

Sales, Emilio ; Pomer, Lluís

El Minotauro y el Laberinto en los libros de caballerías

Stylos N° 16, 2007

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Sales, Emilio y Lluís Pomer. “El Minotauro y el Laberinto en los libros de caballerías” [en línea]. *Stylos*, 16 (2007). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=minotauro-laberinto-libros-caballerias> [Fecha de consulta:]

EL MINOTAURO Y EL LABERINTO EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

EMILIO SALES Y LLUÍS POMER*

El mito del Minotauro y el Laberinto donde se hallaba encerrado consta de una serie de mitemas engranados, en especial las historias de Teseo y Ariadna y de Dédalo e Ícaro, que irradian de él y, en este sentido, son secundarias, a pesar de la gran importancia de estos cuatro personajes en la mitología grecorromana y de la enorme aceptación como fuentes para la literatura posterior. También en la genealogía del mito, pero ajeno a él, se encuentra la relación entre Zeus y Europa. En la literatura antigua la *Biblioteca* de Apolodoro¹ es la obra que, por su temática, relata con mayor detalle este mito que en los autores clásicos griegos y romanos suele limitarse a ciertas alusiones². Comenzaremos con la narración del mito en toda su extensión, incluida su genealogía y desarrollos posteriores. El dios de los dioses se quedó prendado de Europa al verla jugar en la playa de Sidón o de Tiro, donde reinaba su padre Agenor, y, metamorfoseado en toro, la llevó en su montura hasta Creta, donde se emparejó con ella, fruto de cuya unión fueron Minos, Sarpedón y Radamantis, criados por Asterión, que se casó con Europa, y a cuya muerte Minos reinó solo en

* Universitat de València Este artículo se inscribe en el marco de los Proyectos de Investigación *Fuentes griegas de la literatura catalana medieval* (HUM2005-07697, MEC), y *Estudi de les fonts greco-llatines al Tirant lo Blanc* (GV05/301, Generalitat Valenciana), dentro del grupo de trabajo UVV-0731.

¹ III 1, 4; 15, 8 y *Epitome* I 7-15.

² Cronológicamente, como no puede ser de otra manera, las alusiones al mito comienzan con *La Iliada*. Entre los autores que lo mencionan figuran, entre los griegos, Eurípides, Isócrates, Platón, Plutarco, Luciano y Diodoro Sículo, y entre los romanos Virgilio, Ovidio y Catulo. Cf. GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1982, p. 361; SIGANOS, A. *Le Minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993, p. 51.

Creta. Casó con Pasífae, hija del Sol y de Perseide, de quien tuvo, entre otros, a Ariadna y a Fedra. El Minotauro es el resultado de los amores de Pasífae con un toro, inspirados por Poseidón para vengarse de Minos, quien prometió sacrificarle un toro que le había pedido que hiciera surgir del mar, pero se negó a cumplir la promesa y el dios del mar puso furioso al toro e inspiró a Pasífae un amor irresistible por el animal, fruto del cual nació el Minotauro. Minos, avergonzado, mandó encerrarlo en un inmenso palacio, el Laberinto, construido por el artista ateniense Dédalo, y formado por un embrollo de pasadizos tal que nadie, salvo el arquitecto, podía encontrar la salida. Éste había sido expulsado de Atenas por el asesinato de su sobrino Talo y fue también el encargado de construir una vaca de madera en la que se introdujo la reina para acoplarse con el toro³. Los atenienses fueron obligados a pagar el tributo de siete jóvenes y siete doncellas como alimento del Minotauro cada año –según otras versiones cada tres o nueve años– para liberarse de la peste, enviada sobre ellos por Zeus a petición de Minos, quien había ido a Atenas para vengar la muerte de su hijo Androgeo, que había acudido allí para participar en las competiciones organizadas por Egeo y murió al ser enviado por éste, envidioso, a luchar contra el toro de Maratón⁴. Precisamente el vencedor del mismo, Teseo, hijo de Egeo, fue voluntariamente en la tercera expedición⁵, pues existía el acuerdo con Minos de que podrían regresar libremente a Atenas y librarla del duro tributo si podían derrotar sin armas al Minotauro. Para llegar hasta éste contó con la ayuda de Ariadna, hija de Minos y Pasífae que quedó prendada al verlo y le dio su famoso ovillo, que el héroe ató a la entrada del laberinto por un extremo y fue desmadejando hasta llegar al monstruo; cuando consiguió matarlo, según distintas versiones con algún arma o con los puños, pudo salir del

³ El culto al toro propio de Creta –en Cnosos se han encontrado pinturas con representaciones de saltos al toro– se manifiesta así en un doble emparejamiento entre toro y mujer: Minos es fruto de los amores de Zeus convertido en toro, con Europa, y el Minotauro de los amores de un toro con su mujer Pasífae. Según algunas versiones este toro pudo ser el mismo que asolaba Maratón y que, tras haber sido conducido vivo por Hércules desde Creta, también fue muerto por Teseo.

⁴ Según otras fuentes Androgeo fue muerto por sus contrincantes derrotados.

⁵ Según otras versiones fue elegido por sorteo e incluso por el propio Minos.

Laberinto desovillando el hilo. El mito continúa con la huida de Creta y el abandono en la isla de Naxos de Ariadna por parte de Teseo, sea que estaba enamorado de otra mujer, sea por orden de los dioses: según esta última versión Atenea sugirió al héroe que la dejara para no enfrentarse a Dioniso, que se había fijado en ella, dios con quien se casó la hija de Minos. Los jóvenes navegantes fueron luego a Delos para ofrecer sacrificios a Apolo, y el entusiasmo de los festejos hizo que Teseo olvidara izar una vela blanca en su bajel al acercarse a Atenas para que su padre Egeo supiera que había triunfado, tal como habían pactado, lo que ocasionó que se tirara al mar según la versión de los latinos –de ahí el nombre de mar Egeo– o desde lo alto de la Acrópolis según la de los griegos. Otra importante rama del mito es la continuación de la historia del arquitecto Dédalo, quien es castigado por haber ayudado a Ariadna y Teseo, siendo encerrado por Minos en una torre, de la que escapa gracias a unas alas de plumas de ave pegadas con cera, juntamente con su hijo Ícaro, que muere castigado por la soberbia al intentar acercarse al sol y derretirse la cera, siendo que su padre le había recomendado no volar demasiado bajo ni demasiado alto⁶. Minos encontró la muerte en su persecución de Dédalo, que se había refugiado en el palacio de Cocalo en Sicilia, donde fue asesinado por las hijas del rey.

El mito en sí comienza con el parto del monstruo y acaba con su muerte, y a estas dos secuencias básicas se añade otra, el hecho de que devore periódicamente, en el Laberinto construido por Dédalo, a catorce atenienses. Y su fuerza reside en los dos mitemas cardinales: el Minotauro y el Laberinto. El primero, calificado como *obprobrium generis* por Ovidio⁷, pone de manifiesto una monstruosidad problemática relacionada con el desorden y el sin sentido, fruto de un coito contra natura, de doble naturaleza animal y humana⁸; el hecho de que se alimente de hombres añade además una animalidad sinónima

⁶ Pese a la fama de esta versión, algunas variantes achacan a la torpeza de Ícaro su muerte: o bien por no saber gobernar un barco de vela, o bien al saltar a tierra. Cf. GRIMAL, P., ob. cit., p. 278.

