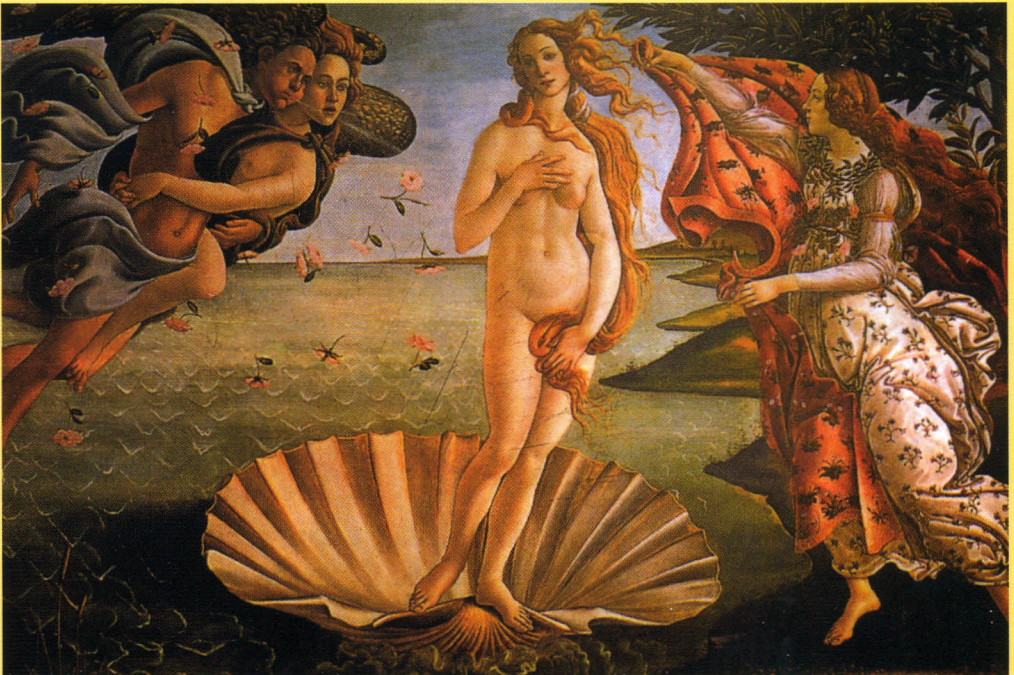


JESÚS M.^a NIETO IBÁÑEZ

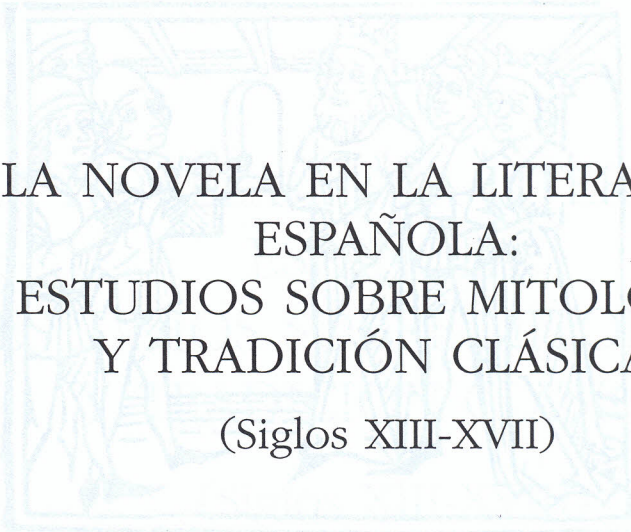
*La novela en la literatura española:
Estudios sobre mitología
y tradición clásicas*

(Siglos XIII-XVII)



UNIVERSIDAD DE LEÓN

2004



LA NOVELA EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA:
ESTUDIOS SOBRE MITOLOGÍA
Y TRADICIÓN CLÁSICAS
(Siglos XIII-XVII)

Como el rey caso su fija con apolonto: 7 le fizo grādes bodas.

e El
rey
so
lo entro a
su fija 7 le
dixo: a q̄l
escogiste:
por mari
do. Ella
cayda an
te el cō la
grimas di
xo. Muy
caro pa
dre al nau
frago apo



lomio pido. El rey como viesse las lagrimas de su fija alçõ la de tierra: 7 assi la fabla diziendo: mi amada fija no seas pensosa de alguna cosa, por que tal has desseado qual yo mesmo por que assi como vi que amando soy fecho padre, yo soy alegre de te casar con el sin tardança. E assi otro dia siguiente fueron llamados los amigos delas ciudades cercanas para el rey: a los quales dize, mis muy amados amigos la mi fija se quiere casar con apolomio su maestro, pido vos a todos q̄ lo ayays en plazer, por que mi fija a hombre prudente se ayũta, estas cosas dichas con alegria de todos señalo dia cierto para las bodas, las quales celebradas ella concebio en breue.

Como el rey antiocho murio mala muerte 7 fue buscado a
b 11

JESÚS M.^a NIETO IBÁÑEZ

LA NOVELA EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA:
ESTUDIOS SOBRE MITOLOGÍA
Y TRADICIÓN CLÁSICAS

(Siglos XIII-XVIII)

UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales
2004

NIETO IBÁÑEZ, J. María

La novela en la literatura española : estudios sobre mitología y tradición clásicas : (siglos XIII-XVII) / Jesús M. Nieto Ibáñez. - León : Universidad, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2004.

149 p. : il. ; 24 cm.

Bibliogr. Índices

ISBN 84-9773-123-9

1. Novela española—S. XIII-XVII—Historia y crítica. 2. Literatura española—Influencia clásica. 3. Mitología clásica—Influencia. 4. Mitología en la literatura.

I. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales.

II. Título

821.134.2-31.09"12/16"

292:821.134.2

La Subdirección General de Proyectos de Investigación (BFF 203-06547-C03-01/03) y la Junta de Castilla y León (LE 59/04) subvencionan el Proyecto «Humanistas Españoles, Estudios y Ediciones críticas. La tradición clásica y humanística en España e Hispanoamérica».

ISBN: 84-9773-123-9

Depósito Legal: S. 524-2004

Imprime KADMOS

Salamanca, 2004

...σύ μοί έσαι πατήρ καί πότνια μήτηρ
ήδὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης

Iliada VI 429-430

A mi familia

Índice

PRÓLOGO (Juan Antonio López Férez)	11
INTRODUCCIÓN	15

PRIMERA PARTE: LA NOVELA MEDIEVAL

CAPÍTULO I: EL <i>LIBRO DE APOLONIO</i>	21
1. EL MESTER DE CLERECÍA Y LA ERUDICIÓN CLÁSICA. EL <i>LIBRO DE APOLONIO</i>	21
2. LAS FUENTES CLÁSICAS: ÉPICA Y NOVELA	23
3. LA MITOLOGÍA EN LA <i>HISTORIA APOLLONI REGIS TYRI</i>	27
4. LA MITOLOGÍA EN EL <i>LIBRO DE APOLONIO</i> . DESPAGANIZACIÓN Y CRISTIANIZACIÓN	29
5. OTROS POSIBLES ELEMENTOS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA	34
CAPÍTULO II: LA NOVELA SENTIMENTAL DEL SIGLO XV	39
1. LA NOVELA SENTIMENTAL. ANTECEDENTES CLÁSICOS	39
2. LA ALEGORÍA. LA RELIGIÓN DEL AMOR	41
3. LA NOVELAS Y SU ERUDICIÓN CLÁSICA	44
4. EL MITO Y LOS <i>EXEMPLA</i> MEDIEVALES	52
5. GEOGRAFÍA MÍTICA Y FANTÁSTICA. EL MÁS ALLÁ	56
6. LA FUERZA IRRESISTIBLE DEL AMOR	63
7. PERSONIFICACIONES DE LA FORTUNA Y DEL AMOR. LA ALEGORÍA.	64

SEGUNDA PARTE: LA NOVELA DE LOS SIGLOS DE ORO

CAPÍTULO III: EL <i>LAZARILLO DE TORMES</i> Y SUS CONTINUACIONES	71
1. LA NOVELA PICARESCA. SUS FUENTES	71
2. EL <i>LAZARILLO DE TORMES</i>	73

2.1. <i>El Prólogo</i>	73
2.1. <i>Dos referencias a la mitología</i>	75
2.3. <i>La personificación de la Fortuna</i>	76
2.4. <i>El Lazarillo y sus modelos clásicos</i>	78
3. <i>SEGUNDA PARTE DE LAZARILLO DE TORMES (AMBERES 1555)</i>	81
3.1. <i>La novela de transformaciones. El mito del “hombre- pez”</i>	81
3.2. <i>La interpretación alegórica</i>	82
3.3. <i>Los Exempla de la Antigüedad</i>	84
4. <i>SEGUNDA PARTE DE LAZARILLO DE TORMES DE J. DE LUNA</i>	86
4.1. <i>Sátira y parodia de los mitos de transformaciones</i> ...	86
4.2. <i>Personificación de la Fortuna. Otros motivos</i>	88
5. <i>EL LAZARILLO DE MANZANARES DE JUAN CORTÉS DE TOLOSA</i>	91
 CAPÍTULO IV: LA NOVELA PICARESCA DEL SIGLO XVII	95
1. <i>LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO PICAresco EN EL SIGLO XVII</i>	95
2. <i>EL MITO: BURLA Y PARODIA</i>	101
2.1. <i>La genealogía del pícaro</i>	101
2.2. <i>El pícaro y el héroe mítico</i>	102
2.3. <i>Deformación y ridiculización</i>	113
2.4. <i>Elogios míticos a la nobleza y a la monarquía</i>	116
3. <i>EL MITO: DIDÁCTICA Y MORAL</i>	118
3.1. <i>Sentido didáctico del mito</i>	118
3.2. <i>Fábulas y mitología</i>	121
4. <i>OTRAS REFERENCIAS Y TÓPICOS DE LA MITOLOGÍA. DECADENCIA DEL GÉNERO</i>	125
 BIBLIOGRAFÍA	131
 ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS	139
 ÍNDICE DE PERSONAJES Y TEMAS MITOLÓGICOS	147

Prólogo

Es un verdadero honor escribir unas palabras de presentación para este libro que, en lo esencial, recoge cuatro trabajos presentados por su autor en sucesivos Coloquios internacionales de Filología Griega, realizados en la UNED durante los cursos académicos 2000-2003.

Hace unos años un grupo de profesores e investigadores españoles y extranjeros decidimos aportar nuestro granito de arena para un mejor conocimiento de la literatura española e hispanoamericana a la luz de la presencia e influencia de los mitos clásicos en las letras escritas en lengua española a uno y otro lado del Atlántico. En ocho años (1996-2003) hemos recorrido los autores y obras más relevantes de esas literaturas buscando en ellos la pervivencia, con frecuencia irónica, de la mitología clásica. Superadas no pocas dificultades, esperamos que muy pronto empiecen a ver la luz los resultados de tales esfuerzos. Precisamente, el Profesor Nieto Ibáñez ha sido un excelente y constante colaborador en esas actividades, acudiendo año tras año a nuestros Coloquios con el rigor intelectual, el entusiasmo y el talante abierto y natural que le caracterizan.

Como el lector comprobará, el propio título del libro muestra la coherencia y unidad del contenido, a saber: la novela española desde el siglo XIII hasta el XVII. En ese género literario puede advertirse una importante presencia de la tradición clásica en que los mitos ocupan lugar señero. No obstante, los viejos mitos del legado grecorromano se nos presentan, con frecuencia, rebajados, alterados o desfigurados bien por los nuevos gustos literarios de los tiempos bien por exigencias de orden político o religioso.

El capítulo primero, dedicado al *Libro de Apolonio*, muestra que el tono cristiano del poema supuso una evidente reducción de la mitología clásica con respecto a los modelos clásicos de que se nutre. No obstante son visibles la presencia de Apolo y Orfeo como paradigmas de buen músico, y, asimismo, de los hados; nos sorprende, sin duda, la mención de un monasterio de monjas cristianas dedicado a la diosa Diana en Éfeso. Por otro lado, resulta patente la influencia de diversas fuentes clásicas, en especial, la épica y la novela.

De la *Novela sentimental del siglo XV* se ocupa el capítulo segundo. Si nos ceñimos a la presencia de mitos, y reparamos sólo en los puntos esenciales, observamos en *Cárcel de amor* la presencia de varias mujeres del lejano mundo mítico modelos de bondad y fidelidad: Penélope, Argía, Alcestris, Hipo; *Repetición de amores* elogia la castidad de Minerva, Casandra, Hipona, Penélope, Dido; el *Sermón* de Diego de San Pedro recoge los amores imposibles de Píramo y Tisbe; *Grisel y Mirabella* refleja la negativa de Atalanta a unirse con hombres; *Grimalte y Gradisa* presenta a Casandra como modelo insigne de castidad.

El *Lazarillo de Tormes* y sus continuaciones son estudiados en el capítulo tercero. En el *Lazarillo* sólo hay una referencia mitológica evidente: la tela de Penélope, pero tenemos motivos clásicos relevantes como la Fortuna personificada; no faltan alusiones, más o menos evidentes, a las literaturas clásicas. Se ha señalado que tanto las *Metamorfosis* como el *Asno de oro*, obras de Apuleyo, y la *Vida de Esopo* figuran entre los patrones clásicos de la inmortal novela. En la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, anónima, faltan las referencias míticas, pero se recoge el motivo del hombre pez, y, al mismo tiempo, abundan los *exempla* tomados de la Antigüedad clásica. A su vez, la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* de J. de Luna ofrece abundantes sátiras contra la Iglesia, en las que se parodian los mitos de transformaciones. Finalmente, en el *Lazarillo de Manzanares* leemos varios mitos de raigambre clásica: Tántalo y Sísifo, Ulises como modelo de astucia y picardía, el Caballo de Troya, etc. Son numerosas también las menciones de autores y obras clásicos.

El capítulo cuarto, *La novela picaresca del siglo XVII*, muestra la abundancia de alusiones míticas en tal centuria, lo que le permite al autor ordenarlas adecuadamente según se trate de mitos paródicos o burlescos, o de mitos de carácter moral. Así, en *Estebanillo González* vemos el mito de la Cabra Amaltea, y con ello el protagonista se siente autorizado a ponerse a la misma altura que el padre de los dioses. Con frecuencia, el pícaro es comparado con un personaje mítico, lo que conduce, a veces, a la ridiculización del mito clásico. Ahora bien, en ocasiones el mito tradicional es empleado en serio, con intención claramente moralizadora y didáctica.

En resumen, estamos ante una obra útil para el lector de la novela española de los siglos XIII-XVII. Al leerla se advierte la madurez

filológica de su autor, que combina su excelente conocimiento de las fuentes clásicas con una fina sensibilidad para interpretar la influencia de los mitos y la tradición clásica en nuestra literatura.

JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ
Madrid, febrero de 2004

Introducción

La presente monografía* recoge cuatro trabajos que originariamente se presentaron como ponencias en los *Coloquios Internacionales de Filología Griega*, organizados en la UNED por el profesor Juan Antonio López Férez y dedicados a estudiar la influencia de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana¹. Aunque en sus correspondientes actas se publicarán tales contribuciones, sin embargo he considerado oportuno presentar de forma conjunta estos estudios que guardan entre sí una cierta homogeneidad cronológica, genérica y temática².

El estudio está centrado en algunas muestras de la novela española de la Edad Media y de los Siglos de Oro, como ejemplo de la recepción de la literatura clásica en estos períodos. Hemos dedicado dos capítulos a la novela medieval, el uno al *Libro de Apolonio* y el otro a la novela sentimental del siglo XV. En el primer caso no estamos en sentido estricto ante una novela, sino ante un poema del mester de clerecía que reelabora un tema novelado de la Antigüedad tardía, pero que ha sido calificado de novela bizantina versificada en cuaderna vía³. Con las novelas de “amores” del siglo XV es posible

* Este libro se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología, “Humanistas de los siglos XV y XVI” (BFF2003-06547-C03-02), y del Proyecto de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León, “Humanismo y tradición clásica y humanística en España e hispanoamérica” (LE59/04).

¹ XI Coloquio Internacional de Filología Griega (*Influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVII*), Madrid 1-4 de marzo de 2000, XI Coloquio Internacional de Filología Griega (*Influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XVI*), Madrid 7-10 de marzo de 2001, XIII Coloquio Internacional de Filología Griega (*Influencias de la mitología clásica en la literatura española de los siglos XIV y XV*), Madrid 6-8 de marzo de 2002, y XIV Coloquio Internacional de Filología Griega (*Influencias de la mitología clásica en la literatura española desde los comienzos hasta el siglo XIII*), Madrid 5-7 de marzo de 2003.

² Asimismo, tales ponencias se completan en esta monografía con parte de los contenidos publicados ya en mis trabajos, “Mujer y mito clásico en la novela picaresca española”, en A. RUIZ SOLA y B. ORTEGA VILLARO (eds.), *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento*, Burgos 2002, 139-164 (en soporte informático), y “La religión de Eros en la literatura medieval”, en A. RUIZ SOLA, *Cristianismo y paganismo: ruptura y continuidad*, Burgos 2003, pp. 141-155.

³ “La primera novela”, en *Figuras belénicas y géneros literarios*, Madrid 1991, p. 206.

adentrarse en el complejo tema del comienzo e implantación del Renacimiento en España, donde este género, mal definido y heterogéneo, tiene a las *Heroidas* de Ovidio como uno de sus privilegiados antecedentes clásicos.

Los dos capítulos dedicados a la novela de nuestro siglos áureos tienen por objeto de estudio una de las muestras más idiosincrásicas de la literatura española, como es la novela picaresca. El *Lazarillo de Tormes* y sus continuaciones, así como las numerosas novelas picarescas el siglo XVII, con sus interferencias con géneros afines, como la novela cortesana, son analizados en busca de su impronta mitológica. La presencia del mito en la picaresca española, con su mezcla de comicidad y ética, permite observar cómo la vitalidad renacentista se opone al pesimismo de la reflexión barroca.

Dentro del estudio de la tradición clásica se presta especial atención especial a la mitología y a las fuentes de las que han bebido los autores hispanos para llenar de referencias grecolatinas sus obras. Pretendemos con ello contribuir al estudio de la transmisión y recepción del legado mitológico y, en general, de la tradición clásica a través de la huella que han dejado en algunas novelas medievales, renacentistas y barrocas la mitología clásica y la lectura de los autores grecolatinos.

No ha de ser paradójico el hecho de que partamos en nuestro estudio de la Edad Media, pues los autores clásicos son también en este período punto de referencia y de autoridad hasta el extremo de que sólo así puede explicarse la amplitud del ideal del Humanismo posterior, que recuperará y multiplicará los textos y autores clásicos. La cultura grecolatina logra mantener la continuidad entre el mundo antiguo y el nuevo del Renacimiento gracias, en parte, al esfuerzo de los hombres cultivados del Medievo.

Tampoco es casual este análisis en la novela, el último género legado a Occidente por la cultura griega, y uno de los que ya desborda en la Edad Media europea. El amor y las aventuras fabulosas son el ingrediente de un género prosaico que entra en conexión con la literatura historiográfica helenística y con la biografía, como la *Historia verdadera* de Luciano, la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato o la *Vida y bazañas de Alejandro* del PseudoCalístenes. La novela desde su aparición presenta el máximo de posibilidades narrativas y una expresiva libertad, tanto en su temática como en sus formas. Como muy bien recuerda C. García Gual, como relato de forma abierta, su prosa, fluvial y omnívora, le proporciona una agili-

dad superior a la que tenía la vieja épica en verso⁴. En efecto, la temática de la novela es una ficción que no tiene por qué ser historia real ni mitología tradicional necesariamente. En realidad la amplitud del término "novela" explica esta variedad genérica, que ni los griegos ni los latinos le bautizaron con un nombre propio⁵. Son las literaturas, medievales las que dan nombre a estas ficciones anónimas, generalmente en prosa, como veremos en nuestro estudio.

Precisamente por la amplitud temática y formal del género novelesco incluimos en este estudio el *Libro de Apolonio*, que, como el *Libro de Alexandre*, supone el final de la épica y el comienzo de la novela, entre la historia y la fantasía, en la literatura medieval española y en la tradición literaria europea.

JESÚS-M. NIETO IBÁÑEZ

León, Diciembre de 2003

⁴ Por ejemplo, los propios novelistas griegos denominan sus relatos de μύθος, δράμα, ιστορία, διήγημα, πλάσμα ο σύνταγμα.

⁵ J. ARTILES, *El libro de Apolonio, poema español del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 1976, p. 16.

Capítulo I El Libro de Apuleyo

El Libro de Apuleyo es el primer tratado de la novela medieval que se conserva en España. Su autor es un escritor de origen latino que vivió en el siglo II d. de Cristo. El libro trata de la vida de un joven que se convierte en un dios y luego regresa a la tierra para casarse con su antigua novia.

Primera Parte: La novela medieval

La novela medieval es un género literario que surge en el siglo II d. de Cristo. Su origen se encuentra en el Libro de Apuleyo, el primer tratado de la novela medieval que se conserva en España. Este libro trata de la vida de un joven que se convierte en un dios y luego regresa a la tierra para casarse con su antigua novia. La novela medieval se caracteriza por su estructura lineal y su trama sencilla. Los personajes suelen ser idealizados y la acción se desarrolla en un mundo idealizado. La novela medieval es un género literario que surge en el siglo II d. de Cristo. Su origen se encuentra en el Libro de Apuleyo, el primer tratado de la novela medieval que se conserva en España. Este libro trata de la vida de un joven que se convierte en un dios y luego regresa a la tierra para casarse con su antigua novia. La novela medieval se caracteriza por su estructura lineal y su trama sencilla. Los personajes suelen ser idealizados y la acción se desarrolla en un mundo idealizado.

La novela medieval es un género literario que surge en el siglo II d. de Cristo. Su origen se encuentra en el Libro de Apuleyo, el primer tratado de la novela medieval que se conserva en España. Este libro trata de la vida de un joven que se convierte en un dios y luego regresa a la tierra para casarse con su antigua novia. La novela medieval se caracteriza por su estructura lineal y su trama sencilla. Los personajes suelen ser idealizados y la acción se desarrolla en un mundo idealizado.

El *Libro de Apolonio* trata un tema clásico, expresado en la tradición narrativa antigua, para poner de relieve una lección moral cristiana con un final feliz, a saber, el héroe perseguido por un hado adverso, que le lleva a peregrinaciones interminables antes de lograr la felicidad. El argumento se desarrolla con un objetivo claro: la llegada de Apolonio al trono de Antíoco y, en consecuencia, la obtención del dominio de la ciudad de Tiro. Sobre esta idea tan simple la fantasía ha tejido los más variados motivos hasta alcanzar el número de 2.624 versos. Veamos el argumento del poema antes de comentar la presencia del mito y de otros elementos del mundo clásico.

Apolonio, rey de Tiro, pide la mano de la hija del soberano de Antioquía Antíoco, que vive incestuosamente. Para concederla propone un enigma: el que lo resuelva se casará con ella y el que no, será decapitado. Apolonio da con la solución, que es una revelación de los amores incestuosos entre el padre y la hija. Apolonio tiene que huir para evitar la ira de Antíoco, que niega todo. Cuando iba en dirección a Pentápolis, una tempestad hace naufragar el barco y es recogido por un pescador que le lleva ante el rey Archistrates. Allí con su música se gana al rey y a su hija Luciana, se convierte primero en su maestro de música y después en su esposo. Más tarde, muere Antíoco y esperan a Apolonio para convertirle en rey, pues él había resuelto el enigma. En la travesía por mar Luciana da a luz a una niña, Tarsiana, y aparentemente la madre muere en el parto, de forma que la arrojan al mar. En Éfeso la recoge un médico que le devuelve la salud. Ella decide quedarse en un monasterio de Diana como abadesa. Mientras, Apolonio deja a su hija en Tarso, al cuidado de Estrángilo y Dionisia, y él viaja a Egipto para procurar un buen matrimonio para ella. Dionisia, por envidia hacia la belleza de Tarsiana, intenta acabar con su vida, pero tras una serie de peripecias la capturan unos piratas que la venden como esclava en Mitilene a un rufián que luego pone precio a su virginidad. Un tal Atenágoras se enamora de ella y consigue que su dueño la permita ganar dinero, no con su cuerpo, sino con sus dotes de juglaresa. Por su parte, Apolonio, que ha regresado a Tarso, ha recibido la noticia de la muerte de su hija, aunque él tiene la confianza de que aún vive. Se embarca para Tiro, pero una tempestad lo desvía a Mitilene. Casualmente se encuentra allí con Atenágoras que le lleva ante Tarsiana para que le consuele con su música. Ella acaba por relatarle su triste historia: es la anagnórisis del padre y de la hija. Atenágoras se casa con Tarsiana y ocupa el trono

de Antioquia. Más tarde, un ángel aconseja a Apolonio ir a Éfeso, donde se encuentra con su esposa Luciana en el templo de Diana. Tras este segundo reconocimiento la historia continúa: el matrimonio tiene un segundo hijo, que heredará el trono de Archistrates en Tarso. Una vez solucionada felizmente la trama, Apolonio y Luciana retornan a Tiro, donde morirá nuestro personaje colmado de dicha.

La historia del rey de Tiro, Apolonio, muy difundida en la Antigüedad tardía⁹, procede de una adaptación francesa o provenzal, aunque parece más lógico pensar en última instancia en una fuente latina, la *Historia Apolloni Regis Tyri*, compuesta en la primera mitad del siglo III¹⁰ y de la que existieron diversas versiones¹¹. La posibilidad de un original griego traducido luego por Simposio al latín, que fue postulada por Riese¹², ha sido rechazada rotundamente por algunos de los mejores conocedores de la obra, como M. Alvar o A. Deymond. En la transmisión de la leyenda hay que destacar la *Gesta Apolloni* del siglo X en hexámetros leoninos, la versión de Godofredo de Viterbo del siglo XI y otra del XIV citada en la *Gesta Romanorum*.

2. LAS FUENTES CLÁSICAS: ÉPICA Y NOVELA

La temática sigue muy de cerca la de una novela bizantina, con el amor y las aventuras, en especial el viaje por el mar, como protagonistas, con separaciones y anagnórisis y el correspondiente final feliz, aderezadas con sueños, visiones, toques morales, etc.¹³, hasta el

⁹ En la *General Estoria* de Alfonso X se menciona a Apolonio como personaje histórico de la época de Ptolomeo Filopator. Asimismo, hay testimonios de la penetración de esta leyenda en Holanda, Dinamarca, Suecia, Polonia, Alemania, etc.; cfr. H. HAGEN, *Der Roman von König Apollonius von Tyrus in seinen verschieden Bearbeitung*, Berlin 1978, E. KLEBS, *Die Erzählung von Apollonius aus Tyrus*, Berlin 1899, S. SINGER, *Apollonius aus Tyrus. Untersuchung ubre des Fortleben des antiken Romans in spätern Zeit*, Halle 1895 y C. B. LEWIS, "Die Altfranzösischen Prosaersionen des Apollonius Romans", *Romanische Forschungen* 34, 1913, pp. 147-150.

¹⁰ La primera edición crítica la hizo A. RIESE en Leipzig, 1871, que se reimprimió en 1893 con algunas modificaciones. C. GARCÍA GUAL ("Idea de la novela entre los griegos y los romanos", *Eclás* 19, 1975, pp. 111-143) incluye esta novela entre las que él llama de "reencuentros azarsos".

¹¹ En España contamos con otras versiones posteriores de esta leyenda, como es la versión en prosa del siglo XV de la *Historia* o *Novela de Apolonio*, y la de Juan de Timoneda, que se incluye en el *Patrañuelo*.

¹² *Op. cit.*, p. XVI.

¹³ Para una caracterización del género véase C. GARCÍA GUAL, "Le roman grec dans la perspective des genres littéraires" en *International Congress on the Ancient*

punto de que el *Libro de Apolonio* ha sido calificado de novela bizantina versificada en cuaderna vía¹⁴. Como fuentes o precedentes de estas historias en el mundo grecorromano están, sin duda, las *Efesíacas* o *Habrócomes y Antía* de Jenofonte de Éfeso, o las *Etiópicas* o *Teágenes y Clariquea* de Heliodoro, y, sobre todo, la *Odisea*¹⁵, que a su vez estaba en la base de la composición de aquéllas¹⁶. El argumento de las novelas y del *Libro de Apolonio* es universal: exilio, peligros del mar, batallas, salteadores de caminos, cautividad, huida, liberación de manos de los asesinos, etc. Sin embargo, Klebs¹⁷ resta importancia a la fuente odiseica y opina que las costumbres que se reflejan en el poema son latinas, no griegas, como, por ejemplo, el reconocimiento de Apolonio de su hija recién nacida, los sepulcros en forma de casa, los banquetes y bibliotecas, etc.

Por su parte Riese¹⁸ considera que los elementos de la narración son propios de las historias griegas y de su religión. A su juicio el pasaje del incesto es propio de un griego y raro en un romano. En cualquier caso, está claro que el *Libro de Apolonio* no imita directamente al poema homérico, sino que los motivos odiseicos llegan al autor castellano a través de las novelas griegas y otros imitadores. En efecto, el ingenio y la astucia están en esta obra de clerecía por encima del valor guerrero, propio de los cantares de gesta o de los libros de caballería.

El motivo más clásico y mítico es el propio héroe del poema: es el héroe de la épica homérica y, a la vez, el héroe de la tragedia, regido por un destino al que tiene que someterse y del que al final emerge victorioso. El estoicismo es la respuesta de Apolonio al acoso del destino. No hay lucha, ni ira, ni final trágico, como en una tragedia, sino feliz, como en la *Odisea* o en una novela bizantina. M. Alvar, que ha estudiado con detalle la presencia de estos elementos de la *Odisea* en el *Libro de Apolonio*, nos servirá de guía en el análisis de su folclore. El mar es el marco general de las aventuras de nues-

Novel, Bangor 1977, pp. 99-105, E. CARILLA, "La novela bizantina en España" *Revista de Filología Española* 49, 1966, pp. 275-287.

¹⁴ J. ARTILES, *El libro de Apolonio, poema español del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 1976, p. 16.

¹⁵ También se ha propuesto la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato, aunque no parecen mostrar más que las coincidencias típicas de los relatos de viajes.

¹⁶ B. E. PERRY, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley 1967, pp. 45-57.

¹⁷ Pp. 205-215.

¹⁸ Pp. XVI-XIX.

tro héroe, pues es omnipresente en toda acción. Huyendo de Antíoco, Apolonio naufraga en una tormenta y arriba a la costa de Pentápolis, desnudo, pobre y desconocido. Allí juega a la pelota con los hijos de los nobles y el mismo rey le invita a palacio, donde Apolonio cuenta su historia, como hizo Ulises en la corte de Alcino, también canta y toca la vihuela, lo que provoca el enamoramiento de Luciana, la hija del rey. Ella tenía ya varios pretendientes, pero elige a Apolonio. ¿A quién no le recuerda esta historia parte de la trama de la *Odisea*? El modelo de Ulises es el punto de partida del personaje de Apolonio, pero dotado del talante de sabio y del estoicismo de la nueva espiritualidad del final de la Antigüedad, es un héroe sabio¹⁹. Repasemos otros elementos de la lista de *topoi* dada por Alvar: Apolonio es el único en salvarse en la costa de Pentápolis al haberse asido a un madero; el aprovisionamiento de las naves que van a zarpar; cuando Apolonio llega a Mitilene se están celebrando las Neptunalias, que nos recuerdan el festín en honor de Posidón que tiene lugar en Pilos a la llegada de Telémaco²⁰; el llanto de Ulises o de Eneas es similar al de los personajes del *Libro de Apolonio*; nuestro héroe, avergonzado por la bajeza de su traje, no se atreve a entrar en el rectorio de Archistrates, como ocurrió con Ulises disfrazado de mendigo; en el banquete de Archistrates el rey sienta frente a sí a Apolonio, como Alcino a Ulises; Apolonio vence en el juego de la pelota, como Ulises en el lanzamiento de disco, etc. Lo mismo podríamos hacer con los motivos de las *Efesíacas* incorporadas al relato, que comentaremos en su lugar correspondiente²¹. No obstante, Apolonio es un héroe que destaca más por su inteligencia que por sus fuerzas físicas, es el héroe ideal de la Edad Media. Precisamente por esta sabiduría y por su capacidad para resolver las adivinanzas y enigmas se ha puesto en relación a Apolonio de Tiro con Apolonio de Tiana, novelado por Filóstrato²².

Además hay que contar con la influencia de Virgilio, Ovidio y Horacio, de los que hay versos tomados directos de ellos en el poema, y que, a su vez, también transmitían, sobre todo el primero, temas odiseicos. La influencia va más allá, hasta el punto de que se han localizado en el original latino de la *Historia de Apolonio* diversas re-

¹⁹ P. J. PIDAL (*Noticias preliminares*, LVII BAE, p. XXXVIII) presentaba al protagonista como "un Ulises prudente y sufrido".

²⁰ *Odisea* 3, 1-11.

²¹ ALVAR, *Op. cit.*, I, pp. 58-59.

²² A. D. DEYERMOND, "Motivos folklóricos y técnica estructural en el *Libro de Apolonio*", *Filología* 13, 1967-68, p. 138.

ferencias textuales a los versos de estos poetas. En efecto, el otro gran héroe que está detrás de Apolonio es Eneas, que lejos ya de ser un guerrero se convierte en ejemplo de virtud y de moral, con corazón humano y lágrimas en sus ojos. Ph. H. Goepf²³ observa, por ejemplo, paralelismos con el relato de Eneas a Dido tras su naufragio.

Referencias a Ovidio, en concreto a la fábula de Mirra, parecen encontrarse en la narración del incesto del rey Antíoco con su hija²⁴. Mirra, madre de Adonis, tras el incesto con su padre Tías se convirtió en árbol para evitar la ira de aquél y así expiar el pecado de sus amores²⁵. Precisamente el incesto como pecado inicial es el punto de partida de la historia de Apolonio. No obstante, este "pecado" es inverso, pues en el mito griego es Mirra la que busca la relación con su padre, mientras que en nuestro poema es Antíoco el "pecador".

En la obra castellana el héroe odiseico se va convirtiendo en un bienaventurado cristiano, lleno de bondad²⁶. La clave del *Libro de Apolonio* es la conducta del hombre, peregrino por tierras y por mares, que desea saber y que, estudiados los libros²⁷, necesita cobrar contacto con la realidad para comprobarlo²⁸. Los valores de Apolonio son propios de la Edad Media cristiana, y no del mundo antiguo. La piedad, que evoca la *pietas* clásica, adquiere un valor acentuado en la nueva fe²⁹. Apolonio es el héroe sumiso a la voluntad de Dios y al destino, en lo que parece seguir también las doctrinas pitagóricas y epicúreas³⁰. Como veremos, las modificaciones de la leyenda antigua acercan su contenido a la religión de un hombre del siglo XIII.

Además del héroe, auténtico protagonista del poema, toda la leyenda es más o menos mítica y está localizada en un ambiente antiguo: Tiro, Antioquia, Tarso, Pentápolis, Éfeso y Mitilene. El otro gran escenario es el mar, como camino y escenario de aventuras³¹, de ahí que Neptuno sea la divinidad más citada. En este marco geográfico

²³ "The Narrative Material of Apollonius of Tyre", *EHL* 5, 1938, p. 157.

²⁴ KLEBS, *Op. cit.*, pp. 288-291.

²⁵ *Metamorfosis* 10, 345 ss.

²⁶ ALVAR, *Op. cit.*, I, p. 139.

²⁷ "Encerróse Apolonio en sus casas privadas, do tení sus escritos, sus estorias notadas; rezó sus argumentos, las fazañas passadas, caldeas e latines, tres o quatro vegadas." 31

²⁸ ALVAR, *Op. cit.*, I, p. 189.

²⁹ Cfr. la conocida obra de J. S. LASSO DE LA VEGA, *Héroe griego y santo cristiano*, La Laguna, p. 33 y ss.

³⁰ LASSO DE LA VEGA, *Op. cit.*, p. 14.

hay también una coincidencia con la novela griega, que se suele localizar en ciudades de Asia Menor. Igualmente hay que destacar el viaje a Egipto que realiza Apolonio para conseguir un buen matrimonio para su hija Tarsiana. A este país, por ejemplo, acudían también los héroes de las *Efesíacas* cuando fueron apresados por los piratas fenicios³², y allí acude Habrócomes en busca de los ladrones de la tumba de Antía³³. Egipto en la tradición griega era tierra de aventuras y cuna de sabios, como recuerda Filóstrato a propósito de los gimnosofistas³⁴.

3. LA MITOLOGÍA EN LA HISTORIA APOLLONI REGIS TYRI

A la hora de exponer y comentar las referencias míticas del *Libro de Apolonio* creo que debemos partir de la versión latina, de la *Historia Apolloni Regis Tyri*, para luego poder cotejar la reducción que del mito se ha producido en el texto castellano. En efecto, la cristianización medieval ha despaganizado la mayor parte del mundo mítico antiguo que envolvía la leyenda.

En la versión original se incluía una alusión al culto a Príapo en el lupanar de Mitilene, cuando es vendida Tarsiana a un leno que quiere vender su virginidad³⁵:

Addicitur virgo lenoni, a quo introducitur in saluatorio, ubi habebat Priapum in saluatorio aureum gemis et auro reconditum, et ait ad eam adora numen praesentissimum meum.

Lógicamente esta referencia a este dios minorasiático de la fecundidad, en especial de la virilidad, ha tenido que ser eliminada en aras del nuevo ambiente cristiano.

Después de naufragar Apolonio en su navegación hacia Pentápolis, clama, como un personaje clásico, a Neptuno. Precisamente

³¹ A. NAVARRO GONZÁLEZ, *El mar en la literatura medieval castellana*, La Laguna 1962, p. 256.

³² I 45.

³³ III 71.

³⁴ Cfr. ALVAR, *Op. cit.*, I, pp. 201-202.

³⁵ Cap. XXXIII, corresponde a la estrofa 400. Seguimos la edición latina recogida por M. ALVAR, *El Libro de Apolonio*, Madrid, Castalia y Fundación Juan March, 1976, vol. II.

esta divinidad es la más invocada, dado el carácter marítimo de las aventuras y viajes del poema:

Interim stans Apollonius in litore nudus, intuens tranquillum mare ait: o Neptune, rector pelagi, hominum deceptor innocentium, propter hoc me reseruasti egenum et pauperem, quo facilius rex crudelissimus Antiochus persequatur!³⁶

El texto latino añade, además, una descripción de la tempestad llena de resonancias míticas Tritón, a los vientos, Bóreas, Noto, Céfiro y Euro³⁷:

Certa o non certis cecidere...
 Concita tempestas rutilans inluminat orbem.
 Aeolus imbrifero flatu turbata procellis
 Corripit arua. Notus picea caligine tectus
 Scinditque omne latus pelagique uolumina uersat.
 Auster
 Voluitur hinc Boreas, nec iam mare sufficit Euro,
 Et treta disturbata sibi inuoluit harena
 ...et cum reuocato a cardine ponto
 Omnia miscentur. Pulsat mare sidera, caelum.
 In sese glomeratur hiems; pariterque morantur
 Nubila, grando, niues, zephyri, treta, fulgida, nimbi.
 Flammá uolat uento, mugit mare conturbatum.
 Hinc Notus, hinc Boreas, hinc Africus horridus instat.
 Ipse tridente suo Neptunus spargit harenas.
 Triton terribili cornu cantabat in undis.

También hay que recordar las fiestas en honor de este dios, las Neptunalia que se celebran en Mitilene en el momento en que llegó Apolonio, antes del encuentro con su hija³⁸:

Omnibus deum rogantibus ad Mytilenam ciuitatem aduenerunt.
 Ibi Neptunalia festa celebrabantur.

En el relato de Tarsiana de su desgraciada vida ella recuerda a su madre y cómo su cadáver fue arrojado al mar, "confiada a Neptuno", por su propio padre:

³⁶ Cap. XII, estrofa 111-120.

