

**LA ÓPERA *ACTÉON* DE SCRIBE:
UNA ORIGINAL ADAPTACIÓN DEL TEMA CLÁSICO**

**THE OPERA *ACTÉON* BY SCRIBE:
AN ORIGINAL ADAPTATION OF THE CLASSICAL THEME**

PALMIRA GARCÍA VILARRASA
Escuela Internacional de Doctorado de la UNED (EIDUNED)
pgarcia164@alumno.uned.es

Fecha de recepción: 25-05-2022
Fecha de aceptación: 25-06-2023

RESUMEN

El relato de Acteón ha estado presente en la cultura occidental desde la Antigüedad clásica hasta hoy, incluidas las composiciones operísticas. En este artículo se analiza el libreto de la ópera *Actéon* de Eugène Scribe, que reproduce hábilmente el mito del joven cazador en un ambiente palaciego decimonónico. El objetivo de este trabajo es demostrar que se trata de un ejemplo de originalidad dentro del ámbito de la Recepción Clásica. Para probarlo, primero, se exponen las características generales del relato mítico de Acteón en la Antigüedad, y se establecen los rasgos básicos de su evolución; después, se señalan las interpretaciones racionales del mito; y, finalmente, se hace un breve paseo iconográfico, puesto que la protagonista de la ópera está pintando un cuadro sobre Acteón, que recuerda a conocidas obras artísticas precedentes. El artículo concluye con el estudio de esta interesante obra, que combina las distintas versiones del mito, superpone los planos real y mítico, y fusiona los niveles textual e iconográfico.

PALABRAS CLAVE: mito de Acteón; Eugène Scribe; mitología; ópera francesa; Recepción Clásica

ABSTRACT

Acteon's story has been present in Western culture from classical antiquity to the present day, including operatic compositions. This article analyzes the libretto of the opera *Acteon* by Eugène Scribe, which skillfully reproduces the myth of the young hunter in a nineteenth-century palatial environment. The objective of this paper is to demonstrate that this opera is an example of originality within the scope of Classic Reception. To prove it, the general characteristics of the mythical story of Acteon in antiquity are exposed, and the basic features of its evolution established; then, the rational interpretations of the myth are examined; and, finally, a brief iconographic overview follows, since the protagonist of the opera is painting a picture on Acteon, which recalls previous known artistic works. The article concludes with the study of this interesting opera, which combines the different versions of the myth, superimposes the real and mythical planes, and merges the textual and iconographic levels.

KEYWORDS: myth of Actaeon; Eugène Scribe; mythology; French opera; Classical Reception

1. RASGOS FUNDAMENTALES Y VARIANTES EN LA EVOLUCIÓN DE ESTE MITO EN LA ANTIGÜEDAD

Acteón fue un joven tebano, hijo de Aristeo y Autónoe, que había sido instruido en el arte de la caza por el centauro Quirón. Un día el joven cazador fue castigado por Ártemis, que lo transformó en ciervo; por tal metamorfosis, sus propios perros no lo reconocieron, de modo que lo persiguieron y, tras darle alcance, lo devoraron. El tipo general de héroe mítico se ha mantenido siempre; sin embargo, su relación con la diosa ha ido variando a lo largo de toda la Antigüedad, lo que, lógicamente, ha dado lugar a innovaciones en el relato.

En la Antigüedad, las tres versiones principales de por qué Ártemis lo castiga son, por orden cronológico de los autores que las citan, las siguientes: una primera,¹ en la que Acteón es

¹ Stesich.236 P (en Paus.9.2.3-4); Acus.33 (en Apollod.4.4.4); Hes.*Fr.* 217A.

² A.*Fr.*242-243, de la obra perdida *Las Arqueras*; E.*Ba.*337-341, D.S.4.81.3-5.

³ Hyg.*Fab.*180

condenado por Zeus, a través de su hija Ártemis, por haber pretendido a Sémele, amante del dios supremo. La segunda, según la cual Acteón es castigado por Ártemis, por haberse jactado de ser superior a la diosa en el arte de la caza² o por haber intentado violarla³. Y la tercera, en la que Acteón es castigado por Ártemis por haberla visto desnuda en la fuente mientras se bañaba con sus ninfas⁴. La causa del castigo ha evolucionado: la *hybris* inicial del joven cazador deriva en una transgresión visual. Esta infracción visual, propia de la variante del baño de la diosa, se bifurca entre la transgresión voluntaria de Acteón de espiar lo sagrado⁵ y el desafortunado encuentro fortuito con la divinidad.⁶

La última versión, la del *baño de la diosa*, es la que ha llegado a ser la más usual, tanto en la Antigüedad –a partir de Calímaco– como en épocas modernas. Explica esta versión que un mediodía Acteón, tras una mañana de caza con su jauría por el monte Citerón, entró en los bosques del valle de Gargafia para refrescarse del calor; allí se encontraba también la diosa Ártemis con la misma intención. Acteón sorprendió a la diosa bañándose desnuda en una fuente con sus ninfas. La diosa, furiosa, al no tener las flechas a su disposición, roció con agua al muchacho y éste quedó convertido en un ciervo. Sus cincuenta perros no lo reconocieron y, enfurecidos por la diosa, lo persiguieron; cuando le dieron alcance, lo despedazaron y devoraron. Después de la cruel muerte de Acteón, la jauría, que aún no había reconocido a su descuartizada presa, buscó en vano a su amo por todo el monte, hasta que llegó a la caverna de Quirón. El centauro, conmovido por los aullidos de los perros, modeló para consolarlos una estatua que reproducía la figura de su dueño, Acteón.

Esta versión, la del *baño de la diosa*, es la que Ovidio plasma en sus *Metamorfosis*, donde Acteón llega a ser una auténtica figura literaria trágica con derecho propio. Previamente, Calímaco había hecho una insinuación sobre el paisaje idílico para el baño placentero de Ártemis, pero Ovidio desarrolla una detallada descripción que servirá de inspiración para numerosas obras artísticas de la posterioridad. Tras la écfrasis, Ovidio expone la acción (173-

⁴ Call.*Hymn.*5.107-116; Luc.*DDeor.*16.2; Ou.*Met.*3.138-252, Seneca *Oed.*751-763; Hyg.*Fab.*181; Sil.*Ital.*12.365-368.

⁵ Apul.*Met.*2.4; Nonn.*D.*5.287-551.

⁶ Call.*Hymn.*5.107-116.

205): Acteón, el nieto de Cadmo⁷, guiado por los hados, se adentra en espacios desconocidos. Y entonces irrumpe la transgresión visual (177-185): el joven es visto por las ninfas, que chillan e intentan ocultar el cuerpo de la diosa, infructuosamente, pues Diana es más alta que ellas. El cazador puede ver su rostro ruborizado. Diana, al no disponer de sus saetas, salpica con agua, calificada de «vengadora» (*ultrixibus undis*) el rostro de Acteón (v. 190). Ese momento de desvelamiento será plasmado con gran maestría por numerosos artistas en el futuro, desde el célebre Tiziano, con Acteón apartando una cortina⁸, hasta Albani, a cuya obra se asemejará el cuadro de Lucrezia, la protagonista de la ópera de Scribe. Por otro lado, Ovidio muestra a Acteón sin intención de espiar a Diana, aunque ésta tampoco lo castiga simplemente por verla desnuda. La ira de la diosa se centra en su posible papel como informante; su castigo pretende impedir su locuacidad. Siglos antes, Eurípides necesitó un paralelo de Penteo y situó el desmembramiento de Acteón en el monte Citerón; pero Ovidio requiere un lugar sombrío y aislado, y para ello concibe un valle: el de Gargafia⁹, con sus pinos y cipreses, consagrado a Diana. Ovidio¹⁰ mantiene cuatro elementos clave de la versión calimaquea: Acteón no tiene la intención de ver a la diosa; el baño de Diana se encuadra en un paisaje idílico; este paisaje se sitúa en Beocia y, en cuarto lugar, la escena del baño tiene lugar durante el mediodía. A partir de los elementos clave proporcionados por el esbozo de Calímaco, Ovidio realiza magistralmente su *amplificatio*: localiza concretamente el paraje idílico: el valle de Gargafia, con su gruta y manantial; añade, tras el episodio, la opinión de los dioses ante el castigo de Diana; insiste en la ausencia de voz humana de Acteón; y omite toda la secuela tradicional de la muerte del héroe: el luto de sus padres o el cuidado por el destino de sus perros. Finalmente, Ovidio en su obra *Tristia*¹¹ precisa de su propio relato para relacionar al mítico cazador, víctima inocente castigada de un modo desproporcionado, con su misma persona, víctima de un *error* castigado con el exilio.

⁷ Ovidio comienza el relato de Acteón sin nombrar al héroe y solo da sus conexiones genealógicas, como explica Greta Hawes (2017: 87).

⁸ Tiziano, *Diana y Acteón*. Londres, National Gallery (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-diana-and-actaeon>).

⁹ Según las notas de Heath (1992: 92), Ovidio pudo haber encontrado el nombre de Gargafia en alguna fuente perdida. No obstante, con él tenemos la primera referencia, recogida más tarde por Higino (181) y por Estacio (*Th.7.274*). Pausanias sitúa un manantial cerca de Platea con el nombre de Gargafia (9.4.3).

