

MITOLOGÍA CLÁSICA Y LITERATURA ESPAÑOLA

SIETE ESTUDIOS

GERMÁN
SANTANA HENRÍQUEZ



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
SERVICIO DE PUBLICACIONES

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
BIBLIOTECA DE C. CANARIA
N.º Documento 205.635.
N.º Copia 738.199



Germán Santana Henríquez

MITOLOGÍA CLÁSICA
Y
LITERATURA ESPAÑOLA

SIETE ESTUDIOS



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Servicio de Publicaciones

© del texto: GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ

© de la edición: SERVICIO DE PUBLICACIONES Y PRODUCCIÓN
DOCUMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 2003

Maquetación: Servicio de Publicaciones de la ULPGC
serpubli@ulpgc.es

ISBN: 84-96131-37-8

Depósito Legal: GC 486-2003

Impresión: Talleres Editoriales COMETA
Servicios integrales de impresión (cometa00@teleline.es)

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	7
ESTUDIO 1	
Elementos míticos grecolatinos en algunas obras literarias del siglo XIII: <i>Diálogo del cristiano y el judío</i> , <i>Los diez mandamientos</i> , <i>Libro de los doce sabios</i> , <i>Libro de los cien capítulos</i> , y <i>Semejanza del mundo</i>	9
ESTUDIO 2	
Elementos míticos grecolatinos en <i>El Libro del Buen Amor</i> del Arcipreste de Hita	33
ESTUDIO 3	
Las octavas reales añadidas por Cairasco de Figueroa a su traducción de la <i>Jerusalén libertada</i>	53
ESTUDIO 4	
Elementos míticos grecolatinos en la producción de Torres Navarro y en el teatro humanista y religioso del siglo XVI	75
ESTUDIO 5	
De <i>El laberinto de Creta</i> a <i>La celosa de sí misma</i> : mitos, dioses y monstruos en la dramaturgia de Tirso de Molina	111
ESTUDIO 6	
La mitología clásica en la poesía de Graciliano Afonso (I)	141
ESTUDIO 7	
La mitología clásica en <i>Las Rosas de Hércules</i> de Tomás Morales	165

NOTA PRELIMINAR

Animado por la buena acogida de la comunidad científica en favor de mi *Tradición Clásica y Literatura Española*, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, me decidí a continuar esta labor con una nueva entrega referida a la repercusión de la mitología clásica en la literatura española. Los siete estudios casi inéditos que componen esta monografía abarcan géneros diversos como la poesía, el teatro y la prosa didáctica en momentos de la literatura hispánica también distintos (Edad Media, Siglos de Oro, Romanticismo y Modernismo), poniéndose de relieve el tratamiento de los mitos grecolatinos durante siete siglos de creación literaria. Justo es aquí referir que cuatro de estos trabajos se desarrollaron como ponencias en los *Coloquios Internacionales de Filología Griega* dedicados a la influencia de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana, celebrados en la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Madrid a principios del mes de marzo durante los años 2000, 2001, 2002 y 2003, dirigidos por el Dr. D. Juan Antonio López Férez, catedrático de Filología Griega de dicha universidad, y que tan provechosos se han mostrado desde sus inicios allá por el año 1996. Los tres restantes tienen que ver con seminarios relativos a *Bartolomé Cairasco de Figueroa y los albores de la literatura canaria* (Aruacas, 4-8 de noviembre de 2002), a *Tomás Morales y el Modernismo* (Moya, 14-18 de octubre de 2002) y a la *Ilustración y Pre-romanticismo canarios. Una revisión de la obra del doctor Graciliano Afonso 1775-1861* (Aruacas, 15-19 de octubre de 2001). Este último acaba de ser publicado en el 2003 en un libro de idéntico título cuyo capítulo final se denomina “La mitología clásica en la poesía de Graciliano Afonso (I)”, pp. 225-247.

Que sean siete los capítulos del libro obedece a la representación simbólica y mítica de la constelación de las Pléyades, las hijas de Atlas, de las que seis están presentes y una oculta, dando a entender la transformación y la integración de diversas jerarquías: siete son los sonidos de la escala musical, siete

los colores del arco iris, siete eran las Hespérides, siete los jefes que atacaron y los que defendieron Tebas, siete los hijos y las hijas de Níobe, siete son las islas que componen el Archipiélago Canario desde el que se redacta esta nota, etc. Además, Hipócrates aduce que “el número siete, por sus virtudes ocultas, tiende a realizar todas las cosas; es el dispensador de la vida y la fuente de todos los cambios, pues incluso la luna cambia de fase cada siete días. Este número influye en todos los seres sublimes”. Pero advertirá el lector, dejando a un lado los sentidos mágicos del número siete, tan propios de la cábala, que la presente investigación aborda autores archiconocidos como el Arcipreste de Hita, Tirso de Molina o Tomás Morales, frente a otros cuya obra ha pasado inadvertida en el transcurso del tiempo, bien porque todavía permanecen inéditos, bien porque sus ediciones son de difícil acceso. Sea como fuere, el objetivo que guía este trabajo no es otro que el dar a conocer la importancia que se concede al mito clásico en la configuración de estos textos literarios.

La línea metodológica que siguen los análisis aquí elaborados siguen los postulados de la *Estética de la recepción* o *recepción de la literatura*, corriente de la crítica literaria moderna que se ha mostrado muy efectiva al considerar todos los elementos relacionales del texto, intentando poner de relieve tanto aquellos elementos que destacan por su alto índice de frecuencia y aparición como aquellos otros que pretendidamente permanecen escondidos o totalmente ocultos. No debe extrañar, pues, que junto a los elementos mitológicos atendamos las evocaciones culturales que las distintas obras procuran, a la par que situemos cada una de las composiciones en el marco social en el que se produjeron, procurando de este modo dar sentido al uso deliberado de estas imágenes de la tradición, definiendo en la medida de lo posible los mecanismos expresivos empleados por tal o cual autor a la hora de obtener el goce estético que se experimenta con la lectura de sus obras. Tampoco olvidamos el proceso de la intertextualidad y su extraordinario manejo por parte de algunos autores que se empeñan por transplantar la semilla del genio griego en un tiesto espacial y cronológicamente distinto.



Las Palmas de Gran Canaria, a 22 de mayo de 2003
Germán Santana Henríquez

ESTUDIO 1



ELEMENTOS MÍTICOS GRECOLATINOS EN ALGUNAS OBRAS LITERARIAS
DEL SIGLO XIII: *DIÁLOGO DEL CRISTIANO Y EL JUÍO, LOS DIEZ
MANDAMIENTOS, LIBRO DE LOS DOCE SABIOS, LIBRO DE LOS
CIEN CAPÍTULO, Y SEMEJANZA DEL MUNDO*

ELEMENTOS MÍTICOS GRECOLATINOS EN ALGUNAS
OBRAS LITERARIAS DEL SIGLO XIII

Diálogo del cristiano y el judío, Los diez mandamientos, Libro de los doce sabios, Libro de los cien capítulos, y Semejanza del mundo



Nada sabemos del autor del *Debate entre un cristiano y un judío* pese a la suposición de Américo Castro de que se trataba de un judío renegado por los conocimientos judaicos que demuestra, afirmación cuando menos dudosa para Nicasio Salvador Miguel, pues pensar que nadie más que un judío renegado era capaz de poseer tales saberes implicaría mudar de un plumazo en conversos a todos los autores cristianos que, desde tiempos muy antiguos, emplearon su pluma en combatir la religión y las prácticas del judaísmo. El autor ha elegido como tema la discusión entre un cristiano y un judío sobre tres preceptos de la religión del segundo. El asunto no es nuevo, ya que las controversias entre personajes de distintas religiones se repiten desde los albores del cristianismo. Contamos con un texto griego del siglo II considerado como la más antigua apología cristiana contra los judíos, *Diálogo contra Trifón* de Justino, además del *Octavius* de Minucio Félix que también presenta un diálogo entre un cristiano y un gentil bajo el modelo de Cicerón. La confrontación de opiniones sobre un tema mediante la disposición dialogística define el texto como un debate que, dado el argumento específico, se conforma en el género de la *altercatio* religiosa que tuvo amplio desarrollo en las letras cristianas. Precisamente en el siglo XIII en países europeos cristianos donde existían importantes comunidades judaicas se incrementaron las controversias públicas entre un cristiano y un judío, organizadas y presididas por autoridades civiles y jerarquías eclesiásticas, para discutir asuntos religiosos y acerca de los libros sagrados

del judaísmo, especialmente del *Talmud*, que no se conocía hasta entonces por parte de la Iglesia. El incremento de tales confrontaciones a partir de 1240 debido a las frecuentes denuncias contra dicho texto sagrado, como la mantenida ante Jaime I de Aragón en el año 1263 en la ciudad de Barcelona entre el converso Pablo Christiano y el rabino Nahmánides, a pesar de la inferioridad de condiciones con que los judíos solían acudir a estos debates, significaban un avance notable respecto a otros métodos de ajustar diferencias, como el duelo con garrotes mediante el enfrentamiento en la plaza pública entre dos luchadores que representaban a sus respectivas comunidades. La obra se presenta como un breve tratado apologético de carácter didáctico que en forma de *altercatio* realiza una defensa polémica de la doctrina cristiana, al tiempo que satiriza la religión judía. El intercambio de preguntas y respuestas breves introduce la materia de discusión: las ordenanzas de la ley judía. El calificativo de *judío* define para el público la condición religiosa del opositor mientras que la del inquiriente queda velada y nunca se indicará de manera expresa. El comportamiento del cristiano descubre y anuncia el tono que se mantendrá a la largo de la disputa que no será un debate acerca de las dos religiones sino una inquisición del cristiano sobre la judía. El cristiano se adentra en la exposición de cada uno de los preceptos en porfía, de acuerdo con un orden que él también fija: la circuncisión, la observancia del descanso sabático y la imposibilidad de conciliar la creencia en un Dios único y verdadero con el concepto de las semejanzas de Dios. La circuncisión se inicia con la cita del nombre del precepto (*milá*), al que siguen los de las acciones del proceso ritual (*períá* o corte del prepucio y *mezíá* o succión de la sangre por el rabino). El interlocutor no se contenta con una mera cita de la prescripción sino que ahonda en detalles que revelan un conocimiento minucioso de la ceremonia. El reposo sabático cuenta con un claro fundamento en los libros proféticos (Éxodo, Deuteronomio, Isaías, Jeremías, Amós) y en la *Torá*, mientras que el punto referido a la creencia en un solo Dios verdadero, amén de indicar la condena del politeísmo, suscita el problema de su concepción antropomórfica referida a la representación de Dios por imágenes. A la exposición de cada norma sigue en los tres casos una argumentación contra la misma que pretende cimentarse en la propia ley judía o en su incumplimiento patente o presunto. Echa en cara el cristiano a su oponente la práctica de la circuncisión presentando el hecho como un ultraje mediante la repetición del vocablo *fonta*, expresando su repugnancia ante el mismo, verdadero sofisma, ya que el rabino no traga la sangre succionada sino que la escupe. Pero la aversión hacia tal acto se manifiesta con una imagen sexual atrevida, al

alegar que el rabino utiliza su boca para una función propia de la vagina: “la boca de vuestro rabí que conpieça vuestra oración feches coño de mujer”.

En cuanto a la denuncia del cristiano del comercio en sábado, actividad contraria a la ley judía, subyace una dura crítica social que remonta a las primeras noticias sobre judíos en el condado de Castilla, llegando a abrirse tiendas y locales de venta durante los siglos XII y XIII. Esta incipiente actividad comercial se amplía a otras áreas lucrativas como los negocios cotidianos a crédito, la recaudación de impuestos y el arrendamiento de las rentas del reino. La acusación de no creer en el Dios único y verdadero vendrá acompañado por parte del cristiano de varios pasajes que combinan textos de *Isaías* y del *Deuteronomio*, intercalándose en la disputa un nuevo asunto: la encarnación, con un oportuno empleo de la *expolitio*, variante de la *amplificatio*. La respuesta del judío se sostiene mediante construcciones anafóricas y figuras etimológicas en la que los *Salmos* referidos a los ojos y la cara de Dios tienen cabida preponderante. El judío utiliza en su respuesta la versión latina de la *Vulgata*, aduciendo como autoridad el libro de los *Salmos*, el texto del Antiguo Testamento más leído, comentado y glosado por los escritores cristianos del Medievo.

La circuncisión y el sábado se convirtieron en los rasgos más llamativos del judaísmo. La primera estuvo tan extendida en el mundo semítico que incluso se discuten sus orígenes exactos mientras que el descanso sabático fue práctica exclusiva del pueblo judío que la fue fijando en un largo proceso reflejado en la recopilación talmúdica. Así diversos autores se fijaron destacadamente en tales particularidades, como Novaciano, que según Jerónimo en *De viris illustribus* 70, de las tres epístolas contra los judíos, dos se ocupaban *De circuncisione* y *De sabbato*, y que un siglo después Gregorio de Granada, al tratar en sus homilías las relaciones entre judíos y cristianos, concede también interés a la circuncisión y la observancia sabática. La tendencia sofística del cristiano se explica porque el texto en romance se destina a un público iletrado, frente a lo que ocurría con los debates en latín; el judío por las características de su intervención no queda atrás en argucia. Un preciso conocimiento de la Biblia en cuanto que las creencias religiosas constituyen el meollo de la disputa marginan el uso de cualquier elemento mítico que, no obstante, parece presagiarse en la condena de la idolatría ante los diversos nombres del Creador:

E demás dezides: <<Eloe Abraam, Eloe Ysaac, Eloe Jacob>>. Si vos un Dios creedes, ¿cómo lo clamades de tantas naturas? O a aquel Dios que vos creedes, que me digades qué similias ha; si á similias de omne o de qué.

Los diez mandamientos es un manual de confesor redactado en dialecto navarro-aragonés que describe de manera sistemática cómo el sacerdote debe interrogar al penitente sometiéndole a un examen de conciencia basado en los diez mandamientos, en los cinco sentidos, así como en el interior y el exterior del pecador. Se contienen además recomendaciones acerca de las penitencias que el sacerdote debe infligir, descripciones de los pecados que los maridos cometen con su propia mujer y los casos reservados al obispo y al papa. Se trata del único manual de confesor del siglo XIII escrito en romance y que es traducción sorprendentemente fiel de una *Formula Confessionis* anónima con el siguiente *incipit*: <<Cum ad sacerdotem peccator accesserit pro peccatis confitendis ...>>. La presencia de elementos míticos grecolatinos es nula, con una clara crítica del politeísmo y de la brujería, tal y como se recoge en el primer mandamiento:

El primero es no auras otros dieos si a mi non – En est / mandamiento pecan los que façen encantaciones o conjurjos / por mulleres o getan suertes por las cosas perdidas o / catan agueros o van a devinos.

El tercero de los mandamientos recoge uno de los asuntos de la obra anterior, el de la observancia sabática, equiparado en esta ocasión con la santificación del domingo como día de descanso:

*El terçero es venga-sete / emjente del dia sabado que lo fagas sancto - * [Sabado tanto / quier decjr como dia de folgança Este es el nuestro domingo] * / en este mandamjento peca qui façe obra nenguna. Asi / como arar e cavar [e podar] * e coser e tallar / escribir e jr a molino [o a mercado] * o a segar [o exer / mentar] * o otras cosas que puede preguntar el preste al que / se confie-sa catando el homne e la persona que es. E demande / si canto cantares luxuriosos en vigalias porque es grant / pecado en domjngo si fiço alguna obra servill.*

Dentro de los casos reservados al obispo y al papa se contienen el homicidio, la violación, la sodomía, el incesto y la simonía, propias de los gentiles y paganos:

Aqui debe / saber el preste quales casos deven jr al bjspe. Si jaçe el / pecador con so hermana o con virgen o es omjcida o façe /sacrilegio o ferjeu padre o madre o es sodom[i]ta [que es omne que jace contra natura]. Et estos casos deven / jr al papa. Asi como qui ençe[n]de eglesia o fi(e)re clerigo / o façe simonia [que es comprar ordenes o beneficio / de glesia o otros donos de dios que se dan por / natura e non por dineros]* o logrero publico.*

Los cinco sentidos participan de las desviaciones más tópicas y perseguidas por la Iglesia en el Medievo y que se relacionan principalmente con el sexto (*non faras fornicio*) y el décimo (*non cobdiciaras de to xristiano la muller ni la filla ni el servo ni la sierva ni el buey ni el asno ni ren que alma aya*) mandamientos. A propósito del gusto y del tacto se nos indica:

*E beven el / vino puro las carnes *[calentes]* muytas por raçon de luxuria e beven *[huevos]* por exa raçon / ed es maor pecado que si quebrantas la quaresma.*

Del taner si toco muller en las tetas o en otros logares / de vergonça.

Como señala J. K. Walsh en la introducción de su edición de *El libro de los doze sabios*, conocido y redactado también con los títulos *Tractado de la nobleza y lealtad* y *Libro de la nobleza y lealtad*, se trata de un manual para el príncipe perfecto que comisionó Fernando III hacia 1237 con un epílogo escrito en los primeros años del reinado de su hijo Alfonso X. Es ésta una de las primeras obras originales en prosa castellana que inicia una larga ristra de tratados sobre el buen gobernador, tema especialmente frecuente en la prosa didáctico-moral del Medievo. Desde el siglo XII se suceden textos sobre el arte de gobernar coincidentes con un cambio profundo en la construcción política de las monarquías europeas que empiezan a formularse en rígidas definiciones legales las relaciones entre el rey y sus vasallos. Esta nueva conciencia monárquica renueva la clásica discusión de los deberes a la vez prácticos y éticos del rey y así contamos con el *Policraticus* de Juan de Salisbury (1159), *De principis instructione* de Giraldus Cambrensis (1217), *De regimine principum* de Egidio Romano (1287) o el *Eruditio regum et principum* de Gil de Tournai (1295). En España, además, los ritos de la coronación se acompañaban de sermones sobre el buen monarca donde se enumeraban y comentaban las virtudes más elogiadas en el rey con una explicación sucinta de las funciones monárquicas, tal y como se documenta en el *Ceremonial para la coronación y consagración de*

los Reyes de España, compuesto por Ramón de Losana hacia 1250. En el ciclo litúrgico igualmente el hecho de que los reyes magos reconocieron la sabiduría de Cristo, y que fueron guiados por la estrella de Dios, llegó a servir como momento de especulación ética sobre los deberes del buen príncipe. Hay que recordar que el escritor medieval se nutre de un sistema de educación en el que la retórica constituía parte primordial de la enseñanza. Su imagen del mundo se compone de una mezcla de ciencia griega y de teología judeocristiana y sus tres principios esenciales eran la armonía, la jerarquía y las concordancias que se dan entre los distintos órdenes de la existencia. El texto propuesto consta de un prólogo, unos sesenta y cinco capítulos y un epílogo en los que se concentran frases vagas y poco prácticas con discursos sobre tácticas explícitas de guerra y consejos utilitarios sobre maneras de mantener cierto dominio sobre los súbditos, al lado de motivos totalmente altruistas referentes al ejercicio y las metas del poder monárquico. La convocatoria de los doce sabios por parte del rey tiene como propósito ofrecer consejos al monarca sobre el arte de bien vivir y gobernar, además de preparar un tratado docente para el uso de sus hijos los infantes. Al parecer, la literatura medieval castellana conoció las anécdotas o tradiciones de reuniones de doce sabios entre los griegos antiguos. Así parecen atestiguarlo la *General Estoria* cuando describe cómo el rey Júpiter pretende establecer un nuevo nombre para Atenas convocando a doce de los más ilustres sabios y el *Tratado de la comunidad, de su buen gobierno, del príncipe y sus ministros* donde se menciona a los doce sabios jueces de Atenas. Las fuentes en las que bebe esta obra presentan una doble vía: árabe oriental, al modo de colecciones de sentencias y aforismos como *Buenos proverbios* y *Bocados de oro*, y occidental cristiana, visible en referencias a la Virgen, a la función de Cristo al guiar a los tres reyes magos, en las virtudes como armas contra los vicios enemigos y a fábulas y máximas que se derivan de la literatura latina medieval. Sin embargo, no es este libro ni una traducción de otro tratado ni un sencillo acomodo de los fragmentos árabes más atrayentes, como lo fueron otras compilaciones medievales. Asistimos a un tratado original de un cristiano que tenía familiaridad con el acervo de dichos y anécdotas sacados de las traducciones de obras árabes, pero que a la vez sabía latín y las máximas y fábulas corrientes de su época. Ideas de gran importancia literaria son las relativas a la fortuna y al mundo misterioso del más allá de los mares o de debajo de la tierra. También se observa un esfuerzo por armonizar el relato bíblico con la historia profana. La cristianización de libros, mitos y personajes paganos era corriente en la antigüedad, idea que parte de San Agustín que consideraba

bueno “expoliar a los egipcios” de sus vasos preciosos dedicados a dioses paganos, para emplearlos en cosas santas y dedicarlas al verdadero Dios. Dentro de este proceso, una de las figuras que más se cita, aunque convertido en caballero medieval y fiel cristiano es Alejandro Magno. Los consejos dados por Aristóteles a Alejandro forman la base de numerosas obras didácticas de la época. En el *Libro de los doce sabios* las acciones ejemplares del macedonio se ofrecen como paradigma para el joven príncipe. Conocemos una larga serie de Vidas de Alejandro Magno, hijo de Filipo, rey de Macedonia. Entre los más conocidos escribieron su vida y hazañas Quinto Curcio (*Historia de Alejandro Magno*, años 30-70 de nuestra era), Plutarco y Arriano (*Anábasis de Alejandro Magno*), vidas que se influyeron mutuamente y que son los precedentes de obras ya cristianizadas y moralizadoras, como la del Pseudo-Calístenes del siglo III (*Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*). En España tres ediciones influyeron notablemente: la *Nativitas et victoria Alexandri Magni* o *Historia de Preliis*, editada por el arcipreste Leo de Nápoles, traducida al latín de unos manuscritos griegos que halló en Constantinopla, el *Alexandreis* del clérigo francés Gautier de Chatillon, escrita en hexámetros latinos entre 1178 y 1182, y el *Roman d’Alexandre* (siglo XII), sin olvidar a *El libro de Alexandre*, de principios del siglo XIII y el más extenso de la producción del mester de clerecía.

Un Alejandro Magno mitificado se halla precisamente en el capítulo XXVI. *De cómo el rey deve primeramente conquistar e ordenar lo suyo e aseñorearse dello*:

Que fallarás que los que conquistaron mucho, asý Alexandre como todos los otros, más conquistó su boz e su temor que los golpes de sus espadas (12-13)

O bien en el capítulo XXIX. *De las gentes quel rey non deve de levar a las sus guerras*:

Que Julio Çésar, e Alexandre, e Pompeo, e Anibal, e los otros conquistadores con esto fezieron tan grandes fechos por tener gentes que curavan de las onrras e de las fazañas, (16-18)

E ya sabedes que Alixandre fizo quemar los tesoros porque vido sus gentes flacas con muchedumbre dellos, e desý ganó muchos más e fezo muy maravillosos fechos, (24-26)

El tema de la fortuna como azar divino apenas se documenta en tres ocasiones. En la primera de ellas para referirse a los pilares en los que se sustenta, registrándose en el capítulo V. *Que fabla del esfuerço e fortaleza e de las virtudes que han:*

El segundo sabio dixo: <<Esfuërço e fortaleza son aparçioneros de la fortuna>>. (2-3)

Participes de la divinidad romana que presidía los sucesos de la vida, distribuyendo ciegamente los bienes y los males, se muestran la tercera de las cuatro virtudes cardinales que consiste en vencer el temor y huir de la temeridad, la fortaleza, y la actividad de ánimo que para conseguir una cosa vence las dificultades, el esfuerzo.

La segunda se concentra en el ya mencionado capítulo XXIX donde leemos:

E por ende non te enbargará fortuna, antes será tu amiga, e çercana de ty e toda tuya en todos tus fechos. (31-33)

El mismo tema se registra en el capítulo XLVIII. *En quel rey debe dar a Dios loor de las glorias de los vençimientos:*

E non te enbargará ninguna fortuna, e serás bienaventurado, e syempre vençedor.(3-4)

La actuación de la fortuna en estos dos casos comporta un matiz negativo, como si su caprichosa rueda impidiese, detuviese o paralizase los sentidos y potencias del alma. De hecho, para que esto no suceda se recomienda un comportamiento casto, bien intencionado y conforme a la voluntad y obra de Dios.

La figura mítica de Júpiter aparece en una única ocasión en el capítulo X. *De como el rey o príncipe o regidor de reyno deve aseñorearse de su pueblo mediante el episodio de la viga que dio Júpiter a las ranas, fábula esópica cuyo uso más destacado en la literatura española medieval es el Libro de Buen Amor (cc.199ff):*

E más temido deve ser de los grandes que de los pequeños, e con mayor abtoridad se deve aseñorear dellos, e que todos teman su saña e ayán pavor de errar e enojar con sus maldades e yerros, que non cumple que sea ygual a la

viga que dio Júpiter a las ranas, que del golpe se asonbraron e después subían encima della. (7-12)

Otro ejemplo de prosa medieval sapiencial castellana es el *Libro de los cien capítulos*, que sigue al igual que el *Libro de los doce sabios* la tradición de los *Specula principum* o espejos de príncipes. Los manuales de conducta y educación de nobles junto con el adoctrinamiento de los laicos abarcaban, además, el ámbito espiritual y la actuación práctica mediante una serie de sentencias (enumerativas, símiles, comparativas, interrogativas, dialogadas) que deben mucho a obras árabes como *Libro de los buenos proverbios*, *Poridat de poridades*, *Bocados de oro* o *Secreto de los secretos*. La formación ético-cívica del individuo seguía una serie de coordenadas muy claras: deberes del rey con Dios, consigo mismo y con su pueblo. El rey como figura de gobierno está sujeto a la ley (debe gobernar rectamente a su pueblo y éste último debe obediencia y lealtad al rey), a la justicia y a las buenas maneras, con una serie de cualidades y virtudes: fortaleza, paciencia, buen talante, nobleza, cortesía, humildad, etc., pero también con defectos que deben procurarse evitar: orgullo y codicia. En un término medio se sitúan otras cuyo fiel de la balanza se debe equilibrar: mesura y derroche, mansedad y braveza, cordura y locura, avenencia y desavenencia, osadía y pereza, conformación y ambición, apercibimiento y temeridad; en definitiva se atiende al lema de que un rey virtuoso augura un recto gobierno y al hecho de que un monarca por su cargo y posición debe reunir en sí al más alto grado todas las virtudes para dar ejemplo a su pueblo, esto es, la figura del rey como un espejo en el que debe mirarse la comunidad. El compositor del *Libro de los cien capítulos* tomó la materia de *Flores de filosofía* centrando su labor en el concepto político de la monarquía para a continuación insertar la materia original de la obra haciendo hincapié en los oficiales del rey y en la magnitud de su labor de cara al soberano. La carga ideológico-política de la monarquía que se condensa en la obra así como la estructuración de la materia, de acuerdo con el esquema político-legal dominante en el siglo XIII, modela y concreta al soberano y a la monarquía como una conjunción perfecta entre la esfera ética y la política. El autor debió ser alguien que conocía bien los textos legales del siglo XIII y cercano al monarca, es decir, perteneciente a su cuerpo de oficiales, lo que justificaría el interés por subrayar algunos cargos específicos del séquito real.

La mitología clásica está prácticamente ausente de este texto, si bien se observan los consejos y sentencias de personajes de la antigüedad en referencia

al tema objeto de estudio. Así se registran las de Aristóteles en el capítulo primero, *de lo que dixieron los sabios en palabras breves e complidas e fabla de las leyes e de los reyes e de los señores, qué es ley e qué es rey:*

Aristóteles yuntó la materia del mundo en pocas palabras e dixo así: el mundo es como vergel e la su cerca es regno e el regno es señorío con que se mantiene la ley; la ley es regla con que guía el rey a su regno e el rey es pastor e defiéndese con los cavalleros; los cavalleros son ayudas del rey e gobiérganse con el aver e el aver es ganancia que ayunta al pueblo e el pueblo son siervos, que se mantienen con justicia, e la justicia es enderesçamiento del mundo e onra del pueblo e enderesçamiento del regno.

O bien en el capítulo quinto *del rey que sabe bien guiar a su pueblo e de cómo los debe levar:*

Envió Aristótil su carta a Alixandre que l' consejava e l' dezía: apodérate del pueblo con beneficio y ganarás amor d'ellos, ca más val que ganes su amor con fazer bien que ganarlo por fuerça.

Semejanza del mundo es un tratado geográfico en prosa donde la elaborada combinación de dos fuentes latinas anuncia los logros de Alfonso X el Sabio. Encuadrado dentro del género didáctico científico, esta obra anónima parece ser la traducción del *Mapa mundi* de Isidorus Hispalensis llevada a cabo por un autor desconocido en el año 1222. Se confirma de este modo la opinión común de que la prosa romance coexistía con la latina y hasta cierto punto dependía de ella:

... onde el sabio que compuso el libro que dizen mapamu<n>di pone a tal semeja<n>ca que segud se fazen las ondas en[e]l ma<r> q[ua]ndo se mueben cesa. (fol.150r)

... segunt dize sant ysidro en[e]l llibro de mapa mu<n>di cosa es verdadera que en[e]ste monte ha muy grandes cuebas e llenas de piedra sofre. (fol.162r)

A diferencia de las obras anteriores, la profusión mitológica alcanza un notable desarrollo. Las primeras figuras que documentamos son monstruos un tanto singulares, pues aunque su estructura y forma son míticas sus denominaciones corresponden al Medievo: son la *mantigora* y el *mozeris*:

*En esta pa<r>tida ha una vestia ot<r>osi que ha nonbre **ma<n>ntigora** / e esta vestia a la faz como omen e a enla voca tres ordenes de dientes e ha cue<r>po de leon e ha la color como escu<r>pion e ha muy mala catadura e ha los ojos verinejos e enbultos en sa<n>gre e silva como serpiente e come ca<r>ne de omen muy de grado / e esta vestia de bezes de muchas maneras e corre mas que ave podria volar.*

*E en esta pa<r>tida a ot<r>osi unos buys que an tres cue<r>nos e an pies como caballos e aun ay ot<r>a vestia que dizen **mozeris** e esta vestia ha cuerpo com<m>o caballo e pies como elefant[e] e ha cabeça como pue<r>co e ha en medio dela fruenta un cue<r>no tan luengo q<ua>nto es un espaçio de q<ua>tro pies... (fol.139r)*

Las hazañas de Alejandro Magno se tienen en consideración en la descripción del mítico Egipto, esta vez para referirse a la ciudad que lleva su insigne nombre:

Si en[e]sta tierra de egipto fizo alisandre una çibdat q<ua>ndo la vençio e fizo la muy noble e del su nonbre puso nonbre a la çibdad aljandria (fol.140v).

La descripción del Cáucaso incluye el episodio mítico de las Amazonas y la tradicional fundación de Éfeso por parte de estas mujeres guerreras. La ubicación del reino de este pueblo femenino se situaba en diversos puntos: en las laderas del Cáucaso, en Tracia y en la Escitia meridional, en las llanuras de la margen izquierda del Danubio. Aparte de la fundación de Éfeso se atribuía además a esta belicosas fémias (a tenor de los numerosos combates con héroes griegos como Belerofonte, Heracles, Teseo, Aquiles, etc.) la construcción del templo de Ártemis Efesia, la diosa a quienes adoraban principalmente por su análogo género de vida (guerra y caza):

*Estas tierras que avedes / oydo se aju[<n>]tan al mo[<n>]te que dizen / Cauçaso de pa<r>tes del çie<r>ço E es muy alto este mo[<n>]te e començça / a çe<r>car un ma<r> que dizen el ma<r> caspo e dela una p<ar>te del çierço çercalo el ma<r> caspio e tiene fasta la plaga que dize[<n>] europa / e en[e]ste monte moran unas mugeres que dizen **amazonas** e estas mugeres no an mas de sendas / tetas e ljdian maravijlosa mente asi como buenos caballeros e çe<r>can estas **amazonas** e ot<r>osi mora<n>... (fol.140v).*

*Acaba asia la mayor asia la menor que es çerca destas tierras que oystes de suso e esta / asia la menor es toda çerrada de mares de toda p<ar>te en aq<ue>sta asia la menor es la çibdad que dizen epheso e esta çibdad ovjero<n> fundada aq<ue>llas muger[e]s que dizen las **amazonas** e esta çibdad moro e predico sant iohan ebangellista devedes sabe<r> q<ue> la p<ri>mera tierra de asia la menor e es bitiña ... (fol.143v).*

La genealogía antigua mezclaba el origen de las ciudades con las diversas divinidades y descendientes de éstas para dar realce al origen de los pueblos, tal como sucede con Europa y Júpiter, entre otros. Dárdano, hijo de Zeus y de Electra, mantuvo a Troya alejada de cualquier amenaza gracias a la posesión del Paladio, la estatua de Palas que Dárdano había llevado desde Arcadia hasta la Tróade. En las monedas de Ilión aparece representado como el héroe epónimo ya que Teucro le había concedido su reino al que llamó Dardania y a su capital, Dárdano:

*Debedes sabe<r> q<ue> esta t<ie>rra es llamada en latyn frigia e es asi llamada de una fija de dona **efu]rupa** que fue que dixieron doñ<a> frigia / e esta tierra misma ha nonbr[e] / e ot<r>osi dardanja del nonbr[e] de un fijo de do<n> **jupite<r>** que ovo nonbre **da<r>dano** / e deste mismo nonbr[e] de don **da<r>dano** es y ot<r>osi una çibdad q<ue> dizen dardania e en aq<ue>sta t<ie>rra de frigia es una t<ie>rra que dizen **troya** e este nonbr[e] le pusieron del no<n>br[e] de un rrey que ovo nonbr[e] don troyo e esta tierra es un buen rregnado e vie<n> grande / e en[e]sta tiera ha un buen castillo que dize<n> segud latyn **hulyon** e es este castillo muy rrico e mucho abastado e dize<n> le por nonbr[e] hulion del nonbr[e] de un rrey q<ue> ovo... (fol.144r)*

*Desta ot<r>a partida que dizen **europa** de **europa** es llamada del nonbre de un rrey **europa** es dicha e llamada del nonbre de un rrey que dixieron don **evrope** e ot<r>osi puede see<r> dicha del nonbre de una rreyna que dixieron dona **europa** que fue fija del rrey don **agenor**... (fol.145r)*

Sorprende la inclusión de Ilión como ciudadela o castillo dentro de Troya. Recordemos que para Homero Troya e Ilión eran una misma ciudad, cuestión que la arqueología parece dirimir suponiendo dos emplazamientos distintos.