³⁷ Cap. XI, estrofa 104-110.

³⁸ Cap. XXXIX, entre las estrofas 458 y 459.

Quae tamen ornata a patre meo regalibus ornamentis et deposita in loculum cum XX sestertiis auri Neptuno est tradita.³⁹

Hay que señalar asimismo el baño de Palas que toma Apolonio en el gimnasio de Pentápolis: ⁴⁰

Hoc audito Apollonius exuens se tribunarium ingreditur lauacrum, utitur liquore Palladio...

También aparecen los dioses Manes de los antepasados, que son invocados por Tarsiana junto a la tumba de su nodriza Licórides⁴¹: “Et ibi manes parentum suorum inuocabat”.

Cuando Luciana se pone de parto en el barco, se hacen súplicas a Lucina, a la diosa protectora de los partos:

Qui dum per aliquantos dies totidemque noctes Austri uentorum flatibus diu pelago detinerentur, nono mense cogente Lucina enixa est puella⁴².

Hasta las Musas eran mencionadas en una de las adivinanzas que se le proponen en Mitilene por Tarsiana y Atenágoras para consolarlo:

Dulcis amica ripe semper uicina profundis,
suauae canens Muisis, nigro perfusa colore
nuntia sum linguae digitis signata magistri⁴³.

4. LA MITOLOGÍA EN EL *LIBRO DE APOLONIO*. DESPAGANIZACIÓN Y CRISTIANIZACIÓN

Pasemos ahora a ver la simplificación de estos mitos en el *Libro de Apolonio* castellano. Aunque realmente todo el libro sigue siendo una historia mítica, sin embargo ya en el poema castellano sólo han quedado tres menciones directas a motivos míticos:

³⁹ Cap. XLIV, estrofa 534.

⁴⁰ Cap. XIII, entre las estrofas 141-147.

⁴¹ Cap. XXX, estrofa 364.

⁴² Cap. XXV, estrofa 267.

⁴³ Cap. XLII, estrofa 506-507.

Cuando tañe Apolonio es comparado con Apolo y con Orfeo, los dos personajes de la mitología griega famosos por este arte. Ellos se han convertido en un fácil recurso de comparación o de ejemplo⁴⁴:

Todos por una boca dizién e afirmaban
Que Apolo nin Orfeo mejor non violaban;
El cantar de la dueña, que mucho alababan
Contra el d'Apolonio, nada non lo preciaban. 190

El pescador que consuela a Apolonio y le lleva a la ciudad le dice unas palabras donde no es sólo Dios el que se menciona sino también las hadas, como personificación del destino, el *fatum* latino:

El que hobo poder de pobre de tornar
puédete si quisiere de pobreza sacar;
non te querrián las fadas, rey, desmamparar,
puedes en poca d' hora todo tu bien cobrar. 137

Los "fados" que dirigen el destino de las personas fueron adversos para Luciana y también para su hija, según se lamenta la propia Tarsiana ante Apolonio:

Ay, madre Luciana, si mal fado hobiste,
a tu fija Tarsiana mejor non se lo diste:
peligrest' sobre mar e de parto moriste,
jante que me parieses afogarme debiste!... 531

En cuanto al tema del destino hay que señalar que en numerosos lugares de la obra se insiste en la necesidad de confianza en Dios en las *causibus Fortunae*⁴⁵ y en la fortaleza que el hombre ha de tener ante la adversidad⁴⁶, así como en su aceptación de la voluntad divina⁴⁷. Esta nueva moralidad ya venía apuntada por el propio espíritu griego, que en sus últimas etapas abogaba por un perfección espiritual. La novela griega estaba ya dotada de un sentido profundo y de intención religiosa, además del sincretismo religioso de divinidades griegas y orientales que en ella dominaba. Los dioses son los que guían la acción hasta llevar las aventuras a un objetivo fijado, como hace el Dios cristiano en el *Libro de Apolonio*, por medio de orácu-

⁴⁴ Edición citada de ALVAR, vol. II.

⁴⁵ 133-137 y 265.

⁴⁶ 93-94.

⁴⁷ 345 b-d.

los, sueños, apariciones, etc. La providencia divina en ambos relatos determina la acción y marca el destino de los protagonistas.

Hay un caso en el que el autor del *Libro de Apolonio* no ha eliminado el color pagano del original latino, de modo que se produce una situación híbrida, un monasterio de monjas cristianas consagrado a la diosa Diana en Éfeso. Allí estaba Luciana, la esposa de Apolonio, convertida en abadesa, que reza el salterio y vive en fraternidad. Este personaje se había convertido en la diosa de la castidad, lo que permitía una cierta licencia a la hora de mantenerlo en un contexto cristiano, como un símbolo:

Demanda por el templo que dicen de Diana,
fuera yaz' de la villa, en una buena plana;
dueñas moran en él, visten paños de lana,
a la mejor de todas, dízenle Luciana. 579

No obstante, el texto latino se explayaba más en la referencia al templo de Diana y en la belleza de la diosa⁴⁸.

Luaciana en el templo de Diana sirve al Dios cristiano en castidad:

Por amor que toviere su castidad mejor;
fizieron un monesterio do visquiere seror
fasta que Dios quisiere que venga su señor;
con otras dueñas d'orden, servié al Criador. 324⁴⁹

El templo de Diana, de Ártemis, es el centro religioso de las *Efesíacas* de Jenofonte de Éfeso, donde aparece en todo su esplendor. Por tanto no deja de ser curioso este detalle de coincidencia, a saber, que el único templo de la Antigüedad citado en el *Libro de Apolonio* es aquel que protagoniza la novela griega. Por otra parte, en las *Etiópicas* la protagonista femenina, Cariclea, es sirvienta del templo de Ártemis y enemiga del matrimonio como la diosa. En las *Efesíacas* Antía participa de una forma destacada en la procesión de Ártemis, con una vestimenta ritual que recuerda la imagen de Diana cazadora⁵⁰.

Podemos preguntarnos el porqué de esta reducción del mito en el *Libro de Apolonio*, aunque la respuesta se supone por lo ya ex-

⁴⁸ Cap. XLVIII.

⁴⁹ También reza el salterio (325 b).

⁵⁰ I 2, 2 y ss.

puesto. El tono cristiano del poema obliga a eliminar estas alusiones a la religión pagana, aunque la temática de fondo siga perteneciendo al mundo antiguo. Las pocas referencias que quedan de la mitología antigua no tienen ya un valor religioso. Apolo y Orfeo, como modelos de músicos, adquieren un sentido exclusiva y plenamente literario, de *exemplum*, con claras resonancias eruditas. No obstante, T. E. Pickford⁵¹ va más allá de lo que parece evidente y propone mitos, casi en clave, debajo de toda la trama del libro. Para él el nombre de Apolonio, derivado del de Apolo, explica la similitud de varios pasajes de su historia en relación con el mito de Apolo, y la bajada de Apolonio a la bodega del barco para llorar a su esposa le recuerda el descenso de Orfeo a los infiernos en busca de Eurídice, entre otros similitudes, a mi juicio, bastante rebuscadas.

El mantenimiento del templo de Diana podría parecer un *lapsus* del autor, a quien le hubiera sido posible sustituir esta divinidad por una Virgen o Santo. Sin embargo, no creo que sea así, pues incluye el dato de la conversión en abadesa de Luciana. El autor ha conservado la advocación, que en la literatura medieval mantiene el carácter de diosa de la castidad. Más aún, habría que pensar también en la exaltación de la castidad y de la fidelidad en la propia novela griega, con especial relieve en las *Etiópicas* de Heliodoro, donde esta virtud es consecuencia de la piedad de los enamorados hacia los dioses. En efecto, en ella se insiste en la virginidad a ultranza de los protagonistas y en la castidad con acentos casi religiosos, incluso del varón. En las *Efesíacas* son la Ártemis griega y la Isis egipcia las que colaboran en guardar la fidelidad y la pureza de los héroes.

En definitiva, lo poco que queda del mito antiguo no es más que una referencia erudita, un mero paradigma, sin sentido religioso. Como ya hemos dicho, el autor no es un traductor, sino un creador, que amplifica, reduce o matiza el texto original. Precisamente el objetivo moralizante del mester de clerecía lleva a una reelaboración de la historia. No obstante, la propia novela griega tenía también una finalidad formativa y moral, que justificaba la existencia de numerosas máximas que salpicaban las obras. El *Libro de Apolonio* es la versión más cristianizada de las que sobre esta leyenda se hicieron en la Edad Media: hay más de setenta referencias a Dios y quince al Creador, y son numerosas las alusiones bíblicas y plegarias. En el mundo reli-

⁵¹ "Apollonius of Tyre as Greek Myth and Christian Mystery", *Neophilologus* 49, 1975, pp. 599-609.

gioso medieval del poema Dios ocupa el centro y a él se refieren todos los actos de los hombres. No obstante, este proceso cristianizador ya estaba en el original latino que sirvió de base al poema castellano. A este respecto se ha comparado el *Libro de Apolonio* con la obra de W. Shakespeare, *Pericles, príncipe de Tiro*, donde no hay huella de ninguna reelaboración cristiana: la esposa de Pericles es una sacerdotisa de Éfeso, no una abadesa, y no es un ángel sino la propia Diana la que le inspira realizar ese viaje.

Se ha producido un fenómeno de despaganización y cristianización en esta transmisión de las fuentes clásicas a la literatura medieval con referencias a Dios, a un ambiente cristiano (monasterios, clérigos, salmos, ...) y a un ascetismo también cristiano (la misericordia divina, el rechazo del mundo, las adversidades de la fortuna,...). A pesar de la cristianización, Apolonio va más allá de una religiosidad "eclesiástica", pues es un héroe clásico adaptado a una nueva realidad, un héroe odiseico convertido en héroe cristiano⁵².

Los elementos cristianos de la historia del rey de Tiro se perciben también en las consideraciones morales esparcidas en el relato, que buscan edificar ejemplarmente, como en la novela griega. Pero quizá donde más se aleja el poema de la historia clásica es en el hecho de que el motor del relato castellano es el pecado, personificado, que aparece ya desde el comienzo:

El pecado, que nunca en paz suele séller,
tanto pudo el malo volver y revolver
que fiço a Antíoco en ella entender
tanto que quería por su amor perder. 6

La personificación queda más clara en la mención del enemigo, el "demonio", que es el que hace pecar a Antíoco y, por tanto, dar pie a las desventuras de Apolonio⁵³:

Bien sé que el nemigo en el rey fue ñcarnado
que non habiá poder de veyer el pecado;
manteniá mala vida, era de Dios airado,
ca no l'faciá servicio don'fuese pagado. 13

⁵² ALVAR, *Op. cit.*, I, p. 145.

⁵³ Otros ejemplos en 26 y 18.

5. OTROS POSIBLES ELEMENTOS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA.

Como complemento a este análisis del mito clásico en el *Libro de Apolonio* hemos de hacer, aunque sea breve, una consideración de otros aspectos que en última instancia se retrotraen a una tradición antigua, que hunde sus raíces en el mundo de Grecia y Roma. Las adivinanzas y enigmas que están diseminados por el poema tienen también un origen clásico, y parecen seguir la finalidad didáctica que se observa también en la novela griega. El enigma inicial que da lugar a todas las aventuras posteriores, el que propone Antíoco a Apolonio para conseguir la mano de su hija, nos recuerda a la esfinge de Tebas:

La verdura del ramo escome la raíz,
de carne de mi madre, engrueso mi serviz. 21

El pasaje más extenso que contiene numerosos acertijos es aquel en el que Tarsiana y Atenágoras proponen nueve adivinanzas a Apolonio para intentar así consolar su tristeza⁵⁴, después de que no lo han conseguido con la música. Apolonio como un héroe y rey sabio descifra todas las preguntas con gran soltura⁵⁵. Estos enigmas, cuya solución va acompañada de premio y su error de castigo, pertenecen a los conocidos motivos de la cuentística universal.

En la estrofa 26 se habla de una profecía, aunque más bien es una adivinanza o acertijo, la que resolvió Apolonio a Antíoco y que es el prelude de todos sus males:

Fue de la profecía el rey muy mal pagado;
lo que siempre buscaba lo había fallado,
metiólo en locura la mueda del pecado;
aguisóle en cabo com'fues'mal porfaçado. 26

Las profecía, al igual que ocurría en las novelas griegas, tienen también su papel determinante en la acción. Más que profecía se trata de avisos y apariciones de la divinidad para encarar el futuro. Por ejemplo, cuando Apolonio se va a dirigir a Tarso, un ángel se le aparece y le ordena ir a Éfeso, al templo de Diana:

⁵⁴ 499-524.

⁵⁵ Sobre la presencia de los enigmas y adivinanzas en el *Libro de Apolonio*, dentro de una práctica habitual en la literatura española, cfr. ALVAR, *Op. cit.*, I, 237-242, con bibliografía al respecto.

Habiendo esto puesto el guión castigado,
vínole en visión un homne blanqueado;
ángel podié séller, ca era aguisado,
llamólo por su nombre, dixol'atal mandado:
- Apolonio, non has a Tiro que Buscar,
Primero ve a Efesio, allá manda guiar,
Cuand' fueres arribado, sallido de la mar,
Yo te diré qué fagas por en cierto andar. 577-578

El tema de la fama es importante también en este poeta de cle-recía. No se ambiciona la gloria o renombre para sí, sino para los hé-roses de sus escritos. En el conocido estudio de Lida de Malkiel⁵⁶ so-bre este tema se destaca el hecho de que el *Libro de Apolonio* busca una inmortalidad paradigmática y modélica, en el que Apolonio, como Alejandro, se convierte en un ejemplo o anécdota gloriosa⁵⁷. La obra añade honor, fama y afán de recuerdo que están ausentes en el original latino.

El no cortarse la barba y el cabello ya desde la Antigüedad era señal de dolor, como hace Julio César, después del desastre de Titu-rio, y Calígula, cuando murió su hermana Drusilla⁵⁸. Los precedentes bíblicos son bien conocidos, *Números* 6, 1-21 y *Samuel* 1, 11, por ci-tar algún ejemplo. Apolonio, al morir su esposa y dejar en Tarso a su hija, jura no volver a cortarse los cabellos y las uñas (346):

Comiéndote la fija, dótela a criar,
con su ama Licórides que al sabrá guardar;
non quiero los cabellos, ni las uñas tajar,
fasta que casamiento bueno le pueda dar.

Sólo cuando vuelve a encontrarse con su hija y la reconoce, se casa con Atenágoras y se decide a afeitarse la barba (555):

Demás yo he jurado de non me cercenar,
nin rayer la mi barba, nin mis uñas tajar,
fasta que pudiesse Tarsiana desposar;
pues que la hé casada, quiérome afeitar.

⁵⁶ *La fama en la Edad Media castellana*, México, FCE, 1952, pp. 159-166.

⁵⁷ P. 184.

⁵⁸ J. ARTILES, *Op. cit.*, pp. 174-178.

Por supuesto, amén de estos detalles, hay ciertos elementos folclóricos conocidos, en los que no podemos detenernos⁵⁹: por ejemplo nos recuerda a la leyenda de Edipo el tema de la princesa, de una belleza sin par, ofrecida como premio al que descifre un misterio, en este caso la hija de Antíoco y el pretendiente Apolonio. El valor simbólico del número tres, que tanta importancia tiene en el poema, pues tres son los pretendientes de Luciana, tres las adivinanzas que Tarsiana propone a su padre y tres los protectores de Apolonio. A. D. Deyermond⁶⁰ ve en el incesto y en las andanzas del héroe perseguido por la fortuna los motivos folclóricos fundamentales de la historia y de ellos dependen otros elementos: las pruebas para obtener a la princesa, las adivinanzas y el secreto vergonzoso y los peligros de su descubrimiento. Este autor hace una larga lista de los motivos folclóricos y del cuento popular presentes en el *Libro de Apolonio* y lo compara con otras tradiciones similares, destacando como encanto del poema la pervivencia de primitivos valores folclóricos y una trama primitiva en una materia tan culta como la historia del rey de Tiro⁶¹: una princesa es ofrecida como premio a quine sepa explicar un misterio, las cabezas de los pretendientes fracasados se ponen en estacas delante del palacio de la princesa, se envía al héroe a realizar cierta búsqueda, y todo el ritual de las adivinanzas, entre otros temas.

Si tuviéramos espacio y no sobrepasaríamos los límites fijados para este estudio, podríamos abordar otros aspectos interesantes del poema castellano, donde sería posible rastrear la huella de la Antigüedad, como la música⁶², el gusto por estatuas, inscripciones, monumentos, cartas o libros "de sabios". Asimismo, en el ámbito cortesano el *otium* está ocupado, además de por la música, por el deporte, por el juego de pelota, que viene a sustituir al gimnasio del original latino⁶³.

⁵⁹ El motivo tradicional del número tres está muy presente en esta obra; cfr. J. PÉREZ VIDAL, "Dos notas al libro de Apolonio", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 9, 1953, pp. 89-54; cfr. la lista de motivos de S. THOMPSON, *Motiv-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Copenhague 1955.

⁶⁰ *Op. cit.*, pp. 128-140.

⁶¹ DEYERMOND, *Op. cit.*, p. 148.

⁶² D. DEVOTO, ("Dos notas sobre *El libro de Apolonio*", *Bulletin Hispanique* 74, 1972, pp. 291-330) ha analizado el vocabulario musical del poema y la presencia de este arte como una de las actividades rectoras del conocimiento humano. Para él hay aquí también un eco importante del mundo clásico, donde "ética y música anduvieron de consuno... y fueron asunto de Estado".

⁶³ ARTILES, *Op. cit.*, pp. 159-164.

El análisis de éstos y otros detalles muestran al *Libro de Apolonio* como una obra original que va más allá de un préstamo e imitación. El texto es el resultado de otros muchos hasta conseguir un contenido nuevo de lo que no eran más que convenciones del género. En él sobreviven referencias a una vieja religiosidad y mitología en un clima de cristianismo, en el que el rey de Tiro se ha convertido en un señor de la Castilla del siglo XIII. La medievalización de un tema clásico trae consigo una adaptación a costumbres e ideas nuevas, a pesar del anacronismo histórico y religioso, de ahí que no se puedan pasar por alto los ecos de otros personajes y temas de la mitología clásica que sí existían en el original latino, pero que han sido suprimidos en aras de la cristianización del libro. Las pocas referencias al mito antiguo que sobreviven pertenecen al ámbito de la alegoría o el símbolo, con una validez inmediata y concreta, desconectadas de su contexto y ambiente originarios.

Detrás del *Libro de Apolonio* están la tradición de la *Odisea*, las novelas griegas y los poetas latinos. Sin duda es la novela la que ofrecía un esquema más completo, desde el punto de vista formal y de contenido, con su apología de la moral, de la religión, de la castidad, de la fidelidad, etc., dentro de un marco de aventuras, viajes y amores.

El *Libro de Apolonio* es el final de un largo proceso de enriquecimiento de la trama primitiva de viajes y aventuras, es el resultado de una asimilación de elementos externos que acabarán configurando de una forma original el poema del siglo XIII: navegaciones y naufragios, persecuciones y salvamentos, piratas y ladrones, raptos y libertades, rufianes y vírgenes, virtud perseguida y triunfante, ignorancia y anagnórisis, hasta que al final es la virtud cristiana la que se convierte en la meta de los viajes y amores de los héroes.

Capítulo II

La novela sentimental del siglo XV

“Non confiando de mi simple ingenio seguire el estilo
a ty agradable de los antiguos Omero,...”

Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, p. 67.

1. LA NOVELA SENTIMENTAL. ANTECEDENTES CLÁSICOS

La prosa del siglo XV a diferencia de la precedente empieza a imitar los textos latinos de la antigüedad clásica. Sobre esta base, la narración novelesca, lejos ya de la fábula y el cuento, opta por las aventuras de caballerías y por la narración de la pasión amorosa⁶⁴. En el reinado de los Trastámara y de los Reyes Católicos coexiste lo heroico con el ideal del amor y el de la belleza por sí misma, que desemboca en una narrativa caballeresca y sentimental a través de la literatura cortesana y de una progresiva secularización de las ideas.

La novela de amores, que Menéndez Pelayo⁶⁵ definió y etiquetó con el nombre de “erótico-sentimental”, es un subgénero que tiene la suficiente entidad para ser rotulado y descrito más o menos así. El estudio que haremos de sus recursos de la mitología clásica apoyará también este contenido amoroso y sentimental.

Este tipo de novela es variada y polimorfa y en ella convergen diversas tradiciones que desbordan el ámbito del mundo cortesano, como el trasfondo mágico-caballeresco⁶⁶, el alegorismo de la poesía y

⁶⁴ Tales obras narrativas pertenecen al género que en inglés se llama “romance” (libros de aventuras) con los libros de caballerías y la ficción sentimental como dos de los subgéneros más importantes; cfr. A. DEYERMOND, “Libros de caballería y ficción sentimental”, en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, A. DYERMOND, 1. *Edad Media, Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 281.

⁶⁵ *Orígenes de la novela*, N.B.A.E., Madrid, Atlas, 1905-1915, II, Cap. VI, pp. 3-88.

⁶⁶ Las fronteras entre la novela caballeresca y la sentimental es, en casos, poco apreciable; cfr. H. L. SHARRER, “La fusión de la novela artúrica y la novela sentimental”, en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, 1. *Edad Media. Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 301-311.

narrativa francesa de la baja Edad Media, la autobiografía sentimental⁶⁷ o la retórica de la *Fiammetta* de Boccaccio⁶⁸. A pesar de la mezcla aparente entre lo caballeresco y lo erótico, entre el *Amadís* y la *Fiammetta*⁶⁹, la novela sentimental se distingue de la de caballerías por ser más corta y por su descripción psicológica e interior. Las cartas, las poesías, los monólogos y los diálogos, así como lo autobiográfico, destacan sobre la mera acción.

Los antecedentes clásicos de este género, mal definido y heterogéneo, tienen a las *Heroidas* de Ovidio como uno de sus privilegiados predecesores. En efecto, el modelo de sus cartas ficticias, sobre todo la de las heroínas trágicas de la Antigüedad que habían sido víctimas del amor, y la inclusión del narrador como personaje ofrecían a la novela sentimental múltiples argumentos. La colección ovidiana consta de dos tipos de cartas, las quince primeras son de mujeres legendarias, la mayoría griegas, dirigidas a sus amantes ausentes, y las seis siguientes incluyen la carta del amado a la amada y su contestación. Los elementos dramáticos del sentimiento amoroso, el abandono, la frustración, los celos, el despecho y la nostalgia dominan la composición, cuyos antecedentes hay que verlos en la tradición epistolar griega, como Aristeneto y Filóstrato⁷⁰, en la lírica griega, en la poesía helenística y, sobre todo, en la elegía amatoria. Las *Heroidas* se habían traducido al castellano en la corte de Alfonso X el Sabio, en su *Libro de las dueñas*, y se habían introducido en la historiografía por un interés y en un contexto más histórico que "amoroso". Con el *Bursario* de Rodríguez del Padrón asistimos a la segunda versión de las cartas ovidianas a nuestra lengua⁷¹. Asimismo se ha apuntado como fuente a las *Cartas de amores* de Marco Aurelio, traducidas por

⁶⁷ Las *Confesiones* de San Agustín han sido señaladas como uno de los modelos de este autobiografismo, cfr. el estudio preliminar de A. DEYERMOND a la edición de *Cárcel de amor*, Barcelona, Crítica, 1995, p. XII-XIII.

⁶⁸ C. SAMONÀ, "Los códigos de la novela sentimental", en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, A. DEYERMOND, 1. *Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 376-380.

⁶⁹ Para un análisis del género véase J. L. VARELA, "Revisión de la novela sentimental", *Revista de Filología Española* 48, 1965, pp. 351-382.

⁷⁰ Cfr. A. A. DAY, *The origins of Latin love Elegy*, Oxford 1938, pp. 37-58.

⁷¹ O. T. IMPEY, "Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian translations of the Heroides and the beginnings of Spanish sentimental prose", *Bulletin of Hispanic Studies* 57, 1980, pp. 283-297. El autor añadió al *Bursario* tres cartas, que constituyen el puente en la evolución entre la traducción ovidiana y *Servo libre de amor*; cfr. T. GONZÁLEZ ROLÁN y P. SAQUERO SUÁREZ, "Las cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón: edición, notas literarias y filológicas", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 3, 1984, pp. 39-72.

Antonio de Guevara entre 1518 y 1525, y se ha relacionado el éxito de la novela sentimental con el auge de este modelo de cartas de amor para solicitar a la mujer amada, que tanto éxito tuvieron en la corte de los Reyes Católicos y, sobre todo, de Carlos V⁷².

Ya R. Schevill en su conocido estudio *Ovid and the Renaissance in Spain*⁷³ propuso que a estas obras habría que llamarlas cuentos o novelas ovidianas, por estar llenas de citas, temas, motivos y reminiscencias de los escritos eróticos de Ovidio. Esta vuelta a los modelos clásicos trae consigo también un repunte de la mitología, con sus personajes, historias y motivos. La alegoría es uno de los cauces privilegiados para la expresión de los contenidos mitológicos en la novela medieval. El amor cortesano es la alegoría medieval por excelencia y hay que remontarse también a la Antigüedad clásica para ver sus precedentes que discurren por el difuso neoplatonismo de San Agustín, del PseudoDionisio Areopagita, de la cristianización de la metafísica de Plotino y Proclo, de Macrobio, de Boecio⁷⁴, y de Dante, que es el más claro y próximo precedente⁷⁵. La tradición platónica, la neoplatónica y la escolástica medieval se funden en esta ficción sentimental⁷⁶.

2. LA ALEGORÍA. LA RELIGIÓN DEL AMOR

El aspecto más destacado de este subgénero novelesco es el tema del amor, con sus correspondiente personificación y alegoría. Como en cualquier poeta amatorio clásico, se insiste en la idea tradicional del Amor como dios vengador y celoso, que viene a perturbar la paz de los que se burlan de su poder, es decir, una divinidad cruel con el enamorado. En estas novelas se puede hablar de una especie de religión del amor con claras analogías con el amor cristiano en el culto a la Virgen y en una determinada terminología, como el "Dios del amor", el "cielo" o "el infierno" de los enamorados. Esta forma de amor cortés, totalmente convencional, queda expresada frecuente-

⁷² A. REDONDO, "Antonio de Guevara y Diego de San Pedro: las Cartas de amores de Marco Aurelio", *Bulletin Hispanique* 78, 1976, pp. 226-239.

⁷³ University of California 1913, pp. 87 y ss.

⁷⁴ A Boecio se debe también la influencia en la ficción sentimental; cfr. DE-YERMOND, estudio preliminar citado a la edición de *Cárcel de amor*, pp. XII-XIII.

⁷⁵ C. S. LEWIS, *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, trad. esp., Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 56-71.

⁷⁶ J. I. VARELA, *Art. cit.*, p. 359.

mente en términos religiosos: se usan oraciones litúrgicas de la Iglesia o los salmos del Antiguo Testamento como oraciones a Cupido y se llega a equiparar el sufrimiento y la pasión del amante con la pasión de Cristo, presentándose aquél como mártir de su fe⁷⁷. No hay, sin embargo, parodia ni falta de respeto, sino una convivencia de la moralidad católica y de la ficción literaria⁷⁸. Se buscaba así alabar y exaltar el amor, no desacreditar ni burlarse de la religión. En la Baja Edad Media castellana se observa un progresivo sincretismo de la retórica del Eros, el amor humano, con la del Ágape, el amor a Dios; la mujer de carne y hueso, la dama cortesana, simbolizaba este cambio de enfoque moral⁷⁹. El plano humano y divino se aproximan en esta divinización del amor y sus componentes que se conjugan con una secularización que trata de acomodar al amor terreno las plegarias, rezos, ritos, pasajes bíblicos y teología a contextos eróticos, es decir, los conceptos religiosos con sus conceptos y lenguajes. En el caso de Dante se hallaba un ejemplo de una vida donde se armonizaba en su cristianismo la experiencia sexual con la religiosa, el amor hacia su amada y la devoción hacia la Santísima Virgen y hacia Dios. No hay parodia ni sátira, sino que la compenetración del ideal sagrado con el profano demuestra hasta qué punto el amor dominaba la vida de la época y cómo lo veneraban los hombres cultos del siglo XV. No hay que olvidar a este respecto que el siglo XV fue un momento de debilitamiento de la fe religiosa y de devolver al ámbito humano mucho de lo que estaba restringido a la esfera divina, como era el amor y la mujer. Por ello las novelas se desarrollan en un escenario irreal, de forma alegórica. La separación esencial de la realidad se basa en la disociación entre el amor y lo físico. La religión erótica del dios del Amor se debe fundamentalmente a la herencia de Ovidio, adaptada al gusto medieval como una "religión cristianizada del amor"⁸⁰. Se llega, entonces, a la idealización del concepto del amor, el amor cor-

⁷⁷ A. A. PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, trad. esp., Madrid, Cátedra, 1986, pp. 31 yss.

⁷⁸ P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin de Moyen Age*, Rennes, Pilón, 1949, I, p. 198.

⁷⁹ E. M. GERLI, "Eros y Ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la Baja Edad Media castellana", en A. M. GORDON y E. RUGG (eds.), *Actas del VI Congreso de Hispanistas*, Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas, 1980, pp. 316-319; cfr. también H. GREEN, "Courtly Love in the Spanish Cancioneros", en *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Lexington 1970, pp. 40-92, y M. R. LIDA DE MALKIEL, "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV", *Revista de Filología Hispánica* 8, 1946, pp. 121-130.

⁸⁰ C. S. LEWIS, *Op. cit.*, p. 17.

tesano, por medio del método alegórico, con la mitología como ingrediente.

La visión trágica del amor es esencial en estas narraciones novelescas y deriva también de las *Heroidas*, de la *Fiammetta*, de muchas poesías cancioneriles y de la propia ficción artúrica. La trama de la novela sentimental consiste en la búsqueda de un ideal inalcanzable y, por tanto, su única solución es la muerte. La *Elegia di madonna Fiammetta*, escrita por Boccaccio hacia 1335 y traducida al catalán en el XIV y un siglo más tarde al castellano, es la autobiografía ficticia de una joven casada que se enamora de otro hombre y acaba cometiendo adulterio con él. La relación acaba mal, pues el amante abandona a Fiammetta, que intenta suicidarse sin éxito. La protagonista decide enseñar a las demás mujeres las precauciones que han de tomar contra los hombres.

El tema común de estas novelas, fiel al código del amor cortés, es el de una historia sentimental de desenlace casi siempre funesto con un trasfondo moral del autor o de otro personaje que finge ser espectador y narrador de los hechos. El argumento, con variantes, podría ser el de un caballero que ama a una doncella que acepta sus ofrecimientos epistolares, pero que no puede o no quiere corresponderle por razones de honor. El caballero, inútilmente ayudado contra sus rivales amorosos por el autor o narrador, se encierra en su triste soledad y acaba suicidándose⁸¹. El héroe es un caballero que más que actuar escribe mensajes, a veces auténticos sermones⁸², y la heroína es una doncella, en teoría libre de casarse con el caballero enamorado, pero que lo rechaza por el código de honor español. Samonà⁸³ destaca la fuerza institucional y represiva de este honor al margen de todo escándalo o incesto en la novela sentimental española frente a las narraciones de otros puntos de Europa.

El arte de estas novelas radica en la imprecisión de las fronteras entre el mito alegorizado y el mito personal, lo maravilloso que se encuentra con lo real⁸⁴. Esta paganización deliberada del cristianismo en que el hombre adora y sirve a la mujer, como el cristiano adora y

⁸¹ C. SAMONÀ, *Op. cit.*, p. 377.

⁸² Por ejemplo, en *Cárcel de amor* hay siete cartas, dos carteles de desafío y un discurso de arenga.

⁸³ *Op. cit.*

⁸⁴ H. CIOCCHINI, "Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes (Juan Rodríguez del Padrón. Garcí Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)", *Revista de Filología Española* 50, 1967, pp. 299-306.

sirve a Dios, evidencia una forma de vida y un significado ideológico nuevo en el que la mitología clásica tiene un puesto relevante. El uso medieval de la mitología es fundamentalmente ilustrativo y alegórico, pero siempre con una finalidad doctrinal dentro de la moral de la nueva religión sacroprofana. Así lo expresa muy *Siervo libre de amor* de del Padrón: “trayendo fiçiones, según los gentiles nobles, de dioses dañados e deesas, no porque yo sea honrrador de aquellos, mas pregonero del su grand error, y siervo yndigno del alto Jesús. Eficçiones, digo, al poético fyn de aprovechar y venir a t́y en plazer con las fablas que quieren seguir lo que naturaleza no puede sofrir aprovechar con el seso alegórico que trahe consigo la ruda letra, aunque parece del todo fallir.”⁸⁵ La mitología clásica se equipara en este nueva “religión del amor” a la propia Biblia, y así el amante y sus hazañas son comparadas a las de los más renombrados personajes de uno y otro ámbito, como se puede leer en *Triste deleytación*:

De fayçiones muy diversas
avía silbestras fieras:
áspides, bíboras adversas,
calcatrizes muy perversas;
otras d’estranyas maneras
con bocas, ojos nozientes,
manos crudas, repunantes;
Verbino, Jasón presentes
Fueran y Sansón temientes,
Ércules con mil gigantes⁸⁶.

La erudición clásica de moda asimila y aprovecha las referencias mitológicas como recurso más didáctico que estético, sin oscuridad en el mito, sino con la claridad que les permite el plano alegórico.

3. LA NOVELAS Y SU ERUDICIÓN CLÁSICA

El género lo inicia en Galicia *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón hacia 1440. Entre 1445 y 1449 don Pedro, Condestable de Portugal, compuso la primera versión de *Sátira de infelice e felice vida*⁸⁷, ficción alegórica situada en los márgenes del género senti-

⁸⁵ Pp. 67-68.

⁸⁶ P. 91.

⁸⁷ La versión castellana se redactó entre 1450 y 1453.

mental. Sin embargo, *Cárcel de amor* se convierte pronto en obra clásica del género, en referencia obligatoria para la ficción sentimental futura y su éxito produjo en 1496 la publicación de una segunda parte de la mano de Nicolás Núñez.

La novela sentimental española disfruta de un período de esplendor desde 1440, fecha de composición del *Siervo*, hasta 1495, año en que se publica *Grimalte y Gradisa*, si bien el período de influencia y de epígonos es más amplio⁸⁸. Ya en la primera mitad del siglo XVI A. Deyermond señala seis novelas de ficción sentimental, que desembocan en otra de las fronteras del género, como es la ficción bizantina⁸⁹. En el presente estudio tendremos en cuenta, además de las obras clásicas del género, otras novelas, en algunos casos tardías y marginales, como la anónima, *Triste deleytación*⁹⁰, de la segunda mitad del siglo XV, *Repetición de amores* de Luis de Lucena⁹¹, compuesta antes de 1497, que es un alegato contra las trampas del amor y los fraudes de la mujer, y *Questión de amor*, publicada en Valencia en 1513⁹², donde “el poeta no habla de amor, sino del conflicto entre estados emocionales y facultades de la mente”⁹³. Por su parte, *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1514)⁹⁴ continúa el esquema de *La Celestina*, con algunas modificaciones en la línea de la novela sentimental; mantiene el intercambio epistolar, pero sin embargo elimina la parte alegórica.

Del cronista de los Reyes Católicos, Juan de Flores, contamos con tres novelas, *Grisel y Mirabella*, *Grimalte y Gradisa* y *Triunfo de amor*, si bien esta última parece rozar los límites del género⁹⁵. Expongamos a continuación brevemente el contenido de cada una de

⁸⁸ Entre 1493 y 1660 DEYERMOND contabiliza veinticinco traducciones y adaptaciones en siete lenguas (estudio citado a la edición de *Cárcel de amor*, pp. XXXI-XXXIII). Por su parte, la novela moderna es deudora en algunos rasgos de esta ficción sentimental y el propio *Quijote* ofrece varios ejemplos de ello; cfr. D. CVITANOVIC, *La novela sentimental española*, Madrid, Editora Prensa Española, 1973, pp. 334-358.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. XXII; cfr. también CVITANOVIC, *Op. cit.*, pp. 235-250.

⁹⁰ Edición de E. M. GERLI, Washington, Georgetown University Press, 1982. Un estudio pormenorizado de esta novella puede leerse en M. DE RIQUER, “Triste Deleytación: novela castellana del siglo XV”, *Revista de Filología Española* 40 (1957) 33-65.

⁹¹ Edición de J. M. DE COSSÍO, Madrid, Colección de Joyas Bibliográficas VIII, 1953.

⁹² Edición de C. PERUGINI, Salamanca, Universidad, 1995.

⁹³ J. M. AGUIRRE, “Reflexiones para la construcción de un modelo de la poesía castellana del amor cortés”, *Revista de Filología* 93 (1981) 79.

⁹⁴ Edición de D. YNDURAIN, Madrid, Akal, 1996.

⁹⁵ P. E. GRIEVE, “Juan de Flores’ other work: Technique and genre of Triunpho de Amor”, *Journal of Hispanic Philology* 5, 1980, pp. 25-40.

estas novelas, objeto del presente estudio mitológico, en el que analizaremos la presencia estructural de la alegoría y con ella del mito clásico. Hay dos novelas donde la alegoría domina la narración desde el comienzo, como es *Cárcel de amor* y *Siervo libre de amor*, mientras que en otras apenas existe, como en *Grisel* y *Mirabella*.

*Cárcel de amor*⁹⁶, cumbre del género compuesta en un momento impreciso entre 1483 y 1492, es paradigma de las ficciones amorosas, pero de una historia de amor desde el punto de vista interno, de las reacciones psicológicas de los amantes⁹⁷; se trata de una reproducción de la tragedia clásica, en la cual el amor cortés y la mujer son el motor del *fatum* trágico de los caballeros enamorados⁹⁸. El mundo alegórico de *Cárcel de amor* se construye en el marco de una visión dantesca para ilustrar el comienzo de una visión amorosa, es decir, el encuentro del Deseo, personificado, y del prisionero, y cómo hay que experimentar y padecer la pena de amor, a saber, la estancia de Leriano en la cárcel. La obra se inserta en la rica tradición alegórica europea del amor cortesano, en la que confluyen elementos clásicos y cristianos. La cárcel es una altísima torre de tres esquinas situada en una zona elevada, lo más alto de una sierra, sobre un cimiento de piedra muy fuerte sobre el que se asientan cuatro pilares. Estamos ante una retórica de lugares imaginarios y de una arquitectura simbólica⁹⁹. Este es el argumento: en Sierra Morena un viajero ve pasar una comitiva formada por un prisionero, Leriano, y su guardián. Intrigado sigue a estos hombres y llega ante una alta torre en la que contempla los tormentos a los que es sometido el prisionero. Éste explica al viajero sus cuitas amorosas: está enamorado de Laureola, la hija del rey, y le pide ayuda para conseguirla. El viajero hace de intermediario ante la princesa, en la capital de un lugar llamado Macedonia, y consigue de ella que mande y reciba cartas de Leriano. Un cortesano acusa a Leriano de mantener relaciones íntimas con la prin-

⁹⁶ Edición de C. PARRILLA, Barcelona, Crítica, 1995.

⁹⁷ En relación con el carácter autobiográfico de estos relatos, B. W. WARDROPPER ("Entre la alegoría y la realidad: el papel de "el autor" en la *Cárcel de amor*", en F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, A. DEYERMOND, *1. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 376-380pp. 381-385) opina que el autor de *Cárcel de amor* es distinto a Leriano, el protagonista.

⁹⁸ E. GASCÓN VERA, "Anorexia eucarística. La *Cárcel de amor*: como tragedia clásica", *Anuario Medieval* 2, 1990, pp. 64-77. De acuerdo con esta autora en la novela se observa a dualidad dionisiaca y apolínea, representada en el primer caso por el amor y la pasión y en el segundo por el honor y la honra.