¹⁰ Ou.*Met.*3.138-252.

¹¹ Ou.*Tr.*2.103-106.

2. INTERPRETACIONES RACIONALES

Ya en el siglo IV a. C. Paléfato intentó racionalizar los mitos tradicionales haciéndolos derivar de hechos históricos en su obra *Sobre fenómenos increíbles*, en la que también trató el relato mítico de Acteón.¹² Para Paléfato el joven amó tanto a sus perros y pasó tanto tiempo cazando y despilfarrando que descuidó su propio hogar; cuando finalmente el derrochador se quedó sin nada, la gente dijo de él que había sido devorado por sus propios perros.¹³ No obstante, los autores inmediatamente posteriores a Paléfato se desentendieron de este intento de racionalización del mito en que Acteón es despedazado por sus propios perros, que representan a sus acreedores, y se decantaron por la versión más idílica «del baño de la diosa» de Calímaco. En el siglo II d.C. Favorino de Arlés da una explicación alegórica de la historia: los perros que devoran a su dueño Acteón serían los aduladores que arruinan a los señores. No obstante, es Fulgencio quien nos interesa especialmente por constituir el eslabón entre la baja Latinidad y la Edad Media. Tal y como explica Lucas (2014: n. 5), la obra de Fulgencio constituye para nosotros un pequeño tesoro, puesto que fusiona los puntos de vista de la tradición e influye enormemente en la recepción posterior. Fulgencio¹⁴ opta por la versión del baño de Diana y por la tradición del joven como *voyeur*. Ese deseo de Acteón por contemplar a la diosa desnuda le sirve a Fulgencio como pretexto para señalar que la curiosidad conlleva más daños que alegrías. El uso del término *curiositas* no es azaroso, puesto que ya en la heresiología tardoantigua se había identificado en la *curiositas* el principal ingrediente del retrato moral del herético¹⁵. Tras la narración del mito, Fulgencio ofrece primero una explicación alegórica que atribuye a Anaxímenes de Lámpsaco; según el mitógrafo latino, éste dijo que el joven cazador, una vez llegado a la madurez, queda aturdido al descubrir a Diana desnuda, que encarna la caza genuina, y se percata de los peligros que conlleva el arte de la cacería; ante estos riesgos, Acteón se asusta, como si tuviera un corazón de ciervo. Sin embargo, para interpretar el trágico desenlace del joven, Fulgencio acude a la antigua explicación propuesta por Paléfato: Acteón ya no caza, pero sigue alimentando a sus canes por lo que finalmente pierde su hacienda, es decir, es devorado por sus propios perros. Así pues, Fulgencio fusiona las dos interpretaciones alegóricas

¹² Palaeph.6, 1.

¹³ Morros Mestres (2010: 43 y 22) explica con detalle ese punto. Su obra sobre el tema de Acteón ilustra la larga tradición literaria del mito.

¹⁴ Fulg.3.3.

¹⁵ Vega (2014: 157 y ss.). Interesante análisis del «saber como conflicto» en el que Vega analiza los distintos tipos de *curiositas* heréticas para la tradición cristiana, desde las más leves hasta la considerada más mortífera, la *curiositas improporcionada*. Se alude a la influencia de uno de los Proverbios sobre la imprudencia de curiosear sobre lo divino y de la epístola de San Pablo a los romanos, que invita al cristiano a no elevarse de cuanto más le conviene (*Ep.Rom.12.3*)

y, además, da una nueva vuelta de tuerca al mito: Acteón no es el perverso *voyeur* que transgrede las normas para contemplar a la divinidad desnuda, sino que ahora se trata de un joven cazador que, al madurar y observar el verdadero sentido de la caza, se vuelve prudente con ese arte; sin embargo, el apego y cariño por sus perros provocan que los siga alimentando, con lo que acaba arruinado. Así pues, Acteón ha pasado de θεόμαχος a θεοφονής. La primera interpretación alegórica de Fulgencio será la que usarán los tratadistas mitográficos posteriores para sus explicaciones moralizadoras: el Mitógrafo Vaticano II¹⁶, Arnulfo de Orléans¹⁷, el Mitógrafo Vaticano III, Boccaccio y Bonsignori¹⁸. Asimismo, mostrarán un Acteón derrochador John de Salisbury en *Policraticus* (1.4) y Alexander Neckam.¹⁹ Fulgencio, en definitiva, será el sillar del tema-tipo de Acteón en Occidente. Por su parte, Alfonso X el Sabio, en su *General Estoria*, nos facilita en castellano un cuadro generoso de las interpretaciones conocidas en el siglo XIII sobre la historia de Acteón.²⁰ Más tarde, el anónimo autor del *Ovide Moralisé*²¹ proporciona dos interpretaciones sobre Acteón. Según la primera, la fábula ejemplifica las consecuencias de excederse en los placeres de la caza y mantener sin provecho a una jauría o compañía ociosa; el haber sorprendido Acteón a la diosa no fue sino una consecuencia más de prolongar ese placer de la caza. Sin embargo, en la segunda explicación, considerada por el poeta mejor que la primera, Acteón se equipara a Jesucristo por haber sido sacrificado por los suyos; el joven fue abatido por los perros y Jesús fue inmolado por los judíos. El paralelismo alegórico entre Jesucristo, el siervo, y Acteón, el ciervo, viene justificado por los homófonos *serf* y *cerf*. Para completar el paralelismo, el poeta del *Ovide Moralisé* equipara a la diosa Diana con Dios Padre, el primer integrante de la Trinidad. La fábula de Acteón adquiere en el *Ovide Moralisé* la forma teológica cristiana, mediante una alegoría llevada a su

¹⁶ *Mitógrafo Vaticano II*, 81. Añade la misma moralización que Fulgencio y, además, proporciona el parentesco del joven y mantiene el mismo escenario que sugirió Ovidio, la fuente de Gargafia en verano.

¹⁷ *Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, VI, 1 Arnulfo añade, a la moralización de Fulgencio, el motivo por el que el drama de Acteón ocurre precisamente tras el mediodía: el joven ha llegado, según Arnulfo, a más de la mitad de su vida.

¹⁸ *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, V-VII. Bonsignori da dos de las explicaciones morales consabidas: Acteón era un buen cazador; más tarde se desentiende de ese arte, pero no quiere abandonar a sus perros, que lo acaban arruinando; por otra parte, al ver a Diana desnuda, es decir, al percibir realmente la caza, Acteón comprende que acabará arruinado y, ante esta clarividencia, se vuelve tímido, como un ciervo.

¹⁹ *De rerum naturis*, II, 137. El lexicógrafo equipara Diana a «sabiduría», a la que se consagran sus ninfas. A esos secretos no puede llegar cualquiera, que es lo que hizo el pobre Acteón. Por consiguiente, el joven debe ser castigado, para que no pueda revelar el conocimiento que le estaba prohibido.

²⁰ El monarca cita las interpretaciones siguientes: desde la del joven derrochador, pasando por la variante de los «esponedores» en la que el cazador, al llegar a la mediana edad, percibe los daños de la cetrería, o por la interpretación de que su temor se simboliza con la metamorfosis del ciervo; incluso menciona la explicación combinada de que el joven fue un príncipe medroso que no supo defender sus posesiones de sus enemigos representados por los canes, o en un último giro, cita la variante de que es precisamente para disimular su cobardía, que Acteón se dedica a la caza.

²¹ *Ovide Moralisé III* 571-669.

máxima expresión. La moralización continúa en Giovanni del Virgilio,²² quien reincide en el cambio de condición de Acteón, convertido en «siervo» después de haber sido un señor, caído en la desgracia tras haber sido rico. Pierre Bersuire²³, por su parte, incluye interpretaciones incompatibles: desde identificar primero a la diosa Diana con la avaricia para, a continuación, asimilarla a la Virgen María; sin embargo, al igual que el autor del *Ovide Moralisé*, interpreta cristianamente un Acteón como el Mesías. Más tarde Christine de Pizan²⁴ insiste en el error de la desidia; para ella, Acteón se ha abandonado a la ociosidad y de él se aprovechan otros ociosos; por ese motivo el mozo acaba odiando a la casta Diana y termina castigado por persistir en su error.

La tradición alegórica sobrevivió durante el Renacimiento. Prueba de ello son las interpretaciones alegórico-filosóficas que hizo Giovanni Boccaccio²⁵ de las leyendas mitológicas en su *Genealogia deorum gentilium*, todavía ancladas en la tradición medieval. Otros autores prefirieron la interpretación religiosa, como Colard Mansion en su *Bible des poètes*²⁶. Mansion explicó la historia de Acteón bajo las etapas de la pasión de Cristo, aunque, en contraste con la típica equivalencia medieval de Diana como Virgen María, él percibió a la diosa como un ser perverso que seduce a los inocentes. El poeta Étienne Forcadel siguió fielmente esta interpretación religiosa de la *Bible des poètes* y mantuvo la comparación entre Cristo y Acteón en su *Encomie de la Croix*. Con la pretensión de alejarse de la interpretación moralizante medieval, aún seguida por Boccaccio, el humanista Natale Conti optó por la explicación ético-filosófica en su manual mitológico. Su diferente perspectiva quizás se deba a que supo leer las fuentes griegas directamente, a diferencia de Boccaccio. Conti prefirió la explicación del relato de Acteón sobre la ingratitud de los que perjudican a su benefactor, en la línea apuntada por Christine de Pizan. El humanista adoptó también la otra interpretación de la fábula, basada en el exceso de curiosidad en asuntos ajenos, que se remonta a Fulgencio. Muy alejado de las interpretaciones simbólicas tradicionales, Giordano Bruno²⁷ explicó la leyenda

²² *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos*, III, 2

²³ *Ovidius Moralizatus, Reductorium morale, liber XV* 3, 5-6.