La región de Cilicia contempla otra serie de figuras míticas, en este caso las de Agenor y su descendencia, Perseo y la Quimera. Tras el rapto de Zeus

convertido en toro de la princesa Europa, Agenor había ordenado a sus hijos Cadmo, Fénix, Cílix y Taso que salieran en busca de su hermana y que sólo regresasen cuando la hallaran. Así Taso llegó a la isla del Egeo que lleva su nombre, Cílix se instaló en Cilicia, Fénix regresó a Fenicia tras la muerte de su padre y Cadmo quedó en Beocia donde fundó Cadmea, la ciudadela de Tebas, tras desistir en la búsqueda de Europa:

*E ovo la poblada don çilas que fue fijo d<e>l rrey don **agenor** e de aq<ui> tomo nonbr[e] toda la tierra de çiliçia e en esta tierra de çiliçia ha un grand monte q<ue> dizen en latin amana este monte ha muy grandes sierras e grandes yermos este monte es llamado çintero e en[e]sta tierra de çiliçia es una çibdat q<ue> dizen **tarsis** esta çibdat ovo poblada don **pe<r>seo** e en[e]sta çibdat moro luengo tiempo el glorioso apostol Sant paulo de si y luego es tierra de çiliçia do es el monte que dizen **chi<n>me<r>a** e este monte arde de noche e echa de si grandes fuegos / segud q<ue> faze ot<r>o monte que dize ethua que es en tierra de çiliçia... (fol.144v)*

El titán Océano, considerado como el padre de los dioses desde Homero, se registra en la consideración de la Germania, como límite del mar occidental:

*... e esta tierra de ge<r>manja acaba apa<r>te de septent<ri>on e apa<r>te de ocçediente en la ma<r> que dizen **oçeano**. (fol.145v)*

La zona de Epiro recoge el mito que le da nombre como descendiente de Aquiles al tiempo que se desarrolla el episodio de Caón. Pirro “el rubio” es el sobrenombre del hijo de Aquiles, Neoptólemo, porque su padre era llamado Pirra en casa de las hijas de Licomedes, en Esciros. Pirro pasaba por ser el epónimo de la ciudad de Pírrico en Laconia, y también el inventor de la danza guerrera llamada pírrica. Caón es el héroe epónimo de Caonia, una región del Epiro. Era hermano de Héleno, rey del país, que al caer Caón en una cacería, víctima de un accidente, dio su nombre a una parte del territorio en su memoria:

*E yaze y luego tierra del epiro e ha nonbre en latyn **ep<i>r<us>** del nonbre de don puro que fue fijo de don **a<r>chiles** en[e]sta tierra a una fue[<n>]te en que se ençienden las fachas... que es llamada çaonia del nonbre de una çibdat q<ue> ay a esta tierra puso çania el rrey helemo por que por si desave<n>tura e por non sabe<r> mato al su ermano don **caon** en[e]l monte o andaba a venado su caça e este nonbr[e] le puso a honor e a solas de su ermano que matara e en[e]sta tierra... (fol.146v)*

Al hablar del mar Egeo y de la multitud de islas que pueblan el Mediterráneo se menciona a la diosa Juno:

*...e es en[e]ll ma<r> que dizen egue mare a que nasçio dona **juno** e segud dizen los poetas dona **juno**(<n>) era rreyna delos çielos era he<r>mana e muge<r> de don **jupite**<r> desta ysla fueron putagoras e sebilla e en aq<ue>sta ysla fueron primera mente fallados vasos e taças de tierra... (fol.147v)*

También la divinidad homérica que rige los vientos, Eolo, se registra en una de estas islas:

*Con otras yslas colie jnsule e son asy llamadas del no<n>br[e] del rrey don coleon que fue fijo de don epote e llama<n>le las auchores rrey delos vientos mas segud que dize un filosofo que dezien val[]edon **eholo** fue destas yslas por que dizen an se de se<r> del fumo que del famo e dela njebla grand destas yslas se levantarien gra<n>des vientos seneros a los Nesçios ca no<n> sabios es tenje el en su pode<r> los vientos / e estas mismas yslas que son dichas en latin nulcone por que arde<n> ent<re> si / asi como el monte q<ue> dizen echua e estas yslas son cont<ra> t<ie>rre de mjmjdia.*

Uno de los héroes más importantes del ciclo mítico griego, Heracles, en su forma latinizada, Hércules, aparece en la descripción de la isla de Sardes como progenitor del fundador de la misma. En efecto, Sardo era hijo de Maceris, sobrenombre que los libios y los egipcios dieron a Heracles. A la cabeza de una expedición de libios, desembarcó en la isla llamada entonces Yenusá, y que tomó luego el nombre de Cerdeña:

*... en la ma<r> de africa e a ot<ra> ysla que dizen sardia es asi nombrada del nonbre de un sardo que fue fijo de do<n> **ercules** q<ue> la presio / e la fizo pobla<r> / e en[e]sta ysla non ha Serpiente nj<n> lobo nj<n> nj[<n>]guna vestia mala mas es y tan Sola mente una vesti[a] no la que dizen fuga que del morde<r> tan solamente mata los om<e>s...(fol.148r)*

Otro de los vástagos del héroe tracio se documenta cuando se trata la isla de Córcega:

*Y esta ysla misma es dicha carine del nonbre de don **carino** que fue fijo de don **ercules** q<ue> la poblo a en españa otras dos yslas que han nonbre en latyn vareales ynsule e dizenle los om<e>s mayorga e mjnorga / a q<ui> fueron*

las ffocideas/ primera mente con que suelen arraya<r> las piedras e por esta rrazon an. (fol.148v)

Los siniestros y lúgubres escenarios del mundo subterráneo de los griegos, transformados en el cristiano infierno son descritos con particular determinimiento. El Tártaro fue confundiendo con el infierno propiamente dicho, situándose generalmente en él el lugar donde eran atormentados los grandes criminales. El Aqueronte era uno de los ríos que tenían que atravesar las almas para llegar al reino de los muertos; la Éstige era el río de los infiernos cuyas aguas poseían propiedades mágicas mientras que el Folgorón era otro de los ríos infernales relacionado con el verbo quemar, “río de fuego”:

... e asy como las piedras se sumu<r>guja<n> en la ma<r> asi las almas son sumu<r>guaxadas en<e>l fuego jnferral e este loga<r> ha otros nonbres por muchas rrazones / e este loga<r> es dicho tierra de olvjança ca asi como a los mesq<ui>nos que son no<n> les viene en mjente de dios e otrosi non viene en mient<e> de les ave<r> me<r>çed / e este luga<r> es dicha tierra de tinjebra por que es luga<r> tenebroso e lleno de fedor e de fumo e de niebla **tar-tarus** es dicho por que es luga<r> de lloro e de quemor e este loga<r> es dicho geema por que ay grant calentu<r>a e de grant frio e debes save<r> que este fuego q<ue> nos vemos asi es como sombra a los el fuego de alli es dicho p<ro>fuando es luga<r> muy fondo e lleno/ e de serpientes e de gusanos e este luga<r> es dicho baratro / por que sorven las almas los demunos e es llamado **acheru<n>ta** porque es lleno de muchos demonos e es dicho **stix** por rrazon q<ue> es luga<r> de t<ri>stiçia e de toda maldança / ca segund dize<n> los poetas es y un rrio q<ue> dizen **folgoron** e este rrio es muy estable e lleno de fuego e de piedra sufre e ay otros lugares muy peores en t<ie>rre por las yslas que son malos asperos por frio / e por vie<n>to e son lugares que fie<r>ven por fuego / e por mucha piedra sufre. (fol.149v)

En este recorrido geográfico en el que la realidad y el mito se entrecruzan no faltan tampoco los vientos y sus correspondientes identificaciones, como el euro, viento del sudoeste, hijo de la Aurora y de Astreo:

Subsolano es uno de los q<ua>tro vientos p<ri>nçipales e nasce en oriente e este viento ha por companero a la diestra parte un viento que dezimos en latin vultign<us> / e de la sinjiest<ra> un viento que dize en latin **euro** e el segundo viento delos q<ua>ro prinçipales e es **abrego** e este a por companero

a la diestra parte el viento que dizen en latin **euro** an este e a la sinjestra el viento que dizen en latyn **austro** africanu <n> e el te <r> çero delos q <ua> tro vientos prinçipales dizenle en latyn **favonj** <us> e este a por conpane <r> o a la diestra pa <r> te el viento que dizen africa e a la sinjestra el viento que dizen en latin cora el qua <r> to viento delos q <ua> tro p <ri> çiales dizen en latin Septent <ri> on e este viento a por companero a la diestra pa <r> te el viento que dize <n> çierço e a la sinjestra el viento q <ue> dizen **aq** <ui> **lon** e estos doze vientos fieren e corren por todo el mundo enderredor. (fol.150v)

El te <r> çero viento delos q <ua> tro prinçipales dizen en latyn fovonu <us> / e nos fallamos le **favonio** e dizenle este no <n> bre por rrazon q <ue> faze c <ri> a <r> e cresce <r> las cosas que comjençan ha nasçe <r> a este viento llaman los griegos **ezefir** <us> por rrazon que faze floresçe <r> los a <r> boles e las ye <r> bas... (fol.151v)

Se detiene además este libro en aspectos astronómicos y zodiacales de clara resonancia mítica. Recordemos que Faetonte ante la visión de los animales que representan el Zodíaco se amedrentó, abandonando el camino que le había sido trazado por su padre el Sol cuando accedió a dejarle conducir su carro, por lo que Zeus para evitar una conflagración universal lo fulminó, precipitándolo en el río Erídano:

... e devezes save <r> que cada una de estas siete planetas an sus logares espeçiales señalados en que estanca **jupite** <r> ha su logar espeçial el signo que dizen **virgo marfejs** a su loga <r> espeçial en <e> signo que dizen leon e el sol a su loga <r> espeçial en[e]l signo que dizen gemenjs **ven** <us> ha su loga <r> espeçial que dizen **sagitari** <us> **me** <r> **curi** <us> a su logar espeçial en[e]l signo que dizen **capricorn** <us> la luna ha su loga <r> espeçial en[e]l signo que dizen **aries** e segunt dizen los savjos estos siete çirculos que son siete çielos que oyestes de suso buelvense alla suso en[e]l çielo enderredor con dulce armonia que en un cantar... (fol.157v)

La descripción de piedras preciosas relaciona la obra con los lapidarios medievales en los que el elemento mítico se confunde con la magia y los encantamientos:

... en tierra de arcadia es una piedra que dizen abeston por rrazon que una vegada es ençendida jamas mu <n> ca se amata en esta piedra suelen faze <r> los gentiles e los otros encantadores muchos encantamjentos e muchas marabillas

/ ende dizen q<ue> en[e]l templo de doña **ven<us>** avje un candelero e en este candelero a<r>die una ca<n>dela que viento nj luvja njn njnguna cosa non la puede amata<r> en tierra de pe<r>sia... (fol.158r)

Segud que faze la luna en esos mismos tienpos q<ue> la luna la piedra que dizen **dionisi<us>** es fue<r>ça de color e es rrayda de piedras vermejas e esta piedra es llamada asi por rrazon q<ue> q<ui>ebra desq<ue> se ama el augua e si la meten en <e>l vino faze la ole<r> vien maravillosa mente ... (fol.158v)

Las figuras de Baco, Febo, Helicón y Citerón se concretan en las explicaciones sobre las tierras de Tesalia. Citerón y Helicón eran dos hermanos; éste de natural dulce y amable; el otro, violento y brutal. Citerón había acabado por matar a su padre y arrojar a su hermano desde lo alto de una peña; él se mató de una caída. Se dieron los nombres de Citerón y Helicón a dos montañas vecinas; la primera en recuerdo del héroe brutal, por ser la mansión de las Erinias; a la segunda, en recuerdo del héroe benévolo por ser la de las Musas:

En tierra de thesallia es el monte que dize parvoso e es çerca de tierra de baeçia e este monte ha dos cabeças que puja<n> en alto suso en[e]l çielo e este monte se depa<r>te en dos collados al uno dizen cura al ot<r>o njsa e en cura fazie<n> ot<r>o tiempo sac<r>ifiçio a don **febo** en[e]l ot<r>o collado fazien a don **baco** asi como cuentan los abtores en sus fablas / e estos collados dizen çitterio Elinco del nonbr[e] de don **çitero** que fue ermano de do<n> **elicon** e ot<r>o si del nonbr[e] dekl ot<r>o he<r>mano que dezien **elico<n>** es llamado el otr<r>o collado **çite<r>e elicon**...(fol.162.r)

La figura del gigante que sostenía sobre sus hombros la bóveda celeste, castigo divino por revelarse ante los dioses, se recoge en el siguiente fragmento. Heródoto fue el primero en referirse a Atlante como a una montaña emplazada en el África septentrional, donde Perseo a su regreso de dar muerte a la Gorgona, transformó a Atlante en roca presentándole la cabeza de Medusa:

... cosa es verdadera que en[e]ste monte ha muy grandes cuebas e llenas de piedras sufre que **athalante** sufre el çielo en sus onbros e este rrey dio p<ri>mera mente ensenança de fortaleza e el mont<e> ha el su nonbre deste rrey que es en africa e por semejança dizen los sabios que este monte sufre el çielo... (fol.163r)

El autor de *Semejanza del mundo* suele introducir alguna que otra autoridad para dar realce a lo que cuenta. Aquí hemos documentado al historiador Salustio y al poeta Marcial, además de a San Jerónimo:

*... e asi lo dize **salustio** que es abtor verdadero t<i>gris eufantes e estos dos rrios nasçen de una fuente en tierra de armenja e van por muchos logares / e depa<r>ten muy alvene e dize mesopotanja que toda la tierra que esta çerca enderredor mague<r> que dize **san geromo** que estos amos rrios nascen de medio de parayso... (fol.165r)*

*... segud los autores es el rrio que dizen guadalq<ui>ujbjr e segud que dize un poeta que dizen **ma<r>çialis** destas auguas sulen tenjr muchos panos e fazense muy fermosos de color de este rrio ha nonbr[e] beas por rrazon q<ue> corre por tierra muy vaxa en ti<e>rre de espana corre el rrio q<ue> dizen duero.*

El periplo por el río Eridano concentra uno de los episodios más conocidos de la mitología antigua, el de Faetón y el carro del Sol, aventura llamativa que se desarrolla ampliamente mediante otro episodio mítico, el de Pafos y Faetón, donde Clímene se había casado con Helio, del que tuvo un hijo, Faetonte, y varias hijas, las Heliadas:

*...e este rrio llama<n> los griegos eridamo fijo del sol e a este llaman los actores fecto e segud q<ue> nos enseñan los auctores en sus libros **futon** e **papho** eran dos njnos e paho era fijo de don **jupite<r>** e pehaco fijo del sol e ovo de see<r> que era<n> mançebos e un dia sobr[e] sus trevejos ovjeron de contendere<r> e entre los otros denuestos que se dixieron llamo el **papho** al **feton** fide njnguno e dixo **feto<n>** que non era ve<r>dat nj<n> lo podrie prova<r> mas q<ue> fijo era de don **febo** e **feto<n>** tovos por maltrecho e por muy desonrrado e desçende e fuese p<ar>a su madre dona **climena** e q<ue>rello se le lorrando e rrogabala q<ue> le dixiese la verdat si era fijo del sol la madre dixol que ve<r>dadera mente su fijo era e si no creye fuese a su padre e preguntase....(fol.166v)*

*...segud oystes de suso e los caballos era<n> muy bravos e conpeçaron de escalentar e **pheto<n>** non los pudo sofrir nj la calentura que era muy grant e sallieron los caballos dela carrera pro solie<n> anda<r> e de mal g<ui>ador q<ue> abie<n> açendiese el mundo todo deçende don **jupite<r>** que era rrey del çielo e avje de guerrear el mundo tobo mjentes e vio como a<r>die el*

mu<n>do e dela gran sana non tobo mas a mano / e p<ri>so un rrayo / e ferio a **feto<n>** con[e]lle e dela grant ferida ovo de cae<r> e de morir en[e]este rrio que dizen eridano e por que a **feto<n>** dizen eridano finco el su nonbr[e] en[e]l rrio que llama<n> oy dia eridano... (fol.167r)

El estrecho de Mesina que separa a Italia de la isla de Sicilia sirve de marco idóneo y adecuado para la referencia a los monstruos odiseicos Escila, Caribdis y las Sirenas. Escila es un monstruo marino con cuerpo de mujer cuya parte inferior estaba rodeada de perros feroces que devoraban todo cuanto pasase a su alcance; Caribdis es fruto del castigo de Zeus a la hija de la Tierra y Posidón por haber devorado varios ejemplares de los rebaños de los Geriones, convirtiéndola en un ser que absorbía agua de mar en cantidad tres veces al día, provocando una corriente de agua que más tarde devolvía, mientras que las sirenas son genios marinos, mitad mujeres, mitad aves, que habitaban una isla del Mediterráneo y que con su música atraían a los navegantes que se acercaban peligrosamente a la costa rocosa de la isla y zozobraban, devorando las sirenas a los imprudentes. Tradicionalmente la isla de las Sirenas se sitúa frente a la costa de la Italia meridional, frente a la isla de Sorrento:

*E con gran deleyto sabet que muchos a enla ma<r> en q<ue> se faze<n> grandes pelligros ent<re> los otros netamos enla esc<ri>ptu<r>a mayo<r>mente de tres e dizen los en latin al uno **siçilla** al ot<r>o **caribdis** al ot<r>o sirçes **siçilla** llaman los sabios una pena que ha enla ma<r> e paresçe a semejança de muchas gujsas a los q<ue> la veen alvene los actores en sus esc<ri>ptu<r>as dan aq<ue>lla peña maravillosa semejanca estraña e dizen q<ue> es forma de omen e dela çintu<r>a ayuso es llena de cabeças de perros q<ue> non fazen si non ladrar toda via por q<ue> q[ua]ndo se ayu<n>tan aq<ue>lla peña las fondas q<ue>brantanse tan fue<r>te e fazen gran rroydo que non semeja al si non perros que ladran ell segundo logar destos tres es **cabidris** por que es un tal lugar sorven las nabes todas las q<ue> y llegan a este luga<r> es en la ma<r> asi como pilago escondido en[e]ste loga<r> anda el agua enderredor e las nabes que paresçen y saca<n> las de fondon e faze las anda<r> a de suso en[e]ste luga<r> tres vezes al dia se faze<n> muy grandes vagas e otros tres vezes se sorve todas las aguas e todas las ondas... (fol.168r)*

*... e suele<n> dezir unos poetas q<ue> aq<ui> las **serenas** dela ma<r> (fol.168v)*

El recorrido sucinto por estas obras anónimas del siglo XIII nos ofrece una ruta con altibajos y dientes de sierra en cuanto a la mitología clásica se refiere. Las dos primeras, *Diálogo del cristiano y el judío*, y *Los diez mandamientos*, insertas en una línea claramente cristiana, se olvidan de las referencias míticas para centrarse en su tema de objeto: la crítica a la religión judía en el primer caso, y los consejos y recomendaciones al penitente pecador en la segunda. Ambas están dirigidas a un público prácticamente iletrado, por lo que el lenguaje directo o en forma dialogada que se usa, junto con la brevedad de su contenido explican la intención y el acierto de sus autores. Las dos siguientes, *Libro de los doce sabios* y *Libro de los cien capítulos*, pertenecen a la prosa sapiencial castellana de origen oriental que jugó un importante papel en la consolidación de la literatura vernácula como lengua literaria debido a su estructura en forma de sentencias, con principios éticos de carácter universal avalados por el prestigio intelectual de grandes filósofos y pensadores, adaptables a la ortodoxia ideológica doctrinal cristiana, convirtiéndose en verdaderos manuales de urbanidad de nobles y vasallos, y donde el elemento mítico tímidamente va germinando aunque a pequeña escala. Finalmente, *Semejanza del mundo* despliega de manera enciclopédica todo el didactismo particular en el que se engloban las cinco, manifestando una profusión y conocimiento de la mitología grecolatina bastante notable, hasta el punto de que podríamos hablar de una geografía mítica histórica dirigida esta vez a un estrato de población más formado o culto.

BIBLIOGRAFÍA

- ADMYTE, *Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles* (CDROM), Madrid, 1992.
- ALVAR EZQUERRA, J. (dir), *Diccionario Espasa Mitología Universal*, Espasa, Madrid, 2000.
- BAÑEZA ROMÁN, C., *Las fuentes bíblicas, patrísticas y judaicas del Libro de Alexandre*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.
- BETANCOR LEÓN, M.A., Santana Henríquez, G., Vilanou, C., *De Spectaculis. Ayer y hoy del espectáculo deportivo*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2001.
- CARMONA FERNÁNDEZ, F., *La mentalidad literaria medieval (siglos XII y XIII)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2001.

- DEYERMOND, A., *Edad Media* en F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española I*, Crítica, Barcelona, 1979.
- FRANCHINI, E., *Los diez mandamientos*, Annexes des cahiers de linguistique hispanique médiévale, vol.8, Klincksieck, París, 1992.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1982 (1ª reimp. de la 1ª edición castellana en Paidós 1981. 1ª edición castellana en Labor, 1965).
- HARO CORTÉS, M. (ed.), *Libro de los cien capítulos (Dichos de sabios en palabras breves e complidas)*, Iberoamericana, Madrid, 1998.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Crestomatía del español medieval*, tomo I, Gredos, Madrid, 1971.
- SALVADOR MIGUEL, N., *Debate entre un cristiano y un judío. Un texto del siglo XIII*, Caja de Ahorros de Ávila, Salamanca, 2000.
- VIÑA LISTE, J. M^a., *Cronología de la literatura española I. Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1991.
- WALSH, J. K., *El libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza y la lealtad. Estudio y edición*. Anejos del Boletín de la Real Academia Española. Anejo XXIX, Madrid, 1975.

ESTUDIO 2



ELEMENTOS MÍTICOS GRECOLATINOS EN *EL LIBRO DEL BUEN AMOR*
DEL ARCIPRESTE DE HITA

ELEMENTOS MÍTICOS GRECOLATINOS *EN EL LIBRO DEL BUEN AMOR* DEL ARCIPRESTE DE HITA



Como indica Martín de Riquer en su *Historia de la literatura universal*, el *Libro de Buen Amor* es una obra desconcertante para el lector moderno no especializado, ya que si bien logra divertirle e interesarle, no acierta a comprender los propósitos y la actitud del autor, que tan pronto habla como un moralista que condena vicios y pecados como se recrea describiendo esas mismas faltas y, lo que es más, dando consejos sobre el modo de conquistar el amor de las mujeres con procedimientos completamente al margen de la moral y de los mandamientos de la Iglesia. Precisamente, las recomendaciones para obtener el favor de las mujeres nos llevaría a los filólogos clásicos a equiparar esta obra con *El arte de amar* de Ovidio, y no erraríamos, en principio, en tal observación, pues el propio Arcipreste de Hita se refiere al autor latino en cuatro ocasiones, como en *Aquí habla de la respuesta que Don Amor dio al Arcipreste*:

Si leyeres a Ovidio, que fue por mí educado,
Encontrarás sentencias que yo bien le he enseñado:
Muchas y buenas mañas para el enamorado;
A Pánfilo y a Nasón yo bien he adoctrinado. 429

Esto que te aconsejo con Ovidio concuerda,
Para esta tal mujer tu mensajera acuerda. 446

Y en *De cómo el Amor se partió del Arcipreste e de cómo doña Venus lo castigó* se nos dice:

A Ovidio don Amor le enseñaba en la escuela
Que no existe en el mundo mujer grande o mozuela
A quien mucho servicio no incite como espuelas,
Por ti llegará el día en que pene y se duela. 612

En *De cómo doña Endrina fue a casa de la vieja e el arcipreste acabó lo que quiso* se evidencia la fuente ovidiana, tal y como se desprende de la siguiente estrofa:

Doña Endrina y don Melón en uno casado son;
Alégrense las campañas en las bodas con razón.
Si cosa villana he dicho, concededme buen perdón,
Pues lo feo de la historia narran Pánfilo y Nasón. 891

Además de las numerosas referencias a los distintos libros y personajes de la Biblia (sobre todo de los Salmos), en la obra se dan cita explícitamente autores y lugares de la Antigüedad como Catón, Aristóteles, Isopete (Esopo), Tolomeo, Platón, Troya, Virgilio, Hipócrates y Rodas, amén del ya comentado Ovidio. También se aprecian fuentes latinas medievales, desde la comedia latina del siglo XII que sirve a Juan Ruiz de inspiración, *Pamphilus*, pasando por el *Physiologus* como repertorio principal de los bestiarios medievales, hasta los compendios del obispo Gillaume Durand, *Speculum Iudiciale* y *Repertorium Aureum* (1152) o el *Rosario* del arcediano de Boloña, Guido de Baiso. El *Libro de Buen Amor* se inserta en un momento de gran esplendor y enriquecimiento para la Iglesia que ve cómo se construyen las grandes catedrales de nuestro país (Burgos, León, Toledo y Sevilla), cómo crecen las órdenes religiosas y proliferan los monasterios y obispados, cómo se traducen obras científicas y filosóficas árabes, cómo se discute en diversos concilios el bajo nivel cultural del clero que tiene más apariencia que ciencia, pero que, sin embargo desconoce la manera de atajar la vida libertina de sus integrantes, sobre todo la afición de éstos a la taberna y a los burdeles, pecado éste último que se convierte también en tópico en tanto que se documenta desde el siglo V de nuestra era en la literatura

bizantina, donde Juan Mosco ofrece en *Pratum Spirituale* el ansia de los monjes por acudir a estos lupanares, desvío incluso perdonable frente al de la higiene mediante los baños públicos, llegando a afirmar Zoilo, un clérigo que se dedicaba a convertir al cristianismo a los habitantes de Alejandría, que una forma de acercarse a Dios era dejarse mortificar por una multitud de piojos en su cabeza.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, no es un clérigo a la manera de Gonzalo de Berceo pese a disponer una amplísima cultura que abarca materias tan dispares como el derecho, la astronomía, la filosofía y la teología. Participa del sabor de la calle, de temas como el sexo, el juego, la comida y el vino, todos ellos aderezados por la comicidad y el desparpajo de unos versos que descubren la humana terrenalidad del mundo. El libro parece situarse entre la juglaría y la clerecía, entre el didactismo moral y político, y la ejemplaridad, lo que confiere a la obra una riqueza y una complejidad sin iguales. De ahí que tenga mucho de novela, de colección de cuentos y de cancionero poético. Tanta variedad no atenta, en cambio, contra la unidad de la obra. Pese al desfile de personajes de la más variopinta calaña y catadura, entre reales como Trotaconventos y míticos como Venus o Júpiter, también se desenvuelven figuras alegóricas como D. Carnal y Dña. Cuaresma y gran número de animales (león, cuervo, ratón, raposa, etc.). Tal cantidad de contrastes aumenta considerablemente el tono irónico y burlesco con que el libro responde a la realidad social de la Edad Media, una época dominada por la guerra, la muerte, la violencia y la represión. De ahí que periodos como el Carnaval tomen fuerza como válvula de escape de un mundo en el que el pobre representa el papel de rey, los hombres se travisten con prendas femeninas, y la glotonería y sus excesos se apropian de unas situaciones que pretenden una regeneración o purificación social. En este sentido entroncaría con los cuentecillos que versan sobre engaños matrimoniales (*fabliaux* franceses), con las cantigas de escarnio en las que se atacaba a personas e instituciones encumbradas o con los numerosos proverbios y dichos populares que manifestaban un mensaje contrario a los reglamentos sociales establecidos. Sin embargo, la modernidad de la obra descansa en un aspecto estético que no ha pasado desapercibido para la crítica especializada: el realismo grotesco que tanto caracteriza a nuestra literatura patria en diversos momentos de su devenir artístico y que la ha relacionado con *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes*, o *El Buscón* de Quevedo, entre otras.

En el estudio de los elementos míticos grecolatinos del *Libro de Buen Amor* no nos detendremos en una presencia muy frecuente en la obra, la de la fábula antigua a través de los numerosos ejemplos moralizantes que contiene el libro. Centraremos nuestra intervención, en cambio, en aquellos elementos estrictamente míticos, pues como señala el propio Arcipreste “Que no hay cosa escondida / que al cabo de un tiempo no sea bien sabida” (90). Un primer acercamiento a este fenómeno hace que nos detengamos en unas divinidades anónimas, los hados, las antiguas *moiras* griegas Átropo, Cloto y Láquesis) que de ordinario se identifican con el destino y el mundo profético y de la adivinación, y que en Roma, conocidas como las *tria fata* tenían gran aceptación. En principio todo ser humano tiene su *moira*, su parte de vida, de felicidad, de desgracia; encarna como divinidad una ley que ni los mismos dioses pueden transgredir sin poner en peligro el orden del universo. Ya desde los textos homéricos existía la idea de tres *Moiras* o *Parcas* que para cada mortal regulaban la duración de la vida desde su nacimiento hasta su muerte mediante un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba cuando llegaba el fin de sus días. Estas hilanderas, hermanas de las *Horas* solían estar acompañadas de *Tique*, la Suerte y de la *Fortuna*, entidades que encarnan nociones análogas.

En *Aquí fabla de la constelación e de la planeta en que omes nasçen e del juizio que los cinco sabios dieron en el nascimiento del fijo del rrey Alcares encontramos:*

¡Que los que examinaron
los hados nunca acierten en lo que adivinaron! 135

los dichos hados cinco todos bien se cumplieron,
los sabios naturales verdaderos salieron. 138

De cómo el Arcipreste fue enamorado e del enxiemplo del ladrón e del mastín recoge unas supuestas sentencias de Aristóteles, el sabio al que alude la estrofa 166 que reproducimos seguidamente:

Como bien dice el sabio, es cosa dura y fuerte
Abandonar el hado, la costumbre y la suerte,
Pues la costumbre es otra natura, ciertamente,
La cual sólo se pierde cuando viene la muerte. 166

En *Aquí dize de cómo fue con doña Endrina el Arcipreste* se relacionan en nítida convergencia el esfuerzo y los hados, tal y como nos descubre esta serie de versos:

Ayuda siempre la suerte al que bien quiere guiar,
Pero a muchos es contraria y, así, les puede estorbar,
El gran trabajo y los hados se suelen acompañar,
Pero todo esto sin Dios nunca puede aprovechar. 693

El *Exiemplo de la abutarda e de la golondrina* recoge la popularización de las primitivas divinidades y su conversión en hadas, personajes muy propios de los cuentos infantiles y del folclore de muchos países europeos:

¡un hado bueno os tienen vuestras hadas hadado! 761

Pero también hallamos consideraciones un tanto contradictorias a los mensajes precedentes, pues en la misma composición leemos:

El esfuerzo no tiene contra el hado valía, 821

De Don Furón, moço del Arcipreste señala cómo el hado se cristianiza, siendo el Ser Supremo quien determina su bondad o su malevolencia, como se documenta en los siguientes versos:

Otra de las presencias más significativas es la diosa Venus, presumible en cierto modo por la temática de la obra y cuya primera documentación en la estrofa 152 se refiere a aquellos mortales que nacen astronómicamente bajo el signo zodiacal de Venus y las consecuencias que esta circunstancia acarrea:

Muchos nacen en Venus, y lo más de su vida
 Es amar a mujeres, nunca se les olvida;
 Trabajan y se afanan sin ninguna medida,
 Y los más no consiguen la cosa más querida.

152

Esta divinidad primitiva latina, asimilada pronto a la Afrodita griega, vuelve a documentarse en un famoso episodio mítico en el que la Discordia lanzó una manzana destinada a la más hermosa de entre tres diosas, Hera, Atenea y Afrodita. Zeus ordenó que fuesen conducidas al monte Ida donde serían juzgadas por Alejandro, conocido con el nombre de Paris. Las tres divinidades se vanagloriaban de su belleza, ofreciéndole cada una diversos regalos. Hera el reino del universo; Atenea el ser invencible en la guerra y Afrodita-Venus la mano de Helena. La elegida fue Afrodita, de ahí que esté ligada a los orígenes de la guerra de Troya, en la que concedió su protección a los troyanos y en particular, a Paris, al que salvó del peligro cuando estuvo a punto de sucumbir en su combate con Menelao. Sin embargo, la protección de Venus no pudo impedir la caída de Troya ni la muerte de Paris. En *Aquí habla del pecado de la codicia* leemos:

Hiciste por codicia a Troya destruir,
 Sobre aquella manzana no se debió escribir.
 La que dio a Venus Paris, queriéndole inducir
 A que robase a Elena, que quiere conseguir.

223

El *Exiemplo de la propietat quel dinero da* registra una nueva aparición de Venus, esta vez como mujer hermosa que ansía elpreciado y vil metal. Las leyendas míticas nos informan que Afrodita castigó a las hijas de Cíniras, en Pafos, obligándolas a prostituirse con extranjeros por mor del dinero. Los versos del Arcipreste nos advierten:

Por una vez al día que el hombre se lo pida,
Cien veces por la noche, de amor es requerida:
Doña Venus lo pide por él toda su vida,
En lo que le demanda anda siempre encendida. 525

Diversas estrofas del fragmento *De cómo el Amor partió del Arcipreste e de cómo doña Venus lo castigó* señalan la genealogía y la familia de esta divinidad así como la delimitación de su extraordinario poder. Baste recordar que la filiación divina de la diosa no era clara, puesto que el mismo Platón imaginó dos Afroditas distintas: la nacida de Urano, diosa del amor puro, y la hija de Dione, diosa del amor vulgar. En el mundo romano, Venus-Afrodita era considerada antepasada de los Julios, descendientes de Iulo y por tanto, de Eneas y de la diosa. Por ello no es de extrañar que César le erigiera un templo bajo la invocación de *Venus Genitrix*. Observemos lo que nos cuenta Juan Ruiz al respecto:

Llegueme a doña Venus y le di mi mensaje,
Pues ella es el comienzo y el fin de aqueste viaje. 583

Señora doña Venus, mujer de don Amor,
Noble dueña: me humillo yo, vuestro servidor;
De todas cosas sois vos y el Amo señor;
Todos obedecen como a su creador. 585

La petición de ayuda a la diosa por conseguir el amor de la amada descansa en una serie de consejos de la primera hacia el segundo, y en una sintomatología amorosa cuando éste deja de actuar. Así leemos:

Todas estas noblezas me la hacen más querer,
Y por esto con ella no me puedo atrever;
No encuentro otro recurso que pueda socorrer,
Si no vos, doña Venus, que lo podéis hacer. 601

Cuanto más está el hombre a gran fuego allegado
Tanto más él se quema que cuando está apartado;
Tal no sería el mal si estuviera alejado:
¡Señora doña Venus, de vos sea ayudado! 603

El color he perdido, mis juicios desfallecen,
La fuerza no la tengo, mis ojos se entorpecen;
Si vos no me valéis, mis miembros enflaquecen
Respondió doña Venus: los seguidores vencen. 607

Amigo, en este asunto ¿qué quieres que más diga?
Sé sutil y acucioso y obtendrás a tu amiga;
No quiero aquí parar, quiero seguir mi vía
Doña Venus se fue, me dejó con fatiga. 648

Si le confortan, no sanan al doliente los juglares;
El dolor crece y no mengua oyendo dulces cantares;
Me aconsejó doña Venus mas no me quitó pesares;
Otra cosa no me queda sino la lengua y parlares. 649

El placer, una de las cualidades del Amor, sirve de excusa para presentar a la diosa Venus en *Aquí dize de cómo fue con doña Endrina el Arcipreste*. Precisamente la búsqueda del placer amoroso por parte de dicha divinidad había provocado numerosos episodios eróticos con diversos dioses: Marte, Apolo, Hermes, etc., además de embarazosas situaciones incluso hilarantes, como la red mágica con la que Hefesto-Vulcano, su legítimo marido, la sorprendió en plena acción con su amante, lo que sirvió de motivo de burla para los sempiternos inmortales. El Arcipreste nos presenta a Venus en esta ocasión como una experta Celestina, aludiendo a la obra que le ha servido de modelo:

Hallé la misma vieja que había menester;
Artera y entendida y de mucho saber;
Doña Venus por Pánfilo no pudo más hacer
De cuanto hizo esta vieja para darme placer.

698

El deseo amoroso que la diosa provoca en los humanos, patente desde la tragedia clásica griega en la que Afrodita inflama el corazón de la madrastra Fedra por el casto Hipólito, según nos refiere Eurípides en su tragedia, se concreta en el *Enxiemplo de la abutarda e de la golondrina*, cuando leemos:

Cuantas más malas palabras el hombre dice y entiende,
Tanto más en la pelea pone valor y contiene;
Cuantas más dulces palabras de amor la mujer atiende,
Doña Venus tanto más, luego la inflama y enciende.

856

Un nuevo dios, Júpiter, concentra seis apariciones en el *Ensiemplo de las rranas en cómo demandaron rrey a don Júpiter*. Dios asimilado al Zeus griego, soberano de dioses y hombres, mantiene el orden y la justicia del mundo. Consciente de su responsabilidad, es dispensador también de bienes y males, y según Homero, en la puerta de su palacio hay dos jarras, una conteniendo los bienes, y otra, los males, de las que saca alternativamente el contenido para cada uno de los mortales. Precisamente en este ejemplo las ranas le solicitan un rey. Según la mitología Leto se habría trasladado a Licia y se habría detenido junto a una fuente o un estanque para lavar a sus niños. Los pastores de las cercanías se lo impidieron, y entonces la diosa los transformó en ranas. Estas no serían otras que las ninfas que enterraron en la isla de Melos a Euforión, un ser sobrenatural alado, hijo de Aquiles muerto y de Helena, que habían tenido en la isla de los Bienaventurados y que fue objeto de deseo no correspondido de Júpiter por lo que lo hirió mortalmente con su rayo, transformando Zeus a las ninfas en los anfibios que pueblan charcas y estanques:

Las ranas en un lago cantaban y jugaban,
No les dañaba nada y bien sueltas andaban;
Creyeron al demonio, pues de mal se pagaban,
Pidieron rey a Júpiter, mucho se lo rogaban. 199

Envióles don Júpiter la viga de un lagar,
La mayor que encontró: cayó en aquel lugar.
El gran golpe del fuste hizo a las ranas callar.
Vieron que no era rey que pudiese mandar. 200

Suben sobre la viga cuantas pueden subir;
Dicen: “No es este rey a quien poder servir”.
Pidieron rey a Júpiter, cuál solían pedir;
Don Júpiter con saña bien las hubo de oír. 201

Envióles por rey cigüeña carnicera:
Cercaba todo el lago, y también la ribera,
Iba abierta de pico como era ventenera
De dos en dos las ranas comía muy ligera. 202

Suplicando a don Júpiter dieron voces las ranas:
“Socórrenos, Señor, tú que matas y sanas;
el rey que tú nos diste, por nuestra voces vanas,
nos da muy malas tardes, peores las mañanas; 203

Respondióles don Júpiter: “Tened lo que pedisteis:
El rey tan demandado por cuantas voces disteis
Vengue vuestra locura, pues en poco tuvisteis
Ser libres, sin apremio; reñid, pues lo quisisteis”. 205

El texto de Juan Ruiz nos muestra a una divinidad que actúa como juez justo ante la estupidez e insolencia de las ranas. Zeus suele intervenir en las leyendas míticas ante numerosas querellas que surgen por doquier, castigando

incluso a cierto número de criminales, especialmente a los sacrílegos como Salmoneo, Ixión, Licaón, etc. El desprecio de los anfibios hacia la viga del lagar, es decir, a su propia libertad, traerá como consecuencia nefanda la solicitud de un nuevo rey, una cigüeña carnicera de apetito insano que devora a sus súbditos de dos en dos, castigo ejemplar para quienes han pasado de señores a vasallos.

La mitificación de personajes reales había tenido como ejemplo más elocuente de la Antigüedad la figura de Alejandro Magno, el monarca macedonio que llevó a Grecia a disponer del mayor imperio que la historia haya conocido jamás y cuyos límites se extendían desde Europa Occidental hasta el río Yang Sé en China. El viaje de regreso de la India se vio idealizado por la cohorte de historiadores que acompañaron al estratega en sus campañas militares, cuya propaganda sirvió para elevar a categoría de divinidad a tan decidido y brillante general. Historiadores griegos de época imperial como Plutarco recogen esta tradición casi paradoxográfica de Alejandro, visible desde su mismo nacimiento, precedido de circunstancias, cuando menos, inusuales y maravillosas (el incendio del templo de Ártemis Efesia; el culto que tributaba a Aquiles como modelo; sus antepasados directos como Arquelao, hijo de Témeno y descendiente de Heracles; la anécdota del nudo gordiano que nadie lograba deshacer del carro del mítico rey de Frigia Gordias y que le procuró el imperio de Asia, etc.).

En *De la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma*, don Carnal se asimila e identifica con el mítico Alejandro Magno, tal y como recogen los versos de la estrofa 1081:

Y cuando llegó el día del plazo señalado,
Ante ésta don Carnal llegóse, denodado,
De gentes bien armadas, muy bien acompañado:
Sería de este ejército, Alejandro pagado.

1081

Otras divinidades que se asoman a esta ristra de elementos míticos son las Horas, deidades de las estaciones que hasta época muy tardía no llegaron a personificar las horas del día. Hijas de Zeus y de Temis eran hermanas de las Moiras y poseían una doble dimensión: presidían el ciclo de la vegetación y aseguraban el equilibrio social. En Grecia las llamaban Talo, Auxo y Carpo, nombres que evocan las ideas de brotar, crecer y fructificar, frente a sus nombres

más comunes: Disciplina, Justicia y Paz. En *De la penitencia quel flaire dio a don Carnal e de cómo el pecador se debe confessar e quien ha poder de lo absolver* leemos:

En el día del lunes, por tu soberbia mucha,
Arvejas comerás, más no salmón ni trucha;
A las Horas irás, no probarás la lucha
Ni suscitarás riñas: lo que te digo, escucha.

1164

Esta penitencia impuesta a don Carnal supone una férrea dieta asociada a los pecados capitales y a cada uno de los días de la semana: codicia, soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula y envidia, correspondiendo a las Horas equilibrar la *hybris* o soberbia de la carne frente al espíritu que se produce los lunes.

Hemos dejado para el final el mito que más se repite en el *Libro de Buen Amor* con veintidós apariciones. Amor, trasunto del Eros griego, esta fuerza perpetuamente inquieta e insatisfecha asegura la continuidad de las especies y la cohesión interna del cosmos; de ahí que las más antiguas cosmogonías lo hagan descender directamente del primitivo Caos o lo asocien al huevo original engendrado por la Noche. No obstante, Platón nos lo presenta como un genio nacido de la unión del Recurso (*Poros*) y de la Pobreza (*Penia*), entidades que modelan su carácter: ingenioso y pertinaz para conseguir su objetivo. El desasosiego que imprime en los corazones bajo la apariencia inocente de un niño esconde a un dios poderoso, capaz de producir con sus flechas las más crueles heridas. Observemos la caracterización que realiza el Arcipreste de Hita de dicha divinidad en *De cómo el Amor vino al Arcipreste e de la pelea que con él ovo dicho Arcipreste*:

Un hombre grande, hermoso, mesurado, a mí vino;
Le pregunté quién era, dijo: “Amor, tu vecino”.