⁹⁹ CIOCCHINI, *art. cit.*, p. 303, ve el precedente de estas ciudades imaginarias en la Atlántida del *Critias* platónico y el Adocentyn de la *Picatrix*.

cesa. Los dos se debaten en un duelo público, mientras que el rey encarcela a su hija con el propósito de ejecutarla por su deshonra. Leriano la rescata y cuando espera recibir la recompensa de la princesa, ésta le rechaza. Leriano acepta esta decisión y se propone morir lentamente de hambre después de hacer grandes elogios del sexo femenino y de beber en una copa las cartas que le había enviado su amada¹⁰⁰. La obra fue prohibida por la Inquisición tanto por el suicidio del protagonista, como por el exacerbado misticismo amoroso, que se ha relacionado con las corrientes heterodoxas de la época y con el pensamiento religioso de los conversos¹⁰¹. En esta novela, como es habitual en el género, aparece el amor sin esperanza de realización, como si fuera un hecho de fe. La mujer, reservada e inalcanzable, es fuente de gracia e infunde al amante las virtudes cardinales y las teologales. El valor humano se asocia con la unión mística del alma y Dios. El amante es presentado como un mártir de su fe. Cuando el héroe se enamora, se le corona de espinas y se le flagela simbólicamente. Con el fin de demostrar su amor elige la muerte, tras haber alcanzado una comunión eucarística con su amada a través de los pedazos de sus cartas que pone en un cáliz y se los traga¹⁰².

Este mismo autor compuso el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* en 1491¹⁰³. En esta novela hay preceptos, sentencias, situaciones y motivos ovidianas, como puede ser el empleo de mensajeros y cartas, el enamorarse Arnalte de Lucenda en el entierro del padre de ella, o el disfrazarse Arnalte de mujer para poder hablar con su amada¹⁰⁴. En concreto el disfraz mujeril¹⁰⁵ podría derivar de la historia de Aquiles y Deidamía recogida, entre otros, por Ovidio¹⁰⁶, según la cual el héroe griego fue recluido en casa del rey Licomedes para ser educado como una mujer y allí tuvo relaciones con una de las hijas del rey, Deidamía, de la que engendró a Neoptólemo. Sin embargo el precedente más próximo es la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio. Arnalte es también el protagonista de un amor

¹⁰⁰ Edición de C. PARRILLA, p. L-LI.

¹⁰¹ J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española. I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1973, p. 458.

¹⁰² PARKER, *Op. cit.*, p. 39.

¹⁰³ Edición de K. WHINNOM, Madrid, Castalia, 1973.

¹⁰⁴ WHINNOM, pp. 50-51.

¹⁰⁵ P. 106.

¹⁰⁶ *Arte de amar* 1, 690 ss; cfr. también Apolodoro, *Biblioteca* 3, 13, 8 e Higino, *Fábulas* 96.

no consumado y de una serie de desesperanzas: la amada, Lucenda, no le corresponde y acaba en un convento, y su amigo le es desleal.

La erudición clásica destaca sobremanera en *Siervo libre de amor*¹⁰⁷, no sólo en la mitología, sino también en la referencia de autores antiguos. En el comienzo de la novela se incluye una larga nómina de escritores que del Padrón promete seguir y que van a dar más credibilidad y categoría a la historia que va a narrar: "Mas como tu seas otro Virgilio e segundo Tulio Ciçero, principes de la eloquencia, non confiando del mi simple ingenio, seguiré el estilo, a ty agradable, de los antiguos Omero, Publio Maro, Perseo, Séneca, Ovidio, Platon, Lucano, Salustrio, Estaçio, Terreno, Juvenal, Horacio, Dante, Marco Tulio Ciceryo, Valerio, Lucio, Eneo, Rycardo, Prinio, Quintiliano"¹⁰⁸. A Homero no le podía conocer, aunque sí su nombre a través de los autores latinos. Era un nombre egregio más, perteneciente a un ámbito culto para fortalecer la práctica literaria del autor, su autoridad de escritor.

El tratado *Siervo libre de amor* está dividido en tres partes, que se adecuan a un simbolismo mítico muy claro¹⁰⁹: la primera en que bien amó y fue amado, la segunda en que bien amó y fue desamado y la tercera en que no amó ni fue amado. La primera parte está representada por el verde arrayán, árbol simbólico del amor consagrado a Venus. En la segunda es el olivo, consagrado a Minerva, su símbolo. Este árbol, que representaba la paz y la prosperidad del Ática aparece en unión de Atenea, diosa del estudio y el esfuerzo en las artes. La última vía, la más dura, la del desamor, está representada por el "pópulo", árbol de Hércules, héroe de la lucha y el sufrimiento. El alegorismo que le ofrece la mitología clásica y sus valores simbólicos le sirven para explicar evolución del amante¹¹⁰. La novela empieza con una carta en la que el autor narra sus desventuras amorosas, su situación desafortunada tras la pérdida de su amada. Abrumado por la desventura, en la triste soledad, se sume en la alegoría. El autor hace partícipe de su dolor a la naturaleza, con abun-

¹⁰⁷ Edición de A. PRIETO, Madrid, Castalia, 1976.

¹⁰⁸ P. 67. Sobre la identificación de este tal Ricardo, véase edición citada p. 44, nota 52.

¹⁰⁹ Estas tres partes de la novela parecen responder a un uso supersticioso y mágico del número tres en la Edad Media, siguiendo las alegorías dantescas, cfr. C. SAMONÀ, "Per una interpretazione del Siervo libre de amor", *Studi Ispanici* 1, 1962, p. 197.

¹¹⁰ C. HERNÁNDEZ ALONSO, *Siervo libre de amor de Juan Rodríguez del Padrón*, Valladolid, Universidad, 1970, p. 77.

dantes evocaciones a las *Metamorfosis* de Ovidio. Su tristeza sólo puede aliviarse en las aguas del río Leteo, a donde el Libre Albedrío promete llevar al Entendimiento después de pasar los Campos Elíseos. El viaje está lleno de peligros, con paralelos y resonancias del mundo mitológico de la *Eneida*, Séneca y Ovidio, a quien en alguna ocasión, como veremos, llega a traducir textualmente. La historia de los dos amantes, Ardanlier y Liesa, dentro de esta novela, tiene una categoría y dimensión propias. Ardanlier está enamorado de Liesa, pero tiene un doble obstáculo a su amor: el miedo de la madre de Liesa y el temor de Ardanlier hacia su padre el rey Creos. Los dos amantes huyen a través de lugares imprecisos e indeterminados de sabor exótico. El rey los persigue. Encuentra a Liesa y acaba con su vida, pues cree que su hijo ha muerto antes. Ardanlier se suicida al conocer este final y deja a Irena una carta contándole sus cuitas. Ella promete a Vesta visitar el sepulcro de Ardanlier y convertirlo en un templo en honor de esta diosa:

hizo de sí proferta a la muy clara Vesta, deesa de castidad, con promessa de visitar el nombrado sepulcro del su buen amigo Ardanlyer, y hazer del soterraño palacio templo solenne a honor de aquélla, donde en grand compañía de vírgines castas y devotas doncellas, feneçerían, continuando la oración con el sacrificio, hasta lo revocar de las penas¹¹¹.

Rodríguez del Padrón hace una auténtica alegoría y simbolismo con este templo de Vesta, pues afirma que se construyó sobre el de Venus. La Castidad vence sobre el Amor en esta nueva religión sacroprofana que funde la veneración a la Virgen María, representada perfectamente por Vesta, con la del Amor, Venus o Cupido en esta novela¹¹².

*Grisel y Mirabella*¹¹³ de Juan de Flores presenta una imagen distinta, menos alegórica y más humana, de mayor "proyección humanística" en palabras de Cvitanovic¹¹⁴. En un escenario escocés la codiciosa belleza de la princesa Mirabella provoca conflictos y muertes,

¹¹¹ P. 97; cfr. también p. 101.

¹¹² MARTÍNEZ BARBEITO, *Op. cit.*, pp. 117-118, rechaza la opinión de Menéndez Pelayo, que identificaba este templo con la Colegiata de Santa María de Iria Flavia, levantada sobre los restos de un templo de Vesta; edición de A. PRIETO, nota *ad loc.*, p. 101.

¹¹³ Edición de B. MATULKA, New York, Institute of French Studies, 1931.

¹¹⁴ P. 183.

de modo que su padre la encierra en una torre para que nadie pueda verla. Los dos únicos caballeros que quedan en el reino disputan por ella; uno de ellos, Grisel, entra en relación con la princesa. Descubierta el amor de ambos, el caballero se atribuye toda la culpa y pide la muerte como castigo. Dentro de la novela, el debate entre Braçayda y Torrellas sobre la responsabilidad de mujeres y hombres en relación con el amor ilícito entre de lleno en la polémica antifeminismo y feminismo del mundo medieval. Vence Torrellas, que culpa de todo mal a la mujer, pero las damas de la reina le dan muerte en venganza de su sátira. En este final de la novela y del protagonista masculino hay unos ecos claros del mito de Dioniso y su descuartizamiento de Orfeo o del rey Penteo¹¹⁵. La reina y sus damas parecen a las ménades enloquecidas que posesas del dios se arrojan contra el hombre que se ha opuesto a ellas: atan a Torrellas, lo desnudan, le tapan la boca, le atormentan con tenazas, y le despedazan con uñas y dientes sin dejar carne en sus huesos¹¹⁶. La catarsis o purificación a través del sacrificio de un chivo expiatorio convierte esta novela en una tragedia al estilo antiguo:

Estando Braçayda en tal razonamiento: vino la Reyna con todas sus damas que en asechança estavan de Torrellas. Y aquell después de arrebatado hataron lo de pies y de manos: que de ninguna defiença de valer se tobo. Y fue luego despoiado de sus vestidos y taparon le la boca porque quexar non se pudiesse. Y desnudo fue a un pilar bien atado. Y allí cada una trahia nueva invención para le dar tormentos. Y tales ovo que con tenazas ardiendo: y otras con unyas y dientes rabiosamente le despedaçaron. Estando así medio muerto por crecer mas pena en su pena no le quisieron de una vez matar porque las crudas y fieras llagas se le resfriasen; y otras de nuevo viniesen y después que fueron así cansadas de tormentarle: de grande reposo la Reyna y sus damas a çenar se fueron allí çerca dell porque las viesse... hasta quel dia esclarecido. y después que no dexaron ninguna carne en los huesos: fueron quemados. y de su seniza guardando cadaqual una buseta por reliquias de su enemigo...¹¹⁷

En el debate entre el hombre y la mujer la princesa Mirabella siente un deseo sexual tan intenso como el del hombre y lo reco-

¹¹⁵ *Metamorfosis* 3, 700 ss.

¹¹⁶ Para la tradición y contexto literarios de esta antimisoginia cfr. MATULKA, *Op. cit.*, pp. 158-166.

¹¹⁷ Pp. 369-370.

noce. Matulka¹¹⁸ rastrea en la literatura anterior ejemplos de estos debates sobre los méritos y defectos de las mujeres y señala la historia de Tiresias¹¹⁹ y el *Regimento e costumi di Donna* de Francesco di Barberino. En el poema ovidiano Júpiter y Juno disputan sobre cuál es el mayor placer, el de él o el de ella y ponen a Tiresias como árbitro del tema. Esta misma autora ve el final patético de Grisel, que se atribuye la culpabilidad y se ofrece a morir, como un ejemplo del combate de generosidad medieval, cuya fuente podría estar en la historia de Dámón y Fintias de Valerio Máximo¹²⁰, en la que uno de estos dos iniciados en la filosofía pitagórica se ofreció por el otro que había sido condenado a muerte por Dioniso de Siracusa. Salvo estas reminiscencias, la mitología prácticamente no existe en esta novela, tan alejada del mundo de la alegoría que venimos comentando.

En *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea se aducen los ejemplos de las mujeres, de la mitología y de la Biblia, que han provocado males:

Muchos secretos ay en las mugeres, muchos daños an causado. Mira la primera muger, Eva, en qué puso el mundo; mira a Cava, que por ella se perdió España; pues mira a Helena, que por ella se destruyó Troya. Y aunque de cosas tan gruessas no aya muchos exemplos, muchos otros casos acaçen por ser las mugeres ocasión dellos¹²¹.

Más referencias míticas tiene *Grimalte y Gradisa*¹²², elaborada sobre la base de la novela de Eneas Silvio, *Eurialo y Lucrecia*, y como continuación de la *Fiammetta* de Boccaccio. Gradisa, indiferente ante el amor de Grimalte, le pide que busque a los amantes Pámfilo y Fiometa y los reconcilie con la promesa de ser suya. El viaje de Grimalte para llevar a cabo su encargo tiene el aspecto de una dura peregrinación por senderos misteriosos e inhóspitos. Las historias de las dos parejas de amantes llegan a confundirse. Los dos varones comparten su sufrimiento de desamor en un proceso calificado de ascético¹²³. Fiometa muere y Grimalte se cambia por Pámfilo y muere en soledad.

¹¹⁸ P. 139.

¹¹⁹ *Metamorfosis* 3.

¹²⁰ 4, 7, ext. 1.

¹²¹ P. 84.

¹²² Edición de C. PARRILLA, Santiago de Compostela, Universidad, 1988.

¹²³ MATULKA, *Op. cit.*, pp. 243 y ss.

En Juan de Flores hay una simplificación y condensación de lo alegórico en el camino del incipiente Renacimiento. Quizá lo más destacado de sus novelas sean las narraciones de viajes y visiones infernales, de ese mundo de ultratumba que obsesionaba a la mentalidad medieval. En este mundo legendario los modelos de las grandes catábasis clásicas, como el de la *Odisea* y la *Eneida*, sirven de inspiración para recrear la ultratumba del pasado y del presente, de la leyenda y de la realidad, del sueño y del mito¹²⁴.

Seguidamente analizaremos, a parte de lo ya reseñado, los casos más destacados de la presencia del mito clásico en estas novelas, intentando, en lo posible, su agrupación temática y funcional.

4. EL MITO Y LOS *EXEMPLA* MEDIEVALES

En *Cárcel de amor* hay un capítulo entero¹²⁵ dedicado a probar la bondad y fidelidad de las mujeres en el que se aducen los ejemplos de las "castas y vírgines pasadas y presentes, assí cristianas como gentiles y judías, por enxemplar con las pocas la virtud de las muchas". La fuente parece estar en la obra de Diego de Valera, *Tratado en defensa de virtuosas mugeres*, que a su vez recogía ejemplos de mujeres ilustres de Valerio Máximo¹²⁶. Se citan entre los personajes históricos de la Antigüedad a Porcia, la mujer de Bruto, a Julia, hija de César y esposa de Pompeyo, entre las judías a la profetisa Délbora, Ester, la madre de Sansón, Elisabel, mujer de Zacarías, entre las antiguas cristianas a María Carnel, a Isabel, madre del maestre de Calatrava Rodrigo Téllez-Girón, y Mari García. Destacamos en este catálogo las mujeres de la mitología, como Penélope, Artemisa, Argia, Alcestis e Ypo. La primera es modelo de castidad y fidelidad en la espera a su marido Ulises. De Artemisa se habla de su matrimonio con Mausol, rey de Caria, "que con tanta firmeza lo amó que después de muerto le dio sepultura en sus pechos, quemando sus huesos en ellos, la ce-

¹²⁴ Cfr. H. R. PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1956, p. 330.

¹²⁵ Pp. 72-76.

¹²⁶ N. ROUND, "The presence of Mosén Diego de Valera in *Cárcel de amor*", en A. DEYERMOND y I. MACPHERSON, *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516. Literary Studies in memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, 1989, pp. 144-154.

niza de los cuales poco a poco se bebió, y después de acabados los oficios que en el auto se requerían, creyendo que se iba para él, matóse con sus manos.”. De Argia, la hija del rey Adrasto y esposa de Polinices, recuerda la valentía que tuvo para enterrar a su marido en contra de las prohibiciones. De “Ypo la greciana”, Hipo o Hipona¹²⁷, destaca su fuerza para mantenerse casta y preferir ahogarse en el mar antes que ser ultrajada por los enemigos que tomaron el barco en el que viajaba¹²⁸; y finalmente la historia de Alcestis que murió por su marido Amed, Admeto. Para acabar el capítulo Diego de San Pedro vuelve a recordar a otras vírgenes gentiles de la historia y de la mitología clásicas: a Atrisia, sevila nacida en Babilonia, es decir la Sibila Eritrea, “por su mérito profetizó por revelación divina muchas cosas advenideras, conservando limpia virginidad hasta que murió”, a Palas o Minerva, “virgen vivió y acabó”, a Atalanta, a Camila, hija de Metabo, rey de los volscos, que la *Eneida*¹²⁹ destaca por la fidelidad a su padre y por realizar hazañas similares a las de las Amazonas griegas.

El Exordio de *Repetición de amores* es muy interesante en este sentido, pues hace un elogio de la castidad, la principal virtud de todas¹³⁰. Este elogio se funda no sólo en la doctrina cristiana al respecto, sino en la propia mitología y religión clásica:

Como todos sabemos, Dios inmortal y Señor nuestro, queriendo vestirse de humana natura, salvo de castísima virgen ser concebido, nacido y procreado no quiso, ni más allegado fue; ni aún en la celestial vida puede ser que la puridad, castidad y limpieza, así de las mujeres como de los hombres. Aquesta los romanos tuvieron en tanto, que si alguna mujer de ella veían decorada, por diosa y deidad celestial en los templos y sacrificios la veneraban... ¿Qué diré de Minerva y su pudicia, que por guardar virginidad quiso antes matar a su padre que consentirle? ¿Qué de Casandra con Apolo? ¿Qué de Hipona griega y Bercitona cretense...? ¿Qué diré, pues, de Vesta Saturnia, que por la su singularísima virginidad fue diosa llamada? ¿Qué de Penélope y Dido, que con un solo varón fueron contentas? ¿Qué de Lucrecia...?¹³¹

¹²⁷ Diego de Valera en su tratado habla de “Hipólita la griega”. En la *Satira de infelice e felice vida* del Condestable Pedro de Portugal esta mujer ejemplifica la virtud y la templanza.

¹²⁸ La historia la relata Valerio Máximo 6, 1, ext. 1 en el capítulo dedicado a la castidad entre los romanos y entre los extranjeros, donde se incluyen al mayor parte de las mujeres citadas por Diego de San Pedro.

¹²⁹ 11, 531 ss.

¹³⁰ En *Triste deleytación* se cita a Diana como símbolo de la castidad, p. 34.

¹³¹ Pp. 7-8.

Diego de San Pedro concluye su *Sermón*, del que hablaremos más adelante, con un ejemplo de amor imposible que acaba en tragedia tomado de la mitología clásica, la historia de Píramo y Tisbe: "Pues si de piedad y amor queréis, señoras, exemplo, fallaréis que en Babilonia bivían dos caballeros, y el uno dellos tenía un fijo llamado Píramo, y el otro una fija que llamavan Tisbe." Ovidio¹³² está detrás de esta leyenda, aunque hubo en la Edad Media numerosas versiones de la misma y el propio autor innova en algunos detalles del relato. Los dos jóvenes babilonios enamorados no podían casarse por la oposición de sus padres, aunque se veían en secreto. Píramo se suicidó creyendo que un león había devorado a su amada y Tisbe hizo lo mismo al ver muerto a Píramo.

En el debate feminismo/antifeminismo de *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, en una de las respuestas de Torrellas a Braçayda, se recuerda a Lucrecia y Atalanta como mujeres dignas de alabanza, aunque se precisa que la historia de las virtudes de estas dos es algo que se sabe de oídas, mientras que se pueden ver con los ojos los vicios de las mujeres contemporáneas. Atalanta por su negativa a unirse a los hombres, y Lucrecia por preferir la muerte a caer en manos de Tarquinio son dos modelos virtuosos. En los autores clásicos estaba ya presente esta polémica, como se puede leer en el *Arte de amar*, en la Sátira Sexta de Juvenal, e incluso en la Biblia y en los Santos Padres:

si las antigas historias alguna loharon: cada día se usan cosas nuevas. Y si en aquell tiempo usaron nobleza las damas: del contrario os preciays agora, y ahum puede acaecer: que ninguna cosa de aquellos loores de Lucrecia y Atalante no fuesse verdad. Y lo que agora de vosotras se conoçe: son cosas que cada día por vosotras passan. Pues mayor fe daremos alo que la vista nos certifica: que alo que oymos. Yo no sabria iuzgar de virtudes passadas que non vi: saluo de vicios presentes que agora veo¹³³.

El propio Juan de Flores en *Grimalte y Gradisa* se sirve también de este testimonio de la Antigüedad, "Mira exemplo en los antiguos romanos que menospreciavan la vida por el famoso morir. Pues si aquella muerte que muy aparejada te veo te viniese, no te daría tal loor como aquella de Lucrecia, que para siempre quedará su memoria"¹³⁴. Esta mujer suicida, forzada por Tarquinio, es muy recordada

¹³² *Metamorfosis* 4, 55 ss.

¹³³ P. 353.

¹³⁴ Pp. 87-88.

en la Edad Media como Modelo de fidelidad conyugal. Los nombres mitológicos también son aducidos cuando ha muerto Fiometa y acude a llorar su tumba mucha gente: "Porque las señoras y damas de aquella tierra así natural la hallaron para sentir su manzanilla, que ni las fijas de Príamo lloraron tanto por Héctor ni desolación de Troya, ni mucho menos Ecuba se mostró tan dolorida quando el cruel fuego de Grescia abrasava sus palacios. Pues si en tal tiempo llegara la reina Pentesilea tornada muy piadosa, otra muerte no llorara sino aquélla, ni de la fija de Circe se hallara más memoria, aunque presente viniera con las llagas descubiertas de su sello del siglo virginal."¹³⁵ De esta referencia, en general conocida, quizá habría que detenerse en la "hija de Circe". Según las versiones más extendidas Ulises tuvo con Circe una hija llamada Casífone, que no guarda relación con la referencia de este pasaje. No obstante, en Séneca, *Controversias*, Artemisa, es hija de Circe, y Rodríguez del Padrón en la *Epístola de Madreselva a Mauseol* recoge la historia de Artemisa, que aparece cuando Mauseol va a ser decapitado para solicitar ante el tribunal el perdón de su agresor sexual a cambio del matrimonio con él como reparador de la falta. Asimismo, en el libro IV de la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio se menciona a una hermana de Circe, Angitia o Angelonia, a la que los romanos veneraban por sus poderes curativos de la garganta y que representaban con la boca ligada y sellada. Las "llagas descubiertas de su sello" podrían referirse al himen desgarrado¹³⁶.

La profetisa Casandra es traída a colación en esta misma novela por Fiometa, como ejemplo insigne. Fiometa se siente engañada por los amores de Pánfilo y se compara con Casandra para así agrandar aún más el haber creído en las palabras de su amado, en las que también habría confiado esta famosa profetisa, que era tan clarividente: "¿Cómo creí en tus palabras, que son agora saetas que traspasan mi coraçon. Mas, ¿quién fuera tan sabia que de tus grandes cautelas no se dexara vencer? Entiendo que si Casandra te oyera como yo, triste, te oí, también pasara mi pena, vencida de tus engaños bueltos con azechanças de amores"¹³⁷. La tradición literaria medieval es rica en referencias a Casandra, entre las que se puede citar a la *Fiammetta* de Boccaccio, la *Historia Troyana*, el *Triunfo de las donas*, la *Epístola de Braçayda a Troylos*, etc.¹³⁸

¹³⁵ P. 138.

¹³⁶ Nota *ad loc.*, p. 198.

¹³⁷ P. 98.

¹³⁸ Nota *ad loc.*, p. 195.

No falta en estas novelas el tema de Alejandro Magno, convertido ya en un auténtico mito. Por ejemplo en *Grimalte y Gradisa*: “¿Quién sería en el mundo tan grande que ante vos no fuesse pequeño? ¡O quién agora señor della fuesse, y otri Alexandre o quien quisiese”¹³⁹. Alejandro es paradigma de poderío, de magnanimidad, etc.¹⁴⁰

5. GEOGRAFÍA MÍTICA Y FANTÁSTICA. EL MÁS ALLÁ

Cárcel de amor está localizada en Macedonia y en las ciudades de Suria y de Susa que alegóricamente suplantán a Sierra Morena¹⁴¹. La historia de Liesa y Ardanlier de *Siervo libre de amor* se desarrolla alegóricamente en lugares fantásticos. El mar de Galicia se convierte en el mar de Ulises y sus peligros emulan la historia de la *Odisea*:

E siguiendo la prolongada vía contra palacio..., después de los grandes trabajos, cuidados y ansias que persiguen a los caminantes, ovo passar folçado los pavorosos golfos de Sierta e Carida, do perecieron las naves de Ylixes, viniendo muchas vegadas çercado de las terribles hondas. E la pequeña fusta, en el mar engolfada, y sometida a la grand fortuna hasta ser con el dios de los vientos e Neptuno, dios de las aguas; e quando abonaron los tiempos, passados seys meses o más que navegava por las turbias aguas, entró al seguro puerto de Margadán, oy día llamado Padrón, e llegando aprés de la roca en que era fymado y sotylmente obrado el secreto palaçio, que oy día llaman la roca del Padrón¹⁴².

En *Arnalte y Lucenda* el protagonista es de la mítica ciudad de Tebas, “Tu sabrás que la tierra y naturaleza mía es Thebas, la que Cadmo, fijo del rey Agenor, en los tiempos pasados pobló”¹⁴³.

En *Grimalte y Gradisa* la búsqueda de Pánfilo a través de lugares fantásticos, misteriosos y llenos de peligros por parte de Grimalte después de la muerte de su amada Fiometa, se asemeja a la expedición de los Argonautas:

¹³⁹ P. 66.

¹⁴⁰ M. R. LIDA DE MALKIEL, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 165-197.

¹⁴¹ P. 9.

¹⁴² Pp. 100-101. El palacio puede referirse al palacio-fortaleza que allí tenían los arzobispos compostelanos; cfr. C. MARTÍNEZ BARBEITO, *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón (estudio y antología)*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1951, p. 117.

¹⁴³ P. 101 y 140.

Que no menos crimen era a los de aquél buscadores, que en el viejo y antiguo tiempo la demanda a los del vellocino dorado. Pero yo, menospreciando el peligro de mi vida, aunque no armado de las armas de Jasón, de la victoria cobrar a éste me esforçava¹⁴⁴.

Como ya mencionamos más arriba, el viaje más fantástico de estas narraciones es el de los infiernos, al que llegan los protagonistas para ver a sus amantes o a los amantes míticos. Se trata del llamado "infierno de los enamorados", como los del Marqués de Santillana, Guevara y Garci Sánchez de Badajoz, dentro de la teología erótica de la nueva religión del amor¹⁴⁵. En *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores al final de la obra el autor junto con el protagonista Pánfilo experimenta "espantables visiones que en aquella noche me perseguían", "increíbles cosas de oír"¹⁴⁶, en la espesa montaña escucha los gemidos de Fiometa y la ve acompañada de "gente abominable", con el rostro desfigurado, arrojando fuego por sus bocas. Han llegado al mundo de ultratumba, "concluyendo que de los infernales fuegos que de sus ojos y bocas y orejas salían la escureidad de la noche con grandes claridades tornaron, y la fuerça deste grand resplandor no me dexava aver entero conocimiento en la manera que Fiometa venía". En esta visión la propia Fiometa habla con los espectadores, en concreto con el autor-narrador, y cuenta sus desventuras. Luego, desnuda, se sube a un carro con caballos que la traslada. Su aspecto es de lástima, "dava pena el agorar mirarla" por "la desesperada muerte que a Fiometa en las penas infernales para siempre ha condenado" por el desleal amor de Pánfilo. La conclusión de esta historia de estos dos amantes es que el amor es fuego que abrasa en vida y sigue quemando en el más allá:

Amor, tu cárcel y casa,
para quien más bien tenemos
es fuego mortal y brasa
donde su fin padecemos.
Padecemos vida fuerte
de tan amargo vivir,
que su dolor y gemir
no muere con una muerte¹⁴⁷.

¹⁴⁴ P. 161.

¹⁴⁵ GERLI, *Art. cit.*, p. 317.

¹⁴⁶ Pp. 174-177.

¹⁴⁷ Pp. 177-178.

Desde siempre el hombre ha alimentado, en la visión o en la fantasía, extraños pensamientos acerca de un misterioso lugar al que le empujan sus anhelos, un país utópico donde llegará después de la muerte. Así pues, a manera de escape de la realidad o como recurso instintivo ha sacado de la imaginación o quizá también del subconsciente la múltiple imaginería de países maravillosos. En *Siervo libre de amor* el viaje a los infiernos es un viaje al mundo de la mitología de ultratumba. De la mano del Entendimiento el autor, que se halla dentro del templo de Minerva, entra en los Campos Elíseos, donde se describen los elementos míticos del más allá y, lo que es más importante, los personajes mitológicos que allí pagan sus penas¹⁴⁸. Es un tópico literario en la Edad Media este “infierno de los enamorados”, que evoca una lista heterogénea de figuras tomadas de Virgilio, Luciano, *Diálogo de los dioses* y *Diálogos de los muertos*, o de Dante, entre otros:

¡Ay amigo, amigo! El passaje a los Campos Ylíasos es peligroso, por el can pauroso Çeruelo, de las cabeças, que son los tres tiempos, presente, passado e por venir, guarda de las puertas infernales; el qual, según dizen los nuestros poetas, conquistó grauemente el victorioso Hércoles, hijo del alto Júpiter e de Almena, embiado por la deesa Juno, madrastra de aquél, al profundo lago do pereçiese, segun dize Séneca; e con toda su fortaleza no podía la rauiosa furia a su partesano e buen amigo Theseo, marido de la incontinente Fedra, padre del ynoçente Ypólito y del muy desleal a Félix, Demofón, según dize Ovidio en sus Epístolas, do dize: Piensas asy entrar esentamente en la casa de Pluton, dios infernal, según hizo Eneas, hyjo de la deesa, por cuyo mandado la sabia Sebilla le aconpañava, e por más que le segurava, temiendo las penas e paurosos monstruos que andauan por las Astigias, no padeçió que la fuerte espada no tendiese, segun dize Vergilio, Eneydas, contra las sombras infernales, que son la aborrida muerte, que passan las ánimas de la presente a la otra vida? Quanto más que has de pasar el profundo río Archirón, que es el apartamiento de aquesta vida, que no reçibe otro passo sy no el passo de la muerte; aquel donde con grand tristeza, según dize Virgilio, nauega el ançiano Caron, que es el tiempo de la muerte, nauch(i)e de la pequeña fusta, pasando las ligeras ánimas, syn los graues cuerpos, de aquesta a la otra vida; donde sy pasar quisieres, es forçado que dexes el pesado cuerpo que no sufre la ligera naue, y te deseredes de la humana vida, offreçiéndote a las penas que allá sufren los amadores, avnque tu piensas que biuen en gloria. E sy allá pasares, dy por mi las saludes al condenado Tyçio, hijo de la Tierra, amador que fue de Latona, amiga de Apolo; por la qual contynuo

¹⁴⁸ Pp. 78-81.

padeçe su coraçón ser comido de aquel fiero buytre por abastar; y no es comido, quando le es naçido, sygún dize Vergilio; de tal son, que vn solo momento no lo vaga la pena que padeçen amadores. Saluda por mí al triste Ysyón, amador secretario de Jun(i)o; e por satisfazer al desseo dañado de conoçimiento de aquella no contenta deessa, fue trasfigurada en la gélida nube; e gloriándose el pobre Ysyon, yndinado Jupiter, marido hermano de aquella Juno, le condenó a la temerosa ruueda, çerca de las crueles bestias que no menos se mueven en aque-xado mouimiento que arrebatado curso çelestial, donde perpetuamente padeçen. Farás de mí encomien(z)[d]la al lleno dethemor Periteo, que deçendiendo en el tenebroso reyno de Pluton en rovo de su muger Proserpyna, que mucho amaua, fue condenado a siempre tener vna grandíssyma roca que está sobre su cabeça ya, ya por caher. Otrosy al cargado de peso Çésifo; al viejo hambriento Tántaro, muerto de sed; al priuado de la vista Fyneo, perseguido de las crueles Arpías; a las hijas de Danao, griego, condenadas [a] secar la laguna infernal con vanos açetres que no trahen suelo; a las hyjas de Cadyno, rey, acompañadas de las tres furias, Thesyfone y Aleto y Megera, que por mandado de Minus y Radamante, lugarteniente del alto Pluton, príncipe de los nueve çercos, donde purgan las ánimas sus graues delitos, por medio de los quales es la derecha vía a los campos Ylíasos. Se ayo bien çierto que antes del quarto çerco donde penan los que mueren por bien amar, te será vedado el paso; ca serás luego arrastrado de las guardas de aquel donde penan los infortunados que por fuyr los peligros de la syniestra fortuna, más quisieron moryr que padeçer y beuir; donde no es mi voluntat de pasar, ni seguir tu dañada compañía; e solo más quiere prender la angosta vía, que demuestra la verde oliua, avnque muy áspera sea, que mal acompañado yr contygo a la perdiçión.

El comienzo de esta descripción está presidida por el río Leteo, “cuyas aguas, venido en gusto del furioso amador, trahen consigo la olvidança”, y por el Cancerbero. Esta referencia le permite a Rodríguez del Padrón engarzar otras historias míticas relacionadas con él, como la victoria de Hércules sobre el famoso perro¹⁴⁹ o la lucha de Teseo. Recordemos también que en la alegoría de Rodríguez del Padrón la tercera vía está representada por el árbol del paraíso, consagrado a Hércules, “Que pasó al reyno de las tyniebras, donde las medias partes, brasadas de las bivas llamas, tornaron oscuras”¹⁵⁰. Siguiendo a Ovidio, se recuerda el descenso a los infiernos de Eneas en compañía de la Sibila, la laguna Estigia, el “profundo río Archirón,

¹⁴⁹ “Segun dize Séneca”, *Hércules furioso* 606.

¹⁵⁰ P. 77y p. 66. Hércules se coronó con sus ramas cuando bajó al Hades en busca del CanCerberero.

que es el apartamiento de aquesta vida, que no recibe otro passo sy no el passo de la muerte; aquel donde con grand tristeza, según dize Virgilio, navega el anciano Carón, que es el tiempo de la muerte". Cuando ya han atravesado el umbral de los Infiernos el Entendimiento le pide que salude a los que allí están, "E sy allá pasares, dy por mi las saludes al condenado Tyçio,..."¹⁵¹, también se alude al Ixión¹⁵², a Pirítoo, que intentó raptar a Perséfone¹⁵³, a Sísifo, a Tántalo¹⁵⁴, a las hijas de Cadmo, perseguidas por las Furias, las Erinias, que hacen pagar el castigo por un asesinato, Tisífone, Alecto y Megera¹⁵⁵. Aparece asimismo la tradición de Radamantis, "lugarteniente de Plutón", como juez de los muertos junto con su hermano Minos y Eaco. Todo esto es lo que sufren los amantes en el más allá, "de tal son, que un solo momento no lo vaga la pena que padecen amadores".

En relación con este "viaje a los infiernos" hemos de comentar la alegoría que se hace en *Siervo libre de amor* del sepulcro de los dos amantes Ardanlier y Liesa. Lamidoras acude al sepulcro de ambos, mandado construir por Irena, y describe la inscripción que en ella consta. La primera parte es laudatoria, mientras que la segunda es apocalíptica, un auténtico jeroglífico astrológico y astronómico:

Reynante Saturno en la mayor espera,
Mares con Venus junto en la segunda zona.
Declinante Zodyaco a la parte austral;
combuero pasando el punto de Libra;
el sol que tocava la visa del polo.
Cuyos enteros cuerpos en testimonio de las obras
perseveramos las dos rycas tumbas, fasta el
pavoroso día que a los grandes bramidos
de los quatro animales despierten
del grand sueño, e sus muy purificas animas
posean perdurable folgança¹⁵⁶.

¹⁵¹ *Eneida* 6, 595-600.

¹⁵² *Metamorfosis* 4, 401.

¹⁵³ *Eneida* 6, 601-602.

¹⁵⁴ *Heroidas* 14.

¹⁵⁵ *Metamorfosis* 4, 470 ss. cuenta la historia de Ino.

¹⁵⁶ P. 102.

César Hernández¹⁵⁷ interpreta estos versos dentro del ambiente de creencias supersticiosas medievales y los conocimientos alegóricos de del Padrón usados libremente, aunque reconoce que su significación es bastante oscura.

En *Triste deleytación* el viaje al más allá es completa, pues en coplas se pasa por el infierno, por el purgatorio y se llega hasta el cielo, el "paraíso de los enamorados". En el infierno el alma del enamorado se somete al juicio de Minos¹⁵⁸ En el purgatorio hay dos ríos, uno es Flegetón y el otro Carón que hay que navegar hasta llegar a una isla intermedia, donde habitaban ángeles, antes de arribar al final del viaje:

Lexos de pesar y danyo,
que cuytas me despedían,
llegamos a un stranyo,
d' un llago fondo, stranyo,
que dos ríos concorrián:
huno era Flegetón,
el otro Carón se dezía,
que davan punyción
con cierta condición
a las almas cada día.

Alí hoy que gritavan
grandes sierpes y dragones,
ni dormían ni folgavan,
ni tampoco ayudavan
a las donas los barones¹⁵⁹.

En *Veneris tribunal* de Luis Escrivá (Venecia 1537) nos topamos también con algunos motivos de la novela sentimental del siglo XV, como es el prado ameno, el más allá, el edificio alegórico y la disputa jurídica, con la representación de la diosa Venus como juez supremo. El autor-narrador ve en un prado un castillo con tres entradas, de las que elige la de los cristianos para acceder a una gran sala real. Además de la minuciosa descripción de la divinidad del amor, tanto Venus como Cupido, y de su palacio y trono¹⁶⁰, lo más importante es la

¹⁵⁷ Pp. 29-32.

¹⁵⁸ P. 96.

¹⁵⁹ P. 115.

