

## LA INFLUENCIA DE LA POESÍA MACARRÓNICA EN LA POESÍA LATINA HUMANISTA EN ESPAÑA: LA *CALLIOPERRIA* DE JUAN DE VERGARA

JOSÉ MIGUEL DOMÍNGUEZ LEAL  
Universidad de Cádiz\*

**Summary:** This article offers a description of the influence of the macaronic works of Teofilo Folengo (1491-1544) in the latin epic poetry in Spain.

La *Callioperria* es un poema épico de carácter paródico, aunque aquí la parodia “debe entenderse [...] no sólo y no tanto con connotación de irrisión, sino en modo más complejo como imitación hasta respetuosa hacia el modelo, y sobre todo virtuosista”<sup>1</sup>, tal como dice Massimo Zaggia refiriéndose al poema zooépico macarrónico *Moschaeà* de Folengo. El modelo imitado no es solamente Ovidio, como podría deducirse del pseudónimo jocoso adoptado por Vergara, *Spurius Nasonius Saluomensis*, deformación fónica del nombre y gentilicio del poeta de Sulmona (*Publius Ovidius Naso Sulmonensis*), sino Virgilio, y otros poetas épicos menores como Estacio, Lucano, Silio Itálico y Valerio Flaco. Estos modelos, de autoridad indiscutible, son homenajeados en un virtuoso *lusus*.

El título del poema constituye un afortunado juego de palabras que alude juntamente a su género (*Calliope*, es decir, la primera en dignidad entre las Musas, Calíope, a la que se atribuye generalmente la poesía épica) y a su contenido (*perria*, pues su protagonista central es Cérbero, el perruno guardián del Averno clásico). El pseudomacarronismo que fuerza el título (*cf. lat. canis* ‘perro’), no queda reflejado en el contenido del poema, correctamente latino, como se siente obligado a precisar J. F. Alcina en su *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España* (pp. 211-212)<sup>2</sup>. Con todo, es evidente, como

---

\* **Dirección para correspondencia:** Dr.D. José Miguel Domínguez Leal. Departamento de Filología Clásica. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Cádiz. C/ Bartolomé Llompart, s/n. E-11003- Cádiz (España).

<sup>1</sup> Cf. T. Folengo, *Macaronee minori. Zanitonella – Moscheide – Epigrammi*, ed. de M. Zaggia, Torino, 1987, p. 302.

<sup>2</sup> Este es, sin duda, el motivo, aparte de la ignorancia efectiva de la obra de Folengo y de los estudios de la crítica italiana, que llevaba a López de Toro a considerar la *Callioperria*

veremos, la influencia de las macarroneas de Teófilo Folengo (1491-1544) en la estructura y contenido de la *Callioperria*, y que en mi opinión da razón de su carácter de *rara avis* en la producción neolatina del quinientos.

## 1. Contenido y datación.

### 1. 1. Contenido y estructura temática.

El poema en los manuscritos se presenta en dos libros precedidos de una dedicatoria a otro poeta amigo del pseudógrafo Espurio Nasonio, aunque el segundo libro es voluntariamente interrumpido por el autor tras el verso primero merced a una carta dirigida al mismo poeta objeto de la dedicatoria, Manco Furio Versiparón, en la que se le dice que no se sacarán a la luz el resto de libros, que se elevan en total a cincuenta, si no obtiene su aprobación el primero<sup>3</sup>. Los dos libros presentan además sendos argumentos redactados en hexámetros por un tercer poeta, Trico Nugerio de Apina.

Vergara pretende colocar al lector avisado desde la misma dedicatoria ante una estudiada impostura estilística. Para ello nos sitúa ante tres nombres jocosamente parlantes. En el nombre del pretendido autor, manipulación como ya se ha comentado del de Ovidio, destaca sobre todo la transformación del *praenomen Publius* en *Spurius*, ‘falso’, que es así la primera palabra que abre la lectura. La supresión obvia del *nomen Ouidius*, es compensada en gran medida con la creación de un neologismo, *Nasonius*, traducible como ‘narigón’, que remite elocuentemente al cognomen *Naso, onis*, relacionado a su vez con el lat. *nasus*, ‘nariz de hombre’. El poema es dedicado a un “nobilísimo poeta”, amigo y juez estético, *Manco Furio Versiparoni*, que evoca fónicamente a *Marco Tullio Ciceroni*, es decir, Marco Tulio Cicerón. No parece rememorarse aquí a Cicerón

---

como poema macarrónico en su apresurada lectura del ms. 3662 de la B. N. (cf. Id., *Los poetas de Lepanto*, Madrid, 1950, pp. 193-194).

