

El mito clásico en la novela corta española del siglo XVII*

José María CAMACHO ROJO
Universidad de Granada

Resumen

Estudio de las funciones del mito clásico en la llamada novela corta española del siglo XVII. Se analizan las funciones tópico-erudita, comparativa, paradigmática o ejemplificativa, recreativa y satírico-burlesca en diversos autores.

Abstract

The purpose of this paper is to examine some features and functions of the Classical Mythology in the so-called *short novel* in Spain in the 17th century. We analyse the erudite, comparative, paradigmatic, recreative and burlesque functions of the myth in several authors.

Palabras clave: tradición clásica, mito, novela corta.

I. Introducción

El término *novela corta* no es unisémico en los manuales de literatura, ni aun en algunos de los estudios, monografías o artículos, que versan sobre este concepto. Se trata, más bien, de una denominación bajo la cual, a modo de cajón de sastre, se recogen numerosos y variados tipos de relatos. Es, en efecto, un género misceláneo e híbrido, difícil de definir y clasificar. Por tal motivo, nos parece oportuno hacer previamente unas breves consideraciones sobre el término, temas y aspectos formales de esta narrativa en el siglo XVII en España.

* Ponencia presentada en el *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), organizado por el área de Filología Griega de la UNED. Nuestro agradecimiento al Prof. Juan Antonio López Férrez, director del coloquio, por su invitación a participar en el mismo.

1. El uso del término *nova* o *novella* para designar un relato breve es antiguo. Los escritores italianos (en particular, Boccaccio) lo tomaron del provenzal y muy pronto se impuso en Italia y Francia, aunque también con prontitud varió el contenido de las obras que así se designaban (Pabst [4]: 44-45). En España, en cambio, tuvo cierto matiz peyorativo, por lo que, cuando se conocieron las colecciones de novelas italianas o francesas, siguieron utilizándose denominaciones tradicionales como *ejemplo*, *cuento* o *historia*, o se emplearon otras como *patraña* o *maravilla* (Yllera [32]: 23); hasta que Cervantes fundió el antiguo y el nuevo término al dar a su colección el título de *Novelas ejemplares* (1613). El estímulo que significó para muchos autores el éxito de esta obra hizo que las ediciones de novelas breves se multiplicaran en España. Suetos o en colecciones, estos relatos se publicaron continua y aproximadamente desde 1620 hasta 1689 (Vaíllo [11]: 456), alcanzando su mayor incidencia en la primera mitad del siglo, entre 1620 y 1640, años en que se convirtió en uno de los géneros más cultivados, pues un público cada vez más amplio demandaba este tipo de relatos.

En la primera crítica moderna esta narrativa recibió la denominación de *novela cortesana* por su ambientación urbana (los personajes pertenecen, por lo general, a clases altas en decadencia). El término fue acuñado por Amezúa: “por novela cortesana comprendo yo... una rama de la llamada genéricamente novela de costumbres, locución ésta a mi parecer impropia y vaga... La novela cortesana nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata” (González de Amezúa [2]: 11-12). Es preferible, sin embargo, designarla con el término neutro de novela corta o breve tanto por su equivalencia con la acepción de *novela* en el siglo XVII (del italiano *novella*, “relato novelesco algo corto”, propiamente “noticia” [Corominas]) como por su variedad genérica (Vaíllo [11]: 456).

2. Se trata, en efecto, de un género al que es difícil aplicar unas características comunes. Debido a las múltiples influencias, formas y elementos que lo integran resulta prácticamente imposible de clasificar. El tema peculiar de esta novela es el amor, la aventura amorosa, lo que implica un componente erótico más o menos larvado (Rey Hazas [7]: 271); pero también hay otros más dispares que se han considerado tradicionalmente característicos de distintos tipos de formas narrativas, como la pastoril, picaresca o bizantina.

Tampoco son ajenos a estos relatos planteamientos extranovelísticos, como los enredos argumentales del teatro, género que prioritariamente cultivaron algunos autores de novelas cortas como Lope de Vega, Tirso de Molina o Pérez de Montalbán (Vaíllo [11]: 458). Es un género que busca la variación, intercalando

con frecuencia en el decurso narrativo composiciones líricas. De hecho, la novela corta viene a ser el correlato narrativo de la comedia barroca (Rey Hazas [7]: 271) y presenta algunos rasgos comunes con las obras dramáticas de este período.

No obstante, en la novela corta del XVII confluye en general una doble modalidad narrativa: el relato de intriga y aventura de tema amoroso y las historias de tema picaresco. Fue básicamente una literatura de evasión, pero, aunque el fin primordial era el entretenimiento, persistió también el principio de *enseñar deleitando*. El afán de entretenimiento y la exigencia didáctica fueron sus principios básicos; en bastantes obras se encuentran, en efecto, ambos objetivos.

3. Para definir esta clase de novela también se han tenido en cuenta sus rasgos formales. El más recurrido es el del marco narrativo o *encuadramiento*: estructuralmente la novela es “un conjunto de unidades narrativas, engarzadas en otra historia que les sirve de unión” (Román [9]: 145), lo que constituye el *encuadre* cuya ambientación suele consistir en reuniones sociales, tertulias o fiestas. Estos marcos reflejan a veces en su estructura las sesiones de las academias literarias de la época. Pero conviene precisar que también puede servir de marco simplemente el prólogo o la voluntad expresa del autor de reunir unas novelas con una intención determinada (Román [9]: 145).

Son numerosos los autores que cultivaron este género, por lo que el *corpus* de textos que hemos utilizado para la realización de este trabajo no es, en modo alguno, exhaustivo. Hemos consultado las obras o algunas de las obras de los novelistas que, por orden alfabético, se relacionan a continuación: Alonso de Alcalá y Herrera, José Camerino, Mariana de Carvajal y Saavedra, Alonso de Castillo Solórzano, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Luis de Guevara, Cristóbal Lozano, Francisco de Lugo y Dávila, Juan Pérez de Montalbán, Andrés de Prado, Tirso de Molina y María de Zayas y Sotomayor

II. Función del mito en la novela corta

En la novela corta del siglo XVII se encuentran alusiones, referencias y descripciones de mitos clásicos en el discurso narrativo, pero es en los interludios líricos donde aparecen con más frecuencia. Conviene, al respecto, señalar que una destacable característica de este tipo de novela es, según hemos dicho, la intercalación del verso en la prosa. Como bien observa Rodríguez Cuadros ([35]: 133, n. 6), estos intermedios líricos plantean estructuralmente “bien una neutralización climática (zona de descanso de la acción), bien una concentración de significados que coadyuvan a la riqueza gestual de la relación amorosa”.

Cuando el mito se descargó de su contenido doctrinal, aparecieron temas y motivos mítico-literarios que pronto se codificaron como representaciones simbólicas del amor en sus distintas manifestaciones (pasión, celos, desengaño...). Estos motivos se repiten una y otra vez, como clichés, en este género, de temática predominantemente amorosa, sobre todo en las composiciones líricas.

Como los temas que aparecen en este variado *corpus* de textos son, generalmente, los mismos, se hace aconsejable proceder a estudiarlos según la finalidad que les dan los autores, es decir, según su *función* en cada texto (aunque esto no excluya que hagamos algunas observaciones sobre su *forma*). Por función se entiende el cometido que realiza el signo mítico en el texto literario en que va inmerso, o, en otras palabras, la intención con que lo utiliza el autor del texto. En el presente trabajo seguiremos los criterios establecidos por Rosa Romojaro en dos excelentes estudios [13]. Según Romojaro ([13]: 12-13), las funciones del mito son cinco: tópico-erudita, comparativa, paradigmática o ejemplificativa, recreativa o metamítica y satírico-burlesca (conviene precisar, no obstante, que todas las funciones tienen en su base la erudición). El orden de esta clasificación se basa, según la autora, “en el índice progresivo de apartamiento del tópico, hasta llegar a la destopificación y desmitificación general en las fórmulas de la función burlesca”.

