

El empleo de motivos mitológicos en las Novelas Ejemplares

Helena RAMOS GARCÍA

SUMMARY

It would probably be exact to say that one of the most profitable fields in Comparative Literature Studies is the research about greek and latin reminiscences in modern and contemporary literature. Many brilliant works have been lately published referring to this aspect in one or another period or country. In Spain, during the age known as «Siglo de Oro», there was a particular flourishing of all kind of antique influences, particularly when derived from classical mythology. This work pretends to describe and analyze such a tendency in one of the most popular works written by Cervantes, and one of the first examples of spanish novel. The *Novelas Ejemplares*.

Es un hecho sabido que la presencia de elementos procedentes de la mitología grecolatina en la cultura occidental tiene tal importancia que, probablemente, su pervivencia junto a las aportaciones propias de la tradición judeocristiana constituye uno de los rasgos constitutivos de su peculiar naturaleza. Desde el inicio del declive del Imperio Romano de Occidente y, particularmente, tras la aceptación del cristianismo como religión oficial, el destino más probable de aquella galería de dioses felices y amorales, parecía ser el de un progresivo abandono, bajo la sombra insolente de un mono-teísmo más sombrío, que se cernía ya sobre las antiguas ciudades. Su resistencia a morir, sin embargo, no sólo nos confirma el carácter intemporal del mito, sino que demuestra hasta qué punto ciertos motivos fantásticos eran gratos para la imaginación popular y cómo, desde entonces hasta nuestros días, los cultivadores de todas las artes se han sentido inclinados a buscar en ellos el alimento de sus obras.

Hasta aproximadamente el siglo VI d.C., nuestra principal fuente para el conocimiento de la mitología clásica son los relatos literarios, en los que, en virtud del deseo que los poetas sentían de dar a conocer su sabiduría en este campo, fueron cobrando forma las antiguas leyendas: Calímaco, Apolonio, Teócrito o Licofrón introdujeron en sus obras multitud de pequeños detalles y precisiones curiosas. Catulo, Virgilio, Horacio, Tibulo, Ovidio y los demás poetas del imperio, volvieron al repertorio imaginario de Grecia para expresar sus propias inquietudes.

Asimismo, desde época relativamente temprana hasta aproximadamente el siglo XII d.c.¹, mitógrafos y escoliastas se aplican a recopilar en tratados con vocación científica, todo tipo de relatos legendarios, llevando a cabo una importante tarea de sistematización. Obras como la *Biblioteca* de Apolodoro, las *Metamorfosis* de Nicandro² o las *Fábulas* de Higino, coexisten con los textos poéticos, dándonos a conocer así los «cánones» de lo fantástico.

En la Edad Media, los principales autores de la literatura cristiana se dedicarán a estudiar y comentar minuciosamente, con intención principalmente apologética, los temas de la mitología antigua y las características de sus protagonistas. Paradójicamente, los ataques dirigidos a los antiguos dioses, aseguran su pervivencia, ya que sus nombres quedan integrados, gracias a esto, en las obras de Eusebio y de Orosio y en las *Etimologías* de S. Isidoro.

La nueva literatura funde las ideas religiosas del cristianismo con las tradiciones poéticas paganas, que se conservan en los escritos medievales hasta el renacimiento del humanismo. Paralelamente las creencias astrológicas que identifican dioses con estrellas, y las prácticas mágicas popularizadas a partir del siglo XII, de hondo calado popular, serán, como veremos, otra garantía para la subsistencia del mito³. El propio cristianismo, como señala J. Seznec⁴, llevado de esta corriente, adoptará numerosos símbolos relacionados con la astronomía, tales como la estrella de los magos, o el eclipse durante la muerte de Jesús, otorgando así legitimidad a todo este tipo de creencias.

Renacimiento y Humanismo

En su extenso estudio sobre la pervivencia de la mitología clásica, Seznec⁵ se opondría frontalmente a un concepto tradicional que definía el

¹ Cf. A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*. Madrid, 1975 (Gredos).

² Conocidas gracias al trabajo de Antonio Liberal y sus *Transformationes*, cf. P. Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona, 1981 (Paidós).

³ Cf. A. Pérez Jiménez, «El Mito Clásico en la Literatura Europea» *EClás.*, 102 (1992), p. 66.

⁴ J. Seznec, *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, 1983 (Taurus), p. 45.

⁵ J. Seznec (*op. cit.*).

Renacimiento como el resurgir de elementos procedentes de las culturas griega y romana, muertos durante la Edad Media. Inspirándose en su trabajo, otros muchos estudiosos empiezan a considerar una nueva perspectiva para trazar las diferencias entre estas dos épocas. Según esta nueva visión, hoy comúnmente aceptada, el amplio repertorio mitológico que encontramos en las artes renacentistas, «se trata de un legado recibido a través de las obras grecolatinas (especialmente Virgilio) y de sus transmisiones cristianas, (sobre todo S. Isidoro) que se refresca literariamente en el Trecento y el Quattrocento italiano en obras como *Il Teseida delle nozze d'Emelia* de Boccaccio (1339-41), o más tarde la *Divina Comedia* de Dante»⁶. La distancia que separa estos dos períodos no se encuentra, por tanto, en los motivos a los que cada uno de ellos recurre, sino en el enfoque que les es propio.

En la literatura medieval, el tratamiento del mito encierra siempre un contenido ideológico, que se evidencia en ocasiones en el abuso de las interpretaciones en clave simbólica, tan típica de la escolástica⁷. En el Renacimiento, la mitología se emplea con fines estéticos, como motivo de inspiración para elaborar imágenes bellas y emotivas, mientras el interés por la exégesis, o el móvil didáctico o apologético, queda totalmente relegado⁸. Dentro de este clima espiritual, el humanismo⁹ se propone restaurar el ideal educativo de la Antigüedad mediante la lectura, el comentario exhaustivo y la imitación de los grandes autores grecolatinos. Las proclamas de los representantes de esta nueva tendencia se hacen oír en todos los foros de la cultura. Rabelais se declara abiertamente enemigo de la interpretación alegórica, y exige la recuperación de la lectura inmediata de los clásicos¹⁰. Los manuales que, a partir de las fuentes, compilan las fábulas de la antigüedad, poniendo orden en el cúmulo anárquico de tradiciones medievales, se convierten en instrumento indispensable para poetas y escritores en general¹¹. Y en el deseo de superar los límites de su cultura estrictamente medieval, los miembros más perspicaces del alto clero, la nobleza y la burocracia van adoptando en distintos grados las aportaciones del humanismo, dando un barniz de clasicismo a su producción literaria (nombres antiguos, referencias mitológicas), y latinizando su estilo.

