

La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)*

CONSOLACIÓN BARANDA**

Juan Pérez de Moya (Santisteban del Puerto, 1513?-Granada 1596) escribió la *Filosofía secreta* como final de una voluminosa producción literaria dedicada a temas muy dispares.

Hasta 1582 todas sus obras tienen pretensiones científicas, la mayoría están relacionadas con distintos aspectos de las matemáticas —ciencia que entonces incluía la aritmética, geometría, astronomía y cosmografía—; a partir de esta fecha se dedicará a redactar libros de carácter moralizador y de erudición mitológica: *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes. Recopilada de varios autores...* (Madrid, Francisco Sánchez, 1583)¹; *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes: muy útil y necesario para predicadores y otras personas curiosas* (Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1584)² y *Philosophía secreta. Donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Ídolos o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria para entender Poetas y Historiadores* (Madrid

* El punto de partida de este trabajo es el prólogo a mi edición de la *Filosofía secreta* publicada en J. PÉREZ DE MOYA, *Obras*, vol. I, Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pp. 297-981. Todas las citas proceden de dicha edición.

** Universidad Complutense.

¹ En J. PÉREZ DE MOYA, *Obras*, ed. C. Baranda, vol. II, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, pp. 619-1004.

² Hay otras ediciones en 1586 (Alcalá de Henares, Hernán Ramírez) y 1599 (Valencia, Pedro Patricio Mey). Nicolás Antonio menciona la existencia de una de Alcalá de 1583, y con él Domínguez Berrueta. Dicha edición no existe; véase J. MARTÍN ABAD, *La imprenta en Alcalá de Henares. 1502-1600*, Madrid, Arco, 1991, vol. III, pp. 1096-97. Por otra parte, Pérez Pastor, remitiendo a los índices antiguos de la Biblioteca Nacional de Madrid, cita otra edición de Madrid de 1600 que nadie parece haber visto: Y. Clemente SAN ROMÁN, *Impresos madrileños de 1566 a 1625* (Tesis doctoral), Univ. Complutense, 1992, pp. 440-41. Actualmente, en *Obras*, vol I, ed. cit., pp. 1-294.

Francisco Sánchez, 1585)³. Esta última se volvió a editar incluso después de la publicación del *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Victoria (1620-1623).

Pérez de Moya obtuvo gran reconocimiento entre sus contemporáneos, sobre todo, como matemático. Su obra más difundida fue la *Aritmética práctica y speculativa* (1562) –que incluye un elogio de Alexo de Venegas y otro del Brocense–; se llegó a editar en treinta ocasiones⁴ entre esta fecha y 1798.

Sin embargo, es evidente el afán de este autor de no ser reconocido únicamente como experto en aritmética, su voluntad consciente de ofrecer un repertorio de libros dirigidos a un grupo de lectores potenciales muy amplio, prácticamente a todo el espectro social: estudiantes, comerciantes, científicos o prácticos de diversas especialidades, artistas, predicadores y lectoras femininas. Su deseo de obtener reconocimiento a través de la escritura le lleva al extremo de escribir incluso para receptores con una formación ínfima, casi iletrados, como señala el título del *Manual de contadores. En que se pone en suma lo que un contador ha menester saber, y una orden para que los que no saben escribir con oyrlo leer sepan contar y convertir de memoria unas monedas en otras ... Va tan exemplificado que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, aprenderá a contar sin maestro...* (Alcalá de Henares, 1582).

El afán de divulgar todo tipo de conocimientos se evidencia también en el empleo de la lengua vulgar como vehículo lingüístico para temas que hasta entonces se habían redactado preferentemente en latín; es el primer autor que escribe en castellano un repertorio de símiles para predicadores o un tratado de mitología⁵.

La dedicación exclusiva a la redacción de obras científicas y moralizadoras va unida a un rechazo expícito hacia la ficción literaria y –lo que es más significativo– al recelo manifiesto ante la hermosura poética, ante la elegancia de la lengua. Tal suspicacia respecto a la literatura aflora en varios de sus libros; por ejemplo, en el capítulo 41 de las *Comparaciones o símiles*, dedicado a los “Símiles de leer en los libros de la gentilidad”, recuerda el tópico de que “entre espinas suelen hallarse virtuosas y olorosas flores”, pero advierte reiteradamente acerca de los peligros de una lectura irresponsable de tales libros, pues “la lengua, quanto es más elegante, tanto mayor peligro trae consigo en los libros profanos”, y “así se debe escoger el romance de los libros de buena doctrina, aunque no sea tan puro ni de tanto lustre, pues es sin peligro, antes que el de los libros deshonestos, por más elegante y de mayor primor que parezca, pues es peligroso”⁶.

³ Se vuelve a editar en 1599 (Zaragoza, Miguel Fortuño Sánchez), 1611 (Alcalá de Henares, Andrés Sánchez de Ezpeleta) y 1673 (Madrid, Andrés García de la Iglesia).

⁴ A. VALLADARES REGUERO, “El bachiller Juan Pérez de Moya: Apuntes bio-bibliográficos”, *Boletín del Instituto de estudios giennenses*, CLXV, 1997, pp. 371-412. Publicada ahora en *Obras*, vol II, ed. cit., pp. 1-618.

⁵ Es un autor de vida modesta y retirada, lo cual contrasta con ese prurito de ser reconocido como un gran “polígrafo”. Llama la atención su sagacidad editorial; domina con maestría la técnica de publicar un mismo libro con algunos capítulos nuevos, o la de editar una parte de un volumen con otro título; lo hace con todos sus obras científicas. En el caso de la *Varia historia de ilustres y santas mujeres*, se ve claramente cómo quiso aprovechar el tirón del éxito obtenido por la obra de Alonso de Villegas, uniendo los relatos de vidas de santas con la tradición de las mujeres ilustres, tan difundida a partir del *De mulieribus claris* de Boccaccio.

⁶ Ed. cit., p. 146.

La *Filosofía secreta* está condicionada por esta actitud de desconfianza ante la belleza poética y las fábulas de los gentiles, a pesar de tratarse de un tratado de mitología. Ya se descalifica la ficción al comienzo, cuando al explicar las cuatro clases de fábulas dice respecto a las milesias: “se dizen de la ciudad de Mileto, que es en Ionia, donde primero se inventaron, y éstas son unos desvaríos sin fundamento de virtud urdidos para embobecer a los simples. En este género de fábulas escribió Apuleyo su *Asno de oro*; y así lo son las fábulas de los libros de cavallerías, semejantes a las de que el sagrado Apóstol nos amonesta que evitemos, porque no sirven sino de unos cebos del demonio, con que en los rincones caça los ánimos tiernos de las donzellas y moços libianos” (p. 314)⁷. En realidad, Pérez de Moya muestra una absoluta incapacidad conceptual para entender la autonomía de la fábula, lo que hoy consideramos literatura, lo mismo que sucede a Alejo de Venegas, a Vives y tantos otros; con ello no hace sino seguir pautas comunes de buena parte del humanismo.