²⁴ *Epístola de Otea*, 69.

²⁵ Para la explicación del relato de Acteón, basado en Ovidio, Boccaccio citó a Fulgencio y asumió su interpretación racionalista sobre el cazador que llega a la edad madura, se percata de los peligros de la caza al verla casi desnuda (Diana = caza) y deja de practicar ese arte; no obstante, sigue alimentando a sus perros, ello le arruinará y será «devorado» por sus canes.

²⁶ En ella el compilador tradujo el *corpus* ovidiano, recogió las alegorías medievales del *Ovide Moralisé* y las acompañó de elementos provenientes del *Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire, para adaptar el material de Ovidio a los requisitos cristianos.

²⁷ Para los sonetos de *Los heroicos furores*, Bruno eligió las partes del relato ovidiano de Acteón que más le interesaron para su versión alegórica: el joven héroe representa el intelecto que busca la sabiduría y belleza divina.

de Acteón bajo un enfoque neoplatónico al que sumó su propio pensamiento metafísico. Tampoco Francis Bacon consideró provechosas las explicaciones alegóricas precedentes. Con la base de las *Mythologiae* de Natale Conti para redactar *La sabiduría de los antiguos*, Bacon interpretó el mito de Acteón bajo la perspectiva moral y política.²⁸

3. ICONOGRAFÍA

Las pinturas de vasos antiguas que tratan las figuras de Acteón y Ártemis coinciden perfectamente con las versiones de los textos. Así, durante el siglo VI a. C. nunca aparece *el baño de Ártemis*, lo que indica que en esas pinturas Acteón es castigado por una falta de *hybris*. Por su parte, las escenas con el baño de la diosa aparecen ya en época romana, en pinturas y mosaicos.

En efecto, las pinturas de los vasos conservados pertenecientes al siglo VI a. C. muestran a la diosa Ártemis vestida (sin que nada indique una posible escena de baño) con un Acteón adulto y barbudo huyendo o en postura de defensa, completamente humano. Sí aparecen los perros, pero no hay ningún indicio de metamorfosis, ni siquiera asoma la piel de ciervo mencionada por Estesícoro. La pieza más antigua conservada es una copa ática de figuras negras, actualmente perdida, considerada de mediados del siglo VI a.C. La copa, como nos explica Schlam (1984:87-88), presenta un Acteón maduro y barbudo en una postura típicamente arcaica de rodillas dobladas. Lo atacan siete perros, colocados alrededor de la figura. Este patrón fue usado habitualmente en el período arcaico²⁹ y solo ocasionalmente después.

A principios del siglo V a. C. el héroe aparece en los vasos y relieves ya como un joven, sin barba y con una capa que posiblemente evolucionó a la piel de ciervo lanzada por Ártemis (versión de Estesícoro citada por Pausanias). Asimismo, en algunas piezas se muestra con pequeñas astas³⁰ y, solamente en la Magna Grecia, con toda la cabeza de ciervo como solución

La diosa Diana, al igual que había interpretado Neckam, se identifica con la sabiduría, pero Bruno añade a esta concordancia la de Acteón con la de un paso intelectual y espiritual. La metamorfosis de Acteón en ciervo es explicada como una alegoría de la purificación en la que el héroe se lamenta por no poder fundirse con la divinidad. Finalmente, Bruno concibió la deificación del héroe como una fusión con la naturaleza.

²⁸ Para Bacon, los que curiosean secretos contra la voluntad de sus gobernantes llevan, como Acteón metamorfoseado en ciervo, una existencia temerosa hasta que sus siervos, al igual que los perros de la leyenda, los traicionan.

²⁹ *Muerte de Acteón*. Finales s. VI a.C. o siglo V. a. C. Léxico. 12767. Museo Nacional, Atenas. / *El castigo de Acteón (A) y silenos jugando (B)*. c. 480. a. C. Ánfora griega H599. Thorvaldsenmuseum, Copenhague.

³⁰ Pintor de Pan (Beazley). *Diana y Acteón*. 470-460 a.C. Crátera de campana con figuras rojas. Museo de Bellas Artes, 094, Boston. / *Muerte de Acteón*. 475, 450 a.C. Relieve melio en terracota. Louvre, 4447, París. / *Diana y Acteón*. 460-450 a.C. Bajorrelieve de templo E de Selinunte. Museo Archeologico Regionale «Antonio Salinas», Palermo. / *Muerte de Acteón*. 450-440 a.C. Crátera de figuras rojas. Louvre, 3482, París. / Atribuido al pintor de Likaon (Beazley), *Diana y Acteón*. 440 a.C. Crátera ática de campana con figuras rojas. Museo de Bellas Artes, 213562, Boston.

iconográfica para representar la metamorfosis. En ocasiones, como en el magnífico bajorrelieve de Selinunte, los perros ya no son pequeños y saltarines, sino verdaderos sabuesos grandes y realistas. En otros casos, la escena se completa con la figura de *Lyssa*, por ejemplo, en la cratera ática atribuida al pintor de Licaón, lo que permite relacionarla también con su versión dramática sincrónica, pues recuerda al espíritu de la tragedia de Esquilo.

En el siglo IV a. C. las esculturas y vasos³¹ despliegan una imagen sincrética de Acteón en una escena ritual de sacrificio, ya sea enfrentándose a un ciervo o ya sea él mismo, convertido en ciervo, víctima del rito, como se puede observar en la vasija apulia atribuida al pintor de Felton. Por otra parte, también Ártemis ha cambiado, sobre todo de vestimenta: desde finales del siglo V a.C. presenta botas o sandalias reforzadas y una falda corta, más apropiada para andar por los bosques a cazar fieras salvajes que la inverosímil túnica larga que exhibía tradicionalmente. La alusión a la muerte se percibe en las vasijas, pero curiosamente en algunas no hay presencia de perros, mientras que en otras se concilia toda la historia, como el ritón apulio, modelado incluso como una cabeza de perro de caza laconio.

En cuanto a la iconografía de época romana, perdura en sus primeras fuentes iconográficas la figura de Acteón como un joven desnudo, con astas y con la *nebrís*, la característica piel de ciervo; un par de perros lo atacan y uno de ellos acostumbra a morderle el muslo derecho. Ejemplos de ello son la estatua de Lavinio³² del siglo II a. C. (muy similar al bajorrelieve de Selinunte arriba comentado) y las lámparas de terracota³³ del siglo I d. C.

Ninguna de las piezas mencionadas hasta ahora ha revelado ni sugerido la escena del baño de Diana. Sin embargo, las pinturas murales pompeyanas ya presentan la iconografía de la obra de Ovidio y a partir de ellas, como sabemos, ésta será la versión preferida en las artes posteriores y muy pocos artistas se inspirarán en fuentes literarias más antiguas. Los frescos pompeyanos presentan los dos momentos más representativos del relato: el de Acteón observando el baño de la diosa y el de su castigo, medio transformado en ciervo y atacado por los perros. En un principio se muestran los dos por separado, pero pronto aparecerán juntos, como en el mural de la casa de Salustio³⁴, fusionados en un mismo panel con el recurso de

³¹ *Diana y Acteón*. 370-360 a. C. Escultura procedente de Tarquinia. Museo Archeologico, 5811, Florencia. /Atribuido al pintor de Felton. *Muerte de Acteón*. ca 350 a.C. Oinochoe apulia de figuras rojas. Museo Nazionale, Tarento. /Atribuido al pintor de Licurgo. *Diana y Acteón*. ca 340 a.C. Crátera apulia de figuras rojas, proveniente de Ruvo. Museo Nazionale, Nápoles. / *Muerte de Acteón*. 360-350 a. C. Ritón apulio. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. /*Escena del castigo de Acteón y de ofrenda*. IV a.C. Sítula de figuras rojas procedente de Apulia. Sidney and Lois Eskenazi Museum of Art.

³² *Muerte de Acteón*. Londres, British Museum (https://britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-3).

³³ *Acteón*. I d. C. Lámpara de terracota. Glyptothek, 6990, Múnich. /*Acteón siendo destrozado por sus propios perros*. I d. C. Lámpara de aceite, de terracota. Romisch- Germanisches Museum, Colonia.

