LOAYSA: VISIÓN CERVANTINA DE UN MITO CLÁSICO

I. LA CRÍTICA ANTE LA MITOLOGÍA EN *EL CELOSO EXTREMEÑO* ¹

En la *Suma Cervantina* editada por los profesores Avalle-Arce y Riley en 1973, Peter N. Dunn ² analizó en detalle el entramado mítico que subyace en *El celoso extremeño* y que es abortado por la conclusión cristiana de la novela. Poco después, Mariano Baquero Goyanes en el prólogo a su edición de las *Novelas Ejemplares* ³ apuntaba su interpretación de esta novela como un laberinto de referencias mitológicas: el laberinto de Creta, el caballo de Troya, la música amansadora de Orfeo, el centinela de cien ojos Argos, las manzanas doradas de las Hespérides y el adulterio de Marte y Venus, sorprendido por la astucia de Vulcano.

II. PUNTUALIZACIONES A ESTA CRÍTICA

A las inteligentes apreciaciones de estos dos críticos me gustaría en este trabajo aportar algunas que profundicen en particular en uno de los mitos apuntados: el de Orfeo.

Se ha insistido mucho en la concepción de la casa-serrallo de

¹ Este trabajo, en una primera redacción, fue leído como comunicación en el I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, celebrado en julio de 1991 en Almagro.

² «Las novelas ejemplares» en *Suma Cervantina*. London, Tamesis, 1973, pp. 98-106.

³ MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*. Madrid, Editora Nacional, I, 1981, pp. 45-50.

Carrizales como un Hades clásico ⁴ (lleno de riquezas, oscuridad y esterilidad), vigilado por un Argos ⁵, y donde se esconden las manzanas de oro ⁶. Referencias que tienen una presencia directa en el texto ⁷ y que nos dan la pauta —a través de sutiles procedimientos paródicos, estudiados por Laura Gómez Íñiguez ⁸— del fin trágico de la novela: el Hades hollado, el Argos muerto y las manzanas de la pureza arrebatadas.

También se ha indicado cómo las relaciones entre los tres principales personajes de *El celoso* responden al esquema de los habitantes de ese Hades: Carrizales como Plutón ⁹, dios de las riquezas y del Infierno; Leonora como su joven esposa Perséfone, arrebatada de los brazos de su madre Deméter; y Loaysa como Hermes, dios que conduce las almas por el Hades, matador de Argos, sagaz embustero, inventor de la lira y, a decir de Dunn (sin, a mi juicio, justificación en la tradición mítica clásica ¹⁰), pretendiente de Perséfone.

⁴ Cervantes pudo inspirarse en las típicas descripciones del Hades clásico, cuyas formulaciones más famosas son las de la *Odisea*, XI, la *Eneida*, VI, las *Georgicas*, IV, las de Dante y Santillana, entre otras.

⁵ La historia del guardián de Io es bien conocida y Cervantes tenía fácil acceso a ella en el libro I de las *Metamorfosis*.

⁶ El trabajo número once de los doce encomendados a Hércules por Euristeo es el de conseguir las manzanas doradas del jardín de las Hespérides. La versión castellana más conocida de ello es la de D. ENRIQUE DE VILLENA, *Los doce trabajos de Hércules*, ed. de M. Morreale. Madrid, RAE, 1958, pp. 39-46.

⁷ Dichas referencias textuales, tomadas de la ed. de Julio Rodríguez Luis (Madrid, Taurus, 1983, II), son las siguientes: «De día pensaba, de noche no dormía; él era la ronda y centinela de su casa y el Argos de lo que bien quería» (p. 61). «No se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas, ni manzanas de oro tan guardadas» (p. 61). Estas alusiones a motivos de la mitología clásica pueden completarse con otras de la Biblia: «que sin haberle visto le alababa y le subía sobre Absalón...» (p. 71); «estése vuesa merced encerrada con su Matusalén» (p. 72); y a las leyendas más difundidas en el Siglo de Oro: «y así podré entrar dentro de noche y enseñaros mejor que al preste Juan de las Indias» (p. 64).

⁸ «Humor cervantino: *El celoso extremeño*», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 633-9.