Otro era el caso de todas aquellas obras, como los relatos mitológicos, que habían escapado a la consideración de fábulas mentirosas gracias a que bajo la corteza literal ocultaban enseñanzas y verdades de distinto tipo, siguiendo una tradición interpretativa de los textos clásicos que se remonta al siglo VI a. de C.⁸ El fenómeno es de sobra conocido; mediante el procedimiento de dotar de distintas interpretaciones a los textos de la antigüedad se conseguiría hacer aceptables las leyendas mitológicas a lo largo de siglos. Pérez de Moya justifica la importancia de estos otros relatos en los siguientes términos: “[Fábulas] genealógicas son las que tratan del linage o parentesco de los Dioses fingidos de la gentilidad; y porque usan de éstas más los poetas para adornar sus poesías, y por otros varios fines, se llaman poéticas, de las cuales y de las Mythológicas es mi propósito escribir. Porque fue tanta la excelencia y grandeza del artificio de los antiguos en fingirlas, que con ellas declararon a veces, según sentido alegórico, principios y preceptos y orden de la philosophía natural; otras, fuerças y secretos de medicina y propiedades de las cosas; otras, historia; otras, para halagar y ablandar los ánimos de los poderosos; otras, para que en los trabajos y calamidades y perturbaciones del ánimo tengamos sufrimiento; otras, que nos muevan al temor de Dios y nos aparten de cosas torpes; y así proceden, *declarando con fábulas todo lo que consiste en saber*” (p. 314)⁹.

⁷ Aunque en el ladillo cite sólo como fuente de una frase la primera carta de San Pablo a Timoteo, todo el párrafo procede de Alejo de Venegas: “Ay otra tercera diferencia de fábulas ... las cuales de la ciudad de Mileto, que es en Ionia, donde se inventaron, se llamaron Milesias ... en esta diferencia de fábulas escribió Apuleyo su *Asno dorado* y en nuestro tiempo con detrimento en las donzellas recogidas se escriben los libros desvariados de cavallerías, que no sirven sino de ser unos sermonarios del diablo, con que en los rincones caça los ánimos tiernos de las donzellas ... es un desvarío vano urdido para embobecer los simples”, (Prólogo a la trad. del *Momo* de L. B. Alberti, hecha por Agustín de Almazán); cit. por D. Eisenberg en el prólogo de la *Primera parte de las diferencias de libros que ay en el universo*, Barcelona, Puvill, 1983, p. 27, n. 51. Venegas, a su vez, coincide con Vives en su opinión sobre Apuleyo. Véase D. YNDURÁIN, *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 464.

⁸ Para el origen de las distintas interpretaciones de la mitología puede verse A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 14 y ss.

⁹ El subrayado es mío.

LA INTERPRETACIÓN MITOLÓGICA EN EL RENACIMIENTO

Es evidente que durante el Renacimiento se reaviva el interés por la mitología; sin embargo, en este caso no se llega a producir una ruptura con el acercamiento de épocas anteriores al mismo tema. Todos los tratados mitológicos, desde la *Genealogia deorum* de Boccaccio, además de narrar el mito correspondiente incluyen distintas interpretaciones alegóricas (físicas, históricas y morales) transmitidas por la tradición. Lo hacen Gyraldi en el *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur* (1548), Natale Conti en las *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (1551) y Cartari en *Le imagini colla sposizione degli Dei degli antichi* (1556), como se puede observar ya en los títulos correspondientes. Pero, además, al tiempo que se difunden a través de la imprenta nuevos textos, se siguen editando los tratados medievales más conocidos: el *De non credendis* de Palephatus, el *De natura Deorum* de Phornutus, los *Mythologiarum libri III* de Fulgencio o las *Allegoriae poeticae* de Albricus.

La dificultad para separar la fábula de su sentido figurado llega al extremo de que algunas de las traducciones o versiones de un libro tan conocido como las *Metamorfosis* se siguen publicando con sus correspondientes moralizaciones. En Francia tuvo una enorme difusión durante el Renacimiento el *Ovide moralisé* de Pierre Bersuire (1484) y en Inglaterra las *Metamorphosis ovidiana moraliter explanata* de Thomas Waleys (1510). En España aparecen dos traducciones de Ovidio en el siglo XVI, las Jorge de Bustamante (1545) y Pérez Sigler (1580); tienen la particularidad de que Bustamante añade unas alegorías moralizadoras al concluir la traducción del texto ovidiano, y Pérez Sigler copia textualmente dichas alegorías pero las parcela, situándolas al final del capítulo correspondiente¹⁰.

En definitiva, “la gran corriente alegórica de la Edad Media, muy lejos de agotarse, se prolonga y amplía aún más ... ni el neo-platonismo, ni los jero-glíficos... imprimieron a la tradición medieval una desviación decisiva ... Hay quien cree reencontrar el secreto perdido de la sabiduría antigua cuando no hace más que volver a la doctrina que los Padres habían heredado de los últimos defensores del paganismo; se jacta de pisar las huellas de Platón, pero sólo sigue senderos trillados desde Fulgencio”¹¹.

El procedimiento discursivo que subyace en las interpretaciones alegóricas de la mitología es la analogía, aunque en este caso funciona de forma distinta a la habitual en los géneros didácticos¹², en los que los términos del foro sirven para explicar o facilitar la comprensión del tema. Para la interpre-

¹⁰ Se da la circunstancia de que el libro VI de la *Filosofía secreta*, “En que se ponen algunos presupuestos para mejor entender las transmutaciones de Ovidio”, reproduce en realidad estas moralizaciones alegóricas, no el texto de las *Metamorfosis*, aunque los ladillos remiten al original de Ovidio y no se cita en ningún momento al traductor.

¹¹ J. SEZNEC, *Los Dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983, p. 91. En este sentido, no comparto las afirmaciones de cierta parte de la crítica acerca del carácter medievalizante de la obra de Pérez de Moya, publicada nada menos que en 1585; con ello tampoco se llega a explicar el problema fundamental: por qué procede de forma distinta a otros autores de tratados mitológicos, pese a que los conoce bien y en bastantes ocasiones los copia (en especial a Boccaccio y Conti).

¹² Ch. PERELMAN y L. OLBRECHT-TYTECA, “El razonamiento por Analogía”, en *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 569-609, en particular, para este tipo de obras pp. 388-9.

tación alegórica se parte del supuesto de que los relatos mitológicos tienen que responder a la verdad, debido a la eminencia de sus autores, pero como su sentido literal es difícilmente admisible se considera que el texto no es más que una bella cobertura de un significado más profundo; para desentrañar tal significado es necesario establecer una serie de relaciones de semejanza entre el texto mitológico y otros ámbitos de la realidad (físicos, morales, etc.), es decir, en vez de recurrir a una imagen más sencilla, —el foro— para explicar el tema, aquí es preciso crear el tema. Así, como señala Perelman, a través de la interpretación se desencadena un proceso de invención, de creación de la realidad abierto a la renovación continua; por supuesto, siempre que no se modifique la consideración de estos textos como portadores de verdades ocultas, o, lo que es lo mismo, en tanto que sea inadmisibile la autonomía de la fábula y siga considerándose la alegorización un procedimiento legítimo de acceso a la verdad.