⁶ Cf. A. Pérez Jiménez (*op. cit.*).

⁷ Cf. L. Gil, *Estudios de Humanismo y Tradición Clásica*. Madrid, 1984 (U.C.M.), p. 219, n. 1.

⁸ Cf. C. G.^a Gual, *Introducción a la Mitología Griega*. Madrid, 1992 (Alianza), pp. 212-232 o M.^a R. Lida de Malkiel; *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. (Ed. Colegio de México), pp. 529-534.

⁹ Sobre las características más importantes del humanismo en relación con la Antigüedad, cf. L. Gil (*op. cit.*).

¹⁰ Cf. sobre el tema el prólogo de su *Gargantúa*.

¹¹ Entre las obras más significativas se encuentran la *Historia de los Dioses* de Lilio Gregorio Giraldi (1551) o la *Mitología* de Natale Conti (1551).

El Siglo de Oro Español y la Tradición Grecolatina. El caso de Cervantes

El período conocido como «Siglo de Oro» en España se extiende desde el Renacimiento hasta el Barroco y, al menos en buena parte, se nutre de la estética y las ideas difundidas por Europa a través del humanismo. En consecuencia, sus manifestaciones artísticas estarán marcadas de forma decisiva por la impronta de la Antigüedad, tanto en la forma como en el fondo. Siguiendo la iniciativa de los poetas italianos, prestigiosos autores como Garcilaso o Juan de Mena, se consagran a la traducción al castellano de textos griegos y latinos, facilitando así la penetración del estilo y los temas propios de los clásicos¹². Las referencias mitológicas en la obra poética de figuras tan representativas como Lope o Quevedo, son innumerables. Y la presencia de estos mismos motivos en los textos de ilustres prosistas como Saavedra o Cascales, o el propio Gracián, aunque sin duda más moderada por las exigencias del género, posee suficiente envergadura como para constituir, por sí sola, materia de estudio¹³.

De acuerdo con la tendencia que ya hemos apuntado, los diversos autores se sirven de la alusión mitológica como elemento casi exclusivamente ornamental, desprovisto de significado¹⁴ y abordado desde perspectivas distintas, en función de las preferencias de cada artista o de las exigencias del género. Existe en muchos casos un uso respetuoso del mito, que, persiguiendo un clima de bella irrealidad, aprovecha un amplio abanico de motivos idílicos e imágenes expresivas, y que tiene un antecedente claro en las enumeraciones propias de la épica antigua, de valor puramente decorativo y musical¹⁵, o en la poesía de Horacio¹⁶. Pero probablemente resulta un rasgo mucho más característico de esta época el tratamiento burlesco de dioses, héroes y otros elementos fabulosos, despojados de su majestad y caracterizados de forma familiar y humorística. También este enfoque tiene su referente en la antigüedad, en la *familiaritas* propia de autores como Luciano o Apuleyo¹⁷

¹² En cuanto a la imitación formal de los modelos clásicos, es inevitable aludir a la repercusión que tiene en la época la *Poética* de Aristóteles o a los evidentes paralelismos existentes entre las novelas de este período y la novela bizantina. Cf. G. Highet, *The classical Tradition. Greek and Roman Influence on Western Literature*. Oxford, 1967 (Oxford Univ. Press) o F. R. Adrados, *Raíces griegas de la cultura moderna*. Madrid, 1994 (U.N.E.D.).

¹³ Cf. F. Moya del Baño; «La presencia y función de los mitos en tres autores del XVII: Gracián, Saavedra y Cascales». *Actas del VII Coloquio Internacional de Filología Griega*. Madrid, 1996 (U.N.E.D.) (en prensa).

¹⁴ G. Correa en «La dimensión mitológica del *Viaje al Parnaso* de Cervantes». *Comparative Literature* XII (1969), p. 113, cita en este sentido las afirmaciones de Benedetto Croce.

¹⁵ Cf. M.^a R. Lida de Malkiel (*op. cit.*), p. 530.

¹⁶ Cf. F. Rodríguez-Izquierdo y Gavalá, «Horacio y el Barroco español», *Eclás.* 102 (1992), p. 22.

¹⁷ Cf. *Diálogos de los Dioses* o *El Asno de Oro*, respectivamente.

quienes, como veremos, se mueven en un clima espiritual semejante al de la época que nos ocupa; se continúa luego en algunas epopeyas de la Edad Media, y aparece claramente, no sólo en la literatura del XVI¹⁸, sino también en las artes plásticas¹⁹.

No nos interesa aquí tratar las fuentes de las que toman los autores de la época sus referencias míticas. Aunque la mayoría de los estudiosos coinciden en considerar fundamental la influencia de las obras de Virgilio, Ovidio y Lucano, o, en menor medida, la de Lucrecio, Horacio o Marcial, con ellas conviven el apego a S. Isidoro y S. Anselmo, o versiones tardías como las de Dictis y Dares. La existencia de nuevos manuales mitológicos resulta, a su vez, decisiva, y, en general, los autores del XVII poseen una ciencia mitológica de segunda mano²⁰, y se sirven de estos motivos con la misma naturalidad con la que emplean muchos otros, pertenecientes todos al acervo cultural de la época.