⁷ *Met.* VIII 155.

⁸ Como afirma A. Siganos (ob. cit., p. 38), esta transgresión de la animalidad sirve para recordarnos que todos poseemos esta doble naturaleza.

de terror, semejante a la de otro ser de naturaleza híbrida como la Esfinge, que devoraba a los jóvenes que no sabían responderle en el mito de Edipo, de la misma manera que en los laberintos de otras civilizaciones el monstruo más habitual es el dragón⁹. El segundo es un lugar enigmático donde colocar a la bestia para evitar la vergüenza¹⁰, y es fruto de la inteligencia conceptual, expresión del poder absoluto del orden razonado: isomorfo con su habitante, también devora y digiere a quien penetra en él. Guarda, asimismo, una relación particular con Teseo, como la caverna iniciática donde tiene lugar la lucha como un ritual de prueba para el joven¹¹: tras superarla, ya está capacitado para suceder a su padre¹². El laberinto, en efecto, explora las vías que conducen al conocimiento, y pocas son las culturas que carecen de su iconografía¹³. La relación entre laberinto y monstruo sugiere una doble habilidad intelectual y física, respectivamente, para superar la prueba, aunque también puede vencerse al monstruo mediante la habilidad o la magia que en el caso de Teseo representa la ayuda del ovillo de Ariadna.

La simbología del Laberinto ya había pasado desde la Antigüedad hasta la Edad Media, reelaborándose en sus vínculos con lo divino y convirtiéndose en un símbolo rico en significaciones, que ya no designaba un edificio concreto como el de Creta o el egipcio, sino un símbolo funcional sin relación con el

⁹ Sobre los monstruos que habitan el laberinto, cf. RIVERA DORADO, M. *Laberintos de la Antigüedad*. Madrid: Alianza, 1995, p. 167-196.

¹⁰ Como nos cuenta Ovidio, había crecido, *foedumque patebat / matris adulterium monstri novitate biformis* (*Met.* VIII 155-56), “y la extraordinaria apariencia del monstruo biforme desvelaba el infame adulterio de su madre”.

¹¹ Es frecuente la relación entre cueva y laberinto tanto en el terreno geográfico –se han encontrado en algunas cuevas representaciones de laberintos– como entre los investigadores –algunos identifican el laberinto del Minotauro con una cueva–. Cf. RIVERA DORADO, M., ob. cit., p. 85 ss.

¹² En ciertas civilizaciones antiguas la travesía del laberinto es uno de los ritos de entronización de los gobernantes. Cf. RIVERA DORADO, M., ob. cit., p. 96.

¹³ Aunque el Laberinto por antonomasia es el de Creta, identificado habitualmente con el palacio de Cnosos descubierto por Evans, hay otros muy famosos como el egipcio y el maya situado en Yucatán.

mito, que se recupera a partir del Renacimiento: “El Minotauro en el laberinto explicaba, por traslado, la necesidad colectiva de ocultar los misterios; al mismo tiempo, representaba el carácter insondable de la vida”¹⁴. Por ello hay numerosas obras que lo incluyen en su título, como el *Labirinto d’amore* de Boccaccio, el *Laborintus*, arte retórica de Evarardus Alemannus (s. XIII), o el famoso *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, que fue el primer autor castellano en introducir este vocablo¹⁵.

En las *Metamorfosis* de Ovidio, fuente inagotable para el saber mítico-legendario de la posteridad por la extensión con que se relatan las diferentes historias¹⁶, se centra el relato del mito del Laberinto y el Minotauro en la figura de Ariadna, por ser el personaje cuya transformación es descrita, y en consecuencia el poeta le atribuye el mérito de la acción; Ovidio no explicita las circunstancias de la muerte del monstruo, -emplea un verbo muy adecuado para su parte animal: *domuit* (VIII 171), que indica que fue sometido, dominado, subyugado-, sino que destaca la dificultad de alcanzar la salida del Laberinto, propósito que Teseo logra gracias al ovillo de la hija de Minos:

utque ope virginea nullis iterata priorum / ianua difficilis filo est inventa relecto (VIII 172-173)

“Y cuando consiguió alcanzar, recogiendo el hilo, la difícil salida que

¹⁴ Cf. SANTIBÁÑEZ, J. “El laberinto, de mito a símbolo en la Castilla del siglo XV. La visión de Juan de Mena”, 294. En: COMPANY, C.; GONZÁLEZ, A.; VON DER VALDE MOHENO, LILLIAN (eds.). *Discursos y representaciones en la Edad Media (Actas de las VI Jornadas Medievales)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México, 1999, p. 289-299.

¹⁵ Esta es la conclusión que extrae J. Santibáñez (ob. cit., p. 298-299) de la comparación entre esta obra y el mito: “Mena alegoriza el reino castellano como un laberinto en cuyo centro acecha Fortuna, monstruo que al final será derrotado por Luna, nuevo Teseo. Este complejo tejido se construye a partir del laberinto, que en la Antigüedad fue un mito, luego se transformó en un símbolo y, en manos de Mena, se convirtió en riquísimo juego de conceptos”.

¹⁶ Cf. CRISTÓBAL, V. “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”. *CFC-Elat*. 2000; 18: 29-76. V. Cristóbal (p. 35) define esta obra “como una gigantesca galera cargada con los tesoros de muchos otros barcos naufragados, a saber, una obra receptora de muchas obras previas, especialmente helenísticas que no han llegado hasta nosotros”.

ninguno de sus predecesores había vuelto a encontrar [...]”

Algunos aspectos de esta materia mítico-clásica permanecerán vivos, pues, en la literatura occidental y por vías diversas, desde el influjo de las mencionadas *Metamorfosis* ovidianas hasta la revisión de esos motivos legendarios en la *General Estoria* alfonsí¹⁷, llegarán a tierras peninsulares dejando su impronta en géneros literarios del Renacimiento como el de los libros de caballerías. La aventura del enfrentamiento de Teseo con el Minotauro, por ser la única de carácter guerrero en este mito, es el núcleo argumental que sirve como fuente de inspiración a esos escritores que redactaban sus crónicas fabulosas impelidos por el deseo de perpetuar en la memoria las grandes gestas. Entre esos hechos portentosos, no había escritor de libros de caballerías que renunciase al atractivo de la lucha de sus intrépidos paladines contra unos monstruos que se describían como la encarnación de las fuerzas demoníacas. Por eso, la figura del Minotauro podía pasar a los folios de sus relatos como nueva reedición de unos esquemas tópicos, mientras el caballero andante se convertía en émulo aventajado del famoso Teseo. Además, el peculiar desarrollo del combate entre el héroe y el guardián del laberinto en la literatura antigua, donde apenas ocupa, aun en el mejor de los casos, una parte ínfima del relato, siguiendo una interpretación iniciática, se avenía perfectamente con el carácter probatorio que tienen muchas de las aventuras de un personaje que pone su arrojo al servicio de un desmedido afán por forjarse una entidad caballeresca superior. La representación parcial del episodio favorecía la diversidad de versiones sobre el mismo. En cierta forma, esta multiplicidad, unida a la gran distancia temporal que separa la leyenda de los escritores castellanos del XVI, contribuirá también a que la imaginación, ya de por sí fabulosa, de estos últimos discurra más libremente. Tal vez por ello, al analizar la recreación que del mito se nos ofrece en cuatro textos caballerescos, observaremos con suma rapidez cómo la historia antigua varía de un lugar a otro, teniendo en cuenta, por otra parte, que las intenciones literarias de cada autor difieren tanto con

¹⁷ En este sentido puede consultarse la clásica edición de A. SOLALINDE, LLOYD A. KASTEN Y VÍCTOR R. B. OELSCHLÄGER. Madrid: C.S.I.C., 1957-61, Parte II, vol. I, *Jueces*, caps. CCCXVII y ss., p. 387 y ss.

respecto a sus hipotéticas fuentes como responden a diseños compositivos particulares.