En todos los tratados mitológicos se parte del supuesto de que la comprensión de los mitos exige la participación de dos o más coautores: los poetas, que bajo el velo de la ficción ocultan las verdades, y sus intérpretes, hombres doctos capaces de correr ese velo y hacerlas accesibles en su verdadero sentido a los receptores. La búsqueda de ese sentido profundo, de esa realidad oculta, no se debe a que el sentido literal sea falso, sino al hecho de que los poetas “fingen” por razones muy variadas¹³, según las épocas y los autores.

En general, por debajo de esta actitud discurre la admiración hacia la poesía de los antiguos y la consideración del poeta como vate. Pero tal admiración admite muchos grados. Para Petrarca “la poesía es una forma de la teología, porque se expresa como la Biblia en lenguaje metafórico”¹⁴; Boccaccio sitúa a los poetas por encima de los filósofos y los compara con los teólogos¹⁵; un paso más y algunos humanistas del XV, a la luz del neoplatonismo, descubrirán en los mitos una enseñanza cristiana, con lo cual pueden llegar a insinuar que todas las religiones son más o menos equivalentes, puesto que todas las culturas han participado de los principios de la religión cristiana¹⁶.

El abanico de la admiración por la poesía oscila entre dos posturas extremas: la de quienes defienden que los poetas antiguos, aunque paganos, ofrecen en sus obras de forma velada verdades coincidentes con la verdad cristiana, y la de quienes distinguen claramente entre la verdad auténtica, la revelada, y las aproximaciones siempre incompletas de los poetas antiguos. En palabras de Domingo Ynduráin: “la diferencia fundamental entre estas teorías del ocultamiento voluntario y la de los cristianos no es el fondo de verdad que los mitos poseen, en lo que todos parecen estar de acuerdo, sino el hecho de que la gnosis platónica dice que la verdad ha sido descubierta y velada, mientras que los cristianos sostienen que los paganos nunca llegaron a conocer la verdad completa y clara, sino sólo de una manera confusa y fragmentaria”¹⁷.

¹³ Para las alusiones a este fingimiento en la literatura española, véase el conocido trabajo de O.H. GREEN “Fingen los poetas”, en *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, vol. III, pp. 220-234.

¹⁴ J. LAWRENCE, “La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina”, en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad, 1999, pp. 101-121, p. 108.

¹⁵ En la *Genealogía Deorum* XIV, 17 y XV, 18 respectivamente.

¹⁶ J. SEZNEC, ob. cit., pp. 87-88.

¹⁷ D. YNDURÁIN, ob. cit., p. 416.

LA FILOSOFÍA SECRETA

En este contexto, el tratado de Pérez de Moya presenta unos rasgos peculiares que se manifiestan ya en el título: *Philosophia secreta. Donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Idolos o Dioses de la gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas y historiadores*. No cabe duda de que este título pretende, con su efectismo, sorprender al lector y ejercer una función de reclamo; pero lo que interesa destacar es que el autor se identifica como filósofo y deja claro que de los dos planos discursivos característicos de este tipo de tratados –la fábula y su interpretación– su interés primordial es la sabiduría encubierta, no los dioses de la gentilidad, cuyas historias son falsas, “fabulosas”. Por otra parte, desconozco si es casual la coincidencia de este título con el de Agrippa, *De occulta philosophia libri tres*, pero aquí se acaba la relación entre ambos libros¹⁸.

Este punto de partida, la preferencia por la filosofía escondida en los textos de los poetas, está relacionado con uno de los rasgos distintivos de su obra respecto a los tratados coetáneos: la escasa importancia concedida a los relatos mitológicos en el desarrollo de los diferentes capítulos. Basta echar un vistazo al libro para comprobar que se dedica una atención mínima a la narración de la fábula en comparación con las declaraciones físicas, morales e históricas. La desproporción entre los dos planos es tan abrumadora que casi podríamos afirmar que la técnica empleada sistemáticamente por Pérez de Moya a la hora de relatar el mito es la elusión. En alguna ocasión justifica su actitud: “Por ser a todos tan notorio la historia o ficción de Leandro y Ero, diré solamente que el amor las más vezes se acompaña y conuerda con peligros” (p. 892). Con cierta frecuencia, en su afán de reducir al mínimo esqueleto el argumento de la fábula, se omiten datos desarrollados luego en las interpretaciones; así por ejemplo, en la declaración de la vida de Neptuno explica: “Embiar Neptuno el delfín a Amphitrite, para que la reconciliase con su amor, es darnos a entender exceder el delfín a todos los demás animales del mar en conocimiento, e ingenio y ligereza de cuerpo” (p. 415). Sin embargo no teníamos previamente noticia de tal suceso, pues de Amphitrite se había limitado a decir: “Danle por muger a Amphitrite y, según algunos, a Salacia, que es la onda de que sant Augustín haze burla” (p. 412)¹⁹.

¹⁸ Es un calco del título de un libro que está en el extremo opuesto de los planteamientos de Pérez de Moya. La única relación remota es el interés común por la filosofía natural; pero mientras Pérez de Moya se mantiene siempre en el ámbito de la semejanza entre los elementos de la fábula y los de la interpretación, estableciendo una división doctrinal y discursiva clarísima entre los dos planos de la analogía, Agrippa parte del supuesto de la identidad entre los distintos elementos; establece relaciones de simpatía, no de analogía, lo cual le lleva a afirmaciones que jamás suscribiría Pérez de Moya: “estas virtudes sólo pueden entenderse con la experiencia, no con la razón” (E.C. AGGRIPA, *Filosofía oculta*. Madrid, Alianza, 1992, p. 103). El planteamiento filosófico de ambos autores es absolutamente divergente, responden a dos corrientes de pensamiento –aristotélico y neoplatónico– que discurren de forma paralela en el Renacimiento. Véase B. VICKERS, “Analogía versus identidad: el rechazo del simbolismo oculto (1580-1680)”, en B. Vickers (ed.), *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 63-144.

¹⁹ En la misma línea elusiva, cuando reproduce las alegorías de la traducción de las *Metamorfosis* realizada por Bustamante, se “olvida” de incluir el texto correspondiente de Ovidio.

El propósito de minimizar la presencia de los relatos mitológicos llega al extremo de que, con este libro, un lector no iniciado en la materia se haría una idea muy limitada e incompleta de muchas de las fábulas, pues quedan reducidas a una breve noticia genealógica del personaje, la enumeración escueta de sus atributos y –no siempre– un brevísimo relato de algún acontecimiento relevante de la biografía correspondiente. La elusión deliberada del componente mitológico confirma la rotunda desconfianza –cuando no el rechazo– de Pérez de Moya hacia la ficción y hacia los poetas.