Es importante observar que la mayoría de las obras de este momento tienden a remitirse a una misma parcela de la mitología, que cobra así extraordinaria popularidad. No se trata aquí de un rasgo exclusivo de un determinado momento histórico; se ha incidido hasta la saciedad en la adaptabilidad del repertorio mitológico, que en cada época actúa como vehículo de expresión de las inquietudes humanas. Un análisis sociológico del siglo XVII español nos presenta rasgos semejantes, en muchos casos, a los del periodo helenístico o a los de la era de Nerón. En cada uno de estos momentos, el predominio de una política imperial y el crecimiento de las ciudades aumenta la sensación de soledad del individuo. Existe una impresión general de decadencia política y, como contrapeso, la colectividad se siente atraída por los temas domésticos, las relaciones personales, los amores, las figuras hasta entonces irrelevantes como niños, mujeres o ancianos. Por otro lado, frente a la austeridad propia de la época anterior, se buscan temas voluptuosos, que afirmen la victoria de la naturaleza y de la carne, dejando de lado los símbolos aleccionadores. De resultas de ello, los motivos predilectos no serán los grandes dioses, ni la cosmogonía o los ciclos épicos, sino figuras relativamente secundarias, ninfas o monstruos, relatos de aventuras, o escenas íntimas protagonizadas por dioses muy humanizados.

La literatura cervantina no es ajena a todos estos aspectos. Pese a que en ocasiones, nuestro autor ironiza sobre la sobreabundancia de Cacos, Circes, Medeas o Alejandro en las obras de sus coetáneos²¹, tampoco él

¹⁸ Parecido al tratamiento de Plauto es el que hace de Timoneda de las figuras de Mercurio y Júpiter en su *Amphitrión*. También Sebastián de Horozco interpreta burlescamente en su *Cancionero* numerosas fábulas mitológicas.

¹⁹ En Velázquez es usual la ubicación de escenas mitológicas en situaciones cotidianas, en cuadros como «Los borrachos», «La fragua de Vulcano» «El dios Marte» o «Las hilanderas».

²⁰ Cf. J. Seznec (*op. cit.*) p. 233.

²¹ Cf. el prólogo al *Quijote* (1.^a parte).

prescinde de adornar sus textos con motivos recogidos de la imaginaria grecolatina, que no proceden, en su mayoría, de la lectura directa de las obras antiguas. La formación clásica de Cervantes se apoya, probablemente en un conocimiento muy escaso del latín, y en las lecturas de Esopo propias de cualquier escolar de su época²². Como indica M.^a R. Lida de Malkiel²³, sus alusiones al mundo fabuloso de Grecia y Roma son «migajas recogidas de primera o enésima mano», bien asimiladas al contexto cuando son humorísticas, con aire de adorno pegadizo cuando se trata de imágenes elevadas.

El registro más genuino en la prosa cervantina es el del realismo, teñido de un tono humorístico y ácido, que en lo mitológico se resuelve en un distanciamiento mordaz y escasamente convencional, muy diferente al de autores como Lope de Vega. El tratamiento burlesco del mito es lo típico de Cervantes. Esta actitud es la esencial, no sólo en las *Novelas Ejemplares*, sino incluso en composiciones poéticas como el *Viaje al Parnaso*. Pero, debido a la dualidad que preside todas sus obras, también encontraremos alusiones respetuosas en los intermedios líricos intercalados en las obras de carácter crítico.

Al igual que la mayoría de sus contemporáneos, Cervantes no se preocupa de explicar las leyendas o figuras fantásticas a las que hace referencia, pues presupone que el lector está familiarizado con ellas o que, en cualquier caso, no es competencia suya transmitir ese tipo de contenidos. La mayor parte de las veces, la alusión mitológica se limita a la mención de un nombre, aprovechando su función evocadora de toda una historia, que viene a cuento con diversos fines²⁴.

En cuanto a los temas elegidos, tampoco nuestro autor se aparta, como veremos, del repertorio más popular del momento, siguiendo, casi siempre, el ejemplo de otros autores importantes.

Las *Novelas Ejemplares*²⁵

En las *Novelas Ejemplares*, observaremos la presencia de cada uno de los rasgos que acabamos de enumerar. Dada la pretendida naturaleza ejemplar

²² Cf. A. G. de Amezúa y Mayo, *Cervantes, creador de la novela corta española*. Madrid, 1982. (C.S.I.C.) p. 149.

²³ Cf. M.^a R. Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*. Londres, 1974 (Tamesis Books) p. 26.

²⁴ Cf. F. Moya del Baño, (*op. cit.*).

²⁵ Aunque, posiblemente, la mejor edición de la obra cervantina existente en la actualidad es la de las *Obras Completas*, a cargo de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares, 1994 (Centro de Estudios Cervantinos), la paginación aquí empleada corresponde a la edición de las *Novelas Ejemplares (N.E)* de H. Sieber, publicada en dos volúmenes en Cátedra en 1994 por ser esta última de más fácil acceso.

de estos relatos, el empleo del mito con fines didácticos resultaría relativamente natural, pero, de acuerdo con los parámetros imperantes en su tiempo, Cervantes elude explicitar implicaciones morales en los símiles que emplea. Sin embargo, no deja de percibirse cierto tinte escolástico en las asociaciones que elabora el autor entre determinadas figuras y sus rasgos más sobresalientes, y que aparecen diseminadas en distintos pasajes de la obra.

En el poema que aparece dedicado a Constanza en *La Ilustre Fregona*, Júpiter se vincula a la benevolencia que le concedía la tradición anterior:

«el gran Jove, a quien influye / su benignidad que es mucha»²⁶.

Venus se relaciona siempre con la sensualidad²⁷; y si la intención es referirse elogiosamente a un militar, como hace Preciosa con el marqués de Falces en el poema que dedica a la esposa de Felipe III, se le comparará con Marte

«Allí va el furioso Marte...»²⁸.

Pero si se censura a alguno su afeminamiento, cosa que evidentemente hace el despechado Ricardo con Cornelio²⁹ en *El Amante Liberal*, le llamará, despectivamente, Ganimedes:

«peina o ensortija aquellos cabellos de ese tu nuevo Ganimedes»³⁰.

Dentro de la más pura tradición medieval se encuentra también la identificación de dioses y astros, tema que se remonta a finales de la época clásica³¹, y que, como hemos visto, se prolonga a lo largo de toda la Edad Media junto a la tradición histórica y moral³². El humanismo favoreció la difusión de la astrología, que domina en las ciencias, participa en la medicina, y se halla presente en los manuales de mitografía del s. XVI. Los ejemplos más importantes de este motivo son el poema que dedica Preciosa en *La Gitanilla* a Margarita de Austria³³, o el romance que canta en *La Ilustre Fregona* el anónimo admirador de Constanza³⁴. En el primero, aparte de

²⁶ N.E. II, p. 171.