Situados en este contexto, los relatos que integran el campo del presente estudio son el *Polindo* (1526), el *Baldo* (1542), el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján (1546) y la *Tercera parte del Espejo de principes y caballeros* de Marcos Martínez (1587). Entre el primero y el último de estos libros median seis décadas, un marco cronológico lo suficiente amplio como para asegurar la operatividad de los materiales clásicos incorporados a un género autóctono como el caballeresco. Sesenta años entre unos títulos que no sólo acogen en sus argumentos episodios como el del Minotauro y el Laberinto de Creta, sino que también han dado entrada a otros acarreos, a través de simples menciones o de la recreación de viejos argumentos¹⁸, de la literatura antigua en un aprove

¹⁸ La materia antigua, muy familiar a los escritores peninsulares del XV, está presente ya en el *Tirant lo Blanch* de Joanot Martorell (POMER MONFERRER, LLUÍS. “Reminiscències explícites de l’antiguitat greco-llatina al *Tirant lo Blanch*”. *Studia Philologica Valentina*. 2000; 4(1): 117-38). Dentro del campo específico del género editorial caballeresco castellano parece haber un interés inicial de los autores hacia esa tradición troyana, iniciada en la *Iliada* homérica y revisada por numerosas versiones medievales. Su presencia se advierte en los primeros textos de la serie amadisiana (SALES DASÍ, EMILIO J. “La huella troyana en las continuaciones del *Amadis de Gaula*”, *Troianalexandrina* [en prensa]), pero también imprimirá su sello en otros famosos libros de caballerías de entretenimiento como el *Belianís de Grecia* (ORDUNA, LILIA E. F. DE. “Héroes troyanos y griegos en la *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero don Belianís de Grecia* (Burgos, 1547)”. En: NEUMEISTER, SEBASTIAN (ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986, Berlín)*. Francfort: Vervuert, 1989, I, p. 559-68; GRILLI, GIUSEPPE. “Los héroes de la Guerra de Troya y su recaída en la literatura caballeresca”, 61-79. En: *Literatura caballeresca y re-escrituras cervantinas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004). Aparte de la materia troyana, otros mitos y personajes clásicos son muy pronto objeto de referencia puntual o se convierten en modelos idóneos para una readaptación caballeresca. Los hallamos en los relatos de los autores más prolíficos del género como Feliciano de Silva (POMER MONFERRER, LLUÍS Y SALES DASÍ, EMILIO J. “Las fuentes clásicas y los libros de caballerías: el caso de Feliciano de Silva”. *La recepción de los clásicos. Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*. 2005; 10: 73-88), pero también en textos que se difunden de manera manuscrita como el *Clarisel* (MARÍN PINA, M^a CARMEN. “Metamorfosis caballeresca de Píramo y Tisbe en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea”, 289-307. En: BELTRÁN, RAFAEL (ed.). *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*. València: Universitat, 1998), e incluso forman parte de la memoria

chamamiento interesado que igualmente resulta enriquecedor desde la perspectiva argumental como útil para que cada escritor satisfaga sus más diversas inquietudes. Esto es, a la hora de refuncionalizar la materia clásica los autores se nutren de unos episodios que complacen su instinto imitador y, a su vez, les suministran unos esquemas ficcionales a partir de los cuales contrastar la peripecia de sus propias criaturas o destilar reflexiones de orden ejemplar. Un enfoque, pues, plural, que asegura que si la lucha del caballero, como un Teseo redivivo, contra el Minotauro suele ser el núcleo de inspiración habitual, como dijimos, en ocasiones el duelo en sí no está en el centro del relato y se narra de pasada como en la literatura grecorromana. Asimismo, también será distinto el protagonismo que adquiere el Laberinto en estas aventuras, a la par que los otros personajes derivados del mito, según pasamos a exponer.

En el *Polindo* la aparición del Minotauro está vinculada a la historia marital del rey Naupilio de Macedonia. Su esposa ha cometido adulterio con un caballero y trama matar al monarca con la ayuda de su hermana, la sabia Loroos. Cuando Naupilio descubre la celada que hace peligrar su vida, es víctima de los poderes mágicos de Loroos, la cual procede a hechizar en la Cueva Desventurada del Basilisco a todos los implicados en el citado *affair* amoroso. Se ha producido una infracción social que exige de la intervención de un caballero para liberar a Naupilio. Claro que para conseguir este propósito el interesado deberá superar unos difíciles obstáculos. La constatación de que muchos caballeros han intentado la prueba sin conseguirlo abre en el relato un proceso gradatorio que insiste en destacar la naturaleza de la aventura y la categoría de quien logre llevarla a cabo. Los temores de la propia princesa Belisia, hija de Naupilio y enamorada a primera vista de Polindo, y las dudas de Lavinio, escudero del caballero, sobre la suerte que le deparará el destino al protagonista insisten nuevamente en la magnitud de una empresa que sólo podrá sobrellevar quien sea un individuo "elegido". Eso es lo que hacen presumir los primeros encuentros que mantiene Polindo al adentrarse en la cueva,

literaria de don Quijote de la Mancha (CASAS RIGALL, JUAN. "Tradiciones postclásicas y materia troyana en el *Quijote*", 55-70. En: LEÓN CARRO CARVAJAL, EVA; PUERTO MORO, LAURA & MARÍA SÁNCHEZ PÉREZ (ed.). *Libros de caballerías (de 'Amadis' al 'Quijote')*: *poética, lectura, representación e identidad*. Salamanca: SEMYR, 2002).