La *Filosofía secreta* alude con frecuencia al fingimiento de los poetas desde una actitud muy lejana de la admiración, más próxima al recelo; por ello abundan las afirmaciones del tipo: “Esto es fabuloso, como cierto sea no aver tales Dioses que contendiesen ...Mas por esto entendió Ovidio parte de la verdad de las cosas que acontecieron” (p. 665); “Ovidio habló como poeta con figuras que encubren la historia, y Theodoncio escribió abiertamente según la verdadera historia” (p. 681); “En la narración de la fábula se ponen muchas cosas por hermosura y buena composición, sin alguna significación”; “se levantaron grandes guerras entre Eneas y Turno, aunque Virgilio, con fingimiento poético, lo encubre” (p. 845). Es más, la interpretación se llega a utilizar para corregir posibles errores en la tradición mitográfica: “Mas, a la verdad, no puede de sola Iuno nacer Vulcano, porque sin calor natural (entendido por Iúpiter) nada se engendra, y assí es mejor entender que Vulcano nació de Iúpiter y de Iuno, quiere dezir del ayre alterado de la virtud del calor y movimientos de los cielos superiores” (p. 475).

En última instancia con los poetas es preciso tomar precauciones, porque no sólo fingen, también mienten; Pérez de Moya lo deja claro en el prólogo de la *Varia historia de sanctas e illustres mugeres*, cuando para defender a Dido afirma: “Virgilio y todos los que lo siguen en esta opinión dixeron, como poetas, lo que se les antojó, porque los historiadores todos concuerdan...”²⁰.

Pérez de Moya, desde su posición de “filósofo”, considera la fábula solamente como un apoyo necesario para desarrollar la filosofía oculta que encierra, lo que le lleva a eliminar los afeites retóricos y a ofrecer una descripción escueta de los hechos mitológicos, prestándoles el interés ineludible para sus fines. Los poetas son peligrosos por lo que dicen, pero también por cómo lo dicen, por la hermosa cobertura con que atraen la atención de los lectores; ya lo advertía en las *Comparaciones o símiles*: “la lengua, quanto es más elegante, tanto mayor peligro trae consigo en los libros profanos”²¹.

Esto explica otro rasgo de la *Filosofía secreta*: la escasez de citas literales, la renuencia a incluir pasajes de los textos mitológicos. Las obras de Boccaccio y de Conti, dos fuentes fundamentales de la *Filosofía secreta*, ofrecen una gran cantidad de citas de obras clásicas –una muestra de erudición, pero también de aprecio por la belleza de la poesía–; en el caso de Conti la abundancia de citas latinas y griegas es tal, que prácticamente convierte el libro en un re-

²⁰ El subrayado es mío. Un libro destinado fundamentalmente a lectoras se presta más a este radicalismo, pues es sabido que las mujeres son más sensibles y receptivas a las malas influencias. Aunque Pérez de Moya sigue aquí una larga tradición de defensa de la figura de Dido, su afirmación descalifica a todos los poetas y enlaza con el recelo ante la poesía presente en todas sus obras. Recuérdese que, en cambio, Boccaccio, en la *Genealogia Deorum*, XIII, cap. 14, dedica una larguísima explicación a justificar el desliz histórico de Virgilio para concluir que no miente.

²¹ Ed. cit., p. 146.

pertorio. Pérez de Moya podría haberlas reproducido (las citas latinas, porque no sabe griego) como hace con tantos otros pasajes, pero si prescinde de este apoyo, de este lucimiento erudito, es porque no le interesa la poesía, porque desconfía de los poetas. Las citas literales de su obra son, en comparación con otros tratados, muy escasas y cuando recurre a ellas lo hace de forma trunca: suele iniciar un verso y remitir al original sin reproducir el pasaje completo. Así suprime “las espinas” y al ignorar los textos originales los condena implícitamente al estatuto de fábulas engañosas, a las cuales superpone su propio discurso filosófico y veraz.

La falta de sensibilidad hacia la belleza poética y la radical reticencia respecto a los poetas son insólitos en un tratado mitológico renacentista, pero responden a razones ideológicas y doctrinales –no estéticas– de larga tradición también en el Renacimiento.

PROCEDIMIENTOS DISCURSIVOS

La idea de que la verdad no necesita adornos²² viene de lejos; en este sentido Pérez de Moya no es un caso raro. La elegancia puede ser una trampa bajo la cual se esconde el veneno de peligrosas ideas, como advierte la imagen tópica de las flores que ocultan espinas; “es necesario defender y definir el discurso no por la forma, sino por la finalidad... Esta idea de la *veritas fucata* tendrá un enorme éxito y reaparecerá siempre en las polémicas correspondientes, el mismo Vives (y Erasmo) titulará así un opúsculo incluido en sus reacciones contra los ciceronianos”²³.

La elegancia no sólo encierra graves riesgos desde el punto de vista doctrinal, también estaba desaconsejada para los libros con pretensiones de rigor científico que se ocupan de la verdad. Aristóteles advertía que nadie utiliza un bello lenguaje cuando enseña geometría²⁴. En la literatura científica del siglo XVI la preocupación por la precisión lingüística, la importancia de desterrar la ambigüedad llega a adquirir caracteres de empresa urgente. Por esta razón F. Bacon se suma a la línea de los anticiceronianos, pues considera que la retórica es útil para fines civiles, pero perjudicial para la “correcta búsqueda de la verdad, ya que este tipo de filosofía *fucata et mollis* provoca una actitud de satisfacción y acaba por truncar el deseo de realizar nuevas investigaciones”²⁵.

El estilo literario de la *Filosofía secreta* es coherente con la concepción negativa de la poesía y con el propósito de exponer la verdad oculta en los textos de los poetas. Llama la atención su uniformidad, teniendo en cuenta que utiliza un número muy elevado de fuentes –aunque menor que las citadas– de las que selecciona diversos pasajes para copiarlos luego literalmente; a pesar de ello el libro no es una suma de retazos, sino una obra de enorme coherencia ideológica y discursiva, porque Pérez de Moya es capaz de sobreimponer su propio estilo conciso y razonador, sin una concesión al lirismo o a la emoción estética.

²² Sobre este asunto son esenciales las observaciones de D. YNDURÁIN, ob. cit., pp. 18 y ss.

²³ *Ibid.* p. 42.

²⁴ ARISTÓTELES, *Retórica*, III, 1404a, ed. A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985, p. 179.

²⁵ P. ROSSI, *Francis Bacon: de la magia a la ciencia*, Madrid, Alianza, 1990, p. 134.

El discurso está dominado por las relaciones de causalidad²⁶; es explicativo y pretendidamente riguroso, predominan las locuciones del tipo: “dezir que ... significa que”; “dezir que ... es porque”; “en lo que dize ... es para denotar”; “píntanle ... porque”; “darle ... es porque”, etcétera.

Se mantiene en todo momento una estricta separación entre los dos campos de la analogía, el de la fábula y el de la interpretación, evitando cualquier posible ambigüedad; los ámbitos del paganismo y de las verdades auténticas discurren por caminos paralelos, dejando claro que los antiguos eran víctimas de los engaños de los demonios, por lo que no se les concede clarividencia en materia de fe.