³⁴ Pintor anónimo pompeyano. *Diana y Acteón*. I d. C. Pintura mural. Casa de Salustio, IV estilo, Pompeya.

mostrar dos Acteones (uno observando y otro castigado) o incluso dos Acteones y dos Dianas, véase la casa de Epidio Sabino³⁵ (una Diana en el baño y otra cazadora). Si bien en el momento del castigo se reproduce la iconografía típica, en la escena del baño el joven suele levantar su diestra, gesto interpretado o bien como de sorpresa (versión de Calímaco y de Ovidio) o bien de mala intención, para cubrirse los ojos del sol y de ese modo poder espiar mejor a Diana (versión en la que es un *voyeur*). A partir de ahí, desde la época imperial romana hasta el Renacimiento bizantino, la iconografía muestra la combinación de los dos momentos cruciales del mito de Acteón: el momento en que el héroe, con manto, bastón y mano levantada, observa a Diana bañándose en la típica postura «agachada por pudor» y asistida por un par de ninfas o de *putti* y, por otra parte, el momento en que el joven, medio metamorfoseado, es atacado por sus perros. Esos dos momentos los vemos tanto en los bajorrelieves de época imperial,³⁶ como en los múltiples mosaicos orientales y norteafricanos de los siglos II- IV d.C.³⁷

Por otro lado, cabe mencionar como correspondencia curiosa entre fuente iconográfica y fuente literaria el caso de la gema³⁸ de datación incierta (ss. I-III d. C.) en la que Acteón lleva un bastón de pastor en vez de la habitual lanza, como en la versión de las *Fabulae* de Higino, en la que Acteón no es un cazador sino un pastor. Otra gema³⁹ de periodo incierto como la anterior luce una imagen de Acteón similar a la del pintor de Felton. Por último, hay que destacar también los múltiples hallazgos de relieves de Acteón al norte de los Alpes, lo que ha llevado a presumir la posible identificación del joven con el dios celta Cernunnos.⁴⁰

Respecto a la época medieval, una miniatura⁴¹ que representa la muerte de Acteón se encuentra en un códice greco-bizantino con el comentario a las oraciones de Gregorio Nazianzeno atribuido a Pseudo-Nonno, del siglo IV d.C. En ella la diosa Diana está desnuda, pero llevando sus atributos característicos, el arco y el carcaj, mientras observa la escena en la que cuatro perros están atacando a Acteón, convertido en ciervo a excepción, curiosamente, de

³⁵ Casa di Epidio Sabino, IX 1,22; *Cat.*93

³⁶ *Historia de Acteón*. 125-130 d. C. Sarcófago de mármol trabajado en bajorrelieve (0,99x2,36 m.), procedente de Torre Nuova. Louvre, Galerie Daru, París.

³⁷ *El baño de Diana*. Finales del siglo II o mediados del III d. C. Mosaico policromo. Mauritania Tingitana. /*Acteón*. Primera mitad s. III d.C. Mosaico policromo. Mauritania Tingitana. /*Artemis y Acteón*. Medios del siglo III. Mosaico Chahba-Philippopolis, Museo 509, Siria. / *Diana y Acteón*. Finales del siglo IV d.C. Mosaico del Timgad, Museo Arqueológico «Wilaya des Aurés».

³⁸ *Acteón*. I d.C- III d. C. Gema de pasta de vidrio. The British Museum, 3127, Londres.

³⁹ *Acteón arrodillado*. I d.C- III d. C. Gema de pasta de vidrio. The British Museum, 3126, Londres.

⁴⁰ Para más información sobre el tema del dios Cernunnos: Poitrenaud, Gérard. «Cernunnos entre Orphee et Actéon?» *Cycle et Metamorphoses du dieu cerf* (2015): 1-14. / Šašel Kos, Marjeta. «Cernunnos in Slovenia?» *Arheološki Vestnik* (2010): 175-186.

⁴¹ *La muerte de Acteón*. Siglo X-XI d.C. Miniatura. Ilustración. Biblioteca Apostólica Vaticana. *Vat.gr.1947*. folio 143 v, Roma.

su cabeza. En otra miniatura⁴², contenida en un manuscrito de la *Épître d'Othea* de Christine de Pizan, se puede observar la nueva iconografía iniciada a finales del siglo XIV en la que la escena del baño de Diana no se desarrolla en una fuente natural, tal y como cantaba Ovidio, sino en una fuente artificial de piedra⁴³; ésta instituía un *topos* iconográfico simbólico de los Jardines del Amor. Christine de Pizan nos habla de Acteón como si fuera un caballero y, en efecto, el Acteón de la ilustración aparece ataviado como un caballero, sobre un caballo negro rodeado de tres perros. Asimismo, la autora cuenta cómo Diana es sorprendida por ese caballero, mientras se baña desnuda con sus ninfas en una hermosa fuente de aguas cristalinas; momento recogido en la miniatura, salvo que el grupo femenino no va completamente desnudo, sino adornado con sombreros típicos de su tiempo. También un Jardín del Amor, un *hortus conclusus* con su fuente hexagonal, se muestra en una obra de Domenico Veneziano.⁴⁴ Diana y sus ninfas aparecen desnudas dentro de la pequeña fuente, pero Acteón, medio metamorfoseado va ataviado con indumentaria propia del siglo XV. A este mismo siglo pertenece el relieve⁴⁵ en el borde izquierdo de la puerta derecha San Pedro, en la Basílica de San Pedro de la Ciudad del Vaticano. El mito, como los demás de la puerta, se reinterpreta de modo moralizador siguiendo el modelo de *Ovidius Moralizatus* de Pierre Bersuire. Así pues, Acteón se identifica con Cristo y sus perros, que lo despedazan, con los verdugos del Salvador. Tampoco se basó directamente en Ovidio el artista Giovanni Antonio da Vercelli, llamado el Sodoma, al decorar con una serie de pequeños lienzos un techo del Palazzo Chigi, en Siena, entre los cuales se encuentra una pintura⁴⁶ sobre Diana y Acteón. Según Roberto Bartalini (2001: 157-162), la fuente directa del tema no es la obra de Ovidio, sino el *Ovidio Methamorphoseos vulgare* de Bonsignori impreso en Venecia en 1497, con una serie de xilografías. Esta vulgarización, a su vez, se basaba en una paráfrasis explicativa de las *Metamorfosis* y en las alegorías compuestas para uso didáctico en 1322-23 por Giovanni del Virgilio. Un detalle en la iconografía del lienzo de Sodoma, que demuestra que éste no se basó directamente en el texto de Ovidio, se encuentra en el entorno

⁴² *El baño de Diana*. Siglo XV (ca. 1460). Miniatura. Ilustración. Bibliothèque Royale, manuscrito de la *Épître d'Othea*, de Christine de Pizan, Ms. 9392, f. 26, Bruselas.

⁴³ Por lo que respecta a la iconografía de las ilustraciones de las ediciones de Ovidio sobre la historia del baño de la diosa y Acteón, desde la primera vulgarización, impresa en Venecia en 1497 hasta las *Transformaciones* de Lodovico Dolce de 1553, la tradición iconográfica de la fuente, establecida en el siglo XIV, no se cumple en las ilustraciones de las ediciones de Ovidio (ilustraciones de 1497, 1506, 1513, 1517 y Nicolò degli Agostini 1522). En ellas se mantiene el entorno natural de la historia y no aparece ni fuente ni jardín para la interpretación cortés del tema.

⁴⁴ Veneziano, Domenico. *Diana y Acteón*. 1461/62, estudio. Colección Peter Full, Londres.

⁴⁵ Averlino, Antonio. *Diana y Acteón*. 1433-1445. Escultura. Relieve de bronce. Basílica de San Pedro, puerta de bronce de San Pedro, Ciudad del Vaticano.

⁴⁶ Vercelli, Giovanni Antonio da. *Diana y Acteón*. ca. 1500-1507. Óleo sobre tela. Colección privada, Milán.

donde la diosa y sus ninfas se bañan: aparecen rodeadas de un paisaje completamente árido, sin frondosa vegetación ni la gruta descrita por el poeta sulmonense. Por otro lado, Ovidio detalló los numerosos perros de la jauría que desgarraban al pobre ciervo; mientras que Sodoma solamente incorpora dos en su lienzo, lo que responde a la vulgarización medieval ilustrada.⁴⁷ Varias xilografías de grabadores anónimos de principios del s. XVI⁴⁸ aún siguen esa tendencia propia de la vulgarización medieval: la combinación de la escena de baño con el ataque de dos perros. También la escena mural de Diana y Acteón de la Sala del Fregio de la Villa Farnesina de Roma, aunque inspirada en la fuente literaria ovidiana de las *Metamorfosis*, se mantiene anclada en el lenguaje medieval; la diosa y sus ninfas aún se bañan en la típica pila circular del siglo XV y Acteón, en clave cristiana, simboliza la intrusión del ser humano en el espacio divino, sin haber sido elegido, y su impotencia ante el castigo de la divinidad, que lo degrada a ser un animal. Con esa alegoría, la fábula de Acteón mantiene la forma teológica cristiana, interpretada así ya por el poeta del *Ovide Moralisé* o por Pierre Bersuire. Los interiores de Fontanellato⁴⁹ presentan una fascinante combinación: el primer ciclo mitológico de imágenes de la historia del arte moderno, aunque ese ciclo esté basado en la tradición interpretativa medieval y de la temprana Edad Moderna; la elección del tema del ciclo mitológico, la muerte injusta de Acteón, estaría relacionada con el duelo personal de la familia por la muerte de su hijo. Es relevante constatar cómo, tras más de un milenio, la versión ovidiana de la historia de Acteón, joven víctima de una injusticia divina pues no ha cometido delito alguno voluntariamente, se utiliza para recordar y meditar sobre la injusticia divina por el fallecimiento de un recién nacido, un ser inocente que no ha pecado. No obstante, a la versión ovidiana se le ha de añadir todo el historial de traducciones e interpretaciones morales y cristianas a lo largo de ese largo milenio.