¹⁶⁰ P. 16; edición de R. ROHLAND DE LANGBEHN, Exeter, University, 1983.

disputa sobre el neoplatonismo en relación con el amor ¿es mejor pensar en la amado o mirarla?. La novela opta por la superioridad del amor sensual sobre el racional¹⁶¹ lo que supone un rechazo de parte del neoplatonismo italiano imperante en la época. Dos caballeros, uno anciano y otro joven, acompañados cada uno por una mujer que les sirven de abogadas, madre e hija respectivamente, disputan sobre el amor y el neoplatonismo ante la diosa Venus y ante Cupido. La disputa tiene un carácter marcadamente jurídico y los cinco discursos que la integran están elaborados según los cánones de la retórica. Ante Venus la vieja defiende la causa del caballero anciano, es decir, el pensar en la amada es mejor que el mirarla, mientras que la joven aboga por el otro partido. A la joven pertenece el más largo de los cinco discursos (el cuarto). En él se inserta una comparación de los amantes con las almas en pena y en la gloria, en nota pp. 41-42, para apoyar el amor directo, el ver y relacionarse con la amada:

A la qual presente sentencia mla con el vno y el otro pie corriendo, con entrambas manos la verdad della parece que los christianos predicadores fauorescan en los sermones suyos, no sin harta razón afirmando, con viuas demostraciones persuadiendo, las bienaventuradas almas por esso dezirse bienaventuradas, que presencialmente allá en lo más alto de los altos cielos veen el bien que causa todos los bienes, y por alguno dellos permite, o los más, o todos los males. Del qual nombre de bienaventurança no son merescedoras las que aquí, en estas tan baxas baxuras deste terreno mundo, con el pensamiento noche y día le contemplan. Pues si este contemplatiuo pensamiento diesse mayor deleyte que aquel glorioso mirar, en comparación de las contemplatiuas no muy bien auenturadas, pero poco serían dichosas las que por el solo ver juzgamos ser las más contentas. Ya ¿por qué no empieço ha acabar de concluyr con osadía yo lo que acabáys de empeçar de creer sin miedo vosotros (conosciendo el orden con que se ordenan las cosas deste tan desordenado orbe inferior ordenarse con el orden de aquel tan ordenado superior): que si en la almas acerca de lo diuino más deleyte causa el ver con contentamiento quel esperar con esperança, acerca de lo humano menos deleyte el pensar apassionado, quel mirar piadoso? Tomad, tomad, antes que por la fuerça del descuydo dentre manos se me huya, esto que espontáneamente a la punta de la lengua se me ofresce ¿Quál es la mayor pena que pena a las almas que penan? Responded vosotros todos, que al fin de vuestro penoso trabajo esperáys en gualardón dél la desseada gloria, contentadora de vuestros descontentos desseos. Según la sentencia de muchos que de sus penas han escri to a sus amigos, y la relación de algunos que por su bien han

¹⁶¹ p. 36.

aparecido a los parientes, no se halla ygal, no se halla, digo, no a la plomosa, no a la insoportable piedra del molido Sízifho, no a la penosa, no a la afligente priuación de las presentes y claras aguas y colorados pomos de Tántalo, no a la lastimera, no a la acuchilladora rueda del despedaçado Hysione, no a las espantosas fantasmas, no a las horrendas figuras, no a las furiosas, diabólicas visiones de Ticio, pero al ser priuadas en el purgatorio para algún tiempo las vnas, y en el infierno para senpi terno las otras de ver el que con el solo ver tiene vuestra fe que beatifica las almas agora, y creéys hauer de glorificar los cuerpos despues del final juicio. Pues, si no ver lo que amorosamente se dessea es la mayor pena que pena al que ama, pensar en lo entrañablemente amado no será ni mayor ni tan gran deleyte, deleyta al que pena.

En la novela anónima *Questión de amor* el protagonista masculino, Vasquirán, tiene una visión, un sueño, en la que se describe un desfile alegórico de personajes, en un *locus amoenus*, antes de la aparición de la amada Violina¹⁶²: se trata de un río por el que van diversas barcas con diversos personajes, unos llevan cruces coloradas en el pecho, otros blancas y otros guirnaldas en la cabeza.

6. LA FUERZA IRRESISTIBLE DEL AMOR

Un tópico de esta concepción del amor es la de los enamorados vencidos por Cupido. La lista suele abarcar a grandes personajes de la mitología, de la historia antigua y de la Biblia. En *Repetición de amores* de Luis de Lucena se aducen los ejemplos de Hipólito, de Hércules, de Sansón y de David, junto a los casos de sometimiento de dioses, como Apolo o Júpiter¹⁶³, entre otros. Este tópico lo podemos leer igualmente en el anónimo *Triste deleytación*, con las mujeres Dido, Medea, Tisbe, Mirra, y los hombres Héctor, Paris y Sansón:

Porque me pareçe gran error apartarse de quien tantos beneficios se alcança, y no menos presençión pensar en ser libre más que todos del gran poder de aquél...Es manifiesto a todos aquel quaso de Dydo, Medea y Tisbe, de Fiometa...Más, que presumo yo decir huniendo sobrados, vencidos: por éste Adam, por éste Davit, por éste San Paulo, por éte Madalena, por éste Guarr, por éste César, por éste Virgilio, por

¹⁶² Pp. 174-175.

¹⁶³ P. 23.

éste Aristótilles, por éste Achilles, por éste Torillo, Ector, y París en esta fuerza incomparable pudieron jamás registrar¹⁶⁴.

En *Penitencia de amor* son citados al respecto Salomón y Virgilio:

Pues esse Séneca que dixo esso también pecó. Salomón, que fue tan sabio, ¿no se enamoró de una de los gentiles y ella le hizo ydolostrar?; Y Virgilio, ¿no estuvo colgado en un cesto, que lo puso su amiga un día que pasó por allí una procesión?. Todos los papas, emperadores y reyes, gente de iglesia y del mundo an pecado en esto más que en otro¹⁶⁵.

La concepción clásica del amor se adereza con las opiniones de los Evangelios y de los Santos al respecto. Así lo podemos leer en *Repetición de amores* de Luis de Lucena:

Aun esto ansí mesmo parece por quanto más conveniente a las aplicaciones que hace la Santa Escripura, donde el Apóstol (prima Corintios, c. VIII) el deseo de los carnales ayuntamientos llamó quemamiento, diciendo: "Más vale casar que quemarse". Llamó quemarse a la pena que es su sufrir los tales deseos y ansí ellos queman, y no dixo ser llagas de saeta. Donde más conviene a Cupido tener hacha ardiente que saetas hirientes... Y conuerda esto con la habla de los sanctos y sabios...¹⁶⁶

En términos similares se expresa el autor más adelante:

La causa porque pusieron a Cupido que a los enamorados llagase, es por la significación de su naturaleza, que el amor o deseo de los venéreos actos; el cual deseo llaga y atribula a los enamorados. E no solo los poetas que algo fingen, mas aun las Santas Escripuras, que ponen las verdades puras, hablaron del intollerable tormento que da esta pasión, de la cual no sólo los hombres imperfectos, mas aun los santos y perfectos se quexaron no la pudiendo sufrir¹⁶⁷.

7. PERSONIFICACIONES DE LA FORTUNA Y DEL AMOR. LA ALEGORÍA

La clásica fortuna aparece personificada en especial en la novela *Grimalte y Gradisa*, donde pueden leerse expresiones de este tipo: "Mas

¹⁶⁴ Pp. 11-12.

¹⁶⁵ P. 113.

¹⁶⁶ P. 32.

¹⁶⁷ P. 35.

como sean comun cosa los mudamientos de la Fortuna..."¹⁶⁸, "Así que, señora, en esta demanda ha muchos días que la Fortuna por extrañas tierras me trae perdido"¹⁶⁹, "la envidiosa Fortuna"¹⁷⁰, o "La Fortuna y los dioses usarían más de crueldad que de justicia ..." ¹⁷¹

Más importantes son las personificaciones del dios Amor, auténtico protagonista de estas novelas. En la alegoría de Diego de San Pedro La prisión en la que es encerrado Leriano es llamada "casa de Amor", pues en ella esta divinidad es la que manda¹⁷². Así dice Grimalte a Fiometa para justificar su llegada ante ella: "Ningún interesse mundano de codiciosos averes me ha traído en tan gran destierro de la mía natural tierra, mas Amor que todo vence, de quales servicios me pide, de aquellos cumple que sirva"¹⁷³; otras alusiones similares pueden ser éstas: "nunca Amor gobierna a los suyos por justas leyes"¹⁷⁴ y "¡O engañoso Amor! ¿Por qué en la tormenta de tus alterados mares anegas aquellos que más te sirven?, etc."¹⁷⁵

En *Siervo libre de amor* la personificación del amor llega a su máxima expresión en la alegoría de Cupido:

E que promessa hazía alto Cupido, hijo de la deessa, a las reliquias leyes venéreas, nunca jamás trcarla invención, ni soltar de la figurada prisión su catyuo corazón, hasta que el señor de la llaves plugiese abrir y librar de la pena a la padeçiente Yrena¹⁷⁶.

En esta misma novela, cuando mueren los amantes, llegan a la presencia de este dios, Cupido:

Passados de la trabajosa vida a la perpetua gloria que poseen los leales amadores, aquellos que por bien amar son coronados del alto Cupido y tyenen las primeras syllas a la diestra de su madre la deessa,...¹⁷⁷

Es el cielo de los enamorados, en el que la visión negativa de la muerte se ve dulcificada por su trasposición al plano ideal y alegórico

¹⁶⁸ P. 1, 19,

¹⁶⁹ p. 29, 37, 40, 60,

¹⁷⁰ p. 82.

¹⁷¹ P. 96; p. 122., 151, 181; cfr. también en *Arnalte y Lucenda*. p. 118.

¹⁷² P. 5; cfr. también p. 11.

¹⁷³ P. 25.

¹⁷⁴ P. 69. cfr. también pp. 119, 130, 144, 177, 180.

¹⁷⁵ P. 129.

¹⁷⁶ Pp. 86-87.

¹⁷⁷ Pp. 95.

de la mitología. La muerte de Ardanlier y Liesa se integra en un mundo encantado y fantástico, pues su tumba se convierte en una especie de santuario donde llegan peregrinos. El autor-narrador de *Siervo libre de amor* llega a maldecir al dios del amor, "porque forçado me fue maldezir el alto Cupido, fijo de la deesa, la faldal disposición de la triste ventura, e la causa porque yo avía de fallecer por amar"¹⁷⁸.

Esta nueva religión del amor presenta en *Siervo libre de amor*, además de la veneración de Cupido, la de Vesta, diosa de la castidad, el contrapunto del anterior. Irena decide vivir en comunidad en el templo levantado en honor de Vesta, haciendo oración y sacrificio para librarse del suplicio del infierno, y allí hace la promesa de visitar la tumba de los dos amantes. Como ya hemos dicho, Rodríguez del Padrón hace una auténtica alegoría y simbolismo con este templo de Vesta. La Castidad vence sobre el Amor en esta nueva religión sacroprofana que se apoya en la veneración a la Virgen María, representada perfectamente por Vesta. En este punto hay que traer a colación el *Sermón* de Diego de San Pedro, que es un auténtico "sermón de amores", al estilo del *Ars amandi* de Ovidio, aunque con formas y fórmulas religiosas. Lo profano y lo religioso se funden en esta invocación al dios del Amor, con tres temas: cómo hay que servir a las damas, cómo hay que corresponder al amante no correspondido y cómo han de tratar las damas a los caballeros de ellas enamorados, contando aquí como *exemplum* la historia de Píramo y Tisbe ya comentada. Este tipo de escrito demuestra la compatibilidad de amor y religión en la Edad Media:

Pero porque sin gracia ninguna obra se puede començar, ni mediar, ni acabar, roguemos al Amor, en cuya obediencia vivimos, que ponga en mi lengua mi dolor, porque manifieste en el sentir lo que falleciére en el razonar; e porque esta gracia nos sea otorgada, pongamos por medianera entre Amor y nosotros la Fe que tenemos en los coraçones¹⁷⁹.

Rodríguez del Padrón, por su parte, escribió sus *Diez mandamientos de amor*, composición donde el dios del Amor se le aparece al poeta con dos espadas ardientes en la mano y le presenta el decálogo erótico.

¹⁷⁸ P. 81.

¹⁷⁹ P. 173.

Hay una novela, ya de 1514, que conjuga la alegoría, el viaje fantástico y la personificación del nuevo dios del Amor. Se trata de *Una quexa que da su amigo ante el Dios del Amor* de Juan Ram Escrivá: el protagonista-narrador desesperado ante la crueldad de una bella dama emprende un viaje alegórico al otro mundo para quejarse ante el tribunal del dios del Amor.

Una alegoría menos evidente es la que parece estar en la base de la historia de *Cárcel de amor*, donde la fábula mitológica de Apolo y Dafne, a través de su versión ovidiana¹⁸⁰, explica varios motivos de la novela. Según el estudio de C. Allaigre¹⁸¹ los protagonistas, Leriano y Laureola, recuerda incluso en sus propios nombres a Apolo y Dafne respectivamente. Diego de San Pedro utiliza esta historia mitológica como un ejemplo de amor entre un hombre y una mujer y lo transpone a un lugar y una época actual, pero mientras en Ovidio los protagonistas son dioses y héroes que actúan como humanos, en San Pedro son hombres que se comportan de un modo heroico. Varios son los paralelos de la historia: Laureola es el primer amor de Leriano, como Dafne fue de Febo, el dios amor se venga de ambos amantes masculinos, hace inaccesible a la mujer, etc. También hay que contar con el valor simbólico del laurel, que figura en el propio nombre de los protagonistas, como corona del héroe y como signo distintivo de mártires, santos, doctores y vírgenes¹⁸². Asimismo hay un paralelismo entre la historia de *Cárcel de amor* y la hazaña de conquista del Vello de oro. Leriano, el otro Jasón, busca la conquista de un objeto celosamente guardado; Persio custodia a Laureola, como Aetes al vello de oro; el héroe consigue su propósito con la ayuda de la hija del rey, Medea en el caso griego, y de la ayuda espiritual de la dama de sus pensamientos en el caso de Leriano.

Junto a estas grandes líneas del empleo de la mitología, hay otras referencias menores, que no dejan de confirmar la erudición medieval en este sentido. Sin lugar a dudas es *Siervo libre de amor* el que más ejemplos presenta de un uso ornamental del mito: tal es el caso de la descripción de algún amanecer, "al punto que los montes

¹⁸⁰ *Metamorfosis* 1, 452-567.

¹⁸¹ "Les lauriers d'Apolon (Fable, mythe et exemplarité dans les traits d'amour de Diego de San Pedro)", en J. -C. CHEVALIER y M.-F. DELPORT, *Mélanges offerts a Maurice Molbo*, Paris, Éditions Hispaniques, 1988, I, pp. 9-25. En Arnalte y Lucenda. también observa esta autor reminiscencias del mito apolíneo, aunque menos evidentes.

¹⁸² *Ibid.*, p. 17.

Capítulo III

El *Lazarillo de Tormes* y sus continuaciones

“Escapé del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con éste un Alejandre magno con ser la misma avaricia, como he contado.”

Lazarillo de Tormes, Tratado segundo.

1. LA NOVELA PICADESCA. SUS FUENTES

Aunque no deja de tener precedentes medievales e incluso antiguos, la novela picaresca se crea en el siglo XVI y es una de las muestras literarias más peculiares y originales de la literatura española de la época. Durante el reinado de Carlos V se incubaba el género, que aparece ya en forma definitiva en 1554¹⁸⁷. No podemos entrar ahora en los orígenes de esta producción, aunque sí hemos de decir que se han señalado como precedentes al *Satiricón* de Petronio, el *Asno de Oro* de Apuleyo, el *Libro del buen amor*, el *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano* de Alfonso Martínez de Toledo, *Spill* o *Llibre de les dones* del valenciano Jaime Roig, la *Celestina* y *La Lozana andaluza*, entre otros escritos que incluyen en mayor o menor medida cierta “materia picaresca”¹⁸⁸.

Con el *Lazarillo* la picaresca aparece ya definitivamente fijada y entra en la vida literaria un género nuevo en su forma, estructura y en su espíritu, a pesar de esos claros antecedentes. La novela picaresca es espectadora y protagonista de una época que abarca desde el risueño *Lazarillo* hasta la carcajada sarcástica del *Buscón*, pasando por el agrio *Guzmán de Alfarache*, que es la novela que realmente reinigura el género con los ingredientes que caracterizarán el desa-

¹⁸⁷ La novela fue incluida en la lista de libros prohibidos por la Inquisición en el Catálogo de 1559. Como el libro se había hecho popular y se seguía reimprimiendo en el extranjero, Juan López de Velasco preparó una edición expurgada por encargo de Felipe II en 1573 con el título de *Lazarillo castigado*.

¹⁸⁸ S. GILI GAYA, “La novela picaresca en el siglo XVI”, en G. DÍAZ PLAJA (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona 1968, vol. III, pp. 92-93.

rollo de la picaresca a lo largo del siglo XVII¹⁸⁹. En esta producción literaria se percibe muy bien ese paso del optimismo inicial hasta el pesimismo de finales del siglo XVI, con el reinado de Felipe II y el ocaso del Imperio¹⁹⁰.

De la sobria expresión del *Lazarillo* a la reflexión intelectual de *Guzmán de Alfarache* hay una marcada diferencia, la misma que puede haber entre la libertad erasmista en el primero y la suspicacia de un hombre de la Contrarreforma en el segundo. El *Lazarillo* y sus continuaciones son deudores de relatos y personajes folclóricos de larga tradición y en ellos las fuentes clásicas y erasmistas se aúnan en su génesis. Entre estas fuentes hemos vamos a comentar la presencia de la impronta mitológica, que en principio parece estar reñida con ese "realismo" que distingue la novela picaresca de otros géneros literarios; y lo vamos a hacer en cuatro de los *Lazarillos* de la literatura española, dos del siglo XVI y otros dos del XVII. Se ha dicho que este género es una reacción frente al idealismo renacentista, el de la novela caballeresca y pastoril, y que es un retrato fiel de la realidad del momento. Amadís o Palmerín, Diana o Galatea son seres de pura invención o disfraces de seres reales, mientras que Lázaro, el ciego, el clérigo de Maqueda, el escudero, el buldero o el arcipreste constituyen un tipo que se hallaba en el ambiente que rodeaba al escritor, representan la síntesis de la sociedad española de su tiempo, el hampa, la Iglesia y la nobleza. Amadís y Palmerín, por seguir el mismo ejemplo, conquistan ínsulas, reinos e imperios, matan gigantes y dragones, Diana y Galatea debaten y discuten sus amores en un lenguaje que jamás ha entendido pastor alguno y viven en un mundo arcádico totalmente ideal e imaginario. En el *Lazarillo de Tormes* no ocurre nada maravilloso, sobrenatural ni sorprendente¹⁹¹. Es evidente que en este contexto la mitología no puede tener cabida, ya que desfigura ese "realismo supremo" que parece imperar en la narración de esta pri-

¹⁸⁹ Cf. A. A. PARKER, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971, p. 39

¹⁹⁰ Se ha escrito mucho sobre las causas que han influido en la formación de la picaresca en la España del XVI. Para conocer la época en que surgió y se desarrolló el género es de consulta obligada la obra de J. A. MARAVALL, *la literatura picaresca desde la historia social. (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986. Américo Castro atribuye a la picaresca una intención social derivada de los conversos, que reaccionaban ante la realidad del momento; cf. A. CASTRO, "Perspectivas de la novela picaresca", en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967³, p. 139.

¹⁹¹ M. DE RIQUER, *La Celestina y los Lazarillos*, Barcelona, Vergara, 1959, p. 116.

mera novela picaresca. Solamente hallamos una referencia mítica en el primer *Lazarillo*, mientras que son numerosísimos los motivos en *Estebanillo González*, la última de las novelas consideradas picarescas, por citar el polo opuesto del género. La propia evolución o, mejor, continuación del pícaro de Tormes, a caballo entre el siglo XVI y XVII, muestra también esta tendencia en las referencias mitológicas. La *Segunda Parte del Lazarillo de Tormes* de Luna aumenta considerablemente el número de elementos tomados del mito clásico, y el *Lazarillo de Manzanares* entra de lleno en el modo y número de este tipo de citas de la picaresca del siglo XVII. Por su parte la continuación anónima de Amberes de 1555 presenta un tratamiento peculiar del mito. Pasemos a su análisis pormenorizado.

2. EL LAZARILLO DE TORMES

2.1. El Prólogo

El *Lazarillo de Tormes* de 1554 da la sensación de obra fresca, exclusivamente popular, aunque hay elementos que denotan una intención y una cultura superior¹⁹². Precisamente las primeras líneas del Prólogo muestran una aguda y disimulada ironía mediante dos sendas citas de Plinio y Cicerón:

Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade y a los que no ahondaren tanto los deleyte. Y a este propósito dice Plinio que no hay libro por malo que sea que no tenga alguna cosa buena¹⁹³.

Este Prólogo ha dado lugar a diversas interpretaciones en una línea didáctico-moral. Lázaro de Tormes, que ha llegado a la cumbre de su prosperidad y de toda buena Fortuna, expone los motivos que le han llevado a componer la historia de su vida, que deberá ser conocida por muchos y no caer en la indiferencia y el olvido. Sin embargo, todo ello es una parodia de las fórmulas clásicas del exordio que atrae el interés del lector, pues la historia de Lázaro es una sarta

¹⁹² A. VALBUENA PRAT, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1962⁴, p. 41.

¹⁹³ *Epístola* 3; edición de J. V. RICAPITO, Madrid, Cátedra, 1980⁸, pp. 91-92.

de sucesos deshonrosos y en absoluto propios de estar orgulloso de ellos. La intención sarcástica y paródica del autor anónimo se envuelve en una serie de fórmulas retóricas tradicionales en el humanismo y en la literatura de la época basadas en argumentos clásicos¹⁹⁴. El *Lazarillo* pertenece a una época de gran difusión de la retórica, que incluye en la narración diferentes anécdotas, fábulas, dichos y hechos célebres, tomados de la tradición clásica, y que se incorporan como ejemplos o digresiones en el discurso¹⁹⁵. Parece que el motivo central deriva de Horacio, *Carmina non prius audita...*¹⁹⁶ y el conocidísimo tema del “*utile et dulci*”. El tono del Prólogo, y de toda la novela, entre serio y burlesco, conecta con los ideales de Erasmo, aunque adopta una forma literaria nueva, que se prestaba muy bien a esta ambigüedad. Estilísticamente hay reminiscencias horacianas y ciceronianas y Séneca y Marcial están detrás de algunos motivos filosóficos y satíricos. Una fuente innegable de la novela es la Biblia, que aparece tanto en el nombre del propio protagonista como en algunas alusiones burlescas a la Sagrada Escritura¹⁹⁷. Así, el propio nombre de Lázaro, como sinónimo de pobre o desdichado, tal vez tomado de una tradición anterior, se deba al famoso mendigo evangélico homónimo¹⁹⁸, lo cual no es más que una ironía y parodia bíblica.

Dos son los temas que destacan en el *Lazarillo*, la honra y la religión. El primero de ellos, a juicio de Bataillon, parece ser una obsesión de toda la picaresca. La novela comienza y acaba con un caso de honra. Precisamente Cicerón aparece en el Prólogo como apoyo de la importancia de la honra, la fama, como estímulo de la literatura:

“Porque si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que lo pasan, ser recompensados no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y , si hay de

¹⁹⁴ F. LÁZARO CARRETER, *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 172-174. A. VILANOVA ve aquí otra coincidencia con el *Asno de oro* de Apuleyo o, más bien, con el Proemio de la traducción de López de Cortegana, “El Asno de oro de Apuleyo, , fuente y modelo del Lazarillo de Tormes”, en A. VILANOVA (ed.), *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Agustín Núñez, 1989, pp. 126-141.

¹⁹⁵ A. BLECUA, “La dualidad estilística del Lazarillo”, en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, 2. Siglos de Oro. Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 378-381.

¹⁹⁶ *Carm.* 3, 1-2.

¹⁹⁷ Cf., por ejemplo, T. A. PARRY, “Biblical Symbolism in the Lazarillo de Tormes”, *Studies in Philology* 67, 1970, pp. 139-146.

¹⁹⁸ *Lucas* 16, 19-31.

qué, se las alaben. Y para este propósito dice Tulio: La honra cría las artes¹⁹⁹.

El autor de la novela escribe con el deseo de conseguir la gloria, que normalmente no suele llegar para los escritores.

El sentido religioso es más complejo, la caridad paulina se opone a la maldad humana representada por los diferentes amos de Lázaro²⁰⁰. Llama la atención la polémica erasmista y religiosa que envuelve la novela, en especial por su conexión con algunas de las ideas expuestas en el *Elogio de la locura*, en el *Enchiridion* o en los *Coloquios*²⁰¹.

2.2. Dos referencias a la mitología

Como ya hemos apuntado, en el *Lazarillo de Tormes* solamente hay una referencia mítica directa. Se trata de la mención de Penélope que se compara con el hecho de destapar los agujeros de un arca de madera por parte de Lazarillo, mientras que su amo el clérigo los tapaba para que aquél no comiera el pan que en ella se guardaba:

En tal manera fue y tal la prisa nos dimos que sin duda por esto se debió decir: Donde una puerta se cierra, otra se abre. Finalmente parecíamos tener a destajo la tela de Penélope. Pues cuanto él tejía de día, rompía yo de noche²⁰².

El autor ha podido acceder al texto de Homero bien directamente o bien a través de la traducción de 1550 de Gonzalo Pérez. Esta anécdota de Penélope era, sin embargo, conocida ya en la Edad Media. A Juan Rodríguez de Cámara, por ejemplo, se le atribuye la expresión "La matrona Penélope texía en su tela de día, y de noche destexía quanto el día avía hecho"²⁰³.

¹⁹⁹ P. 93. La referencia procede de *Tusculanas* I 2, 4, aunque la cita aparece también en los *Adagia* de Erasmo (A. MARASSO, "La elaboración del *Lazarillo de Tormes*", en *Estudios de Literatura castellana*, Buenos Aires 1955, p. 161).

²⁰⁰ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, "Crítica social y crítica religiosa en el *Lazarillo*: la denuncia de un mundo sin caridad", en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, 2. Siglos de Oro. Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 374-377.

²⁰¹ Cf. la Introducción a la edición citada de RICAPITO, pp. 57 s, con bibliografía al respecto, y T. HANRAHAN, "Lazarillo de Tormes: Erasmian Satire o Protestant Reform?", *Hispania* 66, 1983, pp. 333-339.

²⁰² P. 143.

²⁰³ *Obras*, Bibliófilos Españoles, XII, p. 286; cf. J. M. ASENSIO, "Más sobre el *Lazarillo de Tormes*", *Hispanic Review* 38, 1960, p. 247 y F. RICO, *La novela picaresca española*, I, Barcelona, Planeta, 1967, p.37, nota 54.

Al margen de esta mención, hay varias evocaciones de motivos que pueden encuadrarse en la esfera mítica. El nacimiento de Lázaro en el río es uno de estos temas de genealogía "mítica" en el que se parodian los modelos clásicos para que el lector esté preparado a escuchar de la propia boca del pícaro las "nobles" aventuras en las que se ve envuelto:

Mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una mollienda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi padre una noche en la aceña preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río²⁰⁴.

Debajo de esta narración parece estar la parodia de la historia de Amadís, hallado en el mar y por eso llamado el "Doncel del Mar", o Palmerín, expuesto entre palmas y olivos, o incluso del bíblico Moisés²⁰⁵. El mito de Perseo también ha sido puesto en relación con este origen fluvial de las "grandes personalidades"²⁰⁶: El padre de Dánae, Acrisio, arrojó al mar a ésta y a su hijo Perseo, fruto de la seducción de Zeus en forma de lluvia de oro. Encerrados en un arca de madera flotaron el agua hasta la isla Sérifos, donde los acogió el tirano Polidectes. La nobleza de origen de estos personajes pone a Lázaro en una posición diametralmente opuesta, como un auténtico antihéroe, es la encarnación del antihonor.

2.3. La personificación de la Fortuna

Las alusiones a la Fortuna dejan entrever ecos clásicos en su personificación. El Prólogo acaba con la afirmación, que repite en otros lugares, de que la Fortuna es parcial, ya que es negativa para el propio Lázaro:

"... porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los

²⁰⁴ P. 100.

²⁰⁵ Cf. M. R. LIDA DE MALKIEL, "La función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*", *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 107-122, y F. LÁZARO CARRETER, "Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*", *Ábaco* 1, 1969, p. 53.

²⁰⁶ F. MALDONADO GUEVARA, *Interpretación del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1957, p. 44.

que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto.”²⁰⁷

El final de la obra se cierra con estas palabras: “Esto fue el mismo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena Fortuna.”²⁰⁸ Hay aquí una sutil ironía que opone la grandeza de Carlos V con la pobre situación de Lázaro. Es posible que nos hallemos ante una parodia del final de las *Geórgicas* de Virgilio, con la mención de César y la labor literaria que ha compuesto bajo su reinado²⁰⁹:

Haec super arborum cultu pecorumque canebam
et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum
fulminat Euphraten bello victorque volentis
per populos dat iura viamque adfectat Olimpo.
Illo Vergilium me tempore dulcis alebat
Parthenope studiis florentem ignobilis oti,
carmina qui iusi pastorum audaxque iuventa,
Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi²¹⁰.

En toda la obra se encuentran afirmaciones que indican que las desgracias del Lázaro deben tener un final feliz. Este optimismo señala una línea divisoria neta con la novela picaresca del siglo XVII, quizá en concordancia con la evolución histórico-social de la España triunfante de Carlos V y la incertidumbre de Felipe III y Felipe IV. J. Molino²¹¹ ve aquí una coincidencia con el *Asno de Oro* de Apuleyo, donde también se prodigan alusiones a la buena Fortuna. Incluso este autor compara la entrada en Toledo del victorioso Emperador Carlos V en el Lazarillo, según hemos reseñado, con la aparición gloriosa de Osiris que llega a anunciar a Lucio el fin de sus desgracias. La función de la Providencia en la novela española, representada por el ciego como luz y guía en el camino del mundo, parece ser una trans-

²⁰⁷ Pp. 96-97; otras alusiones a la Fortuna, pp. 104, 140, 167, etc. Cf. M. KRUSE, “Die Parodistischen Elemente im *Lazarillo de Tormes*”, *Romanistischen Jahrbuch* 10, 1959, pp. 292-304.

²⁰⁸ P. 205.

²⁰⁹ A. MARASSO, *Art. Cit.*, p. 159.

²¹⁰ Edición de R. A. B. MYNORS, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford 1986^o.

²¹¹ “Lazarillo de Tormes et les Métamorphoses d’Apulée”, *Bulletin Hispanique* 67, 1965, p. 329-330.

posición de Isis, que también guía hasta el final las errantes aventuras de Lucio²¹².

2.4. *El Lazarillo y sus modelos clásicos.*

La impronta clásica es sin embargo más abundante en las citas y alusiones a autores de la literatura y de la historia grecoromana. Por ejemplo, el amo ciego de Lázaro sabe más medicina que Galeno, lo cual es una burla del médico clásico²¹³. Alejandro Magno, como símbolo de generosidad, sirve para calificar al ciego frente al clérigo de Maqueda: "Escapé del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con éste un Alejandro Magno con ser la misma avaricia"²¹⁴. Ovidio como poeta de "dulzuras" es comparado con el amo escudero y con sus poéticas palabras para con las mujeres²¹⁵.

Asimismo, el antihéroe lazarillesco, la forma autobiográfica, el motivo de la juventud, el ir de un sitio a otro, las características estructurales y la observación de la realidad social, pueden rastrearse en conocidas obras de la literatura grecolatina. La *Odisea* y su protagonista con su vida desafortunada y llena de viajes ha sido señalada como posible fuente, como también lo ha sido la comedia de Plauto y Terencio, con sus esclavos, su lenguaje realista o lo descarado de algunas de sus escenas. En el *Satiricón* de Petronio, por ejemplo, hallamos un viaje y un relato autobiográfico. No obstante, la novela ha sido estudiada por diversos críticos en busca de posibles influencias del *Asno de oro* de Apuleyo. El pícaro como personaje tiene enormes parecidos con Lucio, el protagonista de la obra de Apuleyo²¹⁶. Lucio cuenta en primera persona su viaje de Patras a Salónica, su transformación en asno y una serie de aventuras que vive al servicio de varios amos hasta que recobra su forma humana. En efecto, el tema del pícaro que sirve a muchos amos y en sus múltiples desventuras hace una crítica de la sociedad de su tiempo recuerda a Lucio y su metamorfosis en asno. No es fácil en la mayoría de los casos deslindar entre la imitación y la mera coincidencia genérica en la indagación de

²¹² *Ibid.*, p. 330.

²¹³ "Pues en caso de medicina decía que Galeno no supo la mitad que él para muela, desmayos, males de madre", p. 111.

²¹⁴ P. 131.

²¹⁵ P. 160.

²¹⁶ No hay que pasar por alto coincidencia con la publicación de la traducción al español de la novela latina por Diego López de Cortegana en 1513 en Sevilla.

las posibles improntas de unos autores en otros. Menéndez Pelayo ponía en duda una impronta directa de la obra latina, y J. Molino²¹⁷ en 1965 comparó ambas novelas y su conclusión fundamental fue que el *Lazarillo de Tormes* es una transposición paródica en el mundo cristiano del siglo XVI de las *Metamorfosis* de Apuleyo con una finalidad moral inversa. A. Vilanova²¹⁸ ha dedicado varios trabajos a esta cuestión en busca de coincidencias que permitan superar las simples analogías estructurales y constructivas. Compara y analiza algunos pasajes, especialmente reveladores, para demostrar la relación estrecha de ambas novelas. La famosa y burlesca profecía del vino, que el ciego le hace a Lázaro en el Tratado I y su cumplimiento final en el Tratado VII, puede parangonarse con el pronóstico del sabio Diófanes a Lucio en Corinto en el Libro II²¹⁹, aunque Lázaro Carreter ve en ella un recurso típicamente folclórico²²⁰. La extremada y sórdida avaricia del clérigo de Maqueda en el Tratado II parece estar inspirada en la figura equivalente del avaro Milón de Apuleyo en el Libro I, aunque con una intensificación paródica del modelo clásico, con detalles nuevos e imprevistos²²¹. La descripción de la lúgubre morada del avaro Milón en el Libro I de las *Metamorfosis* de Apuleyo ha servido también de prototipo literario para la narración del episodio de Lázaro con su amo el escudero y los detalles de la casa sin ajuar de este último en Valladolid, en el Tratado III, junto con otros rasgos descriptivos y caracterizadores del ambiente, los personajes,

²¹⁷ Art. cit.

²¹⁸ Otros trabajos sobre esta misma cuestión son los de M. BATAILLON, *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, trad. esp., Salamanca, Anaya, 1968, en especial el Capítulo II, M. J. ASENSIO, "Más sobre el Lazarillo de Tormes", *Hispanic Review* 38, 1960, pp. 245-250, A. SCOBIE, *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage. Essays on Apuleius, Petronius, and the Greek Romances*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1969, J. M. WALKER, *The Satyricon, the Golden Ass and the Spanish Golden Age picaresque Novel*, Dis., Utah 1971, J. V. RICAPITO, "The Golden Ass of Apuleius and the Spanish Picaresque Novel", *Revista Hispánica Moderna* 40, 1978-79, pp. 77-85, y G. E. HERNÁNDEZ-STEVENS, "Lazarillo de Tormes and Apuleius' *Metamorphoses*: A comparative Inquiry", *Dissertation in Abstracts International* 44, 1983, p. 161.

²¹⁹ A. VILANOVA, "El Asno de Oro de Apuleyo...", pp. 127-134; J. MOLINO, Art. cit., p. 330, compara la función del vino en el *Lazarillo* con las rosas en Apuleyo, que deben permitir a Lucio recobrar su forma humana.

²²⁰ *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 90.

²²¹ A. VILANOVA, "Un episodio del Lazarillo y el Asno de Oro de Apuleyo", en A. VILANOVA (ed.), *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Agustín Núñez, 1989, pp. 142-154.

las escenas y las situaciones en las que coinciden la historia del tesa-
lio Milón y la del escudero de Toledo²²².

Vilanova concluye en señalar las *Metamorfosis* o el *Asno de Oro* de Apuleyo como una de las fuentes directas de inspiración de nuestra primera novela picaresca. No obstante, son muy numerosos los antecedentes folclóricos de estos episodios, y que enlazan además con claras reminiscencias librescas. El Profesor Adrados²²³ señaló en 1976 como fuente de la picaresca española, en especial del *Lazarillo de Tormes*, la *Vida de Esopo*, conocida en España gracias a la traducción latina de Rinuccio en 1446-1448 y de versiones de ésta a varias lenguas modernas desde finales del siglo XV²²⁴. En este estudio se destaca la semejanza general del tema de las astucias y triunfos del esclavo o criado sobre sus dueños, así como el enfrentamiento entre ambos a base de astucia e ingenio, a lo largo de un viaje en que se hace una descripción y crítica social. El tipo del antihéroe es similar y también lo es la intención crítica y moralizadora. Hay ecos en la novela castellana que recuerdan temas de la *Vida de Esopo*, como el don de la profecía de Lázaro, la sospecha que tiene el clérigo de Maqueda de estar endemoniado, la crítica de la avaricia y de la vanidad del escudero, la oposición de la apariencia y la realidad y otros detalles en los que ahora no podemos detenernos. Asimismo, J. M. Asensio²²⁵ ve también como modelo clásico de embaucadores confabulados para producir "milagros" el *Alejandro o Falso profeta* de Luciano, un gran farsario y taumaturgo que solía fingir transportes divinos y convulsiones.

²²² A. VILANOVA, "El tema del hambre en el Lazarillo y el falso convite de Apuleyo", en A. VILANOVA (ed.), *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Agustín Núñez, 1989, pp. 155-179.

²²³ "La Vida de Esopo y la vida de Lazarillo de Tormes", *Revista de Filología Española* 57, 1976, pp. 35-45.

²²⁴ *Vida de Ysopet con sus fábulas historiadas*, Zaragoza 1489, y *Libro del Hisopo fabulador historiado en romance*, Burgos 1496; otras ediciones son una de 1526 y una segunda de 1533 en Sevilla, una probable de 1541 en Amberes y otra de 1547 y 1653, sin indicación de ciudad; cf. ADRADOS, *art. cit.*, p. 40.

²²⁵ P. 249.

3. SEGUNDA PARTE DE LAZARILLO DE TORMES (AMBERES 1555)

3.1. *La novela de transformaciones. El mito del "hombre-peze"*

Estaba claro que ante el éxito de la publicación del *Lazarillo de Tormes* habían de surgir imitadores y continuadores que trataran de beneficiarse de la genial novela y del célebre pícaro. Al año siguiente en Amberes ve la luz una *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, también anónima²²⁶. A pesar del título no tiene relación ni aun semejanza con la obra original, ni con el género picaresco propiamente dicho²²⁷. Lo que había de realismo, de interés aventurero, de la humana ironía o descarnada sátira y, en general, de una clara verosimilitud, escapa totalmente a esta segunda parte, novela de transformaciones animalísticas, de gusto lucianesco. El *Lazarillo de Amberes* presenta una posición especial en esta impronta mitológica que venimos comentando. No hemos encontrado en él ni una sola referencia a la mitología clásica, aunque sí podemos decir que toda la novela es un auténtico mito de metamorfosis en una línea muy conocida. De ella decía Menéndez Pelayo²²⁸ que era una "novela de costumbres, acabada por novela submarina, con lejanas reminiscencias de la *Historia verdadera* de Luciano". Realmente todo el libro es una parodia mítica, pero sin nombrar a ningún personaje o motivo conocido. La ironía y la sátira tienen a las conocidas metamorfosis como punto de mira. Recordemos brevemente el argumento de la obra: Lazarillo ya en una edad madura se encuentra en Toledo en compañía de unos tudescos. Se embarca en la expedición de Carlos V a Argel en 1541 junto con un caballero de la orden de San Juan de Malta del gran Priorato de Toledo, naufraga, desciende al fondo del mar y en una cueva submarina se transforma en atún, y como atún interviene en una serie de inverosímiles guerras; se casa con un atuna y por fin recobra la forma humana gracias a la ayuda de unos pulpos que llevan armas en sus ocho brazos. Vuelto a la tierra va a Sevilla y a Toledo y

²²⁶ Nicolás Antonio se lo atribuye a Fray Manuel de Oporto, según noticia de Cardoso. Seguimos la edición de la N.B.A.E. III, Madrid, Atlas, 1963.

²²⁷ J. M. De COSÍO, "Las continuaciones del Lazarillo de Tormes", *Revista de Filología Española* 25, 1941, pp. 514-523; cf. también R. H. WILLIAMS, "Notes on the anonymous continuation of Lazarillo de Tormes", *Romanic Review* 16, 1925, pp. 223-235, y R. E. ZWEZ, *Hacia la revalorización de la Segunda Parte del Lazarillo (1550)*, Valencia 1970.