Aunque hay ciertas diferencias en los recursos correspondientes a los distintos tipos de declaraciones –físicas, morales e históricas–, a grandes rasgos el procedimiento de interpretación es el mismo: se establece una relación entre un personaje mitológico y cierta cualidad o elemento y, una vez admitida, se prolonga en una serie que permite explicar de modo razonado todos los sucesos de la vida del personaje. Como, además, se goza de la ventaja de que los poetas encubren diferentes realidades bajo la misma fábula, siempre es posible recurrir a aquella versión que se adapte mejor a la interpretación elegida.

Así, por ejemplo, explica la razón de que Juno sea la mujer de Júpiter: “Dezir ser Iuno la muger de Iúpiter es en quanto *Iuno denota la tierra, y porque así como* el varón deriva en el ayuntamiento seminal humor, del qual se haze concevimiento en el vientre de la hembra y de allí nace la criatura, *así el Cielo o Éther, entendido por Iúpiter*, según Tulio, deriva de sí las pluvias que caen sobre la tierra y, éstas recibidas en sus entrañas, haze concepción de frutos ... *O porque otras vezes por Iúpiter se entiende el fuego y ayre, y por Iuno agua y tierra*, de la conmixtura de los quales se producen y engendran cosas, y *por esto* Iuno es muger de Iúpiter” (p. 404). La coherencia es aplastante...

Sin embargo, después Juno significa el aire, para poder justificar que es madre de Vulcano: “Que Vulcano sea hijo de Iúpiter y de Iuno es que entendieron por Iúpiter el fuego, y por Iuno el ayre, y por Vulcano los rayos, los quales se engendran en el ayre por operación del fuego o calor elemental; y porque en el ayre se engendran y parecen dizen el ayre ser madre del rayo”. Sea cual sea la interpretación inicial, se da por buena, porque siempre es posible prolongarla y establecer una serie de relaciones analógicas entre la imagen proporcionada por el relato mitológico y la realidad.

La adjetivación, como se aprecia en los ejemplos citados, es escasa; no tiene cabida en un discurso presidido por el razonamiento, para el cual son suficientes los asertos presentados de forma impersonal y neutra, pues para la eficacia de una comunicación que pretende ser objetiva es innecesaria la implicación personal del autor²⁷. Se utiliza más en algunas interpretaciones mo-

²⁶ Cuando se emplea la analogía para facilitar la comprensión de un determinado tema, las imágenes –el foro– suelen tomarse de la vida diaria, pertenecen al mundo de la experiencia inmediata, a fin de que sirvan para esclarecer dicho tema. Como en la interpretación alegórica es preciso inventar el tema de la analogía para conferir al discurso su auténtico sentido, la relación de semejanza establecida por la analogía no es inmediata, pertenece al ámbito del conocimiento, no de la experiencia cotidiana, razón por la que necesita ser explicada.

²⁷ C. BARANDA, “Objetividad y primera persona: el *yo* en los tratados científicos del Renacimiento”, *Compás de Letras*, 1, 1992, pp. 75-89.

ralizadoras, en las cuales los adjetivos tienen un marcado carácter valorativo: “Hypólito, desterrado por la *falsa* acusación de su madrastra, nos da ejemplo de un ánimo *casto y fiel*, como la *desvergonçada* madrastra nos lo da de un *malvado* ánimo de una muger *alterada* de la *fierissima* pasión de amor *lascivo*” (p. 532). Pero sucede que en este caso –uno de los más llamativos– los adjetivos no son de Pérez de Moya, sino tomados directamente del comentario de Bustamante en su traducción de las *Metamorfosis*: “Hyppolito desterrado de Teseo por la falsa acusación de la madrastra nos da exemplo de un animo casto y fiel, como tambien la desvergonçada Phedra lo da de un sclerado intento de una hembra acelerada de la fierissima passion del amor libidinoso”²⁸.

Desde el punto de vista del enunciador conviven en el texto dos perspectivas; una científica, de tipo explicativo, que se presenta como objetiva, es la predominante; otra más subjetiva, con mucho menor peso, es la utilizada en las declaraciones morales.

TRATAMIENTO DE LAS FUENTES LITERARIAS

El número de obras y autores citados como fuentes es muy elevado y, sobre todo, variado. Abarca desde autores clásicos –Aristóteles, Plinio, Ovidio, Virgilio, Homero, Séneca, etcétera–, hasta otros estrictamente contemporáneos, como Huarte de San Juan. También incluye géneros y obras de un espectro muy amplio: literarias –como las *Tragedias* de Séneca–, misceláneas, tratados científicos y mitográficos; todo tiene cabida en un libro concebido como una *summa* de sabiduría, pues reúne las fábulas mitológicas con información acerca del funcionamiento del mundo físico y con las normas morales que indican cuál debe ser el comportamiento del hombre en él.

La presencia de fuentes de distintas épocas, hasta la más reciente, tiene una función que va más allá del lucimiento de conocimientos eruditos; sirve para establecer una profunda cohesión entre el pasado y el presente, pues al verificar que los autores citados –antiguos y modernos– no se contradicen en los conceptos fundamentales, su cosmovisión adquiere un valor permanente, inamovible.

Se puede comprobar la importancia de esta coincidencia en el capítulo III del libro sexto, a propósito del mito de Cenis, con el cual los poetas “quisieron mostrar no ser cosa nueva las mugeres mudarse en hombres y a la contra”. El fundamento científico de este fenómeno, ya explicado por Galeno, es corroborado por la obra más reciente del médico coetáneo, Huarte de San Juan, pero además ha sido confirmado por la experiencia a lo largo de la historia, ya que “verifican esta opinión” con casos conocidos directamente nada menos que Plinio, Ausonio, Licinio Mutiano y Amato Lusitano; por si fueran pocas pruebas, “en Madrid se acuerdan hoy día muchos que una monja de Santo Domingo, alzando un grande peso, se convirtió en hombre...” (pp. 913-14). Como se ve, el fenómeno es irrefutable...

El criterio empleado para mencionar las fuentes es bastante errático: a veces se citan textos que no han sido la fuente directa; en otras, por el contrario, no menciona la procedencia de largos pasajes que están copiados casi li-

²⁸ No he podido manejar la primera edición de 1545. Cito por la de Anvers, Pedro Bellero, 1595, p. 241a.

teralmente de una obra ajena. Así, el comienzo del segundo capítulo del libro II (p. 353) es traducción directa de la historia de Litigio, según la *Genealogia Deorum* de Boccaccio, como se advierte en el ladillo; en cambio, cita posteriormente la *Iliada* como fuente de un pasaje cuando no lo es, sino que sigue siendo traducción del mismo texto de Boccaccio. Esta forma de apropiarse de una erudición de segunda mano es casi sistemática.