1. Función tópico-erudita

Las fórmulas o procedimientos con las que se desarrolla esta función son muy variadas y están basadas en tópicos que se repiten desde las obras de los mitógrafos clásicos hasta el barroco (Romojaro [13]: 17). Una de las más recurrentes es la simple alusión o referencia a un mito mediante estructuras mínimas de significante o significado que remiten a ese mito, pero en la novela corta se encuentran también otras formulaciones, como la apelación o apóstrofe retórico a un interlocutor mítico.

a) Alusión o referencia

Son muy numerosas ciertas alusiones estereotipadas como Febo y Apolo para designar el sol (“sin ser Aurora en mis brazos, / ayer Febo amaneció” [M^a de Zayas]), locuciones (“el pastor / que velaba con cien ojos / a la desdichada Io” [M^a de Zayas] por Argo) o epítetos tradiciones (“Diana, casta cazadora”). Pero aquí nos interesa destacar sobre todo algunas referencias a personajes míticos como fundadores de ciudades. Y es que, como se sabe, una característica del siglo XVII es el protagonismo de lo urbano. En la novela corta los sucesos narrados

acontecen, por lo general, en grandes ciudades y, en ocasiones, los autores se sirven del marco introductorio para alabar y elogiar la ciudad-escenario de la acción, porque, a pesar del carácter ficticio de estas narraciones, buscaban la verosimilitud y pretendían mostrar su erudición con referencias y datos de diversa índole que hallaban en las crónicas y en las historias generales de la época que contribuyeron a popularizar la idea de la antigüedad de España y de sus ciudades más famosas. No es infrecuente, en este sentido, que se aluda al origen mítico de la ciudad en cuestión para enaltecerla, emparejando su fundación con nombres conocidos de la mitología griega. He aquí algunos ejemplos:

-Alonso de Alcalá y Herrera, *Los dos soles de Toledo* (ed. Rodríguez Cuadros [35], p. 203):

“Toledo, metrópoli de todo el inclito reino (...); glorioso siempre no sólo por quien le dio principio que fue (...) el invencible Hércules Lívico y ciertos griegos robustos y fortísimos de su lucido ejército.” Para remontar el origen de Toledo a tiempos míticos, algunos atribuyeron su fundación a Hércules.

-José Camerino, *Los efectos de la fuerza* (ed. Rodríguez Cuadros [35], p. 111):

“Cansado Amor de vagar, se había retirado al reino que más le obedece; y en la famosa ciudad que edificó el astuto griego...” La referencia es a Ulises. Lisboa (Olisipo de la Lusitania romana) recibe también el nombre de Ulissipo (Mela III 1, 6) por la creencia de que había sido fundada por Ulises (*cf.* Mart. Cap. VI 629: “Olisipone illic oppidum ab Ulixite conditum ferunt, ex cuius nomine promuntorium, quod maria terrasque distinguit”).

-Francisco de Lugo y Dávila, *Del médico de Cádiz* (ed. Cotarelo y Mori [29], p. 176):

“Cádiz, isla y ciudad tan famosa entre los antiguos por el templo de Hércules, de quien las historias nos cuentan cosas tan admirables (...) y por el sepulcro de los Geriones...”

b) Apelación

En la apelación o apóstrofe retórico el destinatario o interlocutor ficticio es una figura mítica a la que el sujeto-emisor se dirige, actualizando su presencia, “ya se trate de la incursión del sujeto en la esfera mítica o de la del mito en la esfera de la realidad del yo” (Romojaro [13]: 47). Lógicamente la expresión gramatical característica es el vocativo.

Esta fórmula de la función tópico-erudita se encuentra generalmente en textos en los que el sujeto poético expresa su sufrimiento por un sentimiento de celos. Son especialmente significativos dos textos de María de Zayas en los que

se intenta hiperbolizar un estado de celos mediante la invocación a distintas imágenes míticas relacionadas por un rasgo común. En el primero (*La fuerza del amor*, en *Novelas amorosas y ejemplares*, ed.: González de Amezúa [31], pp. 235-236; el subrayado es nuestro) el procedimiento formal utilizado para desarrollar esta fórmula responde a una estructura en anillo según el esquema *A B A*, donde *A* representa la situación del emisor o *yo* poético (estado de celos) y *B* distintos interlocutores míticos cuyo rasgo común, salvo *B*₁, consiste en haber sido condenados a soportar penas eternas (*B*₁ = Ariadna, *B*₂ = Prometeo, *B*₃ = Ixión, *B*₄ = Tántalo):

*“Mi Albano adora a Nise
y a mí penar me dexa;
éstas sí son pasiones,
aquestas sí son penas...
¿Qué dirás Ariadna
que lloras y lamentas
de tu amante desvíos,
sinrazones y ausencias?
Y tú, afligido Feníceno,
aunque tus carnes veas
con tal rigor comidas
por el águila fiera;
y si atado al Cáucaso
padeces, no le sientas,*

*que mayor es mi daño
más fuertes mis sospechas.
Desdichado Exión
no sientas de la rueda
el penoso ruido,
porque mis penas sientas.
Tántalo, que a las aguas,
sin que gustarlas puedas,
llegas, y no la alcanzas,
pues huye, si te acercas.
Vuestras penas son pocas,
aunque más se encarezcan,
pues no hay dolor que valga,
si no es que celos sean.*

En el segundo (*Desengaños amorosos*, ed. Yllera [32], pp. 312-315; el subrayado es nuestro) el emisor invoca sucesivamente a distintas figuras míticas femeninas (Selene, Eco, Venus, Proserpina, Ariadna, Calisto, Hera) con una fórmula que se repite en cada invocación: *A*) apelación directa al personaje mítico; *B*) deseo por parte del *yo* poético de que se vean cumplidos los anhelos del interlocutor ficticio; *C*) actualización del personaje mítico, al que el sujeto poético pide que actúe sobre el motivo de sus celos (el amado):

*“¡Oh soberana diosa,
así a tu Endimión goces segura,
sin que vivas celosa,
ni desprecie por otra tu hermosura;
que te duela mi llanto,
pues sabes qué es amar, y amaste tanto:
ya ves que mis desvelos
nacen de fieros y rabiosos celos!.
Y tú, Diana bella,
mira mi llanto, escucha mi querella...*

*así a tu Adonis en tus brazos veas
Y a ti, gran Proserpina,
así de tu Plutón amada seas,
y que tus gustos goce
los seis meses que faltan a los doce;
que a Cupido le pidas
restituya mis glorias ya perdidas.
Así de la corona
goces de Baco, ¡oh Ariadna bella!,
y al lado de Latona*

Daréte el blanco toro,
de quien Europa, enamorada, goza;
de Midas, el tesoro,
y de Febo, tu hermano, la carroza;
el vellocino hermoso,
que de Jasón fue premio venturoso,
y por bella y lozana,
juzgaré que mereces la manzana.
Sólo porque me digas
Si fue a gozar algunos dulces lazos.
Si dices, no prosigas:
hechos los vea cuatro mil pedazos...
Así seas oída
de tu Narciso, *ninfa desdichada*,
que en eco convertida
fue tu amor y belleza mal lograda;
que si contigo acaso
habla la causa en quien de amor me abraso,
le digan tus acentos
mis tiernos y amorosos sentimientos.
Y tú, Venus divina,

asiento alcances como pura estrella;
y al ingrato Teseo
veas preso y rendido a tu deseo,
que le impidas el gusto
a quien me mata con cruel disgusto.
Y tú, Calisto hermosa,
así en las aguas de la mar te bañes,
y que a Juno celosa,
para gozar a Júpiter, engañes,
que si desde tu esfera
vieres que aquesta fe tan verdadera
se paga con engaño,
castigues sus mentiras y mi daño.
¡Oh tú, diosa suprema,
de Júpiter hermana y dulce esposa,
así tu amor no tema
agravios de tu fe, ni estés celosa;
que mires mis desvelos,
pues sabes que es amor, agravio y celos,
Y como reina altiva,
seas, con quien me agravia, vengativa.”

En esta misma composición hallamos dos casos de confusión mitológica. La primera, que puede deberse tanto a la autora como al impresor, es Yole por Io, la doncella amada por Zeus, confiada por Hera a la custodia de Argo, el pastor guardián de los cien ojos:

“Dile al pastor que tiene
para velar a Jole, los cien ojos,
que a tu gusto conviene
velar de aqueste sol los rayos rojos...”

La segunda es Teseo (a quien se atribuye el suplicio de estar encadenado en el Cáucaso) por Prometeo:

“Y tú, triste Teseo,
refiérole la pena que padeces
en el Cáucaso feo,
que las entrañas al rigor ofreces
de aquella águila hambrienta,
porque padezca con dolor y afrenta,
y así, en cabeza ajena,
tendrá escarmiento y sentirá mi pena.”

Este error es debido a la autora, pues en otro interludio lírico de esta misma obra (ed. Yllera [32], p. 502) incurre en el mismo yerro:

“Qué hay que esperar de los comunes
sino desdichas y escándalos,
que mire a Teseo infelice
atado en el monte Cáucaso.”