<sup>3</sup> Parodia del tópico del *limae labor* horaciano. En su *Arte poética* (cf. *ars* 386-390) el vate venusino señala a los Pisones la conveniencia de someter las obras a una minuciosa “labor de lima” y de censurar toda composición que no haya necesitado muchos días de enmiendas y borraduras y a la que no se hayan dado varias manos hasta dejarla perfecta. No satisfecho con esto, “Horacio recomienda que las composiciones se envíen para su corrección a jueces más doctos y que no se publiquen —como había hecho Cayo Helvio Cinna con su *Zmyrna*, añadimos nosotros— sino hasta pasados nueve años desde que fueron compuestas” (cf. J. M. Maestre Maestre, “*Limae labor* y Creación Literaria en Latín durante el Renacimiento”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico I.1, Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico* (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990), Cádiz, 1993, p. 138).

en su calidad de poeta, sino en la de crítico literario y editor. Sabemos efectivamente por Plinio el Joven (3, 15) que Cicerón animaba calurosamente a los poetas de su tiempo, y la noticia de San Jerónimo sobre Lucrecio nos presenta a Cicerón como su editor, o al menos, como su corrector póstumo, dando así muestras de una profunda *pietas* literaria al tomar a su cargo un poema que expone unas concepciones filosóficas -la física epicúrea-, tan contrarias a las suyas. Tal *mira benignitas* que Plinio atribuye a Cicerón difícilmente podría esperarse de la personalidad que se esconde tras el nombre parlante *Mancus Furius Versiparo*. Ciertamente, el expresivo *praenomen Mancus* 'manco' por *Marcus* alude a una incapacidad física relacionada con la escritura, mientras que el *nomen Furius* lo entendemos como intencional derivado del lat. *fur, furis* 'ladrón', y no como simple rememoración erudita del *nomen* tradicional romano homónimo. El compuesto que forma el *cognomen Versiparo* es el que identifica al individuo como poeta (*versus*, 'verso' y *pario* 'parir'). Las características que delatan el nombre (manco, ladrón y productor, probablemente indiscriminado, de versos) lo presentan como poco recomendable, y puede pensarse así que Vergara pretenda indicar quizás que el conjunto del inexistente poema, al que atribuye el hiperbólico número de cincuenta libros, no ha salido a la luz por culpa de este poetastro al que Espurio Nasonio pide un juicio sobre el primer libro en la epístola final. Finalmente, el nombre y gentilicio del presunto editor y redactor de los argumentos en hexámetros de los dos libros, *Tricus Nugerius Apinensis*, es también parlante: El *nomen Nugerius* deriva de *nugae, arum* 'banalidades'; el *praenomen Tricus* y el gentilicio *Apinensis* se refieren a Trica y Apina, localidades de Apulia, cuya insignificancia y falta de lustre se hicieron proverbiales.

En el libro I, la acción tiene su punto de arranque en un robo de comida realizado por Cérbero en una mansión hispana cercana a su guarida. Los criados deciden tomar venganza, y tras un épico combate dan muerte al monstruo, cuyos manes bajan al Orco, donde Plutón, indignado por el atrevimiento de los mortales al matar al guardián de la entrada de sus dominios, ordena a las Parcas, Tisífone e Hipócrates que resuciten al perro. Se cumplen sus órdenes, y esto da pie al libro II, cuyo argumento nos habla de la venganza de Cérbero, y de la respuesta de los humanos. Todo esto queda en nada, pues el libro II sólo consta de un verso, cortado abruptamente por la ya aludida epístola a Manco Furio Versiparón.

El libro I es, pues, rico en sucesos y en él podemos distinguir cinco bloques temáticos que enumeramos a continuación:

## I. Proemio (vv. 1-48).

I. 1. Petición de inspiración a Proserpina (vv. 1-7).

I. 2. Justificación de la invocación: se cuenta una historia relacionada con el mundo infernal (vv. 7-10).

I. 3. Afirmación de veracidad frente a las falsas historias transmitidas por los poetas antiguos (vv. 11-32).

I. 4. Advertencia a los lectores sobre la veracidad del relato (vv. 33-37).

I. 5. Argumento (*propositio*) (vv. 38-44).

I. 6. Nueva invocación a Proserpina (vv. 44-48).

## II. El robo de Cérbero (vv. 49-206).

II. 1. Localización espaciotemporal: Atardecer en una mansión donde los siervos preparan la cena (vv. 49-56).

II. 2. Irrupción y robo de tres panes por parte de Cérbero (vv. 57-60).

II. 3. Descubrimiento del hurto por los siervos y discurso amenazador de Gorgoto (vv. 61-74).

II. 4. Acusaciones mutuas entre los siervos (vv. 75-77).

II. 5. Reprimenda del amo ante la gritería (vv. 78-84).

II. 6. Retirada de los lechos de mesa y las sobras de la cena: Indignación al hallar un solo pan (vv. 84-95).

II. 7. Discurso tranquilizador del guardián del abasto (vv. 96-103).

II. 8. Narración de los hechos por un testigo presencial (vv. 103-134).

II. 9. Celebración de una cena (vv. 135-139).

II. 10. Discurso topográfico de Alethes (vv. 140-182).

II. 11. Discurso escatológico de Ambroso (vv. 183-206).

## III. Expedición contra Cérbero (vv. 207-235).

III. 1. Fin del banquete y arenga de Aletes (vv. 207-213).

III. 2. Preparativos (vv. 214-220).

III. 3. Marcha a la guarida de Cérbero (vv. 221-224).

III. 4. Descripción del paraje (vv. 225-235).

## IV. Combate con el monstruo (vv. 225-341).

IV. 1. Llegada a la cueva (vv. 225-240).

IV. 2. Salida de la bestia y persecución hasta la mansión del robo (vv. 241-258).

IV. 3. Acoso y muerte de la fiera (vv. 258-299).

IV. 4. Entierro del caído Nicaso y del monstruo (vv. 300-320).

IV. 5. Acción de gracias de Agirtes, huído del combate (vv. 321-335).

IV. 6. Descripción de la cueva de Cérbero (vv. 336-341).

V. Sucesos en la mansión del Hades (vv. 342-493).

V. 1. El ánima del perro se presenta ante Dite (vv. 342-346).

V. 2. Dite furioso convoca el senado infernal (vv. 347-354).

V. 3. Discurso de Dite: ataque a la osadía de los mortales y llamada a Tisífone, Hipócrates y las Parcas (vv. 355-383).

V. 4. Presentación de éstos e interpelación de Dite, que les ordena resucitar a Cérbero (vv. 385-421).

V. 5. Objeciones de Láquesis (vv. 422-429).

V. 6. Respuesta de Titivilo (vv. 430-436).

V. 7. Tisífone marcha a cumplir las órdenes (vv. 436-445).

V. 8. Digresión sobre los amores de Proserpina (vv. 446-484).

V. 9. Tisífone e Hipócrates resucitan a Cérbero y vuelven al Hades (vv. 435-493).

## 1. 2. Datación y autoría.

La *Callioperria* nos ha sido transmitida en dos mss de la B.N., el 18668-53 (s. XVII) y el 3662 (s. XVIII), f. 3-15v. La labor de *recensio* pone en evidencia que los dos ms. pertenecen a la misma familia, aunque sólo en el segundo, en el que se encuentra también un auténtico poema macarrónico de Juan de Vergara, se da una atribución de autoría en el *explicit*: “Sacose esta Copia por otra hecha por el origin<sup>1</sup>. que es todo de mano de Juan de Vergara”.

La presencia de calcos folenguianos procedentes del *Baldus* y de la *Moschaea* de la red. T(oscolanense) de las macarroneas de Teófilo Folengo (1521) puede situar un término *post quem* en el año 1521, fecha de la publicación de la mencionada red. Toscolanense. Otra prueba endotextual puede retrasar aún más esta fecha: en un discurso de uno de los personajes, Aletes (vv. 140-182), en el que se mencionan una serie de ciudades españolas, francesas, flamencas y alemanas que afirma haber visitado, Adolfo Bonilla<sup>4</sup> no duda en ver una referencia autobiográfica de Juan de Vergara, opinión a la que se suman López de Toro<sup>5</sup> y Torres-Alcalá<sup>6</sup>. Ciertamente, el conjunto de ciudades nombradas coincide en línea generales con las conocidas por Vergara hasta su regreso a España de

<sup>4</sup> Cf. A. Bonilla y San Martín, “Un manuscrito de la Biblioteca Nacional Matritense con versos de Juan de Vergara”, *Anales de la literatura española (1900-1904)*, Madrid, 1904, pp. 172-174.

<sup>5</sup> Cf. J. López de Toro, “El primer poema macarrónico en España”, *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, II, Madrid, 1961, pp. 401-411.

<sup>6</sup> Cf. A. Torres Alcalá, “*Verbi gratia*”: los escritores macarrónicos de España, Madrid 1984.

Flandes el 16 de julio de 1522. Podría aprovecharse este mismo pasaje para establecer un término *ante quem*: en los vv. 173-175 se hace mención de poderosas ciudades alemanas sometidas al mando del César invicto, y es sabido que el César Carlos V cedió a su hermano Fernando el gobierno del Imperio alemán en 1556, prácticamente un año antes de la muerte de Juan de Vergara. Por tanto, la *Callioperria* podría fecharse con amplio margen entre 1522 y 1556.

De la comparación con el poema auténticamente macarrónico de Juan de Vergara, *Ad Dominum Baldum...* (que cito como *Bald.*) podrían extraerse argumentos de índole textual para defender una datación simultánea o sucesiva de ambos poemas (sugeríamos en nuestra Tesis Doctoral inédita “La poesía macarrónica en España”, que *Bald.* fue compuesto entre el otoño-invierno de 1522 y el primer trimestre de 1524). En *Bald.* 56 se registra una *iunctura* procedente de Virgilio, aunque sin coincidencia de sede métrica: *Cerberus ingens*. Ésta, sin embargo, aparece tres veces en el poema épico con coincidencia de sede métrica respecto a *Bald.* (cf. *Callioperria* –a partir de ahora *Call.*– vv. 16, 57, 249). Resulta extremadamente tentador, si se acepta que ambos poemas son de Vergara, pensar que la triple *iunctura* de *Call.* procede de *Bald.* (o viceversa), aunque es forzoso reconocer que no es un argumento de peso suficiente como para situar con seguridad a *Bald.* y *Call.* en la misma franja cronológica.