En otras ocasiones encontramos pasajes sin indicación acerca de la fuente literaria, como si fueran de propia cosecha, aunque están copiados casi textualmente. Como prueba de ello puede compararse la declaración moral de la fábula de Orfeo con el siguiente pasaje de la *Tercera parte del comento de Eusebio* del Tostado: “Orpheo tomo por muger a Euridice, por Orpheo se entiende el sabio, por Euridice las naturales cobdicias o desseos, toma el sabio a esta por muger por quanto a el son ayuntadas, como no sea alguno en este mundo quantoquier sabio que no tenga las naturales cobdicias, de las quales no podemos ser despojados en tanto que vivimos. Euridice andava con las otras ninfas driades por los prados, en lo qual se significan los deleytes deste mundo, por los quales se entienden los naturales desseos, ... Aristeo pastor significa la virtud, según paresce por la derivacion, ca Aristeo quiere dezir teniente virtud o estado de virtud...”²⁹.

El hecho de que construya su obra a partir de pasajes tomados casi textualmente de otros libros no explica las peculiaridades de la *Filosofía secreta* respecto a su serie literaria, que las tiene. Responde al procedimiento de la imitación compuesta defendido desde el mundo clásico; ya se sabe que las abejas libando de distintas flores elaboran su miel, un producto distinto a la suma de sus componentes. Lo relevante, además de lo que imita, es explicar por qué selecciona determinados pasajes y elimina otros³⁰, y cuál es la labor de reelaboración a la que somete los materiales ajenos utilizados. Como dice Cassirer “no es necesario que el contenido sufra algún cambio, basta con que el acento se traslade ligeramente”³¹.

Algunos de los trabajos que se ocupan de la *Filosofía secreta* hacen hincapié en la importancia de las fuentes medievales; aunque se reconozca también el empleo directo de las obras de Boccaccio y Conti, el calificativo de medievalizante no es raro. J. Sez nec afirma que “su erudición está teñida de un fuerte color medieval” y líneas después “su obra guarda también más de un rasgo de semejanza con la *Mitología* de Conti”; dicho “color medieval” estaría relacionado con el hecho de que a Pérez de Moya le interesaría especialmente el sentido moral, pues “consagra todo un libro, el quinto, al estudio de las fábulas que exhortan a los hombres a huir de los vicios y a perseguir la virtud; y el séptimo y último trata de las que fueron inventadas para inspi-

²⁹ Salamanca, Hans Hyesser, 1507, fol. lxxv r. En la *Filosofía secreta* leemos: “Por Orpheo se entiende el sabio; por su muger Eurídice los desseos o apetitos naturales. Toma el sabio a ésta por su muger por quanto por sabio que uno sea no puede dexar de tener las naturales concupiscencias, de las quales en tanto que se vive no podemos ser despojados. Andar Eurídice con las otras Nimphas sus hermanas por los prados, por los prados se denotan los deleytes deste mundo, por los quales se entiende los naturales desseos. Enamorarse Aristeo, pastor, de Eurídice significa la virtud, porque Aristeo quiere dezir cosa que tiene virtud, y la virtud ama a Eurídice porque la virtud querría atraer los naturales desseos a orden y regla apartándolos de los carnales desseos” (p. 809). Otro tanto sucede en el capítulo dedicado a Cupido (también reproducido en la *Repetición de amores* de Lucena). Carlos CLAVERÍA, (*Filosofía secreta*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 22) pone de relieve esta deuda en otro pasaje.

³⁰ Por ejemplo, a qué se debe la ya comentada supresión de citas literales de los textos clásicos.

³¹ Citado por P. ROSSI, ob. cit., p. 161.

rarles el temor de Dios”³². Parece que J. Seznec se limita a reproducir los títulos de estos dos libros, porque se da la circunstancia de que el texto del libro quinto ofrece también otras interpretaciones, además de las moralizadas, y el séptimo es un escuetísimo resumen traducido del libro tercero de las *Mythologiae* de Conti, que trata de *Quam praeclare dicta de inferis excogitata sint ab antiquis*. La importancia relativa de ambos capítulos es muy reducida, si se tiene en cuenta que en mi edición ocupan 66 páginas de un total de 660; es decir, el peso de la moralización mencionada es de un 10% y procede en parte de fuentes del siglo XVI. M^a Consuelo Álvarez considera también que esta obra supone una vuelta atrás en la tradición renacentista: “El intento de coordinación y sistematización mitográficas en el manual de Pérez de Moya se ve bastante obstaculizado por las moralizaciones e intentos de adecuación de las ‘historias de los dioses paganos’ a los dogmas del Cristianismo. Aunque el plan de la *Ph.s.* sigue la *G.D.* de Boccaccio ... vemos que el autor ha dado un paso atrás en este sentido. Como hemos apuntado otro autor que está presente en la obra de Pérez de Moya es N. Conti...”³³.

Es cierto que hay moralizaciones y bastantes pasajes tomados del Tostado, pero no por ello se justifica el calificativo de medievalizante. En realidad, Pérez de Moya, como sucede con los demás autores de tratados mitológicos coetáneos, no pretende ni puede ser original en lo que a las interpretaciones se refiere, pues todos estos manuales están obligados a levantarse sobre los cimientos de la tradición heredada; comparten tanto el material como el procedimiento de acumular citas previas, ya sea de forma explícita o no. La innovación carece de sentido cuando se dispone de interpretaciones transmitidas a lo largo de siglos; pero el acervo de explicaciones alegóricas, de significados diferentes, proporciona enormes posibilidades de acomodación a los gustos e intereses de las distintas épocas, así como a los de cada autor concreto, mediante una labor de selección; lo relevante en este caso no son tanto las interpretaciones de los textos como la forma en que se utilizan para ofrecer una determinada visión del mundo³⁴.

La diferencia, a mi modo de ver, más evidente entre la *Filosofía secreta* y las fuentes manejadas por Pérez de Moya, está en la organización del material mitológico; la ordenación de su tratado no sigue ninguno de los criterios usuales: cronológico, geográfico, genealógico o temático, lo que demuestra que sus intenciones van en otra dirección. Desde luego, no se puede admitir que su forma inusitada de estructurar la obra sea producto del azar, sobre todo porque se trata de un escritor de gran reputación como autor de tratados científicos en los que es fundamental trabajar con un orden preconcebido.

³² J. SEZNEC, ob. cit., p. 260.

³³ M^a Consuelo ÁLVAREZ, *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI*. Madrid, 1976, p. 26 (extracto de la tesis doctoral del mismo título, Madrid, Univ. Complutense, 1976). Posteriormente, M^a C. ÁLVAREZ y R.M^a IGLESIAS (“La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya: la utilización de sus modelos”, en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*, Murcia, Universidad, 1990, pp. 185-89) afirman; “cualquiera de los capítulos de su obra puede ser una prueba de su dependencia de Boccaccio o de Conti” (p. 186).

³⁴ La posibilidad de adaptar los textos mitológicos y sus interpretaciones a las distintas circunstancias históricas es una razón fundamental para su supervivencia a lo largo de siglos. Para comprobar hasta qué punto la manipulación de un mismo material puede estar al servicio de intereses dispares, puede verse D. DAWSON, *Allegorical Readers and Cultural Revision in Ancient Alexandria*, Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1992.

