literary invention, rhetorical wit and philosophical abstraction», según dice David Marsh, en «Aesop and the humanist», pág. 12. Aunque lo aforístico también está presente en los textos de Esopo, en ellos predomina la claridad.

14. David Marsh, «Aesop and the humanist», pág. 22: «With Bartolomeo Scala, the metaphorical vocabulary of Alberti turns metaphysical, and personifications and mythological figures frequently replace the humbler animals and objects of the previous tradition. About a third of Scala's apologues feature abstract nouns as characters».

conduce a los jardines Pitios de Florencia. Ficino concluye con una pequeña moraleja: «El apólogo nos enseña que la raza divina solo se cría con alimentos divinos». «Docet Apologus divinum genus divina solum alimonia coalescere»¹⁵.

A finales del xv, Pandolfo Colenuccio (muerto en el patíbulo en 1504) escribió seis apólogos (dedicados a Ercole II de Este, duque de Ferrara), cuatro en latín –los *Apologi Quattuor: Agenoria, Misopenes, Alithia y Bombarda*– y dos en italiano: *Filotimo* y *Specchio d'Esopo*¹⁶. En ellos se observa un cambio respecto a los de Alberti, Scala o Ficino, relevante para nuestro caso: *Misopenes, Filotimo* y *Specchio d'Esopo* están redactados en forma de diálogo, son auténticos diálogos literarios, mientras que los otros son relatos en tercera persona. También se distinguen de los anteriores apólogos en su longitud; los más breves, *Alithia* y *Bombarda* ocupan cuatro páginas en la edición de Alfredo Savioti, *Misopenes*, el más largo, 21. Colenuccio denomina apólogo a todos ellos, incluso el *Filotimo* que tradujo Gutierre de Cetina con el título de *Diálogo entre la cabeza y la gorra*¹⁷. En estas obras predomina ya la presencia de personajes mitológicos y personificaciones (cabeza y gorra sin ir más lejos), a la vez que se observa una novedad formal de gran interés: el relato fabulístico se amolda a la estructura del diálogo literario, no sólo a la narración en tercera persona.

Ello nos lleva a una primera conclusión: lo característico del apólogo no reside en la forma, pues se acomoda a géneros diferentes; por tanto, no es un género literario en sentido estricto, sino una modalidad, una forma literaria –como la alegoría, a la que está muy próxima– que se puede plasmar en distintas estructuras formales: prosa, verso, narración, diálogo.

Colenuccio no es un caso aislado. En el siglo xvi Vives emplea indistintamente el relato o el diálogo literario para escribir sus fábulas apológicas; el *Momus* de Alberti, traducido al castellano en 1553 es una narración en tercera persona¹⁸, mientras que *La tabla de Cebes*, de la que se hicieron

15. David Marsh, «Alberti, Scala», pág. 116 y núm. 27.

16. Pandolfo Colenuccio, *Operette morali. Poesie latine e volgari*, al cuidado de A. Savioti, Bari: Laterza, 1929.

17. Eugenio Mele, «Gutierre de Cetina traduttore d'un dialogo de Pandolfo Colenuccio», *Bulletin Hispanique*, 13 (1911), págs. 348-351. Cf. Savioti, pág. 354. José Miguel González Soriano, «El *Diálogo entre la cabeza y la gorra* de Gutierre de Cetina y su precedente italiano *Filotimo*», *Criticón*, 80 (2000), págs. 117-138.

18. Va precedido también de un prólogo de Alejo de Venegas en el que se repiten argumentos utilizados ya para el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* a propósito de los distintos tipos de fábulas; en él se infiere que –tras salir de las manos de Agustín de Almazán– el *Momo* es una fábula apológica. *La moral y muy graciosa historia del Momo compuesta en*

varias traducciones en el xvi, es un diálogo¹⁹. Tenía razón Daniel Devoto cuando afirmaba: «lejos de ser un simple sinónimo de fábula –sobre todo en el sentido de «fábula esópica»–, el apólogo utiliza con fines moralizadores un variado conjunto de formas narrativas pertenecientes a diferentes géneros literarios y de origen sobremanera variado: cualquier narración, incluso cualquier descripción de un aspecto cualquiera de la naturaleza puede aspirar a la categoría de apólogo si permite que desprendamos de ella una moralidad»²⁰.