181

Por saña que tenía le quise denostar;
Dijele: “Si Amor eres, no puedes aquí estar;

Eres cínico y falso en muchos engañar;
Salvar no puedes uno, puedes cien mil matar. 182

Más contundente se muestra su figura en las estrofas del *Enssiemplo del garçón que quería cassar con tres mugeres*:

Eres padre del fuego, pariente de la llama;
Más arde y más se quema aquel que a ti más ama:
Amor, al que te sigue, quémase el cuerpo y alma,
Destruyeslo del todo, como el fuego a la rama. 197

Y en *Aquí fabla del pecado de la soberbia* leemos:

Cuantas ha habido y hay batallas y peleas,
Injurias y pendencias y contiendas muy feas,
Amor, por tu soberbia son hechos, bien lo creas;
Toda maldad del mundo está donde tú seas. 235

Una curiosa descendencia parece atribuir Juan Ruiz al Amor a tenor de lo que se nos indica en *Aquí fabla de la pelea que ovo el Arcipreste con don Amor*, donde también encontramos su enorme y terrible poder, tal y como describe uno de sus epítetos, *pandamátor* “que todo lo puede”:

Yo no te quiero Amor, ni al suspiro, que es tu hijo,
Hácesme andar en balde, dicesme: “¡dijo, dijo!” 390

Das muerte perdurable a las almas que hieres,
Procuras enemigos al cuerpo que zahieres,
Haces perder la fama al que más amor dieres,
Pierde a Dios aun en el mundo, Amor, al que más quieres. 399

Precisamente, ese poder le confiere títulos como el de señor y rey, tal y como se documenta en *Del castigo quel Arçipreste da a las dueñas e de los nombres de la alcahueta*:

Como dice un proverbio: “para el pesar no hay ley”.
Y apremiándome Amor, mi señor y mi rey,
Me aflijía la dueña –bien lo habéis de creer-
Porque estaba muy triste, como oveja sin grey.

928

Un último título y galardón supremos, el de emperador, se precisa en *De cómo don Amor e don Carnal venieron e los salieron a rresçebir*:

Estos emperadores Amor y Carnal eran;
A recibirlos salen los que a los dos esperan;
Las aves y los árboles un noble tiempo agüeran,
Los que al Amor aguardan sobre todo se esmeran.

1211

En *De cómo clérigos e legos e flayres e monjas e dueñas e joglares salieron a rresçebir a don Amor* la caracterización de Eros resulta del todo positiva, tal y como recoge la estrofa 1225:

Era el día muy santo de Pascua Mayor,
El sol salía claro y de noble color;
Los hombres y las aves y toda noble flor
Salen a recibir, cantando, a don Amor.

1255

Una divinidad a la que todos rinden culto y pleitesía como indican los versos que a continuación se desgranar:

Una vez que llegó don Amor muy ufano,
Hincados de rodillas, besan todos su mano;

Al que no se la besan le tienen por villano;
Hubo una gran contienda, entonces, en el llano. 1246

Y a la que precede la fama de ser muy culto y entendido:

Mi señor, el Amor, como era muy letrado,
En una sola copla puso todo el tratado,
Por donde quien lo lea bien sabrá lo narrado.
Esta fue su respuesta y su dicho abreviado. 1294

Maestro de la seducción y de la psique femenina, conoce perfectamente la condición y el sentir de las mujeres, como se demuestra en *De las propiedades que las dueñas chicas han*:

De hablar bien de las chicas el Amor me hizo ruego,
Que alabe sus virtudes: voy a decirlas luego.
Una cosa os diré que la tendréis por juego:
Son frías como nieve, pero arden más que el fuego. 1608

En estos encuentros eróticos sorprende la utilización que hace el Arcipreste de personajes con nombre parlantes, Trotaconventos, don Melón de la Huerta, Pitas Payas, pintor de Bretaña, etc., a la vez que su contraposición del tema amoroso con el de la muerte, *Thánatos*, omnipresente en todo el libro y que recoge un enfrentamiento tan propio y característico de la Edad Media. También el libro recoge muchos temas simbólicos, como el de don Carnal y doña Cuaresma y recurre a la fábula animalística para ejemplificar los mensajes cargados de moralina que Juan Ruiz pretende transmitir. Recordemos que estas moralejas servían como vehículo propagandístico de ideas a la par que de sátira y crítica social, además de su evidente didactismo.

En estas líneas creemos haber demostrado que la mitología clásica no siempre se presenta de manera cuantitativa en obras de gran calado como la que

nos ocupa, si bien se observa con nitidez el uso cuidadoso y preciso que realiza el Arcipreste de unos elementos míticos convergentes entre sí que sirven para llevar a cabo su intención de provocar la risa:

Entreponga plazer e alegre razón
Ca la mucha tristeza mucho pecado son;
E porque de buen seso non puede omne reír
Avré algunas burlas aquí a enxerir.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de Buen Amor*, selección, introducción y notas de Alberto Szpunberg, Ediciones Rueda, Madrid, 2001.
- BOBES NAVES, R., *Clerecía y juglaría en el siglo XIV: Libro de Buen Amor*, Cincel, Madrid, 1980.
- DE RIQUER, M., *Historia de la literatura universal*, vol.I., Planeta, Barcelona, 1979 (7ª ed.).
- DEYERMOND, A., *Edad Media (Historia y crítica de la literatura española)*, Crítica, Barcelona, 1979.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1982 (1ª reimpresión de la 1ª edición de Labor, 1965).
- JOSET, J., *Nuevas investigaciones sobre el Libro de Buen Amor*, Cátedra, Madrid, 1988.
- LIDA DE MALKIEL, M.R., *Dos obras maestras españolas: el Libro de Buen Amor y la Celestina*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- ROMOJARO, R., *Las funciones del mito clásico en el siglo de Oro*, Anthropos, Barcelona, 1998.
- RUIZ, J. (Arcipreste de Hita), *El libro de Buen Amor*, Club Internacional del libro, Madrid, 1993.

VASVÁRI, L. O., “Peregrinaciones por topografías pornográficas en el Libro de Buen Amor”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá, II, 1997, pp.1563-1572.



ESTUDIO 3

LAS OCTAVAS REALES AÑADIDAS POR CAIRASCO DE FIGUEROA
A SU TRADUCCIÓN DE LA *JERUSALÉN LIBERTADA*

LAS OCTAVAS REALES AÑADIDAS POR CAIRASCO DE FIGUEROA A SU TRADUCCIÓN DE LA *JERUSALÉN LIBERTADA*



No suele ser habitual aunque tampoco inusual que un autor incorpore a la traducción de una obra de un escritor cualquiera el fruto de su cosecha propia, aprovechando para ello los recursos más variados desde el punto de vista estilístico, nocional y traductológico. La historia de la literatura universal está llena de interpolaciones, adiciones y atribuciones, que en casos extremos ha supuesto el que se haya incurrido en delitos como el plagio, tan frecuente en nuestros días, a tenor de los escandalosos sucesos protagonizados por escritores de prestigio y por otros más en boga debido a la promoción publicitaria y comercial. Pese a todo, la ley de propiedad intelectual se debate ante los avances tecnológicos para los que toda una jurisprudencia inexistente afila y engrasa su maquinaria.¹ La contribución que presentamos hoy aquí podría entenderse como una parte del todo, máxime en un autor como Cairasco, origen de la literatura canaria entendida como variante de las literaturas hispánicas, además de concebirse como un aspecto periférico con respecto a un

1 Cf. El boletín informativo 31 de *CEDRO*, especialmente las pp. 8-16, donde Juan Mollá, presidente de dicha Asociación, solicita una protección más eficaz contra la piratería de libros en Internet durante el *IV Congreso de Editores* celebrado en Valencia del 27-29 de junio de 2002. El centro Español de Derechos Reprográficos (*CEDRO*), entidad que vela por la infracción de los derechos de la propiedad intelectual, dispone de una documentada página web donde se puede encontrar más información al respecto (www.cedro.org). También en el número indicado es muy recomendable la entrevista que se realiza a André Beemsterboer, presidente de la Federación Internacional de Entidades de Gestión de Derechos Reprográficos (*IFRRO*), pp. 6-7.

centro que ha generado iconos por los que se han calibrado los productos culturales de la periferia, como si lo central fuera siempre original y lo periférico un mero eco del centro.² En estos dos polos se sitúan, por un lado, el autor barroco italiano Torcuato Tasso con su *Jerusalem liberata* (el centro), y de otro, el canónigo de la Santa Iglesia Catedral de Canaria, Bartolomé Cairasco de Figueroa con su versión castellana *Gofredo famoso*, a la que añadió una serie de octavas reales, carente y dos exactamente, que no constaban en el original italiano, y que serán el punto central de nuestra intervención (la periferia). Una circunstancia cuando menos curiosa acontece en esta empresa: un autor barroco italiano es interpretado y parcialmente alterado por otro excelente poeta barroco español. Sin embargo, ya desde el título de la traducción, *Gofredo famoso*, advertimos una primera extrañeza. ¿Por qué no traduce Cairasco el título por *Jerusalén libertada*? Al parecer Cairasco no quería que su versión se confundiera con otras anteriores a la suya y a las que consideraba inferiores. Por otro lado, sabemos que el canónigo canario utilizó una edición anterior a la impresa en 1584 en Mantua por Escipión Gonzaga, amigo de Tasso, edición que difería en ciertos aspectos con la que sirve de base a la bodoniana de 1794.³ A ello hay que añadir otra información sorprendente, la *Jerusalén libertada* de Tasso, considerada como la gran epopeya cristiana de la primera cruzada, encarnación del espíritu de la Contrarreforma, sufrió una nueva reelaboración bajo el título de la *Jerusalén conquistada*, donde se eliminaron las escenas galantes por miedo a la censura y purga de la Inquisición.

Como todo buen traductor, Cairasco pretende reproducir la imagen poética de su modelo, respetando lo mejor posible el texto original, siendo fiel

- 2 Cf. E. Padorno, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de G.C., 2000, pp. 31-44; *La parte por el todo. Propositiones y ensayos sobre poesía canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 69-71; “Una reflexión sobre el imaginario insular”, en G. Santana Henríquez – V. Santana Sanjurjo (eds.), *Studia Humanitatis in honorem Antonio Cabrera Perera*, ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, pp. 243-258, especialmente las pp. 246-247; G. Santana Henríquez, “De la periferia al centro. La mitología clásica en el siglo XVI: la obra de Cairasco de Figueroa”, *Iris*, 2 (2001), p.10 y “El teatro humanista y religioso en el siglo XVI: la figura de Cairasco de Figueroa”, en J.M^a Nieto Ibáñez (ed.), *Humanismo y tradición clásica en España y América*, Universidad de León, 2002, pp. 87-100.
- 3 Cf. *Torcuato Tasso. Jerusalén libertada. Traducción de Bartolomé Cairasco de Figueroa*, edición, prólogo y notas de Alejandro Cioranescu, Aula de cultura de Tenerife, Tenerife, 1967, pp. 9-39. Todas las alusiones a la obra seguirán esta edición del insigne polígrafo rumano.

no sólo a la letra sino también al espíritu del poema. Al ser ambos barrocos, no escapan, sin embargo, a los recursos típicos del momento histórico en el que se desenvuelven y así no deben extrañar las repeticiones de rimas con acepciones diferentes, el uso de oxímoron retardado como variante tópica de la antítesis de palabras, los hipérbata, etc., elementos que hacen de la versión de Cairasco una curiosa interpretación barroca en nada servil y despersonalizada de la de Tasso; bien al contrario, se aprecian las claves traductológicas y personales de un gran poeta cuyo objetivo radica en hermostrar el original italiano vertido en lengua castellana.

El tratamiento de la mitología se ha esgrimido en ocasiones como elemento diferenciador en uno y otro poeta. Si bien en Tasso no hay lugar para las personificaciones míticas cuando se trata de los héroes cristianos, pese a encontrar a demonios del infierno con dioses del panteón heleno, Cairasco sustituye sin un motivo aparente, por ejemplo, al cielo por el Olimpo, o cita el nombre de Alá inexistente en el original italiano. Rompe así con una de las singularidades *da* la obra más difícil que podía proponerse un poeta de finales del siglo XVI en cuanto a la traducción se refiere. La espontaneidad de Cairasco ante las dificultades del texto provoca que lo universal hunda sus raíces en lo particular, consiguiendo la fluidez de su discurso unos resultados sorprendentes. Y así el Egeo se ve transformado en el mar de Atlante, y en el canto XV del poema, donde se refiere la estancia de Rinaldo en el jardín de Arminda, situado en las Islas Afortunadas, Cairasco introduce una descripción histórica y geográfica de las Islas Canarias equivalente en extensión a un canto del poema, observándose la tendencia no disimulada del poeta canario de referirse a su propio terruño aunque no haya vinculación para semejante relación. Aquí nuestro Cairasco interpoló un extenso pasaje concerniente a las Islas Canarias de cuarenta y dos octavas que nos proponemos seguidamente comentar. La interpolación acontece en la estrofa treinta y tres, extendiéndose hasta la setenta y cuatro, dándose la circunstancia de que las octavas siguientes se corresponden correlativamente con las del poema italiano justo allí donde Cairasco había agregado este episodio propio.

El valeroso Ubaldo, a quien deseo
De novedad el ánimo inquieta,
-Señora, replicó, yo entiendo y creo

Que para ti no habrá cosa secreta.
Mientras dura el marítimo paseo,
Te pido en don que con tu voz discreta
Nos cuentes las futuras y pasadas
Fortunas de las *Islas Fortunadas*.

(canto 15.33)

El primer texto antiguo que con toda seguridad habla de nuestras islas con la denominación de Afortunadas es el de Plinio, *Historia Natural*, 6.199-205⁴, donde se mencionan algunas de ellas: Junonia, Pluvialia, Capraria, Ninguaria, Canaria, Ombrios, etc. Siguiendo a Plinio otros autores citan nuestras islas por sus supuestos nombres: Claudio Ptolomeo, *Guía Geográfica* 4.6.14; Solino, *Collectanea*, 56.7; Marciano Capella, *Bodas de Mercurio y la Filología*, 5.33; Vicente de Beauvais, *Speculum Naturale*, 32.17; Pedro de Ailly, *Imago Mundi*, 2.41, etc. Lo que se aprecia en estas obras es la multiplicación de los nombres dados a cada una de las islas del Archipiélago Canario desde la lista inicial de Plinio. Con toda seguridad los nombres se refieren a algunas de nuestras islas a pesar de que contienen numerosos elementos paradoxográficos y maravillosos que nada tienen que ver con la realidad geográfica insular.

Otro tema muy ligado al que nos ocupa es la presencia de ilustres personajes de la historia en alguna de las Canarias. Desde el general cartaginés Hannón y su periplo por la costa atlántica africana sobre el 460 a.C., en el que se conocerían las islas por su clima y por la explotación de sus riquezas, hasta el descubrimiento en aguas de La Graciosa en la década de los sesenta de unas ánforas romanas de los siglos III y IV de nuestra era, lo que probaría la presencia romana en explotaciones pesqueras o de púrpura, las islas fueron conocidas y visitadas ya en la Antigüedad. Otro ilustre personaje como Sertorio, aducido en el texto de Plutarco 3.6 sobre la vida de este pretor romano, descansa en la idea de retirarse a un lugar donde pudiera vivir en paz, lejos de las guerras civiles, en unas islas oceánicas que llama Afortunadas L. A. Floro en su *Epítome* 2.10, pero del que no hay dato alguno que confirme que haya estado realmente entre nosotros. Algo distinto es el caso de Juba II, rey de Mauritania,

4 Cf. Marcos Martínez, *Canarias en la Mitología. Historia mítica del Archipiélago*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1992, especialmente las pp. 73-85 dedicadas al mito de las Islas Afortunadas.

que pretendió introducir en su reino el acervo cultural grecolatino. Entre los varios libros en griego que escribió, habla de una planta medicinal llamada *euforbia*, descubierta en las laderas del monte Atlas y de unas islas de Mauritania en las que habría establecido el teñido de la púrpura getúlica. En el texto de Plinio citado anteriormente y a propósito de Canaria se dice que su origen está en los perros de gran tamaño que habitaban en ella, de los que se le llevaron dos a Juba. Esta anécdota etiológica introducida por Plinio debida a la similitud fonética entre la voz latina *canis* y el nombre de la etnia bereber que poblaba la isla de Gran Canaria ha llevado a que figuren dos perros en el escudo de la Comunidad Canaria, aunque si Juba estuvo o no en nuestro terruño sigue siendo dudoso, aunque menos incierto que en los casos de Hannón y Sertorio. Sólo son de atribución cierta a las Canarias aquellos textos que desde Plinio mencionan algunas de ellas por sus nombres, aunque algunos de éstos son todavía hoy muy discutibles. Las fuentes árabes (Masudi, Al-Bakri, Ibn Said, Idrisi, Dimaski, etc.) hablan de unas Islas Eternas (*Gezair Al-jalidat*) y de unas Islas de la Felicidad (*Gezair Al-seada*); sólo un texto tardío del siglo XV de Ibn Jaldun se refiere con certeza a nuestras islas con episodios de la conquista y costumbres de los aborígenes.

La estrofa 15.35 nos habla de *la bella Fortuna*, diosa romana que suele identificarse con la Tique griega⁵ y que suele representarse con el cuerno de la abundancia, bien de pie o sentada, ciega y con un timón con el que dirige el rumbo de la vida humana. Su culto fue introducido en Roma por Servio Tulio, el monarca favorito de esta divinidad que lo había amado a pesar de su condición mortal y de quien figuraba una estatua en el templo de la diosa. Al igual que sucede con la denominación de las islas, muchos nombres le fueron adjudicados especialmente durante el Imperio en el que cada emperador disponía de su particular Fortuna. *Redux* (en el retorno de un viaje), *Publica*, *Huiusce Diei* (la del día presente), etc., dan clara muestra del proceso de asimilaciones que experimentó esta entidad a quien se la identificó particularmente con Isis, algo propio del sincretismo religioso operado en el siglo II de nuestra era con respecto a las divinidades femeninas, a pesar de ser Isis una diosa egipcia, pero

5 Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, ediciones Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1982 (1ª reimpresión de la 1ª ed. Castellana, Labor, 1965), pp. 207, 291 y 518. J. Alvar Ezquerro (dir.), *Diccionario Espasa mitología universal*, Madrid, 2000, pp. 343-344; E. Suárez de la Torre, "La función del mito en la religión griega", en J. M^a. Nieto Ibáñez (coord.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma*, Universidad de León, 1995, pp. 15-35.

cuyo culto y mito se difundieron por todo el mundo grecorromano. Sorprende igualmente que sea desconocida esta abstracción por los poemas homéricos como principio de la Casualidad divinizada y personificada por una divinidad femenina, aunque sabemos que adquirió gran importancia durante las épocas helenística e imperial. En realidad no posee mito, pese a llegar a crear una divinidad mixta, Isitique, mitad providencia, mitad casualidad, a la que está sometido el mundo. Del polimorfismo de esta deidad consta el hecho de que cada ciudad tenga su Fortuna, que se representa coronada de torres a la manera de las divinidades poliadas. En definitiva, se trata de una figura que no pertenece a la mitología propiamente dicha y que se ve envuelta en un puro juego de símbolos. Esta voluntad caprichosa e imprevisto incoherente, considerada en Roma como diosa del destino y de la buena suerte, se diferenciaba del *fatum* al personificar la excepción a la ley ante la que se inclinaba la razón; además, en Italia proporcionaba toda clase de fertilidad. Los numerosos epítetos que la acompañan muestran su enorme campo de acción: *muliebris* (que se remonta a la época de Coriolano cuando gracias a las mujeres se consiguió que éste no destruyera Roma); *regina*, *conservatrix*, *primigenia verginensis* (invocada por las recién casadas que entregaban en su templo sus ropas y cinturones); *virilis* (adorada por mujeres que la invocaban para que pudieran conservar sus encantos y así agrandar a sus maridos); sus apelativos muestran la buena fortuna y a las personas a las que iba a beneficiar; así la *fortuna privata* hace referencia a la condición específica de cada hombre; *barbata* preside la entrada de la juventud, la virilidad. Los jóvenes adoran a la *Fortuna virgo*, y a ella ofrecían sus ropas cuando pasaban de la pubertad al matrimonio. *Fortuna Mammosa*, la de los pechos flácidos, recibía adoración popular. Pero quizás el epíteto de mayor éxito fue el de *redux*, que data del reino de Augusto, concretamente del año 19 a.C., después de un viaje que el emperador hizo a Sicilia, Grecia, Asia Menor y Siria. El día de regreso, el doce de octubre, se convirtió en una fiesta anual, como nuestra hispanidad, festejándose con unos juegos que bajo el título de *Augustalia* duraban de ocho a diez días. La advocación a *Redux* se mantuvo durante dos siglos y formó parte de la ceremonia oficial de los viajes imperiales. Esta advocación es representada sentada, con una espiga, y entre otros atributos figuran el cetro, la pátera, el cuerno de la abundancia, y una guirnalda en la mano derecha. Su culto estaba muy extendido en el Lacio y se le asocia a otras abstracciones divinizadas con las que guarda estrecha relación, como *Fides* y *Spes*, convirtiéndose en una diosa panteística. Suele aparecer con la rueda y la corona turriforme.

Los celtas adoptaron a la diosa Fortuna romana a través de la iconografía de sus diosas madres. De esta manera representaban la idea del Destino sin fatalidad, la Oportunidad, la Ocasión. El culto se extendió por toda la Galia, al asegurar la protección de las cosechas, de los viajes, de las campañas militares y ser invocada a favor del emperador. En las representaciones aparece como una matrona con un cuerno de la abundancia y a menudo asociada al dios Mercurio y su compañera Rosmerta. Su culto la llevó a ser identificada con la diosa Iolona o confundida con la mencionada Isis.

Más por celeste rayo que me inflama,
Si no es falta loar mis hijas bellas,
Grandezas cantaré dignas de fama;
Sabidas más allá de las estrellas
Serán de la que más estima y ama
El alto cielo, que es la reina dellas.
El par famoso oído atento puso;
Y la bella *Fortuna* así propuso:

(canto 15.35)

La concreción se hace mayor en la estrofa 15.40 donde se nombra a la isla de Gran Canaria como princesa de las islas atlánticas Afortunadas. Este aspecto no pasó desapercibido para fray Juan Abreu y Galindo en su *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria* (1632), historiador que reprodujo cuatro octavas que no tienen equivalencia ni correspondencia en la *Jerusalén libertada*. Al parecer, Abreu y Galindo tuvo acceso a un poema de Cairasco distinto a los que luego insertó el autor en su *Gofredo famoso*. El hecho de situar a la isla originaria de su nacimiento como centro de su interpolación debe obedecer a la consideración del Archipiélago Canario a partir del nombre de su isla natal, dentro de la vieja visión cosmográfica que sitúa al Océano Atlántico como fin del mundo conocido. No es de extrañar esta correspondencia para un historiador como Abreu y Galindo que siguiendo una férrea lógica escolástica defiende la existencia de la isla de San Borondón en el Océano Atlántico merced a una curiosa teoría de las corrientes (capítulos XXV y XXVI del libro tercero)⁶. Esta

6 Cf. G. Santana Henríquez, *Tradición Clásica y Literatura Española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2000, especialmente las pp.145-147.

consideración de que las Canarias reciben su nombre de la isla de Gran Canaria viene avalada por la constatación de Viera y Clavijo en el libro 1.17 de sus *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* (1772-1782) donde se indica: “Estas islas, pues, que hasta el siglo XI sólo eran conocidas con el antiguo epíteto de Afortunadas, le perdieron casi instantáneamente, cambiándole en el de Canarias. No se puede dudar que la fama de la isla de Canaria, su ruidosa conquista y la recomendación de sus circunstancias, que le adquirieron el carácter de Grande y la dignidad de capital, fue también la causa de que su nombre absorbiese el de las otras y se difundiese, haciéndose el genérico de todas”⁷. Sabemos que en la huerta de su casa junto a la iglesia de San Francisco, en el Real de Las Palmas, Cairasco mantenía desde 1580 una tertulia consagrada paganamente a Apolo Delfico, donde confluían los más brillantes escritores del siglo XVI, entre ellos el historiador Abreu y Galindo, el ingeniero Leonardo Torriani, el poeta Antonio de Viana, etc. Sabemos igualmente de su patriotismo cuando participó con su hermano en la defensa de la ciudad ante el ataque del corsario Drake en 1551 y en el parlamento con Van der Doez en 1599, cuando sus tropas proyectaban incendiar el Real de Las Palmas y su Catedral. La estrofa referida dice así:

Esta es la *Fortunada* y Gran Canaria,
De las islas atlánticas princesa,
Do esparce el cielo su virtud plenaria
Y pone a los sentidos rica mesa,
Con diligencia tan extraordinaria,
Que hizo a todo el orbe ilustre presa
De lo mejor que en él se guarda y sella,
Para tenerlo con ventaja en ella.

(canto 15.40)

La estrofa 15.42 recoge uno de los temas favoritos de Cairasco, la descripción del bosque o selva de Doramas, también presente en la *Comedia*

7 Cf. La edición de Antonio de Béthencourt Massieu en la Biblioteca Básica Canaria, I, Islas Canarias, 1991, p. 54.

del recibimiento y en su *Carta al Lcdo. Mateo de Barrios*. Y, en efecto, en varias ocasiones sus versos muestran y describen la exuberante naturaleza del paisaje aunque la realidad de Canarias como colonia española, establecida hacía ya más de un siglo en las islas, había puesto en práctica un régimen de repartimiento que convertía las tierras útiles en campos de caña dulce, cereales, frutales y pastos para el ganado, estando el autoabastecimiento asegurado, tanto para la población estable como para el frecuente pasaje trasatlántico. La realidad social contemporánea queda anulada sin que se produzcan alusiones a la esclavitud, las levas forzosas, la insalubridad del abasto, los impuestos, las epidemias, la penuria colonial. Sin embargo, el canónigo erudito se acerca a la geografía del lector isleño que cuenta con mitología propia y puede refrendar in situ, y con visión menos idealizada, la lujuria vegetal pregonada por el poeta. Gran Canaria y su bosque, la llamada “selva de Doramas”, aquella que cubría una amplia zona de la vertiente norte de la isla, queda italianizada y cantada con acentos épicos, personalizando en la botánica su pura mitología. El descubrimiento de América y el derecho de conquista de la Corona provocarán un universal europeo, el mito del “buen salvaje” y una nueva visión ecuménica de la cultura, visible en la figura de Doramas, un aborigen que da nombre a la selva o bosque donde habita y cuya historicidad viene dada por su decapitación a manos de Pedro de Vera, que vergonzosamente exhibió su cabeza en una pica. Eugenio Padorno⁸ señala que el medio natural, lejos de ser un motivo secundario de la representación, se convierte en el tejido de la representación misma, porque se asiste a la experiencia de la interiorización del espacio. La naturaleza insular es definida y catalogada metafóricamente; ser fiel a la representación de las cosas contenidas en este catálogo significa poseerlas, mediar entre ellas. La naturaleza insular se asoma literariamente como paisaje para dar cuenta de una “apropiación” espiritual. La exaltación del solar isleño, por otra parte, parece ser respuesta al desprecio de que son objeto los escritores insulares por no haber nacido en territorio peninsular. El hecho de que en la *Comedia del Recebimiento* sea Doramas quien comparezca ante el obispo Rueda con la indumentaria cotidiana, es decir, vistiendo el tamarco, pues *cambió de lengua pero no de traje*, evidencia un proceso de mestizaje por el que la cultura canaria ve prologada su pervivencia con un nuevo código lingüístico, en el que el presente de Cairasco encuentra su referencialidad en un pasado, pues cambiar de

8 Cf. *Algunos materiales...*, *op.cit.*, pp. 33-34.

lengua no significa cambiar la comprensión propia y singular del mundo. La forma empleada por el autor para dar realce a este nuevo vergel insular será la expresión hiperbólica y mítica de otros paisajes o *loci amoeni* de la tradición literaria, tal y como se aprecia en las estrofas 42, 43 y 44:

Aquí florece la admirable selva
Que el nombre ha de heredar del gran *Doramas*,
Do no entrará discreto que no vuelva
Con rico asombro de su sombra y ramas.
El que mejor escribe, se resuelva,
Que es dicha de sus versos y epigramas;
Y aun al sagrado *Apolo* le parece
Que no han de darle el punto que merece.

(15.42)

Perdone el *Helicón*, *Pindo* y *Parnaso*
Los celebrados bosques de *Acidalia*,
Las fuentes donde *Febo* llena el vaso
Y las frondosas selvas de *Rosalía*:
Perdone el Oriente y el Ocaso,
Y, cuando salga, el Tívoli en Italia,
Cintra en España, el Aranjuez y el Pardo,
Que, opuesto al parangón, su verde es pardo.

(15.43)

Aquí sustenta *Apolo* sus laureles;
Su enamorada yedra, *Cipriana*;
Mercurio, antiguas hierbas y noveles,
De gran virtud para la vida humana;
Los altos tiles, verdes capiteles,
Con mil diversos árboles, *Diana*;
Y tú, sagrada palma, tanto subes
Que tienes competencia con las nubes.

(15.44)

La alusión al monte de Beocia donde residían las Musas, escenario de enfrentamiento de éstas con las Piérides, que tras su derrota fueron convertidas en urracas, y lugar de excelencia donde Pegaso originó con sus coces el nacimiento de la fuente Hipocrene, a cuyo alrededor se reunían las musas para cantar y bailar, y cuya agua favorecía la inspiración poética, junto a la montaña del Pindo en cuyos bosques habitaban los lapitas, y sobre todo, Cirene, hija del rey Hipseo, quien protegía los rebaños paternos de las acometidas de las fieras, además del célebre Parnaso, monte de la Fócide, escenario oriundo de héroes como Calcón, Cipariso, Criso, los descendientes de Driope, Foco, Licoreo, Locro, Pirra, las Trías (ninfas de este monte), monstruos como Pitón, y visitantes ocasionales como Ulises, Yápigüe o el mismo Zeus, encuentran correlatos más contemporáneos en las hispanas Cintra, Aranjuez y el Pardo, y dioses propios de la naturaleza, de los jardines y de los bosques: Apolo, Afrodita (Cipriana), Mercurio y Diana, diosa ésta última en cuyo santuario de Aricia, a orillas del lago Nemi cerca de Roma, se le llamaba *Diana Nemorensis*, Diana de los Bosques. La selva de Doramas de Cairasco se fija en la isla de Gran Canaria como motivo literario, algo que se produce en las literaturas occidentales desde Homero hasta nuestros días. La isla representa de ordinario el refugio ideal en el que uno puede olvidarse de todo y donde se conserva lo que los continentes ya no tienen o han perdido. En pocos espacios naturales ha jugado el mito un papel tan destacado como en las islas. Los griegos antiguos consideraban que las islas habían sido sembradas al azar en la superficie marina por el capricho de alguna divinidad. Duris de Samos, historiador del siglo IV a.C., afirmaba que de las piedras arrojadas por los gigantes, las que cayeron al mar se convirtieron en islas, y las que cayeron a la tierra, en montañas. Resulta impresionante la cantidad de fenómenos míticos que los antiguos colocaban en islas: descubrimiento del trigo, toda suerte de minas, abundancia de peces de todas clases, árboles frutales de todo tipo y todo aquello que contribuye al bienestar de la vida de los hombres. Incluso la creación de un género literario propiamente insular, derivado de las descripciones de las enciclopedias medievales, surge de los siglos XIV y XV, “los islarios”, o libros de islas, especie de guías ilustradas para viajar al estilo de los portulanos o libros de pilotos. El éxito que tuvieron estos islarios, verdaderos repertorios más o menos completos de islas reales o imaginarias, muestra que las islas no dejaron de excitar la curiosidad del humanista renacentista. La influencia de las islas es tal que incluso imprime carácter a quienes las habitan. Y así se suele decir que las personas que viven en islas muy soleadas se transforman en gentes extravertidas, indolentes, con

cierto sentido lúdico de la vida, aunque no por ello menos inventivas. Estas realidades geográficas han estado siempre rodeadas de una mística muy especial y cargadas de un rico simbolismo. El paisaje suele definirse en función de la naturaleza o del ambiente urbano que lo conforma. Aquí toma forma el sentido de la inmensidad panteística de la naturaleza, una *physis* que asume una importancia parecida e incluso superior a la del mito, un ambiente en el que el ser humano queda subordinado a la flora y a la fauna de una naturaleza sonora y multicolor, un contraste permanente entre el realismo y la artificiosidad, entre lo real y lo imaginario dentro del cuadro paisajístico donde se desarrolla el poema. Si bien es verdad que el hombre no elige el lugar sino que se limita a descubrirlo, no es menos cierto que Cairasco orienta sobre su emplazamiento mediante esta conjunción entre ser humano y paisaje, entre naturaleza y acción. Además, hemos de tener en cuenta que según el lenguaje simbólico, en todo paisaje hay una dirección fausta y otra infausta, de acuerdo con las distintas significaciones del “ir” y del “volver”. Así suelen tener interés predominante los caminos y las encrucijadas, lo mismo que las corrientes de agua.

La estrofa 15.51 revela otra identificación de las Islas Canarias con otro lugar mítico por excelencia griego, los Campos Elíseos. Este lugar de retiro confortable en el que se suponía que gozaba de absoluta felicidad todo aquel que lo habitase, aparece por primera vez en Homero con la locución “llanura elísea”, a la que autores posteriores añadieron las de “pradera” y más genéricamente como “lugar”. Los romanos incidieron en este mismo aspecto describiéndolo unas veces como campos, otras como bosques, estancias, casas, colinas, valles, riberas, hasta a expresión que se impuso finalmente, la de Campos Elíseos. Este lugar maravilloso pertenece en realidad a un grupo de mitos escatológicos que recogen varias de las concepciones antiguas sobre la vida después de la muerte. El significado de la segunda parte del sintagma ha recibido diversas interpretaciones, desde aquellas que lo hacen descansar en el verbo griego *lyo* y sus compuestos, dando a entender “un lugar del que no se vuelve y en el que los seres se ven liberados de los lazos que nos unen a esta vida”; otras se basan en el verbo *érchomai* para referirse “al país de los que se han ido”; también se parte de *alyo* “estar fuera de sí de alegría”. En ocasiones han pensado en algún topónimo *ilyos* “lugar pantanoso” o *élos* “lugar en el que no crece nada”; de igual modo se ha conectado con nombres de personas o de ciudades y en compuestos como *enelysios* “herido o alcanzado por el rayo”, ya que según una creencia popular antigua, los lugares o personas alcanzados por

un rayo se mantenían intactas o incorruptas. De este modo a la persona herida por un rayo se le denominaba *enelysios* y quedaba divinizada y considerada como inmortal. Para muchos lingüistas indoeuropeos el *Elysion pedion* de los griegos sería un término de origen indoeuropeo que evocaría la estancia del muerto y significaría algo así como “campo herboso”.

Los griegos situaban la morada de los muertos en el oeste, por lo que el vocablo Erebo se relacionaría con el término semítico *ereb* que significaría precisamente “oeste”. En la *Ilíada* homérica está en la parte más alejada de occidente, más allá del Océano que circunda la tierra. Gráficamente, el mundo de ultratumba concentraba a un guardián, el terrible perro Cerbero que dejaba penetrar a las almas, pero impedía su salida, o bien el barquero Caronte que conducía a todos los que pasaban las aguas, la Estigia o Aqueronte, que separaban el Erebo del mundo de los vivos. Allí se encuentran tres jueces, Mínos, Eaco y Radamantis cuya decisión inapelable enviaba a los malvados a la izquierda, a las horribles torturas del Tártaro, mientras que los buenos eran enviados a la derecha, que les llevaba a los Campos Elíseos o a las islas de los Bienaventurados.⁹

La vaguedad del lenguaje homérico motivó la aparición de numerosos exégetas que realizaron un sinnúmero de elucubraciones sobre la localización de los Campos Elíseos. Estos idílicos lugares se concibieron, no obstante, como realidades geográficas, como determinadas llanuras en las islas de Rodas o Lesbos, o la comarca egipcia de Cánobos o Zefirio, junto a las lagunas del Nilo. Sin embargo, hay varias razones a favor de una localización occidental. Occidente era una zona de la tierra fascinante a la vez que temible y misteriosa; un lugar lleno de maravillas y de cosas monstruosas. Era el sitio por donde se ponía el Sol, el lugar de la dulzura para vivir. El geógrafo Estrabón en su *Geografía* 1.1.1 y 2.2.13 aboga por esta ubicación cercana a la Península Ibérica, en sus costas meridionales. Un texto de Plutarco es el que básicamente ha dado pie a los estudiosos posteriores a situar los Elíseos en algún lugar de las islas situadas en el Atlántico meridional, sin basarse en ningún otro fundamento que en su situación occidental. El texto de Plutarco se refiere a Sertorio y a su regreso a

9 Cf. M. Martínez – L.M. Pino Campos – G. Santana Henríquez, *Los mitos de Platón. Antología de textos*, Colección textos universitarios, Dirección General de Universidades e Investigación, Gobierno de Canarias, Tenerife, 1997, pp. 125-135, especialmente las notas 629 y siguientes.

la Península desde Mauritania en el año 82 a.C. Este texto es el más utilizado desde los primeros historiadores de nuestras Islas Canarias para situar en ellas los Campos Elíseos y las llamadas Islas de los Bienaventurados.¹⁰

Los antiguos filósofos, que fueron
Lo que lo más oculto investigaron,
Como estas calidades y otras vieron,
En tanto aquestas islas estimaron,
Que por *Elíseos Campos* las tuvieron
Y bien *Afortunadas* las llamaron,
Diciendo que no hay parte acá en el suelo,
Que aquí se afronte y frise con el cielo.

(15.51)

El texto de Cairasco hace corresponder en una sola entidad los Campos Elíseos y las Afortunadas, como si los primeros se ubicasen en las segundas, pudiendo así hacer converger dos lugares distintos en uno, siguiendo de este modo el parecer de los filósofos frente a la opinión de los teólogos, proclives a localizar las llanuras elíseas cerca del círculo lunar, donde el aire es ya más puro (uno de estos sacerdotes, el historiador Plutarco, en la exposición del mito cosmológico que desarrolla en su escrito *Sobre la cara de la luna*, 942f-944e, asegura que el Elíseo del que habla Homero hay que colocarlo en la misma luna. La parte de la luna que mira hacia el cielo se llama Campos Elíseos).

Otro fenómeno que también se advierte en estas octavas reales intercaladas es la identificación de personajes de la historia de la conquista de las islas con divinidades y héroes de la mitología clásica. Las estrofas 15.52 y 53, referidas a la célebre Tenesoya Vidina, cautivada por los hombres de Diego de Herrera mientras se bañaba en compañía de su aya, María Tazirga, y de una criada, y que llevada a Lanzarote fue bautizada recibiendo el nombre de Luisa y casada con Maciot II de Betancor, la comparan con Diana, la diosa que siempre permaneció virgen y eternamente joven, prototipo de la doncella arisca que sólo se

10 Cf. M. Martínez, *Canarias en la Mitología*, op.cit., pp. 39-56.

complace con la caza y cuyas víctimas son gran multitud de cazadores como Orión, el gigante, Acteón y Meleagro, archiconocido por el episodio del jabalí de Calidón:

Estándose bañando con sus damas
De Guanarteme el bueno la sobrina,
Tan bella, que en el mar enciende llamas,
Tan blanca, que a la nieve más se empina,
Salieron españoles de entre ramas
Y, desnuda fue presa en la marina;
Y, aunque pudo librarse, cual *Diana*
Del que la vio bañar en la fontana,

(15.52)

Partir se vio la nave a Lanzarote,
Donde con el santísimo rocío
La bañó en la fuente el sacerdote
De Dios. Salió con tal belleza y brío,
Que con ella casó Mosur Maciote,
Que el noble Betancourt era su tío;
Y de estos como de jardín las flores,
Proceden los ilustres Betancores.