²²⁸ *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Victoriano Suárez, Madrid 1963², V, p. 202.

en el último capítulo lo vemos en Salamanca respondiendo ante el Claustro de la Universidad a las cuestiones que le propone el Rector. Lázaro hace en algunas ocasiones reflexiones sobre la vida moral y política de los animales marinos, aplicándolos a la sociedad humana. Sólo en el primer capítulo, parte del segundo y en los últimos la novela recuerda un poco al *Lazarillo* original, pues el protagonista no es un pez. A tenor de este contenido es el influjo de Luciano y de Apuleyo, imitados en lo más epidérmico o insustancial, o de sus derivaciones españolas, lo que inspiró esta continuación. En gusto por estas fábulas de transformaciones alegóricas estaba en su apogeo, tras la traducción de las *Trasformaciones* de Pitágoras hecha por Cristóbal de Villalón. El mito del hombre pez, la leyenda del pez Nicolás del Mediterráneo, era frecuente en la literatura del Siglo de Oro²²⁹: entre otros, Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, (Capítulos 23-26), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (II, 18) y en la novela picaresca, por ejemplo, en *Vida y hechos de Estebanillo González*²³⁰. Antonio de Torquemada en el tratado I de su *Jardín de flores* transmite, según dice de Plinio, noticias de este tipo de seres:

En el mar Océano, cerca de Cádiz, caminando la nao en la que iba, una noche muy oscura, les entró en ella un hombre marino, que en todo tenía semejanza de hombre humano: era tan grande y pesaba tanto, que trastornaba la nao hacia la parte donde estaba...²³¹

3.2. La interpretación alegórica

La novela puede interpretarse de alegoría social, con alusiones políticas, satíricas e irónicas en un simbolismo místico cristiano, prácticamente imposibles de descifrar, pero que parecen proceder de un clérigo sevillano para tratar de llamar la atención de Carlos I en los asuntos de Malta de 1551-1552, en concreto en las guerras de la cristiandad contra los turcos, con la orden de San Juan a la cabeza²³².

Como indicó Bataillon²³³, esta continuación tiene deudas con el *Crotalón*, modelo de las novelas de transformaciones, que el autor

²²⁹ Vid. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, II, N.B.A.E., Madrid, Bailly-Bailliere, 1931, p. XXXIII, J. CARO BAROJA, *Algunos mitos españoles*, Madrid, Ediciones del Centro, 1944, pp. 134 y 140.

²³⁰ Capítulo VIII, p. 105; edición de A. CARREIRA y J. A. CID, Madrid, Cátedra, 1990.

²³¹ M. DE RIQUER, *Op. cit.*, pp. 131-132.

²³² SALUDO, p. 53.

²³³ En su edición del *Lazarillo*, Paris, Aubier, 1958, p. 67.

anónimo pudo conocer seguramente en manuscritos, sin olvidar la novela de Apuleyo que ya hemos comentado y que ahora se manifiesta en lo más superficial de sus metamorfosis, la de Lázaro en un atún, como la de Lucio en un asno.

Algunos han querido ver en las aventuras submarinas de Lázaro una novela en clave con las andanzas de los conversos españoles²³⁴. M. Saludo Stephan²³⁵, por su parte, ha intentado descifrar el sentido de las alegorías de esta continuación lazarllesca en el contexto del siglo XVI, pero que se pierde ya en las obras homónimas del XVII. Las patrañas y las historias rebuscadas y enmarañadas no son, a juicio de este autor, inocentes. La parodia de la Biblia no está ausente tampoco²³⁶: en el Capítulo XV Lázaro encuentra a la Verdad, es decir, a Cristo, refugiada en una roca en el mar. Esta roca, refugio de Cristo, es identificada con la isla de Malta. El protagonista viene a quitarse la piel de atún en la playa de Conil en las tierras del Duque de Medina Sidonia; allí lega desnudo, como recién nacido, y halla por fin al buen amo que tanto andaba buscando. Para Saludo los atunes son una réplica de la orden de San Juan de Malta, e incluso los nombres ficticios corresponden con seres reales, y en esta línea interpreta varias de las alegorías de la novela: la de la Verdad rechazada de la Tierra y refugiada en una roca del mar. La Verdad es Cristo, y la roca es la isla de Malta, refugio de San Pablo, según cuenta la tradición²³⁷. Asimismo, la roca, la isla, puede ser la ballena de Jonás, pues así, con la isla de Gozo como cola, representan a Malta mapas del siglo XVI²³⁸. En algunos jeroglíficos de la época Jonás y su ballena simbolizaban la sepultura de Cristo: los tres días que pasó Jonás en el vientre del animal marino eran los tres días de Cristo en el sepulcro, y aquél salió de la ballena como éste resucitó de entre los muertos²³⁹.

Como ya apuntamos, las aventuras marítimas de este *Lazarillo* evocan en algún pasaje concreto a Luciano y su *Historia verdadera* (I 5-6), en concreto el comienzo de la obra cuando Luciano y sus compañeros traspasan las columnas de Hércules y penetran en el misterioso Océano:

²³⁴ WILLIAMS, *Art. cit.*

²³⁵ *Misteriosas andanzas atunescas de Lázaro de Tormes descifradas de los seudo-jeroglíficos del Renacimiento*, San Sebastián, Izarra, 1969.

²³⁶ Pp. 14-15

²³⁷ P. 27.

²³⁸ El *Lazarillo* de Luna en el Capítulo IV se burla de que Lázaro haya sido sacado del vientre de la ballena por obra de Dios.

²³⁹ P. 76.

Partimos desta ciudad aquel caballero y yo, y otros, y mucha gente,... mas de que nos embarcamos en Cartagena, y entramos en una nao bien llena de gente y vituallas, y dimos con nosotros donde los otros; y levantose en el mar la cruel y porfiada Fortuna que habrán contado a vuestra merced, la cual fue causa de tantas muertes... Porque, como fue de noche, y aun de día el tiempo recio de las bravas ondas y olas del tempestuoso mar tan furiosas...²⁴⁰

3.3. Los Exempla de la Antigüedad

Los *exempla* tomados de la Antigüedad grecoromana abundan en esta novela por encima de los *Lazarillos* anterior y posterior. La historia de Paulo Decio y la lucha entre los habitantes del Lacio y los de Roma es evocada en el relato de la batalla de los atunes en la cueva²⁴¹. El general de los atunes, en el Capítulo V, y su actitud ante la valerosa hazaña de Lázaro es comparada con el capitán romano Cayo Fabricio:

Lo que había oído de Cayo Fabricio, capitán romano, de qué manera gualardonaba y guardaba la corona para coronar a los primeros que se aventuraban a entrar los palenques; y tú, Gonzalo Hernández, gran capitán español,...²⁴²

Esta segunda parte también comienza con el tema de los avatares de la Fortuna: “En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena Fortuna...”²⁴³. La personificación de la Fortuna se repite en varias ocasiones:

“hasta que a la Fortuna le pareció haberme mucho olvidado, y ser justo tornarme a mostrar su airado y severo gesto cruel, y aguarme estos pocos años de sabrosa y descansada vida con otros tantos trabajos y amarga muerte. ¡Oh gran Dios! Y ¿Quién podrá escribir un infortunio tan desastrado, y acaecimiento tan sin dicha, que no deje holgar el tintero poniendo la pluma a sus ojos?”²⁴⁴.

El origen antiguo de esta concepción de la Fortuna es reconocida en el Capítulo XII:

²⁴⁰ P. 92a.

²⁴¹ Pp. 95b-96a.

²⁴² P. 96b.

²⁴³ P. 91a.

²⁴⁴ P. 91b. Otras alusiones a la Fortuna pueden verse en p. 92a.

Y antes desto no se osaban declarar por tales, conforme al dicho del sabio antiguo que dice así: *Cuando Fortuna vuelve enviando algunas adversidades, espanta a los amigos, que son fugitivos, mas la adversidad declara quién ama o quién no*²⁴⁵.

Asimismo, el ejemplo de Escipión el Africano y su lucha contra Aníbal es para el anónimo autor igual que su defensa del amo Licio, que estaba preso en una torre:

“Y yendo nosotros con el furor y velocidad que tengo dicho, dimos con nosotros en una gran plaza que ante la torre de la prisión estaba; mas nunca a mi pensar socorro entró ni llegó a tan buen tiempo, ni aquel buen Cipión africano socorrió a su patria, que casi del todo estaba ocupada del gran Aníbal, como nosotros corrimos al buen Licio”²⁴⁶.

Después de acabar con la vida del traidor Paver, en el Capítulo X, Lázaro impide que sus hombres saqueen la casa, para no ser acusados de enriquecerse como Escipión en las Guerras Púnicas:

Salimos de su casa sin consentir que se hiciese algún daño, aunque hartos de los nuestros deseaban saquealla, en la cual había bien de qué trabar, porque aunque malo, no necio, ni tan fiel como se cuenta de Scipión, que siendo acusado, por otros no tales como él, haber habido grandes intereses de la guerra de África, mostrando en su cuerpo muchas heridas, juró a sus dioses no le haber quedado otras ganancias de las dichas guerras; las cuales heridas ni juramento no pudiera mostrar, ni hacer malo de nuestro adversario, porque siempre en la guerra lo más de lo que en ella ganaba se llevaba, y lo mejor...²⁴⁷

La mención de autores antiguos, como autoridades de referencia, tiene en algún caso un sentido paródico y burlesco. Las enseñanzas del ciego son puestas al mismo nivel que los conocimientos de “Bartolo” y la “doctrina de Séneca”: “Esto aprendí de aquel mi buen ciego, y todo lo demás que sé en leyes, que cierto sabía, según él decía, más que Bartolo, y que Séneca en su doctrina...”²⁴⁸. Calístenes y sus dichos son traídos a colación en dos lugares del Capítulo XIV, cuando Lázaro se casó con la linda Luna a instancias de Licio y del rey:

Destá manera estaba mi señoría triunfando la vida, y con mi buena y nueva Luna muy bien casado, y muy mejor con mi rey, no des-

²⁴⁵ P. 102a.

²⁴⁶ P. 100a.

²⁴⁷ P. 101b.

²⁴⁸ P. 104a.

cuidándome de su servicio, pensando siempre cómo le daría placer y provecho; pues le debía tanto; y con esto en ningún tiempo y lugar le veía... guardándome mucho de decirle cosa que le diese pena y enojo, teniendo siempre ante mis ojos lo poco que privan ni valen con señores lo que dicen las verdades. Acordéme del tratamiento que Alejandro hizo al filósofo Calístenes por se las decir, y con esto nada me sucedía mal...²⁴⁹.

Lázaro evita decir palabras que puedan incomodar a su rey, aunque sean la verdad:

Acordéme del dicho de Calístenes, que por decir verdades a su amo Alejandro le mandó dar cruelísima muerte, aunque esta debería tenerse por vida, siendo tan justa la causa: ya no se usa sino vivir, sea como quiera, de manera que yo me arrimaba cuanto podía a este parecer...²⁵⁰

4. SEGUNDA PARTE DE LAZARILLO DE TORMES DE J. DE LUNA (1620)

4.1. *Sátira y parodia de los mitos de transformaciones*

De todas las continuaciones del *Lazarillo de Tormes* ninguna ofrece el interés de la que se publicó en París en 1620 bajo la autoría de H. o I. De Luna con el título de *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, que ya desde el prólogo rechaza la continuación de la obra de Amberes de 1555²⁵¹. Su realismo se opone a las aventuras imaginarias que cuenta su inmediato antecesor y se aproxima, aunque de forma exacerbada, a la sátira social original, como corresponde por la fecha de su publicación, posterior al *Guzmán de Alfarache* y *El Libro de entretenimiento de la pícara Justina*. No obstante, arrastrado por la sugestión del anónimo continuador de Amberes, hace a su héroe participar en la frustrada expedición de Argel, naufragar y, una vez salvado, convertirse en un falso pez. Luna aprovecha aquella metamorfosis en pez con ingenio realista y la transforma en treta y trampa de pícaros, sin pretensión alegórica ninguna²⁵².

²⁴⁹ P. 105a.

²⁵⁰ P. 105a. Sobre la formulación y evocación de diversas anécdotas sobre la fascinación que provocaba la leyenda de Alejandro en la Edad Media española puede leerse el capítulo de M. R. LIDA DE MALKIEL, "La leyenda de Alejandro en la literatura medieval", en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 167-197.

²⁵¹ Edición de J. L. LAURENTI, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

²⁵² COSÍO, *Art. cit.*, p. 520.

Lo más destacado de esta obra es la sátira antieclesiástica, de origen protestante, que domina una serie de escenas escabrosas y desvergonzadas. Juan de Luna inicia su novela alistando a Lázaro en la expedición de Carlos I a Argel. El barco naufraga y unos desalmados pescadores capturan a Lázaro, que con el fin de explotarle y ganar dinero le meten en una cuba y lo van mostrando por diferentes lugares de la geografía española, como si se tratara de un monstruo marino, medio hombre y medio pez. Es todo una farsa, pues a diferencia de la continuación de Amberes, aquí no hay ninguna transformación, sino que se busca poner en evidencia las patrañas de la época relativas a monstruos marinos semejantes, y en los que se explaya el *Lazarillo* de Amberes.

Como expresa muy bien Martín de Riquer²⁵³, Juan de Luna no es tan ingenuo para creer en la existencia de hombres marinos. Lo que hace es combinar el engaño de los pescadores, que saben perfectamente que Lázaro es un hombre normal, con la credulidad del pueblo que acepta el prodigioso monstruo y paga para contemplarlo. La Inquisición sale muy mal parada de esta falsa metamorfosis, pues es ella la que da licencia a los pescadores para mostrar por toda España el hombre-pez.

En su advertencia al lector Luna justifica su continuación con estas palabras: "La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* ha sido por haberme venido a las manos un librito que toca algo de su vida, sin rastro de verdad"²⁵⁴. Con esta novela se vuelve, en teoría, al "realismo" del *Lazarillo* inicial y se desemboca en un escenario social similar al de los Guzmanes o Buscones de la picaresca barroca. El mundo social de ambos escritos es netamente distinto, la novela de Luna pertenece a un ambiente más decadente y vulgar con el amargor típico del XVII, es una anacrónica emulación literaria escrita casi setenta años después del original²⁵⁵. El tono pesimista se proyecta en una crítica anti-religiosa directa e irreverente de la Iglesia española, que contrasta con la ironía y el decir sentencioso del primer *Lazarillo*.

Las fuentes son muy numerosas y heterogéneas, desde la Biblia y los motivos religiosos de los sermones oídos en la Iglesia hasta las citas humanísticas al estilo renacentista. La literatura de la época que

²⁵³ *Op. cit.*, p. 132.

²⁵⁴ P. 5.

²⁵⁵ Edición de LAURENTI, p. XIII.

le era accesible a Luna y los recuerdos bíblicos se convierten en un adorno en esta Segunda parte. Ese ornato se plasma de manera destacada en las alusiones mitológicas que se alejan en número y forma del *Lazarillo* del siglo XVI.

El testimonio de los antiguos es aducido al comienzo de la obra para confirmar la existencia de “hombres-peces”, uno de los cuales es el protagonista del *Lazarillo* de Amberes:

La otra dificultad que en su vida hallaban era el no haber ninguno conocido ser Lázaro hombre, y que todos los que le veían lo juzgasen por pez. A esto respondía un buen canónigo (que por ser muy viejo estaba todo el día al sol con las hilanderas de rueca) haber sido más posible, ateniéndose a la opinión de muchos autores antiguos y modernos, entre los cuales son Plinio, Eliano, Aristóteles, Alberto Magno, los cuales certifican haber en la mar unos pescados que a los machos llaman tritones y a las hembras nereidas, y a todos hombres marinos, los cuales de la cintura arriba tienen figura de hombres perfectos, y de allí debajo de peces²⁵⁶.

El portento marino sirve también para parodiar el conocido pasaje del Jonás y su estancia en el vientre de la ballena: “Cuando el buen Lázaro estaba dando gracias a Dios por haberle sacado del vientre de la ballena (que fue un milagro...)”²⁵⁷.

Al comienzo del Capítulo Cuarto²⁵⁸ se vuelve a insertar el motivo del “hombre-pez”:

Viendo que acudía tanta gente al nuevo pescado, determinaron esquitarse de la pérdida que habían hecho, cortándome la sogá del pie, y así enviaron a pedir licencia a los señores inquisidores para mostrar por toda España un pez que tenía cara de hombre...

4.2. Personificación de la Fortuna. Otros motivos míticos

En esta segunda parte del *Lazarillo* se personifica en dos ocasiones la Fortuna. En la primera de ellas la amarga queja por las desgracias de Lázaro contrasta con aquel optimismo de las referencias a la Fortuna en el primer *Lazarillo*:

²⁵⁶ P. 6.

²⁵⁷ P. 29.

²⁵⁸ P. 28.

"Lloraba mi desdicha; gemía quejándome de mi hado o Fortuna; decía:

¿Qué es esto, que tanto me persigues? En mi vida te vi, ni te conozco; pero si por los efectos se rastrea la causa, por lo que de ti he experimentado creo que no hay sirena, basilisco, víbora, ni leona parida más cruel que tú; subes a los hombres con alagos y caricias a la cumbre de tus deleites y riquezas, dejándolos de allí despeñar en el abismo de todas las miserias y calamidades, tanto mayores cuanto tus favores lo han sido²⁵⁹.

Este tema adopta, en otro lugar, el ya manido motivo de la rueda de la Fortuna, de la inconstancia y poca estabilidad de los hechos humanos:

"Acógime al consuelo común de todos los afligidos, creyendo que, pues, estaba en lo más bajo de la rueda de Fortuna, necesariamente había de tornar a subir."²⁶⁰

También en el elogio picaresco de Lázaro es habitual la referencia a los autores antiguos e incluso a la mitología:

Si he de decir lo que siento, la vida picaresca es vida, que las otras no merecen este nombre; si los ricos la gustasen, dejarían por ella sus haciendas, como hacían los antiguos filósofos, que por alcanzarla, dejaron lo que poseían; digo por alcanzarla, porque la vida filósofa y pícara es una; sólo se diferencian en que los filósofos dejaban lo que poseían por su amor, y los pícaros, sin dejar nada, la hallan.... De manera que la vida picaresca es más descansada que la de los Reyes, Emperadores y Papas. Por ella quise caminar, como por camino más libre, menos peligroso y nada triste²⁶¹.

Este elogio tiene la misma verosimilitud que los elogios de la vida pastoril hecha por los pastores en las églogas. La novela picaresca del XVII suele poner de modelo de pícaro a Ulises y gusta comparar "su saber" con los grandes modelos de la historia y mitologías clásicas²⁶².

²⁵⁹ P. 29. Otras alusiones a la Fortuna en p. 13, y 114.

²⁶⁰ P. 52.

²⁶¹ P. 53.

²⁶² *Guzmán de Alfarache*, Lib. II, Cap. VII, p. 230 (edición de B. BRANCAFORTE, Madrid, Cátedra, 1979) *Guitón Honofre*, Cap. VII, p. 123 (edición de H. GENÉREUX CARRASCO, University of North Carolina, Chapel Hill, 1973), y *La Pícara Justina*, Lib. I, Cap. II, nº 1, pp. 167-168 (edición de A. REY HAZAS, Madrid, Editora Nacional, 1977).

El resto de las referencias míticas que se suceden pertenecen a una lista de tópicos de sobra conocidos en una línea simbólica y de alusión muy superficial:

- Hércules como modelo de fuerza:

Consideraba la virtud del dinero, que al punto que aquella vieja me dio aquellos pocos cuartos, me hallé más ligero que el viento, más esforzado que Roldán y más fuerte que Hércules²⁶³.

Cuando Lázaro es acogido por unos frailes dice también con relación al esfuerzo que supone el trabajar para vivir:

Amonestáronme viviese con el ejemplo y buena reputación que mi predecesor había vivido, siendo tal que todos le tenían por santo. Prometíles vivir como un Hércules²⁶⁴.

- El enamoramiento de Lázaro por una viuda era tan fuerte que era capaz de todo por ella:

Yo estaba tan picado, que si me hubieran pedido el ave fénix, o las aguas de la laguna Estigia, se las hubiera dado. No me dejaron sino una pobre márraga, donde me echase como un perro²⁶⁵.

Se trata de una alusión a estas aves míticas como símbolo de algo raro o difícil de conseguir.

- Una escena amorosa entre dos individuos dentro de una cuba es ridiculizada mediante una comparación mítica, como es habitual en el Barroco:

Sacáronlos fuera; él parecía a Cupido con su fecha, y ella a Venus con su aljaba. El uno y el otro desnudos como su madre los había parido, porque cuando la justicia llamó estaban en una cama haciendo las paces, y con el alarma no habían tenido lugar de tomar sus vestidos, y por esconderse se habían medido en aquella cuba vacía, donde proseguían su devoto ejercicio²⁶⁶.

- Hay una alusión a Troya como símbolo de destrucción, cuando Lázaro es sacado del mar por unos pescadores:

Allí se perdió Troya, y Lázaro sus bien colocados deseos; allí comenzaron sus dolores, angustias y tormentos...²⁶⁷

²⁶³ P. 60.

²⁶⁴ P. 102.

²⁶⁵ P. 110.

²⁶⁶ P. 93.

²⁶⁷ Pp. 25-26.

- Otra mención de menor importancia puede ser la de Cé-firo²⁶⁸:

Todos tiemblan cuando oyen estos nombres, enquisidor e Inquisición, más que las hojas del árbol con el blando céfiro.

Esta comparación y equiparación de motivos míticos con personajes y situaciones de la novela sirve tanto para parodiar un estilo convencional y habitual de referencias, como para elogiar la vida y obra picarescas al impregnarlas de una sabiduría y unas resonancias clásicas.

5. LAZARILLO DE MANZANARES DE JUAN CORTÉS DE TOLOSA (1626)

Para terminar este repaso por los epígonos del *Lazarillo de Tormes* nos detendremos unos instantes en la última manifestación del tema dentro del período activo de la novela picaresca en el siglo XVII. Juan Cortés de Tolosa publica en 1626 el *Lazarillo de Manzanares* junto con otras cinco novelas cortas. La obra es considerada como una de las continuaciones o, mejor dicho, imitaciones del *Lazarillo de Tormes*²⁶⁹. El valor literario de la obra es escaso y mediocre, e incluso se la ha puesto de ejemplo de decadencia de la picaresca, farragoso, lleno de anécdotas e historias intercaladas²⁷⁰. El intento de continuar o imitar el primer *Lazarillo* en absoluto se consigue, hasta el punto de que el resultado es un *Lazarillo* distinto y lejano. Le falta la humanidad y la vitalidad originaria, y le sobra mucho del espíritu de la Contrarreforma que domina su religiosidad. A pesar del parecido que se ha observado con el mundo del *Buscón* de Quevedo, la novela se aleja de su origen picaresco y se transforma en una narración burgesa con la intriga típica de estas narraciones, como vemos, por ejemplo, en *La vida del Escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel o *El Donado hablador, vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos amos* de Jerónimo Alcalá Yáñez. Las primeras aventuras del libro se insertan en el esquema clásico ya conocido, a saber, el del criado astuto por necesidad, pero al avanzar la narración se van per-

²⁶⁸ P. 7.

²⁶⁹ Edición de G. E. SANSONE, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

²⁷⁰ A. DEL MONTE, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971, pp. 117-118.

diendo los elementos picarescos y Lázaro se convierte en un maestro de escuela con dinero, un burgués que va a las Indias en busca de aventuras.

El mito está presente con una intensidad mayor que en los *Lazarillos* anteriores, en la línea habitual de la picaresca del XVII que comentaremos en el capítulo siguiente. Veamos estos ejemplos:

- El mito de Tántalo y Sísifo, y sus sufrimientos, sirve para simbolizar el hambre o, en general, la extrema pobreza del padre de Lázaro cuando salió de la cárcel, siguiendo esa veta habitual en la picaresca de equiparación de los personajes novelescos para dignificar el papel del pícaro:

La compasión no se les debe a ellos, sino a unos pobres honrados, con respetos de caballeros: a éstos sí, que viven muriendo, compañeros siempre en la pena de Tántalo y Sísifo²⁷¹.

- Como ya hemos visto en los *Lazarillos* anteriores, Ulises, como modelo de astucia y picardía, es parangonado con uno de los amos de Lázaro:

Ese tal hombre, o diablo, más astuto que Ulises, me olió los dineros y, procurando entrar en mi voluntad...²⁷²

Lázaro de Manzanares, después de estar en la cárcel, se ganará la vida como maestro y recuerda a Ulises como personaje a imitar también como modelo de ingenio:

Y como me hiciesen otros grandes ventajas en todo lo que quería enseñar, me acordé de aquel mi antiguo maestro, que me dixo que Ulises no fue valiente sino astuto y que qualquier hombre avía de mostrar su ingenio, no en igualar al que le hacía ventajas, sino en echalle el pie delante en la medra²⁷³.

En otro lugar se inserta una referencia al canto IX de la *Odisea*, al pasaje de Ulises y Polifemo, para ilustrar el enfrentamiento entre dos esposos:

Ser ésta la enfermedad de que murió consta por lo general, y porque gozava de buena salud y de muchos regalos, y nunca se halló

²⁷¹ P. 17.

²⁷² P. 105.

²⁷³ Pp. 120-121.

sin gana dellos, hasta que el marido Ulises cegó los ojos a su muger, que nunca trató de ser con él Polifemo, mas, según lo que passó después, bastávale vivir ella²⁷⁴.

El caballo de Troya, como motivo de engaño, es recordado de forma ridícula para apoyar la flaqueza de una mujer: "¡O, qué dieran los griegos por quatro mil soldados como ella para su caballo, porque fueran muchos y ocuparan poco!"²⁷⁵ La finalidad burlesca de estas dos últimas referencias es notoria, en la práctica conocida de la deformación y caricatura de la picaresca del siglo XVII.

Aparte de en la mitología, la tradición clásica se despliega también en la mención de autores antiguos, como Ovidio²⁷⁶, Galeno²⁷⁷, citas de sus obras, como *De amicitia* de Cicerón²⁷⁸, o la fábula esópica del *León viejo y la zorra*²⁷⁹.

Señalaremos ya para poner el epílogo a este capítulo algunas breves notas a modo de conclusión. Lázaro fue en los siglos XVI, XVII e incluso en el siguiente un personaje literario tan universal como la Celestina o Don Quijote, según lo demuestran algunas de las continuaciones, imitaciones²⁸⁰ y traducciones posteriores a diversas lenguas europeas²⁸¹. Las novelas *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache* quedarán como modelos casi únicos de la picaresca española. El primero por su narración sencilla y sobria es ejemplo de realismo, el segundo por su compleja estructuración de la picardía lo es de intelectualismo y moralidad. El mito en el primer *Lazarillo* no tiene una función específica ni una importancia por encima de los demás elementos tomados de la tradición clásica. La novela homónima de Luna y, sobre todo, la de Juan Cortés de Tolosa incrementan el empleo de la mitología en la línea típica de la picaresca tardía y de la novela de intriga y cortesana, con unas referencias que no pasan de ser meros tópicos que adornan y dan amenidad literaria. El *Lazarillo de Amberes* por su parte se recrea en la mitología de las metamorfo-

²⁷⁴ P. 146.

²⁷⁵ Pp. 135-136.

²⁷⁶ P. 43.

²⁷⁷ P. 82.

²⁷⁸ P. 124.

²⁷⁹ Pp. 149-150.

²⁸⁰ Tal es el caso del *Lazarillo del Duero* el *Lazarillo de Badalona* (edición de R. E. ZWEZ, *Lazarillos raros*, Valencia, Albatros, 1972) o el *Lazarillo de ciegos y caminantes*, publicado en 1776 por Alonso Carrió de la Vandra.

²⁸¹ Cf. F. W. CHANDLER, *Tromances of roguery. The picaresque novel in Spain*, New York 1899 (Reimpr. New York, Bust Franklin, 1961), pp. 131-133.

sis para hacer una original parodia de ellas. Esta novela, de forma paradójica, no menciona para nada ningún motivo ni personaje mitológico directamente, pero, en cambio, es donde mayor número de referencias al mundo clásico encontramos, ya sea de un modo explícito, o veladamente, como ocurre de un modo especial con Luciano de Samosata.

Para finalizar hemos de decir que también en el uso de la mitología clásica el *Lazarillo de Tormes* se diferencia del resto de la producción picaresca posterior. No hay en él un sentido satírico, burlesco ni moralizante, más o menos profundo, en las resonancias míticas, sino que éstas son meros elementos de una tradición clásica, sin una autonomía ni valor por sí mismas. La presencia del mito en los *Lazarillos* marca los momentos trascendentales de este género nacional tan peculiar en la literatura europea, donde lo vital y renacentista se aúna con las sombras pesimistas de la reflexión y contorsión barrocas.

Capítulo IV

La novela picaresca del siglo XVII

“Lector pío como pollo,
O piadoso como Eneas,
O caro como el buen vino,
O barato cual cerveza,
Señor en lengua española,
Monsieur en lengua francesa,
Domine en lengua latina,
Y min Heer en la flamenca,”

Prólogo en verso a

La vida y bechos de Estebanillo González.

1. EVOLUCIÓN DEL GÉNERO PICAresco EN EL SIGLO XVII

El *Lazarillo de Tormes* inició en 1554 en España un género novelesco de una gran trascendencia en la formación de la novela europea moderna, que se consolidará en la primera mitad del siglo XVII²⁸². Desde aquella obra hasta finales del siglo XVI, un año después de la muerte de Felipe II²⁸³, no aparecerá una nueva novela picaresca, el *Guzmán de Alfarache*²⁸⁴, que reinagura el género con unos nuevos ingredientes que caracterizarán el desarrollo del mismo

²⁸² J. I. FERRERAS, *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987, p. 14, lo califica como el mayor acontecimiento de la novelística española. Panoramas generales sobre la novela picaresca podemos leerlos, por ejemplo, en J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española. II. Época barroca*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 454-492, y J. NAVAGGIO, *Historia de la literatura española. III. El siglo XVII*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 23-52.

²⁸³ Las circunstancias socio-políticas del período de Felipe II no favorecían que floreciera un género cargado de una sátira que alcanzaba incluso a los estratos religiosos; para conocer la época en que surgió y se desarrolló el género es de consulta obligada la voluminosa obra de J. A. MARAVALL, *la literatura picaresca desde la historia social. (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986.

²⁸⁴ Edición de B. BRANCAFORTE, Madrid, Cátedra, 1979. La *Segunda Parte del Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana* aparece en Lisboa en 1604. En 1602 Juan Martí publica en Valencia el *Guzmán Apócrifo*, es decir, una falsa Segunda parte de esta obra, que no podemos considerar en este estudio por superar los límites de nuestra selección.

a lo largo del siglo XVII²⁸⁵. La *Vida y hechos del Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por el mismo*, de 1646, es la última obra que puede recibir el calificativo de picaresca propiamente²⁸⁶. Entre uno y otro libro se sucede una larga lista de novelas, cuya asignación o no al género produce un gran desconcierto²⁸⁷. Realmente el concepto de picaresca se aplica a una producción literaria demasiado heterogénea, cuyos límites de estilo, contenidos, cronología, etc... son bastante imprecisos. No es momento ahora de insistir en aspectos generales de la historia literaria del Siglo de Oro ni entrar en disquisiciones sobre los rasgos del género picaresco, que busca el realismo como reacción contra el idealismo de lo pastoril y lo caballeresco anterior²⁸⁸, aunque hay que tener presente que la novela picaresca se confunde en algunos casos con la intriga pura, muy cerca de la novela bizantina, y en otros de la narración cortesana o italianizante²⁸⁹.

Pasaremos revista a las obras que jalonan la evolución de la novela picaresca, destacando aquellas que van a ser objeto de nuestro estudio mitológico. De 1605 es el *Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina* del médico Francisco López de Úbeda²⁹⁰, y ya a partir de este mismo momento asistimos a una deriva de la picaresca hacia la mera aventura, como *El Guitón Honofre* de Gregorio González (c. 1604)²⁹¹, *La vida del Escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel (c. 1618)²⁹², *El Donado hablador, vida y aventuras de Alonso, mozo de*

²⁸⁵ El *Lazarillo* es el precursor del género picaresco, ya que es el *Guzmán* el libro que sentó las bases del género en forma y contenido; cf. A. A. PARKER, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971, p. 39.

²⁸⁶ Edición de A. CARREIRA y J. A. CID, Madrid, Cátedra, 1990.

²⁸⁷ Este amplio conjunto de novelas picarescas se contiene en los tomos III, XVIII y XXXIII de la Biblioteca de Autores Españoles, de los años 1846, 1851 y 1854. Además contamos con dos antologías bastante completas, la de A. VALBUENA PRAT, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1962⁴, y la de A. ZAMORA VICENTE, *Novela picaresca española*, Barcelona, Noguer, 1974-1976.

²⁸⁸ Varios repertorios bibliográficos testimonian el permanente interés suscitado por la picaresca; cf. J. V. RICAPITO, *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Madrid, Castalia, 1987.

²⁸⁹ Cf. A. REY HAZAS, "Introducción a la novela del Siglo de Oro (formas de narrativa idealista)", *Edad de Oro* 1, 1982, pp. 65-105.

²⁹⁰ Edición de A. REY HAZAS, Madrid, Editora Nacional, 1977.

²⁹¹ En 1973 se publicó esta obra, que se conservaba hasta entonces en manuscrito, H. GENÉREUX CARRASCO, University of North Carolina, Chapel Hill, 1973.

²⁹² *La vida de Marcos de Obregón*, que no es un pícaro ni un aventurero, sino un escudero, suele incluirse en los estudios de picaresca, si bien se señala su singu-

muchos amos de Jerónimo Alcalá Yáñez (1624 la primera parte y 1626 la segunda)²⁹³ y *El Buscón* de Quevedo (1626), o hacia la diversión refinada y cortesana, como lo testimonian las novelas de Alonso de Salas Barbadillo, *La hija de la Celestina* (1612) y su segunda versión titulada *la Ingenua Elena* (1614)²⁹⁴, y las de Alonso de Castillo Solórzano, *Las Harpías en Madrid* (1631)²⁹⁵, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632)²⁹⁶, *Aventuras del bachiller Trapaza. Quinta esencia de embustes y maestro de embelecadores* (1637)²⁹⁷ y *La Garduña de Sevilla de Sevilla y Anzuelo de las bolsas* (1642)²⁹⁸. El ingenio satírico y moralizante es sustituido por una acción entretenida teñida de alusiones eruditas e irónicas²⁹⁹. Junto a estas novelas hay otras que tocan situaciones y tipos picarescos, y cuya asignación al género sigue dividiendo a la crítica literaria, como la *Vida de don Gregorio Guadaña*, de Antonio Enríquez Gómez (1644), *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García (1619), *Don Raimundo el entretenido*, de Diego Nartín Tovar (1627), *El castigo de la miseria* de María de Zayas, o *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara (1641)³⁰⁰.

La evolución interna del género corre pareja a la transformación formal: de la autobiografía se pasa a una estructura meramente narrativa, la interioridad del personaje, con su carga didáctico-moral, desemboca en una frivolidad cortesana³⁰¹.

Como se percibe ya con los títulos de estas novelas, la mujer ha entrado como protagonista en la picaresca. En la primera parte del siglo XVII fue un auténtico éxito esta nueva línea del género, que si-

laridad y marginalidad; véanse las opiniones al respecto en la edición de M. S. CARRASCO, Madrid, Castalia, 1980, I, pp. 41 ss.

²⁹³ Edición de A. VALBUENA PRAT, *Op. cit.*.

²⁹⁴ Edición de J. FRADEJAS, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

²⁹⁵ Edición de P. JAURALDE, Madrid, Castalia, 1985.

²⁹⁶ Edición de VALBUENA PRAT, *Op. Cit.*

²⁹⁷ Edición de J. JOSET, Madrid, Cátedra, 1986.

²⁹⁸ Edición de F. RUIZ MORCUENDE, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

²⁹⁹ Cf. P. N. DUNN, *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, Blackwell, 1952. Para la conexión de *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo* y *El coloquio de los perros* de Cervantes con la picaresca puede consultarse la obra de CANAVAGGIO, *Op. cit.*, pp. 40-42.

³⁰⁰ Cf. C. VÁILLO, "La novela picaresca y otras formas narrativas", en F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española*, III. Siglos de Oro. Barroco, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 448-467.

³⁰¹ La autobiografía permitía la reflexión moral de los personajes, en una línea ya tradicional en las obras de los humanistas del siglo XVI; cfr. F. RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 1970 (reimpr. 1982³), p. 75.

que la tradición de las alcahuetas medievales³⁰². La pícara utiliza sus dotes físicos e intelectuales para conseguir sus objetivos sea o no por medios legales y obtiene más éxito que el pícaro³⁰³. El estudio de Th. Hanrahan³⁰⁴ al respecto apunta a que esta peculiaridad del género picaresco está influida por un antifeminismo imperante en la doctrina religiosa de la época, que ve a la mujer como un ser lascivo, tentador, avaricioso, que impide al hombre alcanzar la perfección. Esta finalidad ascética y didáctica se apoya en las opiniones de los Santos Padres y en pasajes de la propia Biblia³⁰⁵.

Dejando al margen otras cuestiones, de las características del género es el personaje del pícaro o pícara y los tintes morales que lo envuelven lo que más nos interesa para el desarrollo de nuestro trabajo. Realmente éste es un héroe que se enfrenta con el mundo y que combate con lo que le rodea. Más que de un héroe habría que hablar de un antihéroe individualizado y realista. Como indica J. I. Ferreras, para este fin se podría haber utilizado el cauce de la sátira o la elegía, pero se hizo a través de una estructura novelesca, que venía de antiguo y a la cual se daba un tratamiento nuevo³⁰⁶. Quizá lo más destacado de esta novela "heroica" sea esa mezcla de lo cómico y lo serio presidido por una sátira moralizante. En Mateo Alemán está muy clara la moraleja, determinada por el espíritu reinante de la Contrarreforma. La vida de los pícaros protagonistas sirve de enseñanza para el lector. Ello explica las abundantes digresiones morales y los sermones que emergen en los relatos de aventuras de los héroes, al menos en las primeras producciones del género.

Precisamente la presencia del mito clásico responde en estas obras a ese carácter híbrido de la materia picaresca. En las primeras de las novelas señaladas el mito se articula en la sátira, sea en un tono meramente burlesco o sea con un sentido más profundo. En el caso del *Guzmán* es muy clara esta idea: el pesimismo que impera

³⁰² Cfr. A. BONILLA, "Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina", *Revue Hispanique* 15, 1906, pp. 372-377.

³⁰³ Un estudio de las cualidades internas y externas de las doce pícaras de la literatura del XVII puede verse en el libro de P. J. RONQUILLO, *Retrato de la pícara: la protagonista de la picaresca española del siglo XVII*, Madrid, Playor, 1980.

³⁰⁴ *La mujer en la novela picaresca española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1967; cf. También M. PÉREZ-ERDELYI, *La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor*, Miami, Edic. Universal, 1979.

³⁰⁵ En la *Pícara Justina*, por ejemplo, se afirma que todos los males se atribuyen a Eva; cf. HANRAHAN, *Op. cit.*, p. 207.

³⁰⁶ Como el *Satiricón*, la novela griega o bizantina; cf., *Op. Cit.*, p. 16.

ante la igualdad de todos los hombres en el pecado proyecta la historia de Sísifo, con una interpretación moralizante y religiosa acorde con la Contrarreforma. En efecto, en Mateo Alemán se da la más exacta síntesis entre picaresca y ética, además con un hondo sentido religioso de fe íntima en Dios en contraste con la desilusión humana³⁰⁷. Tal vez el modelo profundo de esta autobiografía sea el lucianismo y los ejemplos de la literatura moral de la Antigüedad, en especial Plutarco, que se incorporan a los avatares picarescos. Mateo Alemán está tan imbuido de la tradición clásica hasta el punto de que ha merecido ser llamado *Alter Proteus*, por sus transformaciones y el aspecto multiforme que permite la universalización de sus experiencias³⁰⁸. Las citas de autores grecorromanos, las referencias a lugares comunes, los apotegmas morales, las fábulas, las alusiones al *Antiguo* y *Nuevo Testamento*, las anécdotas históricas, la hagiografía conforman todo un universo de mitos y paradigmas morales³⁰⁹. Alcalá Yáñez y su *Donado hablador* sigue, aunque ya de lejos, esta veta moral al presentar la picaresca como un pretexto para pasar revista crítica a los diversos estamentos de la sociedad. La sátira que presenta esta obra tiene un importante fondo religioso, ya que el *Donado hablador* Alonso cuenta sus actos delictivos al vicario de un convento y a un sacerdote, e incluso él mismo acaba su vida como ermitaño, para huir de la maldad exterior³¹⁰. Esta obra resulta interesante para el estudio de esa mezcla, tan característica de la época, entre literatura devota y las alusiones a los autores y mitos del paganismo grecorromano.