En el proceso de recreación iniciado por Alberti, los apólogos esópicos se enriquecen con nuevas posibilidades formales y también con el acrecentamiento de los asuntos desarrollados. Ello es posible porque a la influencia de Esopo se suma pronto la admiración y el afán de imitar a Luciano²¹; ambos escritores fueron los principales modelos de prosa de ficción que ofrecía la antigüedad a los humanistas del siglo xv²². Luciano proporcionaba también una enseñanza a través del humor y de la sátira y abrió caminos inéditos hasta entonces; muchos de sus temas se convirtieron en moneda común: la mezcla de humanos y dioses, la «humanización» o el tratamiento irrespetuoso de los habitantes del Olimpo, las asambleas de los dioses, el encomio paradójico, los viajes imaginarios o fantásticos. En definitiva, tanto en sus obras como en las de Esopo cobran

latín por el docto varón león Baptista Alberti florentín. Traducida en Castellano por Augustín de Almazán [...], Alcalá de Henares: Joan de Mey Flandro, 1553.

19. Para las múltiples traducciones de la Tabla de Cebes, véase Cora E. Lutz: «PS Cebes», en *Translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries: annotated lists and guides*, vol. VI, edición de Ferdinand Edward Crazz, Virginia Brown & Paul Oskar Kristeller, Washington: Catholic University, 1986, 1-14, y Sandra Sider en «Addendum to PS Cebes», en *Catalogus*, VII.

20. David Devoto, *Introducción al estudio*, págs. 76-77.

21. La realidad es más compleja, porque el gusto por la escritura (y la interpretación) alegórica, no literal, asociada al apólogo posibilita su relación con obras de autores tan alejados en apariencia como Macrobio. Es asunto que se desarrollará en otro trabajo.

22. David Marsh, *Lucian and the latins. Humour and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, pág. 85: «For Renaissance readers and writers the affinity between Lucian and Aesop was obvious: both wrote short prose works that taught moral lessons in an entertaining fashion... and many Renaissance dialogues of the gods blend Aesopic fable with Lucianic dialogues». Llama poderosamente la atención que David Marsh dedique varias páginas al diálogo *Agenoria* de Collenuccio en este libro, ignorando el resto de sus obras, y que no le considere como autor de apólogos en ninguno de sus trabajos sobre este asunto, cuando el título del conjunto de obras es *Apologus quatuor*, como hemos señalado antes.

vida abstracciones, animales y personajes mitológicos, al tiempo que tienen el propósito de ofrecer una enseñanza.

El *Specchio d'Esopo* de Pandolfo Collenuccio proporciona una buena prueba de la afinidad que se apreciaba entre ambos autores clásicos. En este diálogo, Esopo se queja a Hércules, su protector, porque no le habían permitido acceder al palacio del rey debido a la modestia de su obsequio: un cesto lleno de apólogos. Acompañado por Hércules, regresa a dicho palacio y al llegar ven a Plauto y Luciano, cortesanos del rey, elogiados por Esopo como «candidissimi omini, suavissimi compagni, dottissimi amici». Plauto presenta a Esopo como profesor del estudio de sabiduría, cuya amistad persiguen todos los filósofos, «e io, e Luciano qui insieme con me *abbiamo le sue vestigie seguitato*, como pò ancor testificare». Luciano dice de Esopo:

è filosofo, ma no come li altri che con sillogismi e longhe narrazioni e difficili mostrano a li omini la via de la virtù facendo però con le opere quello che con la lingua insegnano. Ma ha trovato una nova via breve et espedita, per la quale pigliando argomento di cose umili e naturali, con dolci esempli dimostra quello che a li omini sia utile. E Plauto e io soi amici e compagni de la medesima setta sismo²³.