## 2. Estudio literario.

### 2. 1. La obra y su contexto histórico-literario.

*Call.* se escribió en la primera mitad del s. XVI, y por su género supone un caso único dentro de la producción neolatina hispana. Influencias foráneas parecen haber contribuido a darle su carácter peculiar. En esta época el cultivo de la épica paródica sufre un gran impulso, tanto en lengua latina como en vulgar, con la publicación de la *Moschaea* de Folengo en el marco de la red. T de sus macarroneas (1521). En esta primera versión cuenta con 1242 versos (en dísticos elegíacos) distribuidos en tres libros precedidos de un prólogo. Se trata de un poemita macarrónico zooépico, que narra la guerra librada entre las moscas y las hormigas y sus respectivos aliados, siempre en el ámbito entomológico.

La *Moschaea* remite, en sus características más externas, a la tradición encarnada por la *Batracomiomachia*, el poemita hexamétrico griego (303 versos, pero rico en interpolaciones) que narraba, con altisonante (mas irónico) estilo épico, la guerra entre ranas y ratones. Con todo, el “clasicismo” de la *Moschaea* no reside en la imitación de una obra particular, sino en el planteamiento retórico de la obra, en todo y por todo subordinada a los τόποι de la tradición épica clásica, así como a los de la romance. No obstante, toda esta ilustre panoplia

retórica es aquí aplicada al universo microscópico de los insectos: lo cómico (lo heroicocómico) no se basa, como en la epopeya medieval, en la inserción de “interludios jocosos” relacionados en ocasiones con el humor culinario, que jalonan, por otra parte, con abundancia el magno poema macarrónico de corte épico-caballeresco *Baldus*, sino en el contraste entre la solemnidad del aparato formal y la exigüidad de la materia, que el autor mismo se empeña en acentuar multiplicando lo más posible los artificios retóricos. Este poema animó también, sin duda, la producción zooépica hispana. Piénsese en la *Mosquea* de José de Villaviciosa, perifrasis romance del original macarrónico, la *Gatomaquia* de Lope de Vega (con mención expresa de Merlín Cocayo), o en los poemas macarrónicos sobre Lepanto (1571) y en el emblema macarrónico *Otiositas vitanda* (circa 1606) que incluye entre sus episodios una reedición de la *Batracomimachia*.

*Call.* no es ciertamente un poema zooépico, aunque su protagonista principal es Cérbero, pero en él se constata también un respeto escrupuloso de las convenciones épicas (fielmente consignadas en las glosas marginales de los mss.) junto a una clara desproporción entre medios y fines: efectivamente, la acción arranca de un suceso nimio como el robo de tres panes, que provoca, nada menos, que una expedición militar descrita según los cánones épicos. Pero en este caso, los guerreros asignados por la retórica medieval al *genus sublime* son sustituidos por esclavos afrentados por haberse quedado sin cena. La influencia folenguiana en éste y otros aspectos como el del humor culinario será analizada con detalle en el punto 3. Baste lo dicho hasta ahora para señalar la índole del modelo folenguiano.

Como muestra de color de época puede señalarse la variante del tópico del sobrepujamiento que se evidencia en los vv. 11-37 de *Call.* (también presente en *Bald.*), en los que el poeta rechaza aparentemente las invenciones y falsedades de las obras antiguas para dar paso a una narración que él considera digna de crédito. Nos encontramos ante un tópico harto frecuente en la poesía neolatina, y más aún en los momentos de auge del erasmismo. También debe atribuirse a influencia erasmiana la velada ironía que trasluce en los discursos de algunos personajes hacia temas asiduamente criticados por Erasmo como los vaticinios y supersticiones (vv. 184-205), y el culto a las reliquias milagreras (vv. 175-182). Es sin duda el erasmismo de Vergara el que le lleva a excluir de la configuración de su poema la influencia de los elementos caballerescos del *Baldus*, en consonancia con el rechazo erasmista de la ficción caballeresca<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> No debe sorprender, por otra parte, la influencia del Folengo macarrónico en el Humanismo cristiano. Los apuntes de polémica religiosa y las tentaciones heterodoxas de la red. T justifican, en opinión de Lucia Lazzerini, el rápido éxito de dicha redacción entre la élite de intelectuales evangélicos europeos, a empezar, probablemente, por el propio Erasmo, en cuyos *Colloquia* (1522-1523) descubre Lazzerini influencias folenguianas (cf.

## 2. 2. Estructura literaria de la *Callioperria*.

*Call.* se atiene al armazón retórico de la tradición épica y emplea generosamente sus artificios retóricos. El exordio de los poemas épicos presenta una serie de partes fijas, que son la *propositio*, o ilustración sobre el argumento, el tópicus del sobrepujamiento, en el que se afirma la superioridad del poeta sobre sus predecesores, y la invocación a las Musas en demanda de inspiración. Sigue la *narratio*, o desarrollo efectivo de los sucesos heroicos, en la que son de presencia más o menos obligada una gama de *τόποι* como los ilustrativos *exempla* de carácter histórico y mitológico, la intervención de los dioses en las guerras humanas, el catálogo de combatientes, altisonantes nombres parlantes, tempestades en el mar, los símiles, el descenso al Infierno, la *aristeia* o demostración del valor guerrero de los héroes, las digresiones variadas, el recurso a la perífrasis mitológica para expresar la hora del día, etc.