especio que adquiere muy pronto unas connotaciones iniciáticas¹⁹: su primer adversario es un feroz basilisco que pretende herirle con “sus agudos cuernos” (xv, 42)²⁰. Luego, dos caballeros, uno tras otro, cuya fuerza parece proceder de su esencia “artificial”, aquella que ha sido forjada mediante artificios mágicos. Tras deshacerse de estos rivales, el caballero atraviesa un patio hasta llegar a una sala, ricamente decorada, con un hermoso lecho y una mesa preparada con los manjares más exquisitos. No puede disfrutar de ellos Polindo, pues de debajo de la silla surge una misteriosa serpiente “muy desemejada” que “con sus fuertes uñas” intenta arrebatarle el escudo. Vuelve a demostrar el héroe su singular catadura y, habiendo derrotado a su contricante y recobrado algunas fuerzas, torna a encararse con muchas “e diversas animalias” artificiales que la maga ha creado para guardar el fantástico lugar. Es al día siguiente cuando Polindo llega al final de su aventura. Tras reposar en el lecho antes mencionado, el caballero sale al patio del palacio y se interna en un hermoso jardín que le llena de admiración. Sin embargo, el efecto derivado del tópico lugar ameno pronto da paso al encuentro con una cabaña “a manera de pastor” de la que sale “un Minotauro que parecía ser aquel hijo de Posife, el cual traía un arco e una aljava bien llena de saetas” (xvi, 45). Protegido con su escudo, Polindo hace frente a las flechas que le dispara su adversario e inmediatamente hace uso de su espada para darle un “muy desmesurado golpe por cima de la cabeça que se la hendió hasta los dientes”. La aventura se remata de modo rápido y con una presentación bastante curiosa de ese Minotauro que “parecía ser aquel hijo de Posife”. Por un lado, el hecho de que tal personaje aparezca armado con un arco y una aljava establece una relación muy peculiar con el mito clásico, pues esta clase de monstruos míticos se defendían precisamente con

¹⁹ La cueva es un escenario típico de la aventura en el género caballeresco. A través de ella el héroe entra en contacto con un misterioso “otro mundo”, cargado de rasgos infernales, tal y como ha comentado magistralmente Juan Manuel Cacho Blecua (“La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites”, 99-128. En: PIÑERO RAMÍREZ, PEDRO M. (ed.), *Descensus ad Inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad, 1995).

²⁰ Citamos por la edición de Manuel Calderón Calderón (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003).

los atributos naturales propios de su fiereza y su tamaño, y no como hombres, aunque fueran producto de la relación de un humano con un animal. Ello no significa que no tuvieran atributos “monstruosos”, pues al fallar sus disparos echa espuma por la boca. Sin embargo, su condición horripilante ha quedado bastante diluida en el texto castellano, un relato que, a través de un espacio transicional como la cueva, nos ha conducido hasta un palacio encantado y ha desarrollado una peripecia bélica que termina con el rescate del rey Naupilio, hechizado dentro de la cabaña custodiada por el Minotauro. El episodio antiguo ha sido extraído de su marco original para pasar a formar parte de una de esas pruebas gradatorias, a veces definidas como verdaderas ordalías, en que los caballeros demuestran su carácter superior. Mientras el autor ha hecho caso omiso del mítico Laberinto, la figura del Minotauro ha quedado relegada a una posición secundaria, se trata del último de los cinco guardianes que tiene que doblegar el protagonista. No obstante, su concurso argumental barniza el relato con un sello clásico que seguro no podía pasar desapercibido a muchos de sus lectores y que junto a otros elementos, tanto formales como de contenido, utilizados por el autor²¹ demuestran la contribución de la materia antigua en el proceso evolutivo de la ficción caballerescas.

En muchos aspectos similar se revela la presencia del motivo del Minotauro en el *Silves de la Selva*. Pedro de Luján, continuador de la heroica estirpe de los *Amadises*, intenta acercarse a la ficción caballerescas persuadido por unos intereses donde se entrelaza la tendencia imitatoria, el empeño ejemplar²²

²¹ “La sintaxis latinizante, los amaneceres mitológicos al principio de varios capítulos y las aventuras del minotauro, de las manzanas del templo de Juna y del asedio de Micolò, donde Polindo infiltra a sus hombres entre los treinta lagartos de madera que asaltan la ciudad, son parte de los materiales clásicos que el autor acarrea” (CALDERÓN CALDERÓN, M. “Introducción” a ed. ob. cit. p. xxv). Asimismo, tampoco deberán olvidarse las referencias a personajes clásicos o seres mitológicos que aparecen en algunos parlamentos como término de comparación con los sentimientos amorosos o las actitudes de los protagonistas (véanse, por ejemplo, los capítulos XX y XCV).

²² En opinión de M^a Isabel Romero Tabares, este afán ejemplarizante está centrado en la presentación de la figura de la mujer según la filosofía del humanismo cristiano. La autora desarrolla este tema y la vinculación de Luján con el pensamiento erasmista en su estudio *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*.

y la afición hacia el mundo grecolatino. Todo ello se plasma en el *Silves* en diversos lugares, pero, sobre todo, a partir del rapto de las princesas griegas por los magos Zirfeno y Zirena. La intervención, otra vez, de unos sabios encantadores propicia el planteamiento de una *queste* en la que intervienen diferentes caballeros, si bien el narrador se detiene principalmente en las diversas aventuras protagonizadas por Silves de la Selva en su arbitrario discurrir tras la estela de su amada Pantasilea. En una de ellas (Libro Segundo, capítulos XVII y XVIII), el héroe revive la memoria de unos individuos procedentes de la tradición clásico troyana como Medea y Jasón, cuya trágica historia sentimental conoce directamente y frente a la cual el caballero manifiesta una actitud moral más virtuosa. Con idénticos presupuestos narrativos e ideológicos, Silves afronta, más adelante, la Aventura de los Cinco Castillos. En cada uno de ellos, tras diversos encuentros armados y desfiles alegóricos Silves va siendo coronado como representante destacado de la Misericordia, la Templanza, la Caridad y la Fortaleza. Al llegar a la quinta de las fortalezas: el Castillo Aventuroso, espacio central donde está cifrada la meta del héroe, aunque él no lo sabe, volvemos a toparnos con una serie de motivos que empiezan a parecer recurrentes. Para empezar, son varios los obstáculos que tiene que superar el caballero. Los designios caprichosos de los magos Zirfeno y Zirena dictaminan la presencia de arbitrarios guardianes de la fortaleza ante los cuales Silves no puede hacer otra cosa que demostrar su ardimiento. Primero, el héroe franquea las puertas del castillo encarándose con uno de esos monstruos híbridos de naturaleza polimorfa que tan habituales son en los libros de caballerías. Acto seguido, son seis gigantes los que vuelven a ponerle a prueba y desaparecen a medida que son derrotados. La acción continuada deja paso, en un claro movimiento de distensión, al admirable descubrimiento de un edénico jardín: la huerta “le pareció tan deleitosa que otro paraíso terrenal podría ser dicho” (2º, XXXVII, ciii)²³. Aunque el elemento bélico predomina en el episodio, la cuestión amorosa aflora en el discurso personificada a partir de unos referentes clásicos. Se trata ahora de la maravillosa condición de esa fuente sobre la que

Sevilla: Universidad, 1998.

²³ Citamos por la edición de 1546, Sevilla: Dominico de Robertis.

se levantan dos esculturas unidas por la espada que atraviesa sus cuerpos y de cuyas heridas manan unos prodigiosos elixires:

de la herida d'ella salía un grueso caño de agua tan blanca como la nieve que leche muy blanca parecía; de la herida d'él salía otro caño no menos grueso que en lugar de sangre soltava un caño de un vino como haloque. Lo cual, aunque todo junto caía, cada licor salía por sus partes por sus caños y en la más baxa pila estava apartado cada uno d'ellos. Ambas dos imágenes, que de espaldas estavan, estavan coronad[a]s con una corona de oro muy rica, y alderredor de la corona un rétulo que assí dezía: *Tisbe y Píramo que con engaño de su amor con gran desdicha murieron* (ciiif).

