

MITO Y NOVELLA

1. No se ha llegado todavía a dar definiciones enteramente satisfactorias de los conceptos teóricos que continuamente se manejan en el estudio científico de la mitología. Acerca de qué es mito, leyenda, cuento, *novella*, novela, fábula y anécdota, y, más aún, acerca de qué relatos concretos deben adscribirse a cada una de esas categorías y, recíprocamente, acerca de cuál de esas calificaciones debe atribuirse como predicado universal a cada uno de los relatos, hay por doquier bastante confusión y vacilaciones. Así por ejemplo, cuando acerca de Estratonice y Antíoco, figuras que estudiaremos en § 9, leemos en C. Schneider, *Kulturgeschichte des Hellenismus*, I, München, 1967, página 613, que «según una de las más grandes *Novellen* de la historia universal, Seleuco, el anciano padre de Antíoco, le cedió su joven esposa Estratonice para salvar la vida del hijo enfermo de amor. Aunque en esta historia puede haber mucho *novelesco* y que proceda de la poesía helenística, consta en todo caso que ambos constituyeron un buen matrimonio...», echamos de menos claridad sobre qué es novelesco, qué mitológico o legendario, qué propio de la *novella*. Pues, como veremos, en Estratonice es muy difícil que haya nada ni *novelesco* (*romanhaft*) ni de *novella* (*Novelle, novellenartig*, etc.): para eso sería preciso que alguien lo hubiera escrito con la misma ausencia de pretensión de veridicidad con que Walter Scott o Alejandro Núñez Alonso presentan sus personajes y sucesos en la medida en que no coinciden exactamente con los datos tradicionales, y no hay ni constancia ni indicio alguno de que en Estratonice nadie lo hiciera así. Por tanto, en Estratonice lo que no es historia es mitología pura, es decir, datos improbables, tradicionales y dotados de la más categórica

pretensión de veridicidad; tales son las nociones fundamentales, que yo he expuesto y elaborado en trabajos anteriores y que constituyen el punto de partida para el presente, en el que me propongo alcanzar todavía mayor precisión, amplitud y profundidad, tanto en las definiciones teóricas como en la clasificación o adscripción concreta de relatos a cada una de las categorías. Por lo que toca a la *novella*, el investigador que la ha estudiado más a fondo es sin duda Cataudella; pero, a pesar de su concienzuda amplitud y de su exquisita sensibilidad, no ha llegado a ofrecer una verdadera definición de la *novella* ni una clara enumeración de las notas o caracteres que la distinguen de la leyenda, del cuento, del mito ni, tan siquiera, de la novela, apreciándose en su exposición frecuentes vacilaciones e imprecisiones al aplicar esas calificaciones a los relatos concretos que va estudiando. Si consideramos la totalidad de la bibliografía pertinente, empezando por Huet, siguiendo por Dunlop, Chassang y Menéndez Pelayo, y continuando por todos los demás investigadores hasta nuestros días, las definiciones menos defectuosas que hasta ahora existen de la *novella* son las de Rohde y Thompson, de hace casi un siglo la de Rohde (que define únicamente la *novella* y la novela, absteniéndose de definir el mito), y de hace casi treinta años la de Thompson (que da su definición de *novella* en conexión con otras que ofrece de cuento, leyenda, mito y otros conceptos más o menos sinónimos); pero antes de entrar en el estudio crítico de esas definiciones y de su descendencia hasta nuestros días, es conveniente insistir en las mías propias, aclarándolas provisoriamente con arreglo al propósito que queda expuesto, y con vistas a una clarificación definitiva que habrá de lograrse por la síntesis de mis propias definiciones con la crítica de las otras.

2. Consideramos, pues, de nuevo, los siguientes tipos:

A: historia. Se caracteriza esencialmente por la certeza moral, que es absoluta para los hechos fundamentales, y que va descendiendo, hasta llegar a la incertidumbre, y, por tanto, a tocar a B 1, en algunos de los hechos que cuenta. Aparte de ello, los relatos históricos se combinan a veces con B 1, B 2 y B 3, como vamos a ver.

B 1: mitología. Se caracteriza esencialmente por tres notas o cualidades: tradicionalidad, pretensión de veridicidad, improbabilidad de los elementos verosímiles. Estos elementos son (fuera de B 1.1, esto es, de la mitología divina o mito en sentido estricto, y, por tanto,

en B 1.2 o leyenda heroica y en B 1.3 o cuento popular) enormemente mayoritarios, pero sólo numéricamente, pues los elementos inverosímiles o prodigiosos, minoritarios desde luego, son, sin embargo, capitales en importancia y significación para la inmensa mayoría de los mitos, es decir, tanto para B 1.2 y B 1.3 como para B 1.1; y, por otra parte, en B 1.1, con su fundamental antropomorfismo, es verosímil (con la verosimilitud general, abstracta o ideal que es propia de B 2 como luego veremos) todo lo que no es sino transposición al plano divino de situaciones y sentimientos humanos, que es también una sección muy considerable. Ficcionales (es decir, imaginarios o inventados, pero no pertenecientes a B 2, por no constar su origen ni su designio) son, necesariamente, en el interior de B 1, los elementos inverosímiles, claro está; pero en la gran sección verosímil puede haber también algunos o muchos elementos ficcionales o imaginarios de la misma clase. Unos y otros son igualmente incontrolables en cuanto a su origen, carácter y finalidad: no podemos saber ni quién o quiénes los han inventado ni por qué ni para qué. En muchos casos parece plausible pensar que la invención se hizo del todo, o casi, indeliberadamente, produciéndose la especie por el relato de unos a otros, en que, casi sin darse cuenta, cada uno, o algunos al menos de los narradores, añaden o modifican algo de lo que han oído, leído o visto, como efecto de la impresión psicológica causada en ellos por el relato, como ya en el primer narrador o testigo por el propio suceso; todo ello de la manera que con tanto gracejo como agudeza describe H. Delehaye en *Les légendes hagiographiques*, Bruxelles, 1955⁴, pp. 12-15 (cf. también Cataudella, *La novella greca*, p. 78). Ahora bien, en la mitología, ni podemos saber cuándo, ni en qué medida, la invención se ha originado de ese modo, ni el saberlo, si alguna rara vez se logra, tiene otra consecuencia que eliminar de la mitología (haciéndolo pasar a A, a B 2 o a B 3, según los casos) aquello de lo cual se ha comprobado que es verdadero o que es falso. Es decir, la mitología existe sólo en la medida en que no sabemos si lo que ella nos cuenta es verdadero o falso. (Lo que es mitología para nosotros no lo es, ni puede serlo, para la omnisciencia divina.) Todo ello es válido sólo respecto de los elementos verosímiles, claro está; pero los elementos inverosímiles, de los que de hecho estamos seguros de que son falsos, no afectan para nada, a pesar de su importancia y de su

inextricable unión con los verosímiles, a la inseguridad en que nos encontramos acerca de si éstos son verdaderos o falsos.

Por consiguiente, en el interior de B 1 son intrazables las fronteras entre tradición e invención; la pretensión de tradicionalidad es tan indefectible y esencial a B 1 como la de veridicidad. Los criterios, por ejemplo de Brelich o de Kirk, a base de comparaciones con otros mitos o elementos que se suponen conocidos, son meros indicios o sugerencias, que no dan seguridad alguna sobre si un mito, o un elemento, es o no tradicional, y por ello lo esencial de la mitología no es tanto su tradicionalidad real, que es a veces tan improbable como lo es siempre la veridicidad, sino la pretensión tanto de lo uno como de lo otro; el peligro de incurrir en petición de principio es perpetuo en todo criterio o deducción de carácter comparativo.

B 1 se encuentra en estado casi puro en la mitografía; mezclada con B 2, o con A, o con ambas, en la tragedia, en la poesía épica y lírica, y en multitud de relatos de Heródoto, de Valerio Máximo, Pausanías, Justino, y de la inmensa mayoría de los restantes historiadores, y de ensayistas de muy diversos tipos.

B 2: ficción. Es la invención imaginativa, deliberada y sin pretensión de veridicidad: así, en sus dos géneros más puros (por su carácter narrativo), que son la *novella* (B 2.1) y la novela (B 2.2), así como en la comedia (B 2.3). (La diferencia más inmediatamente visible, junto a otras que luego veremos, sobre todo en la definición de Rohde, entre *novella* y novela, es la breve extensión de la primera y larga de la segunda; asimismo la anécdota, que puede pertenecer a todos los tipos de relato, esto es, tanto a A, como a B 1, a B 2 y a B 3, cuando pertenece a B 2 sólo difiere de la *novella* por ser de extensión todavía más reducida que ésta.) Por extensión, puede llamarse también ficción a la invención que se mezcla inextricablemente con B 1 o con A, y entonces tenemos en ella pretensión de veridicidad, pero no de la veridicidad absoluta de B 1, sino de una veridicidad restringida como veremos en seguida. En el primer caso (mezcla de B 2 con B 1) se encuentran la tragedia y la poesía épica y lírica (y, sólo en la escasa medida en que la mitografía reproduce los elementos ficcionales de la tragedia y de la épica y lírica, también en la mitografía); y en el segundo (mezcla de B 2 con A, y a veces, a la vez, con B 1) la novela histórica, la historiografía legendaria y novelesca, la historiografía estrictamente verídica, y la retórica; sobre todo, en estos dos últimos

géneros, las anécdotas y las frases y discursos en estilo directo, desde Heródoto y Tucídides en la historia, y desde Gorgias, Antístenes y Alcídamente en la retórica. En todos los casos, es decir, tanto en B 2 en sus formas puras (*novella*, novela y comedia), como mezclada con B 1 y con A, la ficción, que, en cuanto tal, carece de pretensión de veridicidad concreta o empírica, tiene en su lugar una verosimilitud general o abstracta, una veridicidad ideal, hecha de infinitos rasgos aislados o similitudes parciales con la realidad concreta o diaria en su también infinita complejidad y divisibilidad; y ello se aprecia con especial claridad en los discursos que aparecen en la obra de Tucídides, que son tan exacto, verídico y minucioso reflejo y descripción de la situación histórica real en la que se insertan, como absolutamente ficcionales o imaginarios en el tenor verbal («lo que pudo decir» cada uno de los que allí hablan, pero sin que a Tucídides le constara que dijo exactamente eso ni de ese modo).

La ficción, así, puede no tener absolutamente nada de A (caso raro, por ejemplo, la *Historia verdadera* de Luciano, *La guerra de los mundos* de Wells, y la ciencia-ficción en general, pero sólo *cum grano salis*, pues en todo ello el ambiente tiene también algunos elementos históricos), tener muy poco o poco (lo más usual en la *novella* y novela e incluso en el teatro en general y en la poesía épica y lírica), o tener mucho. Esto último, que se da a veces en el teatro (por ejemplo, en *Los persas* o en *María Estuardo*) y en la poesía épica y lírica (por ejemplo, en la *Farsalia* y en *Safo*, respectivamente), es lo usual en la novela histórica a lo Walter Scott y en la historiografía legendaria y novelesca a lo Calístenes y Julio Valerio. En todos esos géneros B 2 tiene a veces importantes elementos de B 1, y a veces también, en algunos de ellos, elementos de B 3, subdivisión de la ficción de que vamos a hablar por primera vez. (Las líneas divisorias entre B 2 y B 1 suelen ser bastante trazables, pero no siempre; pueden, incluso, llegar a ser a veces tan intrazables como en el interior de B 1.)

B 3: superchería. Es la ficción o invención personal deliberada que, a diferencia de B 2, pretende pasar por realidad. B 3 generalmente es objeto sólo de sospechas; no es muy usual que conste, en los relatos históricos y legendarios de cierta solera, que determinados elementos suyos son supercherías. Y, sobre todo, hay importantes relatos en los que no consta si el autor de una invención pretende que pase por tal (y entonces es B 2) o, por el contrario, pretende

que pase por historia (y entonces es B 3): esto lo que ocurre con Ptolomeo Queno, Dictis, Dares, Filóstrato, Malalas: no sabemos qué es lo que se proponían al introducir datos escandalosamente nuevos en las tradiciones míticas.