(15.53)

La estrofa 15.54 relaciona a Dña. Inés de Peraza con otro personaje mítico, con Pentesilea, la amazona hija de Ares que a la muerte de Héctor había acudido en auxilio de Príamo para salvar Troya, ciudad en la que realizó múltiples hazañas pero en la que no tardó en sucumbir a manos de Aquiles, quien la hirió en el seno derecho. Al verla caer tan hermosa, Aquiles se enamoró de su víctima, provocando esta pasión la burla de Tersites que también murió a manos del héroe.

Sucedrá en sus islas otro dueño,
Del apellido del patrón de España,
Caballero andaluz que al reino isleño
Vendrá a experimentar su fuerza y maña,
Con militar furor noble desdeño;
Su consorte con él saldrá en campaña,
Que no igualó con doña Inés Peraza
Pantasilea en la troyana plaza.

(15.54)

La rima esdrújula que tanta debilidad causara en Cairasco acontece en la octava real en la que se habla de su familia, donde se aprecia igualmente la alusión a la *Farsalia* de Lucano, la epopeya que relataba la guerra civil entre César y Pompeyo, que sirve de inspiración al poeta y en la que se vislumbra una verdadera querrela literaria entre los clásicos, partidarios de la tradición griega y de sus maravillas mitológicas, y los modernos, formados en la doctrina estoica, partidarios del estilo conciso y de los temas nacionales. Lucano tuvo que recurrir a los atractivos políticos, glorificando la libertad y la austeridad republicana, desmitificando a César, a quien presenta como un déspota, y ensalzando a Pompeyo y a Catón, sus rivales, que aparecen como mártires de la libertad perdida. Será también ésta última la actitud que adopte Cairasco para defender el terreno patrio:

Digna del verso y del furor farsálico,
Habrá de ventureros gente armígera.
Vizcaya, en el confin del reino gálico,
De Mujicas dará fuerza belígera
Y tú, Niza gentil extremo itálico,
Para más dilatar tu fama alígera,
Darás los fuertes valerosos ánimos
De los Cairascos nobles y magnánimos.

(15.57)

La concreción de esta alusión a la *gens patria* se desarrolla en las estrofas 58 y 59 de manera velada, donde se recogen las figuras de Mateo Cairasco, padre del poeta y regidor de Canaria, el escudo de armas de la familia (la oliva en la de los Cairasco y la higuera en la de los Figueroa), y Constantino Cairasco, hermano del poeta y alguacil del Santo Oficio de la Inquisición:

Deste apellido en Gran Canaria aguardo
Un joven bello de prudente brío,
En armas y virtudes tan gallardo,
Que el extremo será del reino mío.
Vendrá llamado del país nizardo
Al alta herencia del ilustre tío,
Y juntará, por orden de su estrella,
Su oliva noble a la higuera bella.

(15.58)

Procederá de este consorcio digno
Alta progenie, que el valor fecundo
Del nombre imperial de *Constantino*
Y del *magno Alejandro* vuelve al mundo;
Más el constante ingenio peregrino,
La gallardía y el celo sin segundo,
Acabará sin tiempo (ay dura suerte),
Que arranca las mejores plantas muerte.

(15.59)

Fruto también de estas referencias familiares es la alusión a los Palomares en la estrofa 15.61, una familia genovesa cuyo miembro Francisco Palomares estaba casado con la hermana del poeta Constantina Cairasco y había muerto en 1578 en Agaete, y la referencia a fray Basilio de Peñalosa en la estrofa 15.62, fundador del convento de las monjas bernardas de Las Palmas (1592), que en su calidad de calificador del Santo Oficio había aprobado la publicación del *Templo Militante*. En realidad, todo quedaba en familia, pues este monje benedictino era nieto materno de Pedro de Peñalosa, que estaba

casado con Catalina de Valera, hermana de la madre de Cairasco, y, por tanto, tío político de nuestro poeta. Junto a este desfile de personajes cuya liaison es el parentesco más o menos cercano con nuestro autor, vuelve a aparecer en escena el paisaje mítico de la selva que se ve hollada por estos nuevos argonautas (estrofa 15.63), en consonancia con aquellos navegantes que en la nave Argo recorrieron el Mediterráneo rumbo a la Cólquide en busca del vellocino de oro, el pellejo que, según la tradición, tenía la virtud de atraer la lluvia y provocarla para el pueblo que lo tuviera. En este sentido ha de entenderse la *enseña* de la estrofa 15.69, es decir, las reliquias de San Juan Bautista que el obispo don Juan de Frías dio a la iglesia catedral de Las Palmas, y la *abuela* de la estrofa 15.70, esto es, Santa Ana, patrona de la iglesia catedral de Las Palmas y objeto de particular devoción de Cairasco:

Claro en doctrina y peregrino ejemplo
De menosprecio y vida gloriosa,
Un Benedicto monaco contemplo,
Debajo de una ilustre Peña losa.
Este en el sacro púlpito del templo
Facundia mostrará maravillosa,
Y de *Basilio Magno* la excelencia
Imitará en la vida, el nombre y ciencia.

(15.62)

Los nuevos *argonautas* toman puesto
Y alegres pisan la felice arena.
Por las orillas marchan en concierto,
Haciendo estancia de una selva amena,
Toda de verdes palmas que cubierto
Tendrán el aire, y por dichosa estrena
Será juzgado de ellos y alta gloria
El árbol consagrado a la victoria.

(15.63)

Cairasco recogerá igualmente en estos versos el ataque del corsario holandés Van der Doez en 1599 y su exitoso parlamento, cuando las tropas

balonas planeaban incendiar el Real de Las Palmas y la Catedral, un gesto épico de nuestra historiografía canaria puesto ahora en el sublime verso de la octava real:

Pero también el año de noventa
Y nueve (que a quien Dios ama castiga)
La saquearán diez mil, que en casi ochenta
Naves saldrán de Olanda, su enemiga;
Mas harálos huir con grande afrenta,
Matando mil soldados de la liga
Y algunos personajes de memoria,
Y así será vencida la victoria.

(15.75)

Pero concluyamos ya. El recorrido por esta interpolación de un poeta barroco español, Bartolomé Cairasco de Figueroa, en otro poeta épico barroco italiano, Torcuato Tasso, pone de manifiesto una serie de hechos, entre otros, que, *grosso modo*, recopilamos a manera de conclusión:

1. El manejo por parte de Cairasco de una edición anterior a la oficialmente impresa en 1584 en Mantua por Escipión Gonzaga, lo que explicaría las diferencias de numeración entre ambos autores, además de la reelaboración de la *Jerusalén libertada* del Tasso por miedo al tribunal del Santo Oficio.
2. El uso explícito de la mitología clásica en estas cuarenta y dos octavas reales referidas a la historia de las Islas Canarias, a los episodios de su conquista y a las costumbres de los aborígenes. Aquí sobresalen las denominaciones de *Afortunadas*, con la diosa romana Fortuna y su desarrollo posterior en la propia historiografía canaria, y la de *Campos Elíseos*, sincretizándose la ubicación de dos parajes míticos distintos en uno solo.
3. La descripción del bosque o selva de Doramas mediante la expresión hiperbólica y mítica de otros paisajes o *loci amoeni* de la tradición literaria antigua, deudora de las enciclopedias medievales denominadas *islarios* como guías ilustradas para viajar al estilo de los portulanos, y que supone un fuerte contraste entre el realismo de las escenas y la artificiosidad de las mismas.

4. Identificación y equiparación de personajes femeninos de la conquista de las Islas con divinidades y héroes de la mitología grecorromana. Así Tenesoya Vidina será Diana y Dña. Inés Peraza la fuerte amazona Pentesilea.
5. Entronque familiar en la historiografía de las islas que bascula entre un estilo partidario de la tradición griega y sus maravillas mitológicas, y un estilo conciso y propio de los temas nacionales.

Nunca, pensamos, la cosecha propia fue tan oportuna, pese a que los años hayan oscurecido en parte la intención del original.

ESTUDIO 4



ELEMENTOS MÍTICOS GRECOLATINOS EN LA PRODUCCIÓN DE TORRES
NAVARRO Y EN EL TEATRO HUMANISTA Y RELIGIOSO DEL SIGLO XVI

ELEMENTOS MÍTICOS GRECOLATINOS EN LA PRODUCCIÓN DE TORRES NAVARRO Y EN EL TEATRO HUMANISTA Y RELIGIOSO DEL SIGLO XVI



En un libro de reciente aparición titulado *Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores del siglo de Oro* se pone el énfasis en los diversos sentidos y en la multiplicidad de respuestas y niveles interpretativos del mito bíblico de Babel, desde la preocupación por la naturaleza de las lenguas hasta las especulaciones sobre los códigos de los signos y sobre su funcionamiento. Nos encontramos en una época, el siglo XVI, en el que confluyen, bajo nuevos puntos de vista, el mundo antiguo y un orden nuevo que se desprende de su tronco para constituir la historia de la modernidad. Además, los idiomas europeos descubren sus peculiaridades, recuerdan sus raíces y sus destinos universales. En el quinientos y el seiscientos no escasean “humanistas” incluso que consideran sus palabras una herencia de las setenta y dos lenguas que siguieron a Babel. Al igual que un actor que se cambia constantemente de máscara, el filólogo, traductor, intérprete y hermeneuta, versiona los signos que ve y lee y que vienen a formar parte de su propia personalidad y de la manera con la que observa el mundo. Ante el avance de las lenguas modernas, siente en sus manos el poder de la correcta trasmisión de los textos clásicos, es sujeto creado por el desarrollo del pensamiento renacentista y se convierte en un viajero, como el antiguo Odiseo, que avanza en busca de un fin que siempre termina por cruzarse con el origen. Como descendientes de Nemrod aspiramos a internarnos en un mundo y en un período en que reaparecen la fábula, el relato y la alegoría, y en el que las lenguas aspiran de nuevo a la preeminencia y a la universalidad. Muchos autores han planteado también el tema de la conciencia de Europa en el Renacimiento, sobre todo por el triunfo de un Imperio que

se quiere universal y que, circunstancialmente, tiene su sede en España, frente a la consolidación de algunas naciones decisivas en la génesis de la Edad Moderna. Este enjambre europeo de muchas abejas y un solo vuelo tendrá en la Cristiandad el nombre concreto que posee lo europeo en comparación con el poderío turco, considerado como el mayor peligro existente para la libertad de las naciones. Desde entonces, la tensión entre Oriente y Occidente, entre la Cruz y la Media Luna. Cualquier persona atenta a una época de continuas transformaciones no puede evitar plantearse los asuntos referentes al gobierno de las naciones, a las relaciones entre el poder terrenal y el religioso, a la guerra justa, al sentido de las leyes, a la relación entre bien político y bien moral, —que ya había establecido la teología escolástica—, al papel que juega la religión en la vida política, a la primacía de la fe sobre el resto de los criterios seculares, en definitiva, el maquiavelismo político al que se enfrentarán los humanistas piadosos, los seguidores del tacitismo político y los defensores del valor supremo de la Revelación. El viaje hacia la constitución de un estado laico no había hecho más que empezar, y la cuestión de la autonomía del poder estatal, y su liberación del yugo religioso, serán a partir de entonces caballos de batalla de la política y la filosofía europeas, conscientes de que la misma existencia de un gobierno racional implicaba oponerse a la parcialidad de las iglesias y a sus privilegios y jerarquías. El descubrimiento del Nuevo Mundo y el derecho de conquista de la Corona provocarán otro universal europeo, el mito del “buen salvaje”, que servirá para expresar la duda sobre la bondad del desarrollo cultural, —tema favorito de los ilustrados—, a la par que se utilizará como repulsa de algunos contra las costumbres europeas. El brote de las literaturas nacionales y el cuidado de las lenguas vernáculas son fruto de un movimiento unitario y común que hemos dado en llamar Humanismo. Frente a la sabiduría que se aloja en las universidades, que sigue conservando el latín como lengua de intercambio y comunicación, dominada por las órdenes religiosas, surge un nuevo modelo de intelectual que sirve a un señor y que trabaja para una causa política. Ejemplos claros de este nuevo hombre de letras son Maquiavelo, Arias Montano o Juan Ginés de Sepúlveda. Otro aspecto destacable es el enfrentamiento entre verdad universal y verdad de Estado, circunstancia que Felipe II, en su afán por hacer de la palabra máquina de guerra, utilizará para crear los servicios secretos y una agencia de verdadera y falsa información a cuyo frente colocará a los mejores y más reputados filólogos. Las letras se han cargado de pólvora y apuntan en todos los frentes. El monarca se servirá de ello para simular todo un reino de fantasmagóricas maravillas. Si la palabra sirve a

la verdad suprema, también se puede utilizar para componer la suprema ficción. Los hombres de letras del siglo XVI ven ampliadas sus voces por todas partes gracias al fabuloso prodigio de la imprenta, y frente al intelectual que propugna Maquiavelo, el laico burgués que trabaja en el ámbito de un Estado republicano, inmerso en una realidad civil y urbana, encontramos al humanista cortesano de Castiglione, el hombre ambicioso que busca un puesto de favor al lado de su príncipe y un cargo a su medida entre la jerarquía eclesiástica.

En este período los antiguos mitos resurgen con toda intensidad en un auténtico renacimiento de las originarias formas clásicas. La conquista de América pone en primera línea el mito del buen salvaje, el mito del paraíso, la utopía de la ciudad perfecta en el más puro estilo de la *Ciudad de Dios* de San Agustín o la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon, la erradicación del pecado y hasta la Fuente de la Eterna Juventud mezclada sincréticamente con la leyenda del Dorado.

La actividad teatral del siglo XVI continuó tratando temas y motivos argumentales que habían propagado los espectáculos dramáticos de la Edad Media (tema del pecado de Adán y el paraíso perdido, la disputa de las Virtudes, las dudas y celos de San José, la danza de la muerte, etc.), fiel reflejo de la pervivencia de espectáculos cortesanos y nobiliarios como los momos, las justas, los torneos, las entradas y recibimiento triunfales, entre otros. Además, la fiesta religiosa concitaba en dos fechas señaladas, la Navidad y la Pascua de Resurrección, una producción teatral muy activa que con el tiempo confluirán en una tercera mucho más espectacular, la del Corpus Christi. Esta actividad que acontece en torno a las sedes catedralicias, los templos parroquiales, los conventos y monasterios, los palacios señoriales y la propia corte regia experimenta una sustancial transformación en este período, pasándose de un teatro ritual y de ceremonia a otro que podemos calificar como “artístico”. Del mismo modo, las fiestas teatrales y las ceremonias jococas, entre las que figuran las del *Obispillo*, que se celebraba el día de San Nicolás a los Inocentes y que se inscribían, por tanto, en las invernales fiestas de locos (las *libertates decembris* de las Saturnales), y los cantos de la Sibila, cantos de profecía, extraños y originales, de sabor arcaico y tono particulares, de gran tradición y vitalidad dramáticas (según nos refieren Diego Sánchez de Badajoz y su *Farsa del juego de las cañas* o el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente) se amalgaman en un drama litúrgico heredado del sermón agustiniano en el que la profetisa pagana ha sido cristianizada y asume el papel de predicadora, proclamando la

victoria de Cristo sobre la vieja ley judaica y sobre el pecado. Por otro lado, el género de la égloga dramática, como signo de los nuevos tiempos, se extiende por doquier de la mano de Juan del Encina que actúa como modelo inmediato. En Italia, y más concretamente en Roma triunfaba la égloga recitativa y alegórica, poblada de elementos mitológicos y alusiones políticas, en una abigarrada mezcla de motivos y de estilos. Este experimento de motivos paganzantes y mitológicos cristalizó en algunas piezas de Juan del Encina como en la *Égloga de Cristino y Febeo*. También en los ambientes de la curia romana, regida entonces por León X, deben situarse las comedias de Bartolomé de Torres Naharro, un extremeño instalado en la capital del Lacio y del que biográficamente conocemos muy poco. Sin oficio ni dedicación conocida, sabemos, no obstante, que hacia 1517 se traslada a Nápoles en busca de la protección de la nobleza, poniéndose al servicio de Fabrizio Colonna y dedicando al yerno de éste, Fernando Dávalos, marqués de Pescara y capitán general de la infantería española en Italia, la primera edición de la *Propalladia*, volumen que compendia toda su producción literaria y que contenía seis comedias (*Seraphina, Trophæa, Soldadesca, Tinellaria, Ymeneia y Jacinta*), precedidas y seguidas de diverso número de composiciones poéticas: capítulos, epístolas, romances, canciones y tres sonetos en italiano. La preocupación por el teatro le llevó a escribir una breve teoría dramática, al estilo de autores italianos del Renacimiento como Giraldi, Speroni, Tasso, etc., que viene contenida en su célebre *Prohemio* en prosa a la *Propalladia*. En este discurso antepuesto al cuerpo de la obra, de por sí harto elocuente “ejercicio preliminar o primeros ensayos dedicados a Palas”, tras aceptar la preceptiva antigua que establece seis géneros de comedias y cinco actos, y que él denomina *jornadas*, “porque más me parecen descansaderos que otra cosa, de donde la comedia queda mejor entendida y recitada”, establece su propia definición de la comedia como “un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado”, equilibrando el número de personajes que “no deben ser tan pocos que parezca la fiesta sorda, ni tantos que engendren confusión”. Seguidamente, tras precisar que el principio artístico que ha de presidir la comedia es el *decoro*, propone una división artística entre piezas de factura verídica y realista, y piezas imaginativas y de ingenio, aun con fundamento en la realidad. A las primeras denomina comedias *a noticia* (*Soldadesca* y *Tinellaria*); a las segundas, comedias *a fantasía* (*Seraphina, Ymeneia, Jacinta, Calamita y Aquilana*). En cuanto a las partes de la comedia dos serían las esenciales: el *introito* y el *argumento*. La primera como forma para introducir al

espectador en la vivencia dramática y como descripción de la fábula que se va a representar; la segunda como desarrollo de la primera en las cinco jornadas establecidas. Las nueve obras de la producción teatral de Naharro se completarían con el *Diálogo del Nacimiento* y la comedia *Tropea*, continuadoras del teatro hispánico anterior.

Antes de proceder a analizar pormenorizadamente la presencia mitológica en estas piezas, realizaremos el preceptivo repaso a la poesía que les antecede. En *Lamentaciones de Amor* encontramos a la diosa romana Fortuna y a las Hadas (*Lamentación I*):

Pero ya no me es tan fuerte
Su doler:
Que estando por perescer
Mi *fortuna* y malas *hadas*,
No puedo no alegre ser,
Porqu'es un summo plazer
Contar fortunas pasadas.

La *Lamentación II* recoge la figura mítica de Eros, latinizado en Amor y caracterizado a la manera alejandrina, con una venda en los ojos (alegoría del amor ciego) y con el bien repleto carcaj, dotado de un inmenso poder, como atestigua desde antaño el epíteto griego $\pi\alpha\nu\delta\alpha\mu\acute{o}\tau\omega\rho$:

Por hazer, *Amor*, tus fechos,
Me tienes, con furia tanta,
Lancas puestas a los pechos
Y encarados mi pertrechos,
Y el cuchillo a la garganta.

Mas viendo que a tu medida
Satisfaze,
Ciego *Amor*, pues que te plaze
Que a tus manos caya y muera,

No cumple que te amenaze:
Que quien tales obras haze
Tales blasfemias espera.

Pues si quieres entenderme,
Di, enemigo,
¿por qué te tomas conmigo,
tú, gran *dios*, yo pobre amante?
Ves que soy para contigo
Menos que un grano de trigo
En boca d'un elephante.

¿A mí, de poco valer
desafías?
Pues, aunque noches y días
Rompas el *arco* blandiendo,
Ya las saetas que enbías
No tocan las carnes mías
Unas sobre otras cayendo.

En la única *Sátira* que conservamos de Torres Naharro se recoge la alusión a la divinidad romana Vesta, diosa de carácter muy arcaico que presidía el fuego del hogar doméstico, y cuyo animal sagrado era el asno, por ser este animal quien protegió a la casta diosa de una tentativa amorosa de Príapo con su singular rebuzno, a propósito de uno de sus vástagos y descendientes (obsérvese la figura de Saturno):

Aquel viejo ruin si digo quien es:
Del Cielo y de *Vesta* segundo erederero,
Y a quien subjectaron por orden grossero
Los años y meses, semanas y días,
Las oras y puntos, por todas las vías
Maneras y modos que son entre gentes
Passadas, futuras, también las presentes,
Lo qual me desplace por ser deste cuento,

Y aquesta es la causa por que me lamento
De aqueste mal viejo, minero de males,
Que traxo las cosas a términos tales
Que yo y otros muchos bivimos ascuras,
Huyendo virtudes, siguiendo locuras,
Loando lo malo, tachando lo bueno,
Lisonja en la lengua, maldad en el seno.

En las composiciones denominadas *Capítulos Diversos* hallamos referencias múltiples a la Fortuna, los hados, las hadas, Amor, Cupido, Opheo, Phebo, las ondas Letheas, Theseo, Laocoón, Clicie, etc.:

Los *hados* os son corteses,
De la cuna,
No perdéis cosa ninguna
Con vuestras prudencias dos;
Que a pesar de la *fortuna*,
Desde que sois padre a la una,
Fue la otra madre a vos.

(Capítulo II)

Cum te solum, preter Deum,
Collat in citharis suis
Vox *orphea*,
Intende clamorem meum,
Auribus percipe tuis
Verba mea.

(Capítulo IV)

Yo quedo de su lavor
Por tal son
Que no con tal perfección
Ha dexado en Belveder

Quien quiso contrahazer
Al penado *Laocoón*.

(Capítulo VII, vv.29-34)

Más que a esto me pornía,
Como creo,
Aunque fuese, según veo,
Passar las ondas *Letheas*
Con más esfuerzo que *Eneas*
Y con más razón que *Orpheo*.
Nunca os dexara *Theseo*,
Si os hobiera,
Como en la yerma ribera
Dexó la su redemptora.
No por vos *Troya*, señora,
Mas el mundo se perdiera.
No dobles años sirviera
por *Rachel*,
si os pudiera ver, aquel
tan buen amigo de Dios;
mas *Phebo* fuera tras vos
como *Clicie* va tras él.
Jassón os fuera fiel
Ciertamente;
Si de vos, dama excellente,
Gozara el buen *Scipión*,
No gozara a la sazón
Del nombre de continente.
Demophón más inteligente
Se os mostrara:
Si cuatro meses tomara,
Bolviera enantes de dos;
Si *Dido* fuera otra vos,
Nunca *Eneas* la dexara.
Y si *Ulixes* alcancara
Vuestro amor,
No os buscara la lavor
De la tela trabajosa,

Ni sculpiera nueva sposa
Aquel nieto de *Agenor*.

(Capítulo VII, vv.71-105)

Amor ciego,
¿es posible que te ruego
que te alexes quantoquiera?
¡Ay que sí!, que eras un fuego,
yo anti ti soy una cera.
Tú, *Cupido*,
¿es posible que en olvido
pongas un tal servidor?
¡Ay que sí!, que soy nascido
para morir en dolor.
Tú, *Fortuna*,
¿es posible vez alguna
que me tengas en tristura?
¡Ay que sí!, que de la cuna
se sigue la sepultura.

(Capítulo VIII, vv.40-54)

Mas guiando *Amor*, qu'es ciego
Guay daquel que iva detrás.

(Capítulo X, vv.39-40)

Que mis *hadas* enemigas,
Como vistes,
Me buscaron días tristes.

(Capítulo XI, vv.6-8)

Otro tipo de composiciones, las *Epístolas Familiares*, concentran a una diosa anónima, *gentil, cruel y traidora* que se manifiesta en el discurrir de la *Epístola primera*:

Manos mías que tembláis,
Sosegad un poco agora
Y escrivamos, si mandáis,
A la mi *diosa* y señora
Tan cruel.

(vv.1-5)

del qual siento
que parten cada momento,
para mi *diosa* gentil,
sospiros de ciento en ciento
y afanes de mil en mil.

(vv.15-19)

Desde agora
También presumo, señora,
Con aquesta fe muy sana,
Que mi *fortuna* traidora
Te tiene más que tu gana,

(vv. 85-89)

Los poemas sacros, en cambio, no presentan alusión mitológica alguna, tal y como se deduce de la lectura de *Contemplación al Crucifijo*, *Exclamación de Nuestra Señora contra los judíos*, *Al hierro de la lanca*, *A la Verónica* y *Las Coplas en Loor de la Santísima Virgen*. Sin embargo, sí aparece la silueta de un ser divino, la Fama gentil en la invocación del poema *Retracto*:

Levanta tus pies del suelo,
Muévete, *Fama* gentil,
Estiende tus alas mil,
Passa las nuves de buelo.

(vv.1-4)

También, el último de los *Romances*, el IV, recoge el episodio mítico de Progne y Philomena, es decir, la leyenda de las dos hermanas, hijas del rey de Atenas, Pandión, quien da en matrimonio a Procne al tracio Tereo, hijo de Ares,

y cuya unión propició el nacimiento de Itis. Pero Tereo se enamoró de su cuñada Filomela a la que violó y cortó la lengua para que no pudiera quejarse. Sin embargo, Filomela tejió su desgracia en una tela y así averiguó lo sucedido Procne, quien, ni corta ni perezosa, se vengó de su marido inmolando a su hijo Itis y ofreciéndoselo como vianda. Conocido el horrendo crimen, Tereo persiguió a ambas hermanas, y los dioses les transformaron en pájaros: a Procne en ruiseñor, a Filomela en golondrina y a Tereo en abubilla. También se añade el personaje de Amor, calificado como descortés y cobarde, en un proceso dramático en el que también están presentes las personificaciones del Pensamiento y del Corazón:

So los más altos cipreses,
Riberas del alegría,
Por donde el agua más clara
Con mayor dulcor corría:
Cabe ciertos arrayhanes
Qu'el plazer entretexía,
Jazmines por todas partes,
Rosales también havía;
Sembrada de ricas flores
Una verde pradería,
De preciosas arboledas
El valle que no cabía;
Do moravan muchas aves,
Las pregoneras del día;
Do cantava *Philomena*
Y *Progne* le respondía;
Do nunca se vio pesar
Ni deleite fallecía,
Mil bienes uno sobre otro,
Sin qu'el hombre los pedía,
Mi *Pensamiento*, señor
Que todo lo poseía;
Passeando una mañana,
Como quien no se temía,
Descuidado y sin saber
Quien bien o mal le quería,
Sin pensar ser ofendido,
Como quien nunca ofendía,

Salió Amor al través
Con harta descortesía,
Que se le puede contar
A muy grande covardía.

(vv.1-32)

Ni los tres *Sonetos* en italiano ni las ocho *Canciones* manifiestan presencia mítica alguna. En *Ad lectores de Propalladia sua, auctor*, dedicada a los poetas castellanos, señala lo siguiente:

Yerros son, los más tempranos
Que sembré,
Principios en que prové
Mis fuercas y tiernas alas;
De donde, con salva fe,
Propalladia los llamé,
Primeras cosas de *Pallas*.

(vv.6-12)

En *Concilio de los galanes y cortesanas de Roma, invocado por Cupido* se reprueban las conductas de los mancebos y doncellas en su enamorado vivir, modelo de aquellos que censuran en lo ajeno la paja que no ven en el ojo propio. El *Concilio Venerense* reúne a Cupido, Amor, Venus y la Luxuria en un primer momento:

Nos el muy alto *Cupido*,
Por el humano favor
Dios y señor conocido
De toda la gran libido
Con las provincias de *Amor*,
Llamada congregación
En nuestra ravisosa Curia,
Quedamos en conclusión

De hazer reformation
Sobre la torpe *Luxuria*.

(vv.1-10)

Y avéis de ser congregados,
Presente nuestra persona,
Donde seréis reformados,
En los palacios sagrados
De Venus, nuestra matrona;

(vv.21-25)

En la excusa para la reforma de la sodomía se precipitan los escenarios y personajes míticos infernales, monstruos incluidos: Plutón, Proserpina, Aqueronte, Cervera, las Parcas (Thesífone, Megera y Aletho), Cervero y Demogorgón, en un intento por disuadir a los amantes de determinadas acciones obscenas, reprimidas por la autoridad de las Escrituras con terribles castigos en el mundo de ultratumba. También se desliza indirectamente uno de los trabajos de Heracles, el rapto del perro del Hades para llevarlo a presencia de Euristeo:

Mas *Plutón y Proserpina*
Hagan tal justicia dellos
Y vayan en tal ruina
Que la barca *aquerontina*
Se pueda hundir con ellos;
Por la triphauce *Cervera*
Hagan tan feas entradas
Que *Thesifone y Megera*
Y *Aletho*, su compañera,
Se queden maravilladas.

(vv.81-90)

Sienta tan gran turbación
El infierno por entero
Como cuando *aquel varón*,
A despecho de *Plutón*,

Le prendió su can *Cervero*.
Desciendan con tal gemido
Los deste vicio ravioso
Donde, perdido el sentido,
Demogorgón el temido
Sea déstos temeroso.

(vv.101-110)

Continúa el poema con el *Vando a las sobredichas señoras de parte del prefacto dios Cupido, estando la corte en Bolonia y ellas en Roma*, donde se resalta una vez más el poderío del dios del amor, Cupido, con un *cursus honorum* que presenta una larga lista de títulos nobiliarios:

Yo *Cupido*, Dios del amor,
Que todo el mundo poseo,
Del querer Emperador,
Del pensamiento Señor
Y también Rey del deseo,
Duque de las voluntades,
Marqués de los coracones,
Conde de las libertades,
Que por todas las edades
Van tendidos mis pendones,...

(vv.316-325)

La comedia *Seraphina*, como pieza de ambientación urbana que escenifica una acción fingida inspirada casi siempre en un caso de amores, nos presenta a un caballero, *Floristán*, que se ha casado en Roma con *Orphea*, dejando abandonada en Valencia a *Serafina*, con quien estaba comprometido bajo palabra de casamiento. *Serafina* va en su busca y *Floristán* siente renacer su amor por ella, pero, para evitar el pecado de bigamia, decide con toda naturalidad matar a la esposa italiana. Esta situación insólita, a pesar de las apariencias, no es nada trágica ni atormentada. Sigue un primitivo modelo que por su falta de patetismo le aleja del mismo, el romance de *El Conde Alarcos*,

insertándose la consulta de Floristán al fraile Teodoro, que se muestra conforme con tal de que la víctima no muera sin confesión. Los personajes se expresan en una lengua diferente según su origen y condición (Floristán en castellano, Orphea en italiano, Serafina en valenciano y Teodoro en latín macarrónico) y es precisamente esta mezcolanza lingüística la que provoca lo cómico y risible de la pieza. Sorprende asimismo, la utilización de nombres parlantes (como Juan Aguanieve, v.17) y la ristra de personajes conocidos como Policiano (vv.245, 252) o Avicena (v.985). Otro hecho singular viene dado por la aparición de las figuras míticas sólo en boca del protagonista Floristán. Así sucede con la diosa Fortuna en la jornada primera (vv.457-460):

¡O *Fortuna*! ¿qué me quieres?
Hermana de la muger,
Ambas dais por un plazer
Mezclados mil desplaceres.

La jornada tercera muestra todo un catálogo de mujeres míticas desechadas por el amor no correspondido de sus respectivos amantes, del que se hace eco Floristán en un intento por explicar su intención de deshacerse de Orphea (vv.1290-1297):

¿Quién se burló de *Medea*?
¿Quién rompió a *Phyllis* la fe?
¿Quién dexó a *Penelopé*?
¿Quién faltó a *Dido Penea*?
¿Por qué *Clicie* se rodea
contra'l aspecto *phebeo*?
¿Por qué fue traidor *Theseo*
con *Ariadna* cretea?

Esta desazón de Floristán que se autocalifica como *descortés homicida* (v.1617) propiciará la comparación con el mítico ave Fénix en un intento nada fingido de equiparar la vida deshonrosa que le espera con la muerte (vv.1642-1645):

Como el *phénix* hago el fuego
Donde me tengo de arder,
Mas no spero renascer
Como aquél renasce luego.

La jornada quinta concentra el encuentro entre Floristán y su hermano Policiano, un acaudalado caballero en otro tiempo enamorado de Orphea, con quien concierta el casamiento y evita el trágico final que la pieza anunciaba. Justo antes de recibir la trascendental noticia, Floristán se queja amargamente del destino (vv.2422-2426):

¡O crueles *hadas* mías!
¿Aún me queréis perseguir,
que sperava veros ir
y tornáis por nuevas vías?
Dime luego por entero,
¿qué mal me traes guardado?

La comedia *Tropea*, continuadora de los *momos* cortesanos del siglo XV, representada en Roma en 1514, con motivo de la embajada de Tristão da Cunha enviado por el rey de Portugal al papa León X para negociar la expansión de las colonias portuguesas en Asia, supone un desmedido panegírico de Manuel el Afortunado, puesto en boca de la Fama y luego a cargo de veinte reyes paganos que sucesivamente rinden fidelidad al monarca. También aquí se deslizan personajes históricos de la antigüedad como Ptholomeo (vv.229, 387) y Diodoro (v.361). Desde el introito y el argumento, la Fama y Apolo, personajes de la obra, concentran su carácter mítico:

Entrará primeramente
Una dama,
Y aquesta será la Fama
Loando al Rey lusitano,
Que ha ganado por su mano
Mucho y mucho, y nunca atama.

(vv.221-226)

Tras esto luego verná
¡y aún qué tal!
En su carro triumphal,
Apolo, versos cantando,
De don Juan pronosticando
Príncipe de Portugal.
Y con boz angelical
Lugo llama
A la buena de la *Fama*
Y se los da por scripto.
La *Fama* poco a poquito
Por la sala los derrama.

(vv.281-292)

Entre los diversos reinos asiáticos portugueses (Mandinga, Gelof, Monicongo, Milindo, Ornuz, Adém, Cefalá, Narsinga, Gambayá, Caúl, Abul, Bemtumlá, Cananor, Cochín, Cilán, Malaca), y siguiendo la ristra de alabanzas al rey luso, una fenomenología mítica, señalada por la *Fama*, parece ser la responsable de tantos parabienes, los hados:

Dios ha puesto de su vando
Ricos *hados*,
Pero son tan extremados
Y tan anchas sus victorias
Que escurescen las memorias
De grandes reyes passados.

(vv.471-476)

Esta vida de fortuna y gratos acontecimientos tiene incluso la condescendencia del señor de las tinieblas, Plutón, uno de los tres soberanos que se repartieron el universo, cuyo reino y persona consienten en la eu)daimoni/a del regente de Portugal, según se desprende del fragmento de la jornada primera que reproducimos seguidamente. Además, el sobrenombre de Plutón, “el rico”, alusivo a las riquezas inagotables de la tierra, tanto a las agrícolas como a las mineras, se ve reforzada por la riqueza existencial de este monarca luso:

Porque licentia é tomado
De Plutón
Hasta ver la conclusión
De lo que tú me ponías,
Yo terné modos y vías
Para mi satisfacción.

(vv.585-590)

La *Tropea*, en su jornada quinta, se cierra tal y como se abrió, con la intervención en forma de diálogo de Apolo y la Fama. La exhortación de Apolo resulta paradójica, incitando a la Fama a que consiga para sí lo que normalmente proporciona a los demás, convirtiendo al panteón mítico en un verdadero chismorreo divino, del que no se sustrae ni siquiera Plutón, rey de los infiernos. En este sentido, esta alegoría tardía y transparente de la Fama entronca con su morada en los confines de la Tierra y el Mar, puesto que se trata de un palacio sonoro, con mil aberturas por las que penetran todas las voces:

Ven agora, hazte presta,
Fama, si fama codicias,
Corre a ganar las albricias,
Por el mundo, desta fiesta.

(vv.1527-1530)

Ve después en las regiones
De *Plutón*,
Do Sathán y quantos son,
Siquiera por te escuchar,
Dexarán de atormentar
Las almas sin redemptión.

(vv.1543-1548)

La respuesta de la Fama implica su filiación con Gea, en este caso la romanizada Tierra, de la que es hija, a la par que expresa su falsa o verdadera

esencia, es decir, la mala o buena fama que acontece a todo ser humano, pues, según el mito, vive rodeada por la Credulidad, el Error, la Falsa Alegría, el Terror, la Sedición y los Falsos Rumores:

Aunque era bien escusado,
Soy contenta;
Quiero darte aquesta cuenta,
Que en ello poco se yerra.
Yo soy hija de la *Tierra*,
Si quieres que no te mienta.

(vv.1645-1650)

La *Soldadesca*, comedia *a noticia*, escenifica diversos cuadros de la vida militar española en Italia, y aunque carente de acción dramática, el diálogo vivo, animado y con mezcla de diversas lenguas en boca de distintos personajes (español, italiano, latín, francés, portugués, etc.) confiere una intencionalidad muy sugestiva, crítica y burlesca. A pesar de todo, no hemos encontrado referencia mítica alguna explícita a lo largo de sus mil cuatrocientos sesenta versos.

La *Tinellaria*, la segunda de las comedias *a noticia*, describe la vida disoluta y apicarada de los oficiales y criados al servicio de un cardenal romano durante los preparativos y celebración de un banquete en el *tinelo* o comedor de la servidumbre. En el introito y argumento de la obra, se nos indica el porqué del título y nombre de la pieza:

Pues, mis amos,
La comedia intitulamos,
A tinelo, Tinellaria,
Como de Plauto notamos
Que de asno dixo Asinaria.

(vv.90-94)

Sin embargo, tampoco hemos podido encontrar elementos míticos dignos de destacar en esta pieza.

En la comedia *Ymeneo* la acción, mediante la hábil combinación de las formas métricas (coplas y octosílabos que remedan el quebrado de la poesía de cancioneros), establece un artificioso caso de amores cuyo discurrir se ve salpicado por juegos de ingenio donde se mezcla la expresión conceptuosa y la sentenciosa, propia de refranes y proverbios. El hilo argumental presenta a Himeneo, un enamorado que ronda con música y serenatas la casa de Febea, a la que pretende declarar su amor. Febea accede a recibirle en casa de noche y es sorprendida por su hermano el Marqués, quien jura dar muerte a su hermana por haber mancillado la honra familiar, desconociendo ante la huida de Himeneo el verdadero motivo de su cita: la búsqueda de sus criados Bóreas y Elisio. La intriga del matrimonio secreto cautiva el interés de un espectador que se ve sorprendido por una acción dramática que, jornada tras jornada, queda en suspense y pendiente de lo que sucederá a continuación. Poca es la mitología que *per se* concentra la pieza. Ahora bien, los nombres de los personajes nos sumergen inconscientemente en un mundo de leyendas y aventuras míticas. Himeneo, recordemos, era hijo de Magnes y músico muy hábil, que cantó en las bodas de Dioniso y Altea. Sirva como ejemplo este fragmento del argumento de la *Ymeneo*:

Notaréis que en sus amores
Ymeneo, un caballero,
Gentil hombre natural,
Trahía dos servidores:
Un *Boreas*, lisongero,
Y un otro, *Elisio*, leal.
Ymeneo noche y día
Penava por una dama
La cual *Phebea* se llama,
Que en llamas de amor ardía.