En cambio, con Salas Barbadillo y, sobre todo, con Solórzano el empleo de la mitología pierde su sentido profundo para convertirse en un elemento más de ornato y estética, propio de un arte superficial y cortesano. En este mundo apicarado de la Corte de los Austrias

³⁰⁷ VALBUENA PRAT, *Op. cit.*, p. 27.

³⁰⁸ E. CROSS, *Protée et les Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967, pp. 88 ss.

³⁰⁹ De consulta obligada para este tipo de fuentes en el *Guzmán de Alfarache* es el estudio de CROSS, *Op. Cit.*; vid. también G. MANCINI, "Classicismo e novela picaresca", *Annali de la facoltà di Lettere e Filosofia e di Magisterio* 18, 1951, pp. 163-220, y C. B. JOHNSON, "Mateo Alemán y sus fuentes literarias", *Nueva revista de Filología Hispánica* 28, 1979, pp. 360-374.

³¹⁰ En esta obra más que con una novela nos encontramos con un largo monólogo, con unas memorias o recuerdos, uno de los vicios del género en su evolución. El autor está familiarizado con la literatura sagrada y prueba de ello son sus publicaciones *Verdades para la vida cristiana* o *Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla*; cfr. F. F. CEA, *Los Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla y el Donado hablador de Alcalá Yáñez y Ribera en la evolución del género picaresco*, Segovia, Diputación Provincial, 1983.

el mito es algo secundario, que se localiza en los numerosos romances de los galanes a sus damas o en los entremeses que se organizan durante una fiesta palaciega, etc. Esta falta de profundidad ética se percibe en el convencionalismo de las referencias míticas, que no superan apenas la amenidad literaria. Las circunstancias en las que floreció el género picaresco habían cambiado, de modo que el producto literario refleja esa modificación.

A pesar de que hemos seleccionado las obras más representativas de las diferentes tendencias del género picaresco o, al menos, aquellas sobre las que la crítica es más uniforme a la hora de calificarlas como tales, sin embargo el cúmulo de referencias mitológicas es tal que se requiere cierta dosis de selección: analizar las más representativas del género y al mismo tiempo limitar los temas escogidos a aquellos que permitan un análisis sistemático. De los diferentes usos del mito en la novela picaresca nos han resultado ilustrativos y originales aquellos que responden a esas dos características paradójicas del género, como son lo burlesco y lo ético, que no son contradictorias, sino, más bien, complementarias. En el prólogo al lector de *El Guitón Honofre* de Gregorio González se hace subir a primer plano la sátira a través del personaje mítico Momo, la personificación del sarcasmo, clave en estas obras y que sirve de cauce para el despliegue una destacada dosis paremiológica y didáctica:

Quanto y más que quando no la tenga (que es dificultoso) no faltará un Momo que diga a Venus que le suenan los chapines³¹¹.

El humor escatológico e irreverente en algunos casos con los aspectos religiosos es uno de puntos más peculiares de esta novela, que sigue muy de cerca la línea del *Lazarillo* y el *Guzmán* y que nos pone en guardia ante todo el arsenal mítico del género picaresco que ahora vamos a estudiar. Presididos por Momo pasemos ahora al estudio pormenorizado de la pervivencia de la mitología antigua en la novela picaresca, haciendo una triple consideración: los mitos con un sentido paródico o burlesco, los mitos que tienen un sentido moral y aquellas referencias que no pasan de ser meras alusiones académicas y eruditas, destacando algunos motivos más concretos y amplios que superan la mera alusión.

³¹¹ P. 41. Las alusiones y citas a autores clásicos es en esta obra muy abundante y destacada; basta con recordar los nombre de Cicerón, Demóstenes, Horacio, Ennio, Marcial, Plauto, Aristóteles, Catón, etc..

2. EL MITO: BURLA Y PARODIA

2.1. *La genealogía del pícaro*

Una de las modalidades más rentables en esta parodia de los mitos es la de la genealogía "mítica" aportada por los pícaros, que prepara al lector para escuchar después de su propia boca los nobles hechos en los que se ve envuelto. La parodia y la sátira alcanzan su mayor despliegue en la inserción del mito en la narración de la genealogía del héroe. El confuso nacimiento de los héroes pícaros puede evocar el pecado del simbolismo, que en algunas obras, como *Guzmán de Alfarache*, se adecua a la doctrina posterior a Trento sobre el problema del libre albedrío³¹². Por su parte, la *Pícaro Justina* es el más claro exponente de esta práctica³¹³, como ya hemos visto, pues allí el exhibicionismo enciclopédico llega a una parodia y una burla también en el ámbito mitológico y fabulístico hasta el punto de falsear los modelos grecorromanos para dar lustre a su origen.

En la novela *La Garduña de Sevilla*, ya en una línea más cortesana que pícaro, don Pedro, uno de los pretendientes de Margarita, finge ser un caballero y narra su origen, plagado de alusiones míticas y bíblicas³¹⁴: cuando nació fue arrojado al río Sil metido en una cesta, allí fue "criado por las ninfas y dotrinado del anciano río", "el niño dios hirió mi corazón", etc. y otras expresiones similares. Don Pedro es consciente de lo increíble de este relato: "Bien pensaréis que esto es poética ficción de las que maquinan los poetas; pues creedme, que pasó como lo digo".

En *Estebanillo González* la mitología sirve para fijar, con tintes paródicos, la genealogía del protagonista, que ha nacido en Roma. Esta novela, la última que puede considerarse picaresca en sentido estricto³¹⁵, es la más erudita del repertorio, por su vocabulario, epíte-

³¹² Cf. C. BLANCO, "Cervantes y la picaresca", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11, 1957, p. 318.

³¹³ La burlona obsesión de la heroína por sus orígenes quizá haya que ponerla en relación con el conflicto entre judíos, conversos y cristianos viejos; cf. M. BATAILLON, *Op. cit.*, pp. 167-199.

³¹⁴ Lib. III, pp. 157-161.

³¹⁵ La novela seguramente sea una autobiografía de un apátrida, español nacido en los límites de Portugal, que tuvo a Roma como lugar de patria y que viajó por las cortes europeas como criado del general Piccolomini, duque de Amalfi, en la Guerra de los treinta años; Cf. F. MEREGALLI, "Estebanillo González González, ¿romanzo o autobiografía?", *Spicilegio Moderno* 11, 1979, pp. 16-24, y la edición citada de CARREIRA y CID, pp. LIX-LXXXV.

tos, citas y mitos. Es una erudición paródica, como vemos en la *Pícaro Justina*:

Pudiéndome parir muy a su salvo en las cenefas y galón de plata de la argentada orilla del celebrado Tíber, entre abismos de deleitosos jardines y entre montes de edificios insignes, y sobre tapetes escarchados por la copia de Amaltea, cunas y regazas de Rómulos y Remos³¹⁶.

Estebanillo se pone así al mismo nivel que Zeus, al tener por nodriza a la cabra Amaltea.

Más adelante en su relato alude a su madre, como una Hécuba:

Echaría la sogá tras el caldero y donde me parió me daría bautismo; si ya no es que soñare como Hécuba, reina de Troya, que de su vientre había de salir una llama que fuese voraz incendio de Galicia³¹⁷.

Según nos cuenta la mitología, cuando Hécuba estaba esperando el nacimiento de Paris soñó que paría una antorcha y que ésta incendiaba la ciudad de Troya. Los adivinos aconsejaron a la reina dar muerte al niño nada más nacer, pero ella se negó a hacerlo³¹⁸.

2.2. El pícaro y los héroes míticos

De la mano del mito y de la fábula, entre otros bagajes clásicos, el pícaro adquiere una dignidad filosófica. El cauce más fácil para ello es el de la comparación y equiparación del protagonista de la novela con un personaje mítico. Veamos varios ejemplos. En la *Pícaro Justina* la historia de esta mujer, que ofrece una visión paródica de León y de sus alrededores, puede parangonarse a la de otras mujeres de la historia o del mito clásicos. Las intenciones de Justina, que siempre pretende parangonarse con las mujeres de la mitología, quedan claras al principio de la obra:

Porque yo en el discurso de este mi libro no quiero engañar como sirena, ni adormecer como Cándida, ni transformar como Circe o Medea, ni entontecer como Cecrope, ni deslumbrar como Silvia...³¹⁹

³¹⁶ Cap. I, p. 34.

³¹⁷ Cap. I, p. 35.

³¹⁸ Cf. Ovidio, *Heroidas* 15, 43-49. Según CARREIRA y CID, en su edición *ad loc.*, la fuente próxima puede estar en el *Romance del sueño de la reyna Ecuba y del nacimiento de Paris* de Lorenzo Sepúlveda.

³¹⁹ Introducción, N.º. 3, pp. 124-125.

Perlícaro³²⁰ justifica el hecho de relatar las memorias de Justina de esta forma:

Sora Justiniga, sora pícara en requintos, ¿de cuándo acá da en ser chronica de su vida y milagritos? ¿Escribe la historia de Penélope, de Circe, de Porcia y de otras esta birlada?³²¹

Perlícaro llega a poner al mismo nivel la novela de Justina que el relato que Eneas hace a Dido sobre sus hazañas de Troya, que las Memorias de César sobre sus campañas bélicas, que el Libro de Esdras o que Moisés y su redacción del Pentateuco.

En esta novela la ridiculización llega incluso a comparar la fundación de la picardía con la de las grandes ciudades y mitos:

Y si alguno pensare que por el mismo caso que me hago fundadora de la picardía, se cree de mí que, así como todos los fundadores de cosas grandes se preciaron de altísimos principios, así yo me he de hacer dea par de Deus, ¡no, no! No fundo yo Roma, por decir de mí (como dijeron los romanos de Rémulo, su sanguinolento fundador) que soy hija de Marte, nacida del costado de Ilia, virgen incorrupta; que si Rómulo fue de casta de dolor de costado, la fundadora de la picardía es de casta de dolor de piedra, que acude a las vías de la vejiga, que es camino real.

No quiero yo fundar la república latina, como Eneas, de quien fingieron ser hijos los dioses, aunque no se le lució, cuando, al salir de Troya, se aperdigó para asado, y, al entrar en Italia, para cocido. Que la pícara nació de las tejas abajo, como tordo. No fundo la escuela de Platón...³²²

En el poema que inicia el Capítulo II del Libro I³²³ Justina es Pandora, que podría ponerse en conexión con las ideas antifeministas de la época, que señalaban a Eva como le origen de todos los males³²⁴:

Cada cual de sus abuelos
dan a Justina una cosa,
como a Pandora, la diosa
que emplumaron en los cielos.

³²⁰ La falsa etimología que se nos da de este personaje es también burlesca en su conexión con la mitología: "le llamó Perlícaro, dándole nombre de perla por su hermosura, y el de Ícaro por la alteza de su redomada sabiondez", Cap. I, N° 1, p. 136.

³²¹ Lib. I, Cap. I, N° 1, p. 137.

³²² Lib. I, Cap. II, N° 1, pp.167-8.

³²³ N° 1, p. 161.

³²⁴ HANRAHAN, *Op. cit.*, p. 207.

En otro lugar se compara a Justina con Atalia y Eva. Esta tal Atalia es una deformación, o se trata de Aglaia, una de las esposas de Vulcano, el más feo de los dioses, y no de Talía:

Porque las mujeres heredaron de Eva hacer rancho con una sierpo, aunque tengan a su servicio un bello Adán, aun en el tiempo de pan de boda. Son como Atalía que despreció todos los dioses y casó con Vulcano, el cual con un rayo había muerto a su padre y maridos, y aquesta fue la causa porque los antiguos, para pintar la impudencia y condición de la mujer, pintaban una bellísima doncella pisando un gallardo mancebo y dando la mano a un horrendo salvaje que, con un nudoso bastón, amargaba un golpe a sus hermanos³²⁵.

En el libro II³²⁶ Justina se compara con Orfeo, sirviéndose de una ingeniosa e irónica comparación:

Con un adufe en las manos, era yo un Orfeo, que si dél se dice que era tan dulce su música que hacía bailar las piedras, montes y peñascos, yo podré decir que era una Orfea, porque tarde hubo que cogí entre manos una moza montañera, tosca, bronca, zafia y pesada, enco-gida, lerda y tosca, y cuando vino la noche ya tenía encajados tres so-nes y los pies... los meneaba como si fueran de pluma.

En uno de los enfrentamientos con sus adversarios masculinos Justina es capturada por unos estudiantes, lo que permite a López de Úbeda comparar esta acción con el rapto de Tevera por parte de Mercurio:

Al paso que corrían por el suelo las ruedas del carro acarreadas de mis males, corrían por mis mejillas lágrimas que las sulcaban, viendo que con la ligereza que el águila arrebató al tierno corderito, y con la que el presuroso Mercurio arrebató a la triste doncella Tevera para forzarla, y con la que el pensamiento sulca el orbe, con esa me iba remontando, hasta que me hicieron perder de vista el sitio de Arenillas y la vista de la romera gente, la cual, como no sabía(n) la gran traición de aquel troyano seno en que iba el nuevo thesoro de pobres, pensando los unos que era burla de entre pinos, y los otros que era disfraz antiguo, o se reían de mí, o no reparaban³²⁷.

A continuación se compara con las hazañas de Eneas en Troya la liberación de Justina de estos estudiantes:

³²⁵ Lib. II, 2º Parte, Cap. 1º, Nº 2, p. 371.

³²⁶ Cap. I, Nº 1, p. 244.

³²⁷ Lib. II, Cap. I, Nº 4, p. 291.

Mas, cansada la hermosísima gitana celeste de emplear su favor en estudiantes..., extendió su mano diestra con rostro favorable para ampararme y defenderme, pareciéndole que si para un Eneas bastó una inclemente borrasca, para Justina bastaba una carretada de enemigos, y que bastaba haberme armado la mamona sin disparar la ballestilla...³²⁸

El capítulo concluye con unas octavas, "en elegante latín y elegante romance", sobre esta aventura en el que Justina dialoga con la princesa de las Musas, Calíope, de esta forma:

Musa:

Declara, si me amas, oh Justina,
Cuántas chimeras ibas fabricando,
Instante una tan próxima ruina;
Cuáles internas voces replicando,
Urgente tanta pena repentina,
Cuáles lamentaciones resonando.
Cuando tantas injurias publicabas,
¿cuántos coelestes orbes penetrabas?

Justina:

Grandes penas intentas, Musa chara,
Mandando tan acerbas juiciones;
Suspende obediencias tales, dea praeclara,
Suspende tan penosas relaciones.
¿Suspendes? Responde, oh Musa clara,
¿Respondes negativa? ¡Oh duras confusiones!
¿mandas? Subjéctome. Afirmo, fui clamando,
tales infrascriptas cvoces dando.

¡Oh raras peregrinas invenciones!
¡Oh máchinas tan viles cuan brutales!
¡Oh chiméricas, oh vanas ilusiones!
¡Oh bárbaras personas animales!
¡Oh terrestres, caducas intenciones,
Serpentinas, crudas, duras, infernales!
¡Oh fortuna inhumana, ingrata, varia,
Tan dura cuan astuta, falsa cuan contraria!

Al final de esta misma obra se inserta a nuestra Justina entre las mujeres de la Antigüedad:

³²⁸ P. 294.

De todos fue alabada por casta, más que Lucrecia; o astuta, más que Berecinta³²⁹; por valerosa, más que Semiramis³³⁰.

Otro texto similar es el siguiente, con modelos femeninos³³¹:

Yo determiné hacerme pobre envergonzante y ponerme a la puerta de la Iglesia para igualar mis deseos con mi bolsa y con mi deuda. Ya parece que te ríes y das vaya a la envergonzanta. Oye, por tu vida, siquiera un descarte, para no hacerme tener tanta vergüenza ahora como entonces. Deseos de galas hicieron a Medusa idólatra; a Hortensia, incestuosa; a Pentesilea patricida; a Romelia voladora; a Ceusis gata; a Silvia impúdica; que a mí me hiciesen pobre envergonzata, ¿qué hay que espantar?

Justina actúa ante un pretendiente tal como hizo la Luna con Apolo:

No le quise responder porque no me sucediese lo que a la diosa Delio, que queriéndola por mujer el dios Apolo, le deshechó por verle que venía mal vestido y a la ligera. El pasó de largo, y cuando ella vio que llevaba tras sí todo el ejército del cielo por criados, arrepentida, juró hacer de ciertos a ciertos tiempos un gran llanto y vestirse de luto, y de aquí provinieron los eclipses y diluvios de Delio, que es Luna³³².

Delia es uno de los nombres de la Luna, por haber nacido en la isla de Delos. El resto de la fabulación sobre sus relaciones con Apolo y la explicación del origen mítico de los eclipses parece una parodia de cierto tipo de explicaciones mitológicas para fenómenos naturales semejantes.

Para expresar que Justina no trata temas elevados, sino llanos y populares, se sirve de la alusión al mito de Ícaro y Faetón, es decir, de personajes legendarios que vuelan:

No trato del amor excelentísimo, porque en mi casa llueve como en Toledo, de las tejas abajo, que no soy Ícaro, ni Phaetón, ni Simón mago, ni marqués de las nubes, para que el vuelo de mi pluma y mi lengua suba medio coto sobre el caballete de un tejado³³³.

³²⁹ Según Pérez de Moya, *Philosophia Secreta* II, p. 8, se trata de Cibeles, Rea o Vesta.

³³⁰ Lib. II, Cap. II, N^o 3, p. 333.

³³¹ Lib. II, Parte 2^a, Cap. IV, N^o. 3, p. 482.

³³² Lib. IV, Cap. I, p. 690.

³³³ Lib. IV, Cap. II, p. 698.

Quisiera mencionar también un pasaje en el que López de Úbeda compara la procesión de las mujeres cantaderas en una festividad leonesa con el famoso canto de la Sibila, que se celebraba en esa época en la catedral de León, aunque las resonancias míticas están ya muy lejos:

Tras esto, vinieron unas danzas de mozas que llamaban las cantaderas, y guiada por este nombre, pensé que habían de cantar en el coro las vísperas con los canónigos, como cuando cantan las sibilas...³³⁴

El efecto que hace el oro entre las mujeres, como expresión de antifeminismo, se ilustra con la historia de Atalanta, que fue vencida por Hipomenes al pararse a recoger tres manzanas de oro que le echó en el suelo durante la competición:

Que el oro tiene este efecto en las mujeres, que a las quietas las hace corredoras, por cuanto el oro se labró con azogue vivo, y a las corredoras las para y las detiene, como se vio en la doncella corredora (Atalanta), a la cual venció y aventajó el mancebo que yendo corriendo derramaba manzanas de oro, y por cogerlas la doncella corredora se paró y perdió la apuesta³³⁵

Justina en el mesón es como Anteón, ese gigante cuya fuerza radicaba en estar en contacto con la tierra:

¿No sabe que yo en un mesón estoy como Anteón sobre su madre la tierra, que nadie le podía hacer mal ni de veras ni de burlas, y él a todos sí? Pues aprenda y, para semejantes trances, busque aprendizas, que yo he comido muchas guindas y tirado muchos huesos, y descalbro con ellos³³⁶

En *La niña de los embustes* Teresa de Manzanares, que ha nacido en la pobreza, busca evadirse de su condición y pone para ello cuantos medios están en su mano, lícitos o no. Solórzano compara a la protagonista y sus aventuras con hechos propios de los atletas de Olimpia. *Teresa, nacida en la villa de Cacabelos (entonces Galicia) y*

³³⁴ Lib. II, Parte 2ª, Cap. II, Núm. 1, p. 400. Sobre esta representación sagrada en León véase el artículo de R. RODRÍGUEZ, "El Canto de la Sibila en la Catedral de León", *Archivos Leoneses* 1, 1947, pp. 9-29.

³³⁵ Lib. II, Parte 2ª, Cap. II, N° 2, p. 411.

³³⁶ Lib. II, Parte 3ª, Cap. III, p. 584.

huérfana a los quince años, entró al servicio de Catalina, que la lleva hacia Madrid. Al ser abandonadas las dos mujeres por Tadeo se dice:

Aquí comenzaron los trabajos de la gallega Olimpia, viéndose dejada del segoviano Vireno.... Viose la olvidada Catalina confusa sobremanera en lo que haría de su persona. Volver a su tierra no le parecía cosa conveniente... En estas dudas estaba, cuando infundiéndose un valor olimpiaco, más de correo de a pie que de mujer encogida, se determinó proseguir poco a poco su viaje hasta Madrid³³⁷.

Alonso de Salas Barbadillo en la *Hija de la Celestina* compara la historia de la ingeniosa Elena, que denota un claro acento celestinesco en el fondo y en la forma, con la de Helena de Troya en varios lugares del libro. La historia de esta mujer y sus ardides para cazar corazones masculinos en la trampa de su hermosura nos recuerda la belleza de la mujer de Menelao y los desastres que acarreó a otros pretendientes. En el Cap. I se dice expresamente³³⁸:

Este punto fue muy agradable a nuestra Elena, más hermosa que la Griega y más liviana —que en lo uno y en lo otro aunque vino tantos años después, los pasó muy adelante porque sabe él fabricó su industria.

Asimismo, se parangona a uno de los pretendientes de Elena, Antonio, con Paris: cap. I³³⁹:

Tan abrasado estaba del fuego desta nueva Elena nuestro Antonio, ya segundo Paris, que con tantos pensamientos se entretenía.

Quizá lo más claro en este sentido sea el final de la novela³⁴⁰:

Florece entonces en Toledo entre tantos espíritus gentiles, un poeta, ilustre en escribir epitafios, el cual siendo bien informado de la vida de Elena, trabajó éste para su sepultura con que ni pluma dará el último paso y se cerrarán las puertas desta historia:

Elena soy, y aunque de Grecia el fuego
No hizo por mi ocasión a Troya ultraje,
Parece que era griega en el lenguaje
Porque yo para todos hablé en griego

³³⁷ Cap. I, p. 327.

³³⁸ P. 28.

³³⁹ P. 30.

³⁴⁰ Cap. XII, p. 143.

...
Elena soy que viví
Más de qué sirve contar
Una historia tan vulgar.
Ya todos saben quién fui.

La novela termina trágicamente con la ejecución de la protagonista por haber envenenado a su rufián, de modo que este castigo ejemplar podía adaptarse perfectamente al ambiente moral de la época.

En *Guzmán de Alfarache* Guzmanillo destaca su saber y forma de vida, que llega a comparar también, como Justina, con los modelos de la historia y la mitología clásicas:

Que fue la ciencia que estudié para ganar de comer, que es una buena parte della; pues quien ha oficio ha beneficio y el que otro no sabía para pasar la vida, tanto lo estimé para mí en aquel tiempo, como en el suyo Demóstenes la elocuencia y su astucia Ulises³⁴¹.

El equiparar al pícaro con Ulises por su astucia es un tópico. Así en el *Guitón Honofre* el amo elogia esta cualidad en el protagonista:

¡O singular astucia! —dijo él quando yo acabé— Ulises no pudiera imbentar semejante ardid, porque (si tan so)berano ingenio tuviera, no fueran menester tantos años para ganar a Troya! ¡O peregrina industria! ¡O abilidad jamás oýda!³⁴²

Precisamente el *Guzmán de Alfarache* ocupa un puesto especial en la incorporación del modelo mítico al desarrollo de la novela, según apuntamos al comienzo. Al final del capítulo IV del libro III³⁴³ de la *Segunda parte* el protagonista se compara expresamente con Sísifo: "Y ya en la cumbre de mis trabajos, cuando había de recibir el premio descansando dellos, volví de nuevo como Sísifo a subir la piedra". Además del carácter proteico de Guzmanillo, que tiene muchas formas pero que no puede ser identificado con ninguna, Sísifo es el paradigma del protagonista y de la propia estructura de la obra. El personaje mítico de Sísifo simboliza ese movimiento entre el mal y el sentimiento de culpabilidad, como todo ser humano, que es consciente de la inutilidad de sus esfuerzos para evitar el pecado. La meta

³⁴¹ Lib. II, Cap. VII, p. 330.

³⁴² Cap. VII, p. 123.

³⁴³ P. 387.

es inalcanzable, del mismo modo que Sísifo sube con la piedra sin llegar nunca a la cumbre. El pesimismo es evidente en nuestro protagonista, que huye para volver siempre al mismo punto, peca y vuelve a pecar³⁴⁴.

A lo largo de las aventuras de *Estebanillo González*, por su parte, son muy abundantes las comparaciones míticas. Así, por ejemplo, es equiparada por el autor la salida de su ama de casa con todo lo que tenía en un baúl con Eneas y su huida de Troya:

Viéndole cargar con los Penates de Troya, sin ser piadoso Eneas, sino un astuto Sinón, tomé mi ferreruelo, cerré tras mí y fuilo siguiendo³⁴⁵.

Cuando Estebanillo se separa de una de sus amadas, parangona este hecho con los amores de Zeus y Lamia, esa mujer que fue transformada en monstruo:

Quiso mi'dicha que, para apartarme desta fiera esfinge y cruel Lamia, llegase la alegre primavera acompañada de el Céfiro y Favonio y lisonjeada de Flora y Amaltea, la cual dando esmeraldas a los prados, librea las selvas y esperanza a los montes, animó las flores, resucitó las plantas y enamoró a las fieras³⁴⁶.

Fijémonos aquí también en esta descripción poética de la llegada de la primavera, que luego retomaremos al analizar las narraciones de amaneceres y anocheceres míticos.

Las relaciones de nuestro Esteban con sus mujeres entran en el panteón de los grandes amores míticos:

En efeto, viendo que no llevaba bien los dedos para organista y que galanteaba al tiempo antiguo, y que en el presente no hay Elisas, Heros ni Tisbes, y que es más estimado el reloj que da no el que señala, le envié un buen regalo a mi señora Dulcinea...³⁴⁷

Los finales trágicos de estas amantes despechadas son recordados como ejemplo: Elisa es el sobrenombre de Dido que se suicidó al abandonarla Eneas³⁴⁸, o Hero que se tiró desde una torre al aho-

³⁴⁴ Cf. Edición de B. BRANCAFORTE, pp. 17-37.

³⁴⁵ Cap. II, p. 101.

³⁴⁶ Cap. IX, p. 168.

³⁴⁷ Cap. VIII, p. 126.

³⁴⁸ Virgilio, *Eneida* 3, 663 ss.

garse su amado Leandro³⁴⁹ o Tisbe que terminó su vida clavándose la espada con la que se suicidó Píramo³⁵⁰.

Ícaro también aparece en una de las comparaciones burlescas de esta misma novela, cuando el protagonista huye del enemigo en una de las batallas de la guerra de los treinta años:

Yo, si va a decir la verdad, aunque no es de mi profesión, cuando lo vi venir me acoquiné y acobardé de tal manera que diera cuanto tenía por volverme Ícaro alado o por poder ver la batalla desde una ventana³⁵¹.

Se asimila a Acteón en una persecución: "...seguí el camino real asombrando pasajeros y alborotando perros, porque pensando que fuese segundo Anteón me seguían y perseguían"³⁵². Esta confusión de Anteón por Acteón es frecuente en la época³⁵³. La historia de Acteón, que fue devorado por sus propios perros, como castigo por haber visto desnuda a Ártemis, es una constante en los autores españoles de la época³⁵⁴. A este respecto hay que reseñar que en la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* también se compara al protagonista con Anteón, cuando es atacado por unos perros: "Queríalos asombrar y no me atrevía, porque con la defensa no se juntasen más y mayores y me dejasen, cual a otro Anteón, hecho pedazos con sus dientes"³⁵⁵.

El viaje en un carro le recuerda al autor de *Estebanillo González* a Faetón:

Viendo los carroceros que llevábamos que habíamos dado fin a los toneles y a la representación, y que todos habíamos caído sin ser faetones,... nos sacaron de el paseo bien acompañados de silbos y voces³⁵⁶.

En Montemoro Esteban compara a dos de sus compañeros con Paladión y Acates:

³⁴⁹ Ovidio, *Heroidas* 18-19.

³⁵⁰ Ovidio, *Metamorfosis* 4, 55-166.

³⁵¹ Cap. VI, p. 306

³⁵² Cap. VII, p. 76.

³⁵³ Por ejemplo, Gregorio Silvestre, "Fábula de Dafne y Apolo", p. 197; Lope de Vega, *Obras son amores* I, ed. Acad. N., VIII, p. 173; cf. edición de CARREIRA Y CID, nota *ad loc.*

³⁵⁴ Ovidio, *Metamorfosis* 3, 137-252.

³⁵⁵ Cap. VI, p. 102.

³⁵⁶ Cap. VIII, p. 120. Cf. A. GALLEGO MORELL, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1961.

Juntéme en esta villa con un mozuelo de nación francés... tiene más malicias y hay en él más astucia y ardides y engaños que en un preñado Paladión. Descubríome, por habérsele ido un Acates suyo, el modo de su gandaya, el provecho de que sacaba della y de la suerte que disponía su enredo³⁵⁷.

Paladión es el caballo, ofrendado como exvoto a Palas Atenea, que supone el engañoso final de Troya³⁵⁸, mientras que Acates es el amigo de Eneas, que simboliza la fidelidad³⁵⁹. En la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache*, en cambio, son Orestes y Pílates los modelos míticos de la amistad. Guzmán dice así de los amigos que tuvo cuando estuvo en la prosperidad y cómo se quedó sin ninguno al ser pobre: "No hay Pílates, Asmundos ni Orestes. Ya fenecieron casi sus memorias."³⁶⁰

La escena de los amores de Ares y Afrodita³⁶¹ le sirve a Esteban para establecer una comparación con la actividad de una criada en la tienda del campamento:

Acudían a mi tienda infinidad de Adonis a la aña gaza de la criada, y cayendo en la red sin ser martes, despachaba ella su mercancía y yo la mía³⁶².

Este tipo de identificaciones del protagonista con un símil mítico se aplica incluso en detalles mínimos, como es el caso de Estebanillo, que en una ocasión en que giraba de frente en torno a su amo para que no viera lo que llevaba por detrás, se compara con la ninfa Clície, girasol en que fue convertida por Apolo, a quien seguía continuamente³⁶³.

Esta mecánica aplicación a distintos personajes y situaciones de arquetipos míticos o históricos más que dar prestigio lo que hacen es devaluar la materia clásica, es decir, parodiar un estilo convencional al uso, aunque también elogia la vida picaresca al impregnarla de una sabiduría y de una autoironía más o menos perceptible.

³⁵⁷ Cap. IV, p. 185.

³⁵⁸ Cf. Virgilio, *Eneida* 2, 14 ss.

³⁵⁹ Este significado contrapuesto de Paladión y Acates es habitual en la literatura del Siglo de Oro; cfr. edición de CARREIRA y CID, *ad loc.*

³⁶⁰ Lib. II, Cap. I, p. 142.

³⁶¹ *Odisea* 8, 266-366.

³⁶² Cap. VIII, p. 29.

³⁶³ Cap. V, p. 239; cf. Ovidio, *Metamorfosis* 4, 190-270.

2.3. Deformación y ridiculización

Esta postura escéptica, por lo demás general de toda la picaresca, materializa esta tensión entre lo serio y lo cómico al poner en boca de bufones un lenguaje libresco y viceversa, en especial en *Estebanillo González*, como estamos viendo. Esteban rebaja ya el nivel del mito a lo más mínimo al comparar el momento en que saca a su moza de la taberna con la salida de Eneas de Troya en llamas y de su esposa Creusa:

Por que no perdiese por mí su buena reputación (que era reputada doncella), sin ser piadoso Eneas la saqué una noche de aquella encendida Troya y di con ella en mi casa...³⁶⁴.

El mismo motivo mítico aparece en el *Guitón Honofre*, cuando el vicio de la avaricia de su amo, el sacristán, es comparado con la huida de Troya después de su destrucción:

Parézeme que ahuyentados saldrían todos con sus Penates a quèstas huyendo de las llamas de Troya a truco de no perder sus dioses... En cuerpo preso en Sansueña y en París cautiba el alma. Allí está su Apolo que como oráculo responde a su desventura ¿Queréis la mayor que ver que pongan su bienaventuranza en cosa tan caduca y percedera como los bienes deste suelo?³⁶⁵

Otra alusión de este tipo la podemos leer cuando el protagonista lava y afeita a un pobre que ha llegado ante su amo. Compara la espuma que se produce con el mito del nacimiento de Venus:

Le enjaboné los carrillos tan apriesa y tan apretadamente que en poco espacio pudiera ser, por la abundancia de espuma, o madre de Venus o mula de dotor³⁶⁶.

El arte de la burla en esta novela se consigue oponiendo a la alusión mítica un elemento de la actualidad que pertenezca a una esfera ínfima. Tal es el caso de la fuente Hipocrene, que brota en el monte Helicón por una coz de Pegaso, y que Esteban la pone al mismo nivel del caño Bacín guerra, el albañal por donde caen al Gua-

³⁶⁴ Cap. VIII, p. 128.

³⁶⁵ Cap. V, p. 87.

³⁶⁶ Cap. III, p. 125.

dalquivir las residuales de Córdoba. Además, el autor confunde la fuente Hipocrene con la de Castalia, ya que la sitúa en el Parnaso³⁶⁷:

Y que no hay cláusula en el testamento de Adam que dejase, como señor que era entonces de todo el mundo, a los caballeros, mejorados en tercio y quinto en las aguas de Hipocrene, y a los pobres, herederos del caño de Bacín guerra, la fuente del Parnaso con licores poéticos, y el otro caño cordobés con inmundicias salváticas³⁶⁸.

Los juegos de palabras y ridiculizaciones no faltan en las comparaciones de la *Pícara Justina*: así, por ejemplo, Justina espera al platero en la ventana, como Hero a Leandro, o como a Alejandro:

Verdad es que a la ventana aguardé, como Hero a Leandro, a lo menos como a Alejandro, y después que vi que estaba en casa, me metí detrás de una cortina³⁶⁹.

En la *Pícara Justina* la comparación con motivos míticos lleva consigo en algunos casos una caricatura y deformación de los propios nombres: Justina llora como las Híadas, denominadas aquí "higadas": "me convirtieron en higadas y pluviales, como a las hermanas de Ícaro en la muerte y lloro de su loco hermano"³⁷⁰. Esta deformación consciente lleva consigo además una modificación de la propia historia mítica, pues no fueron las hermanas de Ícaro las que se convirtieron en estrellas, sino las hermanas de Hías, hijo de Atlante y Estería³⁷¹.

Otra comparación ridícula puede ser, cuando Justina se paragona al salir de un mesón con el aire, personificado en Eolo:

Salí del mesón con la furia que sale el impetuoso torbellino impelido del Eolo enojado, y aunque pasé por mi primera posada, no me dio temor...³⁷²

³⁶⁷ También lo hace Cervantes en *Viaje del Parnaso* II 87 y VIII 132.

³⁶⁸ Cap. IX, p. 155.

³⁶⁹ Lib. II, Parte 2^a, Cap. II, N^o 2, p. 422.

³⁷⁰ Lib. III, Cap. IV, p. 669.

³⁷¹ Una curiosa deformación de este estilo la leemos en Lib. III, Cap. I, p. 627, cuando utiliza el nombre de Matuta, otra de las denominaciones de Ino o Leucotea (Boccaccio, *Genealogía de los dioses* XIII 70, por el bíblico Matusalén: "aunque viváis más que Matula").

³⁷² Lib. II, Parte 3^a, Cap. IV, N^o 2, pp. 599.

En su descripción de la ciudad de León también se insertan resonancias míticas³⁷³, en apariencia para ennoblecer, pero en realidad para ridiculizar determinados lugares: el punte de Puentecastro es como el acueducto de Segovia, hecho por Hércules³⁷⁴:

Yo entré en mi León por la puente que llaman del Castro, que es una gentil antigualla de guijarro pelado mal hecha por bien alabada, porque los leoneses la han bautizado por una de las cinco maravillas. Casi yo tenía creído que era semejante a la segoviana que hizo Hércules, o el diablo por él...

Lo mismo podemos decir de la fuente de la Puerta de Santa Ana (el Caño de Santa Ana, en el que se venden hortalizas³⁷⁵), que se pone en relación con la fuente Cabalina, Castalia, Hipocrene o del caballo de Pegaso, nace en las faldas del Helicón y está dedicada a las Musas.

Aunque esta novela destaca sobremanera en el ingenio a la hora de fraguar burlas, ironías, caricaturas, juegos de palabras desde una óptica deformadora y cómica³⁷⁶, sin embargo esconde una profunda crítica social, en la que ahora no podemos detenernos³⁷⁷.

Para terminar este apartado es de referencia obligada aquellos lugares donde las hazañas del pícaro adquiere tintes muy elevados al enmarcarse en descripciones míticas de amaneceres, anocheceres y otros fenómenos atmosféricos, que parodian conocidos pasajes de la Antigüedad. En la *Pícara Justina* hallamos un pasaje interesante en este sentido:

³⁷³ Se menciona su fundación mítica por parte de Mercurio Trimegisto y su primera denominación de Sublantia Flor (p. 356)

³⁷⁴ Lib. II, Parte 2ª, Cap. I, Nº 3, p. 380.

³⁷⁵ Lib. II, Parte 2ª, Cap. I, Nº 3, P. 388.

³⁷⁶ Por ejemplo, a propósito de Argos como prototipo de vigilante se dice: "Mas si los hombres mordieran con los ojos, según fingieron los argótides, ¡qué de tiras llevara mi saya!" (Lib. II, Cap. I, Nº 2, p. 259). El término "argótides" es una invención del autor a partir de Argos, ese gigante nacido de la tierra que tenía ojos por todas partes del cuerpo. Asimismo, se hace un juego de palabras con el nombre del dios del vino: "pero luego que el dios novio de la baca, que es Baco, carbonizó la hornacha, rechinaban las centellas de los ojos y espumaba la olla por la lengua" (Lib. II, Cap. I, Nº 3, p. 272).

³⁷⁷ Para M. BATAILLON, *Pícaros y picaresca*, trad. cast., Madrid, Taurus, 1969 (reimpr. 1982), p. 41, López de Úbeda explota literariamente una tradición oral de burla que procede de los bufones reales o señoriales. Los constantes jeroglíficos y adivinanzas de esta novela se han puesto en relación con la literatura emblemática de la época, lo que acrecienta su dependencia con el mundo clásico; cfr. edición citada de REY HAZAS, pp. 32-33.

En esta sazón venía ya el hermoso Apolo corriendo presurosamente por los altos del cerro, siguiendo el alcance de los alojados infanzones para descubrir los hurtos y emboscadas... Mas cansado el bellísimo joven luciente de correr tras los nuevos Jonatases, parece que se detuvo y descansó tras un espeso monte³⁷⁸.

Estebanillo González también testimonia esta práctica:

“y pude con sosiego descansar hasta tanto que el Alba se reía de ver la Aurora llorar a su defunto amante, siendo mujer y no fea ni mal tocada”³⁷⁹.

Al comienzo del capítulo IX, así se describe el amanecer:

Apenas el hijo de Latona por el tur de su cuarta esfera, embanastado en su carricoche, nos vendía alegría en lugar de naranjada, cuando los llantos y suspiros de una mujer...³⁸⁰

Asimismo en el *Bachiller Trapaza* leemos, “Vistióse lo mejor que pudo a la luz de la hermana de Febo, que salió a ver su trabajo”, cuando doña Aldonza echa a Trapaza fuera de casa³⁸¹.