La contemplación de las imágenes impacta por su hermosura y extrañeza en el ánimo de Silves, un caballero cuya historia sentimental será menos trágica que la de los amantes clásicos y cuya excepcionalidad le convierte en personaje idóneo para extraer esa espada que une a las estatuas. Así pues, se suceden en curiosa mezcolanza motivos de diversa procedencia (clásica, artúrica, caballeresca) para configurar una aventura que torna por las sendas del dinamismo inicial cuando Silves da con una cama lujosamente decorada sobre la cual hay una serpiente echada. El caballero va tras ella y en su persecución se cruza un misterioso caballero cazador acompañado de doce perros. Un nuevo rival con el que competir y nuevos artificios de índole mágica como las metamorfosis, integran una peripecia que se amplifica por acumulación y que termina conduciendo al héroe ante una puerta sobre la cual una tabla indica lo siguiente: “Éste es el Lab[e]rinto de Dédalo, morada del famoso Minotauro. Quien de aquí salir quisiere e dar fin al aventura, aquí le conviene entrar” (ciiiv). A diferencia del *Polindo*, ahora la aparición del Minotauro, como en las fuentes clásicas, va unida a la existencia del Laberinto, un espacio que se describe con cierta proximidad al mito, ya que el narrador señala que Silves tardó más de una hora, dando vueltas y vueltas por infinitas “puertas texidas de rosas y arrayán”, hasta dar con una cuadra redonda en la que reside el Minotauro. Su aspecto denota claramente el proceso literario operado por el autor para aclimatar al mítico engendro dentro de la tradición caballeresca. En lugar de llevar arco y flechas como el personaje del *Polindo*, aquí aparece “cubierto

de hojas de azero y un tajante cuchillo en la mano” (civ⁴). Esto es, sus armas se avienen perfectamente con las que podría llevar cualquier gigante de cualquier texto caballeresco: un cuchillo, y no espada como el caballero, para un Minotauro que “casi jayán era”. Contra este remozado adversario, Silves da perfecto testimonio de su destreza. El narrador apenas concede importancia ni describe de forma detallada un encuentro cuyo final fácilmente puede adivinar el lector: “[ambos] comiençan una brava batalla. Mas como la bondad de don Silves de la Selva fuesse estremada: en poca pieça mató el Minotauro con una estocada que en la barriga le dio”. Tras esta mínima representación del combate ni siquiera hay una pausa: “[...] y queriendo salir por do avia venido [...]”. Terminada la lid, como consecuencia de la victoria obtenida, el caballero encuentra fácilmente la salida: se entreabren las yerbas de la cuadra para que pueda volver al jardín que contiene otras puertas por las que buscar nuevas aventuras. Y desde luego que no faltarán otros avatares que superar hasta que Silves consiga liberar a su amada Pantasilea y a las otras princesas griegas secuestradas. En este tesitura, la inclusión del mito clásico ha quedado convertida en una pequeña anécdota narrativa dentro de un conjunto que se rige por unas pautas argumentales (la queste), estructurales (la acumulación y la yuxtaposición de incidentes) y temáticas (la hazaña militar, las referencias sentimentales o el papel de la magia como instrumento posibilitador de las más increíbles aventuras) que son características del género caballeresco.

Por idénticos derroteros transita el trabajo creador de Marcos Martínez, individuo que como Pedro de Luján saltó al ámbito de la ficción caballeresca como continuador de otro de los libros de más éxito de este género: el *Espejo de príncipes y caballeros* de Ortúñez de Calahorra. Del mismo modo que su modelo literario básico, Martínez se muestra partidario de un tipo de relato cuya finalidad máxima es el entretenimiento²⁴, objetivo que se complementa con la intención de enriquecer el discurso con aportaciones de diverso calado,

²⁴ Es éste el paradigma genérico que se impone en la segunda mitad del XVI: “la hipérbole, el erotismo y la maravilla constituyen algunos de sus elementos más caracterizadores. Narraciones que pretenden entretener antes que enseñar, que se alejan de un esquema estructural fijo, que se suceden como un río desbordado” (MEGÍAS, LUCÍA; MANUEL, JOSÉ. “Libros de caballerías casellanos: textos y contextos”. *Edad de Oro*. 2002; 21: 9-60 [p. 30-31]).

entre las cuales podemos señalar las varias alusiones a la materia clásica o la recreación de motivos concretos como el del Minotauro y el Laberinto. Es este episodio el que Daniel Eisenberg considera como “la más curiosa de las muchas aventuras” de la *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros*²⁵, singularidad que puede obedecer a la conjunción de los diferentes elementos utilizados. El protagonista es otra vez un destacado caballero, Claramante, hijo del emperador Trebacio, que, tras arribar a Creta, se apodera de las armas del célebre Teseo y como éste tiene la oportunidad de entrar también en el Laberinto. Antes de ello, el narrador se dirige a un destinatario femenino, a unas “bizaras damas”, para involucrarlo en un episodio que, si bien se vincula con las “cosas del furioso Marte”, puede resultar tan atractivo para lectores y lectoras como aquellos “amorosos tratos de Cupido”. Contando, pues, con la complicidad de su público, el narrador sigue de cerca los movimientos del príncipe griego dentro de un espacio en el que resulta muy difícil orientarse: “[Claramante] con airosos passos entró por aquel reboltoso edificio, donde començó a dar tantas bueltas que no sabía de sí” (XIX, 43^r)²⁶. Si estas dificultades nos traen a la memoria los avatares del modelo clásico, otros detalles nos remiten a ese proceso de recreación literaria que experimenta la leyenda en un relato escrito a finales del XVI. De pronto, el laberíntico recinto se transforma en un lugar fadado donde unas voces misteriosas amenazan al caballero: “No te valdrán atrevido cavallero las ricas armas ganadas para que salgas de nuestro asiento en pago de avernos venido a inquietar”, un escenario quimérico donde todo es posible, incluso la presencia indeterminada de unos fantásticos sujetos que golpean sin parar a Claramante. Además de su dimensión fabulosa, el Laberinto se describe, asimismo, como espacio cerrado, como arquitectura mágica que igual puede ser atribuida a Dédalo como a algún sabio encantador: “Cansado llegó [Claramante] a ver alguna luz que por unas vidrieras entrava”. Gracias a esta claridad, el caballero logra encontrar la salida a un patio en cuya descripción se evidencia el barniz superpuesto con que la literatura caballeres-

²⁵ ORTUÑO DE CALAHORRA DIEGO (ed.). “Introducción”. *Espejo de príncipes y cavalleros*, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, t. I, p. xlv.

²⁶ Citamos por la edición de 1587, Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica.

ca redefine el mito clásico. Se trata de un patio “ancho y riquísimo”,

lleno de historias tan naturalmente puestas y con tanto artificio debuxadas que no poco gusto recibió viéndolas. Por ellas entendió el bestial acceso que Pasife tuvo con el toro. Pareciole tan mal que tornó a otra parte los ojos, ofendiéndole no lo pintado, sino lo que representava. Vio al gentil Teseo, armado de las armas que él le ganara, entrar en el Laberinto con el hilo atado al brazo, y a la puerta a las dos hermosas hermanas que con gran recelo le esperavan. Era la causa que amavan y adonde anda esta pasión nadie vive asegurado, aun del bien que goza teme. Más adelante vio el ruín pago que dio a la bella Ariadna, dexándola al beneficio de los vientos entre fieros animales (43^r).