La iconografía del mito del joven cazador a partir del Renacimiento suele presentar las siguientes variantes: Acteón con cabeza de ciervo y cuerpo humano (frecuentemente en el siglo XVI); Acteón solamente con astas de ciervo (sobre todo en el siglo XVII) y Acteón aún humano descubriendo el baño de Ártemis y sus ninfas (a lo largo de varios siglos). La iconografía, pues,

⁴⁷ Ovidio *Metamorphoseos vulgare*, c. VIIv (libro I, cap. XXXIII). En Bartolini, R. (2001:159): «E incominciò allora [Atteone] a pensare *quello* che si dovesse fare, o tornare a casa o vero alle selve. A le case no(n), per paura di cani, non alle selve per *vergogna*. Ma stando cusì e pe(n)sando quello che avesse a fare, *echo a lui duo sui cani et come el videro lo assalirone* e cominciono forte abaiare e qua(n)do l'altri cani l'odiro tutti corsero verso q(ue)sti duo cani».

⁴⁸ *Diana y Acteón*. 1513. Xilografía de *Metamorfosis*, Venecia. / *Diana y Acteón*. 1522. Xilografía de *Tutti li libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa* de Nicolò degli Agostini, Venecia. / *Diana y Acteón*. 1530. Regius, Rafael. Xilografía de *Metamorphoseon Pub.Ovidii Nasonis libri XV*, libro III, Venecia.

⁴⁹ Parmigianino. *Historia de Diana y Acteón*. 1522-24. Frescos, Fontanellato, Rocca Sanvitale.

ha ido evolucionando desde las primeras imágenes del terrible castigo que sufría Acteón a la sensual escena del baño, en la que no hay atisbo de crueldad, sino fundamentalmente el joven que contempla a la diosa y a las ninfas desnudas; ello permite al espectador de la obra convertirse también en un *voyeur*, como Acteón, pero sin el inminente castigo. Esta última será la variante en la que se inspirará la protagonista de la obra de Eugène Scribe.

4. EL LIBRETO DE LA ÓPERA-CÓMICA *ACTÉON* DE EUGÈNE SCRIBE (1836)

La ópera-cómica *Actéon*, con música de Daniel-François-Esprit Auber⁵⁰ y libreto⁵¹ de Eugène Scribe, consta de un solo acto, pues fue concebida como un simple interludio para la Ópera. Se estrenó el 23 de enero de 1836 en la Opéra-Comique de París.⁵² Augustin-Eugène Scribe (1791, París - 1861, París) fue, además de libretista, un prolífico dramaturgo. Como libretista, colaboró con todos los grandes compositores de su época. Fue, además, elegido miembro de la *Académie Française* en 1836, el mismo año en que se estrenó su *Actéon*.

En su libreto, Eugène Scribe no se limita a inspirarse en la leyenda clásica del célebre cazador, sino que reelabora de forma ingeniosa el motivo mítico.

La obra se ambienta en un íntimo saloncito de una gran villa siciliana, con espléndidos jardines, durante las fiestas de Pentecostés. El argumento gira alrededor de Lucrezia, una joven princesa encerrada en esa villa por su marido celoso, el príncipe Aldobrandi; le hace compañía Angela, la hermana de éste, enamorada del conde Léoni. En su encierro las dos jóvenes, junto con algunas otras damas, llevan una vida apacible: charlan, pintan, tocan música; pero añoran las fiestas palaciegas en las que podrían coquetear. Del mismo modo, está con ellas Stéphanon, un chichisbeo⁵³ enamorado de Lucrezia.

El conde Léoni, que quiere casarse con Angela, pretende invitar a las damas a una fiesta que da en su cercano palacio, pero se le impide la entrada en la comunicada villa. Sin embargo, el joven no se rinde y para lograr su objetivo finge ser un pobre ciego; gracias a tal engaño logra entrar. Mientras tanto, la princesa explica a su marido que ha pintado un cuadro que representa a Acteón en el momento de sorprender en el baño a Diana y a sus ninfas –de ahí

⁵⁰ Auber, Daniel François Esprit, *Actéon. Opéra-comique en un acte. Airs Détachés avec accomp.t de piano par V. Rifaut*. Bnf Gallica.

⁵¹ *Oeuvres complètes de Eugène Scribe. Quatrième série, Opéras-comiques, Sér. 4, Vol.5, 287-231*. Bnf Gallica.

⁵² En el año 1836, solamente 45 días más tarde del estreno de la ópera cómica en París del *Actéon* de Eugène Scribe, se estrenó en la misma ciudad la farsa de M. Chassaingne el *Actéon y el centauro Quirón* cuyos libretistas eran Emmanuel Théaulon, Adolphe De Leuven y Auguste Félix Duvert.

⁵³ Un chichisbeo (en el original francés *sigisbée*) es un hombre que, en la nobleza italiana del siglo XVIII, acompañaba oficialmente a una dama casada.

el título de la obra— pero le falta un modelo para la cabeza del héroe. El ciego, tras presentarse, parece la solución: posa como Acteón junto a las damas que encarnan a las ninfas semidesnudas. Angela reconoce al conde, pero, pese a la vergüenza de estar con poca ropa ante un falso ciego, acaba posando con el grupo porque sabe que, si Léoni es descubierto, Aldobrandi lo querrá matar. Además, se suma a la contemplación del espectáculo de ninfas semidesnudas Stéphano, el joven paje que venía a buscar la respuesta a una carta que había escrito a su amante. Léoni, irritado al ver que el paje observa a su propia amada, lo delata; con esta confrontación también él es desenmascarado como falso ciego por el paje. Aldobrandi reacciona airadamente ante el engaño, pero se calma cuando el conde le aclara que está enamorado de su hermana y no de su esposa; Léoni, además, tampoco denuncia las intenciones del paje con su carta. La pieza tiene un feliz desenlace: el conde los invita a su fiesta y todos aceptan encantados; por último, el propio Aldobrandi se ofrece como modelo de Acteón para el cuadro de Lucrezia.

La correspondencia de los personajes entre el plano real (princesa, chichisbeo, doncellas...) y el plano mítico (Diana, Acteón, ninfas...) se va acentuando conforme avanza la obra, hasta acabar con los dos planos fusionados en las últimas escenas. Aldobrandi, que empieza como marido bravucón, intolerante, que se deleita con la visión de mujeres ligeras de ropa, pero que no admite la competencia de ningún varón en su palacio, nos recuerda al poderoso Júpiter; sin embargo, el príncipe acomoda su inflexibilidad al final feliz de la obra, permitiendo a todos asistir al baile y ofreciéndose a convertirse en el propio Acteón de pose (un papel que le permitirá, lujurioso, seguir observando a las doncellas con ropas transparentes). Su esposa Lucrezia⁵⁴ adopta desde el inicio el papel de Diana, rodeada de damas devotas que le hacen de coro y que finalmente se mostrarán como ninfas cazadoras. Su predilecta, según afirma la princesa en la obra, es Eucaris, por lo que llega a someter a Angela, su cuñada y principal amiga, para que adopte ese papel. La identificación de Lucrezia como Diana es evidente. Prohíbe a su esposo que asista a las sesiones de pintura, pues él sí tiene vista, según palabras de la princesa. En la última escena de la ópera, Lucrezia pinta su cuadro del baño de la diosa, sentada ante su caballete, pero se levanta indignada, al igual que las demás mujeres, cuando Léoni acusa Stéphano de espiarlas. Sus palabras, a coro con las demás damas, son las que pronunciaría Diana sorprendida por Acteón: la escena del cuadro que está pintando ha cobrado vida. Lucrezia personifica a Diana incluso cuando Stéphano, el primer Acteón, se justifica ante ella de rodillas y se defiende ante la diosa con la excusa de que entró sin mala intención y por

⁵⁴ La elección de su nombre por parte del libretista, etimológicamente muy adecuado, podría también deberse a que recientemente, en diciembre de 1833, se había estrenado la ópera de *Lucrezia Borgia* de Gaetano Donizetti, basada en el drama de Victor Hugo.

casualidad las vio, un error que se remonta a Ovidio.⁵⁵ Asimismo, la altivez, el carácter fuerte y el desdén por el comportamiento masculino que muestra Lucrezia son rasgos propios de la diosa. Ella es la que pinta el cuadro, la mano ejecutante de la acción y quien provocará que entre un Acteón en escena, aunque no lo castigará al descubrir que es Léoni, el deseado por su preferida. Tampoco castigará a su chichisbeo, pues lo quiere como sirviente.