2.4. Elogios míticos a la nobleza y a la monarquía

La novela *Estebanillo González* es una auténtica parodia y caricatura de todo un período histórico de la historia española y de los ideales heroicos, lo que puede explicar la pedantesca, en casos, impronta mitológica, que se sitúa en la conocida sátira del cultismo. Sin embargo, la dependencia del autor de la obra con la nobleza, a saber, el duque de Amalfi, le obliga a elogiar a su señor y a sus círculos con ropajes míticos. En el Prólogo se percibe perfectamente este despliegue, pues el noble se nos presenta con atributos de conocidos personajes míticos, Marte, Aquiles y Alcides, referido a Hércules por su padre terreno Anfitrión, descendiente de Alceo:

Menor cuidado de un duque
Que es el Marte de la guerra,

³⁷⁸ Lib. II, Cap. II, Nº 2, p. 316.

³⁷⁹ Cap. I, p. 58.

³⁸⁰ Cap. IX, p. 141.

³⁸¹ Cap. XV, p. 245. Otros casos pueden leerse en la *Pícara Justina*, Lib. II, Cap. 2, Nº 1, p. 297, y en la *Garduña de Sevilla*, pp. 156, 158 y 159.

El Aquiles en las armas
Y el Alcides en las fuerzas³⁸².

Esteban compone un curioso poema en honor de su amo para elogiar su gloriosa estirpe de Aragón, con numerosas comparaciones tomadas de la historia y del mito antiguos:

Guerrero insigne	Ilustre y	Poderoso,
Laureado de	Dafne por	Prudente,
Onor del Orbe	Ulises	Eminente,
Romano César,	Que triunfó	Animoso;
Iris de Flandes,	Vencedor	Famoso,
Alejandro sin par,	Ector	Valiente,
De cuya fama	Dulce y	Refulgente
Está el Imperio	Eterno y	Victorioso,
Atlante en fuerza,	Aquiles	Aplaudido,
Rayo en la guerra,	Marte en ser	Soldado,
Annibal en Cartago,	Amón	Temido,
Gloria de Siena,	Lauro	Venerado,
Onor de	Flandes, donde sois	Querido,
Norte de	Italia, donde sois	Amado.

En la misma línea podemos situar esos otros versos que Estebanillo González escribe para su Señor, convaleciente de una enfermedad, en los que le compara con Faetón y con Marte, entre otras alusiones³⁸³, o aquéllos con los que cierra el libro, y en los que manifiesta de esta forma el agradecimiento a su protector. La monarquía no queda fuera de este elogio, semibufonesco, aderezado con mitos: el epitafio, plagado de resonancias míticas, que compuso nuestro autor para la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, es un buen ejemplo de ello:

Este de lutos piélago eminente,
Este de gradas Etna relevante,
Este de luces Febo refulgente,
Este de rayos Júpiter tonante,
Este de llamas un Faetón ardiente,

³⁸² P. 22; más adelante se vuelve a comparar al conde Ottavio Piccolomini con Hércules, algo que era habitual en la época: "pues, después de haber sido honor y gloria de Italia y Alcides del sacro Imperio, ha sido el Mesías de estos Estados", Cap. VII, p. 52.

³⁸³ Cap. IX, p. 173.

Este de fuegos Ícaro arrogante,
 Este de olores celestial consuelo,
 Este de voces querubim del cielo:
 Es túmulo real de una Belona³⁸⁴,
 Es pira imperial de una hermosura,
 Es sepulcro feliz de una leona,
 Es urna angelical de una luz pura,
 Es triunfo de Isabel, de una amazona,
 Tan santa Reina y celestial criatura
 Que, dejando en Madrid reliquias bellas,
 Al cielo se partió a pisar estrellas³⁸⁵.

3. EL MITO: DIDÁCTICA Y MORAL

3.1. Sentido didáctico del mito

Los modelos de la Antigüedad sirven para argumentar un principio moral o didáctico. Así, en el *Donado hablador* la imagen de Esculapio, dios de la medicina, simboliza todas las facultades de un buen médico a través de sus atributos, como la barba, la doncella hermosa, las alas, el sombrero, el laurel, el cetro, la culebra, la lechuza, la gallina. Alonso expone este jeroglífico³⁸⁶ a un médico, a quien servía en Sevilla³⁸⁷. Motivos similares se repiten en la Pícara, donde al señalar a la culebra como símbolo de sabiduría se menciona a Esculapio y a Mercurio:

Esculapio, dios de la medicina, tuvo por armas y blasón a una culebrilla argentada, en memoria de que en figura de culebra hizo en Sicionia milagrosas curas... El dios Mercurio era el dios de los discretos, de los facetos, de los graciosos y bien hablantes, y este tenía por armas una hermosa culebra enroscada en un báculo de oro³⁸⁸.

³⁸⁴ La relación de Isabel con Belona o las Amazonas hay que situarla en la actividad de colaboración en la guerra de Cataluña con su marido Felipe IV; Cf. Nota *ad loc.* de la edición de CARREIRA y CID.

³⁸⁵ Cap. XI, p. 267.

³⁸⁶ Sobre la importancia de este tipo de jeroglíficos en la novela picaresca véase nota nº 44.

³⁸⁷ Parte 1ª, Cap. VI, p. 201-203.

³⁸⁸ Lib. I, Cap. I, Nº 3, p. 126-127.

Para explicar la diferencia entre mentira y engaño en la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* se pone el ejemplo de los amores de Ares y Afrodita³⁸⁹:

Es una red sutilísima, en cuya comparación fue de maromas la que fingieron los poetas que fabricó Vulcano contra el adúltero. Es tan imperceptible y delgada...³⁹⁰

La inestabilidad de la riqueza es ilustrada en esta última obra con la mención del agua del lago Feneo "... de quien dicen los de Arcadia que quien la bebe de noche enferma, y sana si la bebe después del sol salido"³⁹¹.

Circe, y su fama de mala mujer, es igual a la ciega voluntad humana que arrastra a lo inconveniente, a juicio del autor de la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache*:

Dicen de Circes, una ramera, que con sus malas artes volvía en bestia los hombres con quien trataba, cuáles convertía en leones, otros en lobos, jabalíes, osos o sierpes y en otras formas de fieras, pero juntamente con aquello quedábales vivo y sano. Muy al revés lo hace agora estotra ramera, nuestra ciega voluntad, que, dejándonos las formas de hombres, quedamos con entendimiento de fieras³⁹².

En la *Pícara Justina* se plantea una pregunta "maliciosa" sobre el significado simbólico de Ceres y Baco, aunque su didáctica no es ajena al tinte sarcástico de esta obra:

Hola, oid, que os quiero preguntar un qué cosí muy gustoso, para que tornéis a enhilar el hilo, de la risa. ¿mas que no sabéis por qué pintó Apeles a Ceres, diosa del pan, con un perrillo de falda, y a Baco, dios del vino, con una mona?... una prima mía... dijo: ... el perrillo y la mona son dos animales los cuales crió naturaleza sólo a fin de entretener las gentes con sus juegos, retozos y burlas y visajes, y si dan a la diosa del pan, que es Ceres, y al dios del vino, que es Baco, perrillo y mona, es porque se eche de ver que en habiendo que comer y que beber, luego se sigue el haber entretenimientos, juegos y burlas, conforme al dicho de un poeta, que dijo: Sin Baco y Ceres son de sobra gustos, juegos y mujeres³⁹³.

³⁸⁹ *Odisea* 8, 266-320.

³⁹⁰ Cap. III, p. 63.

³⁹¹ Lib. III, Cap. I, p. 298. Cf. Ovidio, *Metamorfosis* 15, 332-334.

³⁹² Cap. V, p. 393.

³⁹³ Cap. I, N° 3, p. 274-275.

También Justina para ilustrar la idea de que todos mueren como han vivido pone el ejemplo de la reina de Israel Jezabel, de Herodías y de Diomedes:

Ahí está Diomedes, rey de Tracia, que fiará y abonará mi intento, pues él usó engordar sus caballos con carnes de reyes vencidos, y Hércules, con las suyas, dio un buen día a sus perros³⁹⁴.

La envidia es comparada con Hidra y Harpía:

¡Ah, envidia, envidia!, que res Hidra en partos. Otros te dan epítetos de arpía, mas pareceres hay que es poco subir de punto tu rigor, porque la arpía, después de haber muerto un hombre, mira su rostro³⁹⁵.

En los emblemas la envidia se representa por medio de una horrible mujer que come su propio corazón, similar a las Harpías, o aves del Estínfalo.

Junto a las fábulas, que comentaremos más abajo, son los jeroglíficos uno de los tópicos de la obra, a saber, el descifrar el significado una pintura o grabado, el porqué lo representan así, etc... Es característico del Barroco el gusto por los jeroglíficos, adivinanzas oscuras, los continuos juegos de palabras y conceptos, así como las descripciones y alusiones de tipo burlesco y caricaturesco.

Se han comparado estos jeroglíficos con los emblemas españoles de la época, pero no se ha hallado una fuente clara de ellos. Sólo indica el autor "como pintaron los antiguos", "los antiguos pintaban",..., y cita a Esopo y Agatón como modelo de sus moralidades.

López de Úbeda, por ejemplo, se mofa del significado iconográfico atribuido a la venda de Cupido (el amor es ciego física y emocionalmente), inventándose un nuevo simbolismo que ridiculice el tradicional:

Pienso, sin duda, que la causa que movió a pintar al dios Cupido con dos saetas es porque el amor tiene dos tiros: el uno al corazón y el otro a traspasar al lengua. Y es lo tanto, que para mostrar su destreza se venda los ojos, como el distro tañedor que para hacer ostentación de su arte no mira al juego del instrumento más que si fuera ciego³⁹⁶.

³⁹⁵ Cap. III, N° 3, pp. 219-220.

³⁹⁵ Lib. II, Parte 2ª, Cap. I, N° 1, pp. 366-367.

³⁹⁶ Lib. IV, Cap. IV, p. 719.

También habla de la diosa romana Angerona, divinidad del silencio y el secreto:

De la diosa Angerona, dicen los relatores de la jiroblera, que era madre del silencio y abogada de los mudos, y que tenía siempre el dedo puesto en la boca...³⁹⁷

Estos relatores de jiroblera son los compositores de libros de emblemas, pues en este caso Angerona aparece pintada con un candado en la boca.

Finalmente, sobre Mercurio se dice:

Mercurio, que era el dios de las gracias y buenos dichos, le pintaban con un perrillo de falda, el cual, sin morder ni hacer perjuicio, retoza con el aire y con su sombra³⁹⁸.

3.2. Fábulas y mitología

La unión de ética y picaresca se plasma de un modo magistral en las numerosas fábulas que se diseminan a través de los desgarrados episodios con el propósito de contrarrestar el mal ejemplo de los pícaros. Obviamente la consideración de estas fábulas en el presente trabajo sólo puede ceñirse a aquellas que tengan el mito como ingrediente importante, dejando el resto para un tratamiento específico de la tradición clásica en la novela picaresca. En *Guzmán de Alfarache* en la aventura con el amo cocinero se alude a la fábula de la gata de Venus para ilustrar el principio de que la inclinación natural de una persona nunca se puede abandonar del todo:

Fui como la mancha de aceite, que si fuesca no parece, brevemente se descubre y crece. Ya no se fiaban de mí, uno cedacillo nuevo, otro gata de Venus, y se engañaban, que mi natural bueno era y en lo mío ni lo aprendí ni lo supe³⁹⁹.

En el *Donado hablado* a la mujer de Alonso le sucedió también lo mismo que a una gata regalada a la diosa Venus, que quiso demostrar lo que no era, como ya anotamos en referencia al pasaje anterior. La diosa la quería tanto que la convirtió en una dueña y se-

³⁹⁷ Lib. II, Parte 2ª, Cap. I, N° 3, p. 382.

³⁹⁸ Lib. II, Parte 2ª, Cap. IV, N° 5, p. 510.

³⁹⁹ Lib. II, Cap. VI, p. 317.

ñora. En la fiesta para celebrar la apoteosis de Hércules acudió la gata y al aparecer allí un ratón perdió la compostura y se lanzó por el ratón. Venus se enojó con ella y la volvió a convertir en gata⁴⁰⁰.

También Alonso, al servicio de un letrado en Madrid cuenta una fábula sobre la justicia, cuando los animales quisieron juzgar sus delitos y eligieron como juez a la raposa⁴⁰¹. En esta misma obra, imbuido el autor por la doctrina tridentina sobre el pecado, se introduce la mención al rayo de Júpiter como castigo:

Si quoties peccam homines sua fulmina mittat Jupiter exiguo tempore solus erit. Si todas las veces, dijo otro poeta, que pecan los hombres hubiese de enviar Júpiter rayos, en verdad que en poco tiempo se quedaría solo, y que no tendría quien le ofreciese sacrificios. Cristo Señor nuestro, verdadero ejemplo de mansedumbre, dice que dependemos del⁴⁰².

Sin duda es en *Guzmán de Alfarache* donde se insertan en la narración varias alusiones a conocidas fábulas, en muchos casos con un sentido evemerista⁴⁰³, como la del cuervo y la zorra⁴⁰⁴, los papagayos enjaulados por Júpiter⁴⁰⁵, la alegoría del dios Contento y Descontento después de crear Júpiter a los hombres⁴⁰⁶, etc.⁴⁰⁷. Numeroso es también este tipo de composiciones en la *Pícara Justina*: la fábula de Júpiter que llevaba como pajes a la luna, el sol y las estrellas para argumentar que los hechos de los reyes son conocidos por todos⁴⁰⁸, la rana que, no contenta con su suerte, tenía envidia de la mosca y el cisne⁴⁰⁹, la vejez que entró en el cielo a ver a Júpiter⁴¹⁰, Júpiter y las cornejas (el pito, que anuncia lo bueno y lo malo, se quejó a Júpiter de las cornejas por llamarle "carro de malas nuevas"), los papagayos

⁴⁰⁰ Parte 2^a, Cap. VI, p. 273-274.

⁴⁰¹ Parte 1^a, Cap. V, pp. 182-184.

⁴⁰² Parte 2^a, Cap. I, p. 236.

⁴⁰³ En general sobre las fábulas en la literatura de esta época véase, F. MARTÍN GARCÍA, *Antología de Fábulas esópicas en los autores castellanos*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, y M. CHEVALIER, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

⁴⁰⁴ Lib. II, Cap. V, p. 313.

⁴⁰⁵ Parte 1^a, Lib. I, Cap. II, p. 50.

⁴⁰⁶ Lib. I, Cap. VII, pp. 204-207.

⁴⁰⁷ Cf. CROSS, *Op. Cit.*, pp. 226-233.

⁴⁰⁸ Lib. I, Cap. I, N^o 1, p. 89.

⁴⁰⁹ Lib. I, Cap. I, N^o 1, p. 97-98.

⁴¹⁰ Lib. I, Cap. I, N^o 2, p. 153.

y Júpiter para demostrar la envidia natural de la mujer⁴¹¹, el asno Cíprico y Júpiter⁴¹², el carnicero y la imagen de Venus⁴¹³ o las palomas que fueron desterradas del cielo por el dios del amor. En este último caso Justina demuestra su vena sarcástica y parodia la mitología, pues interpreta en esta fábula los sonidos de las palomas, que simbolizan a Venus y a Cupido, como eructos emitidos en sus requiebros amorosos⁴¹⁴.

De las palomas dicen las fábulas que las desterró del cielo el dios del amor, aunque nieto y descendiente suyo. Y yo no hallo que pueda haber habido otra causa, sino porque el dios del amor tiene por asquerosos los amores del palomo por cuanto van insertos en rebueldos.

En el asno Cíprico se ejemplifica la naturaleza de una persona, que siempre permanece a pesar de los cambios:

Otra cosa no hizo él sino volver aquellos sus ojos a los amigos, que yo no sé cómo no se descervigó a puro torcer la cabeza, que parecía cigüeña cantora o el asno Ciprico, el cual, después que Júpiter le convirtió en hombre, siempre que oía roznar, bailaba y volvía la cabeza atrás.

En la fábula de los papagayos y Júpiter se ridiculiza a Júpiter, que aparece como un borracho, y las transformaciones de las historias míticas:

A propósito. Tuve envidia como Blandina, y por no tener que pedir a Júpiter ni a otro beodo como él... y el Júpiter, que era bueno como el buen pan y debía de esta borracho cuando tal hacía y deshacía...

Hay una curiosa fábula para ilustrar ese constante y obsesivo problema de la limpieza de sangre, la fábula de Venus, el sapo y la paloma⁴¹⁵:

A este propósito, dice la fábula que la paloma prestó al sapo, en prendas de la cola, la castidad, y que el sapo no teniendo de qué pagar y aun enfadado de verse tan casto, pidió a la diosa Venus le con-

⁴¹¹ Lib. II, Parte 2ª, Cap. I, Nº 1, p. 360. En esta pasaje a Júpiter se le presenta como un borracho y hay una burla de las transformaciones míticas.

⁴¹² Lib. II, Parte 2ª, Cap. I, Nº 2, p. 548.

⁴¹³ Lib. IV, Cap. IV, p. 727-728.

⁴¹⁴ Lib. I, Cap. I, Nº 2, p. 265; cfr. nota *ad loc.* de la edición de REY HAZAS.

⁴¹⁵ Lib. III, Cap. VI, pp. 678-679.

virtiese en paloma. Ella lo hizo, pero por si el sapo se entonase, sacó dél un retrato y escondióle en las aguas del Danubio, para cuando se entonase, darle en los ojos con el retrato de quién fue, y que la confusión de ver quién fue y quién era le hiciese acortar de presunción.

La paloma, viendo al sapo tan paloma como ella, pidióle su deuda y que le daría su prenda. Hubieron palabras en que vino a decir el sapo a la paloma que era tan bueno y mejor que ella. La paloma, corrida, quejóse a su madre natural, Venus, que la vengase de aquel agravio.

La paloma se queja a su madre Venus. Ella e dijo: -Anda, hija, y busca en las aguas el retrato del sapo, y con esto le convencerás para que torne la castidad que le prestaste, que poniéndole delante su figura, se acordará de lo que no tuvo y lo que tiene. Fue la paloma y, como es torpe, jamás pudo descubrir el retrato, pero siempre iba y venía a buscarle, y de allí le quedó a la paloma que nunca cesa de andar solícita mirando y remirando el agua, por si halla allí el retrato del sapo para que le torne su castidad y aun su honra, lo cual ha sido causa que muchos cazadores maten palomas embebidas en mirar las aguas. Vean aquí en qué para pedir deudas: en no cobrarlas y recibir afrenta, pues el sapo, tras no volver a la paloma su castidad, la dijo injurias y puso a pique de que el cazador la mate. Por eso no quise yo ser paloma en pedir deudas al sapo.

Bien creerás que con tan buena ayuda de costa concluiría bien mi pleito y sacaría sentencia en mi favor. Así fue, y tan favorable, que sólo mi generoso gusto pudiera hacer tal efecto, que, como dice el refrán, trae la bolsa abierta y entrársete ha en ella la sentencia.

La castidad ha de interpretarse como sinónimo de limpieza. El retrato oculto en las aguas del Danubio, a juicio de Bataillon⁴¹⁶, puede aludir a documentos ocultos, a los dramas y subterfugios anejos a las encuestas genealógicas. De nuevo es esa obsesión por la limpieza de sangre lo que encubre y enmascara el mito clásico.

Para terminar esta antología he de recoger aquí la fábula del carnicero y la imagen de Venus, para aludir a este problema de sangre y a ese tópico de que no se puede cambiar la naturaleza de cada uno:

¡Mal haya el nacer villana y montañesa, que nunca sale la persona de capotes! Es lo que le dijo el otro carnicero que no quiso adorar la imagen de Venus, porque supo que se había hecho de un tajón en que él cortaba carne, y dijo: - Como la conocí tajón, no la puedo tener res-

⁴¹⁶ *Op. cit.*, pp. 48-49.

peto. Así, como me habían conocido tajona, nunca me guardaban el debido acatamiento⁴¹⁷.

La óptica deformadora y burlesca de la novela oculta duras críticas contra la honra y la limpieza de sangre. Como indica Rey Hazas⁴¹⁸, es muy significativo que una obra que ayuda al ennoblecimiento de una falsa hidalga exponga a la vez sátiras contra los prejuicios de clase y de casta.

4. OTRAS REFERENCIAS Y TÓPICOS DE LA MITOLOGÍA. DECADENCIA DEL GÉNERO

La decadencia del género picaresco lleva consigo el aminoramiento de la presencia del mito, tanto cuantitativa como cualitativamente. Las novelas de Alonso de Castillo Solórzano abundan relativamente en las referencias míticas, que no pasan de ser meros tópicos que adornan y dan amenidad literaria, salvo en el caso de *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, ya señalado. La narración busca el entretenimiento a través de escenas cómicas y de una plácida intriga y enredo. La *Garduña de Sevilla y Anzuelo de bolsas*, la obra de mayor calidad de este grupo, las *Aventuras del bachiller Trapaza*. *Quinta esencia de embustes y maestro de embelecadores* y *Las Harpías en Madrid* no pasan de ser una sarta de enredos, engaños y burlas, parcas de moralidad, que permiten la inserción de varios materiales ajenos, como poesías, jornadas académicas, entremeses, novelas cortas, etc.⁴¹⁹

Recogemos a continuación una lista de tópicos míticos de sobra conocidos, tanto de las obras de Solórzano como de las otras ya señaladas, sin detenernos en ellos, ya que no suponen ninguna novedad ni aportación al conocimiento de la pervivencia del mito, que sí hemos podido detectar en los apartados previos:

- Referencias a las transformaciones de Ovidio⁴²⁰: En el *Donado hablador* leemos: "En efeto, el bueno de mi amo hacía de mi más transformaciones que un Ovidio; porque más ve-

⁴¹⁷ Lib. IV, Cap. 4, p. 728.

⁴¹⁸ Cf. edición citada, introducción, pp. 30-31.

⁴¹⁹ Cf. E. GARCÍA GÓMEZ, "Boccaccio y Castillo Solórzano", *Revista de Filología Española* 1928, pp. 376-378.

⁴²⁰ Cfr. también *Estebanillo González*, Cap. II, p. 90.

ces quería que le sirviese de soldado para las pagas⁴²¹; o en el *Guitón Honofre*: “Anduvieron en mi busca toda la casa y yo hecho terrón de ollín, que por entonces tomara que Obidio hiciera en my una de tantas transformaciones como hizo aunque fuera en moho, quanto más en ollín.”⁴²²

- Troya como símbolo de conflicto y de objetivo que hay que alcanzar: en *Guzmán de Alfarache* dice Guzmanillo sobre su madre, “Que lo que mi padre le significó una vez, el diablo se lo repitió diez, y así no estaba tan dificultosa de ganarse Troya”⁴²³; o en el *Donado hablador* se dice, “Aquí fue Troya, pues como si la dijera que nació en las malvas, alzó la voz pidiendo socorro,... No hay ira como la de la mujer, dice el sabio, y púdelo yo experimentar en mi persona”⁴²⁴. Es curiosa la expresión de esta ginofobia, típica de este autor⁴²⁵, pero ahora puesta en relación con el significado bélico del mito troyano.
- Escila y Caribdis para indicar un peligro: *Guzmán de Alfarache* dice en relación con lo que le sucede al protagonista en Cantillana con un mesonero: “llevóme al mesón del mayor ladrón... y para saltar de la sartén caí en la brasa, di en Scila huyendo de Caribdis”⁴²⁶; en el *Guitón Honofre* para referirse a la venganza del protagonista sobre su vieja ama Inés se recuerda el mito: “Sí, espinas- dije yo; y por remediar presto las rodillas da de manos en las brasas; cayó en Scyla por huyr de Caribdis, por huyr de el lodo dio en el pozo”.⁴²⁷
- Hércules: En el *Donado hablador*, al relatar la travesía que Alonso hizo a las Indias y los peligros de la navegación por mar, se alude a la tan manida presencia hercúlea en España: “... y consideraba cuán discreto anduvo aquel Hércules Egipcio, que, llegando a Cádiz y echando de ver tanta agua como se descubría, dejó escritas aquellas palabras Non plus ultra,

⁴²¹ Parte 1^a, Cap. II, p. 151. Véase también Parte 1^a, Cap. IV, p. 177.

⁴²² Cap. II, p. 170. Para otros ejemplos, véase *Pícara Justina*, Lib. I, Cap. I, N^o 1, p. 107 o la *Garduña de Sevilla*, Lib. IV, p. 218

⁴²³ Lib. I, Cap. II, p. 146.

⁴²⁴ Parte 1^a, Cap. V, p. 189. Otro ejemplo similar puede verse en Parte 1^a, Cap. VI, p. 212.

⁴²⁵ Cfr. HANRAHAN, *Op. cit.*, pp. 299-318.

⁴²⁶ Lib. I, Cap. V, p. 188.

⁴²⁷ Cap. II, p. 65.

de aquí no hay que pasar, como si dijera⁴²⁸; también nos encontramos con Hércules con el sentido metafórico de columna, “Mire la gran circunvalación de sus muros, la altura de sus siete montes, Alcides de sus edificios; reverencié sus templos...”⁴²⁹, dice Estebanillo con admiración al ver Roma. Las colinas de Roma sostienen los edificios, como Hércules hizo con la bóveda celeste.

- Argos como prototipo de vigilante: en la *Pícaro Justina se expreesa* “Mas si los hombres mordieran con los ojos, según fingieron los argótides, ¡qué de tiras llevara mi saya!”⁴³⁰. El término “argótides” es una invención del autor a partir de Argos, ese gigante nacido de la tierra que tenía ojos por todas partes del cuerpo. De esta forma parodia la mitología. En la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* también hay una referencia a Argos, “hecho estaba un Argos en mi negocio y otro Ulises para el suyo”.⁴³¹
- Orfeo como símbolo de atracción: en *Estebanillo González* el dinero y su poder atractivo es como Orfeo, “la forma de el generoso que, además de ser imán de las potencias y sentidos, se lleva tras sí las gentes, piedras y animales y planetas, como el músico de Tracia”⁴³²; en la *Garduña de Sevilla* don Pedro dice al Marqués, su señor, sobre el poder de convicción: “Yo no saliera desta villa en toda mi vida, más vuestras instancias pueden mucho, juntamente con esta beldad que atrae a sí los corazones como el tracio Orfeo con su dulce lira a las fieras, animales, plantas y piedras montaraces. Vuestro soy desde este día.”⁴³³
- Cupido, como metáfora del amor: guerras de Cupido en el *Donado hablador*⁴³⁴, el dios de los arpones en *Las Harpías en Madrid*⁴³⁵, el dios “machín” en la *Pícaro Justina*⁴³⁶, el rapacillo amor en *El bachiller Trapaza*⁴³⁷, entre otras referencias.

⁴²⁸ Cap. VII, 214.

⁴²⁹ Cap. I, p. 51.

⁴³⁰ Lib. II, Cap. I, N° 2, p. 259.

⁴³¹ Cap. V, p. 212. Véanse otros ejemplos en *Las Harpías en Madrid*, Estrofa 2ª, p. 102, y en la *Garduña de Sevilla*, Lib. II, p. 65.

⁴³² Cap. XI, p. 269.

⁴³³ Lib. III, p. 165.

⁴³⁴ Parte 2ª, Cap. VIII, p. 283.

⁴³⁵ Estrofa Cuarta, p. 162.

⁴³⁶ Lib. II, Cap. II, N° 2, p. 309.

⁴³⁷ Cap. XIV, p. 224. Cfr. también en *Estebanillo González*, Cap. VIII, p. 124.

- Venus, también como metáfora del amor: en *Las Harpías en Madrid* Tadeo invita a cenar a Dorotea y brinda con vino para atraérsela: "... y él brindó a su dama largamente, pareciéndole que siendo pródigo con Baco lo sería con él Venus"⁴³⁸; "guerras de Venus"⁴³⁹ o "ministros de Venus y Cupido"⁴⁴⁰ son otras referencias similares.
- Adonis, como metáfora de belleza: así se lee en la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache*, "ya se decía, sin rebozo ni máxcara, que yo traía sin sosiego a mi amo y él a mi hecho un Adonis pulido, galán y oloroso, por mi buena solicitud"⁴⁴¹.
- Cástor y Pólux, también como modelos de belleza: de esta forma describe a unas mujeres de Alcalá Guzmán en la segunda parte de la novela, "Era una viuda mesonera con sus dos hijas, más lindas que Pólux y Cástor. Iba con otras amigas..."⁴⁴²
- Baco, metáfora del vino, es una constante en estas novelas: *Guzmán de Alfarache*⁴⁴³, *Estebanillo González*⁴⁴⁴ o *El bachiller Trapaza*⁴⁴⁵ aportan este tipo de ejemplos. La *Pícaro Justina* hace un juego de palabras con este término: "pero luego que el dios novio de la baca, que es Baco, carbonizó la hornacha, rechinaban las centellas de los ojos y espumaba la olla por la lengua"⁴⁴⁶. Asimismo, en Salas Barbadillo se invoca a las "Musas del cuartel de Baco", en referencia a una taberna, en boca de un mozo de mulas que entretiene a unos pasajeros⁴⁴⁷.
- Neptuno, por el mar: en *Estebanillo González* hallamos estas expresiones "... lo caudaloso de su sagrado Tajo, sobre cuyas espaldas se veía una copiosa selva de bajeles, tan a punto de guerra que atemorizando el tridente hacía el caduceo"⁴⁴⁸.

⁴³⁸ Estrofa Cuarta, p. 188.

⁴³⁹ *Estebanillo González*, Cap. VIII, p. 283.

⁴⁴⁰ *Segunda parte del Guzmán de Alfarache*, Lib. I, Cap. II, p. 61.

⁴⁴¹ Cap. II, p. 60. Véase otro ejemplo en Cap. III, p. 352.

⁴⁴² Cap. IV, p. 381. En Cap. IV, p. 87, es Venus el modelo de belleza.

⁴⁴³ Lib. II, Cap. V, p. 304.

⁴⁴⁴ Cap. VIII, p. 121, 122, 133, Cap. X, p. 225, 226

⁴⁴⁵ Cap. XIII, p. 219.

⁴⁴⁶ Cap. I, N^o. 3, p. 272.

⁴⁴⁷ Cap. IX, p. 100.

⁴⁴⁸ Cap. IV, p. 181.

Además de la alusión metonímica a Neptuno, que simboliza el mar, hay otra a Mercurio, símbolo del comercio⁴⁴⁹.

- El río Flegetón, símbolo de la muerte: Estebanillo dice al no querer entrar en combate con Juan Paulín, "Pero por no dar un buen día a las corrientes de Flegetón, ni venganza a mis competidores..."⁴⁵⁰
- Laberinto de Creta, como metáfora de algo complicado: así se expresa Honofre sobre su amo el sacristán, "Cuando lo miré... con ojos de piedad, vime en el laberintho de Creta".⁴⁵¹

Podríamos continuar con esta serie de referencias, como la de Marte, metáfora de la guerra⁴⁵², la de Narciso, de belleza masculina⁴⁵³, la de Vulcano, del hierro, o la del Averno, de la muerte⁴⁵⁴, etc. En todos estos casos las deidades clásicas no son sino símbolos de conceptos abstractos, son alusiones muy superficiales, con un predominio de su valor plástico y no de su significado. Con las últimas novelas picarescas hemos asistido a la inserción de poemas, donde se incluyen numerosas alusiones académicas al mito tan poco originales. Este tipo de composiciones poéticas esparcidas a lo largo de la narración aparece en boca de los pretendientes de las damas⁴⁵⁵, o de las propias pícaras⁴⁵⁶, también como entretenimiento en los viajes de los pícaros⁴⁵⁷ o en fiestas cortesanas⁴⁵⁸, incluso en escenas de Academia, como la de *Las Harpías en Madrid*, que incluyen la fábula de Acteón en uno de sus poemas⁴⁵⁹. Como ya expusimos más arriba, no podemos estudiar con detalle estas referencias míticas, cuyo valor en la novela picaresca no deja de ser, en general, más que un adorno, sin

⁴⁴⁹ Véase también *La Garduña de Sevilla*, Lib. I, p. 7.

⁴⁵⁰ Cap. X, pp. 22.

⁴⁵¹ Cap. VI, p. 107. Covarrubias anota a Plinio 36, 13 sobre el uso metafórico de esta expresión "Qualquiera cosa que en sí es prolixa, intricada y de muchas entradas y salidas, solemos decir que es un laberintio", cf. edición de GENÉREUX CARRASCO, *ad loc.*

⁴⁵² *Donado bablador*, Parte 1ª, cap. I, p. 150.

⁴⁵³ *La Garduña de Sevilla*, Lib. III, p. 168.

⁴⁵⁴ "El caballo que llevaba, animado de las trompetas y cajas, quería embestir con los batallones, y yo, atemorizado de oír una fragua de Vulcano y de ver desatadas todas las furias del Averno, quería ponerme en huida.", *Estebanillo González*, Cap. X, p. 203.

⁴⁵⁵ *La niña de los embustes*, Cap. IV, p. 340, Cap. V, 345, Cap. XI, pp. 369 y 370; *Bachiller Trapaza*, Cap. II, p. 81-82; *Garduña de Sevilla*, Lib. IV, p. 203.

⁴⁵⁶ Así Feliciano en *Las Harpías en Madrid*, Estrofa Primera, p. 81.

⁴⁵⁷ En *La hija de la Celestina*, Cap. IX, p. 100, Cap. X, p. 118.

⁴⁵⁸ *Las Harpías en Madrid*, Estrofa Segunda, p. 114

⁴⁵⁹ Estrofa Tercera, p. 143.

ese sentido moral o satírico que venimos comentando. No obstante, la parodia no es ajena a alguno de estos versos. Por ejemplo, en *El bachiller Trapaza* se parodia el poema gongorino "Al tronco Filis de un laurel sagrado" en boca de don Tomé, amo del pícaro⁴⁶⁰, o en la *Garduña de Sevilla* un romance satírico, con alusiones a Edipo y Mercurio, sirve para burlarse finamente de Octavio, que ha sido engañado por los pícaros⁴⁶¹.

Este repaso por el género picaresco deja entrever una coincidencia entre la flexibilidad de su desarrollo y el modo de adaptación libérrimo que cada autor ha hecho a su propósito o temperamento de los esquemas que le ofrecían los modelos míticos de la Antigüedad. La insolente fantasía del pícaro y, yo diría, sobre todo, de la pícara rebaja el mito clásico a un simbolismo burlesco y paródico que deriva en la deformación y el agotamiento de los modelos heredados del Renacimiento. Aunque no se trata de una simple ridiculización de la mitología, en esa conocida práctica habitual en el Barroco, sino que los dioses y héroes descienden a un plano realista, al de la vida del pícaro para sacar una moraleja y un sentido profundo de ello. Debajo de las deformaciones caricaturescas del género picaresco palpita una realidad sangrante, con todas sus miserias y maldades, que el novelista ha sabido elevar a un plano estético sirviéndose de la mitología como un elemento dignificador y sublimador del pícaro, que a la vez eleve el nivel estético y moral de la novela. El resultado de todo ello es una artística mezcla de comicidad y ética, de narración y asctetismo, con el mito clásico como ingrediente, en respuesta a las necesidades de una época y un ambiente muy particulares.

⁴⁶⁰ Cap. XI, pp. 185-187; cf. comentario *ad loc* de la edición de JOSET.

⁴⁶¹ Lib. II, pp. 124-129. Otro ejemplo de poema satírico puede leerse en *El Donado hablador*, pp. 369-370. Las poesías burlescas de Solórzano y su imitación de Quevedo han sido estudiadas por J. M. DE COSÍO, *Fábulas mitológicas de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, II, pp. 268-278; cf. también el artículo de M. BERNADACH, "Castillo Solórzano et ses fantaisies parodiques (à propos d'une ingénieuse utilisation des romances)", *Revue des Langues Romanes* 80, 1973, pp. 149-175.

Bibliografía

1. EDICIONES

- ALCALÁ YÁÑEZ Y RIBERA, Jerónimo de, *El donado hablador, vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos amos*, edición de A. VALBUENA PRAT, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1962⁴.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache (Primera y Segunda Parte)*, edición de B. BRANCAFORTE, Madrid, Cátedra, 1979.
- ALFONSO DE VALDÉS, *La vida de Lazarillo de Tormes*, edición de M. RODRÍGUEZ, Introducción de R. NAVARRO, Barcelona, Octaedro, 2003.
- ALVAR, M., *El Libro de Apolonio*, 2 vols., Madrid, Castalia y Fundación Juan March, 1976.
- ALVAR, M., *El libro de Apolonio*, Barcelona, Planeta, 1984.
- CARROLL MARDEN, C., *Libro de Apolonio. An Old Spanish Poem*, 2 vols., Baltimore-Paris, Elliot Monographs in the Romance Languages and Literatures, 1917, Pinceton-Paris 1922.
- DE CESARE, G. B., *Libro de Apolonio*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1974.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Aventuras del bachiller Trapaza. Quinta esencia de embustes y Maestro de embelecadores*, edición de J. JOSET, Madrid, Cátedra, 1986.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, edición de F. RUIZ MORCUENDE, Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Las harpías en Madrid*, edición de P. JAURALDE, Madrid, Castalia, 1985.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, edición de A. VALBUENA PRAT, *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1962⁴.
- CORTÉS DE TOLOSA, Juan, *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*, edición de G. E. SANSONE, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- ESCRIVÁ, Luis, *Veneris tribunal*. Edición de R. ROHLAND DE LANGBEHN, Exeter, University, 1983.
- FLORES, Juan de, *Grimalte y Gradisa*. Edición, introducción y notas de C. PARRILLA, Sanntiago de Compostela, Universidad, 1988.
- FLORES, Juan de, *Grisel y Mirabella*, en B. MATULKA, *The novels of Juan de Flores and their European diffusion. A study in comparative literature*, New York, Institute of French Studies, 1931, pp. 332-370.

- GONZÁLEZ, Gregorio, *El Guitón Honofre*, edited with introduction and notes by H. GENÉREUX CARRASCO, University of North Carolina, Chapel Hill, 1973.
- Historia Apollonii Regis Tyri*, edición de G. A. A. KORTEKAAS, Groningen 1984.
- Historia de Apolonio rey de Tiro*, introducción, traducción y notas de M. V. PUCHE LÓPEZ, Madrid, Akal, 1997.
- Lazarillo de Tormes*, edición de J. V. RICAPITO, Madrid, Cátedra, 1980⁸.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícaro Justina*, edición de A. REY HAZAS, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- LUCENA, Luis de, *Repetición de amores*. Edición de S. M. DE COSSÍO, Madrid, Colección Joyas Bibliográficas VIII, 1953.
- LUNA, Juan de, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, edición de J. L. LAURENTI, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- MONEDERO, C., *Libro de Apolonio*, Madrid, Castalia, 1987.
- Questión de amor*. Edición de C. PERUGINI, Salamanca, Universidad, 1995.
- RIQUER, N. De., *La Celestina y los Lazarillos*, Barcelona, Vergara, 1959.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan, *Siervo libre de amor*. Edición, introducción y notas de A. PRIETO, Madrid, Castalia, 1976.
- SALAS BARBADILLO, Alonso J. de, *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, edición de J. FRADEJAS, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor, con la continuación de Nicolás Núñez*. Edición de C. PARRILLA. Estudio preliminar de A. DEYERMOND, Barcelona, Crítica, 1995.
- SAN PEDRO, Diego de, *Obras completas, I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*. Edición, introducción y notas de K. WHINNOM, Madrid, Castalia, 1973.
- Segunda parte de Lazarillo de Tormes y de sus Fortunas y adversidades, por incierto autor*, N.B.A.E. III, Madrid, Atlas, 1963.
- Triste deleytación*, edición de E. M. GERLI, Washington, Georgetown University Press, 1982.
- VALBUENA PRAT, A., *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1962⁴.
- Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por él mismo*, edición de A. CARREIRA y J. A. CID, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1990.
- XIMÉNEZ DE URREA, Pedro Manuel, *Penitencia de amor*. Edición de D. YNDURAIN, Madrid, Akal, 1996.
- ZWEZ, R. E., *Lazarillos raros*, Valencia, Albatros, 1972.