²⁷ Vid. *infra*, 77 y 78.

²⁸ N.E. I, p. 68.

²⁹ La descripción que hace Ricardo de su enemigo no deja, en este aspecto, lugar a dudas («mancebo galán, atildado, de blandas manos y rizados cabellos, de voz meliflua y de amorosas palabras, todo hecho de ámbar y alfeñique, guarnecido de telas y adornado de brocados»).

³⁰ N.E. I, p. 143.

³¹ Cf. Cicerón, *De Natura Deorum* II, 15.

³² En *El Celoso Extremeño* se menciona «La estrella de Venus», nombre del conocido romance de Gazal, del Romancero Nuevo, de la que también hizo una versión Lope. N.E. II, p. 109.

³³ N.E. I, p. 67-71.

³⁴ N.E. II, pp. 171-172.

términos más o menos precisos como los «carros» o «esferas», se encuentran claras referencias a los mapas celestes comúnmente aceptados en la época. El hecho de que Preciosa subraye la dificultad de que Júpiter marche junto a la casa del sol:

*«Junto a la casa del Sol / va Júpiter; que no hay cosa / difícil a la privanza/
fundada en prudentes obras.»*

se explica sólo si tenemos en cuenta que los espacios asignados para cada uno de estos astros, se encontraban, según los tratados al uso, separados por una esfera intermedia. El poema de la *Ilustre Fregona*, es mucho más explícito, ya que describe sucesivamente los once cielos de los que hablaba la escolástica, ya sea enumerándolos directamente, ya mediante perífrasis que esconden el nombre de la divinidad a la que están vinculados:

*«...alegría que se opone / a las tristezas confusas/ del padre que da a sus hijos /
en su vientre sepultura; / humildad que se resiste / de la alteza con que encumbran /
el gran Jove, a quien influye / su benignidad que es mucha. / Red invisible y sutil, /
que pone en prisiones duras / al adúltero guerrero / que de las batallas triunfa; /
cuarto cielo y sol segundo, / que el primero deja a oscuras / cuando acaso deja verse; /
que el verle es caso y ventura; / grave embajador, que hablas / con tan extraña cordura, /
que persuades callando, / aún más de lo que procuras; / del segundo cielo tienes no más que la hermosura, y del primero no más / que el resplandor de la luna»³⁵.*

A distinto nivel, pero dentro del mismo tema, deberemos considerar la expresión del transcurrir del tiempo, o de los fenómenos atmosféricos mediante alusiones a las divinidades. Berganza, en el *Coloquio de los Perros* asegura que en la mágica Arcadía el sol sale «en los brazos de la Aurora», y se pone «en los de Tetis», es decir, en el mar, donde esta diosa habita, tras lo cual tiende «la negra noche por la faz de la tierra sus negras y oscuras alas»³⁶. El párrafo contiene imágenes de raigambre clásica, empleadas por el propio Virgilio³⁷. En cambio, el tiempo alado, que aparece en *La Española Inglesa*, cuando el autor se refiere a las ansias de Ricaredo por contraer matrimonio:

«... que los que viven con esperanzas de promesas venideras siempre imaginan que no vuela el tiempo, sino que anda sobre los pies de la pereza misma»³⁸.

³⁵ El mismo tema aparece en *Laberinto de Fortuna*, *Criticón*, etc.

³⁶ *N.E.* II, p. 307.

³⁷ Sobre la noche alada, cf. Virgilio, *Eneida* VIII, 368. Sobre la trayectoria del sol, *Geórgicas* III, pp. 357-359.

³⁸ *N.E.* I, p. 265.

o en el *Coloquio de los perros*, cuando la hospitalera le cuenta a Berganza la historia de su presunta madre:

«... que la vida, que corre sobre las ligeras alas del tiempo, se acaba...»³⁹

es, probablemente, un símil de origen renacentista, y ni siquiera los mitógrafos del XVI recogen una figura semejante, personificada y dotada para el vuelo, la carrera, o el andar perezoso.

La impronta de la cultura humanista se deja ver en las alusiones a los autores clásicos, presentes ya en el prólogo, donde se menciona a Heliodoro como modelo de novelistas:

«...te ofrezco los Trabajos de Persiles, libro que se atreve a competir con Heliodoro»⁴⁰.

o en la breve disertación que sobre la poesía hace el licenciado Vidriera, producto de la tradición platónica del furor divino de los poetas, recogida por S. Isidoro en la Edad Media, y muy presente en las doctrinas literarias del s. XVI:

«... Y menos se me olvida la alta calidad de los poetas, pues les llama Platón intérpretes de los dioses.»⁴¹

El empleo del elemento mitológico con valor exclusivamente ornamental, al que hemos aludido antes, se percibe de forma muy especial en la abundancia de abigarradas enumeraciones en las que conviven los motivos clásicos con los de la novela caballerescas, la historia novelada y el relato fantástico. En la dedicatoria dirigida al Conde de Lemos, la clava de Hércules aparece en el mismo párrafo que el Hipogrifo de Astolfo⁴², los Aretinos y los Bernias⁴³:

«... aunque le ponga debajo de las alas del hipogrifo de Astolfo y a la sombra de la clava de Hércules, no dejarán los Zoilos, los Cínicos, los Aretinos y los Bernias de darse un filo en su vituperio»⁴⁴.

³⁹ N.E. II, p. 338.

⁴⁰ N.E. I, p. 53.

⁴¹ N.E. II, p. 58. Cervantes recoge ampliamente este tema en su *Viaje al Parnaso* (cf. Correa, *op. cit.*, pp. 117-118).

⁴² Tomado de la novela caballerescas, aparece en *Orlando Furioso*.

⁴³ Referencia a dos nombres propios: Pietro Aretino y Francesco Bernia, conocidos por su obra satírica.

⁴⁴ N.E. I, p. 54.