Oscuro es, en general, el límite entre tradicionalidad y ficción o desarrollo verosímil en poesía y en novela: en *Pepita Jiménez* puede haber datos tradicionales o al menos testimoniados para el autor, pero son casi siempre entera o parcialmente ignotos para el lector y, en esa medida, ficción pura.

En la *novella* (B 2.1), cuyos máximos representantes son Apuleyo, el *Syntipas*, Boccaccio, los *Gesta Romanorum*, el *Novellino*, Ariosto, Timoneda, Straparola, Cervantes y Basile, tenemos a veces una mezcla similar a la de la novela histórica y a la de la historiografía legendaria y novelesca, a saber, mezcla de B 2 con A, con B 1 o con ambas. La calificación de *novella* y las designaciones «novellenartig», «novellistisch» han venido aplicándose, de manera indiscriminada y equívoca, como sinónimas de «Märchen», «märchenhaft», y hasta de «Sage», «Legende» y otras; pero en lo sucesivo deberá evitarse ya tal empleo, porque con él se introduce insidiosamente en B 1, especialmente en el cuento popular y en la leyenda heroica, la ficción que le es esencialmente ajena. Así, cuando en el magnífico artículo 'Herodotos' del Pauly-Wissowa (Suppl. II, de 1913, col. 418) encontramos que Jacoby habla del «novellistisches Material» de Heródoto, compuesto, según él, de Märchen, Novellen, Anekdoten y λόγοι, y que llama «Novellen» a los episodios de Giges, Arion, Atis y Adrasto, nacimiento e infancia de Ciro y otros similares, nos es imposible admitir casi nada de eso, aun cuando con Jacoby, a través sobre todo de Aly, coincida Cataudella (pp. 48-58). Pues en Heródoto, como en general en los historiadores, no hay *novella* alguna, y los citados episodios o son historia o son mitología o participan de ambas de la manera que hemos visto; de que haya en ellos ni un solo rasgo de B 2 no existe ni la menor constancia o indicio. De modo parecido cuando, por ejemplo, en los artículos 'Eunostos' del Roscher (de 1884-1886) y del Pauly-Wissowa (de 1907), de Crusius el primero y de Schiff el segundo, se nos dice que lo que se cuenta (en Plutarco, *Quaest. Gr.* 40, 300 d-f) de Eunosto es en origen una auténtica «Sage», pero que los detalles o particularidades con que se nos ha transmitido son «novellenartig» (Crusius) o tienen una «novellistische Ausgestaltung» (Schiff), tampoco es

admisible la discriminación que parece haberse buscado en este caso: pues tampoco de que algunos de los rasgos de Eunosto pertenezcan a B 2 hay indicio ni constancia alguna, ni el relato puede pertenecer a otra cosa que a B 1, muy probablemente como leyenda pura o B 1.2.

Similares vacilaciones e indiscriminación encontramos ya en el propio Rohde, quien (en pp. 46 s. de *Der griechische Roman*³) llama «Sage» a los episodios de Meles, Aristomélidas, Licasto y Melanipo, «Märchen» al de Selemno, «Legende» al de Córeso, y «Roman» al de Himeneo en Serv. *Aen.* IV, 99 (todos los cuales serán estudiados más abajo, en §§ 5 y 6); y no menos significativa es también la discrepancia terminológica, a propósito de Zarinea y Estriangeo en Nicolás de Damasco (relato que también estudiaremos en § 5), entre Cataudella, que lo llama *novella* (pp. 59 s.) y Ziegler, que (en el artículo 'Zarina' del Pauly-Wissowa, de 1967) lo llama «phantastischer Roman». Podríamos multiplicar indefinidamente los ejemplos; baste con los indicados para que se pueda apreciar la imprecisión en que habitualmente se navega en esta materia, imprecisión con la que querrían acabar las puntualizaciones que aquí se intentan

3. Hay que añadir, todavía, que la posibilidad en el pasado que es común a B 1 y B 2 se subdivide en irrealidad y potencialidad, según conste o no conste que no ocurrió lo que pudo ocurrir: consta de hecho que no ocurrió en los elementos inverosímiles de la mitología y en la ficción (aun cuando teóricamente nada consta respecto de un personaje o suceso imaginario, fuera de ese carácter); y no consta si ocurrió o no en la mitología verosímil. Tenemos, pues, potencialidad en ésta, e irrealidad en la ficción y en la mitología inverosímil; todo ello, frente a la estricta realidad de la historia.

Por otra parte, en la novela y en el teatro mitológico a lo Erskine, Giraudoux o Anouilh, B 1 funciona como A en la novela histórica, es decir, como datos que por ser fijos se tratan como si fuesen históricos; por eso Erskine viene a ser mezcla de B 2 y A, como Galdós. La mezcla real de B 1 y B 2 en Erskine es muy distinta que en Eurípides, porque en éste hay mucho mayor respeto por la tradición mítica, es decir, sus desarrollos y alteraciones están implicados de un modo más próximo en aquélla que los de Erskine, de manera semejante a como lo están los discursos de Tucídides en sus relatos.

En Erskine, además, B 1 está perfectamente fijado, mientras que no sabemos hasta qué punto lo estaba en Eurípides.

En 'Paris raptó a Helena' tenemos una pretensión de veridicidad que puede corresponder a una veridicidad real; en 'Don Quijote se enamoró de Dulcinea' ni hay esa pretensión ni, aunque la hubiese, habría tampoco correspondencia, es decir, ni el novelista tiene la pretensión de que existió Don Quijote, ni de hecho deja de ser prácticamente seguro que no existió (de nuevo, *pace Unamuni*), aun cuando, como hemos dicho, de un personaje imaginario no quepa teóricamente afirmar ni negar nada en cuanto a su existencia real; es decir, aun cuando sea menos patente la irrealidad de Don Quijote que la de las prótasis irreales del tipo «si Felipe II hubiera sido japonés» o «si Julio César hubiera vivido en el siglo XVIII».

4. Veamos ahora las definiciones que se han dado de la *novella*. Empezando por algunas de las más recientes, nos iremos remontando hasta Rohde, y veremos así cómo la de éste, que es (junto con la de Stith Thompson) la menos defectuosa de todas, se ha ido deteriorando en sus sucesores. Así, cuando Lesky dice (*Historia de la literatura griega*, Madrid, 1968, p. 346) que la *novella* («Novelle» en el original, aquí traducido por 'novela') «difiere de la fábula» ('del cuento' sería mejor traducción), «y de la leyenda por desarrollarse lo singular en el ámbito humano y sin interferencia de elementos milagrosos» (en el original, *Gesch. der gr. Lit.*, Bern und München, 1963², página 350: «die Novelle... grenzt sich von Märchen und Sage dadurch ab, dass alles Merkwürdige in ihr im menschlichen Bereiche und ohne Einwirkung des Mirakulösen vor sich geht»), nos es imposible admitir nada de eso, como no sea con múltiples reservas y matizaciones. Habría que exceptuar, en primer lugar, las nada raras *novelle* que contienen elementos prodigiosos, especialmente metamorfosis, y también sueños proféticos u oráculos de otra especie, indefectiblemente presentados como verídicos y puntualmente cumplidos; todo ello parecidísimo, aun cuando explícitamente no se mencione la intervención divina, a las metamorfosis, sueños y oráculos de la mitología en que sí se menciona (por eso es absurdo pretender encontrar diferencias esenciales entre las metamorfosis que aparecen ya en Homero, absolutamente mágicas muchas de ellas, y las que en las *novelle*, y en las novelas, se atribuyen explícitamente a las brujas o a otros poderes

misteriosos; todas son *igualmente* prodigiosas). Y habría también que exceptuar las igualmente numerosas *novelle* que contienen elementos fundamentales que son pura imitación de leyendas (B 1.2) o cuentos (B 1.3) de la mitología en que la intervención de los dioses aparece del mismo modo explícita y terminante. Tenemos así, en Apuleyo: Méroe (I 5-19) con varias metamorfosis y sueños proféticos; Telifrón (II 21-30) con la resurrección momentánea de un cadáver; las hazañas de Lámaco, Alcimo y Trasileón (IV 9-21), con el episodio del brazo cortado, similar a la cabeza cortada de Agamedes, el del engaño de Alcimo por una vieja, semejante al de Ilitia por Galántide, y el de Trasileón dentro de la piel de oso y acribillado por los perros, inspirado en Pasífae y en Acteón; la venganza de Cáríte contra Trasilo (VIII 1-14), parecidísima a la de Hécuba contra Poliméstor, precedida también de un sueño profético, y seguida del suicidio de Cáríte sobre el cadáver de su esposo, suicidio que es también una imitación de los de Enone, Tisbe, Pantea y Evadne; la seducción de la esposa de Bárbaro por Filesítero (IX 19), calcada en la de Procris por Pteleonte o incluso por Céfalo; la venganza de la madrastra rechazada en sus adúlteras insinuaciones por su hijastro (X 2-12), con el tema de «Putifar» e imitada directísimamente de la *Fedra* de Séneca (sobre todo en la declaración de amor de la madrastra en X 3, y en su pérdida acusación, formulada en X 5); y el castigo de un esclavo adúltero cubriéndolo de miel y atándolo junto a un hormiguero (VIII 22), inspirado en el relato de la *Ornitogonia* de Beo que reproduce Antonino Liberal en el capítulo sobre Quelidónide (XI 7-8), tema que reaparece en Libanio, *epist.* 551 y anotado, como perteneciente a B 1.3, en el *Motif-Index* de Thompson (V 176). Del mismo modo, en Petronio, la licantropía de cap. 62 está imitada, ya sea de Licaón, ya de la tradición mítico-cultural atestiguada en Plat. *resp.* 565 de y en Pausanias VIII 2, 6 (y 38, 7) principalmente (también, con menor explicitud, pero con interesantes detalles, en Plin. *n. h.* VIII 81, Porphyr. *de abst.* II 27, Euseb. *praep. ev.* IV 16, 6, y August. *de civ. dei* XVIII 17).

Así pues, no es cierto ni que en la *novella* no haya prodigios ni que su ámbito sea puramente «humano» (por oposición a «divino» y a «heroico»). Pasemos ahora a la crítica de la más reciente de todas las definiciones de la *novella*, que es la que, con base en Perry, Trenkner y Cataudella, y sin duda como un sumario o quintaesencia, ha

ofrecido H. Gärtner en 'Novelle' del *Kleine Pauly* (de 1970). Comprende la definición de Gärtner dos secciones, más o menos equivalentes o alternativas. Pues bien, sólo en la medida en que en las *novelle* se dan de hecho esos importantes elementos que, según hemos visto, son pura imitación de la mitología, y sólo así, en calidad de imitación, podría aceptarse para la *novella* esta sección de la definición de Gärtner: un «amplio substrato de folklore primitivo» (la expresión es de Perry en *AJPh* 81, 1960, 442) que con posterioridad, sin embargo, se ha insertado en contextos más amplios. Pero sólo hasta aquí; pues entre estos contextos, junto a novelas, simposios, obras paradoxográficas, epistolográficas y otras, menciona Gärtner obras históricas (ejemplificando en Creso y Adrasto, Rampsinito, y el horrible relato de Jerjes, Amestris y la esposa e hija de Masistes, en Heródoto los tres, y en Estratonice en Apiano), y, como ya sabemos (y lo veremos todavía mejor en §§ 5 y 7-9), en Heródoto y en el episodio de Estratonice no hay ni puede haber *novella* alguna.

Previamente da Gärtner la otra sección de su definición, fundada en Trenkner y en Lesky, y que es también aceptable sólo a condición de eliminar, o de matizar al menos enérgicamente a tenor de lo que hemos dicho sobre los elementos cuasi-mitológicos de la *novella*, la restricción, que es de Trenkner (y, a través de Aly y de Schmid, procedente de Rohde, como veremos), de que lo que sucede en la *novella* sucede entre gente de la vida real y en un ambiente de vida real; pues, como ya sabemos, si en una *novella* un hombre se convierte en rana (Apul. *Met.* I 9), el «ambiente de vida real» queda fuertemente teñido de irrealidad, es decir, de la misma inverosimilitud que es propia de la mitología en sus elementos prodigiosos, y que, no menos que en la *novella*, aparece también en la novela o *Roman* (transformación de Pánfila en buho y de Lucio en asno, ordalías prodigiosas en Heliodoro y en Aquiles Tacio, licantropía de *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, prodigios meleágricos de *La piel de zapa* de Balzac y de *El retrato de Dorian Gray* de Wilde, y así en cientos y cientos de novelas de todos los tiempos). Lo demás de la definición sí puede aceptarse: narración prosaica de reducida extensión que expone, como recreo o pasatiempo, un suceso imaginario («imaginario» no está en Gärtner, pero es imprescindible para poder admitir su «Ereignis», que a su vez está tomado de W. Kayser y remonta también a Rohde).