En general, en la novela corta este tipo de confusiones no es infrecuente. La propia María de Zayas atribuye a Prometeo las transformaciones con que Zeus logra sus propósitos (*Desengaños amorosos*, ed. Yllera [32], pp. 331-332):

“¡Ah, señores caballeros!, no digo yo que todos seáis malos, mas que no sé cómo se ha de conocer el bueno; demás que yo no os culpo de otros vicios, que eso fuera disparate; sólo para con las mujeres no hallo con qué disculparos. Conocida cosa es que habéis dado todos en este vicio, y *haréis más transformaciones que Prometeo* por traer una mujer a vuestra voluntad.”

2. Función comparativa

Por función comparativa del mito clásico se entienden “los distintos modos expresivos que tienen en común el hecho de conectar dos términos o acontecimientos, uno de ellos siempre mitológico, por la relación de semejanza que el poeta descubre entre ellos” (Romojaro [13]: 67). El mito sirve aquí de elemento referencial justificativo de la conducta y proceder del emisor.

Desde el punto de vista formal las fórmulas comparativas más comunes en los textos que hemos analizado son el símil y la metáfora.

a) Símil

Se denomina símil a la figura que establece una comparación expresa entre dos términos (comparado y comparante) con nexos gramaticales. La forma más sucinta es el *símil simple*. Las figuras míticas evocadas son, por lo general, las ya conocidas y el rasgo característico que de ellas se destaca y que funciona como *tertium comparationis* (desdén, osadía, tormento) sirve de comparación con el estado o situación anímica del sujeto poético. Los ejemplos son muy numerosos. He aquí algunos:

-Apolo y Dafne: la transposición comparativa de este mito a la situación del *yo* poético es un tópico (Barnard [15]). Los siguientes versos pertenecen a *Escarmentar en cabeza ajena*, de Francisco de Lugo y Dávila (ed. Cotarelo [29], p. 49):

“Anhelante deseo...
cuéntale al mismo Apolo mis querellas;
pues *como yo me veo*,

él se vio de su Dafne desdeñado.
 Con flecha noble amor rompió su pecho...,
 hirió con plomo vil la Ninfa hermosa,
 huyó y buscó su muerte presurosa.”

-Faetón e Ícaro: en la novela corta, al igual que, en términos generales, en toda la literatura del siglo XVII, Faetón e Ícaro son paradigmas de la audacia y osadía insensatas (Gallego Morell [17]; Turner [19]), por lo que aparecen con frecuencia como referentes en el terreno de las relaciones amorosas, como en el siguiente soneto intercalado en la novela *Poema trágico del Español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, de Céspedes y Meneses (ed. Rosell [33], p. 167):

“Atrevido emprendió, más que prudente,
 regir el coche de la luz del día
 Faetón, y por castigo a su osadía
 vio en el ocaso su temprano oriente.
 Ícaro sube hasta la esfera ardiente,
 animado del viento que lo guía;
 y por subir al sol con su porfía,
 bajó al soberbio mar su altiva frente.
 Consumió de Faetón el noble intento
 un rayo impío; del audaz y ciego
 Ícaro el agua fue su adversa suerte.
 ¡Ay atrevido y noble pensamiento!
Cual Faetón de mi amor te abrasó el fuego,
cual Ícaro te dio mi llanto muerte.”

He aquí otro ejemplo tomado de *La industria vence desdenes* de Mariana de Carvajal (ed. Soriano [25], p. 151):

“Si Faetón, por atrevido,
 llegó a la región del sol,
 aunque muera despeñado
he de seguir a Faetón.”

-Ixión: el amor de Ixión por Hera sirve de segundo término de la comparación en el siguiente texto de *El pícaro amante* de José Camerino (ed. Rodríguez Cuadros [35], p. 104):

“Os suplico admitais mi amor y no consintais me atormente y castigue con nuevos martirios por soberbios a mis pensamientos, pues han osado pretender, *no como hizo Ixión la belleza de Juno*, sino vuestra hermosura cuya menor parte puede formar deidades, siendo verdad que no pudieron competir las fingidas de cuantas inventó la antigüedad con la vuestra verdadera.”

-Orfeo y Eurídice: la pérdida de la esposa trae a colación el mito de Orfeo y Eurídice en el siguiente ejemplo, tomado de *Premiado el amor constante* de Francisco de Lugo y Dávila (ed. Cotarelo [29], p. 101):

“Enamoréme, en fin, y concedióme la suerte en mi mayor desdicha mi esposa, cuya vista fue *como la fábula de Orfeo y la suya*, pues al tiempo que la cobre la perdí.”

-Tántalo: esta figura mítica es un referente tópico para la expresión del tormento que sufre el amante que no puede alcanzar a la amada. De los muchos ejemplos que se pueden aducir seleccionamos dos, de Lugo y Dávila (*De las dos hermanas*; ed. Cotarelo [29], p. 115) y María de Zayas (*Desengaños amorosos*; ed. Yllera [32], p. 255) respectivamente:

“Con dilatada esperanza
tormento de amor recibe,
el que, *cual Tántalo*, vive
cerca de lo que no alcanza.”

“*Como Tántalo muero*,
el cristal a la boca,
y cuando al labio toca,
y que gustarla quiero,
de mí se va apartando,
sin mirar que de sed estoy rabiando.”

-Ulises y las sirenas: este tema sirve también de comparación en contextos amorosos, como en los siguientes versos de Céspedes y Meneses (ed. Rosell [33], p. 136):

“Ya no me enredan las penas
de tu dulce laberinto...
Que si imitas las sirenas
que cantan para encantar,
desde hoy pienso el alma atar
al árbol del desengaño,
porque pase sin tu daño,
como otro Ulises, el mar.”

-Venus y Marte: Francisco de Lugo y Dávila, *Del médico de Cádiz* (ed. Cotarelo [29], p. 177):

“Halló remedio para la soledad, para el disgusto y para el miedo, en un soldado... valiente por las armas y afable en las caricias, *que por eso nos cuentan los poetas aquellos amores de Marte y Venus*. Hallólos juntos Vulcano; enlazólos y convocó a los dioses;

viéronlos y riéronse; y ellos, desde entonces, perdieron con la vergüenza el temor de andar juntos; ¿qué mucho que los soldados se enamoren?”

En ocasiones, a la comparación con nombres míticos se unen otros ejemplos de personajes históricos. En el siguiente texto de Francisco de Lugo y Dávila (*Del andrógino*; ed. Cotarelo [29], p. 225-226) un personaje justifica su pretensión de vestirse de mujer recordando los casos de Aquiles entre las hijas de Licomedes y de Hércules ante Ónfale, pero añade también los ejemplos de Euclides y Clodio:

“Pues *así como a algunos hombres famosos* no les ha desdorado el haberse vestido de mujeres para casos semejantes al mío o por otros, tampoco a mí me puede traer ninguna deshonra; *sea el primero Aquiles*, entre las hijas de Licomedes, a quien Ulises, en nombre del ejército griego, busca en forma de mercader, y de allí le saca para la expugnación de Troya. ¿Por ventura perdió la honra Aquiles por haber andado en hábito mujeril, o aniquilósele el ánimo? No por cierto. *Hércules, tan celebrado en la antigüedad*, se vio con Onfale, reina de los Lidios, no sólo en hábito mujeril, pero hilando y haciendo obras de mujer más que de capitán. Euclides, excelente filósofo y matemático, desde Megara, en hábito de mujer, venía a Atenas a oír a Sócrates. Lea a Suetonio Tranquilo y hallará a Clodio, que en hábito de mujer goza de Pompeya... ¿Qué mucho, pues, que yo me anime con este ejemplo cuando no hubiera otro?”

Como recurso intensificativo hallamos en estos textos otro tipo de símil, que se suele denominar *múltiple*, empleado generalmente para hiperbolizar las características de un determinado estado o situación. Al igual que en el caso de la *apelación*, distintas imágenes míticas relacionadas por un rasgo común se agrupan en torno a una idea. Así, por ejemplo, el sufrimiento que por amor padece el *yo* poético tiene como símbolo paradigmático las penas que padecieron Sísifo, Tántalo y las Danaides en el siguiente soneto de José Camerino en *El pícaro amante* (ed. Rodríguez Cuadros [35], p. 99):

“Lleva anhelante Sísifo una peña
a la cumbre de un monte, ya que espera
acabe de su yerro la severa
peña, furiosamente se despeña.
A Tántalo el arroyo el agua enseña,
que se esconde seguida en la ribera
la fruta el árbol, que se va ligera
sin conceder de su parte pequeña.
Las Rélides (?) porfían siempre en vano
llenar las rotas urnas, *pero todos*
no alcanzan de mis males los rigores...”