En cuanto a los dos Acteones, si bien Léoni se verá obligado a posar como Acteón, su astucia⁵⁶ y estratagemas recuerdan al mítico Ulises, mientras que el pobre Stéphano sí encarna al joven devoto de la diosa, que incauto se detiene a observar a las jóvenes semidesnudas cuando tropieza con ellas. El chichisbeo es el Acteón ovidiano, que huye como ciervo asustado hacia el monte; pero es cazado por Aldobrandi, que lo detiene y lo agarra por la oreja, una posible referencia a los cuernos del Acteón metamorfoseado; sin embargo, al final no llega a ser sacrificado. Angela⁵⁷, como ninfa preferida de la casta Diana, se muestra sumisa y débil hasta que al final saca su valor y, como las legendarias Sabinas, se interpone entre hermano y amante. En cuanto a las doncellas, damas amigas de la princesa, aparecen desde el inicio de la obra, cuando se levanta el telón en la primera escena, rodeando a Lucrezia mientras pinta, como ninfas rodeando a Diana en su baño. Sabremos después que esas doncellas son antiguas compañeras de convento, con lo que la idea de devotas aún se incrementa. Para ellas Lucrezia es *Votre Altesse* y así se dirigen a ella, cuando admiran su cuadro, para decirle que está inspirada directamente por el gran pintor Albani. Sin embargo, por la descripción que hace Lucrezia de cómo han de posar los personajes para su sesión de pintura (el grupo principal admira el agua y las ninfas restantes están sentadas en la sombra mientras se bañan; a la izquierda, Acteón entreabre el follaje tras los arbustos), su cuadro se ajusta un poco más al de *Diana and Actaeon* de Martin Johann Schmidt⁵⁸ (1785) o al de Louis Galloche⁵⁹ (1725) que a los de Albani. Cinco

⁵⁵ (Se mettant à genoux devant Lucrezia.) /Sans nul mauvais dessein, j'étais, par aventure, / Entré dans ce salon, sans rien voir, je vous jure ! / Lorsque j'ai par malheur été vu... (Stéphano) ; At bene si quaeras, fortunae crimen in illo, 141/ non scelus invenies : quod enim scelus error habebat ? (Ovidio).

⁵⁶ La astucia que caracteriza a Léoni le hace exclamar, cuando consigue engañar al príncipe y posar como si fuera Acteón: «Le destin comble mes vœux, /Et grâce à mon stratagème, /Je vais revoir ce que j'aime! /Les aveugles sont heureux!». En la escena duodécima se encuentra posando como Acteón, Léoni actúa como el joven cazador mítico y queda fascinado ante la belleza de las jóvenes «ninfas», bajo ropajes transparentes y profiere: «O moment plein de charmes! /O spectacle enchanteur ! /Dont je puis sans alarmes/Savourer la douceur!»

⁵⁷ Aparece en la primera escena sentada, tocando la mandolina, instrumento que podemos ver en muchos retratos que hizo durante el siglo decimonónico el francés Jean Baptiste Camille Corot a jovencitas. No es casualidad que la muchacha que toque una mandolina, instrumento tan relacionado con la dinastía Vinaccia, luterios napolitanos, cerca de donde se encuadra la ópera.

⁵⁸ Johann Schmidt, Martin. *Diana and Actaeon*. 1785. Galería Nacional, Liubliana.

⁵⁹ Galloche, Louis. *Diana y Acteón*. 1725. Hermitage, San Petersburgo.

años antes del estreno de la ópera de Scribe, Francesco Hayez⁶⁰ pintó *El baño de las ninfas*, donde éstas no van desnudas.

Eugène Scribe en la ópera-cómica *Actéon* se recrea con el tema de la *mirada*, motivo profundamente arraigado en la recepción del episodio del mítico cazador. A partir del cuadro de la princesa, alrededor del cual gira toda la trama de la ópera, Scribe se divierte con los enredos de los nobles personajes decimonónicos y de sus paralelos míticos. Entre los protagonistas palaciegos de la obra los hay que simulan no ver, pero ven, aunque no pueden hablar; otros que creen ver, pero no se dan cuenta de nada y finalmente los hay que, sin querer y por casualidad, ven lo que no deberían ver. Scribe combina magistralmente todas las posibilidades de miradas y versiones del episodio de Acteón. Inicialmente la mirada del conde, según Angela, indica que cumplirá la promesa de visitarla. Lucrezia, para ayudar a que ese encuentro entre los dos jóvenes sea posible, planea que Léoni pasee por los jardines de la mansión, dignos de ser *vistos*, y que ellas *por casualidad* tropiecen con él. Esta sería la posibilidad moderna de la historia de Acteón, la del espíritu parisino que el conservador y meridional Aldobrandi no permite. Una versión especular en la que Diana provoca que Acteón pasee por su bosque y que, simulando una casualidad, pero con toda la intención, la diosa y su ninfa se encuentren con el joven devoto. Como es una fantasía, malograda por el conservadurismo tradicional, el jardín será el lugar de encuentro propuesto por Lucrezia, y no el saloncito, el recinto sagrado por excelencia femenino, donde sí se van a encontrar realmente los amantes. Así pues, el encuentro imaginario se daría fuera de escena; el real sucede en el salón de cara al público. Por otro lado, Lucrezia explica a su marido que no puede terminar el cuadro porque necesita *ver* a su modelo para pintar a Acteón; no basta con imaginarlo. De hecho, parece que en un inicio ha pintado bien a Diana pero que las ninfas son sólo bosquejos, pues sus doncellas también deberán posar como ninfas semidesnudas ante el joven que represente a Acteón. Este punto no queda muy claro, pues Aldobrandi, al admirar el cuadro, menciona también a las ninfas. Pero lo que sí es evidente es que la casta diosa está acabada; no precisa modelo para Diana ya que posiblemente es muy similar a ella misma; ello explicaría el interés del joven chichisbeo, enamorado de Lucrezia, que ha estado también repasando el cuadro a solas. El príncipe Aldobrandi, que pretende controlarlo todo, *no ve* ni percibe nada. No solamente no ve lo que ocurre a su alrededor, como que el chichisbeo está haciendo gestos desesperados a su esposa para darle una nota, sino que no ve los ardidés evidentes, como la falsedad del ciego o los fingimientos de su propia esposa. El conde Léoni, a solas, se ufana de

⁶⁰ Hayez, Francesco. *El baño de las ninfas*, 1617. Colección privada, Lugo, Vicenza.

su estratagema y destaca con un juego de antítesis lo absurdo de la situación: cuando *veía* se le cerraban las puertas, ahora que *no ve*, se las abren. Aunque Lucrezia se compadezca de él creyéndole un Acteón infeliz, él realmente es un Acteón dichoso porque él *ve*, mientras que las ninfas y Diana lo ven, pero se creen *no vistas*. Una situación parcialmente diferente al mito. Parcialmente y no contraria en su totalidad, puesto que Lucrezia (Diana) no está desnuda sino pintando y las ninfas van semivestidas. El delito contra la diosa tampoco es posible si se requiere un final en el que el héroe no termine castigado. Cuando Lucrezia coloca a las doncellas y a Léoni para que posen para su cuadro, se produce el anteriormente mencionado triángulo de *miradas*: la princesa habla, da órdenes y ve al grupo tal y como lo está pintando, pero no percibe la realidad, pues no percibe que el ciego ve y que Angela está avergonzada; Angela ve a Léoni que mira a las ninfas pero no puede hablar; por último, el conde puede contemplar perfectamente a las ninfas, percibir el rubor de Angela y, de momento, no habla porque no le interesa. El momento culminante de este juego, en el que se multiplican las posibilidades fantosías en las que se podría encontrar un Acteón, llega en la última escena. En ese saloncito interior, donde las damas se creen a salvo de miradas indiscretas masculinas, el público puede contemplar un Acteón tradicional, pintado por Lucrezia en su cuadro, otro Acteón que posa y es encarnado por Léoni; un Acteón más, representado por Stéphan, que entra en el recinto por casualidad, mira y, al ser descubierto, huye para ser cazado, por otro posible Acteón, que venía adrede para curiosear, representado por Aldobrandi. Es precisamente el príncipe quien, al final de la ópera, se ofrece para ser el Acteón del cuadro.

El público comprende la ópera de Scribe si conoce la versión de la escena del baño, cantada por Ovidio, así como las diferentes obras pictóricas que se han inspirado en esa misma escena a lo largo de la historia. En el libreto, la referencia artística es la obra de Albani, pero el público tiene en su imaginario cualquiera de las múltiples pinturas que perduran desde la época romana. Pero, además, para comprender todos los matices de la ópera de Scribe, conviene recordar las dos variantes de la versión del baño de la diosa: la primera, la calimaquea y ovidiana, en la que Acteón no tiene intención alguna de espiar a la diosa, y la segunda, en la que el joven cazador actúa como *voyeur*.