En el exordio de *Call.* (vv. 1-48) se produce una inversión de orden a favor de la invocación, que abre el poema (vv. 1-10). La razón radica en este caso en que no se invoca a la Musa tradicional, sino a Proserpina, soberana del Infierno, ya que se narran sucesos relacionados con su reino: las aventuras de Cérbero, guardián del Averno. El tópicus del sobrepujamiento recogido en los vv. 11-37 basa su principio de superioridad sobre la tradición en un presunto criterio de veracidad, ya comentado en 2. 1. Esto se manifiesta claramente en el v. 11: "Vera canam; sileat multum mentita vetustas", clara reelaboración en este sentido del *taceat superata vetustas* de Claudiano (*Contra Rufinum*, I, 280). Se enumeran, acto seguido, una serie de *exempla* de estas falsedades mitológicas —entre ellas el propio Cérbero— divulgadas por los poetas antiguos (vv. 12-32). El carácter de convención literaria del sobrepujamiento, conocida por autor y lector, impide que éste interprete como incongruencia la referencia a Cérbero. En los vv. 33-37 se produce una interpelación directa a los lectores, hecho que se empieza a hacer

---

L. Lazzarini, "Merlin Cocai in Provenza (echi folenghiani in Antonio Arena)", *Atti Convegno 1991*, pp. 373-377 —cito la bibliografía macarrónica de acuerdo con el uso de M. Zaggia, *Schedario folenghiano dal 1977 al 1993*, Firenze 1994). La estudiosa italiana menciona también a Juan de Vergara, como ejemplo de esta temprana propagación de las macarroneas folenguianas realizada a cargo de los intelectuales erasmistas, aun haciéndose eco de la datación tardía de Torres-Alcalá: "Esiste anche una precoce imitazione iberica dell'*Opus macaronicorum*, dovuta a Juan de Vergara (forse degli anni 1533-1535, che il dotto umanista trascorse in carcere perché colpito dai fulmini dell'Inquisizione). Vergara è un fervente erasmiano, a riprova del ruolo decisivo dell'intelligenza legata al filologo neerlandese nella propagazione delle Macaronee" (cf. EAD. *op. cit.*, p. 377).

frecuente desde la épica helenística, para que aprecien el verismo de la historia. Tal insistencia refuerza su carácter irónico. A continuación se coloca la *propositio* (vv. 38-44), y una nueva invocación (como advierte la glosa marginal al v. 45: “*rursum inuocat*”), por reafirmar la estructura tradicional del proemio.

En la *narratio* efectiva hacen acto de presencia una serie de elementos tradicionales:

- a) Χρονογραφία. Consiste en el recurso a la perífrasis mitológica para expresar el momento del día (cf. vv. 49-50, como se advierte en el margen: “*narratio a Chronographia*”).
- b) Nombres parlantes. Representan un artificio que remonta a la tradición de la *Batrachiomachia-Moschaea*. Casi todos remiten al griego en *Call.*, como es el caso de *Gorgothus* (v. 63), *Alethes* (v. 140), *Ambrosus* (v. 184), *Caenoflus* (v. 185), *Alcidamas* (v. 280), *Nicasus* (v. 278), *Agyrtes* (v. 314), y *Meletius* (v. 457). El nombre del demonio *Titiuillus* parece remontar a la tradición dantesca (v. 384).
- c) Τοπογραφία o *loci descriptio*. La acción épica, cuando se encuentra en un momento decisivo o en su punto culminante, debe ser puesta más en claro mediante la descripción de los lugares donde se desarrolla. En *Call.* una descripción de los parajes donde mora Cérbero (vv. 225-235 con advertencia al margen: “*Hortorum descriptio*”) precede a la lucha que se libra en ellos acto seguido. La descripción comienza con la fórmula tradicional *est locus...*, y el poeta al tratar de la guarida de Cérbero combina hábilmente *iuncturae* virgilianas procedentes de pasajes de la Eneida donde se describen las cuevas del Cíclope y de Caco.
- d) Los símiles. Son muy frecuentes en la épica, como los que implican una comparación con un proceso humano (el cazador acechante cf. vv. 236-240), o con el de la esfera de los animales salvajes (la cierva herida cf. vv. 469-471).
- e) La *aristeia*. Este término retórico empleado en la épica clásica se refiere a las demostraciones de valor de un héroe concreto, como es el caso de Alcídante (vv. 280-299).
- f) La κατάβασις o descenso a los infiernos. Este tema se halla con frecuencia en la literatura clásica, y en la tradición épica alcanza su expresión más influyente en el libro VI de la Eneida virgiliana. Emilio Leonotti<sup>8</sup> establece una diferencia entre lo que llama *iter* normal (el emprendido sin retorno por los muertos), e *iter* excepcional, en el que la figura del héroe sustituye a la del