(vv.181-190)

La *Jacinta*, obra inspirada en una anécdota de la tradición folclórica en la que una poderosa dama, llamada Divina, manda al rústico Pagano que detenga y lleve a su presencia a quienes pasen por los alrededores de su castillo, presenta a tres peregrinos, Jacinto, Precioso y Fenicio, venidos respectivamente de

Alemania, Roma y España que se lamentan de la vida cortesana y del servicio a los poderosos, de los falsos amigos y de las vanidades del mundo. En la jornada primera, Pagano realiza un recorrido mítico por las mujeres que comparativamente hablando se asemejan a su señora (Semíramis, la mítica reina de Babilonia, cuyo nombre en sirio significa “que viene de las palomas”, Judic, Dido, Pantasilea, la amazona hija de Ares, que sucumbió a manos de Aquiles, que la hirió en el seno derecho, y que al verla caer tan hermosa, se enamoró de su víctima, Poncela e Isabel):

Es dueña tan acabada
Que bondad no le fallece,
Y en sus cosas me parece
Semíramis la nombrada,
Más que *Judic* esforcada,
Segunda *Dido* africana,
Pantasilea estimada
Y amazona muy locana,
La *Poncela*, que de gana
Con ingleses fue cruel,
La muy famosa *Isabel*,
Nuestra reina castellana.

(vv.337-348)

En las palabras de Pagano se concentra además toda la sabiduría de la fábula antigua, como la que se recoge entre los versos 401-408:

Aprende tú del raposo
Que supo al cuervo hablar
Diziendo que era hermoso,
Si sabía bien cantar...
Y él comencó de gritar,
Y el queso se le cayó
Y el raposo lo tomó
Por su buen lisonjear.

La jornada segunda recoge en boca de Precioso la alusión a una pareja singular, Pitia, la intérprete del oráculo de Apolo en Delfos, que mascaba hoja de laurel durante el trance profético, y cuya primera representante sería hija del mismo Apolo, de nombre Femónoe, inventora del hexámetro, y Damón, padre de dos heroínas de oscura leyenda, Macelo y Dexíteia:

¡Cuán presto de la razón
los amigos se desvían,
quán tarde se hallarían
otros dos Pitia y Damón!

(vv.477-480)

El *Diálogo del Nacimiento* supone un curioso ejemplo de transplante de las primitivas representaciones navideñas hispánicas a la Italia renacentista. Dos peregrinos que vienen respectivamente de Jerusalén y Santiago dan noticia del nacimiento de Cristo y debaten intrincadas cuestiones teológicas. En el camino se encuentran con dos rústicos pastores con quienes se enzarzan en un diálogo absurdo e irreverente que acaba con el canto gozoso del *Ave maris stella*. A la mención indirecta de Virgilio y Lucano (vv.345-349) se une la alusión al dicho de Apolo con motivo del nacimiento de Cristo:

Tres soles se vieron,
Los cuales en uno después se bolvieron,
Por dar tres Personas y Dios uno sólo;
Los templos mendaces por tierra cayeron,
Haziendo verdad el dicho de *Apolo*.

(vv.405-409)

También el asunto medieval de la disputa de las virtudes acontece en la contemplación de la Virgen María, tras haber dado a luz al Mesías:

Mas antes estava bien acompañada
De sus tres donzellas, que agora os diré.
La una, en verdad,
Era su querida, la Virginidad,
Que en parto y sin él l'estuvo al costado;
La otra, Prudencia; la otra, Umildad,
Que todas la sirven con todo cuidado.

(vv.623-629)

En la comedia *Calamita*, Torres Naharro funde con originalidad una trama de comedia burguesa y urbana con otra más bien rústica y de farsa. Se advierte, además, las huellas del teatro latino e italiano, así como la influencia del *Heautontimorumenos* de Terencio en la anagnórisis final. El argumento de la pieza presenta una intriga compleja. Un galán, Floribundo se enamora de Calamita, muchacha de condición humilde; el padre del muchacho, Empticio se opone a dicho amor queriendo dar muerte a Floribundo, al no poder impedir el casamiento secreto de los amantes. Por un personaje, Trapaneo, se conoce que Calamita, abandonada al nacer y criada entre rústicos, es en verdad hija de un poderoso caballero siciliano. Ante tales noticias, Empticio accede gustoso a la boda. A esta acción principal se unen escenas paralelas entre los criados Jusquino y Phileo, y entre Torcazo y su mujer Libina, quien engaña a su marido de manera descarada. En la jornada primera la belleza de Calamita se compara con la diosa Venus:

Pues oye, si te pluguiere,
Flor bendita,
Mi preciosa Calamita,
Mi nueva *Venus* gentil,
Tesoro de gracias mil
Y del beldad infinita:

(vv.671-676)

Los motivos del enamoramiento de Floribundo provocan la clásica sintomatología del enamorado esta vez identificado en un mar de confusiones (el caos) y en uno de los más siniestros engendros del tenebroso Tártaro (la quimera):

Un caso soy ya tornado,
Ciega espera,
Una confusa chimera,
Una materia sin forma
Y un accidente sin norma
Y una substancia no vera.

(vv.695-700)

La diosa Fortuna aparece vilipendiada por las palabras de Jusquino, que no duda en calificarla de *traidora*:

¡Dos higas a la *Fortuna*!
Desde agora
Yo le haré a la traidora
Que más a mí no se atreva.
Quiérome entrar con la nueva.
¡A, Libina, mi señora!

(vv.791-796)

La jornada segunda documenta la relación entre las figuras de Jano, divinidad romana que se representa con dos caras opuestas, una que mira hacia delante y la otra hacia atrás, y Argos, el mítico confidente de Hera, mencionados aquí como ejemplos señeros de la figura del guardián:

Gran guardián se han avido,
Singular.
¡Quién le osasse encomendar
los cargos de *Argos* y *Jano*,
que lo que trae en la mano
no es hombre para guardar!

(vv.1197-1202)

La *Aquilana*, comedia más bien novelesca en la que predominan los parlamentos largos, los monólogos extensos y los excursos incidentales sobre

materias diversas, con sus más de tres mil versos, nos presenta una intriga que gira en torno a los amores del caballero Aquilano y la dama Felicina, hija del rey Bermudo. La trama bien tejida con el consabido recurso del reconocimiento de personalidad al final de la pieza, dibuja a los amantes en la tópica entrevista nocturna, la caída del galán, esta vez de un manzano al jardín y su descubrimiento por parte de los hortelanos Dandario y Galterio. Los médicos de palacio diagnostican su mal de amores y el rey ordena su muerte hasta que un criado, Faceto, averigua que Aquilano es hijo del rey de Hungría, con lo que la venganza de Bermudo cesa y perdona a los amantes. Entretanto, Felicina trata de ahorcarse desesperada, salvando la situación su criada Dileta, portadora de las nuevas buenas. Un abrazo de los futuros esposos, rodeados de todos los personajes pone fin a esta farsa. En el argumento de la obra se entremezclan con los médicos Polidario y Galieno, el mismísimo dios de la medicina, Esculapio, capaz de resucitar a los muertos, motivo por el que Zeus lo mató con su rayo. Uno de sus hijos, Podalirio parece también aquí esbozado y en relación con el médico Polidario:

Y en lo oír
Manda médicos venir.
Vienen rezios como un trueno:
Polidario's sé dezir,
Y *Esculapio* y Galieno.

(vv.235-239)

El largo parlamento de Aquilano en la jornada primera recoge episodios míticos bien conocidos que van desde la cuna de Nino, el sepulcro de Apolo, la Fama, Cupido, Paris troyano, el fénix, hasta el lamento de Hécuba:

Salga la boz de mis dientes
Sin temer vanos ultrages,
Vaya de gentes en gentes
Y de lengua en lenguajes;
Comencando,
De ningún pueblo dexando

Cantones, placas ni calles,
Mas continuo resonando
Por silvas, montes y valles,
Y caminos,
Los estraños y vezinos,
Sin dexar uno tan sólo
Dende la cuna de *Ninos*
Hasta el sepulcro de *Apolo*.
Sin parar,
La *Fama* tenga que dar
Sus mil oídos que oír,
Sus mil ojos que mirar,
Sus mil lenguas que dezir
De Aquilano,
Más que de *Paris* troyano,
Por muchas venturas mías,
Y que muero más hufano
Que el glorioso Macías,
Por amores,
Los más altos y mejores
Que en el mundo son ni han sido,
Y los más merescedores
Que pudo formar *Cupido*,

(vv.510-538)

No es possible,
Ni es éste el fuego terrible
Que al *fénix* haze bivir,
Ni tampoco el invisible
Que *Écuba* se vio parir.

(vv.584-588)

La respuesta de Felicina se inclina por recordar los episodios de Tereo y Filomena, por un lado, y el de Clicie y Febo Apolo, por otro:

Ni se cuenta,
Ni se lee ni se mienta
Que muger, mala ni buena,
Hizo a hombre tal afrenta
Qual *Tehereo* a *Filomena*.
No se diga,
Mas por salir de fatiga,
Di ¿qual varón ni mancebo
Hizo el caso de su amiga
Que oy haze *Clicie* de *Febo*?

(vv.709-718)

La jornada segunda se abre con una hipóstasis simbólica en boca del criado Galterio, con la alusión a Fetón, trasunto del amanecer:

¡Hao, collaco, dormilón,
apaña tus arrapiecos,
que su padre de *Fetón*
va ya por esos cabecos!
Abre el ojo.

(vv.819-823)

Igualmente, otro criado, Dandario, recurre a la imagen mítica del hijo del Sol con las siguientes palabras:

Yo diría
Que mucho mejor sería,
Mientras *Febo* no se llega,
Que cavemos cada día
Sendos ratos desta vega.

(vv.908-912)

Un nuevo mito, el de Narciso, aquel hermoso joven que despreciaba el amor de ninfas y doncellas, y que ante la imagen de su rostro se enamora de sí mismo y se deja morir inclinado sobre su imagen, toma forma en la jornada tercera, cuando Felicina describe la belleza de su amante Aquilano:

¡Cuán hermoso,
quán gentil y cuán gracioso,
quán cortés, cuán bien hablado,
quán honesto y virtuoso,
qué bien acondicionado;
quán varón,
quán de quanta perfición
qu'el Señor dotarlo quiso!
No me digan de Absalón,
Ni me cuenten de *Narciso*.

(vv.1417-1426)

Todo parece depender del dios más poderoso, de Cupido, a quien Aquilano coloca como responsable de su conducta:

Hágasse con tu mandado
La voluntad de *Cupido*.

(vv.1535-1536)

Un nuevo personaje, Palinuro, el mítico piloto de Eneas que había caído al mar cuando, durante la noche el dios del sueño se abatió sobre él, sin que nadie oyese su grito de desesperación, posteriormente divisado por Eneas en su viaje a los Infiernos, entre la multitud de muertos que han quedado sin sepultura y a los que Caronte niega sin piedad el paso, toma carta de naturaleza por boca de Galterio:

Por la fe del vino puro,
Con las bestias de la mar
Y ell alma de *Palemuro*,
Y el sancto de mi lugar
Y también
Por la santa jurialén,
Con la cruz de charnechal,
La quillota de Jaén,
Con el gran cirio pascual;

(vv.1638-1646)

De nuevo el Amor hiriente es invocado por Aquilano que sufre amargamente sus desvelos por Felicina:

Y una llaga
Que me dio *Amor* con su daga
Siendo a los bracos connigo,
Y un fuego que no se apaga
Y una pasión sin abrigo;

(vv.1742-1746)

La jornada cuarta comienza con un repentino ataque de Bermudo a la Fortuna, identificada con la Τύχη griega, a la que califica de *descortés*, *traidora*, *baratera* y *ciega*; el último de los adjetivos se corresponde con la iconografía que se nos ha trasmitido de tal divinidad, representada con el cuerno de la abundancia con un timón, puesto que dirige el rumbo de la vida humana, ora sentada, ora de pie, casi siempre ciega:

¡O *Fortuna* descortés,
traidora, gastaplazeres,
por qué poco interés
tan mucho dañarme quieres!
Baratera,

Después que por tu manera
Todo el mundo te deprava,
¿pesávate ya siquiera
porque yo no me quexava?

(vv.1942-1950)

Y eres ciega,
Pero más el que navega
Por tu mar desordenado,
Y el que a tu sombra se llega
Queda dos veces mojado.

(vv.1961-1965)

La jornada quinta se abre con el parlamento de Felicina que invoca a una Fortuna *enemiga* que pretende le saque esta vez del atolladero en el que se encuentra:

Ven, *Fortuna*, mi enemiga,
Que agora yo te conbido,
Sácame de una fatiga
Pues en tantas me has metido.

(vv.2676-2679)

La *Propalladia* completa fue prohibida por la censura inquisitorial española según documenta el famoso *Índice* expurgatorio de 1559, circunstancia cuando menos curiosa, pues se trataba de una obra impresa en Italia con licencia papal que había alcanzado gran éxito y difusión en España, hasta el punto de representarse ante cardenales de la curia y el propio pontífice.

Pero amén de este hecho, Torres Naharro se adelantó en más de medio siglo a dramaturgos como Juan de la Cueva o Lope de Vega, formulando unos principios de teoría teatral que no parten ya de la rigidez de los supuestos clasicistas, sino que se encaminan hacia un espectáculo jocoso y divertido, que

tiene muy en cuenta al público de las cortes italianas de Roma y Nápoles, adoptando un buen número de elementos dramáticos que adelantan el mundo de la comedia barroca. La utilización del verso quedará fijada para la comedia desde este momento, y su desarrollo se concretará en la llamada comedia urbana, novelesca y de enredo. Estas obras se escriben para representaciones privadas, en medios cortesanos y casas particulares, y con frecuencia, con ocasión de bodas, lo que explicaría el obligado final feliz de los apasionados amores.

El uso que hace Torres Naharro de la mitología en su producción responde, como hemos visto, a un autor culto, conocedor de la Antigüedad clásica, que maneja como nadie el género dramático, al que sabe aderezar con los elementos propios del romancero tradicional.

El teatro sacro español, por su parte, heredero de las ceremonias dramáticas con que la Iglesia venía celebrando desde la Edad Media determinadas solemnidades litúrgicas, desembocará en una dramaturgia esencialmente didáctica, moralizadora e inspirada en la doctrina evangélica, lejos ya de las rememoraciones sobre los episodios de la vida de Cristo y los santos. A ello condujo las críticas severas de algunos representantes del humanismo cristiano del siglo XVI, como Luis Vives que censura las celebraciones de la pasión y muerte de Cristo que torpemente provocan la risa y hacen burla de las cosas más serias. De hecho, estos espectáculos se habían contaminado de elementos espurios e irreverentes que perturbaban el culto y la devoción. Canciones jocosas, mascaradas, parodias carnavalescas se mezclaban con la rememoración de la palabra y episodios sagrados. El nuevo ciclo dramático del *Corpus Christi* irrumpe de forma notable, acusándose un proceso de reelaboración literaria que atiende más a contenidos didácticos y doctrinales. Así parecen mostrarlo los *Tres pasos de la Pasión* y la *Égloga de la Resurrección* de Alfonso de Castrillo, la *Representación de la aparición que hizo Jesuchristo a los dos discípulos que iban a Emaús*, de Pedro Altamira o el *Auto* de Juan Pedraza, relativo al descendimiento de Cristo al infierno. También la *Farsa Sacramental* de López de Yanguas y la anónima *Farsa del Santísimo Sacramento*, o bien la *Farsa del molinero*, de Diego Sánchez, contienen el diálogo doctrinal y la alegoría, procedimientos manifiestos y eficaces de esta escena reformada y moralizante que hallará su mayor concreción en el *Códice de autos viejos*, repertorio de noventa y seis piezas sagradas, breves y en verso (fundamentalmente en quintillas), todas anónimas, y escritas para ser representadas en las fiestas del Corpus Christi. El procedimiento literario de la alegoría será

sistemáticamente empleado en las llamadas *farsas sacramentales*, el género más original del *Códice*, verdadero teatro eucarístico cuyo tema único es el Sacramento, y cuya acción y argumento van encaminados a ilustrarlo y exaltarlo. La proclamación de la doctrina católica más ortodoxa, tridentina, a través de las farsas, auténticos catecismos escénicos y cartillas de doctrina cristiana, mostrará un teatro de ideas que obedece a la enseñanza e ilustración de los dogmas de la religión católica y que pretende proporcionar al cristiano de base una norma de conducta que lo encamine hacia su salvación. La aparición de compañías de actores profesionales en la segunda mitad del siglo XVI propiciará un lugar fijo para el espectáculo en los corrales, además de los contratos de iglesias y cabildos para que se representen los autos. El teatro se va a convertir en un espectáculo multitudinario con gran aparato y derroche de medios, además de con gran concurso de gentes. A ello hay que sumar la práctica de las representaciones dramáticas como ejercicio escolar en los colegios de jesuitas, tal y como se desprende de títulos como la Tragedia de *Saul furens*, compuesta por Dionisio Vázquez, escrita toda en latín y representada con notable éxito en el palacio episcopal de Plasencia, la *Tragedia de la transmigración de Babilonia*, del P. Alonso de Heredia, o la *Tragedia de Nabucodonosor*, del P. Juan Álvarez. En ellas la alegoría se convierte en el procedimiento artístico más eficaz para proyectar los pormenores del suceso de actualidad dentro de un fondo doctrinal.

Uno de los autores que quizá mejor represente este teatro reformado sea Diego Sánchez de Badajoz, cuyas veintiocho farsas dramáticas, recogidas con el título de *Recopilación en metro* (1554), suponen el exponente de un teatro sencillo y poco complejo que pone en escena una acción muy esquemática y desarrollada entre pocos personajes, con un argumento alegórico que concentra una historia bíblica interpretada simbólicamente conforme a los sentidos de la exégesis, y donde la palabra y el gesto predominan sobre el aparato y el decorado, pues lo que interesa es la exposición doctrinal y discursiva más que la espectacularidad teatral. Así son numerosos los motivos cómicos que incorpora al universo dramático de sus farsas, donde la diversidad de hablas y jergas de los personajes provoca una extraordinaria polifonía, confirmando una vez más la herencia de los hijos de Nemrod: el mito de Babel.

BIBLIOGRAFÍA

- DÍEZ BORQUE, J.M. (1987), *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus.
- FERRER VALLS, T. (1993), *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*, Valencia, Universidad.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, M. M. (1996), *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Universidad.
- GONZÁLEZ GARCÍA, M.-POPA LISEANU, D.-VERGARA CIORDIA, J. (1999), *La idea de Europa en el siglo XVI*, Madrid, UNED.
- HERMENEGILDO, A. (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- HUERTA CALVO, J. (1984), *El teatro medieval y renacentista*, Madrid, Playor.
- MAESTRE MAESTRE, J.M.-PASCUAL BAREA, J.-CHARLO BREA, L. (1997), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil, I-II-III*, Cádiz, Universidad.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (1997), *Retórica y literatura en el siglo XVI. El Brocense*, Valladolid, Universidad.
- MATAS CABALLERO, J.-TRABADO CABADO, J.M.-GONZÁLEZ ÁLVARO, M.L.-PARAMIO VIDAL, M. (1998), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento, II*, León, Universidad.
- PALENZUELA, N. (2000), *Los hijos de Nemrod. Babel y los escritores del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum.
- PÉREZ GONZÁLEZ, M. (1998), *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento, I*, León, Universidad.
- PÉREZ PRIEGO, M.A. (1998), *Estudios sobre el teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED.
- RUIZ RAMÓN, F.-OLIVA, C. (1988), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, F.-PORQUERAS MAYO, A. (1972), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, I-II, Madrid, Gredos.

TORRES NAHARRO, B. DE (1994), *Obra completa*, edición y prólogo de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro. Turner.

ESTUDIO 5



DE *EL LABERINTO DE CRETA* A *LA CELOSA DE SÍ MISMA*: MITOS, DIOSES
Y MONSTRUOS EN LA DRAMATURGIA DE TIRSO DE MOLINA

DE *EL LABERINTO DE CRETA* A *LA CELOSA DE SÍ MISMA*: MITOS, DIOSES Y MONSTRUOS EN LA DRAMATURGIA DE TIRSO DE MOLINA



La abigarrada producción dramática de Tirso de Molina presenta un poderoso arsenal mítico cifrado en más de doscientos personajes, la mayoría de los cuales y con un índice desigual de frecuencia, hace acto de presencia en su singulares autos sacramentales, comedias hagiográficas y tragicomedias legendarias. Las piezas teatrales del mercedario y su relación con los mitos grecolatinos han sido objeto de estudio desde hace unos años por parte de quien les habla con motivo de diferentes Coloquios, Homenajes y Congresos.¹ Es ésta, pues la cuarta entrega que explora la dramaturgia tirsiana desde el punto de vista de la “estética de la recepción” o “recepción de la literatura”, corriente de la crítica literaria moderna que preconiza un análisis de la obra literaria en íntima conexión con los lectores de la misma. Porque cada lector, al leer, elige su propio camino, es decir, un texto diferente que nunca agota del todo, pues ningún texto es agotado del todo y es, en buena parte, un “texto sin lectores” o mejor, un texto en el que intervenimos sacando muestras y alterándolo en una u otra forma. Por otro lado, toda tradición nos transmite un depósito o herencia,

1 Cf. Germán Santana Henríquez, “Elementos míticos grecolatinos en la producción dramática de Tirso de Molina. Una primera aproximación”, *VII Coloquio Internacional de Filología Griega. Influencias de la mitología clásica en la literatura española*, Madrid, UNED, 20-23 de marzo de 1996, en prensa; “Hacia una tipología mítica en las obras teatrales de Tirso de Molina: los monstruos (I)”, *Homenaje al profesor S. Lasso de la Vega*, Madrid. Ed. Complutense, 1998, pp. 679-685; “hacia una tipología mítica en las piezas teatrales de Tirso de Molina: los monstruos (II)”, *X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Alcalá de Henares, 21-25 de Septiembre de 1999, en prensa.

pero en el caso de los textos, con autor o sin él, su paso por la Historia los va cargando de múltiples sentidos que diluyen la intención inicial: todo creador resulta a su vez creado. De tal manera que no hay lectura neutra o inocente que no esté en cierto modo predeterminada por lo que antes se ha leído o no se ha leído. Así lo ha puesto de manifiesto el creador del término *hipertexto* para designar un sistema que “permite a los autores o grupos de autores vincular información, crear caminos a través de un corpus de material afín, comentar los textos y crear marcas que indiquen a los lectores sobre datos bibliográficos o sobre el cuerpo del texto referenciado”.² Así el conjunto de evocaciones culturales, lejos de convertirse en vagas referencias, en este caso míticas, o en un *collage* de materiales dispersos, se configura en un código coherente y válido del que podemos servirnos a la hora de analizar determinados aspectos de cualquier producto literario. Estas premisas metodológicas constituirán nuestro punto de partida en el estudio de algunos personajes tirsianos de clara imbricación mítica. No es extraño encontrar, pues, dentro de tan singular producción la convivencia de demonios cristianos con entes paganos, de una sociedad laica y profana con otra clerical y religiosa, de una sátira de tintes burlones de la época con macabros episodios bíblicos ejemplarizantes, todo ello bien aderezado con el psicologismo típico que imprime Tirso a sus personajes y que le valió el calificativo de Menéndez Pelayo de “nuestro más grande creador de caracteres”. Como aduce la gran estudiosa Blanca de los Ríos “Que en Tirso, cada gran periodo del ayer encarna en un héroe de vida más recia que la física; en un hombre, en una mujer o en un mito, de concreción y ejemplaridad de símbolos”.³ Una de las figuras que, a nuestro entender, más carga mítica y simbólica recoge el teatro de Gabriel Téllez es la del Minotauro, ese monstruo fabuloso medio hombre medio toro para el que se construyó expresamente el laberinto de Creta y al que los atenienses enviaban siete jóvenes y siete doncellas cada siete años para aplacar su voraz instinto carnívoro, hasta que a la cuarta entrega, Teseo, ayudado por Ariadna y su hilo mágico, dio muerte a semejante engendro, liberando al pueblo griego de tal suplicio. El predominio de los instintos y las fuerzas inferiores se evidencia en la inversión que sufre este espantajo: la cabeza

2 Cf. la cita de T. H. Nelson que recoge C. Moreno Hernández, *Literatura e Hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Madrid, UNED, 1998, p. 25 y que hemos traducido por comodidad al castellano.

3 Cf. La edición crítica de dicha autora, *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, I, Madrid, Aguilar, 1989, p. 61.

con forma animal y el resto del cuerpo con fisonomía humana. Respecto a la primera conviene señalar que en las diversas civilizaciones orientales el toro representaba la idea del poder.⁴ Como señala P. Lévêque “En el ámbito sirio-palestino, se han encontrado cráneos y/o cuernos de toro encastrados en la arcilla –fechados en torno al 8.200 a.C.– cuya función, consiste en asegurar una presencia invisible en el seno de la construcción doméstica... En los santuarios se constata la presencia obsesiva de grandes animales copuladores, siempre provistos de cuernos: ciervos, carneros y toros. Se puede establecer un claro vínculo con los grabados rupestres epipaleolíticos de la Anatolia meridional, dominados por la figura del toro y del gamo, así como los cantos rodados con incisiones de la misma zona, uno de ellos decorado con las figuras esquemáticas de un toro y una mujer, según un modelo característico del arte del Paleolítico Superior... Los Hallazgos de objetos de carácter sacro realizados en todo el Oriente Medio, e incluso en la India, muestran la conjunción de animales cornudos y de Madres, lo que implica su persistencia como elemento reproductor esencial”.⁵ El toro como principal animal doméstico de los pueblos del Próximo Oriente y su sacrificio, patente en cultos como el de Mitra, simbolizaba la causa y el origen de la fecundidad, tanto de la madre, de lo femenino, como del padre, de lo masculino, y así se precipitaban en cascada innumerables toros solares y lunares (Sûrya, toro védico solar, por ejemplo, frente al toro Apis egipcio, representación de Osiris o a Sin, dios lunar de los mesopotamios). Esta zoomorfización de las distintas divinidades, concretamente en toro, ha llevado a algunos investigadores a hablar de un verdadero *pantherion* “conjunto de animales salvajes”, en claro juego de palabras con *pantheon*” conjunto de dioses”. Además, el buey suele significar el sacrificio, la abnegación y la castidad, apareciendo en relación con los ocultos agrícolas, es decir, en posición contraria al poder fecundador del toro. Otro dato viene a corroborar la oportunidad de este sistema milenario. El toro y el rayo fueron desde el 2.400 a.C símbolos concertados de las divinidades atmosféricas, asimilándose el mugido del toro al ruido del trueno (recuérdese, e.g., la conversión de Zeus en toro en el rapto de Europa) y tampoco conviene olvidar que los triunfadores romanos inmolaban

4 Desde el punto de vista simbólico son clarificadoras las propuestas que realiza Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1969 en las entradas *minotauro*, *monstruos* y *toro*, pp. 317, 318, 319 y 457 respectivamente.

5 Cf. *Bestias, dioses y hombres. El imaginario de las primeras religiones*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1997, p. 51.

bueyes blancos a Júpiter Capitolino, quizás recordando los famosos versos ovidianos del libro segundo de las *Metamorfosis*:

Quippe color nivis est, quam nec vestigia duri
Calcavere pedis nec soluit aquaticus Auster

(vv.852-3)

(Y en efecto, su color es el de la nieve que ni han pisado las plantas de un duro pie ni ha fundido el lluvioso Austro).⁶ por otro lado, el poder fecundador del bóvido conecta con las significaciones que la palabra *taûros* contempla desde el griego antiguo: sinónimo de *kokhône* “ano”, de *gynaikeïon aidôïon* “partes pudendas de la mujer” y de *péos* “miembro viril masculino”.⁷ A esto se suman compuestos literarios como *taurókranos*, presente en Eurípides (*Or.* 1376-1.377) y referido al dios-río Océano, o referencias mitológicas a seres de similar constitución como los bucentauros, es decir, centauros con cuerpo de buey o de toro.

La mitología nos muestra al Minotauro como fruto de los amores contra natura de Pasífae, esposa de Minos, a la sazón hijo de Europa y Zeus, y rey de Creta, y de un toro enviado por Posidón, símbolo de su poder. El horror que provocaba el aspecto del monstruo llevó a Minos a encerrarlo en un inmenso palacio rodeado de múltiples salas y corredores, mandando a construir a Dédalo, artista ateniense; como aduce P. Grimal “Esta leyenda conserva el recuerdo de la civilización minoica, que parece haber tenido un culto al toro y palacios inmensos como los encontrados en Cnosos y otras partes de la isla gracias a las excavaciones de Evans. El laberinto es, efectivamente, el “palacio de de la doble hacha”, símbolo que aparece repetidamente en los monumentos minoicos y que quizá tenga una significación solar”⁸. Esta opinión viene corroborada por

6 Cf. Ovidio. *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, I, CSIC, Madrid, 1988 (2ª reimpresión), p. 80.

7 Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, París, 1968-1980, s.v. tauros.

8 Cf. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1982 (1ª reimp.), p. 361, s.v. Minotauro.

la ascendencia de Pasífae, hija de Helios y Perseis, que pudo copular con el monstruoso animal gracias a la estratagema de la construcción de una ternera de madera tan perfecta que simulaba a un verdadero animal, pudiendo así satisfacer su pasión amorosa. A ello también habría contribuido su conocimiento en las artes de la hechicería, semejante al de su hermana Circe y su sobrina Medea. En la tragicomedia bíblica *La mujer que manda en casa*, Nabot será el personaje que compare a la lasciva Jezabel con la mítica Pasífae, sirviendo esta pieza teatral a Tirso como transfondo histórico en tono de sátira del hecho de la abulia de Felipe III, entiéndase Acab, que se deja gobernar por su mujer, Margarita de Austria, aquí Jezabel, obra valiente que provocó en el mercedario no pocos motivos para su destierro (jornada primera, escena tercera):

Nabot

Si ella el gobierno goza
de las tribus hebreas y destroza
leales, ya la igualo
a Pasife.

(t.I.p.589)

La comedia *Ventura te dé Dios, hijo*, recoge el tema de la vocación en los jóvenes y el error que cometen los padres en forzarla. Aquí el personaje de Otón, a quien su padre condena por analfabeto y torpe a vivir en el campo en hábito pastoril, tras su fracasada obstinación para que ascienda a elevados puestos por su saber, en un monólogo que constituye la escena cuarta de la jornada tercera, recoge el capítulo mítico del enamoramiento de Pasífae y el toro marino enviado por Posidón:

Otón:

...¿ Qué imposibles no ha allanado
del amor el real decoro?
Dicha, de mi parte os hallo;
Hombre soy, no la enamoro
Como a la asiria el caballo
O como a Pasife el toro.

(t.II.p.725)

En la comedia mitológica *El Aquiles*, única farsa de este género que compuso Tirso, sin duda influido, como otros ingenios del Siglo de Oro, por las clases de la Universidad de Salamanca que imponían el influjo de Homero como maestro de la poesía y de todo saber, y en el que el mercedario hace hablar a Aquiles como un escolar teólogo, Fray Grabiél Téllez actualiza y españoliza la Mitología, poniendo al personaje de Ulises, medio desnudo y loco, aludiendo al episodio del Minotauro (escena tercera del acto primero):

Ulises

Toquen las cajas aprisa,
y pues Grecia a Troya pasa,
abrased Ulises su casa.
¿Hércules está en camisa?
Deyanira le pegó
la ponzoña del centauro.
Creta encierre al minotauro,
que Pasifé le parió;
pobre Minos, ¿qué dolor
de cabeza os atormenta?
El marido que se ausenta
eche en remojo su honor.
Toro se llama la cama
del matrimonio en latín,
etimología ruín
sacará de ella la fama;
díganlo los adivinos,
mientras yo mi ausencia lloro,
¿la Pasifé con el toro
y sin azotallas Minos?
¡Oh bellaco! ¿De malicia
qué laberintos trazáis
y a mi Troya me enviáis?
¡Malos años! No hay justicia.

(t.II.p.964)

Ulises

...¿Pasifé abrazando al toro
y Venus al monstruo de oro?
¡Malos años; No hay justicia

(t.II.p.964)

La villana de Vallecas, comedia de enredo muy ingeniosa y cómica, cuya intriga produce diálogos de galantería villanesca como el que se establece entre Dña. Serafina, don Pedro, Agudo y D. Gómez, y que provoca la alusión de uno de los personajes a la ciudad de Madrid, transformada en la minoica Creta (escena novena del acto segundo), y caracterizada por los famosos laberintos de sus estrechas calles que semejan la confusión y la maraña arquitectónica que contenía al Minotauro (escena quince del acto segundo), pone de manifiesto la utilización figurada y alegórica del mito en un ámbito distinto al que tradicionalmente se aplica:

Don Pedro

¡Oh Madrid, Creta encantada!

(t.III.pp.826-827)

Don Pedro

Agudo, ¿aquesta es España?
¿Castilla y su corte es ésta,
tan celebrada en las Indias
en el término y llaneza?
Los que de España pasaban,
nos decían en mi tierra
que los dobleces y engaños
eran naturales della:
bien lo experimento en mí,
pues en Madrid entro apenas,
cuando confunden mi dicha
los laberintos de Creta.
No hallo nobleza sencilla,
amistad que permanezca.

(t.III.pp.826-827)

La silueta del Minotauro como telón de fondo acontece igualmente en *La fingida Arcadia*, farsa que contiene una sátira burlesca de Góngora y de los cultos a quienes Tirso denomina “nuevos dogmatizantes”, una múltiple crónica ejemplar de nuestra historia literaria, y donde nuestro dramaturgo se complace en arrojar a los infiernos al autor de *Soledades* y criticar su nueva poesía cargada de trasposiciones, oscuridades y neologismos. Defiende, pues, Fray Gabriel Téllez la limpieza del habla y la sencillez y serenidad del Arte mediante el tipo del falso médico que viene a curar la locura de la condesa Lucrecia (escena primera de la jornada tercera):

Pinzón
Y yo, que soy el Teseo
de aquesta Creta aldeana
por uno y otro rodeo,
Conde, te pienso sacar.

(t.III.p.1417)

En la comedia hagiográfica sobre la vida de San Homobono, *Santo y sastre*, obra de ocasión escrita a petición del gremio de los sastres, donde se produce la glorificación del santo con la aparición de Cristo crucificado y el coro celeste de los ángeles, y donde se vislumbra una burla más que un elogio de la profesión, el diálogo entre Lelio y Grimaldo, éste último pretendiente de la protagonista Dorotea, esposa del santo, incide en el arrebato amoroso de Pasífae por el toro que a la postre provocará el nacimiento del Minotauro (escena sexta del acto segundo):

Grimaldo
Pues, ¿qué pretendes hacer?
Lelio
Vengarme de una mujer
tan poco cuerda.
Grimaldo
Pensadlo.
primero.

Lelio

Pensado está.

Grimaldo

¿Quién tal elección creyera?

Lelio

Quien en ellas considera

que naturaleza está

corrupta.

Grimaldo

Eso no lo ignoro,

que escogió (en historias hallo)

Semíramis a un caballo,

Pasifae lasciva a un toro.

(t.IV.p.72)

Por *el sótano y el torno*, una de las comedias de enredo mas graciosas entre las piezas teatrales del mercedario, describe las sutilezas de la mujer por conseguir aquello que persigue, valiéndose para la consecución de sus objetivos de la acción de terceros que allanan el camino a los galanes, además del boquete que se encuentra en el tabique del sótano y que permite situar a un personaje en dos sitios a la vez. La conversación entre D. Fernando y María Ramírez, alusiva a los Teseos amantes en un laberinto de pasiones que también contiene peligros y que recoge de forma simbólica el mito del Minotauro, será el preludeo del triunfo del amor de D. Fernando por Doña Bernarda (escena diecisiete del acto tercero):

Don Fernando

¿Hay mejor suceso?

María

¡Jamás he oído

cuento ni cosa más nueva;

Mas ya en casos semejantes

para Teseos amantes

hay laberinto en mi cueva,

que ha de dar con mis sobornos

lo que en él buscando van.

Don Fernando
¡Miren la ocasión que dan
los sótanos y los tornos;

(t.IV.p.595)

Otro sentido tiene, sin embargo, la referencia al mito en la comedia de la trilogía de los Pizarros *La lealtad contra la envidia*, pieza que ensalza a los conquistadores del Perú a la vez que señala la traidora conducta de Almagro y la consecuente prisión injusta de Hernando Pizarro. Aquí el desarrollo y los lances de una corrida de toros sirven a Cañizares para establecer el símil del mítico Minotauro con el poderío y bravura de un magnífico ejemplar de lidia (escena primera de la jornada primera):

Cañizares
¿Otra vez? De dos en dos
cita, ejecuta y remata
a pares las cabezadas
¡Oh Minotauro español!

(t.IV.p.742)

Finalmente, *El laberinto de Creta*, un auto sacramental histórico-alegórico, recargado de un fuerte ropaje mítico, pretende, no obstante, tener un profundo simbolismo religioso propicio para fechas tan señaladas como las fiestas del Corpus.

De ahí que Tirso no dude en presentar a un Minotauro mudo frente a las constantes intervenciones del gracioso Risel, que cobarde y temeroso contempla la caída del monstruo a manos de Teseo. Pero será el propio Minos quien primero nos informe de la leyenda de este mito (jornada única):

Minos
... Cada año en trágico fruto
han de enviarme sorteados
siete mozos destinados

para pasto miserable
del monstruo que, formidable,
vive en sitios intrincados;
el Minotauro, prodigio
de Pasife y aquel toro
que adulteró mi decoro.

(p.1301)

También el arquitecto ateniense Dédalo, constructor del colosal laberinto, concentra la historia mítica de Pasifae y del Minotauro, tomando como punto de partida un tema muy requerido para Tirso, el de la bastardía (jornada única):

Dédalo
... era Pasife entonces
esposa y compañera
de Minos, rey tartáreo,
y ella de vicios reina;
Pasife, que es lo mismo
que vil incontinencia,
lascivia desbocada,
frenética torpeza,
de un toro, que de Europa
ser robador pudiera,
o en el abril florido
constelación etérea,
cuya armazón diamante
vio el soto en su palestra
postrar rivales brutos
llevándose la presa
de la consorte vaca.

(p.1303)

Dédalo
... Entró entonces Pasifé,

y de la junta horrenda
de tan bestial consorcio,
el torpe amor engendra
al Minotauro infame
en cuyo cuerpo median
lo irracional y humano,
casi hombre y casi fiera.
Nació el bastardo monstruo,
nació en él la blasfemia
de tantos heresiarcas
contra la fe y la Iglesia,
hijo, como este bruto,
del vicio que sin rienda
por ensanchar lascivias
los rayos del sol niegan.