2. ESTUDIOS

- ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española. I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 131-133, 438-461, 746-796, y II. *Época Barroca*, pp. 454-492.
- ALLAIGRE, C., "Les lauriers d'Apolon (Fable, mythe et exemplarité dans les traits d'amour de Diego de San Pedro)", en J. -C. CHEVALIER y M. -F. DELPORT, *Mélanges offerts a Maurice Molbo*, Paris, Éditions Hispaniques, 1988, I, pp. 9-25.
- ALVAR, M., "La originalidad española en el *Libro de Apolonio*", *III Jornadas de Estudios Berceanos* 1981, pp. 19-32.
- ALVAR, C. y M., "Apollonius-Apollonie-Apolonio: la originalidad en la literatura medieval", *Comentario de Textos. Castalia* 4, 1983, pp. 125-147.
- ARMENDÁRIZ, Á. M., *Petronio y Apuleyo en los orígenes de la novela autobiográfica española*, Washington, Catholic University of America, 1963.
- ARTILES, J., *El libro de Apolonio, poema español del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 1976.
- ASENSIO, M. J., "Más sobre el Lazarillo de Tormes", *Hispanic Review* 38, 1960, pp. 245-250.
- BAQUERO ESCUDERO, A. L., "La novela griega: proyección de un género en la narrativa española", *Rilce* 6, 1990, pp. 19-45.
- BATAILLON, M., *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, trad. esp., Salamanca, Anaya, 1968.
- BATAILLON, M., *Pícaros y picaresca*, trad. cast., Madrid, Taurus, 1969 (reimpr. 1982).
- BERNADACH, M., "Castillo Solórzano et ses fantaisies parodiques (à propos d'une ingénieuse utilisation des romances)", *Revue des Langues Romanes* 80, 1973, pp. 149-175.
- BLECUA, A., "La dualidad estilística del Lazarillo", en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, 2. Siglos de Oro. Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 378-381.
- BLÜHER, K. A., *Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.
- BONILLA, A., "Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina", *Revue Hispanique* 15, 1906, pp. 372-377.
- BOURLAND, C. B., "Boccaccio and the Decameron in Castilian and Catalan literature", *Revue Hispanique* 12, 1905, pp. 1-232.
- CANAVAGGIO, J.(dir.), *Historia de la literatura española. III. El siglo XVII*, Barcelona, Ariel, 1995, pp. 23-52.
- CARILLA, E., "La novela bizantina en España" *Revista de Filología Española* 49, 1966, pp. 275-287.

- CASANOVA, W., *El Libro de Apolonio. Cristianización de un tema clásico*, Yale 1972.
- CASTRO, A., "Perspectivas de la novela picaresca", en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967³.
- CEA, F. F., *Los Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla y el Donado hablador de Alcalá Yáñez y Ribera en la evolución del género picaresco*, Segovia, Diputación Provincial, 1983.
- CHANDLER, F. W., *Romances of roguery. The picaresque novel in Spain*, New York 1899 (Reimpr. New York, Bust Franklin, 1961).
- CIOCCHINI, H., "Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes (Juan Rodríguez del Padrón. Garci Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)", *Revista de Filología Española* 50, 1967, pp. 299-306.
- COLÓN CALDERÓN, I. y PONCE CÁRDENAS, J., *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.
- CORTÉS, H., "Algunas reminiscencias de Apuleyo en la literatura española", *Revista de Filología Española* 22, 1935, pp. 44-55.
- COSÍO, J. M. De, "Las continuaciones del Lazarillo de Tormes", *Revista de Filología Española* 25, 1941, pp. 514-523.
- CROSS, E., *Protée et les Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967.
- CVITANOVIC, D., *La novela sentimental española*, Madrid, El Soto, 1973.
- DEVOTO, D., "Dos notas sobre el *Libro de Apolonio*", *Bulletin Hispanique* 74, 1972, pp. 291-330.
- DEYERMOND, A., "Motivos folklóricos y técnica estructural en el *Libro de Apolonio*", *Filología* 13, 1967-68, pp. 121-149.
- DEYERMOND, A., *Edad Media*, en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, 1, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 127-140 y 351-389.
- DEYERMOND, A., *Edad Media, Primer Suplemento*, 1, en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 88-113 y 281-311.
- DUNN, P. N., *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, Blackwell, 1952.
- DURÁN, A., *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973.
- ESCOBAR BORREGO, F. J., *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- FERNÁNDEZ SAVATER, M^a V., "La tradición medieval de una novela latina", *Actas del I Congreso de Latín Medieval*, León 1995, pp. 265-271.
- FERRERAS, J. I., *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987.

- GARCÍA BLANCO, M., "La originalidad del *Libro de Apolonio*", *Revista de Ideas Estéticas* 3, 1945, pp. 351-378.
- GARCÍA GUAL, C., *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.
- GASCÓN VERA, E., "Anorexia eucarística. La *Cárcel de amor*: como tragedia clásica", *Anuario Medieval* 2, 1990, pp. 64-77.
- GERLI, E. M., "Eros y Ágape: el sincretismo del amor cortés en la literatura de la Baja Edad Media castellana", en A. M. GORDON y E. RUGG (eds.), *Actas del VI Congreso de Hispanistas*, Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas 1980.
- GIL, J., "Apuleyo en la Sevilla renacentista", *Habis* 23, 1992, pp. 297-306.
- GILI GAYA, S., "La novela picaresca en el siglo XVI", en G. DÍAZ PLAJA (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968, vol. III, pp. 81-103.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T., SQUERO, P. y LÓPEZ FONSECA, A., *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002.
- GONZÁLEZ ROVIRA, J., *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- GUERRERO SALAZAR, S., *La parodia quevediana de los mitos. Mecanismos léxicos*, Málaga, Universidad, 2002
- HANRAHAN, Th., *La mujer en la novela picaresca española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1967.
- HANRAHAN, Th., "Lazarillo de Tormes: Erasmian Satire o Protestant Reform?", *Hispania* 66, 1983, pp. 333-339.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C., *Siervo libre de amor de Juan Rodríguez del Padrón*, Valladolid, Universidad, 1970.
- HERNÁNDEZ-STEVENSON, G. E., "Lazarillo de Tormes and Apuleius' Metamorphoses: A comparative Inquiry", *Dissertation in Abstracts International* 44, 1983, p.161.
- HIGHET, G., *La tradición clásica. Influencias griega y romanas en la literatura occidental*, trad. esp., México, FCE, 1954 (reimpr. 1996).
- HOLZBERG, N., "The Historia Apolloni Regis Tyri and the Odyssey", en H. HOFMANN (ED.), *Groningen Colloquia on the Novel*, III, Groningen 1990, pp. 91-101.
- IMPEY, O.T., "Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian translations of the Heroides and the beginnings of Spanish sentimental prose", *Bulletin of Hispanic Studies* 57, 1980, pp. 283-297.
- JOHNSON, C. B., "Mateo Alemán y sus fuentes literarias", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 28, 1979, pp. 360-374.
- KONSTANS, D., "Apollonius, King of Tyre and the Greek novel", en J. TATUM (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London 1994, pp. 173-182.

- KORTEKAAS, G. A., "The latin Adaptations of the *Historia Apolloni Regis Tyri* in the Middle Ages and the Renaissance", en H. HOFMANN (ED.), *Groningen Colloquia on the Novel*, III, Groningen 1990, pp. 103-122.
- KARPE, A. H., "Euripides *Alceon* and the Apollonius Romance", *Classical Quarterly* 18, 1924, pp. 57-58.
- KRUSO, M., "Die Parodistischen Elemente im *Lazarillo de Tormes*", *Romanistische Jahrbuch* 10, 1959, pp. 292-304.
- KURTZ, B. E., "Diego de San Pedro's *Cárcel de amor* and the tradition of the allegorical edifice", *Journal of Hispanic Philology* 8, 1983-4, pp. 123-138.
- LÁZARO CARRETER, F., "Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*", *Ábaco* 1, 1969, pp. 45-134.
- LÁZARO CARRETER, F., *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, pp. 172-174.
- LEWIS, C. S., *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, trad. esp., Buenos Aires, Eudeba, 1969.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. , "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV", *Revista de Filología Hispánica* 8, 1946, pp. 121-130.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 6, 1952, pp. 313-351.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *La fama en la Edad Media castellana*, México, FCE, 1952, pp. 159-167.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. , "Juan Rodríguez del Padrón. Influencia", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 8, 1954, pp. 1-38.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. , *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., "La función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*", en *El cuento popular y otros ensayos*, Buenos Aires, Losada, 1976, pp. 107-122.
- LÓPEZ ESTRADA, E., "Lazarillo de Tormes", en F. RICO (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, 2. Siglos de Oro. Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 340-381, y 2.1 Primer Suplemento, 1991, pp. 158-187.
- MALDONADO DE GUEVARA, F., *Interpretación del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1957.
- MANCINI, G., "Classicismo e novela picaresca", *Annali de la Facoltà di Lettere e Filosofia e di Magisterio* 18, 1951, pp. 163-220.
- MARASSO, A., "La elaboración del *Lazarillo de Tormes*", en *Estudios de Literatura castellana*, Buenos Aires 1955, pp. 157-174.
- MARAVALL, J. A., *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus, 1986.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F., "Crítica social y crítica religiosa en el *Lazarillo*: la denuncia de un mundo sin caridad", en F. RICO (dir.), *Historia y crítica*

- tica de la literatura española, 2. Siglos de Oro. Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 374-377.
- MARTÍN GARCÍA, F., *Antología de la fábula esópica en los autores castellanos (hasta el siglo XVIII)*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, 1996.
- MARTÍNEZ BARBEITO, C., *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón (estudio y antología)*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1951.
- MEREGALLI, F., "Estebanillo González González, ¿romanzo o autobiografía?", *Spicilegio Moderno* 11, 1979, pp. 16-24.
- MOLINO, J., "Lazarillo de Tormes et les Métamorphoses d'Apulée", *Bulletin Hispanique* 67, 1965, p. 329-330.
- MONTE, A. Del, *Itinerario de la novela picaresca española*, Barcelona, Lumen, 1971.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, M^a J., "Algunos aspectos de los *Aenigmata Symphosii*: título, autor y relación con la *Historia Apollonii regis Tyri*", *Emerita* 55, 1987, pp. 307-312.
- NAVARRO DURÁN, R., *Alfonso de Valdés, autor del "Lazarillo de Tormes"*, Madrid, Gredos, 2003.
- PARKER, A. A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971.
- PARKER, A. A., *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, trad. esp., Madrid, Cátedra, 1986.
- PARKER, A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Madrid, Gredos, 1971.
- PARRY, T. A., "Biblical Symbolism in the Lazarillo de Tormes", *Studies in Philology* 67, 1970, pp. 139-146.
- PATCH, H. R., *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1956.
- PICKFORD, T. E., "Apollonius of Tyre as Greek Myth and Christian Mystery", *Neophilologus* 49, 1975, pp. 599-609.
- PÉREZ-ERDELYI, M., *La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor*, Miami, Edic. Universal, 1979.
- PHIPPS, C. C., "El incesto, las adivinanzas y la música: diseños de la geminación en el *Libro de Apolonio*", *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 1, 1984, pp. 807-817.
- PRIETO, A., *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975.
- REDONDO, A., "Antonio de Guevara y Diego de San Pedro: las Cartas de amores de Marco Aurelio", *Bulletin Hispanique* 78, 1976, pp. 226-239.
- RICAPITO, J. V., *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Madrid, Castalia, 1987.
- RICAPITO, J. V., "The Golden Ass of Apuleius and the Spanish Picaresque Novel", *Revista Hispánica Moderna* 40, 1978-79, pp. 77-85.
- RICO, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix.Barral, 1970 (reimpr. 2000).

- RICO, F. (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, 3. Siglos de Oro. Barroco, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 448-533.
- RICO, F., *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., "La Vida de Esopo y la vida de Lazarillo de Tormes", *Revista de Filología Española* 57, 1976, pp. 35-45.
- ROHLAND DE LANGBEHN, R., "Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", en M. CRIADO (ed.), *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 230-236.
- RONQUILLO, P. J., *Retrato de la pícaro: la protagonista de la picaresca española del siglo XVII*, Madrid, Playor, 1980.
- SALUDO STEPHAN, M., *Misteriosas andanzas atunescas de Lázaro de Tormes descifradas de los pseudo-jeroglíficos del Renacimiento*, San Sebastián, Izarra, 1969.
- SCHEVILL, R., *Ovid and the Renaissance in Spain*, University of California 1913.
- SCOBIE, A., *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage. Essays on Apuleius, Petronius, and the Greek Romances*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1969.
- SERÍS, H., "La novela de Apolonio. Texto en prosa del siglo XV descubierto", *Bulletin Hispanique* 64, 1962, pp. 5-29.
- SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983.
- VARELA, J. L., "Revisión de la novela sentimental", *Revista de Filología Española* 48, 1965, pp. 351-382.
- VILANOVA, A., "El Asno de Oro de Apuleyo, fuente y modelo del Lazarillo de Tormes", en A. VILANOVA (ed.), *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Agustín Núñez, 1989, pp. 126-141.
- VILANOVA, A., "Un episodio del Lazarillo y el Asno de Oro de Apuleyo", en A. VILANOVA (ed.), *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Agustín Núñez, 1989, pp. 142-154.
- VILANOVA, A., "El tema del hambre en el Lazarillo y el falso convite de Apuleyo", en A. VILANOVA (ed.), *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Agustín Núñez, 1989, pp. 155-179.
- WALDE MOHENO, L. VON DER, *Amor e ilegalidad: Grisel y Mirabella de Juan de Flores*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1996.
- WALKER, J. M., *The Satyricon, the Golden Ass and the Spanish Golden Age picaresque Novel*, Dis., Utah 1971.
- WILLIAMS, R. H., "Notes on the anonymous continuation of Lazarillo de Tormes", *Romanic Review* 16, 1925, pp. 223-235.
- ZWEZ, R. E., *Hacia la revalorización de la Segunda Parte del Lazarillo (1550)*, Valencia, Albatros, 1970.

Índice de nombres propios

- Adagia* 75
Adán 104
Adocentyn 46
Adrados, F. R. 90
África 85
Agatón 120
Aguirre, J. M. 45
Agustín 41
Alberto Magno 88
Alborg, J. L. 47, 95
Alcalá de Henares 128
Alcalá Yáñez, Jerónimo 91, 97, 99
Aldonza 116
Alejandro el Falso profeta 80
Alejandro 35, 56, 78, 86, 117
Alemán, Mateo 97, 99
Alemania 23
Alfonso X 23, 40
Allaigre, C. 67
Alvar, M. 23, 24, 25, 26, 27, 30, 33, 34
Amadís 40, 72, 76
Amalfi, Duque de 101, 116
Amberes 73, 81, 86, 88
Amón 117
Aníbal 85, 117
Antía 27, 31
Antiguo Testamento 42, 99
Antioco 22, 26, 33, 34, 36
Antioquía 23, 26
Antonio 108
Anzuelo de bolsas 97, 125
Apeles 119
Apolodoro 47
Apolonio de Tiana 25
Apolonio 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 33, 34, 35, 36
Apuleyo 12, 71, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 83
Aragón 117
Arcadia 119
Archístrates 22, 23, 25
Arcipreste de Hita 21
Ardanlier 49, 56, 60, 66
Arenillas (sitio de) 104
Argel 81, 86, 87
Aristeneto 40
Aristóteles 64, 88, 100
Arnalte y Lucenda 47, 56, 65, 67
Ars amandi 66
Artiles, J. 17, 24, 35, 36
Asensio, J. M. 75, 79, 80
Asia Menor 27
Asmundo 112
Asno de Oro 12, 71, 74, 77, 78, 79, 80
Atenágoras 22, 29, 34, 35
Ática 48
Austrias (Corte de los) 99
Aventuras del bachiller Trapaza 97, 125, 127, 128, 129, 130
Babilonia 53, 54
Baciguerra (caño de) 113, 114
Barberino, Francesco di 51
Bartolo 85
Bataillon, M. 74, 79, 82, 101, 115, 124
Berceo 21
Bernadach, M. 130
Biblia 44, 51, 54, 63, 74, 83, 87, 97
Blanco, C. 101
Blecua, A. 74
Boccaccio 40, 43, 51, 55, 114, 125
Boecio 41
Bonilla, A. 98
Braçayda 50, 54
Brancaforte, B. 89, 95, 110
Brisel 50

- Bruto 52
Bursario 40
Buscón 71, 91, 97
 Cacabelos 107
 Cádiz 82, 126
 Calatrava 52
 Calígula 35
 Calístenes 85, 86
 Canavaggio, J. 95, 97
 Cándida 102, 106
 Cantillana 126
Cárcel de amor 12, 43, 45, 46, 52, 56, 67
 Caria 52
 Cariclea 31
 Carlos V 41, 71, 77, 81, 82, 87
 Caro Baroja, J. 82
 Carrasco, M. S. 97
 Carreira, A. 82, 96, 101, 102, 111, 112, 118
 Carrilla, E. 24
 Carrió de la Vandra, Alonso 93
 Cartagena 84
 Cartago 117
Cartas de amores 40
Castigo de la miseria 97
 Castilla 37
 Castillo Solórzano, Alonso de 97, 99, 107, 125, 130
 Castro, A. 72
 Catalina 108
 Cataluña 118
 Catón 100
 Cayo Fabricio 84
 Cea, F. F. 99
Celestina 45, 71, 93
 Cervantes, Miguel de 82, 114
 César vid. Julio César
 Ceusis 106
 Chandler, F. W. 93
 Chevalier, J. C. 67
 Chevalier, M. 122
 Cicerón 48, 73, 74, 93, 100
 Cid, J. A. 82, 96, 101, 102, 111, 112, 118
 Ciocchini, H. 43, 46
Coloquios 75
 Conil (playa de) 83
 Contrarreforma 72, 91
Controversias 55
Corbacho 71
 Córdoba 114
 Cortés de Tolosa, Juan 91, 93
 Cosío, J. M. de 45, 81, 86, 130
 Creos 49
 Cristo 83, 122
Critias 46
 Cross, E. 99, 122, Crotalón 82
 Curtius, E. R. 21
 Cvitanovic, D. 45, 49
 Damón 51
 Dante 41, 58
 David 63
 Day, A. A. 40
De amicitia 93
 Débora 52
 Delport, M. F. 67
 Demóstenes 100, 109
Desordenada codicia de los bienes ajenos 97
 Devoto, D. 36
 Deyermund, A. 21, 23, 25, 36, 39, 40, 41, 45, 46, 52
Diablo cojuelo 97
Diálogo de los dioses 58
Diálogo de los muertos 58
 Díaz Plaja, G. 71
Diez mandamientos del amor 66
 Dinamarca 23
 Diófanes 79
 Dionisia 22
 Dionisio de Siracusa 51
 Dios 26, 30, 32, 33, 41, 42, 47, 76, 83, 84, 88, 99
Don Quijote de la Mancha 82, 93
Don Raimundo el entretenido 97
Donado hablador 91, 96, 99, 118, 121, 125, 126, 127, 129, 130
 Dorotea 128
 Drusilla 35
 Dulcinea 110
 Dunn, P. N. 97

- Efesíacas* o *Habrócomes* y *Antía*
 24, 31, 32
 Éfeso 22, 23, 26, 31, 33, 34
 Egipto 27
 Elena 108, 109
 Eliano 88
 Elisabel 52
Elogio de la locura 75
Enchiridion 75
 Eneas Silvio 47, 51
Eneida 49, 52, 53, 58, 60
 Eneo 48
 Ennio 100
 Enríquez Gómez, Antonio 97
Epístola de Braçayda a Troylos 55
Epístola de Madreselva a Mauseol
 55
 Erasmo 75
 Eritrea 53
 Escipión el Africano 85
 Escrivá, Luis 61
Esdras (Libro de) 103
 Esopo 120
 España 15, 21, 51, 80, 88, 126
 Espinel, Vicente 91, 96
 Estacio 48
Estebanillo González 12, 73, 82,
 86, 96, 101, 110, 111, 113, 116,
 117, 125, 127, 128, 129
 Ester 52
 Estrángilo 22
Etiópicas o *Teágenes* y *Clariquea*
 24, 31, 32
 Etna 117
Eurialo y *Lucrecia* 51
 Europa 43
 Eva 51, 103, 104
 Evangelios 64
 Favonio 110
 Feliciana 129
 Felipe II 71, 72, 95
 Felipe III 77
 Felipe IV 77, 117, 118
 Ferreras, J. I. 95, 97
Fiammetta 40, 43, 51, 55
 Filóstrato 16, 25, 24, 27, 40
 Fintias 51
 Fiometa 52, 55, 56, 57, 63, 65
 Flandes 117
 Flores, Juan de 45, 52, 54, 57
 Fradejas, J. 97
 Francia 21
 Galeno 78, 93
 Galicia 56, 102, 107
 Gallego Morell, A. 111
 García Gómez, E. 125
 García Gual, C. 16, 23
 García, Carlos 97
Garduña de Sevilla 97, 101, 125,
 126, 127, 129
 Gascón Vera, E. 46
Genealogía de los dioses paganos
 55, 114
General Estoria 23
 Genéreux Carrasco, H. 89, 96, 129
Geórgicas 77
 Gerli, E. M. 41, 45, 57
Gesta Romanorum 23
 Guevara, Antonio de 41
 Gili Gaya, S. 71
 Gimnosofista 27
 Goepp, Ph. H. 26
 Góngora 130
 González Rolán, T. 40
 González, Gregorio 96, 100
 Gordon, A. M. 41
 Gozo (isla de) 83
 Grecia 34, 108
 Green, H. 41
 Griege, P. E. 45
Grimalte y *Gradisa* 12, 45, 51, 56,
 57, 64
 Grimalte 47, 51, 65
Grisel y *Mirabella* 12, 45, 46, 49,
 54
 Grisel 51
Guitón Honofre 96, 100, 109, 113,
 126
Guzmán Apócrifo 95
Guzmán de Alfarache 71, 72, 86,
 93, 95, 98, 99, 100, 101, 109,
 121, 122, 126, 128

- Habrócomes 27
Hagen, H. 23
Hanrahan, T. 75, 98, 126
Harpías en Madrid 97, 125, 127, 128, 129
Heliodoro de Emesa 24, 32
Hernández, Gonzalo (Gran Capitán) 84
Hernández Alonso, C. 48, 61
Hernández-Stevens, G. E. 79
Herodías 120
Heroidas 16, 40, 43, 60
Higino 47
Hija de la Celestina 97, 108, 129
Historia Apolloni Regis Tyri 23, 27
Historia de duobus amantibus 47
Historia Troyana 55
Historia verdadera 16, 81, 83
Holanda 23
Homero 48, 75
Horacio 25, 48, 74, 100
Hortensia 106
Impey, O. T. 40
Ingeniosa Elena 97
Ioco 25
Irena 65
Iria Flavia 49
Isabel de Borbón 117, 18
Israel 120
Italia 103, 117
Jardín de flores 82
Jauralde, P. 97
Jenofonte de Éfeso 24, 31
Jesús 44
Jezabel 120
Jonás 83, 88
Jonson, C. B. 99
Joset, J. 97, 130
Juan de Malta (orden de San) 81, 83
Juan, San 82
Julia 52
Julio César 35, 52, 63, 77, 103, 117
Justina 102, 103, 104, 105, 106, 109, 114, 120
Juvenal 48
Klebs, E. 23, 24, 26
Kruse, M. 77
Lacio 84
Lamidoras 60
Lasso de la Vega, J. 26
Laurenti, J. L. 86, 87
Laureola 46, 67
Lazarillo de Amberes 81, 87, 93
Lazarillo de Badalona 93
Lazarillo de ciegos y caminantes 93
Lazarillo de Manzanares 12, 73, 91, 92
Lazarillo de Tormes 12, 16, 71, 72, 73, 74, 79, 80, 81, 82, 88, 91, 93, 94, 95, 100
Lazarillo del Duero 93
Lázaro Carreter, F. 74, 76, 79
Lázaro 77, 79, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90
Le Gentil, P. 41
León 107, 115
Leriano 46, 65, 67
Lewis, C. B. 23
Lewis, C. S. 41, 42
Leyenda de Alejandro 21
Libro de Aleixandre 17, 21
Libro de Apolonio 11, 14, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37
Libro de las dueñas 40
Libro del buen amor 71
Licio 85
Licórides 29
Lida de Malkiel, M. R. 35, 41, 56, 76, 86
Liesa 49, 56, 60, 66
Lope de Vega 111
López de Cortagena, Diego 74, 78
López de Úbeda, Francisco 96, 104, 107, 115, 120
López de Velasco, Juan de 71
López Estrada, F. 21
López Férrez, J. A. 15
Lozana andaluza 71
Lucano 48

- Lucena, Luis de 45, 63, 64
 Lucenda 47
 Luciana 22, 23, 30, 31, 32
 Luciano 16, 58, 80, 81, 82, 83
 Lucio 48, 77, 78, 79, 83
 Lucrecia 53, 54, 106
 Luna 85
 Luna, Juan de 12, 73, 83, 86, 87, 88
 Macedonia 46
 Macpherson, I. 52
 Macrobio 41
 Madrid 108, 118, 12
 Magdalena 63
 Maldonado Guevara, F. 76
 Malta 82, 83
 Manzini, G. 99
 Maqueda 72, 78, 79, 80
 Marasso, A. 75, 77
 Maravall, J. A. 72, 95
 Marcial 74, 100
 Marco Aurelio 40
 Margadán (Padrón) 56
 Margarita 101
 Mari García 52
 Márquez Villanueva, F. 75
 Martí, Juan 95
 Martín García, F. 122
 Martínez Barbeito, C. 49, 56
 Martínez de Toledo, Alfonso 71
 Matulka, B. 49, 50, 51
 Matusalén 114
 Medina Sidonia (Duque de) 83
 Mediterráneo, Nicolás del 82
 Memorias (de César) 103
 Menéndez Pelayo, M. 39, 49, 79, 81, 82
 Meregalli, F. 101
 Mesías 117
 Metamorfosis 49, 50, 51, 54, 60, 67, 68
 Mexía, Pedro 82
 Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla 99
 Milón 79
 Mirabella 50
 Mitilene 22, 26, 28, 35
 Moisés 76, 103
 Molino, J. 77, 79
 Monte, A. del 91
 Mynors, R.A. B. 77
 Nartín Tovar, Diego 97
 Navarro González, J. 27
 Nieto Ibáñez, J. M. 11
 Niña de los embustes 97, 107, 125, 129
 Nuevo Testamento 99
 Núñez, Nicolás 45
 Octavio 130
 Odisea 24, 37, 52, 56, 77, 92
 Ortega Villaro, B. 15
 Ovidio 16, 21, 25, 40, 41, 42, 43, 47, 49, 54, 58, 59, 66, 78, 93, 102, 111, 112, 119, 125, 126
 Pablo, San 63, 64, 83
 Padres de la Iglesia 54
 Palmerín 72, 76
 Pámfilo 51, 57
 París 86, 113
 Parker, A. A. 41, 47, 72, 96
 Parrilla, C. 46, 47, 51
 Parry, T. A. 74
 Patch, H. R. 52
 Patrañuelo 23
 Patras 78
 Paulín, Juan 129
 Paulo Decio 84
 Paver 85
 Pedro 101, 127
 Pedro (Condestable de Portugal) 44, 53
 Penitencia de amor 45, 51, 64
 Pentápolis 22, 25, 26, 28, 29
 Pentateuco 103
 Pérez de Moya, J. 106
 Pérez Vidal, J. 36
 Pérez, Gonzalo 75
 Pericles (Príncipe de Tiro) 33
 Perlicaro 103
 Perry, B. E. 24
 Persio 48, 67
 Perugini, C. 45

- Pérez-Erdelyi, M. 98
 Petronio 71, 77
Pícara Justina 86, 96, 98, 101,
 102, 103, 114, 115, 116, 119,
 122, 126, 127, 128
Picatrix 46
Philosophia Secreta 106
 Pickford, T. E. 32
 Picolomino, Ottavio 117
 Pidal, J. P. 25
 Pitágoras 82
 Platón 48, 103
 Plauto 77, 100
 Plinio 48, 73, 82, 88, 129
 Plotino 41
 Plutarco 99
 Polonia 23
 Pompeyo 52
 Porcia 52
 Portugal 101
 Prieto, A. 48, 49
 Proclo 41
 Providencia 77
 PseudoCalístenes 16
 PseudoDionisio Areopagita 41
 Ptolomeo Filopator 23
 Publio Maro 48
 PuenteCastro 115
 Púnicas (Guerras) 85
Questión de amor 45, 63
 Quevedo 91, 97, 130
 Quintiliano 48
 Ram Escrivá, Juan 67
 Redondo, A. 41
Regimento e costumi di Donna 51
Repetición de amores 12, 45, 63,
 64
 Rey Hazas, A. 89, 95, 115, 123,
 125
 Reyes Católicos 39, 41, 45
 Ricapito, J. V. 73, 75, 79, 96
 Ricardo 48
 Rico, F. 21, 39, 40, 46, 74, 75, 97
 Riese, A. 23, 24
 Rinuccio 80
 Riquer, M. de 45, 72, 82, 87
 Rodríguez de Cámara, Juan 75
 Rodríguez del Padrón, Juan 40,
 44, 48, 49, 55, 59, 66
 Rodríguez, R. 107
 Rohland de Langbehn, R. 61
 Roig, Jaime 71
 Roldán 90
 Roma 34, 84, 101, 103, 127
*Romance del sueño de la Reyna
 Ecuba y del nacimiento de Paris*
 102
 Romelia 106
 Ronquillo, P. J. 98
 Round, N. 52
 Rugg, E. 41
 Ruiz Morcuende, F. 97
 Ruiz Sola, A. 15
 Salamanca 82
 Salas Barbadillo, Alonso de 97, 99,
 108
 Salomón 64
 Salónica 78
 Saludo Stephan, M. 82, 83
 Salustio 48
 Samonà, C. 40, 43, 48
 San Pedro, Diego de 52, 53, 54, 65,
 66, 67
 Sánchez de Badajoz, Garci 57
 Sansón 44, 52, 63
 Sansone, G. E. 91
 Sansueña 113
 Santillana (Marqués de) 57
 Saquero Suárez, P. 40
Sátira de infelice e felice vida 44
Satiricón 71, 77, 98
 Schevill, R. 41
 Scobie, A. 79
 Segovia 115
*Segunda parte del Guzmán de Alfa-
 rache* 109, 111, 112, 119, 127,
 128
*Segunda parte del Lazarillo de Tor-
 mes* 73, 81, 86, 87
 Séneca 48, 49, 55, 59, 64, 74, 85
 Sepúlveda, Lorenzo 102
Sermón 66

- Sevilla 81, 118
 Shakespeare, W., 33
 Sharrer, H. L. 39
 Siena 117
 Sierra Morena 46
Siervo libre de amor 44, 45, 46,
 48, 56, 60, 65, 66, 67
Silva de varia lección 82
 Silvestre, Gregorio 111
 Silvia 102, 106
 Simón el Mago 106
 Singer, S. 23
 Sirte (golfo de) 56
 Suecia 23
 Tadeo 108
 Tarquinio 54
 Tarsiana 22, 27, 29, 34, 36
 Tarso 22, 23, 26, 45
 Tebas 34, 56
 Tedeo 128
 Téllez-Girón, Rodrigo 52
 Terencio 78
Teresa de Manzanares 97, 107,
 125
 Thompson, S. 36
 Tíber 102
 Timoneda, Juan de 23
 Tiro 22, 23, 26, 33, 36, 37
 Titurio 35
 Toledo 77, 79, 81, 106, 108
 Tomé 130
 Torquemada, Antonio de 82
 Torrellas 50, 54
 Tracia 120, 127
Transformaciones (de Pitágoras)
 82
 Trapaza 116
 Trastámara 39
*Tratado en defensa de virtuosas
 mugeres* 52
 Treinta años (Guerra de) 101
 Trento 101
Triste deleytación 44, 45, 52, 61
Triunfo de las donas 55
 Tulio 75
Tusculanas 75
*Una quexa que da su amigo ante el
 Dios del Amor* 67
 Vaíllo, C. 97
 Valbuena Prat, A. 73, 96, 97, 99
 Valencia 45
 Valera, Diego de 52
 Valerio Máximo 48, 51, 52, 53
 Valladolid 79
 Varela, J. L. 40, 41
 Vélez de Guevara, Luis 97
Veneris tribunal 61
 Verbino 44
Verdades para la vida cristiana
 24, 99
Vida de Apolonio de Tiana 16
Viaje al Parnaso 114
Vida de don Gregorio Guadaña
 97
Vida de Esopo 12, 80
*Vida del Escudero Marcos de Obre-
 gón* 91, 96
Vida y bazañas de Alejandro
 Magno 16
 Vilanova, A. 74, 79
 Villalón, Cristóbal de 82
 Violina 63
 Vireno 108
 Virgen María 41, 42, 49, 53, 66
 Virgilio 25, 48, 58, 59, 63, 64, 77,
 110, 112
 Viterbo, Godofredo de 23
 Walker, J. M. 79
 Wardropper, B. W. 46
 Whinnom, K. 47
 Williams, R. H. 81, 83
 Ximénez de Urrea, Pedro Manuel
 45, 51
 Yndurain, D. 45
 Zacarías 52
 Zamora Vicente, A. 96
 Zayas, María de 97
 Zwez, R. E. 81, 93

Índice de personajes y motivos mitológicos

- Acates 111, 112
Acrisio 76
Acteón 107, 111, 129
Admeto 53
Adonis 26112
Adrasto 53
Aetes 67
Afrodita 112, 119
Agenor 56
Aglaya 104
Alceo 116
Alcestis 12, 52, 53
Alcides 116, 117, 127
Alcino 25
Alcmena 58
Alecto 59
Amaltea (cabra) 12, 102, 110
Amanecer mítico 115, 116
Amazonas 118
Anfitrión 116
Angitia (Angerona) 55, 121
Anteón vid. Acteón
Apolo 11, 30, 32, 53, 58, 63, 67, 68, 106, 111, 112, 116, 117
Aquerón 58, 59
Aquiles 47, 64, 116, 117
Ares 112, 119
Argia 12, 52, 53
Argonautas 55
Argos 115, 127
Ártemis 31, 32, 52, 55
Atalanta 12, 53, 54, 107
Atalia 104
Atenea 48 vid. Palas
Atlante 114
Atlántida 46
Atrisia 53
Averno 129
Baco 115, 119, 128
Belona 118
Bercitona 53
Berecinta 106
Bóreas 28
Cabalina (fuente) 115
Cadmo 56, 59, 60
Calíope 105
Camila 53
Cancerbero 58, 59
Caribdis 56, 126
Carón 58, 60, 61
Casandra 12, 53, 55
Castalia (fuente) 115
Cástor 128
Cécrope 102
Céfiro 28, 91, 10
Ceres 119
Cibeles 106
Cíprico 123
Circe 55, 102, 103, 119
Creusa 113
Cupido 42, 49, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 90, 120, 123, 127, 128
Dafne 67, 111, 117
Dánae 76
Dánao 59
Deidamía 47
Delio 106 vid. Apolo
Delos 106
Demofón 58
Diana 11, 22, 31, 32, 33, 34, 68, 72
Dido 12, 26, 53, 63, 103, 110
Diomedes 120
Eaco 60
Eco 68
Edipo 36, 130
Elisa 110
Elísios (Campos) 49, 58, 59
Eneas 25, 26, 58, 103, 104, 105, 110, 112, 113

- Eolo 114
 Erinias 60
 Eros 42
 Escila 126
 Esculapio 118
 Esfinge de Tebas 34
 Esteria 114
 Estigia (laguna) 58, 59, 90
 Estínfalo (aves del) 120
 Euro 28
 Faetón 106, 111, 117
 Fatum 30, 46
 Febo, vid. Apolo
 Fedra 58
 Félix 58
 Feneo (lago) 119
 Fénix (ave) 89
 Filis 130
 Fineo 59
 Flegetón 61, 129
 Flora 110
 Fortuna 65, 73, 76, 77, 84, 85, 88, 89
 Galatea 72
 Gigantes 44
 Hades 59
 Hados 11
 Harpías 59, 60, 120
 Héctor 55, 63, 64, 117
 Hécuba 55, 102
 Helena 51
 Helicón 113, 115
 Hércules 44, 58, 59, 63, 83, 90, 115, 117, 122, 126, 127
 Hero 110, 114
 Híadas 114
 Hías 114
 Hidra 120
 Hipo 25, 53
 Hipocrene 113, 114, 115
 Hipólita 53
 Hipólito 58, 63
 Hipomenes 107
 Hipona 12, 53, vid. Hipo
 Ícaro 103, 106, 114, 118
 Infierno de los enamorados 58
 Ino 60, 114
 Ixión 59, 63
 Jasón 44, 67
 Juno 51, 59
 Júpiter 51, 58, 59, 63, 117, 122, 123
 Lamia 110
 Latona 58, 116
 Leandro 111, 114
 Leberinto de Creta 129
 Leteo (río) 49, 59
 Leto vid. Latona
 Leucotea 114
 Licomedes 47
 Lucina 29
 Luna 106
 Manes 29
 Marte 60, 103, 116, 117
 Matula 114, vid. Ino
 Mausol 52
 Medea 63, 67, 102
 Medusa 106
 Megeira 59, 60
 Menéalo 108
 Mercurio 104, 118, 121, 129, 130
 Mercurio Trimegisto 115
 Metabo 53
 Minerva 12, 48, 53, 58
 Minos 59, 60, 61
 Mirra 26, 63
 Momo 100
 Musas 29, 105
 Narciso 68, 129
 Neoptólemo 47
 Neptunalia (fiestas) 28
 Neptuno 26, 28, 56, 128, 129
 Nereidas 88
 Noto 28
 Olimpia 107
 Orestes 112
 Orfeo 11, 30, 32, 50, 104, 127
 Osiris 77
 Paladión 111, 112
 Palas 29, 53, 112 (Palas Atenea)
 Pandora 103
 Paris 63, 64, 102, 108

- Parnaso 114
Pegaso 113, 115
Penates 110
Penélope 12, 52, 53, 75, 103
Penteo 50
Pentesilea 106
Perseo 76
Pez (hombre pez) 12, 81, 82, 86,
87, 88
Pílates 112
Pilos 25
Píramo 12, 54, 66, 111
Pirito 59, 60
Plutón 58, 59, 60
Polidectes 76
Polifemo 92, 93
Polinices 53
Pólux 128
Porcia 103
Posidón 25
Príamo 55
Príapo 27
Proserpina 59, 60
Proteo 99
Radamantis 59, 60
Rea 106
Remo 102, 103
Rómulo 102, 103
Saturno 60
Semiramis 106
Sérifos 76
Sibila 53, 58, 59, 107
Sinón 110
Sirena 102
Sísifo 12, 59, 60, 63, 92, 109
Talía 104
Tántalo 1259, 60, 63, 92
Telémaco 25
Teseo 58, 59
Tevera 104
Tías 26
Ticio 58, 60, 62
Tiresias 51
Tisbe 12, 54, 63, 66, 110, 111
Tisífone 59, 60
Tritón 28
Tritones 88
Troilo 64
Troya (caballo de) 12
Troya 51, 55, 90, 93, 102, 103,
104, 108, 109, 110, 112, 113, 126
Ulises 12, 25, 52, 55, 56, 89, 92,
93, 109, 117, 127
Ultratumba 57
Vellochino de oro 67
Venus 48, 49, 60, 61, 62, 68, 90,
100, 113, 121, 123, 124, 128
Vesta 49, 53, 66, 106
Vulcano 104, 119, 129
Zeus 76, 110
Zodiaco 60