Veamos ahora, por fin, la definición de Rohde y cómo de ella derivan las que hemos visto (Cataudella, en cambio, que con tanta finura y sensibilidad describe muchos de los caracteres de la *novella*, no da definición alguna formal de ella). Dice Rohde (en *Verhandlungen der XXX. Philologen-Versammlung zu Rostock 1875*, Leipzig, 1876, página 58 = *Der griechische Roman*, Leipzig, 1914³, p. 583): «Entiendo, pues, por *Novelle* una narración libremente inventada... que de manera convencional y en forma breve y categórica refiere un suceso de la vida ordinaria, ...». En esa «vida ordinaria» (*aus dem bürgerlichen Leben*) vemos la fuente tanto de la «gente de la vida real y en un ambiente de vida real» de Trenkner («real-life people in a real-life setting») como del «ámbito humano y sin interferencia de elementos milagrosos» de Lesky («im menschlichen Bereiche und ohne Einwirkung des Mirakulösen»); sólo que el concepto de Rohde, que es ya defectuoso por impreciso, aparece francamente deteriorado en los de Trenkner y Lesky, puesto que en estos dos se ha intentado corregir esa imprecisión de «la vida ordinaria» mediante una restricción que, como hemos visto, es absolutamente errónea: la afirmación de que en las *novelle* no hay prodigios.

Un segundo deterioro (segundo por ser menos grave que el que acabamos de exponer, no por su cronología, pues es muy anterior a Trenkner y a Lesky) tenemos en Schmid, quien, en su famoso apéndice, de 1914, a la tercera edición, antes citada, de *Der griechische Roman* de Rohde, pp. 607 ss. (apéndice del que depende lo que luego dice en el *Christ-Schmid II*, pp. 479-482, de 1920, y en su *Gesch. gr. Lit.* I, pp. 663 ss., de 1929) pone *natürliches Leben* en lugar del *bürgerliches Leben* de Rohde, e insiste en la índole breve, y libre de episodios, de la *novella*; pero, sobre todo, Schmid introduce la posibilidad de que la *novella* comunique un suceso verdadero («die Mitteilung irgendeiner sei es wahren oder erdichteten ... Geschichte»), y ello es también un franco deterioro de la definición de Rohde, no sólo porque si lo que comunica es verdadero la *novella* (B 2) se convierte en pura historia (A), sino, sobre todo, porque jamás hay en la *novella* constancia de tal historicidad. Si la hubiera, todo libro de historia, sin excepción alguna, sería un conglomerado de puras *novelle*.

Y todavía un tercer deterioro de la definición rohdiana se advierte también en el «amplio substrato de folklore primitivo» («a broad substratum of primitive folklore») de Perry, pues Rohde, como hemos

visto, da en el blanco al definir la *novella* como «narración libremente inventada» («eine frei erfundene Erzählung»), y si es «libremente inventada» en modo alguno puede ser de «folklore primitivo», pues el folklore, primitivo y no primitivo, en cuanto tal, incluye necesariamente la más estricta tradicionalidad y excluye definitivamente toda invención (es decir, toda invención que pretenda pasar por tal o perteneciente a B 2; la ficción, sobre todo en los elementos prodigiosos, ya arriba, en § 2, hemos estudiado de qué manera se introduce en B 1 sin llegar a equipararse nunca con B 2).

Esta estricta tradicionalidad del folklore, y en general de todo lo mitológico, ha sido óptima y enérgicamente subrayada por Stith Thompson (en *The Folktale*, New York, 1946, pp. 4-10 y 459; sobre todo en p. 4), quien, en cambio, incluye la *novella* en la mitología y ha debido influir bastante en esa corriente que culmina en la citada frase de Perry. Para Thompson el *Märchen* es un relato fundamentalmente *irreal* (además de inlocalizado y sin caracteres definidos en sus personajes), y en la *novella*, en cambio (p. 8), «la acción ocurre en un mundo *real* con tiempo y espacio definido, y aun cuando en la *novella* aparecen prodigios, son de tal índole, que exigen que el oyente los crea de un modo que no se da en el *Märchen*... Hay mucho trasiego entre *Märchen* y *novella*, y algunos cuentos aparecen en un país con las características de una *novella* y, en otro, con las de un *Märchen*». El mismo Stith Thompson, en el *Funk and Wagnalls, Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, 1972 (= 1949-1950), artículos 'folktale', 'fairy tale' y 'Märchen', insiste en el carácter tradicional del 'folktale' y modifica un poco sus definiciones, sobre todo para el 'Märchen', al que considera fundamentalmente ficcional.

Pues bien, tampoco con Thompson, a pesar de su extraordinaria claridad de ideas, podemos estar plenamente de acuerdo: desde el momento en que en una *novella* aparecen los prodigios, su mundo pasa a ser tan «irreal» como el del cuento popular, y ésa es, precisamente, la causa de ese «trasiego» («overlapping», que, en este caso, debe traducirse por 'trasiego', 'trasvase' o bien 'equivalencia parcial', y no por 'traslapar' ni 'solapar') de una a otra categoría. Si un mismo relato aparece unas veces como *Märchen* y otras como *novella*, es que no hay, temáticamente, diferencia alguna entre las dos categorías, y entonces, una de dos, o ambas pertenecen a B 1 o ambas a B 2. Pero es evidente que no es así, que Perseo salvando a Andrómeda del

etéáceo es B 1, y B 1.3 precisamente (mezclado con B 1.2 y B 1.1), mientras que Méroe clavándole la espada a Sócrates hasta el mango y poniéndole luego una esponja en el cuello que le mantiene la vida por algunas horas es B 2, y B 2.1 precisamente; luego, una cosa es *Märchen* y otra *novella*.

Tampoco podríamos conceder a Thompson que los prodigios de la *novella* reclamen del oyente o lector mayor crédito que los del *Märchen*, es decir, que su pretensión de veridicidad sea mayor. Mayor no podría ser jamás, pues en el *Märchen* es máxima si verdaderamente pertenece a B 1.3; y si es meramente recreativo, entonces pasa a B 2, es decir, se convierte en *novella* en el sentido de Rohde, esto es, en invención absolutamente libre que ningún crédito reclama porque ni es tradicional ni tiene pretensión alguna de veridicidad (al no ser tampoco B 3 o superchería); luego los prodigios de la *novella* no reclaman crédito alguno, y es natural: si no es probable que nadie vaya a sostener que Apuleyo, o Lucio de Patras, o quienquiera que fuese el inventor de la historia de Lucio convertido en asno, pretendiese que tal ficción se tomase por realidad (del mismo modo, y no de otro, que no pretendió nunca Cervantes que se tuviese por cierta su ficción de Cide Hamete Benengeli), con mayor motivo, si cabe, es increíble que fuese Apuleyo a pretender que pasasen por ciertas las metamorfosis operadas por Méroe, o los sueños proféticos de Cárite, o la momentánea resurrección del cadáver guardado por Telifrón, ni que haya tampoco esa pretensión en Eliano, ni en los *Gesta Romanorum*, ni en Boccaccio ni en Basile, como no la hay en Balzac ni en Oscar Wilde. (De *Sage, saga, hero-tale y myth* hay también interesantes, aunque tampoco irreprochables, definiciones en Thompson, pp. 8-10; y en la parte que no he transcrito de la definición de Rohde, que es muy larga, en el artículo incorporado, p. 583, de *Der griechische Roman*³, así como también en p. 6 de la misma obra, hay una buena caracterización de *novella* frente a novela o *Roman* mediante la observación de que en la *novella* interesan sobre todo los sucesos y en el *Roman* los personajes.)

La crítica que precede ha dejado bien de manifiesto, junto a felices aciertos de Rohde y de Thompson, que lo que de ellos y de los demás tiene la suficiente solidez está recogido en mis definiciones de mitología y de ficción, definiciones que desde ahora consideraremos firmes y fundamentales. Pero una vez logradas las definiciones, resulta toda-

vía mucho más difícil, como veremos, decidir, en muchos casos, qué relatos concretos son *novelle* y cuáles pertenecen, por el contrario, a la mitología.

Por otra parte, es preciso establecer una distinción rigurosa entre el contenido de la *novella* como B 2.1, es decir, como primera sección ficcional del mundo de la posibilidad, y sus notas o caracteres como género literario (extensión reducida, sucesos más importantes que las personas, a diferencia de la novela o B 2.2, finalidad recreativa o psicagógica, inserción, casi indefectible, en obra mayor o en un cuadro o conglomerado de congéneres); precisamente la falta de esa distinción, y de las correspondientes a la leyenda y cuento, es lo que más perjudica a la claridad de los muchos y valiosos datos y sugerencias que ofrece W. Aly, tanto en su libro sobre Heródoto (que es de 1921) como en los tres artículos (que son en realidad derivación y desarrollo de aquel libro) que figuran en el Pauly-Wissowa con los epígrafes 'Märchen' (de 1928), 'Mythos' (de 1935) y 'Novelle' (de 1936). (Mucho más confusos aún, por usar más al azar y más equívocamente los términos *Novelle*, *Sage*, *Mythos* y *Märchen*, son, en lo que a definiciones y clasificaciones se refiere, los estudios de otros autores como H. Lucas, Kalkmann, Schwartz, Schissel, Reitzenstein, Hausrath, Helm, Weinreich, Merkelbach, y aun los mismos Cataudella y Trenkner; también en lo mismo son confusos los grandes investigadores y tratadistas de la mitología como Gruppe, Robert, Frazer, Rose; y tampoco son del todo satisfactorios los notables intentos definicionales recientes de Fontenrose y de Kirk; Rohde, Thompson, y, en menor medida, Aly, son los que más útiles me han sido en este empeño.) Mientras, en tanto que ficción, es decir, por carecer de tradicionalidad y de pretensión de veridicidad, la *novella* (B 2.1) se opone al mito (en sus tres ramas: B 1.1, B 1.2 y B 1.3), en cambio como género literario tiene mucho en común con él, y muy especialmente la «pertenencia a la esfera humana o de la vida real», que, como ya hemos demostrado, ni es privativa de la *novella*, puesto que con frecuencia el mito (al menos en sus dos grandes secciones B 1.2 y B 1.3, e incluso en B 1.1 por su esencial antropomorfismo o trasposición de lo humano a la esfera divina) pertenece también a esa esfera en no menor medida, ni es tampoco indefectible en la *novella*, que muchas veces, como hemos visto, incluye elementos prodigiosos exactamente iguales a los del mito. Y tampoco la extensión reducida ni

el servir como entretenimiento son cosas que estén necesariamente excluidas de los mitos, aun cuando no les sean esenciales. Luego de nada sirven la «esfera humana y de la vida diaria», la extensión reducida ni la finalidad de entretener para definir la *novella*, puesto que son notas que no le corresponden ni *toti* ni *solí*: y así, o *novella* y mitología son cosas distintas y entonces sólo la ausencia y presencia, respectivamente, de tradicionalidad y pretensión de veridicidad pueden distinguirlas, o son nombres distintos para la misma cosa; esto último no creo que nadie lo haya admitido jamás de ese modo (y sí sólo por confusión inconsciente de ideas; ni siquiera Thompson, que incluye la *novella* en la mitología según hemos visto, pretende que se confunda con ninguna otra de las subdivisiones de la misma, y, por otra parte, su concepto de *novella* es absolutamente inaplicable a la mayoría de las que conocemos en Apuleyo, Eliano, Boccaccio, etc.); luego es lo primero lo único admisible.