Respecto a la lectura *Rélides* [*sic*] anota la editora ([35] p. 99, n. 13) de la edición que seguimos, incurriendo en un injustificable error: “Bélides, según la

ed. de 1736. Pero debe ser una referencia a las Helíades, hijas de Clímene y de Helio, que al morir su hermano Faetonte lloraron tan desconsoladamente [*sic*] (sus lágrimas se transformaban en gotas de ámbar) que fueron metamorfoseadas en álamos. Sus nombres: Febe, Mérope, Helia, Dioxipe y Eteria, aunque también se citan a Egle, Lampecía y Faetusa”. Se trata, evidentemente (como bien aparece en la ed. de 1736), de las Bélidas; esto es, las nietas de Belo e hijas de Dánao, las Danaides, las cincuenta hermanas que, a excepción de una (Hipermeatra), dieron muerte durante la noche de bodas a sus maridos y primos, los hijos de Egipto, crimen por el que están condenadas a llenar eternamente de agua un tonel sin fondo. Los manuales mitográficos de la época registran esta denominación: leemos en la *Philosophía secreta de la gentilidad*, de Juan Pérez de Moya: “las hijas [de Dánao], por pena de su pecado de haber muerto a sus maridos, fingieron los poetas estar en el infierno condenadas a una perpetua pena; y es que cada una de ellas procura henchir de agua de un profundo pozo un cántaro sin suelo, lo cual como acabar no puedan, siempre viven atormentadas. Deste trabajo hace mención Horacio [*Carmina* III 11, 23], donde comienza: *Stetit urna paulum*, etc. Y Ovidio [*Metamorphosis* IV 463], donde comienza: *Assiduas repetunt*, etc. Y llámalas Bélidas, porque fueron nietas de Belo. Y Séneca [*Hércules loco* 495-505] las llama Danaydas, que quiere decir hijas de Danao” (ed. Clavería [23], pp. 592-593).

La unión de Sísifo, Tántalo, Ixión y las Bélidas como ejemplos de castigos por desacato a los dioses o crímenes se encuentra ya, en efecto, en Ovidio (*Metamorphosis* IV 459 ss.): “tú, Tántalo, ningún agua puedes coger, y huye de ti el árbol que está sobre tu cabeza; o vas en busca de la piedra o la empujas, Sísifo, aunque ha de volver; Ixión va dando vueltas y a la vez se persigue y se huye a sí mismo; y las Bélidas que se atrevieron a causar la muerte de sus primos vuelven a buscar incesantemente las aguas que deben perder” (traduc.: A. Ruiz de Elvira); cf. también Séneca, *Medea* 744 ss.: “deténgase la rueda que retuerce sus miembros / y toque Ixión el suelo; / que Tántalo a sus anchas pueda beber las aguas de Pirene... / que la resbaladiza piedra haga rodar / a Sísifo hacia atrás por los peñascos. / Y vosotras, Danaides, a quienes burla la frustrante tarea / de unas vasijas agujereadas, acudid todas juntas” (traduc.: J. Luque Moreno).

b) *Metáfora*

Se entiende por metáfora el término mítico (B) que sustituye en un sintagma a otro término (A) con el que tiene una relación de analogía. Como es sabido, existen diversos grados metafóricos. El más próximo al símil es la metáfora *in praesentia* o impura, en la que aparecen los dos términos que se comparan, estableciéndose una relación de identidad entre ambos. El tipo más

frecuente de esta clase de metáfora es aquél en el que el término evocado o comparante (B) aparece como atributo; en los textos que comentamos el término real o comparado (A) es normalmente el sujeto poético. Formalmente se trata de la secuencia sujeto (A) + verbo copulativo + atributo (B). Las figuras que funcionan como comparante, al igual que en el símil, suelen ser referentes míticos muy conocidos. Ofrecemos a continuación algunos ejemplos:

-Anaxáreta: la figura de esta doncella es un referente común para aludir a la indiferencia y crueldad de la amada, como en el siguiente texto de María de Zayas (*Desengaños amorosos*; ed. Yllera [32], p. 421; en el segundo verso nos parece necesario corregir la lectura *si en* de la edición que seguimos por *sin* para restablecer el sentido):

“Eres Anaxárete,
sin la hermosa Venus;
Dafne, que a Febo ultraja,
porque la sigue Febo.”

-Apolo y Dafne: las referencias a estas figuras míticas como término evocado, siendo el término real el *yo* poético y la amada, son, como se ve, frecuentes. Así (con mención también de Adonis y Venus) en la siguiente décima de Céspedes y Meneses (ed. Rosell [33], p. 136):

“Fui Adonis de tu apetito,
Venus amante lasciva,
y agora Dafnes esquivá
del Apolo a quien imito:
ser Adonis fue delito;
ser Apolo es premio igual:
¡Oh cuántas veces el mal
hace bien, aunque maltrata!
Sé tú mi Dafnes ingrata;
seré yo Apolo inmortal.”

-Caribdis y Escila sirven de término imaginario para evocar la crueldad de los hombres en María de Zayas (*Desengaños amorosos*; ed. Yllera [32], p. 335):

“Su pecho es un Caribdis y una Escila
donde nuestros deseos van perdidos;
no te engañen, que no han de ser creídos,
cuando su boca más dulzor destila.”

-Endimión y Selene: en el siguiente texto de Luis de Guevara (*Los hermanos amantes*; ed. Rodríguez Cuadros [35], p. 321) el sujeto-emisor *será* durante la noche Endimión de *su* Luna (amada):

“Aunque por el recato del vulgo y de la ciudad y porque no den en quién es el que de noche les estorba sus glorias y guarda vuestras ventanas de día me retiraré a sentir vuestra ausencia y de noche *acudiré a ser Endimión de tan divina Luna.*”

-Hércules y Ónfale: en un soneto intercalado en el *Poema trágico del Español Gerardo...* de Céspedes y Meneses, la figura de Heracles, vestido con ropajes femeninos e hilando lino a los pies de Ónfale (en el texto, por confusión, Yole), es un fiel retrato de la situación del narrador ante su dama (ed. Rosell [33], p. 128):

“Con esto di la vuelta adonde mi amigo esperaba; y habiéndole contado mi suceso y el término en que mi disfraz puso a mi dama, con notable gusto... dijo al cambio del valiente Hércules, rendido al desenfrenado amor de Yole, por aludir su semejanza tanto al sujeto presente, estos versos:

Hércules tierno, aquella clava fiera
que doce empresas a sus plantas puso,
la piel que el sol de resplandor compuso,
defensa a los puntales de la esfera,
cambia con Yole, que riendo espera
ver ceñir y torcer la rueca y huso
al semidios rendido, que al vil uso
aplica cinta y mano lisonjera.
Ella de Marte al fiero aspecto excede,
y él de Venus lasciva *está poniendo
al desengaño nuestro un fiel retrato...*”

-Ícaro/Faetón: el *yo* poético es Ícaro o Faetón en los siguientes versos de María de Zayas (*Desengaños amorosos*; ed. Yllera [32], p. 407):

“Soy Ícaro en el subir
a mirar vuestro arbol;
mas en llegando a la cumbre,
soy derribado Faetón.”