(p.1304)

Otro hijo del mar, el más salvaje de todos los Cíclopes, el horrible gigante Polifemo, famoso monstruo engañado por la astucia de Ulises, y convertido tras Homero en el protagonista de una aventura amorosa con la nereida Galatea, símbolo de las fuerzas primarias de la naturaleza, se documenta en la comedia palaciana de ciclo aragonés *Quien calla, otorga*, pieza atrayente escrita en el destierro que enfrenta a Aurora y Narcisa, una de las parejas de hermanas rivales que tanto abundan en el teatro de Tirso y que desvela el impulso por competir, el prurito por rivalizar y la vanidad por vencer en los desvelos del amor, no importando a estas doncellas jugar con fuego con tal de conseguir el amor de Don Rodrigo. La escena recoge la habilidad de la pintura y de la escritura para transformar la deformidad del cíclope (escena segunda del acto primero):

Aurora

Pinturas encarecidas
y verdades, imagino
que vienen a ser, oídas,
como nuevas del camino:
mentirosas o añadidas.

Pintar y escribir es ciencia
de adular con elocuencia;
porque, en materia de amores,
los poetas y pintores
tienen de mentir licencia.
¡Bueno es que al pintor pagase
retrato el Conde, que fuese
bastante a que me obligase,
y que al pincel permitiese
que sus faltas retratase;
Yo, a lo menos, no lo creo,
ni pienso dar fe al traslado,
si el origina no veo;
que es retrato este pagado
y no puede venir feo.

Narcisa

Ya yo sé que el interés
hace, cuando Apeles es,
por ser su pincel de oro,
de un Polifemo un Medoro;
mas cuando crédito des
a la fama, que acreciente
del Conde alabanzas sumas,
yo sé que estarás contenta.

(t.2.p.466)

La tragicomedia bíblica *La vida y muerte de Herodes*, basada en el relato de Flavio Josefo y en la propia Biblia, retrata la tragedia de los celos fraternos que estallan violentamente, y donde Faselos y Herodes rivalizan por el amor de Mariadnes. Aquí Tirso encarna una vez más el drama social de los desheredados de la nobleza, la injusta suerte de los segundones, el amargo fermento de los odios y las rivalidades fraternales, trazando la truculenta personalidad del tetrarca que mata primero a Mariadnes por equivocación, al confundirla de noche con Octaviano, y luego se suicida desesperado, arrojándose desde una torre al mar. La escena onceava del acto primero recoge la alusión a Polifemo

en boca de Herodes, que trata de desacreditar a su hermano Faselos, atribuyéndole las características negativas del mítico cíclope:

Herodes

Loco estoy y necio estás:
amor que no se ha adquirido
con dificultad no sé
que tenga estima ni fama.
Veré mañana a mi dama;
mi hermano la pintaré
de suerte que lo aborrezca.
Diré que es desagradable,
descortés, tosco, intratable,
y porque mal le parezca,
como tú el fin me acredites,
pintaré en él el extremo
de un esposo, un Polifemo,
de un Coricleo, un Tersites.
Pero ¿qué gentes son estas?

(t.2.p.643)

Otro de los seres fabulosos más característicos y comunes de la mitología griega es la sirena. Consideradas como genios marinos, tradicionalmente se les relaciona con el capítulo homérico de la *Odisea* en el que despechadas por su intento fallido ante Ulises se precipitaron al mar y murieron ahogadas. En *La mejor espigadera*, comedia bíblico-hagiográfica, en la que el mercedario critica y satiriza los desmedidos favores de Felipe III para con su valido el Duque de Lerma, entiéndase aquí Elimelec, un avaro insaciable y cruel, se nos describe a la divina Espigadera Rut, princesa de Moab, yendo a las eras bajo el sol de agosto a recoger espigas caídas en la paja para sustentar con el precio de su trabajo humilde la vida de la madre de su esposo. La alusión a las sirenas se produce por boca de Timbreo, el enamorado desengañado que sufre la preferencia de Rut por Masalón (escena primera de la jornada tercera):

Timbreo

... El más quieto natural
te ha podido persuadir,
siquiera, ingrata, a admitir
la más pequeña señal
de amor, que fuera bastante
a refrenar mis rigores,
pues aun fingidos favores
hacen cortés al amante.
A vista estás de Belén,
y entre pobreza y congojas
a coyuntura, que escojas
lo que te estuviere bien.
Si la mano me concedes
la diadema gozarás
de Moab; si firme estás
en tu ingratitud, ya puedes
satisfacer tus deseos.
Cruel sirena, ¿qué lloras?
¿A los hebreos adoras?
Ya pisas campos hebreos.
Todos de un pastor descienden,
que este humilde oficio dan,
a la nobleza de Abraham,
los que imitalle pretenden.
Pastora eres, ¿qué te quejas
si sigues tu inclinación?;
por los que pastores son,
sublimes púrpuras dejas:
si te arrepientes, escoge.
¡Ay Rut de los ojos míos,
no formes de perlas ríos
que Abril codicioso coge
para convertir en flores;

(t.2.p.66)

Palabras y plumas, comedia de ciclo aragonés, verdadera novela de amor, resalta la exaltación de Don Iñigo, caballero español, el ideal del perfecto

amador platónico, por la graciosa y amable figura de Matilde, princesa de Salerno, quien, no obstante, sólo vive abnegada y perdidamente enamorada de Próspero, príncipe de Taranto, personaje fatuo y egoísta que no siente nada por ella. La escena onceava del acto segundo muestra el amplio conocimiento mítico del mercedario, pues concentra a la hermana de Don Íñigo, Sirena, en diálogo con el rey de Nápoles, Don Fernando I, situación en la que el monarca alude a la isla de las Sirenas situada tradicionalmente junto a la costa de la Italia meridional, frente a la isla de Sorrento, y a la leyenda de uno de estos seres, Parténope, epónima precisamente de la ciudad de Nápoles y cuya tumba se encontraba en dicho lugar.

Rey

En fin, ¿qué vos sois Sirena
Y de Don Íñigo hermana?

Sirena

Soy vuestra esclava.

Rey

Enterrada
en esta ciudad está
otra sirena, que da
nombre y fama celebrada
a nuestra Nápoles bella.
De Parténope tomó
principio que aquí murió;
mas vos, más hermosa que ella,
su fama podéis borrar.

(t.2.p.373)

En los ejemplos hasta ahora comentados y siguiendo las líneas generales que defiende Rosa Romojo⁹, la mitología poético-literaria que hemos extraído está constituida por mitos culturales, mitos clásicos reconvertidos como sustancia

9 Cf. Su libro *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Anthropos, Barcelona, 1998.

de contenido formalizada en el texto literario, es decir, por entes míticos que transformados en signos literarios producen, en ocasiones, imágenes recurrentes.

Por otro lado, observamos que entre las diversas formas en las que se muestra el mito figuran la nominación mitológica sustitutiva (*Febo* o *Apolo* por el Sol), la perífrasis (*los cisnes de la fuente de Aganipe* para referirse a los poetas), la locución sinonímica explicativa (*nueve lumbres moradoras del Pindo = musas*), la alusión (los mitos helio-simbólicos del Barroco, e.g., el Ave Fenix), la apelación (actualización del mito), la mitologización de abstracciones, muy común en todos los textos del siglo de Oro (el Amor, la Pobreza, el Entendimiento, etc.), la actualización como fórmula de un acercamiento entre las esferas mítica y literaria, la hipóstasis simbólica (*Marte*, representación mítica de la guerra), la comparación, mediante la que se imprime a la imagen del mito un nuevo valor o se potencia el que le viene dado por la tradición a través de símiles, metáforas y alegorías, éstas últimas por lo general, remitiendo a lo abstracto, aunque con muchos elementos concretos (el laberinto de Creta), la ejemplificación, es decir, la tendencia hacia la moralización e interpretación cristiana de los mitos, donde se aprovecha la materia profana como instrumento ejemplar para un fin religioso ante la imposibilidad de erradicarlos, dada la sólida base con la que la transmisión había consolidado su asentamiento en la cultura occidental; aquí el mito se emplea y entiende bien como aviso, bien como apoyo doctrinal. También se produce la recreación estética en la que se introducen nuevos tonos, intenciones y matices, lo que provoca múltiples innovaciones con respecto al texto base, y a la innovación mítico-literaria cuando el autor se aparta de las versiones clásicas de los relatos, introduciendo en la trama elementos, personajes y acciones no registradas en la tradición mítica, dando lugar a una mezcla de personajes míticos que funcionan e interactúan con otros de la ficción-realidad. Una última función del mito, quizás la más importante, sea la burlesca, expresada mediante la ironía, el humor y la parodia, por un lado, y mediante la sátira, por otro, y del que ya hemos dado cumplida cuenta.

Otro de los colosos que documenta la dramaturgia tirsiana es Briareo, uno de los Hecantonquiros, aquellos gigantes dotados de cien brazos y cincuenta cabezas, hijos aborrecidos de Urano y Gea, que auxiliaron a Zeus y a los Olímpicos en la lucha contra los Titanes. De Briareo sabemos que era llamado así por los dioses y Egeón por los hombres, y que custodiaba la cárcel subterránea, allá en el Tártaro, en la que se encontraban encerrados los Titanes. Su sola presencia así como su prodigiosa fuerza infundía temor incluso a los

inmortales, siendo así que Posidón le concedió la mano de su hija Cimopolea. Su descendencia conocida implica como hija a la ninfa Etna, cuyo nombre se dio luego al volcán, y a su hijo Sicano, epónimo de la población siciliana. En la escena séptima de la jornada segunda de la pieza de ciclo bíblico *La mujer que manda en casa*, se documenta la presencia de Briareos en las palabras de Raquel, esposa de Nabet, que celosa le impreca a su marido su presunta relación con la malvada Jezabel. Aquí unas vides enroscadas simularán la multitud de miembros del gigante, también guardián de unas yedras que se distribuyen a lo largo de un muro que sirve de barrera entre la casa del rey Acab y una quinta o solar perteneciente a Nabet:

Raquel

... ¡todo es celos, todo amor,
pájaros, flores, y piedras;
Si en los arroyos y fuentes
reparo, el temor me avisa
que hay celos entre su risa,
pues murmuran entre dientes.
Celos las flores presentes
lloran, que las acompañan,
pues el vidrio en que se bañan,
las avisa, (aunque lo ignoran)
que si de sí se enamoran
de sí celosas se engañan.
Estas vides todas lazo,
de estas yedras Briareos,
¿Por qué trepan los deseos
ciñendo el muro a pedazos?
¿Por qué con verdes abrazos
crecen entre ajenas medras,
sino porque hasta las yedras,
ejemplos del firme amor,
tienen, celosas, temor
que se le vayan las piedras?

(t.1.p.604)

Amazonas en las Indias, segunda parte de la trilogía de los Pizarros, muestra en las figuras de Martesia y Melanipe, dos amazonas caracterizadas como oráculos y de gran semejanza al coro de la tragedia griega, la creencia en estas mujeres guerreras que, junto a la fuente de la juventud y a El Dorado, se revelaron como uno de los mitos más extendidos entre los conquistadores españoles y entre el público, influidos sin duda, por los libros de caballerías que desarrollaban este mito de forma poética a la par que mantenían su vigencia. No es de extrañar, pues, que se organicen expediciones en busca de estas tribus, como la que se describe por parte de uno de los personajes, Francisco de Caravajal, evocando imágenes claras de aquellas empresas arriesgadas y sufridas que llegaban a buen fin gracias a la fuerza y el tesón de sus propulsores. La escena tercera de la jornada segunda documenta un Briareo denominado Marañón referido al río Amazonas, como consecuencia de su unión con el río peruano Ucayali, cuyos afluentes y brazos a lo largo de más de doscientas leguas simulan los miembros del mítico gigante:

Caravajal

... Crecen de modo estas plantas
que llevándose a Castilla
un árbol solo, pudiera
sazonar cuantas cocinas
tiene la gula en españa,
y estarále agradecida
a don Gonzalo Pizarro
que descubrió su conquista.
Pero atrévase a buscarla
como él, quien le tiene envidia
y sabrá, sudando sangre,
a cómo sale la libra.
Volvió el hambre a ejecutarlos;
porque ¿de que nos servía,
faltando el arroz y la leche
canela que muerde y pica?
Y andando a caza de gangas,
la necesidad nos guisa
zambos, monos, papagayos,
pericos y catalinas.
En más de doscientas leguas

que caminamos, a vista
del Briareo Marañón
no hallamos otras delicias
que ñames, agios, papayas,
guayabos, cocos y piñas;

(t.4.pp. 713-714)

La fauna mítica en las piezas mercedarias recoge igualmente a faunos, sierpes, grifos e hipogrifos. Los genios selváticos y campestres, equivalentes a los sátiros griegos, presentan al igual que el Minotauro una dualidad en su naturaleza, mitad hombre mitad cabra, con cuernos y pezuñas; los grifos, por su parte, se muestran en cuanto a fisonomía como aves fabulosas provistas de pico de águila, poderosas alas y cuerpo de león. Su principal misión era la de vigilar los tesoros consagrados a Apolo en el país de los Hiperbóreos; de ahí que se enfrentasen a los buscadores de oro en los desiertos del norte de la India, bien por guardar el metal, bien por proteger los nidos de sus crías situados en las montañas en las que se extraía dicho metal. Finalmente, el hipogrifo se presenta como un híbrido de caballo y de grifo que se popularizó en los autores de libros de caballerías como cabalgadura ideal de los protagonistas de estas obras. Como Pegaso intensificado une a la condición de guardián del grifo el valor montura espiritual del caballo alado. *Amar por señas* es una comedia que se produce y responde a la diatriba literaria en el teatro español que entablaron, por un lado Cervantes, y por otro, Lope de Vega y los suyos, entre ellos, Tirso de Molina. En toda la comedia abundan las burlas del mercedario contra los caballeros andantes y los encantadores, los tuertos y los vizcos, los gigantes, los libros de caballería, en una socarrona ironía que permite a Téllez contestar directamente al *Quijote*, como Cervantes contestó a *El vergonzoso* desde *El licenciado Vidriera*. En la escena veinticinco del acto tercero, Montoya en diálogo con Don Gabriel (entiéndase Tirso) aludirá a estos animales fabulosos identificados como *traidores disimulados* que vienen a por ellos:

Montoya

¿pues tú conmigo pendencies?
¿A cuchilladas me pagas
catorce o veinte cuaresmas

que he ayunado en tu servicio?
¿No digo yo que andas sueltas
por este cuarto de ahorcado
Margarusas?

¿Si me trueca
la cara algún Gacipiro
y que soy gigante piensa?
Montoya soy ¡vive Apolo!
Ten, señor. ¡por Dios!, vergüenza
de ensuciar tus limpias manos
en sangre lacaya.

D. Gabriel

Bestia
¿qué dices?

Montoya

Las letanías.

D. Gabriel

Mira que a matarnos entran
traidores disimulados.

Montoya

¿Hacia dónde están, que puedas,
encantandos, verlos tú,
y yo agora llenos tenga
los ojos de cataratas?
A Dios y a ventura, muera
todo fauno, sierpe o grifo

(t.2.pp. 866-867)

La romera de Santiago, comedia basada en el amor y las hazañas paladinescas del Romancero, recoge la historia de un honor mancillado por Don Lisuando, y la consecuente petición de justicia por parte de su víctima, la Romera, ante Orduño II. La escena dieciséis de la jornada tercera documenta la aparición del hipogrifo en la conversación mantenida por el conde Don Lisuando y su fiel lacayo Relox, en donde este fabuloso animal será la vía de escape del caballero:

Lisuardo

Yo parto
sin alma a escapar la vida.

Linda

Hasta salir de palacio
tendréis quien os guíe; adiós.

Lisuardo

Adiós.

Relox

Yo sigo tus pasos
y azoto las ancas, Conde,
de ese hipogrifo, pue hago
de motilón delincuente
la figura.

Lisuardo

Relox, vamos.

(t.3.p.1276)

Otro gigante, esta vez de tres cabezas y de triple constitución hasta las caderas, Gerión, conocido por sus rebaños de bueyes que custodiaba con la ayuda de su boyero Euritión y de su perro Orto, se registra en la pieza mitológica ya aludida *El Aquiles*. El episodio más famoso de su leyenda se refiere al encuentro con Heraclés, el héroe titintio que por encargo de Euristeo robó tal preciado ganado, dando muerte al tercero de sus cuidadores en la isla Eritía. En la escena tercera del acto tercero, en medio de un diálogo de amor entre Deidamía y Aquiles, aún disfrazado con el traje femenino, se oye dentro una voz de mujer que canta fatídica y agorera, como oráculo y pitonisa, recurso escénico que se repite varias veces, como cuando Aquiles echado en las faldas de Deidamía recibe las caricias de ésta que con un peine pule sus cabellos, mientras escuchan la música que alude a monstruo:

Voz (canta)

<<¿ de qu´ sirvieron los triunfos
del triforme Gerión,
del aborto de la tierra,

del vaquero robador,
si hazañas eternizado
después de tanto blazón,
en cobrando buena fama
a dormir os echáis hoy.
Júpiter es vuestro padre;
Pero no sois su hijo vos,
Pues degenera de serlo,
Vuelto hombre vil, tan varón.
Peinad cabellos lascivos
Que encrespado mire yo
Asombrar la esfera eterna
Que vuestro hombro sustentó>>.

(t.2.p.992)

Una de las leyendas más hermosas y célebres de Endimión es la relativa a sus amores con la Luna-Semele. Endimión, joven pastor de gran hermosura había inspirado una violenta pasión a la Luna, que acabó uniéndose con él. Zeus, por intermediación de Selene, le concedió la realización de un deseo: el don de dormirse en un sueño eterno, permaneciendo eternamente joven. Durante este sueño feliz la Luna se enamoró de él, proporcionándole Endimión cincuenta hijas a su amante. Hipno, como personificación del sueño, le habría concedido el don de dormir con los ojos abiertos para que pudiese mirar constantemente los de Selene. En *Quien calla otorga*, serán el conde Carlos y la marquesa Aurora, los interlocutores de esta comedia de celos fraternales, los que aludan a la figura de Endimión (escena diecinueve del acto tercero):

Aurora

¿qué es esto?

Carlos

Estas son finezas

De un amor por vos premiado,

Que a besaros los pies llega.

Aurora

Mayordomo, ¿qué queréis

Decid por eso?

Carlos

Ya cesan

Disfraces: el Conde soy
Que, disimulada y cuerda,
Sé yo que habéis conocido.
Besar mis labios merezcan
Cristales de tal Aurora,
Porque yo su Endimión sea.

(t.2.508)

En la comedia *Como han de ser los amigos*, tirso retrata uno de los afectos humanos más desinteresados y generosos, la amistad, con una exaltación de la misma por encima del amor, que lleva a su protagonista, a Don manrique a perder la razón. Será la escena tercera de la jornada segunda la que por boca de Tamayo, lacayo de Don manrique, aluda al mito de Endimión. Aquí el mercenario transforma la leyenda, equiparando a la Aurora como fin del sueño del bello pastor; la mitología emparenta a Aurora como hermana de Selene, y entre sus diversos amantes figura Titono, del que consiguió fuera inmortal gracias a Zeus, pero del que se olvidó pedirle la juventud eterna, por lo que al envejecer se vio abrumado por las enfermedades. Esta *liaison* muestra la transgresión del mito dentro de una misma genealogía:

Tamayo

Tú pues.
Y aunque entonces lo creí
Y mandé decir por ti
Un real de misas, después
Que vi a Rosela quedé
Desengañado y corrido.
Dice que al haber fingido
El Duque tu muerte fue
Porque Armensinda te adora
Desde que a Narbona fuiste
Y muerte a don Ramón diste,
Como a su Endimión la Aurora.
Tiénela su padre presa
Hasta que dé el sí de esposa

A Don Guillén de Tolosa;
Y como a voces confiesa
Que don Manrique de Lara
Solo su esposo a de ser,
Tu muerte finge, por ver
Si así su mal se repara
Y de su amor la revoca.

(t. I. pp.287-288)

Finalmente quisiéramos acabar estas apresuradas notas con una sorpresa relativa que nos ha provocado varios quebraderos de cabeza y que responde a la función ejemplarizante del mito del que hace gala Fray Gabriel Téllez al situar un personaje histórico como miembro destacado de su parafernalia mítica. Me refiero a la figura de Efestión, uno de los grandes amigos de un mitificado desde la Antigüedad Alejandro Magno, cuya muerte produjo un inmenso dolor en el macedonio, hasta el punto que tributó en su honor funerales nunca vistos; empezó por crucificar al médico que le asistió en la enfermedad, mandó a afeitar a todos sus caballos, derribó el templo de Esculapio y los muros de Ecbatana, mandó apagar el fuego sagrado en toda Asia e inmoló sobre su tumba a todos los coseos, pueblo belicoso que se le había sublevado. En la pieza *El rey Don Pedro en Madrid o El infazón de Illescas*, ejemplo de la osadía y la audacia de las sátiras del mercedario, que le provocaron no pocas persecuciones, destierros y confinamientos, se nos presenta a Don Pedro I ante sus hermanos bastardos que ansían con vesánica ambición arrancarle la corona con la vida. La intervención de lo sobrehumano viene dada por las tres escalofriantes visitas de la sombra del clérigo muerto por el rey Don Pedro, por haber pretendido impedirle el sacrilego rapto de una monja del monasterio de San Clemente en Sevilla. La escena tercera del acto tercero recogerá en boca de Don Alonso el firme sentimiento de lealtad y amistad del histórico Efestión por el rey:

Rey

Linterna

Con cera y sin luz.

Mi honra

Te fio con el secreto.

Don Alonso

Ya es de Efestión mi boca:
Voy a ser piedra y servirte.

Rey

Morir o vivir te importa:
Mira cuán breve distancia
Hay del infierno a la gloria.

(t.4.p.149)

La celosa de sí misma, excelente comedia cortesana, recoge asimismo el motivo de la amistad y la fidelidad de Efestión para con Alejandro, con el diálogo que concentra a Ventura y a Ángela, en la escena séptima del acto segundo:

Ángela

Un secreto
me guardad, si sois discreto.

Ventura

Mejor lo guardo que un coche.

Ángela

Esta sortija os obligue.

Ventura

¡Oh mano, también perfecta;
(¡Qué lapidario planeta
mi dicha ensortija y sigue!)
Fuera Alejandro discreto,
si cuando la obligación
de su amigo Efestión
puso el anillo en secreto,
la mano en lugar del labio,
le honrará, pues le selló;
que pues no se le dio,
ni fue liberal, ni sabio.
Mas yo que con él me quedo.
mejor le sabré guardar,
pues para poder callar,
me pondré en la boca el dedo,
dígo, el de este anillo, freno
que mudo a la lengua doy.

(t.3.p.1469)

Seres duales, el Minotauro, Polifemo, Sirena, engrendros desproporcionados, Briareo, Gerión, bellos pastores durmientes como Endimión, ejemplos de amistad y lealtad como Efestión y fabulosos animales como faunos, sierpes, grifos e hipogrifos, recorren un teatro, el mercedario, que debe mucho a los mitos, desde los autos sacramentales como *El laberinto de Creta* en el que los temas míticos se transforman en símbolos cristianos que expresan y argumentan la ideación religiosa hasta las comedias de enredo como *La celosa de sí misma* en el que personajes históricos se elevan a la categoría de mitos por su comportamiento ejemplar, y así suma y sigue. El siglo de Oro, y más concretamente, Tirso de Molina, parece querer juntar lo que en la literatura griega era ya algo inseparable, mitología y literatura, eso sí revestida la de Gabriel Téllez con el ropaje singular de su particular dramaturgia. De ahí que ante imágenes actuales muy recurrentes y tópicas, como las del toro, sí el de Osborne, y toda su carga simbólica publicitaria relativa a su fuerza, a su poder generador sexual y como emblema de la llamada fiesta nacional, sonriamos pensando que también el marketing acude hasta la saciedad al viejo mito, modificándolo, desvirtuándolo, pero aprovechándolo como tal debido a su afianzamiento en la cultura occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- AUBRUN, CH. V., *La comedia española 1600-1680*, Taurus, Madrid, 1968.
- BARBERO RICHART, M., *Iconografía animal. La representación animal en libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*, 2 vols., Universidad de Castilla- La Mancha, Cuenca, 1989.
- CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1969.
- DE LOS RÍOS, B. (ed.): *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, 4 vols., Aguilar, Madrid, 1989.
- GARCÍA GUAL, C., *Mitos, viajes, héroes*, Taurus, Madrid, 1981.
- GARCÍA GUAL, C., *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1992.
- GARCÍA MASEGOSA, A., *Los amores humanos de Zeus*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, Vigo, 1998.

- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1982 (1ª reimpresión).
- JAURALDE POU, P. (dir.): *Edad de Oro XVII*, Universidad Autónoma de Madrid, Murcia, 1998.
- LEVEQUE, P., *Bestias, dioses y hombres. El imaginario de las primeras religiones*, Universidad de Huelva, Huelva, 1997.
- MORENO HERNÁNDEZ, C., *Literatura e Hipertexto. De la cultura manuscrita a la cultura electrónica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998.
- PALOMO, M^a DEL P., *Estudios tirsistas*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1999.
- REVERTE BERNAL, C. – DE LOS REYES PEÑA, M. (eds.): *América y el teatro español del siglo de Oro*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Madrid, 1998.
- ROMOJARO, R., *Las funciones del mito clásico en el siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Anthropos, Barcelona, 1998.
- ROMERA CASTILLO, T., *Calas en la literatura española del siglo de Oro*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998.
- RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español*, Alianza, Madrid, 1967.
- VALBUENA PRAT, A., *El teatro español en su siglo de Oro*, Planeta, Barcelona, 1969.
- WULF ALONSO, F., *La fortaleza asediada. Dioses, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1997.

ESTUDIO 6



LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA POESÍA DE GRACILIANO AFONSO (I)

LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA POESÍA DE GRACILIANO AFONSO (I)



Lo que se persigue finalmente es encontrar las señas de identidad que definen lo individual en su relación con lo colectivo, o mejor aún, lo local en su diálogo con lo universal¹. “El don primordial que nos tiene destinado la poesía reside en el enriquecimiento de nuestra existencia al hacernos contemplar un mundo con nuevas dimensiones. Tal enriquecimiento va más allá de nuestro tiempo y circunstancias. Lo que hace que el arte del pasado albergue tanta riqueza aún por descubrir es el hecho de que cada época busca en el pasado aquello que más desea, y por lo tanto, tiende a rehacer el pasado a su imagen y semejanza”². La inevitable acción recíproca entre el pasado y el presente se muestra en que el primero no representa lo muerto, sino lo que pervive, mientras que el segundo está alterando constantemente el pasado, de la misma forma que lo acontecido en el pasado lo hace con el presente mismo. De ahí que Andrés Sánchez Robayna³ haya indicado como obras de transición en la literatura canaria las del tinerfeño Graciliano Afonso, una poética anclada en los ideales neoclásicos aunque contagiada de ideas nuevas y principios estéticos diversos como el romanticismo. A ello habría que añadir su gusto por las leyendas prehispanicas como lo atestigua su poema *El juicio de Dios o la reina Ico* de 1841, o lo que se ha denominado su importante <<labor humanística>>

1 Cf. M. Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, Madrid, 1999, p. 131.

2 Cf. F. O. Matthissen, *Las responsabilidades del crítico*, Universidad de León, 1999, p. 79.

3 Cf. A. De Bethencourt Massieu (ed.), *Historia de Canarias*, Ed. Cabildo insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 544.

consistente esencialmente en traducciones de autores griegos (*Antígona* de Sófocles, *Odas* de Anacreonte, *Iliada* de Homero, etc.), latinos (*Eneida* de Virgilio, *Poética* de Horacio) e ingleses contemporáneos (Pope, Milton, fundamentalmente). Los acercamientos a la obra de este ilustrado y prerromántico canario, sin embargo, apenas si abordan un elemento esencial presente a lo largo de su producción literaria: el mito griego. Pero veamos algunos datos de su vida.⁴ La llegada al mundo de Graciliano Afonso acontece en La Orotava el 12 de agosto de 1775, año en el que se funda el Hospital de San Martín de Las Palmas de Gran Canaria, actual sede institucional de la ULPGC. Sabemos que estudió Derecho en la Universidad de Alcalá de Henares y que en 1807 consigue tras su regreso a Canarias la canonjía doctoral (recordemos que desde 1777 se había establecido el Seminario Diocesano de Canarias en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, la principal fuente de acumulación de rentas a través de los ingresos decimales, además de primer centro de estudios elementales y superiores del Archipiélago). Por esta misma fecha se crea la Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas (1776) y ya la Real Academia Española de la Lengua había producido excelentes obras como el *Diccionario de Autoridades* (1726-39), la *Ortografía* (1741) y la *Gramática* (1771). Otro dato clave en su acontecer vital fue su puesto de diputado en las Cortes, sobre todo en aquella sesión de Sevilla en 1823 que declaró la incapacidad del rey Fernando VII, y en la que Graciliano Afonso se vio convertido, como indica Eugenio Padorno “en reo de lesa majestad y, consecuentemente, en exiliado en tierras americanas (Venezuela, Trinidad de Barlovento y Puerto Rico)”.⁵ Del reinado de Fernando VII, el Calígula español con quien acabó la monarquía tradicional y cuya censura, siempre arbitraria y caótica, fue quizá la más restrictiva del siglo, provocó, no obstante, el surgimiento de toda una mitología en torno a su figura⁶, como lo demuestran los poemas de Agustín Durán referidos al enlace del monarca con la reina María Cristina, al nacimiento de su hija

4 Cf. A. Armas Ayala, *Graciliano Afonso: prerromántico e ilustrado*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993 y F. Salas Salgado, “Sobre la traducción de la *Eneida* de Graciliano Afonso”, *RFULL*, 8/9 (1989-1990), pp. 319-337.

5 Cf. E. Padorno, *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 53.

6 Cf. G. Santana Henríquez, *Tradición Clásica y Literatura Española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de G.C., 2000, pp. 108-113.

Isabel, al día de su santo el 30 de mayo o al ataque de gota que sufrió el rey en 1832. Precisamente contamos con una oda escrita por Afonso en el destierro en el mismo año de la muerte de Fernando VII, 1833, de amplia extensión (169 versos), precedida por una cita de Petrarca:

*Io parlo per ver dire,
Non per odio d'altrui ne per disprezzo*

Las figuras míticas se conjugan con personajes históricos de infausto recuerdo, y así frente a la medida que proporcionan la Aurora, Febo o Las Gracias, encontramos los siniestros escenarios del Averno, los tristes capítulos de Narciso, Atreo y la Fortuna, y la perturbadora presencia del *pérfido Nerón sangriento*:

Él finó; y la justicia rigurosa,
Con su rápida mano, airada y fuerte,
Arrancó de los brazos de la muerte,
Al abismo lanzando desdeñosa,
El alma infiel del séptimo Fernando:
Despotismo llorando,
Y la crueldad y falsedad gimiendo,
Juntos en pos corriendo,
Con él rodaron al profundo *Averno*
Del merecido infierno;
Mientras la libertad en dulce encanto
Con el purpúreo velo
Alegre enjuga el vergonzoso llanto.

(vv.1-13)

Sin Sénecas, sin Burrhus virtuosos,
Con *Narcisos* viciosos
¿Cuál es de Esperanza el fundamento?
Un hijo de Agripina,
Un pérfido Nerón, Nerón sangriento.

(vv.35-39)

Gózate, Monstruo fiero, en tu hazaña;
Bebe sangre en tu copa, nuevo *Atreo*;
Apaga de tu sed el cruel deseo
En el manto infeliz de toda España.

(vv.131-134)

¡Oh Fernando! ¡Oh renombre el más funesto!
Santo el tercero, por Jesús quemando,
Y en sus hombros la leña, ¡ay Dios! Llevando;
Bétis le adora en sus altares puesto.
Ingrato el quinto, falso, rencoroso,
Fanático, envidioso,
Digno tipo del Carlos que á Padilla
Le tendió la cuchilla;
Y Filipo, el demonio meridiano,
Que, como tú, inhumano,
Muriendo legas á la hispana tierra,
¡Oh séptimo Fernando!
Volcán abrasador de civil guerra.

(vv.156-169)⁷

En la *Advertencia* (23 de abril de 1840) del *Juicio de Dios o la reina Ico*, composición de tradición canaria de 1841, Afonso critica el desprecio de la historia y del pasado canario en pro del conocimiento universal –tégase en cuenta que el libro en Canarias fue una aventura que sólo los ilusos y los espíritus románticos pudieron afrontar en la primera mitad del siglo XIX–, reclamando un espacio para la lectura de los canarios célebres en la línea de José Plácido Sansón o en los recreadores de novela histórica como Bartolomé Martínez. Estos son sus argumentos:

7 Todas las referencias a las composiciones poéticas de Graciliano Afonso remiten a las Copias de Juan Padilla (cinco tomos), *Poesías*, que se encuentran en el Archivo del Museo Canario de Las Palmas de G.C. y que recogen Agustín Millares Carlo y Manuel Hernández Suarez, *Biobibliografía de escritores canarios (siglos XVI, XVII y XVIII) I*, El Museo Canario, CSIC., Patronato José María Quadrado y Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Valencia, 1975, especialmente las pp. 46-60.

“... Las novelas históricas, las ficciones poéticas sobre las tradiciones del país, embellecidas con adornos de la imaginación, son los vehículos naturales para alcanzar este noble intento: así lo practicó el célebre Walter Scot y otros genios del norte que han hecho aprender, con placer, la historia, la geografía y las costumbres de su respectiva patria. Entre los españoles el desgraciado Larra, el fecundo inimitable Zorrilla han empezado a allanar este camino maravilloso, con algunos otros que no han sido tan felices.

La historia de las Canarias abunda en cuadros con los que se puede facilitar y escitar el deseo de nuestra indolente juventud...

Hay además otro defecto que es de mayor consecuencia: el desprecio de la historia de su país. Vergüenza es ver muchos jóvenes que darán razón con vanagloria de la cronología de los reyes de Persia y de la China ignorando al mismo tiempo quién fue el patriota Doramas, el terrible Maninidra, el valiente Bencomo y el desgraciado Tinguaro.

El amor es la llave del corazón, y siendo este país naturalmente erótico, por eso he escogido las aventuras de Yco y Guadarfía, y los amores de Fayna y Avendaño para inspirar este deseo sin violencia ni avidez...”

En el poema *Al Teide*, una oda escrita el 6 de junio de 1838, compuesta a la vuelta de América a la isla de Tenerife tras dieciocho años de emigración, realizada de manera forzosa en la cuarentena obligatoria que tuvo que pasar el barco fondeado en el puerto de Santa Cruz, el poeta nos enumera una ristra de autores canarios que cantaron en mayor o menor medida las excelencias de dicho monte en un estudio preliminar riquísimo en noticias literarias. En *la advertencia preliminar* habla de:

“...Viana, del autor de *Ninfas de Henares* tan injustamente criticado por el divino Cervantes:

También el varón sabio
Pasión perturbadora precipita
Píndaro de Verguisas

Del canónigo Cairasco, ...inventor de los esdrújulos en castellano, dignos de elogio que le tributa el gran Lope en su *Laurel de Apolo*... Juan de Iriarte, su

hermano el Dominicano Maestro Iriarte, su sobrino D. Tomás de Iriarte, Nicolás Viera y Clavijo, que no era extranjero a las Musas, y mucho menos la Musa Nivaria, su hermana María, que ha producido gran número de obras sueltas, D. José el Arcediano...

... D. Carlos Yanes, su sobrino D. Antonio Saviñón, Marqués de Villanueva del Prado, D. Alonso de Nava Grimón, D. Rafael Bento y Travieso, D. Bernardo Cologan, D. Antonio Tavira, obispo de Canarias, D. Francisco Gutiérrez Vigil, Vizconde de Buenpaso, José Montesdeoca y Francisco, su hermano, el nivario padre Guzmán, el padre Alayón. De la isla de la Palma, Antonio Santos, Domingo Alvertos. D. Vicente Arroyo..."

Muchos de los mitos griegos que se contienen en este largo poema de 312 versos tienen como sede pasiva al Archipiélago Canario y responden a la práctica homérica de la *oceanización*, es decir, a situar en los extremos del entonces mundo conocido –las columnas de Herácles o si se quiere el océano Atlántico- todo lo maravilloso, intangible e inalcanzable. Así de los siete grandes mitos que recoge Marcos Martínez en su ya clásico *Canarias en la mitología*⁸, aquí se encuentran Océano, el fiero mar de Atlante, la Edad de Oro y el mito del Paraíso, la Elísea tierra o Campos Elíseos, las Fortunadas o Afortunadas y la Atlántida. Junto a estos mitos que podemos calificar de situación o fundacionales, se une todo un carrusel de figuras que van desde Amaltea, primera en la disposición del doctoral, pasando por las Ninfas, la Aurora, Orfeo, Iove, Leteo, Ceres, Baco, las Gracias, Averno, las bacantes, los Amores, las Musas (Talía, Urania), Apolo, Fortuna, Pomona, hasta llegar a Flora.

...¡Oh cara patria, ó timbre de *Amaltea*,
Teide sublime del *Empíreo* basa
Por cuyas sienes la corona pasa
De estrellas nebulosas!

(vv.5-8)

8 Cf. M. Martínez Hernández, *Canarias en la mitología*, Centro de la Cultura Popular Canaria y Cabildo Insular de Tenerife, Sta. Cruz de Tenerife, 1992.

Y luego apareciendo más grandioso,
Registrabas, sereno,
El fiero mar de *Atlante*;
O del África yerma el ancho seno,
O á tus plantas el rayo fulgurante,
Mientras mi mente suspiraba ansiosa
Cara á cara mirar tu faz nevosa.

(vv.33-39)

Salud padre *Océano*
Como luces bullendo, cuando dora
Y tersa y pule tu azulada frente
Con nacarada mano

(vv.53-56)

Y abandonando la mansion del día,
Volad á las dichosas *Fortunadas*,
Y risueños pensiles de Taoro,
Vereis las glorias de la *Edad de Oro*.

(vv.75-78)

Mas yo a tus plantas veo
Tus hijas siete, mas por ti famosas,
Que por el timbre de la *Elísea tierra*
Que dibujó el deseo,

(vv.118-121)

¿Eres brazo potente
Del Dios de la venganza,
Que del rico altanero é insolente
Humillas implacable la pujanza?
¿De la injuria, que á *Atlantida*, sin gloria,
Hundió, no muere la fatal Memoria?

(vv.216-221)

En ocasiones, el mito griego aparece o se muestra implícito, adoptando, como indica la profesora Rosa Romojaro⁹, una función tópico-erudita mediante una locución sinonímica explicativa, como parece acontecer en la oda *A la memoria de D. Mariano Romero*, en la que la figura de Venus se nombra como *la hija de las olas espumosas*, Cupido como *la aljaba del Dios flechero* y Neptuno como *el rey del húmedo tridente*:

La hija de las olas espumosas
Bajó del Gnido, y en el polvo inerte
Con mirto y frescas rosas
Mustia ornó los despojos de la muerte.
La aljaba el Dios flechero,
Perlas el Rey del húmedo tridente,
Y Minerva la oliva floreciente,
Allí rindieran en honor prosterro
A las marchitas ramas del Romero...