Presentado como filósofo, Esopo responde a un par de enigmas que le plantea el rey, después de lo cual éste acepta sus apólogos, sobre los cuales hace una matización de interés: «Questa non è favola, Esopo, di castagna o di volpe. Chiaramente consento che tu hai sentimento di savio, e ora questi tuoi apologi accetto di bon core e affermo che piu util frutto universalmente no si usa». Una vez más, se marcan las diferencias entre el Esopo rústico, asociado a los relatos protagonizados por animales y éste otro.

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

Erasmus apunta la nueva deriva que adopta la fábula al señalar como rasgo propio del apólogo la erudición, cuando afirma en *De pueris instituendis*:

Quid enim obstat quo minus eadem opera discat aut lepidam ex poetis fabellam, aut festivam sententiam, aut insignem historiolam, aut eruditum

23. Pandolfo Collenuccio, *Operette morali*, págs. 87-100 (96).

apologum, qua cantionem ineptam, plerumque et scurrilem, qua ridenda delirantium anicularum fabulamenta, qua meras muliercularum imbi-bunt et ediscunt nuga²⁴.

El proceso de transformación es que sufre el apólogo a partir de Alberti nos permite observar que el apólogo adquiere entidad propia, más aún cuando progresivamente se va alejando de la concisión inicial, adquiere valor por sí mismo hasta el punto de que su función sufre un cambio: ya no se limita necesariamente a servir de ejemplo en la demostración o en la argumentación –como decían Aristóteles o Quintiliano– porque en el Renacimiento pasa a cobrar sentido como texto autónomo, deja de ejercer solamente una función subordinada al servicio de otro tipo de discursos.

Sin embargo, a pesar de los cambios que hemos advertido, las poéticas y retóricas renacentistas no aportan ninguna novedad reseñable sobre la fábula o el apólogo, con la única excepción de Vives, quien manifiesta interés por el estatuto de la ficción desde sus primeras obras y en 1532 en el *De ratione dicendi* dedica un apartado específico a esta modalidad.

Son conocidos los reparos de Vives a la literatura de ficción, a las fábulas inventadas y mentirosas, aunque el rechazo total de la primera *Veritas fucata* (1515?) se matiza ya en la *Veritas fucata* de 1523²⁵. En la primera, manifiesta una intransigencia absoluta ante cualquier tipo de creación poética que no se sustente en la verdad desnuda; como dice la Verdad:

El manjar de los demonios, dice mi Jerónimo, son las creaciones de los poetas; a saber: de los que aprendieron a mentir para sí y enseñan a mentir a los otros, como dice Dión Prusense, cuyo corifeo es aquel desvariado e insano viejo de Homero, que siempre se deleitó en la mentira, como lo demuestra el hecho de que introdujo como protagonista de su Odisea a Ulises, fértil de engaños. A ese vago y follón de Ulises, mentiroso empedernido, con perdón de los dioses, los hombres vanílocuos, que son sus semejantes, llámanle padre y fuente original de los ingenios²⁶.

24. Mi agradecimiento a María José Vega, que me facilitó la cita. *Declamatio de pueris statim ac liberaliter instituendis*, edición crítica de Jean-Claude Margolin, Genève: Droz, 1966, 449. En *De Ratione studii* I 525D también recomienda: «Nunc apologum, nunc narra-tiunculam non insipidam, nunc sententiam».

25. Puede verse, por ejemplo, Javier García Montero, «*Licet poetae fingere?* Los textos ficcionales de Juan Luis Vives y su legitimación de la ficción poética», en *Juan Luis Vives. Sein Werk und sein Bedeutung für Spanien und Deutschland*, edición de Christoph Strotzki, Frankfurt am Main: Vervuert, 1995, págs. 82-96.