Lope, cuando se mofa en *La Ilustre Fregona* de los vanos esfuerzos de su amigo Tomás para conquistar a su amada, cita como ejemplo de doncellas inconquistables, a Porcia, hija de Catón, junto a Minerva y a Penélope:

«*Constanza se llama. y no Porcia. Minerva o Penélope*»⁴⁵,

Teodosia, tras desvelar a su hermano en *Las Dos Doncellas*⁴⁶, la afrenta de la que ha sido objeto, anuncia su intención de:

«*buscar a este segundo engañador Eneas, a este cruel y fementido Vireno*»⁴⁷.

Y cuando el autor, esta vez sin asomo de burla, equipara a Leocadia y Teodosia, vestidas de hombres y luchando por defender a su amado Marco Antonio, con Hipólita y Pentesilea, reinas de las amazonas, incluye en la misma comparación a Bradamante y Marfisa⁴⁸:

«*... y a su mismo compás se iban retirando a sus lados las dos valientes y nuevas Bradamante y Marfisa o Hipólita y Pantasilea*»⁴⁹.

La importante penetración de los elementos grecolatinos en el discurso intelectual del momento se observa fundamentalmente en dos aspectos: en la concisión de las alusiones, que casi siempre se limitan a la mención de un nombre, y en el empleo de este recurso por personajes de muy variopinta extracción social.

En el primer caso, es importante señalar que el autor introduce una breve explicación, sólo cuando pretende reforzar o concretar en algún rasgo la imagen mitológica empleada. Así ocurre, por ejemplo, cuando el licenciado Vidriera, injuriando a un pretendido bachiller le llama «*Tántalo en las letras*», «*porque se os van por altas y no las alcanzáis por profundas*»⁵⁰. O cuando, en el *Coloquio de los Perros*, para referirse a sus intentos fallidos un matemático cita al mismo Tántalo «*que está cerca del fruto y muere de hambre, y propincuo al agua y perece de sed*» y se considera «*como otro nuevo Sísifo*», porque «*vuelvo a subir el monte que acabo de bajar, con el canto de mi trabajo a cuestras*»⁵¹. En ambos casos la intención parece ser más la de enfatizar que la de explicar. Tampoco en la disertación sobre brujas que dedica a Berganza la vieja hospitalera de Montilla, la alusión a la conver-

⁴⁵ N.E. II, p. 164.

⁴⁶ N.E. II, p. 207.

⁴⁷ También procedente de *Orlando Furioso*.

⁴⁸ De idéntico origen caballeresco que los anteriores.

⁴⁹ N.E. II, p. 224.

⁵⁰ N.E. II, p. 64. El mismo motivo aparece tb en Fr. Luis de Granada (*Guía de Pecadores* I, 2).

⁵¹ N.E. II, p. 356.

sión de hombres en animales tiene finalidad aclaratoria. En efecto, cuando afirma ésta que:

*«lo que se dice de aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían a los hombres de manera que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndose de ellos en todo cuanto querían, que parecían bestias»*⁵²,

no se persigue ir en auxilio de la ignorancia del lector, sino más bien proponer, mediante este pretexto, una explicación racional de una creencia aún muy vigente en la época cervantina⁵³.

Sin embargo, Cervantes prefiere en general el uso de referencias escuetas, llegando incluso a suprimir en varios pasajes el nombre del personaje insinuado, dejando así que sea el lector quien descubra la clave de su imagen poética. Para un individuo instruido, la doncella que, en la recepción del héroe victorioso de *La Española Inglesa* quiere servirse de las armas de Ricaredo como espejo:

*«... y, con simplicidad de niña quería que las armas le sirviesen de espejo...»*⁵⁴,

evocará sin duda las numerosas representaciones de Venus y Marte, en las cuales la diosa se contempla en la armadura del dios guerrero. El mendigo por el que se hace pasar Loaysa para introducirse en la casa del *Celoso Extremeño*, se le asemejará extraordinariamente a Ulises llegando ante los pretendientes⁵⁵:

*«... pero encima se puso unos vestidos tan rotos y remendados, que ningún pobre de la ciudad los traía tan astrosos. Quitóse un poco de barba que tenía, cubrióse un ojo con un parche, vendóse una pierna estrechamente, y arrimándose a dos muletas se convirtió en un pobre tullido tal, que el más verdadero estropeado no se le igualaba»*⁵⁶.

Si en *La Ilustre Fregona* lee que la pelea de Lope con los muchachos que le rodeaban

*«fue otro cortar las cabezas de las serpientes, pues en lugar de una que quitaba apaleando a algún muchacho, nacían en el mismo instante, no otras siete, sino setecientas»*⁵⁷,

⁵² N.E. II, p. 337.

⁵³ Tal cargo está atestiguado frecuentemente en este momento, en los numerosos procesos inquisitoriales contra la brujería.

⁵⁴ N.E. I, p. 261.

⁵⁵ Cf. *Od.* XIII, vs. 430 y ss.

⁵⁶ N.E. II, p. 107.

⁵⁷ N.E. II, p. 182.

sabrà que se alude la Hidra de Lerna, uno de los trabajos de Hércules más citados en la época. Y si un violador asegura a su víctima que

*«ha llovido sueño en todos vuestros criados»*⁵⁸,

recordará que Dánae perdió su honra bajo una lluvia de oro.

Pero, como dijimos antes, el imaginario clásico no es exclusivo de un grupo determinado. Los personajes del mito están en boca de gitanas, ladrones, brujas, o incluso perros. El teatro de Shakespeare mostraba a menudo a plebeyos que ensartaban retahílas de nombres de la tradición grecolatina imitando las maneras de los grandes señores⁵⁹, y Cervantes recoge con particular gracejo este motivo en el disparatado parlamento de Maniferro, en el cual son tantas las alusiones míticas como los errores del orador:

*«...oí decir el otro día a un estudiante que ni el Negrofeo, que sacó a la Arauz del infierno; ni el Marión, que subió sobre el delfín y salió del mar como si viniera caballero sobre una mula de alquiler; ni el otro gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas y otros tantos postigos, nunca inventaron mejor género de música, tan fácil de desprender»*⁶⁰.