<sup>8</sup> Cf. E. Leonotti, "Il viaggio all'Orco nel "Baldus" e la 'katábasis' classica", *Anazetesis. Quaderni di ricerca*, VIII-IX, 1983-1984, p. 24.

muerto. El recorrido es similar al normal, pero el héroe debe enfrentar una prueba y superarla. Sólo así podrá volver, transformado y engrandecido además. En *Call.*, la *κατάβασις* de un ánima, la de Cérbero en este caso, y su posterior resurrección permanente por orden de Dite (vv. 342-349) carece de precedentes clásicos, y de eso se hace eco el propio poeta mediante las objeciones de Láquesis a las órdenes de Dite (vv. 424-429).

- g) Intervención divina en la acción. Constituye un *τόπος* por excelencia de la épica clásica. En *Call.*, queda plasmado en la decisión de Dite de resucitar a Cérbero (vv. 399-421). Tal tópico tiene su contrapartida paródica en el discurso del cobarde Agirtes (vv. 321-335), que pretende desmerecer la hazaña de sus compañeros, épicos vencedores del monstruo, aludiendo a una intervención divina.
- h) Los *exempla* de carácter mitológico. Cf. *Call.* vv. 364-366 y vv. 405-407.
- i) Digresiones. La única interrupción de la narración es la constituida por un *excursus* sobre los amores de Proserpina, que se abre con una invocación a la Musa (cf. vv. 446-484).

### 3. La influencia de la macarronea folenguiana en la *Calioperria*.

Tras analizar los elementos propios de la épica clásica presentes en *Call.*, hay que dar cuenta de algunos rasgos peculiares de este poema, como la elección de su tema narrativo y las muestras de humor culinario que en él traslucen. Es aquí donde debe cifrarse principalmente la influencia folenguiana, además de algunos aspectos estructurales.

#### Análisis de las *iuncturae* folenguianas.

La idea de Cérbero ladrón de panes es totalmente ajena a la figura mitológica del guardian del Averno. Es, no obstante, tradicional la asociación de Cérbero a la gula. Recuérdese que en la *Eneida*, VI, 417-422 la Sibila se aprovecha del hambre rabiosa del perro infernal para adormecerlo con una torta preparada al efecto; por otra parte, Dante hace de Cérbero el guardián no de todo el infierno, sino de su tercer círculo, donde penan los golosos (cf. *Inf.* VI, 13-18). Parece, pues, de dependencia dantesca el retrato que ofrece Folengo de Cérbero en *Mosch.* T III 141-142, donde éste espera con sus flameantes mandíbulas abiertas a la muchedumbre de golosas moscas caídas:

Cerberus igniuomas aperit latrando ganassas,  
Ad quas muscarum turba gulosa ruit.

El primer verso aparece recreado en *Call.* 262:

[Cerberus] vibrat, et igniuomos despumat fulmine dentes

Otro rasgo del Cérbero de *Call.* de posible procedencia folenguiana es el uso de la onomatopeya (cf. *Call.* 57), figura muy del gusto de Folengo, y que éste emplea en su retrato del perro infernal en *Baldus* T XXV 449-463:

Cerberus en triplici patuit testone cagnazzus,  
 Qui plenum uarijs ex ossibus impedit antri  
 Limen, et impauida stat custos fronte cauernae.  
 Quando uidet socios hirsuto terгоре saltat,  
 Cumque rebufatis uillis baubare comenzat,  
 Post baubamentum dentes grignare frementes.  
 Gutturibus latrans nigrum tribus euomet oybo,  
 Duxerat et fodro Baldus stans firmiter ensem.  
 Compagnosque iubet limen transire cauernae.  
 Sic faciunt, ast ipsa uolens prohibere tricolla  
 Bestia passagium, currit boccare Lironem.  
 Baldus ad ingentem distorchiat ense rouersum,  
 Nil taiare nequit uelut esset ligneus ensis.  
 Mox desperatos colpos menare comenzat,  
 Donec eum terrae stratum liquere fiaccum.

El *baubare* del v. 453 y el *baubamentum* del v. 454 son verbalización y nominalización respectivamente de la onomatopeya *bau bau* que Folengo emplea para reproducir el ladrido del perro:

...testa canis stat ficca Tesini,  
 quae semper bau bau faciens sua labra biassat  
 (*Baldus* T XVIII 137-138).

En el *Baldus* al igual que en *Call.* se destacan los detalles veristas de pura animalidad del perro mitológico. Tal tendencia naturalista hace que Baldo tenga que servirse cómicamente de su espada igual que un palo para reducir a Cérbero, lo mismo que a un perro corriente.