Coincidiendo con el motivo habitual en el género caballeresco de las representaciones figurativas, Marcos Martínez hace un uso interesado del tópico. Los autores de libros de caballerías suelen recurrir a las habilidades de los encantadores o de artifices anónimos para plasmar en imágenes casi reales las hazañas de los héroes, de forma que las historias figuradas en las paredes de palacios maravillosos se convierten en manifestaciones plásticas con una finalidad paralela a la de la escritura. La imagen y la palabra poseen un valor conmemorativo que suscita la intervención de la mirada²⁷. Desde la Alta Edad Media existió la idea dominante de que la imagen, “*segons la concepció de Gregori el Gran, tenia com a funcions el record (memoria) i la pedagogia (doctrina)*”²⁸. Sin embargo, cuando Martínez rememora los orígenes del mito del Minotauro o la aventura de Teseo no pretende tanto ensalzar hechos insólitos o admirables como polemizar sobre el comportamiento pecaminoso y desleal de personajes como Pasife o Teseo. Desde el instante en que el caballe-

²⁷ Sobre el importante papel que se le concede a la mirada en los textos caballerescos, remitimos al trabajo de Emilio Sales Dasí, “<<Ver>> y <<mirar>> en los libros de caballerías”. *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. 1999; LIV(1): 1-32.

²⁸ SCHMITT, J. C. “*Introducció a una història de l’imaginari medieval*”, 24. En: *El món imaginari i el món meravellós a l’Edat Mitjana (Curs)*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 15-33.

ro protagonista contempla las historias pintadas en el patio se abre una brecha intencionada con respecto a la materia clásica. Claramente se siente ofendido no por la calidad de la imagen, sino por lo que representa. El adulterio de Pasife es tan reprochable como la ingratitud de Teseo hacia aquella joven Ariadna que, al igual que Medea, se arriesgó a auxiliar al héroe, siendo abandonada luego por él, de modo similar a como actuó Jasón. La interpretación de Claramente ante las pinturas es contundente:

Tomole tanta compasión de la dama [Ariadna], que dixo con alguna ternura, tornando al cielo los ojos:

—¡O, cruel cavallero, indigno del nombre de Teseo, pues lo que el cielo repartió contigo tan mal lo veniste a emplear y en contra de una flaca donzella a quien, si por razón te guiaras, avías de favorecer a trueque de la propia vida! Nueva batalla, si fuera posible, quisiera hazer contigo sobre el caso, por darte a entender la crueldad e ingratitud en que caiste.

Tras cuestionar la moralidad de la materia antigua, Claramente “propuso entre sí de favorecer a las damas, aunque arriscasse la vida”. A pesar de que esta elección no sorprende a ningún aficionado a los libros de caballerías, pensemos simplemente en la obsesión de Don Quijote por auxiliar a las damas, no es menos cierto que en el empeño expresado por el personaje por contraposición a un referente literario previo late una intención didáctica ya subrayada por Axayácatl Campos García Rojas: “Marcos Martínez no pierde la oportunidad para lanzar elementos didácticos a propósito de la cruel conducta de Teseo cuando éste abandonó, primero a Fedra, y luego a Ariadna, su salvadora”²⁹. Señalada la trascendencia moral que se desprende de la contemplación

²⁹ “El ciclo de Espejo de príncipes y caballeros [1555-1580-1587]”, 427. En: *Edad de Oro*. 2002; xxi: 389-429. Deberá considerarse, asimismo, que el empeño didáctico de Marcos Martínez pudo surgir como remedo de unos motivos que se habían vuelto convencionales en el género caballeresco. Son diversas las obras donde los protagonistas llegan a palacios encantados o viven aventuras de carácter alegórico donde no suele faltar el desfile de personajes de la Antigüedad cuya biografía es representativa de algún vicio o virtud. En esos catálogos de legendarios personajes siempre singularizados por su conducta ante el amor es posible toparnos

de las pinturas y constatado por el narrador, a través de un adelantamiento, el hecho de que Claramante sobresalió en su deseo de ayudar a las mujeres, siendo conocido como el Caballero de las Damas, el mito clásico no pierde su operatividad argumental, puesto que, después del mencionado interludio didáctico, la aventura adquiere un ritmo dinámico similar al de aquellas otras citadas anteriormente. Dos caballeros salen del castillo para castigar la osadía de Claramante, entablándose una cruenta lid que termina con la superación de los improvisados adversarios. Acto seguido, llega el momento de afrontar la gran prueba: el protagonista “vio salir al temeroso Minotauro, tan grande y disforme que el príncipe quedó admirado” (43”).

Frente a los relatos precedentes, la minuciosidad de detalles, tanto de la lucha como en la descripción del monstruo, que ofrece el narrador delatan el

con breves alusiones al comportamiento de figuras como Teseo, Minos o Pasífae. A modo ilustrativo de la pervivencia retórica de estos usos, en el *Cirongilio de Tracia* de Bernardo de Vargas (1545) el héroe recorre las salas de la Casa del Amor y en las paredes de una de ella se encuentra frente a la imagen pictórica de “Teseo entre las dos hermanas Diana y Fedra” (citamos por la edición de Javier Roberto González, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004, 3º, XIX, 315). Si en este texto caballeresco los personajes clásicos no son símbolos de ningún pecado, en el *Febo el Troyano* de Esteban Corbera (1576) la onírica aventura que protagoniza el propio narrador, después de llegar a una quimérica insula, ya son reveladoras. Tras el alegórico carro de la Castidad, viajan “todos los desonestos en amar, como Pasífise, hija del sol, que por industria de Minos tuvo auntamiento con un toro” (citamos por la edición de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005, “Prólogo”, p. 16). En la *Tercera y cuarta parte del Belianis de Grecia* de Jerónimo Fernández (1579), volvemos a hallarnos con una aventura que reproduce el tópico del *descensus ad inferos*, a través de la cual el caballero Perianeo, cabalgando por el Valle Encantado, da con un maravilloso recinto infernal. En una sala donde parecen morar aquellos que se significaron por su ingratitud en amores, se descubre a Teseo junto a otros célebres individuos como Jasón y Hércules (4ª, 1). Por último, incluso en libros que se difunden de forma manuscrita como el *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona (1599), el lector puede rememorar el destino de personajes antiguos que habitan otro singular infierno, en este caso bautizado con el significativo distintivo “de Jasón”: “A otra parte [el caballero Belinfor] vido tendidos sobre encendidas ascuas [y] al muy ingrato ateniense Teseo y Minos, a los cuales un Cupido les tirava unas encendidas flechas y abriéndoles las entrañas les causava estraño dolor, por el cual se quexavan tiernamente” (citamos por la edición de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997, 2ª, XXXIII, 231).