ESTRUCTURA

La *Filosofía secreta* está organizada en forma de tratado, con un esquema sistemático. Consta de siete libros divididos en capítulos, muchos de los cuales, a su vez, incluyen varios artículos; generalmente, después de un sucinto relato de una fábula se ofrecen las varias declaraciones complementarias –físicas, morales e históricas–, bajo su correspondiente epígrafe. En este aspecto es más sistemático que Boccaccio o Conti, quienes no separan de forma explícita los mitos y sus interpretaciones. Mediante estos epígrafes se refuerza –una vez más– la presencia y la importancia de la interpretación de la fábula.

Tras un primer libro introductorio, los libros segundo, tercero y cuarto tratan respectivamente de dioses varones, “deesas” hembras y varones heroicos, los tres siguientes se dedican a las “fábulas para exortar a los hombres huir de los vicios y seguir la virtud”, “fábulas pertenecientes a transmutaciones” y “fábulas para persuadir al hombre al temor de Dios”. El peso de la moralización se agrupa en estos tres últimos.

Así planteado, sobre el índice de la obra, parece haber un gran equilibrio: una introducción, tres libros dedicados a dioses y héroes y otros tres sobre distintas fábulas. Sin embargo, la impresión de equilibrio es engañosa pues el conjunto de los tres últimos libros ocupa menos páginas que cualquiera de los tres anteriores. Destaca en especial por su longitud el libro segundo, porque a los dioses varones se dedica nada menos que el 45% del total de la obra. Es el que reviste mayor importancia por su extensión, por ocupar un lugar privilegiado y por estar dedicado a los principales dioses del Olimpo, pero, especialmente, porque encierra una coherencia interna que proporciona algunas claves de lectura fundamentales de la *Filosofía secreta*.

Resulta llamativo el hecho de que, a pesar del evidente esfuerzo de sistematización realizado por Pérez de Moya y de la importancia concedida a este segundo libro, el contenido no se corresponda con lo que enuncia el epígrafe inicial: “en que se declara en particular el linage, vida, hazañas y sucesos de los dioses varones”; ya en el índice salta a la vista la existencia de capítulos dedicados a las diosas Juno, Thetis, Ceres y Proserpina. Esta aparente incongruencia, junto con una ordenación que no coincide con la de ninguno de los modelos utilizados, permite comprobar que la estructura del libro no está vinculada a las fábulas mitológicas, sino a su significado; es decir, sólo es posible encontrar una cierta lógica en su organización interna si tenemos en cuenta las interpretaciones, el orden del material mitológico está al servicio del significado profundo de la fábula, en particular de su sentido físico. En definitiva, su estructura se acomoda a los tratados de filosofía natural, no a los mitológicos.

La explicación del funcionamiento del cosmos a partir de la mitología es un fenómeno recurrente y conocido. Ovidio en las *Metamorfosis*, mediante el lenguaje poético de la fábula, se ocupaba de la creación, del diluvio, de las grandes transformaciones botánicas y zoológicas, del movimiento de los astros y sus repercusiones, de los cambios de sexo, etc.; ofrecía una visión completa de la filosofía de la naturaleza. Por ello, esta obra –además de abastecer de material a poetas y artistas plásticos– sirvió como fuente de informa-

ción científica durante siglos: a las *Cuestiones naturales* de Séneca, la *Historia natural* de Plinio, a Lactancio, San Isidoro, Alberto Magno, etcétera³⁵.

Las *Metamorfosis* de Ovidio comienzan dando cuenta del origen del mundo, pero plantean una dificultad inicial debido a que no se precisa quién fue su autor, el ordenador del caos inicial. La tradición mitográfica medieval, desde el pseudo Pronápides, salva el obstáculo atribuyendo esta función a Demogorgón; es lo que hace Boccaccio en la *Genealogia Deorum*, siguiendo a Teodoncio y Paolo Perusino³⁶.

Pérez de Moya también considera a Demogorgón padre de todos los dioses, para lo cual reproduce parte del capítulo correspondiente de Boccaccio. Aunque identificado con la tierra por razones etimológicas, se le considera “hazedor de todo lo criado, que es Dios que llena los cielos y tierra” (cap. I). Este Demogorgón saca al Litigio del vientre de Caos, o, lo que es lo mismo, Dios aparta los elementos que estaban confusos (cap. II), y después nace Pan, la naturaleza o causa segunda que actúa según la voluntad de Dios (cap. III).

A partir de aquí Pérez de Moya abandona el esquema estructural de Boccaccio, basado en la relación genealógica, para seguir un orden que le permite dar cuenta de la organización y funcionamiento de los fenómenos naturales; es el orden canónico que ya había seguido en su *Filosofía natural*³⁷.

Sólo así tiene sentido que se olvide de Pan y de su genealogía para pasar a tratar de Urano, el Cielo (cap. IV), que es padre de Saturno, el tiempo (cap. V), “el qual tiempo salió del movimiento del Cielo porque, como dize Platón, antes de la creación de el Cielo ningún tiempo avía” (p. 367). Los hijos de Saturno están ordenados de acuerdo con su significado físico también, como advierte Pérez de Moya: “Procediendo del mismo Dios el tiempo, que antes ninguno era, fueron criados los *elementos*, los cuales significaron por los hijos de Saturno: por Iúpiter, el resplandor de los cielos, o *fuego elementar* o toda la región etérea ... y por Iuno entendieron el *ayre*, y por Neptuno el *agua*, y por Plutón y Ceres, Dioses terrestres, la virtud o fuerza sustancial de la *tierra*. Lo qual todo no es otra cosa sino dezir que Dios hizo primero el cielo, y del cielo nació el tiempo, de el qual procedieron los elementos, haziéndolo todo Dios de la nada” (p. 367).

A continuación, respetando el orden de los elementos, de superior a inferior, se narran las fábulas correspondientes a estos dioses a fin de explicar diversos fenómenos naturales. El capítulo VI está dedicado a Júpiter (el fuego), el VII a Juno (el aire), los capítulos VIII al XIII a Neptuno, Océano y otros dioses marinos (el agua) y el XIV a Plutón, Proserpina y Ceres (la tierra). Hay más incongruencias desde el punto de vista de la tradición mitográfica que corroboran el propósito de acomodación a la interpretación física: ignora a Vesta, otra de las hijas de Saturno –de la que se habla en el libro tercero– y, en cambio, incluye a Océano, Tethys y su hijo Nereo, que pertenecen a la ra-

³⁵ Véase Simone VIARRE, *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XII^e et XIII^e siècles*, Poitiers, Publications du CESC, 1966.

³⁶ P. SAQUERO y T. GONZÁLEZ ROLÁN, “Aproximaciones a las fuentes latinas del *Libro de las generaciones de los dioses de los gentiles* utilizada en la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio”, *Cuadernos de Filología Clásica*, IV, 1993, pp. 93-99, p. 98.

³⁷ Es el libro segundo del *Tratado de cosas de astronomia y cosmographia y philosophia natural*, Alcalá, Juan Gracián, 1573. El primer capítulo trata de las características de la región elemental, el segundo del fuego, el tercero del aire, viento y sus cualidades, el cuarto del agua y el quinto de la tierra.

ma de los Titanes, hermanos de Júpiter. La presencia de estos personajes estaría relacionada con la necesidad de explicar las diferencias entre las distintas variedades de agua: Neptuno es “el mismo elemento del agua y algunas veces el espíritu o mente divina que está esparcida por el mar”; Océano es el “agua elemental”, Tethys el “agua elementada”, mezclada y apta para engendrar, de ambos nace Nereo, el agua marina o mixtura que se hace en el mar a partir del agua como elemento puro y del agua elementada.