⁹ Cervantes ha podido leer el rapto de Perséfone en el libro V de las *Metamorfosis* (vv. 391 y ss.). Es una historia muy conocida transmitida además por el *Himno Homérico a Deméter*, *De raptu Proserpinae* de Claudiano, entre otras fuentes. Además está frecuentemente emparentada con el propio mito de Orfeo, desde que en Ovidio, Orfeo al implorar la piedad de los reyes del Hades, alude con astucia al omnipotente Amor: «Famaque si veteris non est mentita rapinae, / Vos quoque iunxit Amor...» (*Met.*, X, vv. 28-9).

¹⁰ La afirmación de que «se piensa no tanto en Orfeo, sino otra vez en Hermes, asiduo del otro mundo, alcahuete de Zeus, que también tuvo sus amoríos y que fue un guapo talentoso embustero que lujuriaba por Perséfone, la reina de las regiones infernales», me parece aventurada. En las obras clásicas más importantes no se alude a ello. Consultadas las principales fuentes de información mitológica al alcance de Cervantes, este dato de la relación amorosa entre Hermes y Perséfone

Por último, se ha apuntado la ironía cervantina al presentar a los falsos adúlteros con la misma iconografía que los más famosos adúlteros de la Antigüedad: Marte y Venus ¹¹.

Sin embargo, ninguna de las referencias, textuales o no, confirman un único paradigma mítico y ninguna se concluye completamente acorde al esquema sugerido. Loaysa no resulta triunfador tras su victoria sobre Argos, ni tras haber arrebatado las manzanas de oro, y no se consuma el amor entre Marte y Venus. A Cervantes no le interesa plasmar exactamente el esquema del mito pagano, como sí podía interesar en pleno Renacimiento, sino que para el escritor, a la vez que hace un guiño irónico al saber clásico, sus criaturas constituyen nuevos mitos. Carrizales simboliza los celos enfermizos que destruyen la propia vida y las ajenas; Leonora, la víctima inocente; Loaysa, la curiosidad que se enfrenta a las leyes humanas y divinas. Siempre prevalece la concepción cervantina de que la vida supera al mito.

III. ORFEO NUEVO

Entre todas estas alusiones míticas, me interesa particularmente la de Orfeo ¹², única que se repite dos veces en el texto y que creo no del todo explicada por la crítica.

no aparece, salvo en Boccaccio y con la confusión que le caracteriza: «El Mercurio, que es el tercero, según dice Tulio en *Sobre la naturaleza de los dioses* nació del Cielo, su padre, y de Día, su madre, aunque de naturaleza excitada muy obscenamente, porque se conmovió con la contemplación de Prosérpina. (...) el nombre de este Mercurio fue desde su nacimiento Hermes o Hermias y que él fue procreado como consecuencia de la violación del arcadio Filón a su hija Prosérpina, en la que había clavado sus impúdicos ojos cuando se bañaba; y así está bastante claro que sea de naturaleza excitada obscenamente con la contemplación de Prosérpina» (*Genealogía de los dioses paganos*. Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 201). No creo, por tanto, que pudiera estar en la cabeza de Cervantes cuando no responde a la tradición más común. Hermes sí que transporta las almas al otro mundo (LUCIANO, *Diálogo de los muertos*, cuya influencia se deja sentir, p. e., en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés); cumple el papel de alcahuete de su padre (*Amphitriton*); es proverbial su astucia y sus mentiras (*Himno Homérico a Hermes*); pero sus relaciones amorosas tienen como objeto otras diosas Venus (*Metamorfosis*, IV), y mortales: Polimela (*Iliada*, XVI), Quíone, Herse (*Metamorfosis*, II), Penélope (*De natura deorum*, III), entre otras.

¹¹ «Llegóse en esto el día, y cogió a los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos» (p. 84). No quisiera entrar en la ya larga discusión acerca de la doble redacción de la novela y, asumiendo que en la versión del manuscrito de Porras de la Cámara el adulterio se consuma, me interesa solamente señalar en la otra versión la función de la mitología. Vid. GWYNNE EDWARDS, «Los dos desenlaces de *El celoso extremeño* de Cervantes», *BBMP*, 49, 1973, pp. 281-91.

