

LAS PINTURAS DE BECERRA EN EL PALACIO DE EL PARDO Y LA ICONOGRAFÍA DE PERSEO Y PEGASO

POR

ROSA LÓPEZ TORRIJOS

Universidad de Alcalá de Henares

En estas Jornadas especial y justamente dedicadas a la memoria de don Diego Angulo, nos ha parecido oportuno tratar uno de los temas en los que él fue maestro, señalando el interés e iniciando una investigación iconológica, olvidada en nuestro país por aquellos años y retomada en tiempos más recientes.

Nos referimos al tema de la mitología en el arte español, que Angulo estudió en el Renacimiento, sin que hasta ahora haya otra obra de conjunto para esta época, que haya superado su pequeño trabajo de 1952.

En su obra, *La mitología y el arte español del Renacimiento*, Angulo se refiere a varios ejemplos de la historia de Perseo en nuestra pintura renacentista y dedica un apartado especial a la fábula de Perseo en El Pardo. En este apartado, y tras señalar la importancia del ciclo, llama la atención sobre la necesidad de “hacer una revisión de los textos literarios que pudieron servir de guía a Becerra, para poder explicarse algunos pormenores en la representación de la leyenda”¹.

Esto es precisamente lo que nosotros queremos hacer hoy, ampliando la invitación de Angulo a la iconografía general de Perseo y más específicamente a los episodios de su historia relacionados con Pegaso.

Cronológicamente el primer ciclo de pinturas dedicadas a Pegaso corresponde a la obra de Becerra en el palacio de El Pardo, en cuya torre suroeste se representan nueve escenas de la historia de Perseo: la apoteosis del héroe en el centro y a su alrededor Dánae recibiendo la lluvia de oro, el nacimiento de Perseo, el embarque de Dánae y su hijo, Perseo despidiéndose de su madre y Polidectes, Perseo recibiendo los dones de Mercurio y Minerva, Perseo llevándo-

¹ Ob. cit., “Boletín de la Real Academia de la Historia” 1952, p. 191.

se el ojo de las greas, Perseo cortando la cabeza de Medusa y Perseo volando con la cabeza de Medusa de cuya sangre nace Pegaso.

Como es sabido, la historia completa continuaba en los muros con otros episodios, perdidos actualmente, y entre los que destaca la liberación de Andrómeda, mencionada por Ponz y Ceán² y conocida por un dibujo del monasterio de El Escorial³ recientemente puesto en relación con las pinturas de El Pardo⁴.

Precisamente algunos detalles iconográficos de este ciclo son los que nos indican las fuentes literarias empleadas por Becerra o por el autor del programa iconográfico.

La fuente utilizada en El Pardo es Ovidio, el libro IV de sus *Metamorfosis*, obra de consulta obligada para la pintura mitológica, pero el interés del ciclo de Becerra es que nos indica incluso la edición manejada que corresponde a su versión italiana de 1517⁵ y castellana de 1545⁶.

Cortejando texto y pinturas es fácil ver la adaptación de las mismas a los relatos de Ovidio.

La versión castellana es la traducción hecha por Bustamante que se adapta bastante fielmente a la edición italiana de 1517, que a su vez es reimpresión de uno de los *Ovidios moralizados* del siglo XIV, como indica el editor en el preámbulo: “la presente obra compuesta, vulgarizada y alegorizada por Ioanni di Bonsignore de la città di Castello. Año 1370. Nuevamente impresa en 1517⁷”.

En general ambas versiones coinciden entre sí y lo representado por Becerra aunque hay detalles que precisan la utilización de una de las dos versiones.

Así, por ejemplo, Perseo, una vez recibidos los dones de Mercurio y Minerva aparece siempre llevando el escudo, las alas y el cuchillo curvo, que emplea tanto para cortar la cabeza de Medusa como para liberar a Andrómeda. Este cuchillo curvo es precisamente el regalo descrito en la versión italiana, que indica cómo Mercurio da a Perseo “quello falcione con lo qual egli uccise Argos”, mientras la versión castellana indica que los dones recibidos por Perseo fueron “las alas y la verga con que hizo dormir a Argos”.