26. Juan Luis Vives, *Obras completas*, traducción y edición de Roberto Riber, Madrid: Aguilar, 1947, 2 vols., pág. 282.

En cambio, en la *Veritas fucata* de 1523, muestra una mayor indulgencia respecto a la relación entre ficción y verdad, anunciada ya en el subtítulo: *Sive de licentia poetica: quantum poetis liceat a veritate abscedere*. Aquí no se trata de descalificar a la poesía como vehículo de mentiras, sino de reflexionar sobre las implicaciones morales y estéticas de la literatura, que considera aceptable siempre que cumpla las diez condiciones puestas en boca de Juan Vergara. La quinta alude al apólogo: «*Como es razón hacer concesiones a la mejoría de las costumbres*, todo lo referente a la moralidad o a algún provecho de la vida quedará libre a los escritores; *se podrá dar rienda a la fantasía y a la invención de apólogos*; se podrán *escribir comedias nuevas [...] y componer diálogos*». Por el contrario, en la última de las condiciones, se excluye a los aficionados a las fábulas inverosímiles que sólo pretenden entretener, carentes de enseñanza: «*Quien vaya a la zaga de lo falso, sin tener en cuenta la moralidad ni la utilidad práctica, [...] deseles ciudadanía en alguna villa milesia, amena y regalada... y vivan con Luciano, Apuleyo y Clodio Albino*».

Esta dicotomía entre fábulas mentirosas útiles a la moralidad y fábulas mentirosas lascivas e inútiles queda estructurada en el *De ratione dicendi* (II, 26 y 27), donde dedica un apartado especial al apólogo en el que utiliza como punto de partida la definición de Aftonio: «Una fábula es una composición falsa *que simboliza una verdad*»²⁷. En palabras de Vives:

27. Aftonio, *Ejercicios de retórica. Teón, Hermógenes, Aftonio*, edición de M^a. Dolores Reche Martínez, Madrid: Gredos, 1991, pág. 217; la cursiva es mía. No va mucho más lejos Natale Conti, en su *Mitología* (trad. y ed. Rosa M^a. Iglesias Montiel y M^a. Consuelo Álvarez Morán, Murcia: Universidad de Murcia, 1988): «Son también muchas las clases de fábulas, que han obtenido el nombre bien de los lugares en los que fueron inventadas, bien de los inventores o de la naturaleza de los argumentos. Así del lugar las Ciprias, Cíclidas y Sibaritas. Al haber sido muchos los inventores de aquéllas, la costumbre consiguió que todas fueran llamadas Esópicas, olvidando en el silencio a los restantes inventores, ya que Esopo fue un artífice más ingenioso que todos los otros en inventar fábulas. Las que recibían el nombre de Sibaritas trataban sobre los animales, las Esópicas de hombres [...] Aristóteles en la *Retórica* (II 20.2, 1393^a) separó las fábulas Líbicas de las Esópicas porque las Líbicas trataban acerca de los hombres, las Esópicas de animales, y esto se hizo, en efecto, porque muchas de otros estuvieron mezcladas con las Esópicas. Bajo el nombre de fábulas se contienen tanto los apólogos, que son ficciones esópicas, como las fábulas, que son argumentos de los poetas, según las formas bajo sus clases» (pág. 50). «Entre las fábulas hay algunas que son llamadas por los griegos logos o apólogos; otras son llamadas mythoi o fábulas simplemente. Los apólogos o son sobre animales solamente o hacen que los hombres dialoguen con ellos, y la función de los apólogos es la de usarse como ejemplos en los discursos, como atestigua Aristóteles en la *Retórica* (II 20.2, 1393a)» (págs. 50-51).

Los apólogos son *ejemplos inventados* para servir de pautas de comportamiento, y han sido ideados para exhortar a la virtud, para desaconsejar el vicio [...]; de otro modo carecen de sentido y resultan superfluos, porque *no se los narra por su propio interés, sino por el ejemplo que de ellos podamos extraer*²⁸.

Frente a los apólogos se sitúan las fábulas milesias, a las que dedica un breve epígrafe con el expresivo título de *Fabulae licentiosae*; la diferencia entre ambas variedades reside en que los primeros proporcionan un ejemplo, mientras que las segundas no sirven para nada útil; ahora diríamos que son literatura.