aprovechamiento amplificatorio de cualquier elemento que sirva para extender y magnificar el episodio. Esa es la impresión que provoca el retrato externo de la bestia, de una criatura que entronca directamente con los típicos monstruos híbridos de los libros de caballerías, ideados como un *collage* de los rasgos más terribles de varios animales y nacidos, con frecuencia, de una relación incestuosa o contra *natura*³⁰. Claro que, como las características del Minotauro en cuanto a su hibridismo ya están establecidas por la tradición, el narrador sólo tiene que acentuar aquellas peculiaridades que destaquen su deformidad o su terrible poderío físico. Para ello Martínez se sirve de la enumeración de sus partes corporales más sobresalientes sobrepujadas a partir de frases comparativas: sus ojos son más relumbrantes que estrellas, sus dos cuerpos espantosos, en lugar de dedos posee unas uñas poderosísimas “con las cuales no avía arnés que no abriese”, puede caminar a dos o cuatro patas, su ligereza semeja la de una onza, y de acuerdo con los cánones descriptivos utilizados en la invención del famoso Endriago amadisiano³¹, este Minotauro cuya monstruosidad ha quedado intensificada se transforma en enemigo exclusivo para el lucimiento del protagonista y para dar mérito a su hazaña. A fuerza de exagerar enfáticamente la categoría del rival resultará enaltecida la figura de un Claramante que “en su vida se vio en otro tan grande peligro”. El narrador no escatima recursos para visualizar el fragor de la contienda, una lucha en la que el Minotauro se aprovecha de sus cuernos, como un toro, para lanzar por los aires al caballero, y, como hombre, utiliza una de sus manos para levantar en alto al caballero y tomarle su espada. Frente a este monstruo, el protagonista vive una de esas experiencias iniciáticas en la que su vida se halla ante un serio peligro, pero tras la cual el individuo sale renovado y se apropia de una entidad caballescaca

³⁰ Véase a este respecto, MARÍN PINA, M^a CARMEN. “Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles”, 27-33. En: ARES A., NASCIMENTO Y ALMEIDA RIBEIRO, CRISTINA (eds.). *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1993, IV.

³¹ Son muchos los híbridos caballescacos que se inventan a partir de una imitación reductora o amplificatoria de esta criatura del Libro tercero del *Amadis de Gaula*. Algunos ejemplos están analizados en el artículo de Emilio Sales Dasí, “La imitación en las continuaciones ortodoxas del Amadis. II. Las aventuras bélicas y maravillosas”, *Tirant*, 8.

elogiosa. En cierto modo, la proeza de Claramante al derrotar al Minotauro, además de haber vencido previamente a Teseo, puede connotar un significado desde el que se reorientan los elementos mitológicos empleados. Si algunos autores de libros de caballerías recurren en otras ocasiones a la legendaria materia troyana para reescribir el trágico desenlace de la ciudad oriental de un modo más positivo³², también aquí se intuye un afán superador, más afín con los valores de la ortodoxia. A partir del tratamiento negativo del personaje de Teseo y de la opción representada por Claramante, el autor puede estar convirtiendo a su protagonista en vencedor de una prueba mítica, pero también en vengador de la afrenta que el héroe clásico hizo contra Ariadna. Tal vez ésta sea la lectura final del resultado narrativo e ideológico del proceso iniciático emprendido por Claramante, pues, al terminar la aventura, unas letras estampadas sobre la columna de una fuente proclaman la excelencia de la empresa en estos términos: “El entricado Lab[e]rinto, y vencimiento de Theseo, el mas ingrato de los amantes, fue acabado por el fortissimo cavallero de los Leones” (45^o).

Aunque cronológicamente anterior a los dos textos caballerescos precedentes, las características del Baldo y las peculiaridades de la aparición de la materia clásica en esta obra nos han inclinado a dejar para un último momento su análisis. El *Baldo*, cuarta parte del ciclo caballeresco del *Reinaldos de Montalbán*, deriva en principio del *Baldus* de Folengo, aunque junto a la tarea de traducción del original italiano el autor castellano ha operado una serie de cambios, adaptando la materia foránea e incorporando nuevos materiales que se convierten en “un *regressus ad infinitum* de textos que remiten a su vez a

³² Este deseo de reformular el desenlace de las guerras entre griegos y troyanos reaparece en textos tan diversos como la *Primera y Segunda parte del Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva, el *Febo el Troyano* de Esteban Corbera o la *Tercera y Cuarta parte del Belianis de Grecia* de Jerónimo Fernández, aunque ya aparece en los primeros libros de caballerías como las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo. Sobre el enfoque protroyanista de este libro nos remitimos aquí a lo indicado por Emilio Sales Dasí en *La tradición troyana en las “Sergas de Esplandián”*. En: *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar* [en prensa].

gran número de otros textos”³³. En este recorrido intertextual desempeñan un papel central las fuentes greco-latinas, sin que por ello haya que descartar la presencia de textos peninsulares que pudieron servir como vía intermedia. En cualquier caso, el conocimiento directo y exhaustivo de la tradición clásica, de autores como Lucano, Plinio, Virgilio u Ovidio, por citar algunos, le confiere al tratamiento de los mitos antiguos una proximidad singular. En cierto modo, incluso pudo influir en la versión más fiel que se nos ofrece del motivo del Minotauro y del Laberinto, una versión que, por otra parte, pasa por ser la menos caballeresca de las que aquí se han analizado.

El primer rasgo diferencial es el que se refiere al contexto discursivo en que se inserta la referencia clásica y la funcionalidad narrativa de esta última, en este caso ajena a la obsesión de los autores por destacar la heroicidad de su protagonista. Baldo y sus compañeros se internan por las entrañas de la Montaña Sulfúrea, reino de la maga Culfora y se enfrentan con la hija de ésta, Dimanta. Acude en su ayuda Merlino Cocayo, a la postre uno de los cronistas de las hazañas de Baldo, y los conduce hasta su morada. Allí el ficticio cronista recoge por vía directa las noticias que de sus propias hazañas realizan los caballeros y, conocida su intención de emprender un viaje a los infiernos, les anima a desprenderse de sus pecados, para afrontar la aventura con éxito, al tiempo que actúa como donante de unas armas privilegiadas (algunas pertenecieron a los célebres Héctor y Aquiles). Mientras Merlino va en busca de tales instrumentos, conduce a sus huéspedes a una sala, “la cual tenía unas puertas de muy fino alambre, adonde estava estampada la fábula de Pasife en una puerta y todo cómo passó, y en otra cómo Dédalo y su hijo ivan bolando” (1^o, XXIX, 102)³⁴. La visión de estas imágenes es el pretexto utilizado ahora para incluir el mito clásico, para dejar que el singular personaje de Cingar, especie de antecedente del antihéroe picaresco³⁵, sea quien haga relación de todos

³³ FOLKE GERNERT (ed.), *Baldo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, “Introducción”, p. x.

³⁴ Citamos por la edición de Folke Gernert, ob. cit.