La escena de la muerte de Medusa, por el contrario, nos indica el conocimiento de la versión castellana, la cual especifica que Perseo atacó a Medusa cuando ésta estaba en la cama, exactamente como la representa Becerra (Fig. 1).

El conocimiento de estas dos fuentes literarias debe ser tenido en cuenta pues, a la hora de explicar el significado de las pinturas de El Pardo –tema en el que no entramos hoy–, ya que tanto los *Ovidios moralizados* medievales como muchas de las ediciones de Ovidio del siglo XVI iban acompañados de explicaciones y comentarios en los que se explica el sentido de la historia alegóricamente.

Esto es especialmente importante en nuestro país, donde por falta de estudios especializados o por referencia mecánica al texto tradicional, se sigue acudiendo a la *Filosofía secreta* de

² Antonio PONZ: *Viage [sic] de España*, VI Madrid, 1972, p. 158–159, Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario I*, Madrid, 1800, p. 110.

³ Diego ANGULO y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *A corpus of Spanish drawings. Spanish drawings 1400–1600*, London, 1975, p. 89, nº 514.

⁴ Rosa LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 235.

⁵ *Metamorphoseos vulgare*, Venecia, 1517, Giovanni RUSCONI.

⁶ *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelente poeta... traducido del latín al romance*, Amberes, 1545.

⁷ Cossío en sus *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, indica que la traducción de Bustamante por ser anterior a las versiones italianas de Anguillara y Dolce, es la única que no tiene influencia italiana, sin embargo, la influencia de la edición italiana de 1517 es patente en todo su texto. Sobre el tema véase López Torrijos, ob. cit., p. 36–39.



Fig. 1. Gaspar Becerra. *Perseo corta la cabeza de Medusa* Madrid. Palacio de El Pardo. Fig. 2. Francisco Pacheco. *Perseo*. Sevilla. Casa de Pilatos.

Pérez de Moya, como texto obligado y casi único para la interpretación de toda las representaciones mitológicas españolas del siglo XVI, sin tener en cuenta que, al menos su fecha de impresión (Madrid 1585), la invalida como fuente literaria de obras efectuadas con anterioridad a esa fecha, prescindiendo ahora de otras consideraciones⁸.

Siguiendo el orden cronológico, el segundo ciclo de Perseo conocido en nuestro país, es el representado en el zaguán del palacio del Viso del Marqués, también estudiado por Angulo y al que se han dedicado trabajos posteriores, especialmente el de Trinidad de Antonio fuente de sucesivas referencias⁹.

Este ciclo ofrece también detalles iconográficos que pueden ayudarnos a conocer la fuente literaria que inspiró sus imágenes.

Algunas escenas fueron identificadas por Angulo en su obra anteriormente mencionada y por Trinidad de Antonio, aunque no todas correctamente.

En realidad, el ciclo completo, como ya hemos indicado en otro lugar¹⁰ se refiere a la historia de Medusa y Perseo. Se inicia con la lucha de Atenea y Neptuno por la posesión del Ática y continua con la entrada de Neptuno y Medusa en el Templo de la diosa, donde tiene lugar la unión sexual de ambos personajes, lo que provoca el enfado de Atenea y el castigo de Medusa cuya hermosura cabellera es convertida en serpientes.

El tema de la tercera escena representada en el zaguán del Viso hace referencia a su vez a la unión de Neptuno y Medusa, pues representa el nacimiento de Pegaso (Fig. 4), consecuencia de aquella unión y episodio que nos permite conocer la fuente literaria utilizada en el palacio.