-Ixión/Sísifo: estos conocidos mitos aparecen como símbolos del amor imposible, del deseo amoroso no correspondido en *Al fin se paga todo* de María de Zayas (*Novelas amorosas y ejemplares*, ed. González de Amezúa [31], p. 318):

“Pedir que al triste Exión
no le atormente la rueda;
que Sísifo suba el canto
a la cumbre que desea...
*es pedir a tus ojos,
que no tengan conmigo más enoxos.*”

Hay, finalmente, casos en los que la metáfora *in praesentia* alterna con el símil, como en los siguientes versos de María de Zayas en *La burlada Aminta y venganza del honor* (*Novelas amorosas y ejemplares*; ed. González de Amezúa [31], pp. 114-115), en los que para el yo poético sólo su amada es digna de rendir de amor al propio Apolo o Zeus o de conseguir de Paris la manzana de oro, por lo que el elogio de su belleza (término real) tiene como referentes las tradicionales figuras míticas femeninas relacionadas con estos dioses (término evocado): Dafne, Venus, Europa, Leda o Dánae (por alusión), Calisto, Egina, Juno:

“Dexa, Isbella divina.
 esas quimeras; mira mis pasiones,
 que sola tú eres digna
 de rendir los soberbios corazones;
 pues si Apolo te viera,
 tras Dafne fugitiva no corriera;
 y a Venus, sacra Diosa,
 ganaras la manzana por hermosa.
 Tú de Júpiter fueras
 la Europa, que cual toro conquistara,
 si en su tiempo nacieras.
 En cisne transformado te gozara,
 y como lluvia de oro
 baxara a verte, de su eterno toro.
 Cual Calisto tuvieras
 asiento celestial en las esferas.
 No gozara de Egina
 como pastor en el ameno prado;
 menos a Proserpina,
 porque de tu belleza enamorado,
 sólo en ti se empleara,
 y a todas las del mundo despreciara.
 Ni Juno se ofendiera,
 aunque gozarte de su esposo viera.”

Otras veces el término mítico comparante no aparece de inmediato, pero hay signos que inequívocamente remiten a él. Así, la referencia al laberinto evocaría necesariamente el hilo de Ariadna, aunque no hubiera una posterior alusión a Teseo, en estos octosílabos de Mariana de Carvajal (ed. Soriano [25], p. 77):

“El oro de su cabello
 voy siguiendo, aunque perdido,
 gustoso de no hallar

la puerta del laberinto.
Teseo, para salir,
llevaba en la mano el hilo,
que a un ingrato le está bien
preciarse de fugitivo.”

La metáfora *in praesentia* es, pues, la más frecuente en estas composiciones, pero hallamos también otras fórmulas metafóricas, como la aposicional, que responde a la estructura sintáctica llamada aposición explicativa, en la que los términos real y evocado van separados por pausa (A,B), como en el siguiente texto de Mariana de Carvajal (ed. Soriano [25], p. 91):

“¿Qué importan los favores
si, *Tántalo sediento*,
tengo el agua a la boca
con la sed que padezco?”

3. *Función paradigmática o ejemplificativa*

En estas novelas es frecuente el empleo del mito como ejemplo, normalmente en su acepción de caso o hecho sucedido en otro tiempo, que se refiere y propone para que se imite o evite. En estos casos se recurre al mito para actuar al servicio de una determinada idea, de modo general o universal; o bien para actuar, con una finalidad concreta, sobre el destinatario directo de la enunciación (Romojaro [13]: 111).

a) *El mito como pretexto ejemplificador*

En esta fórmula los personajes míticos funcionan como *exemplum* didáctico, ya que, como consecuencia de la moralización e interpretación cristiana de la mitología, se convierten en figuras-tipo de determinadas virtudes o defectos, como en el siguiente texto de Lugo y Dávila (*Del andrógino*; ed. Cotarelo [29], p. 220), donde se propone el mito de las Danaides como ejemplo y advertencia para maridos y hombres en general:

“Y no tanto me admira, y debe refrenar el ánimo de cualquier hombre cuerdo lo dicho, cuanto que en las manos de las propias que tanto cuestan, aun ya alcanzadas, no está segura la vida. *Muéstrenlo, sin otros infinitos ejemplos, aquellas cincuenta hermanas* que la primera noche de sus bodas dan, las cuarenta y nueve, muerte a sus maridos, y sólo una le escapa libre.”

Pero el empleo de narraciones míticas con una finalidad básicamente ejemplificadora y moralizante se documenta, sobre todo, en la obra *David perseguido y alivio de lastimados* de Cristóbal Lozano, donde, por ejemplo, se nos presenta a Enone y Paris como ejemplos de perfecta casada y marido ingrato

respectivamente (ed. J. de Entrambasaguas [28], pp. 163-164; el subrayado es nuestro):

“Con estas, y con cartas semejantes, puede creerse que persuadiría Enone a su marido ingrato que hiciese memoria de ella; pero él se hizo tanto a lo grosero, o se dejó cautivar tanto de la hermosura de Elena, que jamás volvió a su esposa Enone. Viéndose despreciada, se retiró a su aldea (según lo cuenta Estrabón), donde vivió el resto de su vida en continencia, *siendo un notable ejemplar de las mujeres casadas, pues por ningunos agravios que las hagan sus maridos no han de tomarse licencia de ofenderlos*. Paris fue un ingrato desconocido, pues cuando se halló príncipe menospreció la humildad, y Enone fue honrada, pues a olvidos suyos correspondió constante y permaneció leal.”

O bien, la historia de Jasón y Medea como aviso y advertencia para maridos:

“A todas estas fortunas, a toda esta venganza, a toda esta crueldad pudo obligar un marido con dejar a su mujer y entregarse a otra. A tragedias semejantes obligan celos y agravios. Y aunque no es digna Medea de que ninguna la imite en las venganzas, con todo *gustará mucho que se les cuente esta historia a los hombres poco atentos y a maridos malmirados, para que, temerosos de ejemplos y fracasos semejantes, refrenen sus pasiones*” (ed. J. de Entrambasaguas [28], p. 183).

b) *El mito como aviso*

En otros textos el mito se emplea como ejemplo de aviso, imitación o advertencia a un destinatario para quien la evocación de las figuras o elementos de una acción mítica se manifiesta como enseñanza e ilustración. En este caso, la mayor parte de los textos se relacionan con el tópico literario de la conquista de la dama. El motivo de las transformaciones de Zeus, bien en cisne para seducir a Leda, en toro para raptar a Europa o en lluvia de oro para conseguir a Dánae, es usado con frecuencia para esta finalidad:

-José Camerino, *La soberbia castigada* (ed. F. Gutiérrez [24], pp. 169-170):

“Apenas avía cerrado los ojos, quando le pareció oír a su querido que la decía: ‘Artamia, luz de mis ojos, yo te adoro, y quisiera estar libre de los lazos del Humeneo para acreditar con nuestro casamiento mi amor, pero pues esto me lo niegan los hados, califica tú el que muestras tenerme con admitirme por tuyo, *advirtiéndome* que Júpiter hizo casado mil hurtos amorosos, ya transformándose por la guardada Danae en lluvia de oro, ya por Leda en Cisne, y por Europa en Toro: Venus sin estimar a Vulcano toda se entregó a Marte, *tú libre menos yerras, si puede quien imita a los Dioses*’.”

-Alonso de Castillo Solórzano, *La fantasma de Valencia* (ed. Rodríguez Cuadros [35], pp. 174-175):

“No me negaréis que el amor... es tan poderoso en sus efectos con todos estados de gentes, que por él han hecho mil transformaciones, animando a emprenderlas a los

cobardes y dando nuevo aliento para las más arduas a los animosos, y de conocerle bien los antiguos poetas nació el fingirnos los metamorfosos que los dioses hicieron por gozar de algunas ninfas que amaron, ya en cisnes, ya en toros, ya en otras diversas formas. *Según esto, no se os hará novedad*, y más si en algún tiempo habéis tenido amor, que este poderoso rapaz haya triunfado de mí.”

Otras veces los textos se relacionan con el tema de la osadía en el amor. En estos casos los mitos de Ícaro y Faetón, codificados como representaciones simbólicas del atrevimiento, pueden servir al propio sujeto poético de ejemplos que *avisan* de los peligros de la audacia de los amantes. Así, en los siguientes versos de Céspedes y Meneses (ed. Rosell [33], p. 191):

“A sumo bien mi pensamiento aspira;
 más presumo que puedo;
un Ícaro atrevido retratará;
pero su fin y ejemplo me retira,
y escarmentado quedo,
 porque si no subiera no bajara,
 ni al padre lastimara,
 ni al mar nombre pusiera.
 Ícaro fue atrevido sin ventura,
 pues pagó con la muerte su locura.
 ¡Ojalá yo pudiera
 subir por este medio a merecerte,
 que yo hallara mi vida entre la muerte!”

O en estos otros de Lugo y Dávila (*De las dos hermanas*, ed. Cotarelo [29], p. 117):

“Atrevido es mi deseo,
 y cuanto atrevido, noble...
 Mostró ser hijo del Sol
 el bien llorado Faetonte,
 en regir (si en daño suyo)
 la luz mayor de los orbes...
Si por aspirar estrellas
audaz Ícaro perdióse,
su nombre escribió en el agua,
y vive eterno su nombre...
Si muero sin alcanzarla,
no es bien mi nombre se borre;
 porque obras de la fortuna
 poco honor quitan ni ponen.”