¹² Cervantes alude a lo largo de su obra en algunas ocasiones al cantor tracio. Repasándolas, podemos ver una evolución en el tratamiento cervantino de la mate-

A) *Orfeo cantor*

El personaje de Orfeo simboliza fundamentalmente el poder de la música¹³. Por esta condición de cantor se le compara con Loaysa: «abrió la puerta y recogió dentro a su Orfeo y maestro» (p. 66), «de la suavidad de la música y de la gallarda disposición del músico pobre, que, sin haberle visto, le alababa y le subía sobre Absalón y

ria mítica: de su uso ornamental y gastado al principio a la parodia del mismo al final. Para *La Galatea*, puede verse mi artículo «Música en *La Galatea*: De nuevo sobre la presencia de Orfeo en la obra cervantina», *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Nápoles, Gallo, 1995, pp. 231-242). En el teatro, las referencias a este mito son igualmente convencionales, sirven de comparación entre la audacia y amor de los personajes masculinos y la de Orfeo al descender al Hades para salvar a su esposa: *La casa de los celos*, III (vv. 2027-30), «La triste barca del barquero horrendo / pasaré por hallarte, y al abismo, / cual nuevo Orfeo, bajaré llorando / y romperé las puertas de diamante», y *El laberinto del amor*, III (vv. 2443-8), «Señora, yo soy aquel / que ha mucho que el alma os di, / soy quien por vuestra desgracia / a más desventura vino / que las que vio en su camino / el gran músico de Tracia;». En las novelas ejemplares, además de la que estamos estudiando, aparece Orfeo con una función totalmente distinta en *Rinconete y Cortadillo*: «Ni el Negrofeo que sacó a la Aráuz del infierno; ni el Marión, que subió sobre el delfín y salió del mar como si viniera caballero sobre una mula de alquiler; ni el otro gran músico que hizo una ciudad que tenía cien puertas y otros tantos postigos...» (p. 231 de la ed. de H. Sieber. Madrid, Cátedra, 1980, I). Y, por último, en el capítulo II, 69 del *Quijote*, donde, según ha estudiado JUAN D. VILA en un completísimo y reciente artículo, «Parodia cervantina del mito de Orfeo», *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas* (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, II, pp. 291-307), Cervantes subvierte la tradición clásica del rescate de Eurídice del Infierno en el episodio de la resurrección de Altisidora. Vid. también FRED F. JEHL, «The resurrection of Altisidora in D. Quijote», *Hispanófila*, 25, 1982, p. 75.

¹³ No hace falta citar fuentes donde pudo inspirarse Cervantes para esta nota del carácter de Orfeo, pues era moneda corriente en la literatura de su tiempo y en otros textos suyos como hemos visto. De todas maneras, vid. la traducción de Bustamante del pasaje ovidiano donde se relata la habilidad musical de Orfeo: «... en donde habitaua Orfeo: el qual era tan excelente músico de vihuela, que los ríos se detenían a oyrlle: y los montes, y las piedras, y árboles, todos venían juntos commouidos a dessear gozar de las suauidad de la música. Pues assí mismo venían los animales, que por todas aquellas partes habitauan con gran admiración a escucharle: y lo mismo hiziera el dios Febo, si allí se hallara dexando su arco y saetas, y otra qualquier cosa que cuidado le pudiesse dar, por estar más atento ala dulcedumbre y suauidad de la música. Pues por esta manera también se detenía el ayre, y se sossegauan los vientos, y dexauan de volar las aues que en ellos andauan: y sobre todo Orfeo era docto, gracioso, y eloquente orador» (JORGE DE BUSTAMANTE, *Libro del Metamorphoseos y Fábulas del excelente poeta y philosopho de Ouidio*, s. l., s. a., p. 131). Puede verse también la descripción de Pérez de Moya (*Philosophia secreta*. Madrid, ed. Eduardo Gómez de Baquero, Los Clásicos Olvidados, 1928, II, p. 182): «fue tan excelente en la lira o guitarra que de Mercurio recibió, que no sólo a los hombres sacaba fuera de sí, más aun a las peñas hacía correr, y a los ríos estar, y a las fieras bestias amansar». Y como último botón de muestra recuérdese el magistral soneto XV de Garcilaso: «Si quejas y lamentos pueden tanto».

sobre Orfeo» (p. 71). Este es el primer nivel de relación entre los dos personajes, claramente señalado por Baquero.