Por otra parte, el concepto de la gula asociado a Cérbero necesita de un escenario adecuado: La *narratio a chronographia* de *Call.* 49-56, que nos sitúa la acción en un atardecer durante el cual unos esclavos se apresuran a preparar la cena, parece remitir a la descripción del banquete de la corte real francesa de *Baldus* T I 323-409. La construcción retórica es idéntica a la de *Call.*:

Oceanum patrem Sol descendendo petebat,  
 Ponitur in puncto regalis cena debottum  
 (*Baldus* T I 323-324).

En *Call.* 53-56 se describe el afán de los sirvientes de las mesas, y el de los trinchadores de carne:

Tunc ergo adpositis spatiosa per atria mensis,  
 Accelerant famuli, dapibusque ante ora paratis,  
 Incipiunt rapidis carnes incidere cultris,  
 Lancibus vt referant oneratis fercula coenae.

Idéntico afán mueve en *Baldus* T I 359-363 a quienes sirven las mesas y atienden las comandas, y a treinta trinchadores que no dan abasto:

Cuncta super mensas portant hinc inde ragazzi,  
 Ante sinicaldi uadunt, diuersa comandant  
 Et scorozzati canibus dant calcibus urtas.  
 Trenta taiatores non cessant rumpere carnes.

Debe llamar la atención el v. 361 en que se dice que se expulsa a patadas a los perros, en busca obvia de golosinas. El que éste sea el “esquema sugeridor” del latrocinio cerberiano, puede apoyarse en el hecho de que en *Call.* 61-62 y 66-69 se señala que el robo de los tres panes se produce en un momento de descuido de los siervos, como podría ocurrir con cualquier chucho vulgar.

La afirmación de que el robo consiste en principio en tres panes, uno para cada una de las bocas de Cérbero (*cf. Call.* 57-60), puede tener un precedente folenguiano en un episodio protagonizado por uno de los compañeros de Baldo, Falchetto. Éste es un ser híbrido, hombre completo hasta la cintura, y perro de cintura para abajo. En *Baldus* T XVI el hambriento Falchetto topa con la pérvida maga Muselina, a la que pide comida. Ésta le pone la mesa, y Falchetto se zampa tres panes en un santiamén:

Illa cito mensam cum drappo praeparat albo,  
 Quam ceteris dono caricat, mox munere Bachi.  
 Vix ea ponuntur, panem Falchettus agraffat,  
 Quem ueluti pilulam nil dente sec[c]ante<sup>9</sup> uorauit.

<sup>9</sup> Señalo las posibles erratas en el ejemplar que manejamos para nuestras citas de la red. T. de acuerdo con los criterios de regularidad métrica expuestos en *Introd. Gen.* IV. 1. 3. 7 de

Post alios binos in aperto gutture mandat.  
(*Baldus* T XVI 298-302).

Es una muestra de humor culinario el ver al terrible Cérbero asimilado a vulgar chucho merodeador de cocinas, pero no es la única de inspiración folenguiana. Emilio Leonotti observa atinadamente que “a diferencia de los héroes de la *κατάβασις* clásica y del *pious Aeneas* los protagonistas del viaje al Orco en el *Baldus* tienen siempre una imperiosa necesidad de comer y beber”<sup>10</sup>. Este prurito les lleva en *Baldus* T XXIII 118-188 a entrar en una taberna. Apenas traspasadas las puertas del Infierno en clara parodia dantesca, un tabernero barbado les sale al paso y les invita a pasar al establecimiento, según su costumbre:

Ecce tauernarus quidam barbatus, habensque  
Non unquam rasas stipante pilamine galtas,  
Obuius accelerat Baldo uelut assolet ostus,  
Portans guarnazzam plenam brotamine cinctam  
“Vultis –ait- nostra, socij, alozare tauerna?”  
(vv. 118-122).

El cocinero y bufón Bocalo, “el bocazas”, siempre atento a procurarse comida, interrumpe a Baldo y acepta gustosamente la oferta del tabernero:

Boccalus raptim Baldi responsa taiauit:  
“Quid cercandum aliud? Bona si tibi canefa uini  
Inde polastrellos tua si polaria donant,  
Ecce parecchiati sumus hanc intrare tauernam”.  
Ostus ait: “mecum ueniatis, non mihi desunt

---

mi Tesis Doctoral inédita “La poesía macarrónica en España” (Alcañiz, enero de 2001), realizada bajo la dirección de los Drs. D. Juan Gil Fernández y D. José María Maestre Maestre. La razón de centrarnos en la red. T responde a la evidencia de calcos textuales de dicha obra presentes en el poema macarrónico del propio Vergara, unido en su transmisión textual a la *Callioperria*. Sobre dichos calcos me ocupo en el capítulo I de mi citada Tesis Doctoral. Por otra parte, la redacción T no cuenta aún con una edición crítica moderna, y nos hemos servido del texto de una edición del siglo XVI (*Merlini Cocaii poetae Mantuani opus Macaronicorum*, Venetijs, apud Beuilacquam, 1564 (B. N. de Madrid, sign.: 1-17629), la misma manejada por López de Toro en 1961. Los mejores estudios críticos sobre esta redacción son T. Folengo, *Macaronee minori. Zanitonella – Moscheide – Epigrammi*, ed. de M. Zaggia, Torino, 1987, pp. 560-588 (el ejemplar que he manejado corresponde a uno de la clasificada por Zaggia como T<sub>3</sub>) y A. Nuovo, “L’edizione toscolanense del Folengo”, *Atti Convegno 1991*, pp. 387-402.