En efecto, el nacimiento de Pegaso, según las *Metamorfosis* tuvo lugar después de cortar Perseo la cabeza de Medusa, ya que el famoso caballo alado nació precisamente de la sangre que goteaba de la cabeza de la gorgona decapitada por Perseo. Así, por ejemplo, lo hemos visto representado por Becerra en el palacio de El Pardo (Fig. 5). Por el contrario, Boccaccio en su *Genealogía de los dioses*, indica que Pegaso es hijo de Neptuno y Medusa y que fue concebido en el templo de Palas¹¹.

Consecuentemente con esto, lo que se representa en el sexto luneto del zaguán del Viso, no es el nacimiento de Pegaso de la sangre de Medusa sino el nacimiento de las serpientes al caer la sangre de la gorgona en el desierto de Libia, cuando Perseo vuela hacia Etiopía (Fig. 3), lo que narran tanto Ovidio como Boccaccio¹². Como es lógico también, este episodio está colo-

⁸ La importancia de Pérez de Moya como fuente literaria para nuestro arte ha quedado considerablemente reducida al señalar FERNÁNDEZ ARENAS (*Sobre los dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal*, "Archivo Español de Arte", 1976, p. 338-343) su dependencia directa de las obras de Alonso de Madrigal, el Comentario a Eusebio (*De temporibus*) y *Sobre las diez cuestiones vulgares propuestas al Tostado e la respuesta e determinación dellas sobre los dioses de los gentiles...*, impresas en Salamanca en 1506 y 1507. (Sobre el tema véase también López Torrijos, ob. cit., p. 41.)

⁹ TRINIDAD DE ANTONIO: *Pinturas mitológicas en el zaguán del palacio del viso del Marqués*, "Miscelánea de Arte", 1982, p. 85-89. La publicación es una parte de su memoria de licenciatura inédita *El palacio del Viso del Marqués y sus pinturas*, Madrid, 1972.

¹⁰ LÓPEZ TORRIJOS: ob. cit., pp. 236-238. Al relacionar las escenas de la historia de Perseo representadas en el zaguán, mencionábamos la despedida de Perseo de su madre Dánae -siguiendo interpretaciones anteriores- pero también esta escena debe rectificarse, pues en realidad lo que se representa en el cuarto luneto son Minerva y Mercurio con los dones que van a ofrecer a Perseo.

¹¹ Giovanni BOCCACCIO: *Genealogia degli dei I quindecim libri di...*, Vinegia, 1547, Fol. 178 v.

¹² Ovidio *Metamorfosis* IV, 616-621. Boccaccio ob. cit., ed. cit., Fol. 174v.



Figs. 3 y 4. *Nacimiento de las serpientes y Nacimiento de Pegasus*. Viso del Marqués (Ciudad Real), Palacio.
Fig. 5. Gaspar Becerra. *Nacimiento de Pegasus de la sangre de Medusa* Madrid. Palacio de El Pardo.

cado en el palacio del Viso a continuación de la decapitación de Medusa y antes de la liberación de Andrómeda.

Así pues, el nacimiento de Pegaso representado en el zaguán del Viso, nos indica como el texto utilizado es el de Boccaccio, uno de los tratados mitológicos más conocidos y utilizados en el siglo XVI y que influyó fuertemente en los manuales mitológicos más importantes de este siglo¹³. De nuevo, y como en el caso anterior, es este el texto que habría que tener en cuenta para conocer el significado de la pintura.

Pero el interés iconográfico de la relación de Perseo y Pegaso no se limita al hecho de su nacimiento con o sin la intervención del héroe, sino que se centra, principalmente, en la iconografía de Perseo como jinete de Pegaso.

A nosotros, acostumbrados a las imágenes de Perseo cabalgando sobre Pegaso, usuales en el arte desde finales del siglo XVI, nos parece tradicional tal iconografía, sin embargo, no era así en el siglo XV, sino todo lo contrario.

Como hemos podido observar, en los dos ejemplos citados anteriormente, en ninguno de ellos aparece Perseo cabalgando sobre Pegaso, ya que, lógicamente, era innecesario el uso del caballo alado a quien ya poseía las alas regalo de Mercurio.