Un elemento que habitualmente, pero tampoco siempre ni necesariamente, sirve para distinguir los relatos míticos (B 1) de los ficcionales (B 2) es el *tiempo* al que están referidos los sucesos, que es en general de cierta lejanía, respecto del tiempo del que los relata, en B 1, y reciente o próximo al del relatante en B 2; pero, como digo, no siempre ocurre así, ni puede, por tanto, ese elemento ser esencial. El caso más conspicuo es el de la paradoxografía, que, como bien ha señalado Ziegler en 'Paradoxographoi' del Pauly-Wissowa (de 1949), cols. 1139 y 1164, se refiere habitualmente a «observaciones de la vida diaria» sin que por eso deje de tener estricta pretensión de veridicidad. La paradoxografía, por tanto (incluyendo, por supuesto, los muchos prodigios referidos en Plinio, Solino, y aun Aristóteles en las obras de historia natural y no sólo en el *Περὶ θαυμασίων ἀκουσμάτων*), pertenece en general a B 1; a B 2 podría pertenecer Flegón y alguna que otra anécdota de los otros paradoxógrafos pero no nos consta con seguridad.

5. Vamos a estudiar, pues, por una parte, una serie de mitos que, aunque con frecuencia son llamados (por lo menos la mayoría de ellos) *novelle*, carecen en absoluto de ese carácter, perteneciendo, por el contrario, de pleno derecho, a B 1 y, dentro de B 1, por su índole a la vez humana y localizada, a B 1.2, es decir, a la leyenda heroica o saga, sin que ni el carácter erótico de muchos de ellos ni el ser

relatos muy aislados (testimoniados algunos en una sola fuente) implique presunción alguna en contra de esa pertenencia, es decir, en contra de su tradicionalidad estricta ni de su terminante pretensión de veridicidad; y, por otra parte, y en conexión con aquéllos, estudiaremos también cierto número de relatos en los que se plantea el problema, antes indicado, de si deben incluirse en B 1 o en B 2, problema que no se plantea en absoluto para los primeros. Pertenecen, pues, categóricamente a B 1 los episodios de Córeso y Calíroe, Melanipo y Cometo, Meles y Argira, Antíoco y Estratonice, Aristomélidas, Giges, Atis y Adrasto, Mírtilo y Pélope, Fero, Rampsinito, el anillo de Polícrates, Temisión, Estriangeo y Zarinea, Cama, Escédaso, Zariadres y Odatis, Combabo, Cupido y Psique, Aconcio y Cidipe, Hero y Leandro, Píramo y Tisbe, Belerofontes y Antea, y Meleagro (la mayoría de los cuales figuran como *novelle* en Cataudella). Si alguno de esos episodios fuese *novella*, difícilmente se libraría de serlo ningún episodio de la totalidad de la mitología, y aun muchos de la historia. Algunos de ellos están explícitamente datados en el tiempo mítico por excelencia (así, por ejemplo, Melanipo y Cometo, necesariamente anteriores a los regresos de los héroes de la guerra de Troya). Si bien se repara, el único criterio (por llamarlo de algún modo) que se venía utilizando para considerarlos *novelle* (y de origen «alejandrino» o, en otro caso, «jónico») era el carácter erótico en ellos predominante; pero esto está hoy tan justamente desacreditado, y es tanto lo que, pese a las teorías «alejandrinizantes» de los siglos XIX y XX, tiene carácter terminantemente erótico en Homero, en Hesíodo y en la poesía lírica, épica y trágica y la mitografía anteriores a Eurípides, que parece increíble que todavía haya quien acepte que fue de Eurípides de donde partió el impulso erotizante que habría culminado en el «alejandrismo», o que, en otro caso, tendría carácter «jónico»; por muchas matizaciones que quieran establecerse, no hay nada esencialmente diferente en los temas eróticos entre Hesíodo y Hermesianacte, entre Píndaro y Partenio, entre Heródoto y Pausanias, exactamente igual que ninguna diferencia esencial hay tampoco en los temas mágicos entre Homero y Apuleyo. (Solamente en la novela, desde Nino hasta Heliodoro, y no ya en la *novella*, es donde se da con regularidad una pareja de amantes castos que antes, en la mitología, era, no en modo alguno desconocida, pero sí ocasional o no indefectible.) Si quien nos cuenta la historia de Melanipo y Cometo, que es Pausanias, y sólo

Pausanias, nos dice que esos dos amantes vivieron antes de que Eurípilo regresara de Troya, nadie está autorizado para eliminar ese dato cronológico suponiendo que sea invención de algún «alejandrino»: o se elimina la historia entera, y entonces habría que eliminar también todo el resto de la mitología, o se acepta en bloque como tal tradición mítica perteneciente a B 1.2, y entonces no es ni puede ser *novella*, es decir, no es ni puede ser, o al menos no hay constancia ni indicio alguno de que lo sea, un relato puramente ficcional o imaginario perteneciente a B 2 (ni a B 3) y producto de inventiva individual, ni πρὸς ψυχᾶγωγίαν ni con ninguna otra finalidad. Y si en las *novelle* de Petronio (licantropía de cap. 62, brujas que vacían un cadáver y lo rellenan de paja en 63, muchacho de Pérgamo en 85-87, y viuda de Éfeso en 111-112) y Apuleyo (las antes mencionadas en § 4 y seis o siete más), como en las anécdotas sibaríticas de la *Varia historia* de Eliano o en los chistes del *Filólogo*, se quisiera ver pretensión de veridicidad, esta pretensión habría que extenderla a la totalidad, no ya de la *novella*, sino de la novela, desde el papiro de Nino a Caritón, Heliodoro, Longo, Aquiles Tacio, Jenofonte de Éfeso, a la trama de *Lucio o el Asno* y de las propias *Metamorfosis* de Apuleyo, al conjunto de las aventuras de Encolpio, Gitón y demás personajes del *Satiricón*, a *Don Quijote*, a Flaubert; es decir, si no se admite que Melanipo y Cometo, Aconcio y Cidipe y los demás episodios citados, o son historia o son mitología, la consecuencia inevitable sería suprimir toda distinción entre mitología y novela y entre mitología y *novella*, distinción que, es preciso insistir una vez más, es radical, fáctica, definitiva, ontológica incluso: la que hay entre una mera verosimilitud general o abstracta, hecha de retazos, que es la propia de la ficción, y la pretensión de veridicidad concreta, exacta, lineal y precisa sin rupturas, que es propia de la mitología. ¿Cómo van a bastar las insignificantes y absolutamente inútiles noticias que tenemos sobre las *Milesias* de Aristides de Mileto y su traducción por Cornelio Sisena, sobre los Περσικά, Ἰταλικά y Σικελικά mencionados en el Περί ποταμῶν, sobre los Ῥοδιακά, Κωακά y Θασιακά de Filippo de Anfípolis en Suidas, sobre los Μηλησιακά de Hegesipo de Meciberna y sobre Aristócrito en Partenio, sobre Meandrio de Mileto (en *FHG* II 334 ss. y *FGrH* 491-492), sobre Hemiteón en Luciano, o sobre Protagórides de Cízico y Aristodemo en Ateneo, o incluso las *novelle* insertas en Apuleyo y en Petronio, para adscribir el carácter de estas últimas

no ya sólo a las primeras, que nos son absolutamente desconocidas, sino incluso a Estratonice, Giges, Estriangeo y Zarinea, Zariadres y Odatis, Aconcio y Cidipe, o Belerofontes y Antea, que son radical y esencialmente diferentes? No es de lo más recomendable decir que tal o cual relato es del tipo «Milesia» o de tipo «jónico», cuando no sabemos prácticamente casi nada de lo que pudo ser la «Milesia», y menos aún de lo que pudieran haber sido las *novelle* jónicas si es que éstas existieron alguna vez. ¿Dónde, fuera del cuento de Cupido y Psique (cuento popular o inlocalizado en estado puro y perteneciente a B 1.3 a pesar de su exquisita elaboración literaria), hay en Apuleyo o en Petronio relato alguno que esté situado en la época mítica, o que, fuera de ella, tenga pretensión de veridicidad y tradicionalidad, o cuyos personajes tengan algo que ver, como no sea por la imitación directa que hemos estudiado en § 4, con el brillo heroico de Córeso o de Aconcio, de Acrón o de Zariadres, del lidio Adrasto o del pastor Eumeo, y aun, en plena época helenística, de Seleuco y de Combabo? ¿Qué semejanza podrá haber entre los mutuos engaños de Mírtilo, Pélope e Hipodamía y la historia de los pellejos (de Apul. *Met.* III 1-12), entre la maldecida homosexualidad de Layo con Crisipo, ruinosamente fatal para tres generaciones míticas, y la repelente historia, procaz y complacientemente narrada por el propio seductor, de Eumolpo y el muchacho de Pérgamo, entre las pruebas de castidad del egipcio Fero (con su prodigio, que implica necesaria intervención, cuasi-ordálica, de la divinidad, de la recuperación de la vista gracias a la orina de una esposa fiel) y la historia de la viuda de Éfeso, o entre la mujer de Candaules y Fotis?

Así pues, las narraciones de Heródoto, de Pausanias, de Justino, de Eliano, de Ateneo, de Valerio Máximo, y de tantos y tantos otros historiadores, geógrafos, paradoxógrafos, periegetas, naturalistas, eruditos, filósofos, biógrafos y ensayistas, o son historia (A) o son mitología (B 1); lo que no son, probablemente jamás, es ficción pura (B 2) y, por tanto, no pueden ser *novelle*. El más puro representante de la *novella* en la literatura clásica es la fábula esópica o animalística (cf. Christ-Schmid, *Gr. Lit.* II, de 1920, p. 479); en casi todo lo demás es ya más o menos problemático que se trate de verdaderas *novelle* (B 2.1) y no en cambio de leyendas (B 1.2) o cuentos (B 1.3) más o menos alterados por adaptación a determinada finalidad o al tipo de obra mayor en que están insertos. Tenemos así:

a) Quince o dieciséis *novelle* en Apuleyo y cuatro en Petronio, de todas las cuales apenas cabe sospechar que no sean ficción pura, aun teniendo, como tienen varias de ellas, las señaladas imitaciones directas de la mitología.

b) Algunos relatos de viajes en Diodoro, señaladamente los de Iambulo y Evémero, probablemente ficcionales también en su integridad, aun cuando el de Evémero pretenda ser una explicación «científica» de la mitología.

c) Las *Narraciones amorosas* de Plutarco (*Mor.* 771e-775e), que son cinco relatos, de los cuales por lo menos dos son o legendarios o históricos y no pueden ser *novelle* (a saber, Acteón, hijo de Meliso, muerto al ser raptado por Arquias el fundador de Siracusa y padre de Ortigia y Siracusa, y que está también en Diodoro, fr. VIII 10; Escédaso apareciéndose en sueños a Pelópidas y revelándole que en Leuctra los espartanos sufrirán derrota por el crimen de dos antiguos espartanos contra las dos hijas de Escédaso, Hipo y Miletia, o bien Teano y Euxipe, relato que se encuentra en muchas otras fuentes, como Xen. *hellen.* VI 4, 7, Diod. XV 54, Pausan. IX 13, 5 s. y cf. 14, 3, Plut. *Pelop.* 20 ss., Aelian. fr. 77 ap. Suid., Hieronym. *adv. Iovian.* I 41 = Migne 23, 272, Apostol. XV 53, Nonn. Abb. Migne 36, 992, Cosmas Hierosol. Migne 38, 621 s., Eudoc. *Violar.* 376, 630, y Plut. *de Herod. malign.* 11); y de los otros tres (Aristoclea muerta en la refriega entre Estratón y Calístenes por casarse con ella; Foco, padre de Calírooe, asesinado por los treinta pretendientes de ésta y vengado después por Fedo, y Damócrita prendiendo fuego al local donde estaban reunidas las lacedemonias y suicidándose después de matar a sus hijas, vejadas por los lacedemonios después de desterrar a Alcipo, marido de Damócrita) es, por lo menos, muy inseguro que sean *novelle*, pudiendo muy bien ser también leyendas, aunque no estén atestiguadas en otro sitio.

d) Los relatos contenidos en muchas de las obras de Luciano (señaladamente la *Historia verdadera*, las diez historias de amistad del *Tóxaris*, y las historias de magia del *Amante de la mentira*): tampoco de ninguno de estos relatos hay ningún otro testimonio, pero, al menos los del *Tóxaris*, podrían también ser legendarios.

e) Muchas anécdotas de la *Varia historia* de Eliano, tanto sibiríticas como de otros tipos, parecen puramente ficcionales.

f) La mayoría de las escenas descritas en las cartas de Alcifrón y de Aristéneto (cuando no son mitología pura, como Aconcio y Cidipe

en Aristaen. I 10, o imitación directísima de la misma o de la historia, como Aristaen. I 13, con el tema de Estratonice) y en los *Diálogos de cortesanas* y *Amores* del propio Luciano parecen *novelle*. Dichas escenas, como los *Mimos* de Herondas y los simposios en general, podrían muy bien incluirse, en sentido lato y atendiendo, claro está, no a la forma (que es en ellas más generalmente narrativa que dramática), sino a la índole de la invención, en otro de los grandes géneros de la ficción, a saber, en la comedia (B 2.3). Especialmente interesante es la mencionada carta I 13 de Aristéneto, porque nos muestra un procedimiento muy usual luego en Boccaccio, en los *Gesta Romanorum*, en Ascanio dei Mori, Parabosco, León Battista Alberti, Timoneda, etcétera, a saber, la «novellización» de un tema tradicional, perteneciente a A o a B 1, mediante cambio de nombres y situaciones. Este cambio o, en su caso, la anonimidad, puede muy bien deberse (como bien explica Cataudella en pp. 88 s.), en origen, a discreción y prudencia, ocultando así la identidad de los protagonistas de hechos reales; añade Cataudella que la anonimidad (por ejemplo, en la viuda de Éfeso) da en cierto modo mayor universalidad a los sucesos.

g) Gran número de otras narraciones de muy diversos tipos (aunque todas, al parecer, puramente ficcionales, claro está), estudiadas en su mayoría, sin rigor alguno clasificatorio ni definicional, pero con finura y sensibilidad, sobre todo por Chassang, y algunas, después, por Cataudella principalmente.