Orfeo es «Negrofeo», Eurídice, «Arauz», a Arión se le llama «Marión». Y el otro «gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas», no es otro que Anfión, constructor de Tebas⁶¹. Este tipo de errores es muy común en las citas poéticas populares. El epíteto «tigre de Ocaña» que aplica Preciosa en sus coplas a la señora tenienta:

*«...pero a veces eres brava/ como leona de Orán/ o como tigre de Ocaña»*⁶²,

o la resentida Cariharta a su galán Repolido:

*«...no le abra a ese marinero de Tarpeya, a ese tigre de Ocaña...»*⁶³,

siempre con la intención de tachar a alguien de despiadado, es una deformación jocosa de las «Hyrcaenae tigres» de Virgilio⁶⁴; La expresión «marinero

⁵⁸ También en *La Ilustre Fregona*. N.E. II, p. 194. Esta observación la hacen también F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas en la edición de *Las Novelas Ejemplares* que antes hemos mencionado.

⁵⁹ Cf. por ejemplo, los parlamentos del bufón en *Como Gustéis*.

⁶⁰ N.E. I, p. 231.

⁶¹ Como es sabido, Tebas tenía siete puertas. Anfión aparece junto a Orfeo y Apolo en la Galatea. Al parecer, la cita de los tres músicos era frecuente en la época (cf. Lope de Vega, *Obras poéticas* 707, v.v. 111-112, Blecua (ed.).

⁶² N.E. I, p. 79.

⁶³ N.E. I, p. 227.

⁶⁴ *Eneida*, IV, 367, traducido por Garcilaso en *Égloga* II, 563: «¡O fiera», dixes, «más que tigre hircana!».

de Tarpeya»⁶⁵, por su parte, tiene su origen en el primer verso de un conocido romance⁶⁶.

El empleo de la nomenclatura mítica está tan difundido, que, en algunos casos, la encontraremos plenamente integrada en el vocabulario de uso común en la época. Las mujeres son a menudo «ninfas», palabra con sentido ambiguo, ya que alude tanto a la danza y la alegría como al ejercicio de la prostitución⁶⁷. Así en *El Licenciado Vidriera* se dice que quien sirve a una comedianta, sirve a muchas mujeres juntas,

«... como era a una reina, a una ninfa, a una diosa...»⁶⁸.

En *La Ilustre Fregona* el Asturiano incita a que

«Entren, pues, todas las ninfas/ y los ninfos que han de entrar...»⁶⁹.

Y en *El Coloquio de los Perros*, cuando Berganza cuenta la refriega entre la Colindres y el bretón, se refiere a ésta diciendo:

«dijo quién era la ninfa Colindres...»⁷⁰.

Existe incluso el término «ninfos»⁷¹, aplicado a aquellos que son considerados afeminados⁷².

Los ladrones son cacos; así se les llama en el *Licenciado Vidriera*, quien asegura que:

«todos los mozos de mulas tienen su punta de rufianes, su punta de cacos, y su es no es de truhanes»⁷³.

La palabra «arpía» se emplea para aludir a un enemigo temible por su ferocidad, símil que se redondea aludiendo siempre a la costumbre de estas criaturas de desollar con las uñas a sus víctimas. En esta dirección apuntan las palabras de la vieja en *La Gitanilla*, que dice de procuradores y ministros:

⁶⁵ N.E. I p. 227. Cf. *supra*, n. 63.

⁶⁶ Ya dentro del Romancero, el popular «Mira Nero de Tarpeya/ a Roma cómo se ardía...», tiene un paralelo que reza: «Marinero de Tarpeya...».

⁶⁷ Cf. *infra* el episodio de la Colindres y su cliente.

⁶⁸ N.E. II, p. 67.

⁶⁹ N.E. II, p. 168.

⁷⁰ N.E. II, p. 326.

⁷¹ Cf. las coplas del Asturiano de la *Ilustre Fregona* que acabamos de mencionar. N.E. II, p. 168.

⁷² Cf. J. Luis Alonso Hernández *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca, 1976.

⁷³ N.E. II, p. 61.

«...son arpías de nosotras, las pobres gitanas, y más precisan pelarnos y desollarnos a nosotras que a un salteador de caminos»⁷⁴.

El mismo sentido tiene el símil que emplea Berganza, cuando relata cómo fue atacado por la vieja hospitalera de Montilla:

«Yo, que me vi en peligro de perder la vida entre las uñas de aquella fiera arpía...»⁷⁵.

La galería de los personajes predilectos de Cervantes, no difiere en esencia de la que emplean otros artistas de su época. En ella figuran, obviamente, los grandes dioses, retratados a menudo bajo nuevas formas forjadas en la Edad Media y popularizadas por la iconografía y la poesía renacentistas. Así, Venus posee una indiscutible belleza, pero su liviandad en los asuntos amorosos se juzga indecorosa⁷⁶, motivo por el cual, al comparar a una dama con ella, el autor se guardará de contaminar el símil con connotaciones libertinas. Refiriéndose a Margarita de Austria, Preciosa se esmera en añadir al título de «Venus» el adjetivo de «casta»:

«Venus casta, en la belleza...»⁷⁷.

Lo mismo ocurre en *La Ilustre Fregona*, donde se dice de Constanza:

«del segundo cielo (el de Venus, según los mapas al uso) tienes/no más que la hermosura»⁷⁸.

De Minerva, por el contrario, cautiva su castidad⁷⁹, y de Marte apenas interesa otra cosa que sus adúlteras relaciones con la diosa del amor, a las que se remiten los versos que canta el enamorado de Constanza en *La Ilustre Fregona*⁸⁰, las cuales, desde el Renacimiento, habían acaparado la atención de la pintura⁸¹. Este motivo era tan grato para el público de la época que no resulta extraño que, en *La Española Inglesa*, la belleza del

⁷⁴ N.E. I, p. 89.

⁷⁵ N.E. II, p. 345.

⁷⁶ Cf. todas las referencias a Venus en N. Conti, *Mitología*, R. M.^a Iglesias, M.^a Consuelo Álvarez (eds.) Univ. de Murcia, 1988. En la edición mencionada aparecen varias reseñas sobre el mismo tema tratado por G. Boccaccio en su *Genealogía de los dioses paganos*.

⁷⁷ N.E. I, p. 69.