Desde el inicio de la obra la semejanza entre Lucrezia y las doncellas con la escena del cuadro inacabado representando a Diana y sus ninfas es innegable; aunque con una variante en la actitud femenina ya que, como es sabido, la diosa y sus ninfas no deseaban ser vistas por ningún muchacho, pero Lucrezia y Angela sí anhelan compañía varonil y son ellas las que, *por casualidad*, intentan encontrarse con su Acteón. Este deseo sólo atañe a ellas dos, puesto que

las doncellas, amigas de la princesa, son antiguas damas de convento y su recato y orgullo, acorde con las devotas ninfas de Diana de la clásica versión ovidiana, se mantienen en toda la obra. Pese a esa variante inicial, a lo largo de la ópera *Lucrezia* va mostrando los rasgos propios de la casta y altiva Diana. Por ejemplo, prohíbe a su propio esposo asistir a las sesiones de pintura con las muchachas medio desnudas, pues él sí tiene vista; obliga a Angela a quedarse en simple ropa de gasa para posar como ninfa; se indigna cuando Léoni acusa a Stéphanó de espiarlas y se vuelve a enojar cuando el chichisbeo descubre a Léoni. Las palabras de Lucrezia, a coro con sus damas, son las correspondientes a Diana sorprendida por Acteón. Scribe sostiene en la rabia de Lucrezia y sus damas todo el legado de la diosa cazadora descubierta por el joven. Asimismo, Lucrezia también permite a Stéphanó que se defienda y pueda explicar la versión ovidiana de que entró sin mala intención y las vio por casualidad. Lucrezia es la mano ejecutante de la acción pues, a la vez que va pintando el cuadro, provoca que entre un Acteón en escena y se reproduzca el mito en la realidad. No obstante, el desenlace no será cruel y Acteón no será castigado; ciertamente, al tratarse de una ópera cómica se necesita un final feliz. La figura del joven Acteón en la obra de Scribe se desdobra en sus dos versiones: el Acteón que tiene intención desde un principio de espiar al grupo femenino (como el joven cazador de Nono de Panópolis o el Penteo de Eurípides) y el Acteón que entra y por casualidad sorprende a Diana y a sus ninfas (como el de las versiones de Calímaco y Ovidio). El primero es el encarnado por Léoni y el segundo por Stéphanó. En efecto, en la última escena el público puede contemplar simultáneamente a los dos Acteones cometiendo su *delito*. Uno y otro son el reflejo en vivo del cuadro pintado por Lucrezia; sin embargo, Léoni, que *posa* como Acteón, es el *voyeur* deliberado, mientras que el pobre chichisbeo es el joven que actúa sin premeditación. Igualmente, el paralelismo de la obra de Scribe y el relato de Ovidio sobre Acteón se halla incluso en el espacio: el jardín de la villa es el *locus amoenus* y el lugar sagrado e inaccesible por orden de Aldobrandi es su villa, cuyo saloncito en el que se encuentran las mujeres corresponde al *antrum nemorale* ovidiano. Los cuidadosos preparativos que requiere Lucrezia mientras acomoda al grupo femenino para su cuadro constituyen casi una fina parodia de la escena del baño del poeta sulmonense. Del mismo modo, el momento del descubrimiento de Stéphanó, entrando al espacio «sagrado» mientras sorprende la escena femenina, recuerda al de la revelación de Acteón, que tan bien plasmó Tiziano, con el joven apartando una cortina. La ninfa Eucaris, a la que Lucrezia señala como *la nymphe Eucharis, à Diane si chère!*, no proviene de Homero, sino de los escritores de los siglos XVII y XVIII que compusieron poemas sobre los amores de Telémaco durante sus aventuras para encontrar a su padre. El escritor

francés François Fénelon, en 1699 publicó *Las aventuras de Telémaco*, así como José Bermúdez de la Torre publicó en 1728 el poema *Telémaco en la isla de Calipso*. Posteriormente, en 1818, Jacques-Louis David, pintó *La despedida de Telémaco y Eucaris*.⁶¹ En ese óleo, Eucaris, aunque se revela pura y casta, rodea con sus brazos el cuello de su amante Telémaco, en los últimos momentos de la pareja antes de separarse. La Eucaris representada por David es una joven virgen con *gracia*, como bien indica su propio nombre, y con una apariencia de timidez, encanto e inocencia. Esas características que refleja la Eucaris de David se adecúan a la joven Angela de la ópera de Scribe. Del mismo modo, la escena que pinta Lucrezia sobre Diana sorprendida por Acteón es propia de su época, a pesar de que las damas digan que es Albani quien inspira a la princesa. Ciertamente, esas mismas damas posan luego con vestidos transparentes y no totalmente desnudas como pinceló el famoso artista italiano. Las obras de Louis Galloche (1725) o de Francesco Hayez (1831) que representan las escenas del baño de ninfas, pero con éstas semivestidas, son más representativas de lo que nuestra ópera muestra. En efecto, en la década de 1830 las mujeres vestían faldas hasta el suelo, con enaguas almidonadas y, en la parte superior, corsé, mangas muy grandes que se estrechaban en la muñeca y enormes sombreros sobre complicados peinados. La ropa interior consistía en una camisa de lino hasta la rodilla y codo, junto con el corsé y las enaguas almidonadas. Cuando en la ópera de Scribe las damas desfilan como ninfas, en ropa interior según el libreto, bailan y luego posan para el cuadro de Lucrezia, no equivalen exactamente en escena a las pictóricas ninfas desnudas de Albani, aunque al libretista le interesa que el público se las imagine así en esa escena. Respecto a la mención de Albani, actualmente el Louvre tiene dos piezas del citado pintor sobre la historia de Acteón, una de 1617 en la que el joven aún mira a Diana, pero ya presenta cuernos de ciervo⁶², y otra de 1640, con el cazador huyendo medio metamorfoseado.⁶³ Por las palabras de Lucrezia,⁶⁴ más bien parece que el libretista esté refiriéndose a la primera de ellas. Scribe pudo haber conocido las dos: la de 1617 fue trasladada de Versalles al Louvre en 1797 y conservada en el *Musée Central des Arts* desde 1797; la obra de 1640 estaba expuesta en el Museo Real desde 1816. Ambas piezas pertenecían a la colección de Luis XIV. La obra de 1617, prototipo de las diferentes variantes que Albani realizaría a lo largo de su vida, podría muy bien ser sobre la que se inspira la princesa Lucrezia; en un contexto de barranco rocoso, cueva y fuente, tal y como describía Ovidio, el pintor italiano representa a Diana y sus ninfas

⁶¹ David, Jacques-Louis. *La despedida de Telémaco y Eucaris*. 1818. Museo J. Paul Getty, Bruceñas.

⁶² Albani, Francesco. 1617. [Actéon métamorphosé en cerf - Louvre Collections](#)

⁶³ Albani, Francesco. 1640. [Actéon métamorphosé en cerf - Louvre Collections](#)

⁶⁴ Oui, c'est bien elle qu'un profane/ Vient de surprendre au sein des eaux!

bañándose, mientras Acteón por casualidad las descubre. Si bien Ovidio menciona diez ninfas, cita por su nombre a siete; y siete son las que Albani pinta, bastante agitadas e intentando cubrir con un gran velo a la diosa que, al contrario de la ovidiana, se muestra relajada, aunque señala con el dedo al joven para vengarse. Así pues, el tema de Acteón que en el inicio de la obra es el motivo del cuadro de la princesa, termina reproduciéndose en escena con los personajes decimonónicos paralelos. El libreto de Scribe se vale de las diferentes versiones del baño para jugar con distintos personajes que representarían al joven cazador. Según el argumento de esta obra, se necesita un Acteón vivo y real para terminar el cuadro de Lucrezia y ése es el pretexto perfecto para que su figura intencional o curiosa o víctima del azar se vaya moldeando con los distintos personajes de la obra.

En el *Acteón* de Scribe se entrelazan y multiplican, como si de un caleidoscopio se tratara, los Acteones clásicos de las diversas versiones de la Antigüedad, desde la de un intruso sin culpa⁶⁵ de Calímaco, pasando por el joven inocente y perseguido de la *amplificatio* que hace Ovidio de esa versión calimaquea, hasta el *voyeur* deliberado de Nono de Panópolis. En todas las posibilidades ofrecidas por Scribe, sin embargo, se hace homenaje a la versión mítica del baño de la diosa, la más extendida a partir de Calímaco, pues es la que pinta Lucrezia. Scribe, al igual que Petrarca en su Madrigal 52 del *Cancionero*, juega con el mito tal como lo contaba Ovidio, para recrear y transformar a su conveniencia la escena erótica del baño. El delito de todos los Acteones de esta ópera no es la *primera hybris* de las fuentes antiguas iniciales,⁶⁶ sino la transgresión visual. Sin embargo, al igual que en la Antigüedad, es el grado de intencionalidad de ese delito lo que los diferencia. Así, Stéphanos, que contempla al grupo femenino con el que ha tropezado por azar, nos remite al Acteón calimaqueo y ovidiano, aunque tiene la posibilidad de explicarse ante la diosa que adora. Aldobrandi, en cambio, que pretende entrar en el salón para curiosear y Léoni, que mira con toda la intención a partir de su estratagema, derivan directamente del Acteón de Apuleyo o de Nono de Panópolis. La *curiosité* de Aldobrandi nos recuerda a la importancia que tuvo esta para Fulgencio en su explicación del mito de Acteón. El tema del azar recorre también toda la obra, casi como homenaje a Ovidio. En la primera conversación con Lucrezia, Angela ya menciona la posibilidad de que un hombre se presente en la villa «par hasard». Lucrezia en la tercera escena sugiere que durante la visita

⁶⁵ El «sin querer», οὐκ ἐθέλων, introducido por primera vez en la versión calimaquea del mito (Calímaco, *Himno* V, 113).

⁶⁶ *Catálogo*, Estesícoro y Acusilao (versión de Acteón como rival de Zeus); Esquilo, Eurípides y Diodoro Sículo (versión de Acteón enfrentado con Artemis).

de Léoni a los jardines de palacio «nous ne le rencontrons point par hasard»... y finalmente, en la última escena, Stéphanos se excusa ante la princesa que ha entrado al saloncito «par aventure».