Vives aporta una novedad al dividir la fábula en dos especies, el apólogo y la fábula milesia, que son complementarias y se definen por oposición con la utilidad moral como eje vertebrador; su aportación consiste en la elaboración de un sistema para clasificar la literatura de ficción que disfrutará de mucho éxito; Alejo de Venegas, Pérez de Moya, López Pinciano e incluso Cervantes²⁹ en *el Quijote*, repiten su fórmula.

Volviendo al *Apólogo de la ociosidad y el trabajo*, Venegas demuestra en el prólogo que conoce y comparte las tesis de Vives sobre la literatura de ficción y critica con dureza las fábulas milesias: «Los libros que en el principio de su obra mayor llama Apuleyo libros milesios, que son los libros de vanidades enervoladas, que con mayor verdad se dirían sermonarios de Satanás que blasones de cavallerías». Pero, afortunadamente, ante la amenaza moral de estas obras no todo está perdido, porque: «cada día salen escuadrones de buenos libros en que se lee el antídoto contra la pestilencia encubierta debaxo de buen estilo en los libros milesios desafortados». ¿Qué tipo de obras puede ejercer tal función terapéutica? Fundamentalmente los apólogos, es decir: «una poesía y buena ficción que *debaxo de la corteza exterior encierra el buen exemplo*, con que se informan y reforman las buenas costumbres».

Desconozco por el momento si los ataques a las fábulas milesias, es decir, a la literatura de ficción sin finalidad docente o didáctica, son tan comunes

28. Juan Luis Vives, *Del arte de hablar*, introducción, edición crítica y traducción José Manuel Rodríguez Peregrina, Granada: Universidad, 2000, pág. 149. La cursiva es mía.

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

en otros ámbitos geográficos; en España son llamativamente abundantes y se focalizan en los ataques a libros de caballerías y celestinas o similares.

El apólogo comparte su carácter ficticio con otras variedades fabulísticas, su sentido literal no es cierto ni puede serlo «porque sería hecho fuera de natura», pero bajo la mentira de su envoltura ofrece otra cosa, «simboliza una verdad», como decía Aftonio. Sucede lo mismo con las fábulas mitológicas, pero no con las milesias, obras cuyo peligro radica en ofrecer mentiras sin enseñanza. En cierta forma la aparición de apólogos en lengua vernácula –el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo*, la *Tabla de Cebes* o la versión del *Momo* de Agustín de Almazán (concentrados en las décadas que van de 1530 a 1550)– parece un intento de responder a la necesidad de satisfacer la creciente demanda de ficción y un modo de contrarrestar la peligrosa difusión de las mentirosas e inútiles fábulas milesias.

Como decía Domingo Ynduráin en su discurso de entrada en la Real Academia Española: «La literatura empieza siendo aliado o instrumento subalterno de las disciplinas severas que se ocupan de definir la realidad, de sujetarla con leyes y reglas [...] Por eso se la pide que sea verdadera, que contenga una enseñanza»³⁰. Estas palabras resumen el estatuto de la ficción hasta el Renacimiento, reflejan las razones por las que en el siglo XVI se desata una incruenta batalla contra los libros mentirosos, esos que al final ganarían la guerra.

En la literatura española, a través de la influencia de Vives y Alejo de Venegas, el apólogo aspira a ser un instrumento de humanistas y hombres de letras en su lucha contra los libros de ficción, esos sermonarios de satanás que tanto preocupaban al censor Venegas.

30. Domingo Ynduráin, *El descubrimiento de la Literatura en el Renacimiento Español. Discurso leído ante la Real Academia Española*, en Domingo Ynduráin, *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, edición al cuidado de Consolación Baranda, M^a. Luisa Cerrón, Inés Fernández-Ordóñez, Jesús Gómez & Ana Vian, Madrid: Cátedra, 2006, pág. 377.