El primer ejemplo conocido en la pintura española con la imagen de Perseo sobre Pegaso es el realizado por Pacheco en el techo del gran salón de la Casa de Pilatos en Sevilla (Fig. 2), igualmente citado por Angulo en su obra ya mencionada.

Precisamente, el estudio iconológico de las pinturas de Pacheco ha puesto de relieve el interés de esta cuestión iconográfica y ha señalado la posible representación de Belerofontes, jinete habitual de Pegaso y que aparece como tal en el texto y en las ilustraciones de algunos libros de emblemas del siglo XVI, entre ellos el famosísimo Alciato¹⁴.

También la singularidad de esta iconografía y su aparición moderna en el arte ha hecho pensar a los estudiosos de la mitología clásica que tal representación se debe a una contaminación de la literatura contemporánea, concretamente del *Orlando Furioso* de Ariosto, cuya primera edición es de 1516, aunque la primera que aparece ilustrada con viñetas al comienzo de cada canto es la de 1530¹⁵.

Así, lo señala Ruiz de Elvira: “No vuela, pues Perseo en el caballo alado de Pegaso; esta última asociación es un error renacentista y brota de tres hechos independientes: que Perseo vuela, que del cuello de Medusa al ser decapitada por Perseo, brotan Pegaso y Crisaor... y, finalmente, que Ariosto, en el salvamento de Angélica por Ruguiero, que en muchas de sus estrofas es un purísimo calco del de Andrómeda por Perseo en Ovidio... presenta a Ruguiero montado en el hipogrifo; y siendo Pegaso lo más parecido que hay al hipogrifo en la mitología clásica, y dada la inmensa boga del *Orlando Furioso* en los siglos XVI y XVII, todo ello dio lugar, en multitud de cuadros de estos siglos sobre el tema de Perseo y Andrómeda, a la contaminación de presentar a Perseo cabalgando en el caballo alado o recién desmontado del mismo... Es Belerofonte... el único héroe que vuela montado en Pegaso”¹⁶.

¹³ Véase Jean SEZNEC: *The survival of the pagan gods*, ed. Princeton, 1972, pp. 220 y ss. y Giovanni BOCCACCIO: *Genealogía de los dioses paganos* edición preparada por M^a Consuelo ALVAREZ y Rosa M^a IGLESIAS, Madrid 1983, p. 137–38. También lo cuenta así el Tostado, fuente de PÉREZ DE MOYA, pero sobre cuya difusión e influencia en España poco sabemos hasta ahora. Véase también nota 8.

¹⁴ Véase LÓPEZ TORRIJOS: ob. cit., pp. 133–134.

¹⁵ Edición de Venecia por Nicolò ZOPPINO.

¹⁶ Antonio RUIZ DE ELVIRA: *Mitología Clásica*, Madrid, 1975, p. 159.

Para estudiar el origen de la iconografía de Perseo en este aspecto particular hay que tener en cuenta dos clases de fuentes: una, los textos que pudieron dar al artista la idea de tal representación; otra, las imágenes plásticas de esta iconografía que pudieron existir con anterioridad al siglo XVI.

Comenzando por la segunda de estas cuestiones, tenemos algunos antecedentes artísticos que demuestran como aparece Perseo cabalgando a Pegaso con anterioridad a las ediciones del *Orlando*. Los ejemplos vienen en este caso no de la pintura sino de los tapices, fuente importantísima para un estudio iconográfico.

El ejemplo que nos interesa ahora es un tapiz gótico, perteneciente a una colección particular y atribuido por Crick-Kuntziger al maestro de “la Dame à la Licorne”, está fechado más allá de la novena década o principios de la décima del siglo XV¹⁷. El tapiz representa a *Perseo sobre Pegaso* junto a las tres gorgonas, una de las cuales está atravesada por una flecha. En latín figuran los nombres de “Perseus”, “Pegasus” y “caput Medusae”.