En resumen, cabe destacar que la correspondencia de los personajes entre el plano real (princesa, chichisbeo, doncellas, amantes...) y el plano mítico (Diana, ninfas y el propio Acteón) se va intensificando conforme evoluciona la obra, hasta acabar con los dos planos fundidos en las últimas escenas. Esta fusión es, sin duda, la originalidad que aporta ingeniosamente Scribe, quien ha convertido esa ópera en un ejemplo bellísimo de recepción clásica.

Para concluir, la ópera *Acteón* de Scribe constituye otro eslabón en la figura del joven héroe. El libretista no sólo se inspira en la popular versión del «baño de la diosa», sino que el relato de la obra reproduce el motivo mítico con sus dos variantes: la del Acteón *voyeur* (a semejanza del de Nono o de Apuleyo) o la del Acteón inocente (como el de Calímaco o de Ovidio), que se encuentra *sin querer* con la diosa. Esta, encarnada por la princesa Lucrezia, cuenta con sus correspondientes ninfas, que la asisten y exclaman ofendidas cuando tiene lugar el encuentro. La recreación ovidiana es clara, así como la de las múltiples representaciones artísticas de ese momento clave de transgresión visual. La misma transgresión que el propio público puede incurrir, sin recibir castigo alguno. Ciertamente, en el momento de infracción visual ante el baño de la diosa con sus ninfas, el espectador puede llegar a considerarse otro Acteón, el *voyeur*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

- APOLODORO (1921): *The Library*, London, Cambridge, MA, Harvard University Press.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0548.tlg001.perseus-grc1>
- (2013): *Biblioteca mitológica*, ed. José Calderón Felices, Madrid, Akal.
- APULEYO (1915): *Methamorphoses*, Stephen Gaselee. London: William Heinemann; New York: G.P. Putnam's Sons.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phi1212.phi002.perseus-lat1>
- (1983): *El asno de oro*, trad. Lisardo Rubio Fernández, Madrid, Gredos.
- ARNULFO DE ORLEANS (1932): *Allegoriae super Ovidii Metamorphoseon*, en F. Ghisalberti, «Arnulfo d'Orleans: un cultore di Ovidio nel secolo XII» en *Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, 24, pp. 157-234.
<https://iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm02/> (últ. consulta 12/12/23)
- BOCCACCIO, Giovanni: *Della Genealogia degli Dei*, V, cap. XIV, Atteone figliuolo d'Aristeo.
<http://iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm07/> (últ. consulta 12/12/23)
- CALÍMACO: *Hymn to Athena*, A.W. Mair, Ed.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0533.tlg019.perseus-grc1>
- CLAUDIANO, C. (1922): *In Rufinum*, ed. Maurice Platnaeur. William Heinemann. G.P. Putnam's Sons. London, New York.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:stoa0089.stoa009.perseus-lat1>
- CONTI, Natale: *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem*, libro VI, cap. XXIV, foll. 200-201, vv.8-39.
<http://iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-rinascimentali/attfr08/> (últ. consulta 12/12/23)
- DIODORO SÍCULO (2004): *Biblioteca Histórica IV-VII*, trad. Juan José Torres Esbarranch. Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.
- (1888-1890): *Diodori Bibliotheca Historica*, Vol. 1-2, Immanet Bekker. Ludwig Dindorf. Friedrich Vogen. Leipzig, in aedibus BG- Teubneri.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0060.tlg001.perseus-grc1>

- ESTACIO, P. P. (1928): *Stattus, Vol I-II*. London: William Heinemann; New York: G.P. Putnam's Sons.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phi1020.phi001.perseus-lat1>
- EURIPIDES (1913): *Euripidis Fabulae*, vol. 3., ed. Gilbert Murray, Oxford, Clarendon Press.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0006.tlg017.perseus-grc1>
- GIOVANNI DE BONSIGNORI (2001): *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, cap. V-VII, ed. crítica Ardissimo E. Bolonia. [http:// iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm08/](http://iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm08/) (últ. consulta 12/12/23)
- GIOVANNI DEL VIRGILIO (1931): *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos*, III, en «Il Giornale Dantesco», 34, serie IV, Florencia. [http:// iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm05/](http://iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm05/) (últ. consulta 12/12/23)
- LUCIANO DE SAMÓSATA (1896): *Luciani Samosatensis Opera*, vol I. Lucian. Karl Jacobitz. in aedibus B. G. Teubneri, Leipzig.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0062.tlg068.perseus-grc1>
- MITÓGRAFO VATICANO II (1968): *Scriptores Rerum Mythicarum Latini Tres*, G.H. Bode, Hildesheim.
<https://iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm01/> (últ. consulta 12/12/23)
- NONO DE PANÓPOLIS (2008): *Dionisiacas*, cantos I-XII, trad. Sergio Daniel Manterola y Leandro Manuel Pinkler. Madrid, Gredos.
- (1940-1942): *Dionysiaca*, 3 vols. W.H.D. Rouse. Cambridge, MA., Harvard University Press; London, William Heinemann.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg2045.tlg001.perseus-grc1>
- OVIDIO (1892): *Metamorphoses*, Hugo Magnus. Gotha, Friedr. Andr. Perthes.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phi0959.phi006.perseus-lat1>
- ([1929] 2012): *Les Metamorfosis I*, trad. Adela M^o Trepát, Anna M^a de Saavedra. Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- (1907): *Amores, Epistulae, Medicamina faciei femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. R. Ehwald. edidit ex Rudolphi Merkelii recognitione, Leipzig, B. G. Teubner.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phi0959.phi002.perseus-lat1>
- (1939): *Tristia*, ed. Arthur Leslie Wheeler. Cambridge, MA. Harvard University Press.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phi0959.phi008.perseus-lat1>

- Ovide Moralisé* III 571-669, [http:// iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm04/](http://iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm04/)
- PAUSANIAS (1903): *Graeciae Descriptio*, 3 vols. Leipzig, Teubner.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:greekLit:tlg0525.tlg001.perseus-grc1>
- (2008): *Descripción de Grecia*, libros VII-X, trad. María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid, Gredos.
- PETRUS BERCHORIUS (1962): *Ovidius Moralizatus, Reductorium morale*, ed.1962, Utrecht.
<http://iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm06/> (últ. consulta 12/12/23)
- PIZAN, Cristina de (1999): *Epistre d'Othea*, cap. 69 en Parussa G, ed. Crítica, Droz, pp. 295-296.
<http://iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iii/diana-e-atteone/fonti-medievali/attfm09/> (últ. consulta 12/12/23)
- (2005): *La rosa y el príncipe. Voz poética y voz política en las Epístolas*, trad. Marie-José Lemarchand, Madrid, Gredos.
- SENECA. (2001): *Tragedias*, vol. I, trad. Jesús Luque Moreno. Madrid, Gredos.
- (1989): *De beneficiis*. Darmstadt: F. Préchac.
- SÉNECA, L. A (1921): *Tragoediae*, Rudolf Peiper, Gustav Richter, Leipzig, Teubner.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phi1017.phi006.perseus-lat1>
- SILIO ITÁLICO (1905): *Silius Italicus. Corpus Poetarum Latinorum*, vol 2., ed. Walter Coventry Summers. John Percival Postgate. London, Sumptibus G. Bell et Filiorum.
<http://data.perseus.org/texts/urn:cts:latinLit:phi1345.phi001.perseus-lat1>

Estudios

- BARTALINI, Roberto (2001): «Sodoma, the Chigi and the Vatican Stanze», *Burlington magazine*, vol. 143, n°1182, pp. 544-553.
- GUIMOND, Lucien (1981): «Aktaion», en LIMC (Lexikon Iconographicum Mithologiae Classicae) vol. I.1, Zürich-München, pp. 454-469.
- HAWES, Greta (2017): «The Story of Actaeon and the Inevitability of Myth», en M. Alganza Roldán – P. Papadopoulou (eds.), *La mitología griega en la tradición literaria: de la Antigüedad a la Grecia contemporánea*, Granada, pp. 79-98.
- HEATH, John (1992): *Actaeon, the Unmannerly Intruder: the Myth and its Meaning in Classical Literature*, New York, Peter Lang (Lang classical studies; Vol. 3).

- LUCAS, José María (2014): «Acteón, la compleja trayectoria de un héroe rebelde», *Ágalma Ofrenda desde la Filología Clásica a Manuel García Tejeiro*, ed. Ángel Martínez Fernández, Begoña Ortega Villaro, María del Henar Velasco López, María del Henar Zamora Salamanca. Valladolid.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2010): *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la Antigüedad clásica a nuestros días*, Alcalá de Henares (Madrid).
- POITRENAUD, Gérard (2014): «Cernunnos entre Orphee et Actéon?» *Cycle et Metamorphoses du dieu cerf*, 1-14.
- ŠAŠEL KOS, Marjeta (2010): «Cernunnos in Slovenia?» *Arheološki Vestnik*, 61, pp. 175-186.
- SCHLAM, Carl. C (1984): «Diane and Actaeon: Metamorphoses of a Myth», *Classical Antiquity*, vol. 3, n° 1, University of California Press, pp. 82-110.
- VÄÄNÄNEN, Veikko (1985): *Introducción al latín vulgar*, Madrid, Gredos.
- VEGA, María José (2014): «El saber como conflicto: curiosidad herética y saberes inmoderados en la temprana modernidad», *Saberes Humanísticos*, Christoph Strosetzki ed. Iberoamericana, Vervuert, pp. 153-184.