En suma, para la adscripción concreta de cada relato individual a la *novella* o a la leyenda o cuento, es preciso un estudio pormenorizado de cada caso particular, y en muchos de ellos no es posible alcanzar seguridad alguna, lo que no obsta lo más mínimo a la estricta corrección y exactitud de las respectivas nociones generales o definiciones que hemos dado. Pues lo más difícil de todo, como vamos viendo, es determinar con precisión las fronteras entre *novella* (B 2.1) y cuento popular (B 1.3), y entre *novella* y leyenda (B 1.2): cuando decimos que la viuda de Éfeso o la licantropía presenciada por Eumolpo son *novelle*, y cuentos en cambio o leyendas (por su mucha mezcla de rasgos de B 1.2 y B 1.3) el ladrón de Rampsinito, la búsqueda de Fero, o Creso y Adrasto, nos fundamos, sobre todo, en criterios comparativos, que, como ya sabemos, nunca son decisivos ni pasan de meros indicios. Y así, llamamos elementos de cuento popular en la mitología clásica a los que son recurrentes

tanto en varios relatos de la misma mitología como en otras mitologías o folklores, y *novelle* a los relatos que resultan esencialmente peculiares o no repetidos; pero nunca con absoluta seguridad. Inseguridad que, es preciso repetirlo, no obsta ni detrae un ápice a la exactitud y rigor de las nociones teóricas que hemos formulado; pues lo importante en estas formulaciones es que no pueda haber confusión entre unos tipos y otros, y que nada haya que no entre en uno, y sólo en uno, de ellos (*definitio toti et soli definito conveniens*), aun cuando en la adscripción concreta de cada relato individual sólo se alcance la probabilidad, muy próxima a la certeza absoluta en algunos, muy considerable en muchos otros, y decreciendo en los demás hasta llegar a la mera posibilidad.

Cuando en un relato falta absolutamente toda adscripción a familia alguna conocida en la mitología y toda otra conexión con el tiempo mítico, así como toda garantía que pudiese darle la categoría de histórico, lo consideramos como *novella*; pero en modo alguno es imposible que sea leyenda, o hasta historia, y que su aislamiento sea meramente casual. Y cuando en el antes indicado proceso de «novellización» nos encontramos con que en muchas de las narraciones de los *Gesta Romanorum*, del *Decamerón* o de Timoneda están reproducidos los temas de algunas *novelle* de Apuleyo, o de *novelle* o meras anécdotas de algún otro autor antiguo (e incluso de puras leyendas de la mitología o de episodios de la historia) vemos también, sin embargo, que, en virtud de dicho proceso, el ambiente y la localización (si la hay), así como los nombres, son casi siempre distintos, con lo que, pretendiendo ser historias distintas, queda eliminada la tradicionalidad que en ellas resultaría si se limitasen a reproducir con o sin variantes la antigua historia, que es lo que sucede en la mitología. Tradicionales son, en todo caso, esos temas o motivos reproducidos en dichas *novelle*; y por eso ocurre que si la *novella*, como género, está desprovista por igual de tradicionalidad y de pretensión de veracidad, en la práctica hay muchas *novelle* de las que cabe pensar si no se les podrían atribuir ambas cualidades, con lo que automáticamente dejarían de ser *novelle* para pasar a la mitología en calidad ya de leyendas, ya de cuentos; es decir, hay *novelle* cuya no pertenencia a la mitología no consta con seguridad. Recíprocamente, si la mayoría de las narraciones de las *Desdichas de amor* de Partenio son genuinas leyendas, las restantes pueden también ser *novelle*.

Pero ninguna de estas inseguridades, insisto, afecta para nada al rigor de nuestras definiciones, y sólo con ese rigor (al que se han acercado más o menos los grandes investigadores) se puede estudiar científica y satisfactoriamente la mitología.

En B 3, con las reservas que hicimos en § 2, tenemos a Filóstrato, Dictis, Dares, el Περὶ ποταμῶν, los *Parallela minora*, y parte de la paradoxografía, epistolografía y biografía; pero la inseguridad es aquí mayor aún que en B 2, y, así como en *El curioso impertinente* (*novella pura*, B 2.1) o en cualquier anécdota verosímil de Ateneo, Diógenes Laercio o Valerio Máximo *puede* haber veridicidad real, y entonces, en la medida en que se admita que puede haberla, pasan a B 1 (procedentes de B 2 si, a pesar de estar en obras de historiadores, eruditos o biógrafos como los indicados, se las consideraba ficcionales sin pretensión de veridicidad; y procedentes de B 3 si se las consideraba supercherías), así puede suceder también con algunas secciones al menos de esos relatos de B 3.

6. Empezamos por Córeso y Calírooe, leyenda pura (B 1.2) y contada única y exclusivamente por Pausanias (VII 21, 1-5), a propósito de un templo de Patras consagrado a Baco, con la advocación de Calidonio porque su imagen había sido traída de Calidón. En Calidón, en efecto, es donde tiene lugar el suceso, cuyo sumario es el siguiente: Córeso, sacerdote de Baco, se enamora de la joven Calírooe, pero ésta no le corresponde; Córeso pide ayuda a Baco, quien produce entre los calidonios una epidemia mortífera, que no tendrá fin, según respuesta obtenida del oráculo de Dodona por los calidonios, hasta que Córeso ofrezca en sacrificio a Baco, ya sea la vida de Calírooe, ya la de alguien que se decidiese a morir en su lugar. Llegado el momento del sacrificio, y no habiendo encontrado Calírooe quien estuviese dispuesto a morir por ella, ni aun sus propios padres (como Alcestitis), Córeso, en lugar de matar a Calírooe, en presencia de ésta y de los asistentes al sacrificio, se da muerte a sí mismo; algún tiempo después Calírooe, conmovida y avergonzada, se suicida también.

Es asunto maravillosamente representado en uno de los mejores cuadros de Fragonard, de 1765, admirado en el Louvre; pero ya desde casi dos siglos antes, ininterrumpidamente y en toda Europa, el mismo motivo temático, aunque con distintos personajes y combinado con otros muchos elementos, de la mitología clásica también la mayoría

de ellos, había gozado de inmensa popularidad en la grandiosa creación bucólico-dramática *Il pastor fido* de Giambattista Guarini, estrenada en 1585 en Turín e impresa por vez primera en 1590 (según Tiraboschi en *Storia della Letteratura italiana*, Venezia, 1796, III 67; en cambio L. Fassò en la edición de U. T. E. T., Torino, 1967² = 1950¹, afirma que la primera representación se dio en 1596 en Crema, y que la primera impresión es de Venecia, 1589). Los personajes de *Il pastor fido* en los que se reproduce el tema de Córeso y Calíroe se llaman Amintas y Lucrina, y el relato está en la escena 2.^a del Acto 1.^o. Amintas cae en los brazos de Lucrina:

Strinse intrepido Aminta il sacro ferro;
e pareo ben che dall'accesa labbia
spirasse ira e vendetta: indi a lei volto,
disse con un sospir nunzio di morte:
dalla miseria tua, Lucrina, mira
qual amante seguisti, e qual lasciasti,
miral da questo colpo: e, così detto,
ferì se stesso, e nel sen proprio immerse
tutto 'l ferro, ed esangue in braccio a lei,
vittima e sacerdote in un, cadéo.

Lucrina, no ya algún tiempo después como Calíroe (y como Evadne, Enone y Pantea), sino inmediatamente como Tisbe y como Julieta, se suicida (con el mismo cuchillo, que saca del cuerpo de Amintas, como Tisbe) y cae, a su vez, sobre Amintas:

A sì fero spettacolo e sì nuovo
instupidì la misera donzella
tra viva e morta, e non ben certa ancora
d'esser dal ferro, o dal dolor trafitta:
ma come prima ebbe la voce e 'l senso,
disse piagnendo: O fido, o forte Aminta!
O troppo tardi conosciuto amante,
che m'hai data, morendo, e vita e morte!
Se fu colpa il lasciarti, ecco l'ammendo
coll'unir teco eternamente l'anima.
E, questo detto, il ferro stesso, ancora
nel caro sangue tiepido e vermiglio,
tratto dal morto e tardi amato petto,
il suo petto trafisse; e sopra Aminta,
che morto ancor non era, e sentì forse
quel colpo, in braccio si lasciò cadere.

Tal fine ebber gli amanti; a tal miseria
troppo amor e perfidia ambo due trasse.

Lo que sigue a la muerte de Amintas y Lucrina está contaminado con el tema de otra leyenda, pura leyenda también como la de Córeso y Calírooe, y también contada sólo por Pausanias, muy poco antes (VII 19, 1-10, sobre todo 1-6), a saber, la de Melanipo y Cometo, cuyo sumario es como sigue. Cometo, sacerdotisa del templo de Artemis Triclaría en Aroe (la futura Patras), es amada por el joven Melanipo, a quien ella corresponde. Quieren casarse, pero se oponen irreductiblemente tanto los padres de él como los de ella. Melanipo y Cometo, entonces, consuman su amor en el templo de la diosa, del que se disponían a seguir usando como de alcoba; pero la cólera de Artemis produce en el país esterilidad de la tierra y enfermedades mortíferas. Se acude entonces al oráculo de Delfos, que denuncia a Melanipo y Cometo y ordena que se les dé muerte en sacrificio a Artemis, y que lo mismo se siga haciendo anualmente con la joven y el muchacho más hermosos. Así lo hacen los de Aroe, sin duda durante bastante tiempo (así parece implicarse, aunque Pausanias no dice con claridad si fue por mucho o por poco tiempo, así como tampoco dice explícitamente que Melanipo y Cometo fueron los primeros sacrificados, cosa ésta que sí se implica de modo necesario en su relato), transcurrido el cual se cumple otro oráculo relativo a la cesación de dichos sacrificios humanos. Según este oráculo, los sacrificios cesarían el día en que un rey extranjero se presentase trayendo consigo una divinidad también foránea, y esto se cumple en la persona de Eurípilo, combatiente griego ante Troya, quien, después de la conquista de la ciudad, recibe, en el reparto del botín, un arca que contenía una imagen de Baco, se vuelve loco al ver la imagen, obtiene en Delfos un oráculo (tercero de los que se mencionan en esta leyenda) según el cual deberá establecerse donde se encuentre con hombres que ofrezcan un sacrificio extraño, y, habiendo arribado a Aroe, advierte que un muchacho y una joven han sido conducidos al altar de la diosa Triclaría; no tarda Eurípilo en darse cuenta de que aquél es el país indicado por el oráculo, y asimismo los de Aroe reconocen en aquel rey extranjero el anunciado por su oráculo y ponen fin a los sacrificios de jóvenes, al tiempo que Eurípilo cura de su locura. Veamos, pues, la utilización que del tema de esta leyenda aparece en

Il pastor fido. A las preguntas de Mirtilo sobre qué sucedió después del doble suicidio de Amintas y Lucrina, responde Ergasto con este relato:

L'ira s'intiepidì, ma non s'estinse:
 chè dopo l'anno, in quel medesimo tempo,
 con ricaduta più spietata e fiera
 incrudeli lo sdegno; onde di nuovo
 per consiglio all' Oracolo tornando,
 si riportò della primiera assai
 più dura e lagrimevole risposta:
 che si sacrasse allora, e poscia ogn'anno,
 vergine o donna alla sdegnata Dea,
 che 'l terzo lustro empiesse, ed oltre al quarto
 non s'avanzasse; e così d'una il sangue
 l'ira spegnesse apparecchiata a molti.
 Impose ancora all'infelice sesso
 una molto severa, e, se ben miri
 la sua natura, inosservabil legge;
 legge scritta col sangue: che qualunque
 donna o donzella abbia la fè d'amore,
 come che sia, contaminata o rotta,
 s'altri per lei non muore, a morte sia
 irremissibilmente condannata.
 A questa dunque sì tremenda e grave
 nostra calamità spera il buon padre
 di trovar fin con le bramate nozze:
 perocchè dopo alquanto tempo essendo
 ricercato l' Oracolo, qual fine
 prescritto avesse a' nostri danni il Cielo,
 ciò ne predisse in cotai voci appunto:
 Non avrà prima fin quel che v'offende,
 che duo semi del Ciel congiunga Amore;
 e di donna infedel l'antico errore
 l'alta pietà d'un Pastor Fido ammende.