4. *Función recreativa*

Entendemos que cumplen esta función las creaciones poéticas en las que un autor compone y recrea, a partir de elementos y personajes de un mito, un nuevo relato con una finalidad predominantemente estética. Este es el caso de la fábula mitológica de Pan y Siringe, poema de treinta y ocho octavas reales de filiación gongorina compuesto por fray Plácido de Aguilar (cf. Cossío II [12]: 22-27) e inserto en *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (ed. Vázquez Fernández [30], pp. 261-268), de quien era compañero de Orden. La fábula, que conocemos por Ovidio (*Metamorfosis* I 691-712), está aquí muy ampliada en todas sus secuencias: la descripción de Siringe y Pan, las súplicas del dios, la persecución y la transformación de la hamadriade. Así, al describir y alabar la belleza de Siringe, enumera las distintas especies de ninfas, en un alarde de erudición mitológica sólo rastreable en algunos manuales de mitología como el de Natale Conti (V 12; ed. Iglesias-Álvarez [21], pp. 345-347):

“Cuantos árboles guardan Amadriás,
bosques Driadas, Énides los prados,
Náyades de cristal las fuentes frías,
Napeas fugitivas los collados,
Oréades las granjas y alquerías,
Potámides los ríos desatados,
envidian de la Ninfa la belleza,
en quien se desveló Naturaleza.”

También en clave mitológica (el águila de Prometeo y Ganimedes, las aladas Harpías) se describe la insuperable rapidez de la ninfa en su carrera:

“No el ave que en el Cáucaso destroza
por curioso atrevido a Prometeo,
y a Ganimedes sirve de carroza
porque ministre néctar al deseo,
semejante a las presas de que goza
alada Harpía en brazos de Fineo,
aunque vuele veloz, huya ligera,
alcanzará a la Ninfa en la carrera.”

Por último, el final de la fábula, la transformación de la ninfa en caña a orillas del río Ladón y la fabricación del instrumento musical de la siringa por Pan, es también un ilustrativo ejemplo del fundamento estético de esta función recreativa en los textos literarios:

“Oyó el río su voz, oyó congojas
al tiempo que Pan llega a torpe hazaña,

y, creyendo que prende trenzas rojas,
 espigas halla de vibrante caña;
 brazos espera, pero burlan hojas
 amor forzado que el deleite engaña.
 ¡Caña es Siringa ya, que el aire asombre!
 ¡Sólo en los vientos vinculó su nombre!
 Lloro el silvestre amante, llama loca
 que a descortés amor dio atrevimiento;
 quiere besallas, mas cuando las toca
 huyen, y tiemblan imitando al viento;
 pero él, por no apartallas de la boca,
 de siete corta rústico instrumento,
 insignia de sus trágicos sucesos,
 dando a quien Ninfa no, ya caña, besos.”

Se cumple igualmente esta función cuando se produce la actualización o acercamiento de ciertos mitos a la esfera de la realidad del poema (Romero [13]: 149-157). Así, en una canción petrarquista, incluida también en *Cigarrales de Toledo* (ed. Vázquez Fernández [30], pp. 412-414), Tirso recurre a los mitos de Tántalo, Teseo y Sísifo como representaciones de las vanidades humanas a las que pretende renunciar don Dalmao:

“¡Adiós, mar de ambición, donde el abuso
 de la codicia y Tántalo deseo
 vive contenta con la honra hurtada!
 ¡Adiós, red intrincada,
 lazo del alma, donde el vicio es liga
 que el apetito instiga,
 pues vuelta, ya Teseo, escarmentada,
 huye de tu alboroto,
 burlado el cazador, y el lazo roto!
 ¡Adiós, monte espantoso de imposibles,
 que el Sísifo ambicioso en vano sube,
 y cuanto más se encumbra, da más bajo,
 que ya el peso de piedras insufrible
 de pretensiones que engañado tuve,
 tu vanidad me enseña y mi trabajo!”

5. Función satírico-burlesca

En esta función, que hay que relacionar con el proceso de ruptura con ciertos *tópoi* que se produjo en el Barroco, se hace uso de los temas míticos con

finés irónicos, satíricos o paródicos. Para lograr esta finalidad los autores recurren al contraste entre lo sublime y lo cotidiano, a la utilización de mitos en contextos ajenos a los tradicionalmente establecidos o bien a la deformación o distorsión del relato clásico, lo que provoca un efecto humorístico y grotesco.

En la novela corta se encuentran algunas fabulas mitológicas burlescas recitadas o cantadas por los personajes que intervienen en el relato. Este hecho viene motivado por el procedimiento característico de este género de alternar el uso de prosa y verso en el curso de la narración. Los temas más frecuentemente tratados desde este enfoque son naturalmente los relativos al amor.

Destaca, en este sentido, la colección de relatos *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, de Mariana de Carvajal, donde hallamos cuatro ejemplos de considerable extensión de este tipo de fábulas: la de Apolo y Dafne (ed. Soriano [25], pp. 178-186), la de Orfeo y Eurídice (pp. 215-225), la del juicio de Paris (pp. 254-263) y la de Júpiter y Dánae (pp. 271-275). Por el tratamiento que se hace del tema merecen especial atención las dos primeras, las relativas a Apolo y Orfeo, precisamente las figuras que en la tradición representan la poesía, y la de Paris.

La fábula de Apolo y Dafne es una larga composición de 194 versos en la que se parodia el mito con fines simplemente jocosos en ocasiones. La comicidad se logra sólo con atribuir a los dioses rasgos, costumbres y expresiones características de la época, como cuando se alude al carácter desdeñoso de la ninfa:

“mas ella esquivá, y brava,
la mano con los dientes le apretaba:
no le supo la fruta,
pues dijo: ¡Afloja, hija de una puta!”

Otras veces es el contraste entre lo mítico y lo cotidiano lo que provoca la burla y la sátira. Es el caso de las referencias a ciertas prácticas, como la obsesión de las mujeres por los coches y cocheros, tema del que en sus requiebros y quejas se sirve Apolo para conseguir sus pretensiones:

“si quiés verme esta noche,
enviaréte mis pajes y aun el coche:
¡ea, vuelve, muchacha!
Si no aceptas, ¡por Cristo!, estás borracha,
que es coche una palabra
que el más fino diamante y roca labra.”

En el tratamiento corrosivo del mito Mariana de Carvajal sigue, en general, el estilo conceptista de Quevedo, como puede advertirse en los últimos versos que refieren la transformación de Dafne en laurel a punto de ser alcanzada por Apolo:

“Resistióse la moza;
 Apolo la embistió, no la retoza:
 y viéndose en sus manos,
 clamorea a los dioses soberanos:
 la ninfa, laurel hecha,
 de Apolo las finezas escabecha,
 donde en tiernos abrazos
 gozaba la frescura de sus brazos.”

La influencia de Quevedo se aprecia también en el léxico: el término *escabecha* trae a la memoria el final de su famoso soneto burlesco “A Dafne huyendo de Apolo”: “...y en cortezas duras / de Laurel se ingirió contra sus tretas, / y en escabeche el sol se quedó a oscuras”, donde se alude al hecho que en el escabeche se solían poner hojas de laurel.

Del comienzo de la aún más extensa (288 versos) fábula de Orfeo y Eurídice merece la pena destacar la parodia de las prolijas y a veces discrepantes genealogías de personajes míticos que tanto abundaban en las narraciones míticas. El problema del linaje de Orfeo y, en concreto, el relativo al nombre de su madre, del que hay tradiciones distintas, es resuelto como sigue:

“Siendo Orfeo muchacho...
 (¿Tengo juicio? Sin duda estoy borracho,
 que no sé su linaje,
 y es en un fabulista grave ultraje
 dejar la parentela
 sin referir del nieto hasta la abuela
 del caso que se cuenta,
 porque es hacerle afrenta;
 mas ocurre un remedio
 con que puedo estar libre por en medio,
 diciendo fue una puta,
 mujer exenta, libre y disoluta...
 Si alguno se picare,
 haga la información que le cuadrare,
 que yo excuso el sabello,
 granjeo el ser leído o parecello,
 que en casos semejantes
 pasan por doctos otros ignorantes).”

El tono desenfadado y burlesco preside también el tratamiento de la genealogía de Eurídice, a quien, por dríade, se la presenta como supuesta hija de Peneo:

“...Pues veamos

de Eurídice el linaje,
 el consorcio, la unión, el maridaje
 de sus progenitores:
 otro ardid aquí ocurre, mis señores,
 diciendo que fue hija del Peneo,
 que a cada paso veo
 achacar a los ríos
 estos recientes partos o estos fríos.”