El hecho de que aparezca Medusa herida por la flecha de Perseo y no por la espada, hace que Tervarent lo comente en su *Diccionario*¹⁸ y que explique tal anomalía iconográfica por un texto de hacia 1400 que convierte la espada curva de Perseo (*falcato ense*) en flecha curva (*telo falcato*), sin que comente nada, sin embargo, a propósito de la iconografía de Perseo¹⁹.

En cualquier caso, el tapiz de Perseo, inspirado –parcialmente al menos– en el *Libellus* medieval nos muestra ya la imagen de Perseo cabalgando sobre el caballo alado, con lo cual podemos concluir que, con anterioridad al *Orlando Furioso* existía ya no sólo la imagen literaria sino la plástica de Perseo sobre Pegaso.

En cuanto a las fuentes literarias de tal iconografía el propio Boccaccio en su *Genealogía* indica como Pegaso, se dice, que llevó a Belerofonte cuando luchó contra la quimera y a Perseo cuando luchó contra las gorgonas²⁰ lo cual es recogido en España por Alonso de Madrigal y Pérez de Moya, fuentes literarias conocidas de Pacheco, el autor de las pinturas de la Casa de Pilatos y del posible inventor del programa iconográfico de las mismas²¹.

¹⁷ Marthe CRICK-KUNTZIGER: *Un chef d'oeuvre inconnu du Maître de la Dame à la Licorne*, “Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art” 1954, p. 13. Aunque tiene menor interés por ser de fecha más avanzada es preciso recordar que entre los tapices del siglo XVI conservados en las colecciones reales de España, algunos presentan precisamente la imagen de Perseo sobre Pegaso. Así puede verse por ejemplo, en el tapiz *La Fama* de la serie *Los Honores* realizado en 1523 (*Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional Vol. I: siglo XVI*, Madrid 1986 pág. 38) por lo que en España esta imagen era conocida a través de los tapices años antes de aparecer en la pintura.

¹⁸ Guy DE TERVARENT *Atributs et symboles dans l'art profane 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1958, p. 174.

¹⁹ El texto aludido por Tervarent es el *Libellus (De deorum imaginibus)* y en él se menciona a Perseo como “homo iuvenis alatus et volans, quasi navibus discurrens et alarum utens volatu” y a Pegaso como nacido de la sangre de Medusa pero no como corcel de Perseo. Por otra parte, la ilustración del códice, cuyo texto se transcribe, correspondiente a Perseo, muestra a éste volando no sobre Pegaso sino gracias a unas alas que salen de su espalda. El *Libellus* fue publicado por Hans LIEBESCHUEZ en “Studien der Bibliothek Warburg” IV, 1926, p. 117–128. La imagen corresponde a la lámina XXVI, Fig. 44.

²⁰ Ed. cit., Fol. 178v y 210v.

²¹ Alonso DE MADRIGAL en la primera parte de la citada obra (*Sobre el Eusebio*, Salamanca, 1506), dice: “Entre otras cosas embio Polideto a perseo a pelear contra gorgon o medusa, et para esto cavalgo empegaso cavallo que alas tenia”. Un año después –1507– se imprime en la misma ciudad la quinta parte del *Comento sobre Eusebio* y en ella explica el Tostado ya las diferencias del texto sobre el tema de Perseo y Pegaso, indicando la fuente: “Empero cerca de esto ha diversidad en la fabula. algunos ponen que perseo fuesse contra medusa cavalgando en pegaso cavallo. Otros dizen que no... Empero es de considerar que no avemos de dar a Perseo juntamente el cavallo pe-

Pero, volviendo al texto y a las ilustraciones del *Orlando Furioso* encontramos cuestiones de nuevo interés, aunque ya no estén estrictamente relacionadas con la pintura española.

El texto de Ariosto habla, en efecto, de algunos héroes –Ruggiero pero también Astolfo– que cabalgan sobre un hipogrifo en sus fantásticas aventuras.