El sacrificio anual de una joven y un muchacho que fuesen los más bellos (Pausanias 4 και ἐκείνους τε αὐτοὺς μάντευμα ἀφίκετο θῦσαι τῇ Ἀρτέμιδι και ἀνά πᾶν ἔτος παρθένον και παῖδα οἱ τὸ εἶδος εἶεν κάλλιστοι τῇ θεῶ θύειν) está representado en Guarini por el sacrificio anual de una *vergine* o una *donna* que (a diferencia de Cometo y Melanipo que habían violado la santidad del templo de Artemis, pero no fidelidad alguna), hubiera manchado o roto la fidelidad amorosa. Hay también tres oráculos como en Pausanias (en el

conjunto de Córeso-Calírroe y Melanipo-Cometo, prescindiendo del de Eurípilo): uno para Amintas y Lucrina (como el dodoneo de Córeso y Calírroe); otro, para satisfacer a Diana (como el pítico de Melanipo y Cometo, pero por distinto motivo y con contaminación, pues en Guarini es Diana la constantemente irritada por la ofensa hecha por Lucrina a su sacerdote Amintas, mientras que Córeso es sacerdote de Baco, no de Artemis, y la ira de ésta es por el sacrilegio); y, el tercero, para acabar con el sacrificio anual (como el también pítico de Melanipo-Cometo, o, mejor aún, de la cesación de los sacrificios que empezaron con los de esa pareja, pero el procedimiento es totalmente distinto: llegada de un rey extranjero con una imagen en Melanipo; boda de dos $\delta\iota\omicron\iota$, y reparación por un Pastor Fido de la ofensa cometida por Lucrina en Guarini).

Contaminación, igualmente, entre Córeso y Melanipo hay en el hecho de que Mirtilo pide morir en vez de (como en Córeso; en Melanipo no hay sustitución que sirva de escapatoria, ni para él y Cometo, ni para los dos jóvenes de ambos sexos que había que sacrificar anualmente) Amarilis, y también en el hecho de que la elegida para el sacrificio anual en *Il pastor fido* es la (o una) que haya faltado a la castidad, como habían faltado Cometo y Melanipo, causantes del sacrificio anual de Aroe (por eso Corisca maquina que Amarilis sea sorprendida en la cueva con Mirtilo, y por eso es Amarilis la elegida para el sacrificio, ofreciéndose después Mirtilo en su lugar).

Mirtilo es el *pastor fido* que repara, mediante su matrimonio con Amarilis (sustitutivo, a su vez, del sacrificio sustitutivo de Mirtilo, cuando se reconoce que se ha producido la situación prevista por el tercer oráculo), la falta antigua (de donde habían dimanado todos los males de Arcadia) de Lucrina.

El Amintas de Guarini puede tener algún influjo del de Tasso, que a su vez puede derivar de Pausanias, por lo menos en el hecho de que también Silvia, que lo desdeña como Calírroe a Córeso, se ablanda y le corresponde al recibir la (falsa) noticia de su muerte por amor a ella, como Calírroe al ver muerto a Córeso por lo mismo; difiere, en cambio, lo demás, sobre todo el final, que es feliz en Tasso.

La pretensión de Carino de que Mirtilo no es apto para sustituir a Amarilis no está fundada en el relato que Ergasto hace del segundo oráculo (donde hay solo «s'altri per lei non muore») y sí sólo en el del primer oráculo:

se Lucrina,
 perfida ninfa, ovvero altri per lei
 di nostra gente, alla gran Dea si fosse
 per man d'Aminta in sacrificio offerta.

Dicha pretensión está en V 4 («Perchè se' forestiero») y en V 5 («Pur quello è forestier che sacrar vuoi»). Lo que sigue (revelaciones de Carino sobre Mirtilo a preguntas de Montano), está inspirado, sobre todo, en el *Edipo Rey* (y también en otros relatos de exposición, como Paris, Télefo, Ciro, y Moisés sobre todo, si bien Mirtilo no fue expuesto, sino arrastrado por un torrente, encontrado por Carino, entregado por éste al pastor Dametas que lo buscaba por orden de Montano, y entregado de nuevo por Dametas a Carino por haber recibido un oráculo que anunciaba peligro de muerte para el niño, de manos de su padre, si volvía a la casa paterna; y cuando ahora, al ser reconocido Mirtilo como aquel hijo de Montano que se perdió en su infancia, parece que se va a consumir dicha muerte, Mirtilo se salva porque al mismo tiempo se le reconoce también, gracias a la videncia profética de Tirenio, el Tiresias de esta obra, como el «pastor fido» anunciado por el tercer oráculo).

El sacrificio de la joven que secretamente ha faltado a la castidad, ordenado por el oráculo (no se dice de quién en Eulímene), como el de Cometo, se encuentra también en la leyenda (B 1.2, de nuevo) de Eulímene, contada únicamente por Partenio (35); pero mientras en Cometo es para librar a Aroe de esterilidad y epidemia por la reiterada cohabitación de aquélla con Melanipo en el tempo de Artemis Triclaria, en Eulímene es para librar a la ciudad de su padre del bélico asedio de los ejércitos enemigos, y su corruptor, Licasto, al parecer para salvarla, una vez que por sorteo ha tocado a Eulímene ser la víctima, revela su reiterada cohabitación con ella (quizá porque al no ser ya pura παρθένος no era víctima apropiada; cf. 2 θεσπιζεται τοῖς ἐγγχωρίοις ἥρωσι σφαγιάσαι παρθένον), aunque de nada le sirve (ὁ δὲ πολὺς δμιλος πολὺ μᾶλλον ἐδικαίου αὐτὴν τεθνᾶναι); y habiéndosela encontrado grávida después de sacrificada, Aπτερο, su prometido, asesina a Licasto.

Un suicidio similar al de Calírroe, si bien desagradablemente homosexual, tenemos en otra leyenda (B 1.2, una vez más) que igualmente está sólo en Pausanias (I 30, 1), la de Meles y Timágoras. Enamorado éste de aquél, le ordena Meles que se arroje desde lo alto

de una roca, cosa que hace Timágoras, estrellándose; al verlo Meles muerto, se arrepiente y se suicida también arrojándose desde la misma roca. Relacionados con estos suicidios de Timágoras y Meles, aunque sin el arrepentimiento de la desdenosa o el desdenoso que vemos en Calíroe y en Meles, son los suicidios, metamorfosis y muertes de amor que aparecen en otras leyendas: el Cicno de *Ov. Met.* VII 371-379 (que se suicida y es metamorfoseado en cisne, cuando Filio, después de haber domado aves, león y toro por orden de Cicno, se niega, despreciado por éste en su amor, a entregarle el toro como lo había hecho con los otros animales; en Antonino Liberal, 12, es, al parecer, aunque el pasaje parece lacunoso, por orden de Hércules, que le ha ayudado desde el cielo a capturar el toro, por lo que se lo niega), Arsínoe y Arceofonte en Antonino Liberal, 39 (Arceofonte se suicida por hambre, al verse despreciado por Arsínoe; ésta es petrificada por Afrodita), Ifis y Anaxárete en *Ov. Met.* XIV 698-761 (Ifis, despreciado por Anaxárete, se ahorca; Anaxárete es también petrificada por Venus), Ificlo y Harpálice en Ateneo XIV 619 e (aquí es al revés: Harpálice, despreciada por Ificlo, muere, no se nos dice cómo: ἡ δὲ ἀπέθανεν), el innominado ἐραστής del idilio 23 de Teócrito (que se suicida también al verse despreciado por un muchacho, igualmente innominado y que muere poco después al caerle encima una estatua de Eros), Prómaco y Leucócomas en Conón 16 (Leucócomas se suicida, como el Cicno de Ovidio, al ver que lo último que pide a Prómaco éste se lo da a otro), Asandro y Gorgo en Plutarco, *Amat.* 20, 766 c-d (episodio similar, al parecer, al de Arceofonte y Arsínoe, aunque no conocemos el final, correspondiente a una laguna que hay en 766 d), Cálce y Evatlo en Estesícoro citado por Ateneo XIV 619 d-e = fr. 43 Bergk, 277, 100 Page (Cálce se suicida al no acceder Evatlo a casarse con ella), y, al parecer, Estriangeo y Zarinea en Nicolás de Damasco *FGrH* 90, 5 = *FHG* fr. 12 y, con menos detalle, en Demetr. *de elocut.* 213 (Estriangeo, enamorado de Zarinea, que también le ama a él, no consigue sin embargo sus favores, pues Zarinea le exhorta a que, por consideración a su esposa Retea, se venza en esa pasión ilícita; Estriangeo anuncia su propósito de suicidarse, pero la narración se interrumpe aquí y queda lacunosa sin llegar a decirnos el final del episodio; nada de estos amores, y sí sólo que Estriangeo perdonó la vida a la belicosa reina de los Sacas Zarinea, o Zarina, y que ésta lo salvó después, asesinando para ello a su esposo Mérmero, que había hecho

prisionero a Estriangeo y quería matarlo, cuentan el anónimo Γυναίκες ἐν πολεμικοῖς συνεταὶ καὶ ἀνδρεῖαι, cap. II Westermann, y Diod. II 34 = Ctesias, fragm. 7 Jac. = 26 Müll.; la carta de Estriangeo a Zarinea comunicándole su propósito de suicidarse está también en pap. Oxyrrh. 2330 = FGrH 688, 8 b). Muerte de amor, sin suicidio, como en la mencionada Harpálice, tenemos en Selemno (de nuevo, sólo en Pausanias: VII 23, 1-3), que, después de disfrutar de los favores de la ninfa Argira, abandonado por ella muere de amor.