De acuerdo con las ideas acerca del funcionamiento del universo repetidas desde el mundo antiguo, la región elemental estaba compuesta por estos cuatro elementos o materia prima, los cuales mezclados entre sí en distintas proporciones engendran todos los fenómenos naturales y las distintas especies de cuerpos y seres vivos mediante los fenómenos de corrupción y generación. En estos capítulos, las explicaciones acerca de los elementos, a partir de la interpretación física de los personajes mitológicos, permiten a Pérez de Moya describir muchos de los fenómenos naturales; después, a partir del XV, con las fábulas de los dioses de la segunda generación se analizan detalles del mundo físico de forma más pormenorizada. El capítulo de Vulcano trata de la generación de “cometas, rayos y otras inflamaciones que se producen en el aire; Apolo da pie para explicar, entre otras cosas, las nieblas, la generación de las hierbas medicinales, plantas y flores; Hermafrodito y Troco, los mecanismos de generación del hombre y por qué unas veces nacen hombres, otras mujeres y otras hermafroditas; con Marte se expone la generación de los animales producida por el deseo natural –Cupido–; los capítulos de Eolo, Astreo, Bóreas y Céfiro versan acerca de las distintas clases de vientos, sus propiedades e influjos, etcétera.

En los demás libros de la obra el orden del material mitológico ya no está, como en éste, al servicio de la información sobre los fenómenos naturales, su estructura es más convencional, en algún caso idéntica a la de alguna fuente (como sucede con el último). Pero, una vez fijados los conceptos básicos en el libro segundo, las interpretaciones posteriores ya no plantean ningún problema de comprensión. Desde luego, la información proporcionada por su libro acerca del significado de los personajes y fábulas no se agota con las interpretaciones físicas; incluye también declaraciones morales y –con menor peso– históricas, pero lo que destaca en esta obra respecto a su serie literaria es la importancia relativa de las declaraciones relacionadas con la filosofía natural. La moralización, como ya se ha señalado, es el objetivo fundamental de las fábulas relatadas en los tres últimos libros, mucho menos trabajados, más breves y menos personales; baste recordar que el último no es más que un resumen esquemático del libro tercero de las *Mythologiae* de Conti.

CONCLUSIONES

La *Filosofía secreta* ofrece una serie de novedades en los planteamientos más comunes de la tradición mitográfica debido a que el acercamiento de Pérez de Moya a la mitología está condicionado por una trayectoria intelectual centrada fundamentalmente en los estudios científicos. Se trata de un manual en el cual se reduce en lo posible la presencia de las fábulas mediante la omisión de detalles narrativos, de citas textuales e, incluso, de la propia fábula; en el que no se respetan los criterios de ordenación del material mitológico proporcionados por la tradición.

En cierto modo, Pérez de Moya utiliza la mitología como reclamo, como pretexto; es un medio de obtener mayor audiencia para las doctrinas físicas y morales escondidas en los relatos de los poetas, el auténtico objetivo de su trabajo. Se trata de una muestra de congruencia con su itinerario intelectual, pues la mitología le ofrece la posibilidad de aunar en un solo libro todos aquellos temas que habían sido objeto de estudio en las obras anteriores. Bajo esta envoltura se ofrece a los lectores no especialistas (y desprevenidos) un resumen razonado de los conceptos básicos de filosofía natural, acompañado de una guía de conducta ética: “declarando con fábulas todo lo que consiste en saber” (p. 314). A través de la alegorización se establece una cohesión profunda entre poesía, ciencia y religión, las relaciones de analogía transmiten la sensación de coherencia entre los distintos ámbitos de la realidad, todos ellos aparecen sujetos a un plan ordenado desde siempre.

Cuando Bacon escribe el *De sapientia veterum* (1609) emplea también como fuente las *Mythologiae* de Conti; en este caso la mitología servirá como instrumento para hacer más fácilmente admisibles algunas ideas propias. Considera que el hábito de razonamiento mediante argumentos por analogía está tan arraigado que si se pretende iluminar sobre algún tema nuevo, siguiendo un camino más fácil y cómodo, conviene recurrir a las semejanzas: *Atque etiam nunc, si quis novam in aliquibus lucem humanis mentibus affundere velit, idque non incommode et aspere, prorsus eadem via insistendum est, et ad similitudinum auxilia confugiendum*³⁸.

No es éste el caso de Pérez de Moya, quien por medio de la mitología pretende hacer más accesible el saber tradicional –que se corresponde con el paradigma aristotélico–, dar cuenta de una cosmovisión que, intuída por los grandes poetas, ha sido confirmada por los sabios a lo largo de los siglos. En la *Filosofía secreta* la acumulación de fuentes antiguas y modernas sirve para poner de relieve la existencia de una verdad monolítica, universal, sin fisuras ni contradicciones.

Decía Aristóteles en la *Ética nicomaquea* que los jóvenes pueden ser geómetras y matemáticos, pero no físicos, “y si uno investiga por qué un muchacho puede llegar a ser matemático pero no sabio ni físico, la respuesta es ésta: los objetos matemáticos existen por abstracción, mientras que los principios de las otras ciencias proceden de la experiencia”³⁹. Estas palabras describen el itinerario intelectual de Pérez de Moya; después de dedicarse durante años al cultivo de la aritmética, culmina una trayectoria de enorme coherencia con la *Filosofía secreta*, escrita en la vejez. En ella asume la perspectiva de hombre experimentado que ofrece un compendio de sabiduría física y moral, pues mediante las distintas interpretaciones de los personajes mitológicos y las fábulas pretende explicar el funcionamiento de la naturaleza, el entorno físico inmediato del hombre, y cuál debe ser el comportamiento de éste de acuerdo con los planes de Dios, con la ley natural.

La solidaridad entre poesía, ciencia y religión posibilitada por la interpretación alegórica de los tratados mitológicos comienza su ocaso a medida que

³⁸ *The works of Francis Bacon*, (ed. fac., London 1857-1874), Friedrich Fromman Verlag, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1963, vol. V, pp. 605-686, p. 628.

³⁹ ARISTÓTELES, *Ética nicomaquea. Ética eudemia*, int. E. Lledó, trad. J. Pallí, Madrid, Gredos, 1985, p. 278.

avanza el siglo XVII. Los cambios que se producen en este momento, con la ruptura del orden aristotélico, –una concepción del hombre y del mundo simbolizada a lo largo de siglos por los mitos– repercuten de forma irreversible en la consideración de estas obras. Cuando la observación directa de la realidad suplanta al razonamiento por analogía, la cohesión entre los distintos planos de la realidad se rompe. A partir de este momento las fábulas pueden iniciar su camino liberadas de las interpretaciones.