⁷⁸ N.E. II, p. 172.

⁷⁹ Ya hemos visto cómo se utiliza su nombre como ejemplo de la honestidad inquebrantable en *La Ilustre Fregona*. N.E. II, p. 164.

⁸⁰ N.E. II, p. 171. vid. *supra*, n. 35.

⁸¹ Cf. *Héros et Dieux de l'Antiquité (Guide Iconographique)*. París, 1994. (Flammarion). (s.v.).

joven Ricaredo, con los atavíos propios de un guerrero haga que muchos le comparen con Venus,

«que para hacer alguna burla a Marte de aquel modo se había disfrazado»⁸².

Los verdaderos protagonistas, sin embargo, son figuras en otro tiempo secundarias: Cupido o Amor, «dulce dios de la amargura»⁸³, ciego⁸⁴, astuto saltador⁸⁵ y portador de flechas⁸⁶, vencedor de todos los obstáculos. Este tema es particularmente grato para el humanismo, pero aparecía ya en la literatura antigua. Así se explican en *La Gitanilla* los sacrificios a los que está dispuesto Andrés por conquistar a Preciosa:

«¡Oh poderosa fuerza deste que llaman dulce dios de la amargura(...)con qué veras nos avasallas y cuán sin respecto nos tratas!»⁸⁷.

Y de él dice también Cervantes en *Las dos Doncellas*:

«Que en efeto es una fuerza, si así se puede llamar incontrastable, que hace el apetito a la razón.»⁸⁸

También está presente Baco, «dios de la risa»⁸⁹. Cuando se describen las costumbres del joven Carriazo en *La Ilustre Fregona*, se dice de él:

«Visitaba pocas veces las ermitas de Baco...»⁹⁰.

Y en la relación de vinos que hace el dueño de la hostería genovesa en *El Licenciado Vidriera*, comenta el autor:

⁸² N.E. I, p. 259.

⁸³ En boca del autor en *La Gitanilla*, cuando describe el arrobamiento que siente Andrés por Preciosa. N.E. I, p. 106.

⁸⁴ Según dice Clemente, en su improvisados versos en honor de Preciosa: «rayo con que Amor Ciego/convierte el pecho más de nieve en fuego». N.E. I, p. 120.

⁸⁵ Así lo describe Cervantes cuando narra como Ricaredo se enamora en *La Española Inglesa*: «Al principio le saltó amor con un modo de agradarse...». N.E. I, p. 244.

⁸⁶ En uno de los poemas que entrega el trovador a Preciosa en *La Gitanilla*: «...y a sus plantas tiene/ amor rendidas una y otra flecha». N.E. I, p. 96. También en la conclusión de *Las dos Doncellas*: «...si alguna vez han sido tocados destas que llaman flechas de Cupido...». N.E. II, p. 237. La representación del dios del amor como arquero, aunque de origen tardío, aparece pronto en la iconografía, y se haría muy popular a partir del Renacimiento.

⁸⁷ N.E. I, p. 106.

⁸⁸ N.E. II, p. 237.

⁸⁹ En el *Licenciado Vidriera*, N.E. II, p. 48.

⁹⁰ N.E. II, p. 140. El uso de ermita por taberna está atestiguado en numerosos autores de la época.

«... más vinos nombró el huésped, y más les dio, que pudo tener en sus bodegas el mismo Baco»⁹¹.

Argos es el espejo de todos los guardianes, particularmente de los de doncellas. La vieja que cría a Preciosa está, según Cervantes

«hecha su Argos, temerosa no se la despabilasen y traspusiesen»⁹².

Un buen ladrón, como se jacta de ser Cortadillo, no pierde su botín

«aunque le estén guardando los ojos de Argos»⁹³.

El Celoso Extremeño vigila a su esposa,

«... centinela de su casa y Argos de lo que bien quería»⁹⁴.

Finalmente, Alfonso de Este, seductor de *La señora Cornelia*, burlando a su hermano,

«... con ojos de lince venció a los de Argos»⁹⁵.

Entre los motivos de uso más común se encuentra también la romana Fortuna, cuya volubilidad simboliza la rueda que la acompaña⁹⁶. En *La Ilustre Fregona*, al detallar las mudanzas que provoca el amor, el Asturiano afirma:

«la bajeza del estado humilde obliga y fuerza a que le suban la rueda de la que llaman Fortuna»⁹⁷.

Berganza se refiere a ella para lamentarse de haber perdido su anterior condición de estudiante:

«Considera, Cipión ahora esta rueda variable de la fortuna mía: ayer me vi estudiante, y hoy me ves corchete.»⁹⁸

Y más adelante es el propio Cipión quien reflexiona en este sentido:

⁹¹ N.E. II, p. 48.

⁹² N.E. I, p. 66.

⁹³ N.E. I, p. 197.

⁹⁴ N.E. II, p. 106.

⁹⁵ N.E. II, p. 257.

⁹⁶ Cf. sobre la rueda de Fortuna, Tibulo, *Elegías* I, 5, 70, y Ovidio, *Pónticas* II, 3, 55-56.

⁹⁷ N.E. II, p. 165.

⁹⁸ N.E. II, p. 323.

«los que ayer estaban en la cumbre de la rueda de fortuna, hoy están hollados y abatidos a los pies de la desgracia y tenidos en poco de aquellos que más los estimaban»⁹⁹.

El abundante empleo de motivos procedentes de la *Odisea*, o de historias del ciclo épico relacionadas con ella no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que allí se encuentran muchos de los ingredientes que constituirían, más tarde, la base sobre la que se levantaría el género novelesco.

Cipión afirma, injustamente, en su diálogo con Berganza:

«al famoso griego llamado Ulises le dieron renombre de prudente por sólo haber andado muchas tierras y comunicado con diversas gentes y varias naciones»¹⁰⁰.