Y, como última ramificación del tema del suicidio por amor, aunque la relación es aquí ya muy remota, cabe considerar los suicidios después de una violación o, en otro caso, para evitar una violación inminente. Del primer tipo tenemos: Lucrecia (en Liv. I 57-59, Ov. *Fast.* II 721-852, Val. Max. VI 1, 1, Aur. *Vict. de vir. ill.* IX 1-5, Di. Cass. fr. 11, 13-19, Serv. *Aen.* VIII 646, Sen. *Oct.* 294 ss., Sil It. XIII 821 s.), Pelopia (Hygin. *fab.* 88 y 253, cf. Aelian. *var. hist.* XII 42), Dada (en Nicolás de Damasco, FGrH 90, 14 = FHG III 369, fr. 21), y las hijas de Escédaso (estudiadas arriba, en § 5). Y del segundo tipo existen tres ejemplos muy característicos: el asesinato de Virginia por su padre para evitar que caiga en poder del decémviro Apio Claudio (Liv. III 44-49, Cic. *de re publ.* II 63, Diod. XII 24, Dion. Hal. XI 28-32, Val. Max. VI 1, 2, Pompon. *Dig.* I 2, 2, 24, Eutrop. I 18, Aur. *Vict. de vir. ill.* 21, 2 s., Oros. II 13, Zonar. VII 18), el suicidio de una muchacha de Tegea apresada para el tirano Aristomélidas (de nuevo sólo en Pausanias: VIII 47, 6), y el suicidio, igualmente, si bien el ejecutor material es el que quiere violarla, de una joven que se las ingenia para engañar así a quien la acosa, impidiendo de este modo heroico la ejecución de su criminal intento. Esta última leyenda, llevada por Ariosto a admirables cimas de belleza, angustia y tensión emotiva en el personaje de Isabela (*Orl. Fur.* XXIX 1-30), se encuentra por vez primera en el siglo VI de nuestra era, en el tratado griego *Sobre los meses* (IV 163) de Juan Lorenzo Lido, y con posterioridad, y antes de Ariosto, en los siglos XI al XV, aparece atribuida a diversos personajes, las más de las veces como leyenda hagiográfica. El suicidio de la protagonista es similar, en Ariosto, al de Enone, Hero, Pantea, Evadne, Tisbe o Julieta, pues también a Isabella le resulta imposible seguir viviendo después de muerto su amado (Zerbino); pero no se da inmediatamente la muerte, y sí sólo cuando no encuentra otro modo de defender su propio cuerpo frente al asalto de un lujurioso

violador. Este último elemento heroico es el único que hay en Lido, en cuyo relato son anónimos los personajes (correspondientes a Isabela y Rodomonte): una mujer a la que un brutal soldado intenta seducir, ante su obstinada insistencia que hace inminente la violación, lo engaña diciéndole que posee una droga que hace el cuerpo invulnerable, y que puede él hacer la prueba con ella misma; así lo hace el bárbaro y le clava la espada, consiguiendo ella de este modo su propósito de morir antes de que el otro pueda cumplir su intento.

7. La leyenda de Giges¹, leyenda pura igualmente (aunque muy en la frontera con la historia) y perteneciente por tanto a B 1.2 (si es que no es de A salvo en sus elementos inverosímiles o prodigiosos) y no en modo alguno a B 2, a pesar de ser calificada muy frecuentemente como *novella*, fue reconstruida a principios de este siglo, con sabiduría y agudeza, aunque con excesiva fantasía, por Kirby Flower Smith (en *AJPh* 23, 1902, 261-282 y 361-387; nada nuevo aportó el papiro que, publicado en 1949 por Lobel, contiene un fragmento, al parecer, de una tragedia sobre Giges, ni tampoco la mucha bibliografía aparecida desde entonces), a partir de Heródoto (I 8-12), Janto (en Nicolás de Damasco, *FGrH* 90, 47 = *FHG* 384 s., fr. 49), Platón (*resp.* 359 d-360 b), Ptolomeo Queno (en *Phot. Bibl.* 150 b), y Justino (I 7) principalmente. Seleccionando críticamente las secciones más sólidas de esa reconstrucción, encontramos en ella varios elementos típicos o recurrentes en otros mitos. En primer lugar Giges trae (como Tristán), por encargo del rey de Lidia (Adiates o Sadiates en Nicolás de Damasco), a la futura esposa de éste, llamada Tudo (o Nisia, o Clitia, o Habro); durante el viaje intenta seducirla, siendo rechazado por ella, que al llegar lo denuncia al rey. Tenemos aquí uno de los motivos del mito de Mírtilo, auriga de Enómao y que, en la versión más común, enamorado de la hija de éste, Hipodamía, traiciona a Enómao causando su muerte en beneficio de Pélope, ya sea por dar gusto a Hipodamía, que sólo así puede alcanzar su deseo de casarse con Pélope y así se lo pide a Mírtilo (en *schol. Il.* II 104, *Apollod. epit.* II 7, *schol. Lycophr.* 157, e implicado en *Nonn.* XX 162; Mírtilo ama a Hipodamía en los tres últimos y en Pausanias VIII 14,

¹ Este párrafo y los dos que siguen, así como el final del precedente (sobre Isabela y relato de Lido), son reproducción, con algunos cambios y adiciones, de la parte más considerable del artículo publicado en *Jano*, 79, pp. 95-100.

11), ya sobornado por Pélope (en Hygin. *fab.* 84, Diod. IV 73, 4, Pausan. loc. cit., y Nicol. Damasc. *FGrH* 90, 10 = *FHG* III 367, fr. 17) o por la propia Hipodamía (en Serv. *Georg.* III 7, y *Myth. Vat.* I 21 y II 146). Después de haberse Pélope casado con Hipodamía, Mírtilo intenta besar a ésta (en Ferecides fr. 37 Jac. = 93 Müll. = schol. *Soph. El.* 504) o violarla (en Apolodoro, *epit.* II 8, y schol. *Lycophr.* 157) o seducirla (en schol. *Eur. Or.* 990 en versión alternativa de la que luego veremos: ἢ, ὥς οἱ πολλοὶ φασί, πειράζων αὐτήν), aprovechando el momento en que, durante el viaje de los tres, Pélope ha ido a buscar agua para su esposa. Pélope en todas las versiones lo arroja al mar. Pero hay dos detalles de sumo interés: uno de ellos es, de nuevo, el motivo de «Putifar»: es Hipodamía la que solicita a Mírtilo y, rechazada por él, lo calumnia luego ante Pélope acusándole de haber intentado violarla (así en schol. *II* II 104, *Eustath. II.* 183, 19-184 [relato de increíble verborrea, como bien hace notar M. van der Valk en su edición, ad 183, 17, 183, 45 y p. CXXXV], y, muy brevemente, también en el citado escolio a *Eur. Or.* 990: διαβληθεὶς γὰρ παρ' Ἰπποδαμείας ὡς βιάζων αὐτήν ἢ, ὥς οἱ πολλοὶ φασί, πειράζων αὐτήν). En el otro encontramos una «pernada» o *ius primae noctis*: Mírtilo traiciona a Enómao por la promesa que le ha hecho Hipodamía (en los pasajes citados de Servio y de *Myth. Vat.*), o bien el propio Pélope (en Pausanias VIII 14, 11, también citado) de concederle su primera noche (Pausanias dice sólo νόκτα μίαν; por otra parte, en Nicolás de Damasco, fragmento citado, es la boda con Hipodamía lo que Pélope promete a Mírtilo, y la traición de éste a Enómao consiste en darle muerte con su espada durante la batalla contra Pélope y sus huestes). En los dos casos (y también en Nicolás de Damasco) Pélope da muerte a Mírtilo al exigir éste el cumplimiento de la promesa. Aunque en Giges se menciona sólo el motivo del intento de seducción, los otros dos («Putifar» y «pernada») están, sin embargo, muy próximos a los acontecimientos subsiguientes. En efecto, el rey al oír la acusación promete matar a Giges; pero éste, que tiene noticia de ello por una esclava, enamorada de él, que lo ha oído y se lo comunica, invade el palacio real, sorprende dormido al rey, y le da muerte, tras de lo cual se apodera del trono y se casa con Tudo. (Antes de su proyecto de boda había el rey Adiates intentado perder a Giges enviándolo a cazar jabalíes, lo que es también paralelo del intento de Ióbates para perder a Belerofontes enviándolo a matar la Quimera, del de Pelias

enviando a Jasón en busca del vellocino de oro, y del de Polidectes enviando a Perseo por la cabeza de Medusa.) Tal es la versión de Nicolás de Damasco, con la que hay que combinar sobre todo la de Heródoto: el rey, llamado aquí Candaules, está tan entusiasmado con la belleza de su esposa (no dice Heródoto su nombre) y tiene tanta confianza en Giges, que se empeña en mostrársela desnuda, intentando que ella no lo advierta; pero esto le sale mal, pues ella se da cuenta (gracias, en Ptolomeo Queno, a que tenía doble pupila [cf. Plin. *n. h.* VII 17] y estaba en posesión de una piedra mágica [el *δρακονιτρης*, cf. Plin. *n. h.* XXXVII 158, Solin. XXX 16, 17, Isidor. *etym.* XVI 14, 7, Tzetz. *Chil.* VII 656 s., y Philostr. *Apoll. Ty.* III 8] que, o contrarrestaba la acción invisibilizante del también mágico anillo que, según el célebre relato citado de Platón [*Resp.* 359 d-360 b, y mencionado también en Cic. *de off.* III 38, Lucian. *Nav.* 42 y *Bis accus.* 21, y Philostr., loc. cit.] poseía Giges, o le permitía ver a través de objetos opacos, a saber, la puerta, en este caso, tras de la que Giges estaba escondido: motivos del casco de Hades y Tarnhelm, y de Linceo, respectivamente), y al día siguiente hace venir a Giges y le exige, si no quiere morir él, que dé muerte a Candaules y se case con ella; Giges hace ambas cosas y recibe también el trono de Lidia. La facilidad y presteza con que la reina decide cambiar de marido haciendo asesinar al primero, aunque ella pretexto dignidad ofendida y venganza sobre Candaules, nos muestra una notable aproximación, como hemos dicho, al tema de Mírtilo en la versión que hace a Hipodamía enamorada de él y solicitándolo o prometiéndole su primera noche. (El desenlace, en cambio, es opuesto, pues en todas las versiones Mírtilo muere, como hemos dicho, arrojado al mar por Pélope, al reclamar aquél lo prometido o a raíz de su intento sobre Hipodamía o del de ésta sobre él.)

Un último motivo mítico importante hay en el relato de Nicolás de Damasco sobre Giges: una artimaña o subterfugio para escapar al sentido de un juramento interpretando como equívocos sus términos, artimaña que constituye un interesante precedente de la que utiliza Iseo para su ordalía; está también en el episodio de Temisión y Frónima en Heródoto, y se repite, antes de Iseo, en Macrobio, y después de ésta, en el *Patrañuelo* de Timoneda. Giges, una vez conseguido el trono, quiere vengarse de un antiguo enemigo llamado Lixo, y jura que lo enterrará en donde por primera vez se lo encuentre; evita

Lixo los itinerarios frecuentados por Giges; éste lo busca por los más apartados caminos, lo encuentra al fin y quiere enterrarlo vivo, pero sus amigos le convencen de que puede no faltar al juramento si espera a que muera de muerte natural y después lo lleva a enterrar allí (tras de lo cual Giges lo invita a su mesa y le da sólo huesos y vinagre, preguntándole qué tal está comiendo, a lo que responde Lixo: «como es natural estando a la mesa de un enemigo»; Giges se echa a reír y lo hace amigo suyo). En Heródoto (IV 154) encontramos un subterfugio similar: habiendo obligado el rey Etearco, padre de Frónima, a Temisón a que jurase que haría lo que le pidiera, le pide Etearco que arroje al mar a su propia hija Frónima; Temisón la arroja, en efecto, pero sujeta con unas cuerdas, con las que vuelve a izarla a su navío, salvándola. Bastante parecida, si bien de carácter etiológico, es la artimaña que encontramos en Macrobio (*Sat.* I 6, 30) como explicación del cognomen *Scrofa* (es decir, 'puerca') de la familia romana de los Tremelios Escrofa: habiendo robado y matado los esclavos de uno de esos Tremelios una cerda de un vecino, al reclamársela éste, coloca Tremelio el animal muerto debajo del lecho en que descansaba su esposa, y en presencia del reclamante jura que en su casa no hay más cerda que «ésa que yace en el lecho» (o bien «entre las sábanas»; ninguna equivalencia española es tan convenientemente ambigua como la expresión latina, que es *in centonibus*, en la que la ambigüedad está tanto en el locativo con *in*, que tanto puede ser 'en' o 'sobre' como 'entre', como en los *centones*, término que indica toda clase de ropas formadas de remiendos o retazos ensartados o cosidos unos con otros; la ambigüedad se completa con el engaño de señalar el lecho al mismo tiempo: *nullam esse in villa sua scrofam*, «nisi istam, inquit, quae in centonibus iacet»; *lectulum monstrat*, bien traducido por Marinone: 'che nella sua villa non c'è nessuna scrofa, «se non questa —precisa— che giace tra le coltri» ed indica il letto'; y antes ha traducido por 'mette il corpo della scrofa sotto il materasso su cui era caricata sua moglie' la expresión macrobiana *scrofae cadaver sub centonibus collocat, super quos uxor cubabat*; bien marcada es la oposición entre este *sub centonibus* y el *in centonibus* de la frase de Tremelio). No hay, ni en este Tremelio ni en Giges ni en Temisón, premeditación y sí sólo escapatoria, mediante un efectivo perjurio, a una situación imprevista. En cambio, en la «patraña cuarta» del *Patrañuelo* tenemos una estratagema cuidadosa-

mente preparada de antemano para engañar a los asistentes a una ordalía, y calcada, así, de la de Iseo: se trata también de una adúltera que, en su camino hacia el lugar de la ordalía (la «Bocca della Verità» en Roma), finge que cae y que se le clava una espina en un pie; acude a sacársela su amante, previamente instruido y disfrazado de rústico villano, y luego el juramento es que nadie la ha tocado más que su marido y el pobre villano que le ha sacado la espina.