(vv.46-54)

Al igual que sucede con la poesía griega antigua¹⁰, el elemento mítico se muestra en Afonso consustancial e insoslayable a la misma esencia poética, pues un gran número de composiciones, por no decir todas, documenta y registra infinidad de mitos en sonetos, odas, canciones, décimas e idilios. En un rápido bosquejo del volumen primero, hemos encontrado más de un centenar largo de mitos, algunos de los cuales resaltan por su alto índice de frecuencia y aparición. Esto sin contar los presentes en traducciones, como las *Odas de Anacreonte*, *Los Amores de Leandro y Hero*, y *el Beso de Abibina*, que descartamos al considerar que el mito griego es aquí mero trasunto del original heleno y no introducción propia del doctoral, aunque habría que ver hasta qué punto, sobre todo, si tenemos en cuenta las ricas notas explicativas que acompañan la versión

9 Cf. R. Romojaro, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Anthropos, Barcelona, 1998, pp. 17-34.

10 Cf. J. Alsina Clotta, *Teoría literaria griega*, Gredos, Madrid, 1991, donde el ilustre helenista señala que “uno de los rasgos distintivos de la literatura griega lo constituye su profundo anclaje en el mito”, p. 312.

alfonsina. También hay que señalar que los mitos griegos en su mayoría nos son nombrados en su versión latina o romana, y así nunca encontramos a Afrodita sino a Venus (sí, en cambio, Cipris o Ciprina), ni a Eros sino a Cupido o al Amor, éste último bien como mito en sí mismo, bien como abstracción mitologizada o como apóstrofe lírico.

Es precisamente la diosa del amor, Venus, antigua divinidad de la naturaleza, protectora de jardines y huertos, la que registra más presencias (12). Su aparición por partida doble en el poema *El Rusiseñor*, compuesto el 25 de septiembre de 1848, resalta este aspecto vegetal de la divinidad que se ve acompañada por otras dos deidades típicamente romanas, Flora y Natura, en un ambiente pastoril y armonioso que tiene lugar durante la primavera, el momento idóneo para que se produzca el dulce canto del pájaro, que tendrá como recompensa el ser amante, -otro de los tópicos de la diosa-, de la mismísima divinidad del amor:

El aliento vital de *Venus* bella
Baña la tierra y la gallarda *Flora*
La cubre con las flores de su manto,
Y el sol mas luminoso las colora;

(vv.1-4)

Que primaveras en su estación florida
Con su amoroso encanto
A la *Natura* vuelve su alma y vida.
Dulce tierna escrita
A quien *Venus* amante solicita;

(vv.10-14)

En el poema *A Concha en sus días*, fechado en Cumana en 1824, se establece un sutil juego lingüístico entre la protagonista de la poesía, Concha, y el episodio mítico del nacimiento de la diosa, precisamente surgiendo de una concha marina y de las olas del mar, icono archiconocido a partir de la Venus de Gnido de Botticelli y perpetuado en toda la pintura barroca y neoclásica; de ahí

que aparezcan en el carro de la deidad dos pichones, puesto que la paloma, el ave fiel amadora, había sido consagrada a Afrodita como diosa del Amor:

¡Ah! Quien Concha te puso
Era en amor maestro,
Pues solo el *Amor* pudo
Nombrarte tan discreto.
Venus nació en la concha
Del espumoso seno,
Y una concha es su carro
Con dos pichones bellos.

(vv.49-56)

En la canción *Epitalamio en las Nupcias de Carmina y de Jovino*, poema escrito en Trinidad en noviembre de 1836 y dedicado a D. José Guiseppi y Dña. María del Carmen Espinosa como motivo de sus bodas, la alusión a la diosa *Venus* viene motivada por ser la madre de *Himeneo*, divinidad de los casamientos, que se producían por el deseo de los deleites significados por su madre. También por la intervención de *Baco*, “porque el vino encalentando las entrañas, nos mueve mucho a luxuria, y el ardor causa el desseo”, según Pérez de Moya¹¹:

Dulce vecino del Pindario Monte,
De *Venus* hijo, que en *Castalia* bebes,
Que tierna *Virgen* á su *Madre* robas
Grato *Himeneo*;

(vv.96-99)

11 Cf. J. Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, Alcalá de Henares, 1611, p. 230, donde se afirma que “Derivase *Hymineo* de *Hyemen*, nombre griego, que significa una tripa en que se embuelve en el vientre la criatura, llamada en vulgar, la madre, en aquella se hazen todos los concebimientos, y dieron tal nombre a este Dios, porque parece que todas las bodas se hazen a fin de engendrar.”

Venus, alegoría de la reproducción envuelta en el placer, producto de la espuma del mar fecundada por la sangre de Urano, vuelve a aparecer en la canción *A la señora Rosa Mandry en sus días*, Puerto Rico 1838, donde la diosa vaga serena sobre las olas del ponto, en clara alusión al carácter inestable de la deidad de la hermosura y a sus múltiples aventuras amorosas (Vulcano, Júpiter, Marte, Apolo, Adonis, Neptuno, Mercurio, Baco):

Tu rosa siempre amena
De celeste ambrosía *Amor* bañara,
Y de aromas que exala *Venus* bella,
Cuando vaga serena
Sobre el Ponto y la mece la onda clara.

(vv.19-23)

Numerosos son los templos de esta deidad por todo el Mediterráneo (Amatonte, Pafos, Gnido, Citeres e Idalia), pero sin lugar a dudas, el más importante se encuentra en la isla de Chipre, adonde Venus huyó tras ser descubierta por su esposo Vulcano en franco adulterio con Marte en la isla de Lemnos, y donde dio a luz a Cupido. De este episodio explicaban los griegos el cacarear del gallo, pues en este animal había convertido Marte a su escudero Alecrion cuya vigilancia fue burlada por el dios de la fragua, desde entonces vigilante que no se olvida nunca de anunciar la aurora¹². En el poema *María* se alude al altar de Venus:

La juventud y *Amor* alzan el vuelo
Y ambos su flor con encendido anhelo
En el altar de *Venus* recojieron
Y frescas y brillantes relucieron;

(vv.47-50)

12 Cf. P. de la Escosura, *Manual de Mitología. Compendio de la historia de los dioses, héroes y más notables acontecimientos de los tiempos fabulosos de Grecia y Roma*, Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, Madrid, 1845, p. 87. También puede consultarse P. Rodríguez Santidrián, *Diccionario de las religiones*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, s.v. Venus, p. 423.

La composición *El sepulcro de su madre*, escrita el 6 de septiembre de 1848 y dedicado a su viejo amigo el Dr. Vincent Clavijo y Plo, convierte a la deidad pagana en símbolo del amor materno, en un proceso de cristianización que choca con la imagen de apoteosis de los placeres carnales y con la más que alegórica representación de la voluptuosidad desenfrenada:

Dirije hacia la tumba, mis altares,
Que me place mirarla, rodeados
Y de pendientes ramos sombreados:
Y el árbol que es más triste es muy más bello
Para mí, que de *Venus* el destello:
Y allí lejos del mundo y su ruido
Y fastidiosa luz, el pecho hundido
En un mar de dolor y de tormento,
El rostro entre las manos
Sentado en esta roca yo lamento
La suerte de los míseros humanos.

(vv.44-54)

El idilio *Tirce*, de 1838, recoge otro de los capítulos amorosos entre *Venus* y *Apolo* en el que la diosa, rendida y so pretexto de regir personalmente el curso del astro que lleva su nombre, ve frisando en el horizonte el carro del sol y se presenta envuelta en el velo del crepúsculo, y siguiendo su curso baja con su nuevo amante a la isla de Rodas de la que después de largas horas de placer salen ambos para regresar al cielo en los carros de sus astros:

Corre, sola, salta y suena
La fuente con pies de yelo:
Que *Venus* toda abrasada
En llamas de estivo fuego,
Cuando *Apolo* al zenit luce,
Reina con mudo silencio.

(vv.17-22)

En el *Cumpleaños de Carmina*, una anacreóntica compuesta en Trinidad el 18 de julio de 1836, se vuelve a recrear la historia de los enamorados Jovino y Carmina, trasunto real de José Guiseppi y María del Carmen Espinosa, declarando el doctoral que su descripción de Carmina no responde al amor sino a la amistad que le profesa a la pareja, y en la que la divinidad del amor, acompañada de todo su cortejo, se reúne para celebrar la onomástica de la joven:

Más, no es *Amor*, Carmina,
No es amoroso fuego,
Es la amistad sencilla
La que inspira mi genio.
Al ver que alhora el día
En que benigno el cielo,
A mi Jovino traje
Su dicha y su embeleso;
Y que *Amor* y las *Gracias*,
Venus y su cortejo
Y la *Virtud* modesta
La cuna están meciendo;
Que *Himeneo* sonrío
Sus triunfos presintiendo,
Al día en que Jovino
Reciba el dulce beso;

(vv.21-36)

Las alusiones a la cuna de Venus, que para algunos sería el propio carro o la concha de la diosa, y a la que en un principio acudían Tritones y Nereidas y los moradores todos del húmedo elemento, se veía vigilada y asediada por la enseñanza de las Horas: la primera la despertaba; la segunda le mostraba el arte de agrandar sin más adornos que los naturales; la tercera le ofrecía las primicias de los frutos de la estación; la cuarta le enseñaba a conmover los corazones; la quinta quisiera enseñarle la prudencia; la sexta, la amistad; la séptima a ser humana; la octava la fe conyugal; la novena las obligaciones de madre; las dos siguientes se repartían los sacrificios y comidas, paseos y bailes, mientras que la última se encargaba del reposo. En el poema *Firmeza y amor leales* Graciliano Afonso sustituye a las Horas por las Gracias, principal ornamento

de la corte de Venus cuyo ceñidor tejieron, a las que siempre recurre la diosa para realzar su hermosura, sin que el mismo Cupido deje tampoco de acudir a ellas en más de una ocasión para completar o asegurar su triunfo:

Las *Gracias* y *Amor* te mecen
Hermosa *Venus* gentil;
Y con flores del abril
Tu lindo rostro embellecen.
En su laud canta *Apolo*
Y con su dulce armonía
Te convirtió en aquel día
En *Febo* canario solo.

(vv.19-26)

La temática canaria se entrecruza con la mitología pagana en el poema *A Dedelmano* de 1838, donde la memoria de Afonso recuerda un episodio triste de nuestra historia, a saber, el ultraje sufrido por Guayarmina y Tenesoya por parte de los fieros conquistadores; la imagen del manso cisne que lanza el grito de dolor agudo enlaza de nuevo con el motivo de la cuna de Venus, representada en este bello ave que formaba parte del carro de la diosa:

Vio la luz á Vidina que entre gracias
Confió al mar su beldad y su inocencia.
Emulación de la brillante espuma
Con Guayarmina su pariente escelsa
Y otras damas que guardan su decoro,
Lució sobre las aguas: y atrevidos
Fieros conquistadores se arrojaron
Sobre inocente presa, manso cisne,
Que lanza el grito de dolor agudo
Y se rindió en los brazos de Tazirga
Su confidente: en languido desmayo
Triunfo fue de inhumanos vencedores,
Y de *Venus* el robo de su cuna,
Hizo llorar al mar y á los amores.

(vv. 159-173)

Otro de los personajes míticos asociados a Venus es Cupido. Su presencia como tal sólo acontece en cuatro ocasiones en el tomo primero de las composiciones de Afonso frente a las treinta de su correligionario Amor. Los manuales y compendios de mitología dudan sobre la ascendencia de este dios, aunque de ordinario se le atribuyen como padres Marte y Venus. Mozo o niño, desbarbado, desnudo, con alas, ceñido con una aljaba de saetas y con un arco, suele llevar tapados los ojos con una venda, representación típicamente alejandrina que se perpetuaría en el arte, muy distinta del Eros cosmogónico que nos transmite, entre otros, Hesiodo y Empédocles, para quien Cupido es el más antiguo de todos los dioses en su teoría de que la amistad y el odio apartaron todas las cosas que estaban confusas entre sí. A Cupido pintan niño y mozo porque el amor es loco y sin razón, y porque los enamorados son poco cuerdos y de poco sosiego, mudables como niños. Le retratan con alas porque hiere al mundo con sus saetas y esto no lo pudiera hacer si no volara aprisa y como las alas son instrumentos para súbito pasar de un lugar a otro volando, así el amor hace al amador de poco sosiego y de mucho movimiento, pues los amantes creen y no creen, estando siempre colgados de un pensamiento y poseídos de temor; las saetas de Cupido, por otra parte, no eran todas iguales; las que tenían puntas de oro tenían el poder de provocar el amor, mientras que las de punta de plomo producían el efecto contrario, el desamor. Finalmente, la venda en los ojos de Cupido fue entendida por los autores de la Ilustración a la manera aristotélica, es decir, el entendimiento es el ojo que simboliza la razón: por esto, los que de razón usan, decimos que ven, mientras que los que no usan de ella decimos que no ven aunque tengan ojos. Así también los amantes están ciegos, pues las pasiones fuertes turban su razón y no pueden juzgar lo que conviene.

La composición ya aludida *A Concha en sus días* (1824) recoge el instante de la descripción de la protagonista, sobre todo de su cara, trasunto de belleza, gracia y dulzura inspirada por las divinidades del amor:

Celebrando gozoso
Aquel feliz momento
En que alegró la tierra
Tu rostro placentero,
De amor, gracia, dulzura,
Hechizo y embeleso,
La gloria de *Cupido*,

De *Venus* el recreo,
Y la encendida antorcha
De su amoroso fuego...

(vv.25-34)

Distinto resulta, en cambio, el Cupido de la canción *A la Sra. Dña. Rosa Mandry en sus días* (1838), donde el dios calificado de *lisonjero* se ve rodeado por unos escenarios y personajes muy cercanos a su parentesco, entre otros, la ciudad de Delfos a través de la alusión a la famosa fuente de Castalia, –y pon ende, relacionado con Apolo y su recinto sagrado–, Venus, las Gracias y Baco (éste último mediante la bacante y Evoie):

Si de amores la *Diosa*
O el pintado *Cupido* lisonjero,
O las amables *Gracias* retornaron
Con la *Bacante* hermosa
Y *Evoie* siempre bello y placentero,
Rosas le coronaron
Su cabello hechiero
Mas tu rosa venció rosas de *Idalia*,
Ya cuantas pudo celebrar *Castalia*.

(vv.37-45)

El idilio *El funeral de Amirano* (1840), dedicado a la Sra. Dña. María Romero de Sall, y que tiene como protagonista a D. Mariano Romero, capellán de tropa asentada en el castillo de San Cristóbal, presenta un curioso baile de letras entre el nombre Mariano y el nombre Amirano, trastoque de orden que ha servido al doctoral para ocultar al destinatario del poema sin añadir una grafía más al nombre verdadero, y en el que Cupido muestra sus universales y conocidos juegos de amor, a la par que se advierte la posibilidad de una *tierna doble madre* engendradora:

Cantaré los amores
El centellante vino,
La tierna doble madre
Del inocente niño:
A las parleras fuentes,
Rosa y clavel floridos,
Las tímidas zagalas
Los juegos de *Cupido*;
Tu epigrama hechicero
Breve, punzante, vivo,
Que el labio desplegara
Hasta del mismo herido;

(vv.139-150)

El largo poema *A Berilo. Cuento de D. Agustín J. Bethencourt. El cerrojo del cielo* (1851), cierra la presencia de este travieso personaje identificado con los pequeños querubines cristianos, que rollizos, rubios y con alas decoran muchos de los pasos procesionales de los diferentes santos y vírgenes. La alusión mediante el diminutivo *Cupidillo*, los *torcidos talones* y los *espesos labios de lebrillo* evidencian una descripción un tanto simpática del dios arquero de los griegos:

El fúnebre cortejo acompañara
Cantando el Miserere,
Rejistrando ventanas y balcones
Y cuanta moza hubiere
Curiosa en la carrera
De mirar en sotana á *Cupidillo*
Con torcidos talones,
Y los espesos labios de lebrillo.

(vv.13-20)

La efigie del dios Marte, al parecer una de las pocas deidades que no tuvo padre, concentra seis apariciones en el primer tomo de la producción

alfonsina. Su origen es, ante todo, sorprendente: de una flor tocada por Juno¹³ habría nacido este numen robusto, iracundo, implacable y feroz, para quien los horrores de la guerra o los sensuales placeres del amor eran la única ocupación posible. Suelen acompañarle junto a Belona, el Furor, la Ira, la Crueldad, la Violencia, la Devastación, la Ruina, el Miedo y el Terror. En Roma esta divinidad tenía consagrado un culto como dios de la guerra por parte de los sacerdotes Salios que llevaban por distintivo un pequeño escudo de forma circular, semejante al sagrado que cayó de los cielos. La oda alfonsina *La esperanza* (1836) recoge la figura de Marte en dos ocasiones casi consecutivas, rodeada de un desolador paisaje de luto y destrucción:

Discordia sopla en el clarín de *Marte*
Y al carro enlaza los feroces brutos,
Que el furor azotó con cien cadenas,
Que de *Jano* le ataran al baluarte;
Muerte, Desolación, llantos y lutos
La tierra cubren con dolor y penas:
Mas tú luego serenas,
Marte, Discordia, y el *Furor* rabioso,
Lisonjera *Esperanza* persuasiva;
Y con la verde oliva,
Prometiéndole de Paz el dulce gozo,

13 Cf. J. Pérez de Moya, *op.cit.* p. 206 donde se dice: “Por esta Flora quisieron los antiguos declarar el menstuo que las mugeres padecen cada mes una vez, para con la hermosa del bocablo encubrir la suziedad deste humor. Dezir que esta flor que vulgarmente se dize camisa, o regla, naciesse en los campos Olenios, oliesse, significa hedor, o porque esta sangre sale de lugar hediondo. Pedir Flora a Juno que no lo supiesse Iupiter, es que esta enfermedad, o passion la encubren las mugeres con grande secreto, que no la vean, ni lo entiendan los maridos. Y dezir que Mars nacio de sola Iuno, es porque fingen que deste menstuo (que solas las mugeres entre los animales le padecen) nacio Mars, porque las obras de Mars conuerdan con los efetos desta sangre, de las quales tratamos en otra obra: donde diximos, que si la muger estando en este trabajo, pisare los sembrados, y hortalizas, y otras legumbres, como melones, pepinos, verengenas, cohombros, no nacen, y si algunos nacen son amargos: si la sangre cae en algun arbol, le seca hasta las rayzes que jamas brota, si un perro la come rabia. Todos estos efetos tiene Marte Dios de las guerras, porque en este exercicio vierten sangre, destruyen sembrados, por donde el campo passa, y las yervas en que se vierte sangre se pierden, asuelan arboles, hasta las fortalezas se hazen polvo, y mueren de rabia los contrarios: y por esto hazen a Mars hijo de sola Juno”.

El llanto enjugas del anciano padre
Del amante, la esposa y tierna madre.

(vv.27-39)

Dos nuevas apariciones de Marte se documentan en la canción *El espejo de Solina* (1853), la primera en relación a su episodio amoroso con Venus, a quien contemplaba el envidioso Apolo que, al comprobar con despecho que las rudas palabras de Marte triunfaban frente a sus melosos madrigales, dio aviso al engañado Vulcano provocando la separación de los amantes; la segunda se refiere a su hijo, Cupido, fruto precisamente de sus relaciones con Venus, al que el poema maldice por su extremado atrevimiento:

Cual la madre de *Amores* adormida
Entre los brazos de robusto *Marte*,
Del *Apolo* envidioso,
Y el celoso marido, sorprendida;
Sueltas las trenzas que recoje el arte,
Revueltas en el velo purpuroso

(vv.79-84)

Parad hijas de *Erebo*, y que tal día
No luzca á mi Solina, ni a su Espejo;
Y maldecid sin duelo,
Del hijo de *Mavorte* la osadía,
Que el mostacho arreglare en su reflejo;
O el dandi la corbata y rubio pelo:

(vv.170-175)

La oda *El héroe de Oriente* (1837), dedicada al general José Tadeo Monagas, general de la República de Venezuela, describe un ambiente antiespañol, explicable en cierta medida por la regencia de Fernando VII y por el progresivo deterioro e independencia de las últimas colonias de ultramar del otrora glorioso imperio español representado por Felipe II. Dos son también las intervenciones de Marte en este poema. La primera identifica al héroe de la oda

con el mismísimo dios de la guerra, mientras que en la segunda, Marte, en compañía de su hermana Belona, en un escenario más desolador que el de la guerra de Troya, asiste a la victoria de Aragua y al desastre de la Ibera horrible:

Ya te veo Juncal, o Gran Jornada,
Que labró al despotismo alta ruina;
Tu batallón sagrado
No pudo ser vencido ni cansado,
Arroyos corren de la sangre hispana,
Piar asombrado tu valor remeda;
Yo lo miro á tu lado
Cuando peleas como *Marte* airado.

(vv.49-56)

Montañas de cadáveres levanta;
Belona y *Marte* fiero
Tal no vieron de Troya el sol postrero.
Simple soldado y el mayor guerrero
Oye cual grita a la azorada tropa:
“Avancemos valientes;
esclavos son de rey los combatientes.
O vencer o morir la patria os clama;
No haya cuartel en la tirana gente
Fuerte Aragua, invencible
La tumba sea de la Ibera horrible.

(vv.126-136)

Bajo el fondo teñido de luto del idilio *El funeral de Amirano*, la silueta de Marte reaparece de nuevo en un escenario de muerte y horror propiciado por el triste acontecimiento. Aquí la deidad griega parece remedar los vicios y excesos de los tiranos del mundo a los que se quiere poner freno; la *afrentosa insignia* debe aludir a la coraza que cubría su pecho y que estaba cargada de efigies monstruosas, aunque en su origen también le representaban simplemente por una lanza, por un dardo cubierto de orín (los escitas) o por una espada en medio de la espesura (los galos):

Libertad y virtud, reinas del mundo,
Sin pavor cantaré de los tiranos
Como cantaste tú, y en el profundo
Abismo lanzaré los inhumanos
Que el vicio laudan con saber fecundo
Y de muerte y de horror sus ecos vanos
Ornan de *Marte* la afrentosa insignia
Con lauros salpicados de ingnomia.

(vv.131-138)

La oda *La restauración de la Constitución de 1812 en 1836 en Sevilla* exalta con alegría y generosidad la muerte del *hijo insano, Fernando ingrato y cruel, el asesino*, en una composición poética que podríamos considerar de circunstancia, por cuanto alude al hecho histórico de la recuperación de la libertad propiciado por el general Riego. Dos son también aquí las apariciones de Marte, una primera de gloria equiparado con Febo Apolo y otra en la que personajes históricos de la reconquista española entran en consideración, sobre todo, Don Pelayo:

Sombra del bardo que Harold cantara,
Que en Hispalis dichosa solo viste
El Placer, la Hermosura,
El Fandango, el *Amor* y la Locura:
Alza la frente que coronas ciñen
De *Marte* y *Febo* con la yedra y lauro,
Deja el heroico suelo,
Mira la gloria del vandaliano cielo.

(vv.25-32)

¡Oh libre Montañez! ¡Oh generosa
Alma Gigante de la estirpe goda!
¡Oh sangre de Pelayo
de *Palas* hijo, de *Mavorte* rayo!

(vv.37-40)

La oda *A la Fortuna* documenta la aparición de Marte en un escenario propiamente belicoso, en la capital del Imperio, Roma, donde se le veneraba sobremanera como era natural en un pueblo conquistador y a quien tenían bajo el nombre de Quirino como padre de Rómulo y Remo; allí los emblemas romanos coronados por el águila o la mano, símbolos de Júpiter y del dios de la guerra, ofrecen el desfile militar de las legiones. Bien mirado, el poema supone un elogio y a la vez un vituperio de la diosa Fortuna en diversos momentos del devenir humano:

Mil veces rodearon
Los mis Genios reales
De Roma los magníficos natales,
Y la soberbias águilas
Salen la luz de *Marte* remirando,
Luego en más alto vuelo
Despreciaron el viento y bajo suelo
De las tierras vecinas
Y las palmas sabinas...

(vv.60-68)

Este primer acercamiento a la abundante mitología que contiene la poesía de Graciliano Afonso muestra aún más si cabe el plan general de todo el movimiento humanista: el acercar la cultura clásica de griegos y latinos a todos, eslogan que muy bien podría aplicarse en los tiempos que corren, que pese a contar con las herramientas más modernas en el mundo de la información, paradójicamente suma al ser humano en la mayor de las soledades y de la incomunicación.

ESTUDIO 7



LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN *LAS ROSAS DE HÉRCULES* DE TOMÁS MORALES

LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN *LAS ROSAS DE HÉRCULES* DE TOMÁS MORALES



“La literatura se hace con recursos literarios y no con buenos propósitos”¹

Decía hace ahora ya más de una década el profesor Páez Martín² que las Islas Canarias entran en la cultura occidental por la puerta de la leyenda, porque el escritor canario siempre tiene presente ese pasado legendario, esa vinculación a lo griego, porque uno de los rasgos dominantes que configuran y conforman la identidad canaria es el atlantismo, el vivir en el mar, en este Océano mítico que no es el *Mare Nostrum* latino, del que apenas hay referencias en nuestra literatura, sino el Océano Atlántico infinito que arropa un archipiélago mitificado. Más recientemente Eugenio Padorno³ indica: “Porque no pongo en duda la asiduidad del trato de Morales con los clásicos, me atrevo a sugerir que nos hallamos ante un caso de indiscutible evocación virgiliana, ...” para concluir finalmente que “Tomás Morales... ha sabido captar por la vía irracional del mito la queja más humana y dramática de la lírica insular”. Esta

1 Cf. E. Padorno, *La parte por el todo. Proposiciones y ensayos sobre poesía canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, p. 67.

2 Cf. “Tradición clásica y literatura canaria”, en J.M. Maestre – J. Pascual (coords.): *Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, Cádiz, 1993, p. 719. Véase también G. Santana Henríquez, *Tradición Clásica y Literatura Española*, Servicio de Publicaciones y Producción Documental de la ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, especialmente los capítulos I, II, III, X y XI.

3 Cf. *Algunos materiales para la definición de la poesía canaria*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 181-191.

aseveración me trae a la memoria las palabras de Víctor Hugo: si fuera dado a nuestros ojos carnales ver en la conciencia de otro, juzgaríamos mucho más seguramente a un hombre por lo que sueña que por lo que piensa, términos que recoge E.R. Dodds⁴ al señalar que el mundo del sueño nos ofrece la posibilidad de comunicarnos, por fugazmente que sea, con nuestros amigos distantes, nuestros muertos y nuestros dioses. Para los hombres normales es la única experiencia en que escapan de la servidumbre molesta e incomprensible del tiempo y del espacio. Mucho antes Sebastián de la Nuez⁵ había concluido del siguiente modo: “No puede decirse que Morales sea un poeta original en cuanto a la novedad de las imágenes, formas métricas y elementos alegóricos, pues se puede encontrar su filiación dentro de la lírica heroica, puesto que sus elementos retóricos pertenecen a una larga tradición clásica”. Estas manifestaciones realizadas al socaire de uno y mil aspectos del considerado cantor del Atlántico presentan a Morales como un aedo épico que exalta poéticamente su estricta nacionalidad dentro de un modernismo de signo muy particular, convirtiendo al autor de *Las Rosas de Hércules* en el rapsoda lírico por excelencia, en el depositario de toda una tradición mítica y mitológica que nos proponemos desentrañar.

La relación entre mito y literatura viene dada según algunos críticos como la pervivencia de los mitos en la poesía actual o moderna, y así se suele insistir en el valor simbólico de los mitos o en los símbolos míticos que perviven en la literatura moderna, o en la nostalgia mítica de nuestra época, que se expresa en la búsqueda del mito.⁶

El estudio de los mitos se convierte, pues, en una ciencia de su interpretación, una ciencia hermenéutica, un discurrir y teorizar sobre lo mítico para intentar comprenderlo. En definitiva, una explicación de lo que los mitos significan.

En primer lugar, la significación de un personaje mítico está fijada por referencia al conjunto de relatos que constituyen la mitología. Cada uno es como una pieza del tablero y su actuación depende de esa posición y ese valor

4 Cf. *Los griegos y lo irracional*. Alianza Editorial, Madrid, 1985 (4ª ed.), p. 103.

5 Cf. *Tomás Morales. Las Rosas de Hércules*, edición de Sebastián de la Nuez, Biblioteca Básica Canaria, Islas Canarias, 1990, p. 35.

6 Cf. C. García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Taurus, Madrid, 1981, p. 20.

asignado en el juego mitológico. Las relaciones de parentesco, las oposiciones y las referencias que se forman dentro de este sistema son lo que define a cada personaje, dentro de esta estructura simbólica que representa la mitología entera.

Los actores de los episodios míticos son seres extraordinarios, fundamentalmente seres divinos, dioses o figuras emparentadas con ellos, como los héroes. Son más que humanos y actúan en un marco de posibilidades superior al de la realidad natural. Ahí están los seres primigenios, cuya acción da lugar al mundo, y los dioses que intervienen en el orden de las cosas y de la vida humana, y los héroes civilizadores, que abren caminos y los despejan de monstruos y de sombras. En fin, ahí están los seres extraordinarios cuyas acciones han marcado y dejado una huella perenne en el curso del mundo. Mediante la rememoración de esos sucesos primordiales y la evocación de esas hazañas heroicas y divinas, la narración mítica explica el porqué las cosas son así y sitúa las causas de esos procesos originales en un tiempo primordial. También explican la causa de muchos usos y costumbres de la vida humana, lo que les hace participar del interés colectivo.

Cualquier historia mítica conserva, además, un valor paradigmático, como ejemplo heroico, muy distinto del entretenimiento y la diversión de otro tipo de relatos como el cuento maravilloso o la historia de tipo novelesco. La trascendencia del mito hace patente su fuerte carga emotiva; de ahí que los relatos míticos contengan un elevado componente simbólico: abundan en símbolos y tratan de evocar un complemento ausente de esa realidad que tenemos ante nuestros sentidos.

¿Es causal o casual que Tomás Morales haya elegido para el título de su libro al héroe más célebre y popular de toda la mitología clásica⁷, eso sí en su

7 Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Ed. Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1982 (1ª reimpresión de la 1ª edición castellana, Labor, 1965); M. Martínez, *Canarias en la mitología*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1992, sobre todo el capítulo 7 dedicado al Jardín de las Hespérides; M. Martínez – L.M. Pino Campos – G. Santana Henríquez, *Los mitos de Platón*. Colección Textos Universitarios, Dirección General de Universidades e Investigación, Santa Cruz de Tenerife, 1997; F. Díez de Velasco – M. Martínez – A. Tejera (eds.), *Realidad y mito*, Ediciones Clásicas-Universidad de La Laguna, Madrid, 1997. También puede verse J. Alvar Ezquerro (dir.), *Diccionario Espasa mitología universal*, Madrid, 2000, pp. 402-410; C. García Gual, *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid, 1992, especialmente los epígrafes dedicados a los héroes griegos más famosos, pp. 169-189.

forma latinizada del griego Heracles? Ya desde la propia Antigüedad los mitógrafos se las vieron y desearon a la hora de configurar a este personaje mítico en constante evolución desde la época prehelénica hasta el fin del siglo V de nuestra era. Al ciclo más conocido de los Doce Trabajos (el león de Nemea, la hidra de Lerna, el jabalí de Erimanto, la cierva de Cerinia, las aves del lago Estínfalo, los establos de Augías, el toro de Creta, las yeguas de Diomedes, el cinturón de Hipólita, los bueyes de Gerión, las manzanas de las Hespérides y el Can Cerbero) se unen las hazañas que comprenden las expediciones realizadas por el héroe al frente de los ejércitos y las aventuras secundarias que acontecieron durante la realización de los trabajos (muerte de Ífito y servidumbre en el reino de Ónfale, las expediciones contra Troya, Pilos y Lacedemonia, su participación en la Gigantomaquia, las guerras en Tesalia, etc.).

De todas estas aventuras hercúleas está ausente la rosa, la flor que como sabemos ocupa un lugar de primerísima relevancia en la leyenda de Adonis, pues en principio la rosa era blanca, pero Afrodita cuando corría a socorrer a su amigo herido se clavó una espina en el pie y su sangre dio color a las flores que le son consagradas, aunque también el poeta Bión cuenta que la diosa derramó tantas lágrimas como Adonis gotas de sangre, y que de cada lágrima nació una rosa y de cada gota de sangre una anémona. Igualmente conocemos una fiesta romana dedicada a las almas de los muertos, las *rosaria*, en las que se adornaban las tumbas con rosas, y una leyenda que nos indica que en un determinado año se olvidaron en Roma de celebrar la festividad de los muertos, y éstos se vengaron invadiendo la ciudad, saliendo de sus tumbas y esparciéndose por todas partes, consiguiendo tan solo aplacarlos la celebración de estos ritos. Este culto de clara concomitancia con nuestra festividad de todos los santos, en la que los cementerios se llenan y adornan de las más vistosas flores el uno de noviembre de cada año, converge con la presencia de Hércules en la península itálica y en todo occidente como héroe civilizador. Adorado como si de un dios se tratara, los templos del foro Boario, el consagrado por Sila como patrón de los juegos del circo Flaminio y el que se encontraba en las proximidades de la *Porta Trigemina*, evidencian su presencia como divinidad que garantiza el éxito y la victoria en las campañas militares (y en este sentido se le asocia con Marte), la prosperidad agrícola y la salud, para acabar asociado a las musas y ser representado con una lira. La penetración de esta figura fue tal que su culto se extendió por toda la Galia, recibiendo advocaciones locales y sobrenombres indígenas; se incorporó a la ristra de héroes legendarios celtas

como Helith y se asimiló a los dioses Smertrius y Ogmios, dioses benefactores y protectores de los hombres, siendo invocado como manifestación de la fuerza física y la preparación para la lucha. Una de sus advocaciones germánicas Hércules *Magusanus* “poderoso Hércules” lo entronca con Thor, y se interpretaría el epíteto a partir de la raíz *Maguz/s –naz*, “el que posee el poder”. La extremada fuerza de este fornido y musculoso personaje se nos vende incluso hoy día con tan solo echar una mirada a los medios audiovisuales. La fábrica de ilusiones Disney nos presenta una versión dulcificada y en dibujos animados de tan singular personaje, mientras que la televisión nos deforma, aunque siguiendo la tradición, los episodios y aventuras del semidiós griego en su infancia, juventud y madurez, sin contar con los numerosos y prestigiosos Hércules que se han sucedido en la escasa pero abundante historia del celuloide cinematográfico.

De las 119 evocaciones míticas que hemos documentado en nuestra lectura de *Las Rosas de Hércules*, cuatro pertenecen al hijo de Alcmena y Anfitríon (padre putativo del niño puesto que su verdadero padre es Zeus), a las que habría que sumar dos más con el calificativo de Alcides, su nombre originario, patronímico derivado del nombre de su abuelo Alceo, término éste último que en griego sugiere la idea de fuerza física. El nombre de Heracles le fue impuesto por Apolo en el momento en que pasó a ser servidor de Hera y se vio sometido a los trabajos que ésta ordenó se le impusieran, de ahí que su significado “la gloria de Hera” obedezca a los trabajos que iba a emprender y que debían redundar en la glorificación de la diosa. De ella, en efecto, se amamantó, a pesar de ser su peor enemiga, mediante un ardid llevado a cabo por Hermes que acercó al niño al pecho de la diosa cuando ésta dormía. El héroe pudo así gozar de la inmortalidad pese a que la diosa le arrojara lejos de sí al despertar, provocando su actuación un bello y armonioso espectáculo nocturno, pues la leche que fluyó de su pecho dejó en el cielo una estela, la Vía Láctea.

El comienzo del Canto inaugural de *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales evidencia uno de los rasgos configuradores del personaje, el de trotamundos inquieto que investiga y busca nuevas tierras en su afán de héroe civilizador:

Bajo las rubias ondas del estío inclemente,
Por apacibles cuencas y huyentes peñascales,

Hércules recorría las tierras de Occidente,
Eran las venturosas *épocas iniciales*
Cuando los *sacros númenes* de bondadoso ceño
Solían su apariencia mostrar a los mortales.

(vv.1-6)

Como se aprecia en estos versos el verano es la estación escogida por el semidiós para aventurarse en sus expediciones por el límite del entonces mundo conocido entre los griegos. La advertencia del *Non plus ultra* servía para marcar la barrera de lo desconocido y de los peligros a los que se exponían los navegantes por un Océano inhóspito cargado de terribles monstruos y profundos remolinos, acicate, sin duda, para quienes pretendían alcanzar una gloria imperecedera ante la humanidad futura. Aquí se trasluce además el mito hesiódico de las edades, *las venturosas épocas iniciales*, una edad de los héroes situada entre la del Bronce y la del Hierro, en la que "... Zeus Crónida hizo nacer la raza divina de los héroes y a los que concedió vida y morada lejos de los humanos en los confines de la tierra. Así que esos habitan con ánimo exento de pesares en las Islas de los Bienaventurados, a orillas del Océano de profundos remolinos. Felices héroes a los que dulce cosecha, floreciente tres veces al año, les da la tierra fecunda, lejos de los Inmortales".⁸ Se trata de un periodo muy especial en el que los dioses mantienen contacto con los mortales; al igual que sucede en otros géneros literarios como la fábula, un hecho inaudito como la comunicación divina con los humanos y de éstos con los animales se produce también en una época primordial en la que es posible el entendimiento de unos con otros. Desde los egipcios, pasando por la Biblia y el mundo grecorromano una de las vías más socorridas del contacto de la divinidad con los seres humanos suele producirse en los sueños, proceso en el que dioses, profetas y fantasmas acceden a la relación mutua mediante apariciones sobrenaturales.

El propio canon de belleza griego establecido por el escultor Policlete parece darse en la fisonomía de Hércules que aúna en su persona lo mejor de dos deidades helenas, Ares y Dionisos. La vinculación con el dios griego de la guerra, Ares, le dibuja como un guerrero joven, de feroz mirada y andar preci-

8 Cf. Hes., *Trabajos y Días*, vv. 156-176.

pitado, con el pecho descubierto cual legionario y cuyo valor resulta atractivo para el género femenino, un arrojo que le llevó a enfrentarse contra los Gigantes y a matar a Alirroccio, hijo de Posidón, que profería continuos ultrajes a su hija Alcipa. Por este motivo tuvo que comparecer ante un tribunal instituido por los atenienses donde expuso a los jueces el asunto con total simplicidad y franqueza, las propias de un soldado, siendo absuelto por dicho tribunal que pasó a denominarse Areópago, “colina de Ares”, el lugar donde precisamente tuvo lugar el pleito. Su relación con Dionisos también implica la lucha de esta divinidad contra los Gigantes, mostrando como en el caso anterior una enorme bravura; la conquista de la India, por ejemplo, no costó una gota de sangre, pues los pueblos se sometían gozosos a un conquistador que les enseñaba el arte de cultivar los campos y la elaboración del vino. Su figura de joven imberbe vestido con una piel de leopardo, coronado de hiedra y llevando un tirso en la mano, al que los griegos inmolaban una urraca, tenía como planta favorita la hiedra, por creerse que tenía la virtud de impedir la borrachera o de aminorar sus efectos perniciosos. El sobrenombre de *Líber*, relacionado con el vino en el sentido de que alegra el espíritu del hombre y le libra momentáneamente de toda preocupación, proporcionando cierta libertad de palabras y acciones, manifiesta un porte rumboso y un tono caballeresco propios de un conquistador. Escuchemos los versos de Morales sobre este vigoroso y bizarro personaje:

La clásica belleza, gloriosamente, ayunta
Lo ingrave de *Dionysos* con el vigor de *Ares*:
Bajo su piel nevada de adolescente griego,
Proyéctanse los recios contornos musculares...