La figura de Orfeo, símbolo de la fidelidad conyugal, había sido utilizada jocosamente, entre otros por Quevedo, como sátira contra los maridos y contra la mujer. En la fábula que comentamos también se ironiza la temerosa empresa de la bajada a los infiernos: “Muerta Eurídice estaba / y Orfeo de pesar se las pelaba, / y entre un suspiro tierno / determina buscarla en el infierno”. Pero lo innovador es que, en el camino de regreso al mundo de los vivos, Mariana de Carvajal invierte los papeles tradicionales, de modo que la obligación de ir delante y no volverse a mirar atrás recae sobre Eurídice. No es difícil percatarse de que con esta tergiversación del mito se actualiza y destaca la figura del marido-guardián de la esposa:

“Siempre ella ha de ir delante
 y vos detrás, por guarda vigilante;
 mas si vuelve los ojos a miraros,
 no hay sí, desahuciaros...
 Si me miras te matas
 -la dice Orfeo-, amor, y me maltratas;
 si me miras te ofendes.
 ¡Resístete, muchacha! ¿o no lo entiendes?”

De acuerdo con la lógica del relato es, pues, Eurídice la que se vuelve a mirar, y el efecto de burla y comicidad se produce por la completa deformación de la actitud tradicional de Orfeo:

“Orfeo la miraba,
 y al demonio la daba,
 diciendo: “Irás contenta,
 porque hizo su gusto muy exenta.
 Pensó la disoluta
 que era hijo de puta,
 y que, muy fino amante,
 volvería al instante...
 ¡Pues muy mal lo ha pensado,
 que hay otras muchas y es chico pecado!
 Que a usted la lleve el diablo,

y a mí también, si verso, si vocablo
 en buscarla gastare,
 y si más por usted me apasionare:
 no quiero ser marido,
 estése vuesaaced donde se ha ido.”

La fábula del juicio de Paris es un largo romance burlesco (240 octosílabos) de estilo llano. Destacan algunos aspectos ya comentados en las dos anteriores, como las alusiones a ciertas costumbres de la época (de nuevo, por ejemplo, el tema de los coches) o incluso referencias explícitas a lugares concretos de Madrid, con lo que se pretende actualizar y aproximar con humor el relato mítico a la esfera del receptor. Así, por ejemplo, cuando Hera se dirige a Paris (ed. Soriano [25], pp. 257-258):

“Las tres que ves esta tarde
 el irnos al río trazamos,
 que estarse siempre en el cielo
 eso es bueno para un santo;
 para merendar, Mercurio
 unos pasteles de a cuarto
 de la Puerta del Sol trajo,
 que se hacen allí extremados...
 En pareciéndonos hora,
 solas las tres, con los mantos
 y sin coche (porque tengo
 dos pavones enclavados),
 disfrazaditas y haciendo
 el ojuelo castellano,
 al Manzanares del cielo
 con lindo calor llegamos.”

Prosigue Hera su alocución y en términos parecidos, no exentos de gracia, se refiere a la manzana de la discordia, actualizando de nuevo el relato mítico al presentarnos a las diosas como *fruteras* (pp. 258-259):

“Por la manzana muy mal
 de palabra nos tratamos,
 y ya en las manos las uñas
 tuvimos para el rebato.
 Era el pleito por manzana,
 y así no te cause espanto,
 que siendo diosas las tres
 cual fruteras nos tratamos.”

En esta fábula, de tono popular y en ocasiones prosaico y de nula pretensión poética, prevalece por momentos el simple chiste jocoso, basado a veces en un juego de palabras ("*poco hermoso y mucho vello*"). En los siguientes versos se nos presenta el juicio propiamente dicho y la decisión de Paris (pp.261-263):

“Con el debido respeto,
os condena el primer fallo
a que os quedéis en pelota,
por si faltas puedo hallaros...
Mas, Juno, ¿qué pies son esos?
Sin duda alguna que cuando
a Io en vaca volvisteis
os quedasteis con los callos...
Poco hermoso y mucho vello
estás Palas enseñando,
tormenta corre lo lindo
en cuerpo que no está raso.
Sólo tú, Venus divina,
eres de belleza el pasmo...
Si Palas te desafía,
no excuses salir al campo:
mejor vencerás armada,
pues ya desnuda has triunfado.”

El empleo del mito con esta función está documentado también en Castillo Solórzano. Un tema que se prestaba mucho a un tratamiento jocoso e informal era el de la fábula de Acteón (Ovidio, *Metamorfosis* III 131 ss.). Solórzano escribió tres versiones burlescas de este mito. En el segundo *Divertimiento* de su libro *Huerta de Valencia* encontramos una, en romance. El bochorno del día en que Acteón sale a la cacería se describe así ([26], p. 114):

“Después que en varios ojeos
hizo su caza bastante,
tendido en la verde yerba
apuró el licor de un zaque.
Treguas el calor ponía
entre botones y ojales,
mas el vino con el sueño
hicieron entonces paces.
Era la chicharra entonces
fiera matraca de un valle,
sin ser el valle Convento,

ni sus árboles ser frailes.”

En la “Estafa tercera” de *Las Harpías en Madrid y coche de las estafas* Solórzano incluyó otra versión burlesca de este mismo mito. El castigo (obsérvese el juego de palabras *siervo/ciervo*) y muerte de Acteón se describe así (ed. Jauralde Pou [27], pp.144-145):

“Airada la casta diosa
de estar sin armas, forjó
en la fragua de Neptuno
de cada perla un arpón.
El rostro le hirió con ellas,
dejando en él su rigor
señales de ser su siervo
si de ser su esclavo no.

...

Ligero y con piel manchada
escaló el monte Acteón,
cuyas huellas de sus perros
fueron el despertador.
Al fin le dieron la muerte,
castigo que mereció.
¿Quién viendo tanta hermosura
no quedó muerto de amor?”

III. Conclusión

1. El mito clásico es un elemento fundamental para entender la literatura española del siglo XVII. No lo es menos para entender también, en parte, algunas características o peculiaridades de la novela corta, sobre todo, como se ha visto, las composiciones líricas que tan a menudo se intercalan en el decurso narrativo; pues, aunque se trata de un género popular, los autores recurren con frecuencia a la mitología para hacer gala de erudición, para buscar referentes comparativos o paradigmáticos que muchas veces no eran más que clichés estereotipados o simplemente para tratar determinados temas con una intención jocosa. Pueden resultar ilustrativas al respecto las palabras de Eustaquio Fernández de Navarrete, en su “Bosquejo histórico sobre la novela española”: “Los griegos, dando a sus dioses las mismas pasiones y los mismos vicios que a los hombres, los tomaron como protagonistas de *novelas*, que no merecen otro nombre *las historias que de ellos se forjaron*, historias lúbricas y sensuales, como el país en que se les dio vida. Los amores, las desgracias, los triunfos y las vicisitudes por que pasaban

estas divinidades formaban el principal alimento que aquel *pueblo novelero* daba a su imaginación; y *por eso, al bosquejar la historia de la novela, no se puede menos de fijar un rato la atención en su mitología*" ([34] : IX; el subrayado es nuestro).

2. Las alusiones mitológicas que encontramos en esta narrativa son casi siempre las más triviales de la época. El rasgo que más se repite en estos relatos en las referencias a la esfera mítica es la transposición comparativa de las leyendas a la situación o estado anímico del sujeto poético: no en vano una de las finalidades del empleo del mito en esta época es la de expresar un "erotismo" que la sociedad cristiana pudiese aceptar. En este sentido, diversos motivos míticos se codificaron como representaciones simbólicas de tópicos literarios como el desdén de la amada o la osadía del amante. De hecho, los mismos mitos se repiten con funciones similares en numerosos autores:

- a) personajes que sirven de ejemplo en temas de amor y celos por su eterno castigo: son símbolos y prototipos de suplicio en las funciones tópico-erudita, comparativa y recreativa Sísifo, Tántalo, Ixión, las Danaides y Prometeo;
- b) los mitos que con mayor rendimiento funcionan como referencia para motivar el amor y vencer el rigor de la dama desdeñosa son los que simbolizan la dureza de la amada (y sus metamorfosis): Dafne y Apolo, Anaxárete e Ifis, Siringa y Pan;
- c) mitos que simbolizan la osadía o atrevimiento y que funcionan generalmente en contextos amorosos de ausencia son los de Ícaro y Faetón;
- d) también se repiten los mitos que refieren la conquista de la amada mediante trucos o engaños (Zeus y sus transformaciones);
- e) finalmente, las figuras míticas que reciben un tratamiento cómico-burlesco son las comúnmente recreadas con esta finalidad en la literatura de la época: Apolo y Dafne, Orfeo y Eurídice, Acteón y Diana (*cf.* Cossío II [12]: 252-339).