8. En Atis, hijo de Cresos, y en Ciro, nieto de Astiages y fundador de la monarquía o imperio persa, encontramos el tema de la ineludibilidad de los oráculos e inutilidad de los esfuerzos que por eludirlos se hacen absurdamente (pues, una de dos, o los oráculos merecen crédito y nada se puede hacer, o no lo merecen y nada hay que hacer entonces). Este motivo aparece, ante todo, en algunos de los mitos más esplendorosos: Aquiles en Esciros (asunto maravillosamente tratado, a partir de la *Aquileida* de Estacio, y después de sendas óperas de Cavalli, Draghi, Scarlatti y Campra, en el drama de Metastasio, con música, en primer lugar, de Caldara, y después, de Jommelli, Hasse, Gassmann, Naumann, Anfossi, Paisiello y Pugnani; hay también la *Deidamia* de Haendel y otras del siglo XIX), Aquiles en Troya, Layo, Edipo, el propio Enómao, Acrisio y Príamo; en todos los casos el receptor del oráculo intenta, sin éxito, impedir su cumplimiento, ya sea obstaculizando la condición en los de carácter condicional (Tetis tratando de impedir que su hijo Aquiles vaya a Troya, y, ya en Troya, tratando de que regrese renunciando a la gloria; Layo intentando abstenerse de cohabitar con su esposa para no engendrar un hijo), ya oponiéndose frontalmente en los absolutos (Edipo alejándose de quienes cree ser sus padres; Acrisio mandando arrojar al mar a su nieto Perseo recién nacido, en compañía de su hija Dánae, madre del niño; Enómao obstaculizando el matrimonio de su hija Hipodamía mediante la carrera de carros que impone a sus pretendientes, con pena de muerte, como para los de Atalanta, si resultan vencidos; Príamo ordenando que el recién nacido Paris sea abandonado en el monte Ida, o, según Tzetzes en schol. Lycophr. 319, que se dé muerte al recién nacido Munipo y a Cila, madre del niño). En Heródoto encontramos este motivo en el episodio de Atis (I 34-45) y en el de la infancia de Ciro (I 108-119), puramente legendarios ambos, aun cuando ambos, como el de Gíges y la mayoría de los demás enumerados

arriba en § 5, son frecuentemente llamados *novelle*, sin el menor fundamento. El frigio Adrasto mata sin querer a Atis, hijo del rey Creso de Lidia, su benefactor, y se suicida. Aquí el oráculo está representado (como en el caso de Paris por el sueño de Hécuba) por un sueño profético que comunica a Creso que su hijo Atis perecerá por una punta de hierro; Creso trata de impedirlo ordenando (como el padre de *La bella durmiente* hace con los husos y ruecas) que toda clase de armas e instrumentos con punta de hierro sean alejados de las habitaciones de su hijo; pero de nada le sirve, pues en una cacería organizada contra un enorme jabalí (similar al de Calidón), un dardo disparado contra el animal por Adrasto va accidentalmente a clavarse en Atis causándole la muerte: exactamente igual que en la cacería de Calidón el justo Peleo mata involuntariamente a su suegro Euritión. Un sueño (interpretado éste por «magos» especialistas) es también el medio oracular que comunica a Astiages, rey de los medos, que su nieto reinará en su lugar; trata de impedirlo mandando matar al recién nacido, Ciro, pero, por una serie de circunstancias, éste se salva y con el tiempo destrona a su abuelo (tema, también, de otro espléndido drama musical de Metastasio, el *Ciro riconosciuto*, con música, igualmente, de Caldara). Hay también aquí el tema macabro del banquete de Tiestes y de Filomela y Procne: la venganza del rey Astiages sobre Hárpago, su hombre de confianza, por no haber cumplido el encargo que le hizo de matar al recién nacido: Astiages hace que Hárpago en un banquete devore sin saberlo a su propio hijo, y al terminar la comida le muestra la cabeza (y las manos y pies) de su hijo.

Otro elemento mítico de la infancia de Ciro, que aparece racionalizado en Heródoto I 95 y 110 (y sin racionalización en Luciano, *de sacrif.* 5, Eliano *v. h.* XII 42, Justino I 4, 10, Porfirio, *de abstin.* III 17, y Sidonio Apolinar, IX 30 s.), es el haber sido amamantado por una perra (como Paris por una osa, Télefo por una cierva, Atalanta por una osa, Eolo y Beoto por una vaca, Egisto por una cabra, Pelias por una yegua, Rómulo y Remo, y también Licasto y Parrasio, por una loba, y Habis, rey de Tarteso, por varias perras y cerdas y por una cierva; algunos más en Higino, *fab.* 252).

9. Pasemos, por último, al tema de Estratonice (con el que hemos empezado este trabajo, y para el que, como para los anteriores, es

inadmisible la calificación de *novella* con que tan frecuentemente se lo designa), reina helenística, esposa de Seleuco I (fundador de la dinastía siria de los Seléucidas) y, sucesivamente, del hijo de éste e hijastro suyo Antíoco I. Enamorado éste de su madrastra, no lo confiesa a nadie y enferma gravemente. El médico de Seleuco (Erasítrato en la mayoría de los relatos) descubre la causa de la enfermedad de Antíoco tomándole el pulso y observando que sólo se altera cuando en la habitación entra Estratonice; y hecho el descubrimiento, Erasítrato pone al padre a prueba diciéndole que su hijo Antíoco está enamorado de su esposa (del médico) y preguntándole, al recriminarle Seleuco por no entregársela a Antíoco, si en el caso de que éste estuviera enamorado de la esposa de Seleuco, estaría él dispuesto a concedérsela; Seleuco contesta afirmativamente, y Erasítrato le revela la verdad, tras de lo cual Seleuco casa a su mujer con su hijo y le cede una parte de su reino. Tenemos este relato, con todos los detalles, ante todo en Plutarco (en la vida de Demetrio Poliorcetes, padre de Estratonice: *Dem.* 38), y después en Apiano (*Syr.* 59-61) y en el tratadito *De dea Syria* de Luciano de Samósata (17 s.; en 17-27 añade Luciano, y es testimonio único, otra historia de Estratonice completamente distinta, aunque también puramente legendaria, la de su amor por un joven llamado Combabo y la autocastración de éste para permanecer fiel al rey Seleuco, a quien, al ser acusado de adulterio, prueba Combabo su inocencia pidiéndole que le permita mostrarle el contenido de una caja que él había entregado cerrada al rey, para su custodia, al recibir de éste la orden de acompañar a la reina; y al abrir la caja ve allí el rey los órganos genitales de Combabo), así como en el escolio a Lucian. *cal. non tem. cred.* 14; y, omitiendo la prueba del padre por el médico y otros detalles, en Valerio Máximo (que es el más antiguo garante de la historia, en V 7, ext. 1), en Galeno (XIV 626, 631 < 633 >, XVIII B 40; 18), en otras dos obras de Luciano (*Icaromen.* 15, *cal. non tem. cred.* 14 [cf. *de saltat.* 58], pasajes en los que parece indicarse, muy de pasada y sin precisión alguna, que Antíoco, lejos de la ocultación de su amor que aparece en Plutarco, en Apiano y en el mencionado *De dea Syria* del propio Luciano, hace señas a Estratonice y ésta le corresponde; indiquemos, de paso, que carecen totalmente de fundamento las dudas que a veces se han formulado sobre la autenticidad luciana del *De dea Syria*), en Juliano (*Misopog.* 60-64) y en Suidas (Ἐρασίστρατος). Una historia

de un descubrimiento similar, pero no de Erasístrato, sino de Hipócrates, y hecho sobre Perdicas, hijo de Alejandro I de Macedonia y enamorado de Fila, concubina de su padre (pero después de la muerte de éste), se cuenta en la *Vida de Hipócrates* de Sorano (2, p. 450 Westermann); con el mismo nombre de Perdicas, pero acerca de un amor incestuoso, no, por tanto, a su madrastra, sino a su madre, amor al que Perdicas no cede, enfermando gravemente y acabando por anunciar su propósito de suicidarse, tenemos un poema latino anónimo de alguna extensión (la *Aegritudo Perdicae*, de 290 versos y que quizá sea de Draconcio) y referencias en Lucian., *de conscr. hist.* 35, Fulgencio (*Myth.* III 2) y los Mitógrafos Vaticanos (I 232, II 130, III 7, 3), más una de Claudiano (*carm. min.* 8 = 69 Gesner), muy imprecisa, pero que parece referirse, al revés, a un amor de la madre a Perdicas (cf., impreciso, *Dracont. Hyl.* 40 s.); un descubrimiento parecido hay en las *Etiópicas* de Heliodoro (IV 8); y una historia parecidísima a la de Estratonice (y ésta sí que podría ser *novella*, esto es, una «novellización» de Estratonice), con la misma riqueza de detalles pero con otros nombres (y no regios), y siendo la mujer amada por el hijo concubina y no esposa del padre (como en el caso de Perdicas e Hipócrates), cuenta Aristéneto en una de sus cartas eróticas (I 13).

La descendencia literaria y artística de la leyenda de Estratonice y Antíoco es notable: en la Edad Media la tenemos, también probablemente «novellizada», en los *Gesta Romanorum* (40, p. 335 Oesterley) y, con mayor atractivo, en el *Decamerón* (II 8: descubrimiento similar, hecho igualmente por un médico, de la amorosa enfermedad de un joven, que estaba también secretamente enamorado, pero no de madrastra ni concubina alguna, sino de una joven que había sido recogida por sus padres, no atreviéndose el muchacho a confesar a nadie su amor, pero sólo por creerla de baja condición, descubriéndose después que no es así); en los siglos XVII y XVIII en dos cuadros del pintor flamenco Gérard de Lairesse, en la entusiástica descripción de uno de ellos por Winckelmann (en los *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, de 1756, pp. 76-80), y, por último, en la reiterada e igualmente admirativa mención que hace Goethe, en *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de un cuadro sobre este tema que puede ser el de Lairesse descrito por Winckelmann, o bien otro similar de Andrea Celesti o de Antonio Belucci, y a propósito del cual

hay unas frases del protagonista de la novela, que, en réplica a un crítico de arte, constituyen una de las más penetrantes aportaciones goethianas a la estética pictórica (*Wilh. Mei. Lehrj.* I 17, cf. IV 9, VIII 2; 3; 10); y en el XIX, en un espléndido Ingres. La leyenda de Estratonice y Antíoco, así, no contiene ningún elemento netamente inverosímil, y se caracteriza sobre todo por su idealización de caracteres, que choca con la interminable serie de crímenes y brutalidades de los diádocos (sin ir más lejos, con la bigamia del propio padre de Estratonice, Demetrio Poliorcetes, que, sin divorciarse de su primera esposa, Fila, hija de Antípatro, se casó en 301 a. C. con Deidamía, hermana de Pirro, y se prometió en 297 con Ptolemaide, hija de Ptolomeo I, sin que las razones políticas que aducen Erdmann y otros para explicar esta poligamia sean convincentes); y el episodio resulta, en suma, un buen espécimen de esa zona liminar en que historia y mitología se confunden y entrecruzan.

ANTONIO RUIZ DE ELVIRA