³⁵ Sobre la dimensión picaresca de *Cingar* y su relación con el *Lazarillo de Tormes* y el surgimiento del género picaresco castellano se han pronunciado varios estudiosos. Véase, por ejemplo, BLECUA, ALBERTO. “Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la

aquellos incidentes relacionados con la leyenda. A partir de la voz de un personaje, la materia antigua se transforma en historia contada y sorprende la minuciosidad, la corrección y el detalle de Cíngar a la hora de relatar unos episodios que parecen extraídos de un diccionario de mitología: desarrolla tanto la historia principal del Minotauro y del Laberinto, como las paralelas de Teseo y Ariadna y de Dédalo e Ícaro, saltándose únicamente el episodio de la arribada de Teseo a Atenas y la muerte del padre, a quien únicamente nombra ofreciendo una variante desviada del mito, pues describe que el joven héroe fue a Creta para sustituir a su padre, a quien le había tocado en suerte formar parte del sacrificio, y sabido es que en toda versión del mito siempre son jóvenes, tanto hombres como mujeres, quienes debían ser víctimas del monstruo³⁶. Así pues se cuenta la fábula a partir de la expedición de Minos a Atenas para vengar la muerte de su hijo Androgeo y cómo al enterarse por carta de su esposa de que había tenido un hijo de un toro que comía hombres, aprovecha para poner el castigo a los atenienses. Cuenta la historia del enfrentamiento entre Teseo y el Minotauro como los antiguos, es decir, sin dar detalle alguno de la lucha en la que murió el Minotauro, y se extiende en la historia de Dédalo y su hijo Ícaro.

Textualmente, el relato de Cíngar queda habilitado como un interludio independiente³⁷, sin vinculación alguna con las peripecias militares o amorosas

adaptación castellana del *Baldus* (Sevilla, 1542)". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 1971-72; 34: 147-239; LÁZARO CARRETER, FERNANDO. "¿Nueva luz sobre la génesis del *Lazarillo*? Un hallazgo de Alberto Blecuá". *Ínsula*. noviembre 1972; 312: 3 y 12-13; y KÖNIG, BERNHARD. "Margutte, Cíngar, Lázaro, Guzmán. Hacia una genealogía del pícaro y de la novela picaresca", 105-136. En: *Novela picaresca y libros de caballerías*. Salamanca: SEMYR, 2003.

³⁶ Por poner el ejemplo de las versiones latinas, las más utilizadas por los autores de libros de caballería, Catulo habla de *electos iuvenes simul et decus innuptarum* "jóvenes escogidos y la flor de las doncellas" (LXIV 78), empleando para estas expediciones la acertada expresión *talia [...] funera [...] nec funera*, "convoyes de muertos no muertos" (LXIV 82-83).

³⁷ No era la primera vez que un libro de caballerías introducía historias digresivas independientes de la trama principal. En el *Libro segundo de don Clarián* (1522) de Álvaro de Castro, por ejemplo, vemos cómo el protagonista ameniza el viaje con su hermano Riramón contando una historia ovidiana sobre Latona, Ino, Sémele, Cadmo y Ermione. Javier Guijarro

del caballero protagonista. Con las *Metamorfosis* ovidianas, o alguna adaptación castellana de dicha obra, y la *General Estoria* alfonsí como posibles referentes literarios³⁸, el autor traductor del *Baldo* apunta a una nueva modalidad de aprovechamiento de la tradición clásica y latina, a un enfoque que pretende subsanar las deficiencias estéticas y morales del género caballeresco mediante la adopción de unos materiales clásicos, desde la mitología hasta la epopeya, que enriquezcan la ficción y apoyen aquellos excursos que bajo el título de “moralidades” pretenden suministrarle al lector un mensaje didáctico³⁹.

Llegados a este punto, creemos necesario subrayar las posibilidades argumentales, técnicas y temáticas que se derivan del empleo de los materiales clásicos en los libros de caballerías. El caso del mito del Minotauro y del Laberinto es un buen ejemplo de cómo los autores del XVI, entroncando con la revitalización renacentista del mundo greco-latino, recurren a dicha tradición para renovar la ficción caballeresca con el aporte de motivos de la Antigüedad que estaban vigentes en el panorama literario de su época. A los lectores de aquellos tiempos no les resultaría condenable el hecho de que los caballeros de tales libros se enfrentaran al Minotauro con unas armas que no figuraban en el mito original, no se molestarían tampoco por si el Laberinto cretense se había convertido, de repente, en parte de un recinto mágico, si la figura del Monstruo adquiría la fisonomía de un horripilante jayán, si todos estos personajes se acoplaban más o menos estrechamente con el nuevo contexto narrativo que les acogía. La leyenda clásica brindaba unos motivos y unos esquemas narrativos

Ceballos (p. 262) destaca la importancia de este episodio en “El ciclo de *Clarián de Landanis* [1518-1522-1524-1550]”. *Edad de Oro*. 2002; xxi: 251-69, y desarrolla más ampliamente el tema en “Los «episodios intercalados» en el *Libro segundo de don Clarián de Landanis* (1522): una nota sobre la tradición ovidiana en la literatura caballeresca áurea”. *Anuario de Estudios Filológicos*. 2002; 25: 173-87.

³⁸ FOLKE GERNERT, “Introducción” a su ed., ob. cit. p. xiv-xv.

³⁹ Sobre los presupuestos creativos e ideológicos del autor del *Baldo*, consúltese el interesante trabajo de Bernhard König, “La *Eneida*, la poesía y los libros de caballerías. Heroísmo y amor desde el *Roman d’Eneas* hasta el *Baldo*”, en su *Novela picaresca y libros de caballerías*, ob. cit. p. 169-212.

que podían adaptarse perfectamente a los instintos fabuladores de unos literatos que intentaban cautivar la atención de su público brindándoles episodios espectaculares o increíbles. La revisión de la materia antigua podía dar lugar a una pérdida del sentido primigenio del mito o podía asumir una nueva funcionalidad dentro del nuevo marco discursivo en que se incluía. Aun así, la presencia del mito en cuatro obras caballerescas, escritas algunas en fechas distantes, alude a la operatividad de una tradición que, a pesar de su distancia cronológica, sigue manteniendo su atractivo y su productividad literaria. Curiosamente, los cuatro episodios aquí analizados pertenecen a unos libros donde no suelen faltar otras referencias más breves o más extensas a otros motivos de la literatura greco-latina. Este simple detalle permite ilustrar la permeabilidad de la ficción caballeresca a materiales procedentes de tradiciones diversas. Entre ellas la clásica sigue demandado un estudio más exhaustivo, ya, sin ningún tipo de dudas, contribuyó al enriquecimiento y la supervivencia editorial del género caballeresco durante más de una centuria.

RESUMEN: Como otros mitos, el relato del Minotauro encerrado en el Laberinto de Creta, y sus protagonistas –principalmente Minos, Pasife, Teseo, Ariadna y Dédalo– han pasado a la literatura occidental y han sido aprovechados de diversas maneras según los géneros literarios receptores. En este artículo se analiza la presencia del mito del Minotauro en cuatro libros de caballerías hispanos del s. XVI: *Polindo* (1526), el *Baldo* (1542), el *Silves de la Selva* de Pedro de Luján (1546) y la *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros* de Marcos Martínez (1587), y la diferente manera como sus autores tratan el relato mitológico según su conveniencia.

Palabras clave: libros de caballerías, mitología griega, siglo XVI.

ABSTRACT: This article analyses the myth of the Labyrinth of Crete in four Hispanic books of chivalry of the sixteenth century: *Polindo* (1526), *Baldo*

(1542), *Silves de la Selva* of Pedro de Luján (1546) and the third part of *Espejo de príncipes y caballeros* of Marcos Martínez (1587).

Keywords: books of chivalry, Greek mythology, sixteenth century.