<sup>10</sup> Cf. E. Leonotti, *op. cit.*, p. 28.

Pernices, quaiiae, uituli, uernazza, phalernus”.  
(vv. 123-128)

Siguen, pues, al tabernero al interior de la taberna, donde encuentran tres mil almas comiendo a dos carrillos:

Hunc seguitant omnes Baldo incedente dauantum,  
Qui facit ad comites per operta silentia scortam  
Donec eos ostus tenebrosum uexit in antrum,  
Quo ter mille animas epulis catauere cubantes,  
Mangiantesque instar porcorum dente famato  
(vv. 129-133).

Bocalo se lanza a uno de los platos pero retrocede espantado al encontrar allí no el capón esperado sino una culebra cruda:

Irruit ad mensam laeta cum fronte Bocalus,  
Inque piatellum dum uult extendere brancam,  
Protinus in dretum se nigra fronte retraxit,  
Nam pensando aliquem coctum gremire caponem  
Pestiferam sensit crudam zaffasse colubrem  
(vv. 134-138).

Baldo se acerca a observar, y ve que las almas, semejando gatos torturados, comen carne de víbora, sapos, serpientes y cocodrilos. Después, éstas beben sangre de áspid, y al hacer esto se les salen los ojos de las órbitas como los enfermos que beben una medicina desagradable:

Accedit prop[r]ius factum discernere Baldus.  
Cum quali guisa gattum rosegare codaium  
Aspicies, quem quis, caudam stricando, molestat,  
Qui fremit, et gnao gnao faciens ingordus anegat.  
Sic animas illas Baldus respexit edentes  
Vipereas carnes, rospos, bissas, crocodillos.  
Aspideo post haec plenas de sanguine tazas  
Sorbebant, oculosque foras sorbendo butabant.  
Non aliter si quis feбри tenuatus acerba,  
Nauseat agaricae medicinae pocula sumens.  
(vv. 139-148).

El tabernero corre a cadenazos a las almas saciadas para dejar paso a otras nuevas, a las que obliga a sentarse en podridas mesas:

Interea postquam dapibus satiantur ab illis,

Ecce cathenarum scoriadam corripit ostus,  
 Intorumque menans furiose licentiat illas,  
 Namque nouas alias almas alogiare bisognat.  
 Impetuose foras abeunt, intransque nouellae,  
 Quas etiam cogit putridis accumbere mensis  
 (vv. 149-154).

El último verso es recreado, con coincidencia de sede métrica, en *Call.* 137: El testigo presencial del robo de Cérbero anima a sus compañeros a castigar el hecho pero éstos, hambrientos igual que los compañeros de Baldo, prefieren, en actitud poco épica, dejar la venganza para después de la cena, y obligan a su tembloroso camarada a ponerse a la mesa:

...sed contra alij (quis magnus edendi  
 est amor!) vltrices post prandia grata reseruati  
 Iras, et trepidum cogunt accumbere mensis  
 (*Call.* 135-137).

Continuando con el desarrollo del episodio folenguiano, el tabernero pretende maltratar a Baldo y su tropa igual que a las almas condenadas, y golpea a Hippol y Lirone. El cobarde Bocalo afirma entonces que les deja a éstos tal ración, y se esconde en un rincón:

“Illa quidem uestra est –Boccalus dixit-, habetis  
 Preuendam uestram, tamen hanc non curo biauum”  
 Sic dicens scapolat, cantoneque se latet uno.  
 (vv. 161-163)

La misma cobardía había demostrado Bocalo en *Baldus* T XIX 118-119 ante un combate con piratas. Éste se esconde en una cueva pues piensa que quien no escapa de la muerte es tonto :

Boccalus quodam tunc se absconderat antro  
 Nam qui non mortem scapolat, putat esse bac[c]hioccum.

Esta es, sin duda, la misma actitud del charlatán Agirtes en la lucha con Cérbero:

Huc trepidus primo conflictu aufugit Agyrtes,  
 Qui, nece prospecta, vix credens usque latebat  
 In tenui rima, terroreque protinus actus  
 Palpitat...

(*Call.* 314-317).

La influencia folenguiana parece, pues, haber condicionado –o incluso ofrecido– la elección del tema de *Call.*, así como rasgos de humor culinario ausentes de la épica clásica<sup>11</sup>. El talante erasmista del autor, que precipita el fin de la obra por hastío racionalista, aporta el resto para hacer de este poema un caso excepcional dentro del pacato panorama de la poesía épica neolatina en España.

---

<sup>11</sup> Es precisamente esta marcada influencia folenguiana la que me llevó a incluir una edición crítica y traducción de *Call.* en mi citada Tesis Doctoral, a continuación de mi estudio, edición y traducción del poema macarrónico del propio Vergara.