(vv.18-21)

Un nuevo mito se intercala en este canto inaugural con la cigarra cantora, trasunto de la conmovedora historia de Titón y la Aurora. La Aurora es la personificación de Eos perteneciente a la primera generación divina de los titanes. Representada como una diosa cuyos dedos color de rosa abren las puertas del cielo al carro del Sol, fue condenada a estar eternamente enamorada por haberse unido a Ares. Entre sus múltiples amores destaca el rapto de Titono, de raza troiana, a quien condujo a Etiopía, el país del Sol. La Aurora había obtenido de

Zeus que Titono fuese inmortal pero se olvidó de pedirle para él la juventud eterna, por lo que al envejecer se vio abrumado por las enfermedades. Entonces la vida le pareció un peso tan insoportable que prefirió morir, siendo convertido en cigarra. Elocuentes se muestran los versos de Morales al respecto:

Pesaba el mediodía como un airón de fuego;
Y, gloria del verano, la *cigarra cantora*,
Narraba en lengua delia, con monocorde juego,
Bélicos episodios de alguna acción sonora;
Y, en excelente exámetro, su perennal suplicio:
¡la leyenda patética de *Titón* y la *Aurora*!

(vv.22-27)

La alusión a los *bélicos episodios*, al verso hexamétrico y al mito de Titón y la Aurora parecen reflejar la predilección de Morales por la epopeya épica, bien de Homero o de Virgilio, a la par que dirige las numerosas expediciones guerreras en las que se vio envuelto Hércules a lo largo de su deambular mítico-existencial. El sistema de contrarios tan típico de la filosofía griega cuya expresión verbal se clarifica en la *enantiosis* o apareamiento de opuestos, y que responde al procedimiento ya codificado en el *Corpus Hippocraticum* de la alopatía o *contraria contrariis curantur*, en el que la enfermedad se cura gracias a los contrarios que la producen, y que se explicita en el discurso mediante la aparición de sinónimos y antónimos, entre otros recursos estilísticos, se manifiesta en esta composición moraliana mediante símbolos modernistas bien definidos, como lo demuestran los siguientes versos:

Frente a frente, de extraños prodigios animados,
Cogidos en el pasmo de hipnótica influencia,
Los dos contrarios *símbolos* se miran fascinados.
Opuestos arquetipos de paz y violencia:
Las peregrinas rosas, floral aristocracia
Y el vástago de *Júpiter*, todo supervivencia.

(vv.67-72)

La dicotomía paz/violencia, ese par de contrarios opuestos, representado simbólicamente por la rosa y el hijo de Júpiter, encuentra equivalencia y semejanza en otro par, el formado entre la aristocracia frente a la supervivencia, símbolos antepuestos de una misma realidad que se desarrolla bajo una *hipnótica influencia*, es decir, en la vía del ensueño que caracteriza la comunicación entre los seres divinos y los hombres. Una característica del uso de las figuras míticas de Morales es la elección y conjunción de su nomenclatura tanto griega como romana; así junto a dioses del panteón griego como Dionisos y Ares, se muestra ahora Júpiter en lugar de Zeus. Esta alternancia acaso caprichosa nos señala que Júpiter era en realidad el verdadero padre de Hércules, quien, aprovechándose de la ausencia de Anfitrión, que había partido para una expedición contra los telebeos, tomó su aspecto y su forma para engañar a Alcmena y engendró al héroe en el curso de una larga noche prolongada por orden suya. Cuando a la mañana siguiente llegó Anfitrión se dio a conocer y engendró un segundo hijo, Ificles, hermano gemelo de Heracles y sólo una noche más joven que aquél. El mismo Júpiter intervino para reconciliar a los esposos y Anfitrión se resignó a no ser más que el padre putativo del niño divino. La cólera de Hera, esposa de Zeus, celosa de Alcmena, obtuvo de Ilítia, diosa de los alumbramientos, que el nacimiento de Hércules se retrasase y se adelantase, en cambio, el de su primo Euristeo, hijo de Esténelo. De este modo, Euristeo nació sietemesino, en tanto que Heracles permaneció diez meses en el seno de su madre, reinando así quien en principio no estaba destinado a ocupar el trono de Argos. Euristeo era un hombre imperfecto, física y moralmente, incapaz de hacerse merecedor del poder que ostenta por voluntad divina. El poema de Tomás Morales parece ir desggranando verso a verso los diversos episodios del héroe tracio. Escuchemos estas ristas de versos:

Lleno el pecho gigante de honda melancolía,
Odia el hijo de *Alcmena* las *furias* desatadas
Y el *inmortal orgullo* de su soberanía.
Ahora, pesaroso de las glorias pasadas,
Refrenando el orgasmo de los instintos duros,
Intenta tocar, tímido, las urnas perfumadas.

(vv.76-81)

La madre de Hércules, Alcmena para por ser la última de las mujeres mortales con quién se unió Zeus. A la muerte de su esposo Anfitríon, que había pensado castigar a su mujer quemándola en una hoguera, trató de volver a Tirinto, su patria de origen, pero Euristeo le impidió realizar este proyecto. Muerto Heracles, Alcmena fue expulsada de Corinto por orden de Euristeo, huyendo a Atenas donde encontró protección. Los atenienses se negaron a la exigencia de Euristeo de que se expulsase de la ciudad a los descendientes de Heracles, produciendo esta negativa una guerra en la que cayó Euristeo. Su cabeza le fue entregada a Alcmena que le arrancó los ojos con un huso. Tras establecerse en Tebas murió a edad muy avanzada, siendo su cuerpo transportado a las islas de los Bienaventurados donde casó con Radamantis. El texto de Tomás Morales señala el episodio en el que Hércules, de regreso de la expedición contra los minias de Orcómeno, enloquecido por Hera mediante las furias, dio muerte a sus propios hijos. Tras este triste suceso fue a consultar a la Pitia que le ordenó fuese a Tirinto y se pusiese a las órdenes de su primo Euristeo. Éste le impuso entonces los trabajos que habrían de forjar la gloria del héroe y hacerlo digno de apoteosis. Una tradición singular de época alejandrina, no obstante, cuenta que Heracles era amante de Euristeo y que movido por su amor hacia él, emprendió los doce trabajos.

El *inmortal orgullo de su soberanía* se refiere a la diosa Hera, su peor enemiga, cuyo símbolo más característico era el pavo real, representando el orgullo este ave de hermoso plumaje pero incapaz de volar, que había sufrido en sus propias carnes el lametazo de Heracles niño cuando succionó la leche del pecho de la diosa con tal violencia que la hirió, consiguiendo así el don de la inmortalidad.

El final del poema recoge la denominación originaria de Hércules, a la vez que sitúa la acción en tierras de la península itálica:

Tal, olvidando, un punto, las gestas azarosas
–crepuscular paréntesis en las heroicas lides–,
bajo un cielo del *Lacio* y un lecho de rosas,
soñó su primer sueño de amor el gran *Alcides*.

(vv.100-103)

A pesar de que la mayoría de todos los relatos en los que interviene se desarrollan en tierras helenas, la sección romana se inicia con el retorno del héroe tras su expedición al país de Gerión, y en Italia y en Sicilia su huella se percibe en un gran número de relatos. Sus aventuras en la península itálica se ubican alrededor de Cumas donde abolió los sacrificios humanos entre los sabios, estableció el culto al fuego y dio muerte a Caco que había robado ocho de sus bueyes. La *gens* Fabia hacía remontar sus orígenes a Hércules, reconociéndosele como compañeras en el Lacio a Fauna y a Aca Larencia. Fauna era una diosa oracular de los bosques cuya figura parece remitirnos a una originaria forma andrógina, o bien aparece como de sexo variable, o en otros casos es explícitamente femenina, pero indisolublemente unida con una masculinidad anónima, en ocasiones reducida a un aspecto teriomorfo. Lactancio nos informa de que su esposo la flageló hasta la muerte con varas de mirto —una práctica frecuente en numerosos ritos de carácter agrario— por haber bebido vino a escondidas, aunque según otros como Macrobio sería la hija del dios Fauno que la golpea por resistirse a su acoso sexual. La segunda de las conquistas en territorio romano, Aca Larencia, se asocia a los orígenes míticos de la ciudad de Roma. Durante el reino de Anco Marcio un sirviente del templo de Hércules invitó al dios durante sus fiestas a jugar a los dados, prometiéndole que si él ganaba el juego, le ofrecería comida y una hermosa mujer. Cuando el dios venció al sirviente, éste le trajo a Aca Larencia que era entonces conocida por su belleza. Convertida en la favorita de Hércules, al salir del recinto sacro, fue advertida por el dios de que intentara ganarse el afecto del primer hombre que encontrase. Según otra versión, Aca era en realidad una prostituta que por su medio de vida era llamada *lupa* por los pastores y que donó la propiedad que había ganado con sus honorarios al pueblo romano.

Una nueva aparición de Hércules acontece en el canto XX de la *Oda al Atlántico* esta vez para referirse a una noción geográfica que lleva su nombre, las famosas columnas de Hércules, episodio que se inscribe en el décimo de sus trabajos: los bueyes de Gerión. Euristeo ordenó a Hércules que le trajera los preciosos bueyes que pastaban en la isla Eritía, en el occidente extremo, por lo que debía cruzar el Océano, para lo que el héroe solicitó la copa del Sol, el vehículo en el que Helios se embarcaba todas las noches para regresar a su palacio situado en el oriente de mundo. Tal petición no fue resuelta de manera sencilla. Mientras Hércules atravesaba el desierto de Libia, el calor solar lo había incomodado hasta tal extremo que amenazó al astro con dispararle sus

flechas. Helios le pidió que no lo hiciera y Hércules aceptó a condición de que le prestase la copa para cruzar el Océano. Quedaba ahora convencer a Océano que sacudía la embarcación con cierta rudeza sobre las olas, por lo que también fue amenazado por las flechas del semidiós tracio, consiguiendo de este modo una travesía tranquila hasta la isla Eritía. Allí lo vio Otro, un perro terrible que se lanzó contra nuestro protagonista siendo abatido por un fuerte mazazo. Semejante suerte corrió el boyero Euritión al acudir en auxilio de su perro. Entre tanto, Menetes, pastor de Hades, testigo presencial de los hechos, corrió a avisar a Gerión, un ser monstruoso provisto de tres cuerpos hasta la cintura que dio alcance a Heracles en las márgenes del río Antemo y le atacó; este vestiglo no tardó en sucumbir bajo las flechas del héroe que inmediatamente embarcó a los animales en la copa del Sol y puso rumbo a la orilla contraria del Océano, a Tartesos. En el curso de este viaje de regreso a Grecia se sitúan la mayoría de las aventuras en el Occidente mediterráneo. Ya en el viaje de ida habría librado a Libia de gran número de monstruos y en recuerdo de su paso por Tartesos⁹, habría erigido dos columnas, una a cada lado del estrecho que separa Libia de Europa: las columnas de Hércules (el Peñón de Gibraltar y el de Ceuta). Contrariamente a su viaje de ida, que fue por el sur y la costa líbica, regresó por el norte, contorneando las costas de España y luego las de Galia, Italia y Sicilia, antes de reintegrarse a Grecia.

9 Cf. A. Tejera Gaspar - J. Fernández Rodríguez, "El mito de Habis, un problema histórico y arqueológico", en F. Díez de Velasco - M. Martínez - A. Tejera (eds.), *Realidad y mito*, Ediciones Clásicas-Universidad de La Laguna, Madrid, 1997, pp. 73-88, donde se señala que el mito de Habis es un hecho cultural propio de la civilización tartésica. Interesante es también el artículo de A. Tejera Gaspar, "El mito de Habis: poder y sociedad en Tartesos", *Tabona* 8.2 (1993), pp. 553-561. Por otro lado, la relación del mundo púnico-fenicio con Canarias ha sido resaltado entre otros por P. Atoche y otros investigadores en trabajos como P. Atoche Peña - J.A. Paz Peralta, "Presencia romana en Lanzarote", *La Nouvelle Revue Antropologique*, 8.1 (1997), pp. 221-257; P. Atoche Peña - J. Martín Culebras - M.A. Ramírez Rodríguez, "Elementos fenicio-púnicos en la religión de los mahos. Estudio de una placa procedente de Zonzamas (Teguise. Lanzarote)", *Eres (Arqueología)*, 7.1 (1997), pp. 7-38; P. Atoche Peña - J. Martín Culebras, "Canarias en la expansión fenicio púnica por el África atlántica", *II Congreso de Arqueología Peninsular*, Universidad de Alcalá-Fundación Rei Afonso Henriques, vol.III, Madrid, 1999, pp. 485-500; P. Atoche Peña - J. Martín Culebras - M.A. Ramírez Rodríguez, "Amuletos de ascendencia fenicio-púnica entre los mahos de Lanzarote: ensayo de interpretación de una realidad conocida", *VIII Jornadas de estudio sobre Lanzarote y Fuerteventura*, vol.II, Arrecife, 1999, pp. 423-458.

¡De allá vino la práctica del valiente ejercicio!
Las gloriosas columnas del *Hércules* fenicio
Vieron la subitánea
Invasión con que, ebrias de bravura indomable,
Hollaron impetuosas con viento favorable
La onda midacritánea
—con tan fastuoso orgullo que a la soberbia enoja—
las corsarias galeras de Haradín Barbarroja
para quien era estrecha la mar mediterránea...

(vv.)

En el poema *Canto a la ciudad comercial*¹⁰ referido al florecimiento de Las Palmas de Gran Canaria como centro neurálgico de negocios varios gracias a la expansión del puerto, reaparece la silueta de Hércules como fundador de ciudades, aunque bajo el apelativo de Alcides. Aquí las heroicas empresas son cantadas por otra divinidad helena, Céfiro, el viento del oeste, cuya llegada a comienzos de la primavera, se asocia al inicio de la temporada de navegación. Según Ovidio, Céfiro había raptado a Flora con la que se casó e hizo reinar entre las flores, y la tradición le atribuye diversos hijos, fruto de su relación con las Harpías y con una de las Horas (Balio es uno de los caballos de Aquiles, nacido de Céfiro y de la harpía Podarge; Carpo es hijo de Céfiro y de una de las Horas).

En pleno *Océano*,
Sobre el arrecife de coral cambiante
Que el mito de *Atlante*
Nutriera de símbolos y de antigüedad;
Donde el sol erige un solio pagano
Y *Céfiro* cuenta,
Perenne, la hazaña de *Alcides*, se asienta
La ciudad que hoy canto: ¡mi clara ciudad!

(vv.1-8)

10 Cf. O. Guerra Sánchez, “El espacio urbano como mito fundacional del modernismo canario”, en E. Padorno – G- Santana Henríquez (eds.), *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 57-89, especialmente las pp. 70-75.

También se alude en el poema al mito de Atlante, el gigante que por participar en la guerra contra los dioses del Olimpo fue castigado por Zeus a sostener eternamente la bóveda celeste entre sus hombros. Por lo general se le sitúa en el extremo occidental cerca del Jardín de las Hespérides. Cuando Heracles acudió hasta allí en busca de las manzanas de oro, el héroe le reemplazó temporalmente en esa continua y pesada carga. De sus diversas uniones habrían nacido, entre otras, las Pléyades y las Hespérides. También se conoce a otro personaje de análogo nombre, rey de la legendaria Atlántida, hijo de Posidón y Clito.

En la composición *Himno al volcán* dedicado a Carlos Cruz, las siete Islas Canarias, identificadas con las míticas Hespérides, ven a través del Teide transitar a un Hércules en su undécimo trabajo. En efecto, Euristeo le había encomendado las manzanas de oro que se encontraban en el Jardín de las Hespérides. Estas manzanas habían sido el regalo de boda que Gea hiciera a Hera, custodiadas por tres ninfas, las Hespérides, y por el dragón Ladón, dotado de cien cabezas. Conforme a una de las versiones, Hércules había mandado a buscarlas a Atlante, engañándole cuando éste regresó con los frutos y se resistía a reanudar su pesada función, pues con la excusa de necesitar una almohada para sobrellevar mejor la carga, le pidió que sujetara un momento la bóveda, aprovechando entonces para marcharse con las manzanas. Otra tradición señala que Heracles no necesitó la ayuda de Atlante; mató al dragón o lo durmió y se apoderó de los áureos frutos. También se cuenta que desesperadas por haber perdido las manzanas cuya custodia tenían confiada, las Hespérides se transformaron en árboles: un olmo, un sauce y un álamo, a cuya sombra se refugiaron más tarde los argonautas. El dragón fue transportado al cielo donde se convirtió en constelación: la Serpiente.

El texto de Morales tiene como telón de fondo el ensueño del que despierta el pico Teide ante el rutilante paso de Hércules:

Y un día que al ensueño dabas, rendido, la ardiente entraña,
Despertado, de pronto, por inaudito tropel sonoro,
Viste pasar a *Heracles* que coronaba la nueva hazaña
Llevando contra el pecho las encendidas *manzanas de oro*.

(vv.37-40)

Uno de los recursos más recurrentes de los episodios míticos suele ser la transformación en constelación, fenómeno que se denomina “catasterismo”, es decir, elevación de un personaje a la categoría de astro. Constelaciones como Andrómeda, Casiopea, o la misma Vía Láctea, no son más que ejemplos señeros de catasterismos de personajes míticos entre los que se interconectan los propios signos zodiacales con la astronomía y el carácter teriomorfo de las primeras divinidades (el cisne, el dragón, el águila, etc.). El poema *La inmensidad nocturna* refleja este gusto de Morales por la exploración de las estrellas donde se vislumbran los más bellos destellos de las figuras míticas, cuyos cursos parecen estar en consonancia con sus aconteceres legendarios:

Los astros ejecutan sin punto de reposo
—motor incognoscible su actividad influye—
ahora mismo, tocado de espanto luminoso,
el *Cisne* al cénit trepa, de *Hércules* temeroso,
y el *Dragón*, acosado por las dos *Osas*, huye...
Irreprochable, *Sirio*, inflama el ascua de oro
Andrómeda y *Perseo* se hacen signos constantes;
Y, frente a la lascivia trascendental del *Toro*
Las *Pléyades* aventuran su polvo de diamantes.

(vv.9-17)

Una estela indirecta de la presencia de Hércules en la poesía de Tomás Morales acontece en la composición *A Fernando González*, donde se desarrolla el noveno de los trabajos: el cinturón de Hipólita. Se trata del episodio en el que Euristeo deseando satisfacer el deseo de su hija Admete, hizo que Hércules embarcase junto a Yolao y otros voluntarios rumbo hacia Escitia, el reino de las Amazonas cuya reina Hipólita poseía el preciado cinturón, regalo del dios Ares y símbolo del poder sobre su pueblo. Tras apresar a Hipólita y entablar combate con estas mujeres, obtuvo el cinturón. Sin embargo, otra versión introduce a otra de las amazonas, Melanipa, a la que había apesado el héroe, accediendo entonces Hipólita a canjear el cinturón por la libertad de su compañera. De nuevo, Morales alude al sueño como evasión noble de una realidad vital que no acepta:

Yo sé que hay bravas gentes que desdeñan
El verso noble y la ideal medida;
Para esos pobres seres que no sueñan
¡qué poca cosa debe ser la vida!
Y en la humedad del aire y en la quietud del viento,
Desplegando la gama de sus finos colores,
El ceñidor de *Hipólita* bordaba el firmamento.

(vv.1-7)

Muchas de las incursiones de este “Superman” griego tienen como telón de fondo a una de las deidades primigenias de la mitología griega, a Océano, el primogénito de los titanes, personificación del agua que rodea al mundo, representado en forma de río que corre alrededor de la tierra. Esta latitud, divina y geográfica a la vez explicaba la topografía de la leyenda de Heracles y las Hespérides, y la de sus aventuras en los dominios de Gerión. A medida que se iba revisando el conocimiento del globo, estas ideas variaron, y el nombre del Océano se reservó al Atlántico, límite occidental del mundo antiguo. Así parece refrendarlo la única palabra presente en el escudo de la comunidad autónoma canaria. Las aguas del Océano purifican y regeneran, provocando diversos efectos sobre las islas y países que bañan sus aguas. La imaginación poética colocó en las riberas de su curso fabulosos pueblos como los hiperbóreos e inquietantes monstruos como las gorgonas. Los Campos Elisios, residencia de las almas de los muertos ocupan una isla en medio del Océano caracterizada por un clima dulce y suave en el que la tierra se ve regada por agua abundante que produce una vegetación maravillosa aunque no llueva. Este suelo, admirablemente fértil, verdadero vergel divino, se corresponde con otra isla igualmente situada en la corriente del Océano y habitada por las Hespérides. El hecho de situar en el Océano, lugar de alejamiento por excelencia, todo lo que en el mundo era extraño y fabuloso responde a una práctica presente en Homero y conocida como “oceanización”, es decir, la tendencia a trasladar al los bordes del Océano pueblos y lugares que de ordinario se situaban en otra parte. Igualmente la corriente de Océano mantiene a través de sus aguas subterráneas un estrecho contacto con el mundo de los muertos. El alma antes de abandonar los parajes infernales para reencarnarse debía acudir a la fuente del Olvido y beber el agua que le hará perder el recuerdo de su existencia precedente. Del mismo modo, la Estigia, considerada como la décima de las aguas de Océano,

protagoniza el episodio en el que Tetis sumerge a su hijo Aquiles en sus aguas para hacerlo invulnerable. Otra fuente, la de la Ambrosía, situada en la isla de las Hespérides, en pleno Océano, produce la sustancia de igual nombre que proporciona a los dioses la inmortalidad aparte de conferirles fuerza y vigor. Tomás Morales, mediante un verso que se adapta al sistema cuantitativo clásico, especialmente al ritmo de los anapestos en hexámetros de cinco pies y con el contrapunto de una sílaba hipermétrica, nos muestra el esplendor de los mitos marinos que se dan cita en los veinticuatro cantos significativamente dispuestos de la *Oda al Atlántico* donde el mítico Océano, sonoro e infinito, renueva su vigor mediante su salada ambrosía. El fuerte titán de hombros cerúleos e imponderable encanto del canto I da pie para que se concrete su figura en el canto V:

Y en medio, el Dios. Sereno,
En su arrogante senectud longeva,
Respira a pulmón pleno
La salada *ambrosía* que su vigor renueva.
Mira su vasto imperio, su *olímpico* legado
—sin sendas, sin fronteras, sin límites caducos—;
y el viento que a su marcha despierta inusitado,
le arrebata en sus vuelos el manto constelado,
la cabellera de algas y la barba de fucos...
Tiende sobre las ondas su cetro soberano;
Con apretada mano,
Su pulso duro rige la cuádriga tonante
Que despide en su raptó fugaces aureolas
O se envuelve en rizadas espumas de diamante...
¡Así miró el *Océano* sus primitivas olas!

Esta concepción primordial de las aguas originales o primigenias, común a varias mitologías del Próximo Oriente (Mesopotamia, Babilonia, Egipto, etc.) conlleva a lo largo de los cantos todo un carrusel de potencias caóticas (II), nautilus y medusas, alas de pegasos y colas de sirenas (IV), cíclopes (VII), monstruos (VIII) y una ristra de dioses como Posidón (III), Apolo (VII), Juvencia (IX), Hércules (XX), Victoria (XXII), vientos divinos como Aquilón (II) o Bóreas (XXIII), en definitiva, un conjunto de elementos que acentúan la

imagen mítica de un Titán que desde los tiempos de Homero se califica como padre de las generaciones divinas posteriores. Este mismo calificativo de “padre” se evidencia en el canto XXIV en el que de nuevo se asevera que nuestro archipiélago se corresponde con las míticas Islas Afortunadas:

¡Atlántico infinito, tú que mi canto ordenas!
Cada vez que mis pasos me llevan a tu parte,
Siento que nueva sangre palpita por mis venas
Y a la vez que mi cuerpo, cobra salud mi arte...
El alma temblorosa se anega en tu corriente
Con ímpetu ferviente,
Henchidos los pulmones de tus brisas saladas
Y a plenitud de boca,
Un luchador te grita ¡padre! desde una roca
De estas maravillosas *Islas Afortunadas*...

Y en un mundo tan onírico como el de Tomás Morales no podía faltar un personaje tan extraño y pintoresco como la quimera. Se trata del ser mítico de más alta frecuencia con un total de quince apariciones en *Las Rosas de Hércules*. Y se da la curiosa circunstancia de que diversos autores modernistas como Domingo Rivero o Saulo Torón comparten también esta preferencia por dicha criatura¹¹, como si fuera un símbolo común a estos y otros autores, todos ellos poetas. También interesante para esta investigación hermenéutica de las figuras míticas, se constata el hecho de que la quimera ha pasado de nombre propio a sustantivo común e incluso a adjetivo, con una fuerte carga polisémica que condiciona el contenido de tal o cual poema. Bajo el nombre de Quimera la mitología griega conoce a una ninfa siciliana que se enamoró del hermoso Dafnis y a un animal fabuloso de origen oriental, producto de la unión de Tifón y de la viperina Equidna, que suele aparecer representada como una extraña

11 Cf. G. Santana Henríquez, “Entre quimeras anda el juego. La poesía mítica de un modernista canario: Domingo Rivero”, en E. Padorno – G. Santana Henríquez (eds.), *Varia lección sobre el 98. El modernismo en Canarias. Homenaje a Domingo Rivero*, Ayuntamiento de Arucas-Servicio de Publicaciones de la ULPGC, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 9-23; Y. Rodríguez Quintana, *Diálogo hermenéutico con la poesía de Saulo Torón*, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, pp. 106-110 (memoria de licenciatura inédita).

mezcla de león, serpiente y cabra. Por orden de Yóbates, rey de Licia, Belerofonte dará muerte a Quimera colocando en la punta de su lanza un trozo de plomo que se fundió sobre su víctima por el calor de las llamas que despedía el monstruo. Esta bestia que escupe fuego cual dragón medieval moraba no lejos del sombrío Tártaro, constituyendo su figura desde el punto de vista iniciático, la representación extrema de las pruebas a las que ha de enfrentarse el iniciado durante el periodo liminal, y desde el punto de vista cosmogónico, la peligrosa anomia que ha de ser superada para el establecimiento de la civilización.

La composición *Canto subjetivo* parece recoger el simbolismo de la quimera como prueba de fuego para quienes se inician en la poesía. Al igual que Belerofonte logra atravesar una serie de aventuras sucesivas (la muerte de la quimera, los sólimos, población belicosa y feroz, las amazonas, la emboscada que le preparó el rey Yóbates) hasta conseguir el matrimonio de Filono, Tomás Morales realiza diversas incursiones en las literaturas clásicas (griega, latina, inglesa), visible en expresiones como *homérica osadía* o en los versos shakesperianos que anteceden al poema, para dar forma a su creación poética. El carácter arcaico de esta vía iniciática queda patente en los siguientes versos:

El rumor de los élitros y el agua de la fuente
—la eterna letanía de las viejas *quimeras*—
que con amor, a veces, y otras indiferente,
voy uniendo a mis rudas canciones marineras.

(vv.5-8)

El poema *La espada*, dedicado a Santos Chocano, recoge la equiparación del sombrío monstruo del Tártaro con los dragones medievales en un ambiente épico y guerrero regido una vez más por el ensueño. La alusión a la mítica ali-maña se lleva a cabo mediante la locución *gentil quimera*, adjetivo éste que en una de sus acepciones equivale a “pagana”, redundando Tomás Morales en el origen griego de la bestia cuyo alarido se parece a los clarines bélicos propios del dios Marte. La oposición que se establece entre la gloria conseguida por el caballero en una justa y el amor como recompensa de su hazaña se debe, en definitiva, a la hoja de metal con la que obtiene la victoria, tal como sucediera con la lanza de Belerofonte:

Yo quise que en verso, como en mi espada, hubiera
Románticos ensueños y cánticos triunfales
–la gloria por escudo y el amor por cimera–
como aquellos famosos hidalgos medioevales,
que acoplan los hilos de una gentil *quimera*
al épico alarido de las trompas *marciales*...

(vv.9-14)

Bien distinto es el sentido de quimera en *La honda*, composición dedicada a Amado Nervo, en la que la silueta del endriago heleno se convierte en la excelsa poesía, ese monstruo que se debate en nuestra mente y que guía la imaginación para determinar los propios actos del poeta, una poesía símbolo de lo eterno que se lanza mediante una honda ante los atónitos ojos de los lectores o los sorprendidos oídos de quienes escuchen la más bella expresión de los sentimientos humanos. Este mismo significado se aprecia en su tío-abuelo Domingo Rivero en la composición *Modas. A un joven poeta de vanguardia*, sin duda, inspirador de mucha de la fatuidad poética de Morales:

Y una *quimera*, mi tesoro,
Como un relámpago de oro,
Mi honda a los aires despidió;
Pero no sé lo que fue de ella...
¡Acaso sea alguna estrella
que en el silencio se clavó!

(vv.31-36)

En *Serenata* acontecen dos apariciones de tan singular endriago; la primera de ellas en forma sustantiva y con el sentido de “fantasía”, mientras que la segunda en firma adjetiva *quiméricas glosas*, dando a entender un contenido “ilusionante” en este tipo de composiciones con música en la calle o al aire libre que durante la noche festejaba a una persona o a un objeto. La clara intención erótica de este tipo de canción viene determinada por la estación en la que se produce, la primavera, y por las parejas de jóvenes a quienes va destinada:

Fiesta de orgullo y *quimera*
Que se celebra en honor
De ser esta la primera
Noche de la Primavera,
Tan buena para el amor...

(vv.5-9)

De las *quiméricas* glosas
Callan los dejos sutiles
Y se pierden, vagarosas,
Las parejas juveniles...

(vv.49-52)

El canto *Final* de *Los puertos, los mares y los hombres de mar*, recoge nuevamente en el primer cuarteto de este soneto la figura de la quimera con el sentido ya apuntado de “fantasía”. Pudiera parecer extraño la adopción de este valor en la poesía modernista cargada de símbolos y referencias varias. No obstante, si tenemos presente lo ambiguo de este ser, cabeza de león, busto de cabra y cuerpo de serpiente, no es de extrañar que haya adoptado tal valor, fruto de una ilusoria y fantástica alucinación que aúna en un ser tres animales distintos. La presencia mítica se justifica por la alusión al argonauta y a la morada mítica donde se oculta *la isla dorada de quimera*:

Yo fui el bravo piloto de mi bajel de ensueño
Argonauta ilusorio de un país presentido,
De alguna isla dorada de *quimera* o de sueño
Oculta entre las sombras de lo desconocido...

(vv.1-4)

Tarde en la selva, dedicado a los hermanos Millares, se desarrolla en uno de los escenarios favoritos del poeta, el ensueño, o más bien en un estado de semi-vigilia que hace concreto lo que la imaginación intuye como abstracto, un

momento en el que el ocio y la soledad acompañan al escritor en los momentos previos a la creación poética. La significación de *mis quimeras*, unos poemas no definitivos ni escritos sino intuitivos o apenas esbozados, van cobrando forma y consistencia a medida que la inspiración se manifiesta:

Y el alma se hizo copia de esta virtud silente;
Por su influjo, el ensueño tornóse transparente
E iba hundiéndose en una renunciación discreta.
La soledad y el ocio, amigos del poeta,
Vestían mis *quimeras* con ropajes corpóreos
Y eran trasuntos vivos los efluvios arbóreos...

(vv.21-26)

En *A Rubén Darío en su última peregrinación*, poema encabezado por unos versos de Baudelaire y dedicado al mundo del más allá que se aventura tras la muerte, todo un carrusel de figuras y escenarios míticos se nos ofrecen por doquier: las parcas, Aqueronte, Caronte, Can Cerbero, Leteo, Plutón, Orfeo, Pan, Averno, Citeres, Ceres, Pomona, satitillos, Diana, Fauno, Baco, Apolo, etc., trasunto del Hades griego y del sombrío Tártaro donde moraba casualmente la quimera, convertida en un adjetivo calificativo de la nave de Caronte que cambia de piloto en la figura de Pan, que a su vez cambia la ruta del Averno por la de Citeres, la del epicureísmo hedonista de una orgía dionisiaca:

La *quimérica* nave trasunto del destino,
Al arranque animoso del *remero caprino*
Surca el agua, ligera cual esquite sutil;
Y más que hacia el *Averno*, naufragio de los seres,
Parece que acomete la ruta de *Citeres*
A una *venérea* fiesta, *dionisiaca* y gentil.

(vv.49-54)

La composición titulada *La ofrenda emocionada*, dedicada a Don Benito Pérez Galdós, nos presenta al insigne escritor canario ya en su extrema ancianidad

como *un peregrino de una Meca quimérica*, de una ciudad santa, sagrada y fabulosa que no es otra que Madrid, la residencia que llegó a ser su sede fija y que concentró la mayoría de su producción literaria, que a tenor de los versos de Morales, combina el arte, la naturaleza y la verdad:

Peregrino de una Meca *quimérica*, el Pensamiento
Desentrañaba sus pliegues como una oriflama al viento
Esclareciendo su siglo con su luminosidad;
Y todos, también, leímos su alto pregón de batalla
Que al nimbar la reciedumbre de su perfil de medalla
Decía en *exergo*: Arte, Naturaleza, verdad...

(vv.13-18)

Distinto es el sentido de la voz “quimera” en el poema *Por la visita de Salvador Rueda a nuestras tierras atlánticas*, donde la silueta del mítico monstruo se ve fosilizada en la proa de una hermosa embarcación. El emblema, generalmente femenino, que caracteriza a los buques de una considerable eslora, adopta ahora la forma de un endriago infernal que remata la quilla de estos barcos. El texto repara en otra figura divina, la musa, la hija de Mnemósine y de Zeus, que preside el Pensamiento en todas sus formas: elocuencia, persuasión, sabiduría, las encargadas de dictar vocablos convincentes para aplacar las riñas y restablecer la paz entre los hombres:

¡Qué gran visión para tu *Musa*, que al vendimiar el nuevo rito
sintió sus odres caudalosos en el hispánico tonel!
¡Oh, *musa* tuya, *musa* tuya; siempre de cara al infinito,
cual la *quimera* que remata la aguda proa de un bajel!

(vv.29-32)

En *A Manolo González festejando su reválida* vuelve a aparecer el valor apuntado de la quimera como trasunto de la poesía que se va forjando poco a

poco y que a base de trabajo y esfuerzo logra concretarse finalmente. La *azada* puede corresponder al poeta que se esfuerza para captar la esencia de la poesía y poder plasmarla, al igual que Belereofonte con la ayuda de su lanza logra vencer los embates del divinal monstruo, simbólicamente aquí dando a entender las dificultades por lograr el poema más conseguido:

Y enseñan que toda *quimera* probable,
Del tiempo que fluye se torna lograda
Si extiende el estudio su campo admirable
Y sobre él afianza, la labor, su azada...

(vv.41-44)

Uno de los pintores más notorios de las Bellas Artes canarias, conocido internacionalmente por sus lienzos de fuerte contenido mitológico y simbólico, es tratado en una epístola poética titulada *A Néstor*, donde la presencia de la quimera se documenta en dos ocasiones; la primera en forma sustantiva y en referencia al mítico monstruo de complicada factura, donde el mundo onírico y el homérico Néstor, rey de los pilios, transmigra desde el pasado legendario para engendrarse en el artista al que se dirige el poema:

Y soñé: complicadas *quimeras*
Inundaron de luz mi memoria;
Vi una isla con vastas praderas
Como el noble mentor *Néstor*, eras
El señor de esta tierra ilusoria.

(vv.11-15)

La segunda aparición se presenta en forma adjetiva, con el sentido de “fabulosa”, a propósito de una embarcación cuya proa simula la cabeza de un toro de afilada cornamenta a quien los rayos de Febo Apolo acarician metafóricamente. Elocuentes son los versos que seguidamente reproducimos:

Cruje armónico el casco sonoro.
El gran *Sol apolónico* loa
El milagro con dardos de oro.
La *quimérica* testa de un toro
Abre su cornamenta en la proa.

(vv.71-75)

El ya aludido *Himno al volcán* recoge la alusión al fantástico animal tal como nos lo describe la Antigüedad helena, tras el capítulo de Heracles en el Jardín de las Hespérides:

Con mengua de tu aliento fue consumada la audaz *quimera*,
Contra empresa tan loca, nada en desquite tu esfuerzo pudo:
Antes que el vivo arroyo de tu venganza corrido hubiera,
Ya el detentor mancebo ganaba el agua, bello y desnudo...

(vv.41-44)

La composición ya reseñada *La inmensidad nocturna* también registra la presencia de la quimera en un poema dedicado a las estrellas. Aquí el sentido de la alimaña es el de “ilusiones” en un mundo de desencantos que se produce en una noche de septiembre durante el solsticio de otoño. Los astros con su brillo y curso marcan el destino de los mortales en un complejo sistema de catasterismos que determinan el deambular y acontecer vital de los seres humanos:

Noche azul de septiembre ¡qué egregios son tus dones!
Ofreces al devoto de tus designios santos
Una tiara de gemas para las ambiciones
Y un manto de *quimeras* para los desencantos.

(vv.5-8)

Finalmente, el poema *A Victorio Macho* nos sitúa a la quimera en su ambiente habitual, en el sombrío Tártaro, acompañado de las Parcas, divinidades del destino, identificadas de ordinario con las Moiras griegas y representadas como hilanderas que limitan a su antojo la vida de los hombres. La parca que aparece en el poema parece corresponder a la que preside la muerte, a Láquesis, fuerza elemental del mundo que pertenece a la primera generación divina, corroboración que parece indicar el color negro de este mítico animal:

Tú has visto la figura de la *Parca*, tú sabes
Leer los jeroglíficos de sus miembros graves
Y descubrir el fondo de sus negras *quimeras*
Mirando por los antros de sus órbitas huera.

(vv.82-85)

El análisis de estas tres figuras míticas en *Las Rosas de Hércules* de Tomás Morales evidencian la valoración crítica de una sociedad cambiante por parte de un poeta que reubica lo mítico en lo histórico y viceversa, mediante una férrea simbología que funde en un singular producto literario las fuerzas de la naturaleza en su enfrentamiento con los dioses. En verdad, Tomás Morales ha sido considerado titán del verso y orquestador de la palabra, por haber integrado lo pagano y grecolatino en lo cosmopolita y el cosmopolitismo en lo canario, y por haber hecho suyo el lema aristotélico, patente en toda su producción poética, de que el amante del mito es, en cierta medida, amante de la sabiduría, pues el mito se compone de cosas maravillosas. El país que no tenga leyendas está condenado a morir de frío, pero el que no tenga mitos ya está muerto.



*Este libro se
terminó de imprimir
el 15 de agosto de 2003,
festividad de la Asunción de María*

MITOLOGÍA CLÁSICA Y LITERATURA ESPAÑOLA

SIETE ESTUDIOS

Los siete estudios casi inéditos que componen esta monografía abarcan géneros diversos como la poesía, el teatro y la prosa didáctica en momentos de la literatura hispánica también distintos (Edad Media, Siglo de Oro, Romanticismo y Modernismo), poniéndose de relieve el tratamiento de los mitos grecolatinos durante siete siglos de creación literaria.



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO TECNOLÓGICO

ISBN: 84-96131-37-8



9 788496 131378