3. Por último, respecto a las fuentes de que se sirvieron estos autores es difícil hacer afirmaciones tajantes. Con seguridad las *Metamorfosis* de Ovidio fueron una referencia fundamental, pues ya lo eran en la Edad Media; pero los manuales de mitología al uso y otros repertorios, algunos de gran difusión, debieron de ejercer también una influencia considerable (Cossío [12]: I 81-87; Sez nec [14]: 227-263; en especial, para España, 260-261), lo que aún está por estudiar en la mayoría de los autores que hemos mencionado (para Cristóbal Lozano, *cf.* Marcos Pérez [18]). En general, el manual que más influyó en el

Renacimiento fue la *Genealogia deorum* de Bocaccio, obra que supuso un referente básico para los grandes manuales renacentistas, como la *Mitología* de Natale Conti (1551), que a su vez influyeron sobre los más importantes manuales publicados en España: nos referimos a la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya (Madrid, 1585) y al *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria (Madrid, 1620 y 1623).

Bibliografía

1. *La novela corta en el siglo XVII*

1. BOURLAND, C.B., *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century with a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700*, Northampton, Smith College, 1927 (reimpr. New York, B. Franklin, 1973).
2. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A., *Formación y elementos de la novela cortesana*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929. [Reproducido en *Opúsculos histórico-literarios*, I, Madrid, CSIC, 1951, pp. 194-279.]
3. KRÖMER, W., *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid, Gredos, 1979.
4. PABST, W., *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Hamburg, 1953 (reimpr. Heidelberg, 1967).- *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972.
5. PALOMO, P., *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.
6. PLACE, E.B., *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926.
7. REYHAZAS, A., "El erotismo en la novela cortesana", *Edad de Oro* IX, 1990, pp. 271-288.
8. RODRÍGUEZ, E., *Novela corta marginada del siglo XVII español*, Valencia, Univ. de Valencia, 1979.
9. ROMÁN, M.I., "Más sobre el concepto de novela cortesana", *Revista de Literatura* XLIII (nº 85), 1981, pp. 141-146.
10. TALÉNS, J., "Contexto literario y real sacralizado. El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos", en *La escritura como teatralidad*, Valencia, Univ. de Valencia, 1977, pp. 121-181.
11. VAÍLLO, C., "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.

2. *Estudios sobre el mito y su influencia en la literatura (con especial referencia al siglo XVII)*

2.1. Estudios generales

12. COSSIO, J.M. DE, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952. [Reedición: Madrid, Istmo, col. "Fundamentos" 137, 1998 (2 tomos).]
13. ROMOJARO, R., *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, col. "Biblioteca A. Artes-literatura" 30, 1998. [Cf. también *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Univ. de Málaga, serie "Thema" 7, 1998.]
14. SEZNEC, J., *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, col. "Ensayistas" 206, 1983.

2.2. Estudios sobre mitos y/o autores tratados

15. BARNARD, M.E., *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham, Duke University Press, 1987.
16. CABAÑAS, P., *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948.
17. GALLEGO MORELL, A., *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1961.
18. MARCOS PÉREZ, J.M., "La pervivencia de la mitología clásica en la obra de Cristóbal Lozano", en M.A. Marcos Casquero (coord.), *Estudios de tradición clásica y humanística (VII Jornadas de Filología Clásica de las Universidades de Castilla y León)*, León, Universidad de León, 1993, pp. 161-179.
19. TURNER, J.H., *The myth of Icarus in Spanish renaissance poetry*, London, Tamesis Books, 1976.

Manuales de mitología: ediciones

20. BOCCACCIO, G., *Genealogía de los dioses paganos*; ed. de M.C. Álvarez y R.M. Iglesias, Madrid, Ed. Nacional, 1983.
21. CONTI, N., *Mitología*; traduc., con introduc., notas e índices de R.M. Iglesias y M.C. Álvarez, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
22. FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, A., *Sobre los dioses de los gentiles*; ed. y estudio preliminar de P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Madrid, Ed. Clásicas, 1995.

23. PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. de C. Clavería, Madrid, Cátedra, col. "Letras hispánicas" 404. 1995.

3. Ediciones

24. CAMERINO, J., *Novelas amorosas*; edición, prólogo y notas por F. Gutiérrez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955.
[Contiene doce novelas: *El casamiento desdichado*, *El pícaro amante*, *La ingratitud hasta la muerte*, *El amante desleal*, *La triunfante porfía*, *La voluntad dividida*, *La firmeza bien lograda*, *Los peligros de la ausencia*, *La soberbia castigada*, *La persiana*, *Los efectos de la fuerza* y *La catalana hermosa*.]
25. CARVAJAL Y SAAVEDRA. M. DE, *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas*; edición, prólogo y notas de C. Soriano, Madrid, Comunidad de Madrid-Consejería de Educación y Ciencia, col. "Clásicos madrileños" 4, 1993.
[Contiene ocho novelas: *La Venus de Ferrara*, *La dicha de Doristea*, *El amante venturoso*, *El esclavo de su esclavo*, *Quien bien obra, siempre acierta*; *Celos vengan desprecios*, *La industria vence desdenes*, *Amar sin saber a quién*.]
26. CASTILLO SOLÓRZANO, A. DE, *Huerta de Valencia*, Madrid, Ed. Bibliófilos Españoles, 1944.
27. CASTILLO SOLÓRZANO, A. DE, *Las harpías en Madrid*; edición, introducción y notas de P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, col. "Clásicos Castalia" 139, 1985.
28. LOZANO, C., *Historias y leyendas*, I; edición y prólogo de J. de Entrambasaguas, Madrid, Espasa-Calpe, col. "Clásicos Castellanos" 120, 1943.
[Selección de historias y leyendas extraídas de las principales obras de Lozano: la trilogía ascético-histórica integrada por *David perseguido*, *El rey penitente David arrepentido* y *El gran hijo de David más perseguido*, y el libro histórico-novelesco titulado *Los Reyes Nuevos de Toledo*.]
29. LUGO Y DÁVILA, F. DE, *Teatro popular (Novelas)*, con introducción y notas de E. Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la viuda de Rico, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas I, 1906.
[Comprende ocho novelas: *Escarmentar en cabeza ajena*, *Premiado el amor constante*, *De las dos hermanas*, *De la hermanía*, *Cada uno hace como quien es*, *Del médico de Cádiz*, *Del andrógino*, *De la juventud*.]
30. TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*; edición, introducción y notas de L. Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, col. "Clásicos Castalia" 216, 1996.

31. ZAYAS Y SOTOMAYOR, M^a DE, *Novelas amorosas y ejemplares*; edición y prólogo de A. González de Amezúa, Madrid, Real Academia Española, col. "Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles", Serie II, vol. VII, 1948.
32. ZAYAS Y SOTOMAYOR, M^a DE, *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*; edición de A. Yllera, Madrid, Ed. Cátedra, col. "Letras Hispánicas" 179, 1983.

33. *Novelistas posteriores a Cervantes*; colección revisada y precedida de una noticia crítico-bibliográfica por C. Rosell, BAE, t. XVIII, Madrid, 1946.
34. *Novelistas posteriores a Cervantes*, II; con un "Bosquejo histórico sobre la novela española" por E. Fernández de Navarrete, BAE, t. XXXIII, Madrid, 1950.
35. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*; edición, introducción y notas de E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Edit. Castalia, col. "Clásicos Castalia" 155, 1986.
[Contiene: *El pícaro amante*, de José Camerino; *Los efectos de la fuerza*, de José Camerino; *La mayor confusión*, de Juan Pérez de Montalbán; *La fantasma de Valencia*, de Alonso del Castillo Solórzano; *Los dos soles de Toledo (escrita sin la letra a)*, de Alonso de Alcalá y Herrera, *La industria vence desdenes*, de Mariana de Carvajal y Saavedra; *Ardid de la pobreza y astucias de Vireno*, de Andrés de Prado; *Los hermanos amantes*, de Luis de Guevara.]