La primera edición ilustrada, como hemos dicho anteriormente, es la de Venecia de 1530 que, al no haber podido ser localizada por nosotros hemos sustituido por la de Venecia 1536 (Alvise de Torti), no lejana por tanto a la primera. En ella, en las ilustraciones de los cantos 6 y 32 aparece ya el hipogrifo que está representado simplemente por un caballo alado –igual a Pegaso–, imagen que continuó en la edición veneciana de 1540 hecha con los mismos bloques de la anterior.

Tal representación no se modificó, que sepamos, hasta la edición de Venecia 1544 (Gabriel Gioli di Ferrari)²² en que aparece ya la verdadera imagen del hipogrifo que, tal y como su nombre –inventado por Ariosto– indica, es mitad caballo y mitad grifo, es decir, cuerpo y patas traseras de caballo, cabeza, alas y patas delanteras de pájaro (tomado del grifo oriental). A partir de esta edición todas las demás mantienen esta imagen del hipogrifo.

Así pues, ateniéndonos a las ediciones del *Orlando* podríamos pensar lo contrario de lo que indicaba Ruiz de Elvira, es decir, que para crear la imagen del hipogrifo en el *Orlando* se acudió primero al animal mitológico que más se le parecía, el caballo alado conocido como Pegaso, cuya imagen ilustró las primeras ediciones hasta que fue sustituido por otra figura más adecuada al nombre de hipogrifo.

Esto no obsta, sin embargo, para que hubiera después una influencia inversa del *Orlando* sobre la iconografía de Perseo, en lo referente a la imprenta.

En efecto, si Ariosto copió, en cuanto al texto, la escena de la salvación de Angélica por Ruggiero de la de Andrómeda por Perseo, de Ovidio, los ilustradores de las *Metamorfosis*, copiaron, en cuanto a imagen, la escena de Ariosto para la de Ovidio, aprovechando la similitud de la situación a ilustrar –mujer desnuda atada a la roca junto al mar, y héroe a caballo atacando al monstruo marino. Así, mientras la escena del *Orlando* aparece ya totalmente configurada con el hipogrifo, por lo menos, en la edición de Venecia 1544, la escena de la liberación de Andrómeda por Perseo cabalgando a Pegaso, como ilustración de las *Metamorfosis*, no aparece hasta la edición de Lyon de 1557²³ ilustrada por Bernardo Salomón y con epigramas de G. B. Symeoni, y hecha en casa de Giovanni di Tornes. Precisamente en esta misma ciudad, un año antes –1556– Guglielmo Rovillio, había imprimido el *Orlando*.

gaso e las taloneras de mercurio ca vna de estas cosas seria demasiada porque cada vna de ellas abastava para volar. onde los que ponen a pegaso cavallo no dan taloneras a perseo e los que le dan taloneras no le dan cavallo esto postrimero faze Ovidio” (ob. cit. Fol. 101 y 101v)... “teniendo la primera opinion [nacimiento de Pegaso de la unión de Neptuno y Medusa] podemos dezir que era nascido Pegaso quando perseo fue a pelear contra medusa. E ansí no es inconveniente que dixiessen cavalgando Perseo sobre Pegaso aver ydo a pelear contra medusa. Esta opinion tiene el poeta Servio e Lactancio” (Fol. 104). Por su parte, Juan PÉREZ DE MOYA en su *Filosofía secreta* cuenta cómo “Perseo, para salir con su empresa, pidió a Mercurio sus alas y alfanje y a Palas su escudo; y subiendo en el caballo Pegaso, que tenía alas, de un golpe corto la cabeza de Medusa” (ed. 1928, II, p. 163), y también: “Dijose ir en el caballo Pegaso o que pidió a Mercurio sus alas para indicar que lo hizo rápido” (p. 164).