Cervantes menciona los dones de Calipso para referirse a objetos extraordinarios, que producen el olvido en quienes los contemplan:

«Por poco fueran los de Calipso los regalos y pasatiempos que halló nuestro curioso en Venecia, pues casi le hacían olvidar de su primer intento.»¹⁰¹

Ricardo, para censurar la tibia (y poco viril) condición de su rival en amores, recuerda el episodio en el que Aquiles se delata como varón al abalanzarse sobre las armas que le tiende el astuto Ulises:

«Si esa tu reposada condición tuviera Aquiles, bien seguro estuviera Ulises de no salir con su empresa, aunque más le mostrara resplandecientes armas y acerados alfanjes.»¹⁰²

Del mismo modo, El licenciado Vidriera, cuando asegura que Nemo había sido el más dichoso del mundo, no hace sino reproducir la treta que el héroe griego empleó con el cíclope¹⁰³.

La presencia de la figura de Hércules no es demasiado significativa en la prosa cervantina, si se compara con la importancia que le conceden otros autores de la época¹⁰⁴. Aparte de los pasajes que ya hemos comentado, sólo encontramos una vaga alusión en *El Celoso Extremeño* a las manzanas de oro de las Hespérides:

«No se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas, ni manzanas de oro tan guardadas.»¹⁰⁵

⁹⁹ N.E. II, p. 346.

¹⁰⁰ N.E. II, p. 332.

¹⁰¹ N.E. II, p. 51.

¹⁰² N.E. I, p. 143.

¹⁰³ N.E. II, p. 67.

¹⁰⁴ Sobre la figura de Hércules en la propaganda imperial, cf. A. Pérez, (*op. cit.*), pp. 79 y ss.

¹⁰⁵ N.E. II, p. 106.

y la mención del gigantesco Atlas, relacionado también con este trabajo en el poema de *La Gitanilla* en honor de Margarita de Austria:

«A su padre te encomiendo/ que, humano Atlante, se encorva...»¹⁰⁶.

Los símiles más cuidados, y los de mayor peso, son probablemente todos los relacionados con el ámbito poético. Cervantes se refiere con naturalidad a las musas¹⁰⁷, nombra constantemente a Orfeo¹⁰⁸, y aunque el tono despectivo de Berganza cuando ante unos mendrugos exclama:

«mirad que néctar o ambrosía me da este poeta, de los que ellos dicen que se mantienen los dioses y su Apolo allá en el cielo»¹⁰⁹.

deja entrever cierta sorna ante las imágenes líricas, las palabras de Preciosa acerca de la poesía, recuerdan su aparición como divinidad en el *Viaje al Parnaso*, y reflejan muy bien hasta qué punto el tema central de esta obra, inmediatamente anterior a la redacción de las *Novelas*, seguía presente en la mente del autor.

«La Poesía es una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada, y que se contiene en los límites de la discreción más alta. Es amiga de la soledad. Las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalmente, deleita y enseña a cuantos con ellos comunican.»¹¹⁰

Un elemento muy interesante, aunque fuera de los márgenes de lo estrictamente mitológico, es la pervivencia en la obra cervantina de creencias populares de clara raigambre grecolatina y que, probablemente, seguían vivas en la época en la que fueron redactadas las *Novelas*, ya que no existen ni siquiera indicios que hagan suponer que el autor fuera consciente de su procedencia. Cuando Monipodio aparece descrito como el «más rústico y disforme bárbaro del mundo»¹¹¹, percibimos un reflejo de figuras como el cíclope, los arimaspos, los etíopes, o los de otro sinfín de pueblos bárbaros, a quienes, por su condición de tales, la imaginación de los autores antiguos, solía adornar con todo tipo de rasgos monstruosos. Cuando Leocadia, refiriéndose a los extremos del mundo, piensa

«en (como suele decirse) los remotos y abrasados desiertos de Libia o en los solos y apartados de la helada Scitia»¹¹²,

¹⁰⁶ N.E. I, p. 70.

¹⁰⁷ N.E. II, pp. 168, 353.

¹⁰⁸ N.E. I, pp. 231; II, 112, 117.

¹⁰⁹ N.E. II, p. 352.

¹¹⁰ N.E. I, p. 91.

¹¹¹ N.E. II, p. 211.

¹¹² N.E. II, p. 219.

lo hace en los mismos términos que los geógrafos antiguos, para quienes el mito tenía un papel importantísimo. La creencia de que las plumas del águila desgastan a las que se le acercan¹¹³ aparece en Plinio¹¹⁴, y la leyenda del Seyano, el caballo que traía la muerte y la desgracia a todos sus dueños al que se refiere Berganza¹¹⁵, es recogida por primera vez en la obra de Aulo Gelio¹¹⁶.

Podrían señalarse en estos relatos otros muchos elementos de uso común en las narraciones míticas, tales como el empleo de nombres parlantes, como el de Preciosa o Constanza, o la recurrencia de diversos motivos tradicionales. Las pruebas a las que debe someterse el héroe enamorado, la pérdida y posterior aparición de un niño de noble origen que vive en condiciones inferiores a las que le corresponden hasta que es reconocido por medio de una marca de nacimiento, las mujeres que se hacen pasar por varones, o el tópico del *puer senex*, tienen sin duda un origen antiquísimo y aparecen en muchos de los mitos más conocidos. Pero comoquiera que nos adentramos aquí en la esfera del cuento popular, cuya importancia para el estudio de la mitología es de sobra conocida, y como debemos admitir que el modelo del que los toma Cervantes no es otro que el de la antigua novela bizantina, sólo nos queda señalar que su relación con el tema que nos ocupa es puramente tangencial y excede los límites de este trabajo.

El estudio que hemos realizado únicamente pretende demostrar, mediante un ejemplo concreto, la absoluta vigencia del mito grecolatino, no sólo como fundamento de la cultura occidental en su totalidad, sino como recurso flexible e inagotable, para expresar vivencias, definir caracteres e ilustrar bellamente formas concretas de pensamiento. El lenguaje mítico esta inserto en el lenguaje poético, y, por ello, poseer las claves necesarias para su análisis resulta siempre un requisito indispensable para la crítica literaria. En último término, esta disciplina nos permite conocer las figuras que conforman el paisaje imaginario de una época y de un autor, y con ellas, las raíces de su arte y de su forma de pensar.

¹¹³ N.E. II, p. 72.

¹¹⁴ H.N. X, 3,9.

¹¹⁵ N.E. II, p. 331.

¹¹⁶ Cf. *Noches Aticas* III, 9.