²² Además de la edición de 1544 vista en la Biblioteca Berio de Génova, hemos revisado las ediciones del siglo XVI que conserva la Biblioteca Nacional de Madrid (doce italianas de Venecia, dos italianas de Lyon y dos castellanas de Venecia y Toledo), en las cuales, a partir de la de 1547, aparece siempre Ruggiero sobre el hipogrifo.

²³ Hemos visto la versión italiana de 1559, exactamente igual, en cuanto a ilustraciones, que la francesa.

Pero además, se da el caso curioso de que el texto de esta edición de las *Metamorfosis* habla del vuelo de Perseo pero nunca de Pegaso y aunque el héroe aparece cabalgando a Pegaso en las viñetas números 60 y 61, en la número 65 aparece volando gracias a las sandalias aladas y en la número 62 se ilustra el nacimiento de Pegaso de la sangre de Medusa. Así pues, no puede hablarse de ilustración a un texto determinado sino más bien de la inclusión en el libro de una ilustración aprovechada de otro texto que presentaba situaciones semejantes en su acción.

También interesa tener en cuenta que si bien esta versión de Symeoni de las *Metamorfosis* de Ovidio, no nombra a Pegaso como caballo de Perseo, sí lo nombran otras versiones de las *Metamorfosis*, entre ellas algunas de las traducciones de Ovidio al romance y señaladamente la de Anguillara de 1561, la más famosa de todas ellas²⁴. En su versión se incorpora definitivamente la transformación de Pegaso en el corcel de Perseo: “Del sangue, che dal collo tronco sparse/ Medusa, in un momento fu formato/ E innanzi a Perseo ben guarnito apparse/ Fuor d’ogni fede un gran cavallo alato/ Perseo montouui, e subito disparse./ che veder uolle il mondo in ogni lato.”/... “Quando su’l pegaso veloce ascese/ Perseo, e per l’Ethiopia il uolo prese.”²⁵.

Las ediciones de la traducción de Anguillara, favoritas en las bibliotecas de artistas y eruditos²⁶, se hicieron en su mayor parte en Venecia y se ilustraron con una sola viñeta referente a Perseo que no incluye a Pegaso. De esta manera pues, comprobamos que la iconografía de Perseo cabalgando a Pegaso en las estampas, se debió a la influencia del *Orlando* ya que la imagen no nació como ilustración al texto que narraba el vuelo sobre Pegaso sino que se usó precisamente en la versión que no lo mencionaba.

Así pues, considerando todos los antecedentes que hemos visto sobre la iconografía de Perseo y Pegaso, puede resumirse que el resurgir de esta imagen en el siglo XVI no se debió únicamente a un solo motivo sino que en ello influyeron varias razones: una tradición literaria muy antigua, renovada por su inclusión en modernas traducciones de la *Metamorfosis* (Anguillara por ejemplo), una tradición icónica medieval y un nuevo impulso debido a las ilustraciones del *Orlando*, cuyo éxito (se imprimió 36 veces sólo de 1532 a 1542 y es todavía el libro italiano que cuenta con más ediciones²⁷) hizo popular en todas partes la escena del héroe salvando a su amada sobre un caballo volador, imagen aplicable y aplicada por igual a Ruggiero y a Perseo.

²⁴ Anguillara hizo con anterioridad una traducción de las *Metamorfosis* en París, 1554, por Andrea WECHELO, que, sin embargo, sólo abarcó los tres primeros libros por lo que no tiene interés para el tema que ahora vemos. No es necesario recordar tampoco que las traducciones de Anguillara se encontraban comunmente en las bibliotecas de los pintores y también de muchos españoles.

²⁵ Ovidio *Metamorfosis* (traducción de Anguillara), Fol. 69–70.

²⁶ Sobre la presencia de esta versión en las bibliotecas españolas, véase LÓPEZ TORRUIOS, ob. cit., p. 27–39.

²⁷ S. H. STEINBERG, *Five hundred years of printing*, Middlesex–N. York, 1977, pp. 144–145.