El instrumento elegido es la guitarra, las canciones que canta son «romances de moros y moras a la loquesca», «zarabandas a lo divino», «coplillas de la seguida». Por medio de ellas seduce primero a Luis, el negro eunuco, vigilante como el Cerbero de la casa/Hades. Cuando consigue atravesar todas las barreras que le separan del interior, la música le sigue sirviendo como arma de seducción, aplicada a las esclavas y a la dueña Marialonso y, finalmente, a la propia reina del Hades Leonora/Perséfone.

La identificación entre Loaysa y Orfeo, vista superficialmente, parece acabar aquí: ni él se comporta en el Hades como Orfeo porque no viene a rescatar a su esposa muerta prematuramente, ni existe correspondencia de sentimientos de Leonora/Eurídice. No hay, pues, un inicio de vuelta al mundo de los vivos, truncado por la curiosidad de Orfeo, ni un posterior lamento de Orfeo, ni un apartamiento que le ocasione la muerte por medio de las baccantes ¹⁴.

B) *Alteraciones: curiosidad, muerte, homosexualidad*

Pero dos de los datos apuntados: curiosidad y muerte, además de un tercero: homosexualidad, pueden encontrarse en el personaje de Loaysa y configurar así un Orfeo no exacto al arquetipo pero sí paródicamente próximo, por medio de la sutil difracción de unas notas que justifican la reiteración de Cervantes y que nos conducen a la misma conclusión. Para Cervantes, sus personajes se sitúan por encima de los míticos.

Analicemos uno a uno estos tres datos sugeridos:

La curiosidad de Loaysa es el móvil fundamental de su asalto a la casa/Hades, pues no conoce a la esposa, aunque ha oído hablar de su juventud y hermosura:

«Uno destos galanes (...) asestó a mirar la casa del recatado Carrizales, y, viéndola siempre cerrada, le tomó gana de saber quién vivía dentro, y con tanto ahínco y curiosidad hizo la diligencia, que de todo en todo vino a saber lo que deseaba» (p. 62).

¹⁴ He resumido las secuencias principales del mito de Orfeo, que Cervantes debía conocer por lectura de clásicos, mitógrafos o recreaciones literarias, como las que estamos citando: VIRGILIO, *Geórgicas*; OVIDIO, *Metamorfosis*; BUSTAMANTE, *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso; Pérez de Moya, poemas de Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Arguijo, entre otros. Vid. mi tesis doctoral, todavía inédita: *El mito de Orfeo en el Renacimiento*. Madrid, Universidad Complutense, 1994.

Y esta curiosidad, producto del atractivo de lo encubierto y celosamente guardado, unido a su natural ocioso y poco respetuoso de las leyes, alimentado por el tipo de compañías que frecuenta, incitan a Loaysa a la osadía de demostrarse a sí mismo y a sus amigos que es capaz de superar todos los obstáculos. Y así trama la conquista de la fortaleza.

Ya hemos indicado lo distinto que, según la tradición clásica¹⁵, es el motivo del descenso de Orfeo: el amor y el dolor por la prematura desaparición de Eurídice. Pero en Orfeo también cumple una función determinante la curiosidad. Incapaz de contenerla, es por esto castigado con la segunda muerte de su esposa. Muchas formulaciones del mito se detienen en recrear y tratar de explicar el momento en qué, vencidos casi todos los obstáculos, Orfeo se deja llevar del deseo de ver a su esposa o de la preocupación por si ella le sigue, e incumple el mandato impuesto por Perséfone. Recordaré sólo una, por estar su autor especialmente presente en la obra de Cervantes, la magistral Égloga III garcilasiana:

«y cómo, después desto, él impaciente
por mirarla de nuevo, la tornava
a perder otra vez, y del tyrano
se quexa al monte solitario en vano» (v. 141-4).

La curiosidad de Loaysa, móvil de su acción y, por lo tanto, textualmente justificada y necesaria, no digo que se inspire en la curiosidad de Orfeo, que explica el trágico desenlace de una de las versiones del mito¹⁶, pero sí aproxima algo más a los dos persona-

¹⁵ Desde Virgilio y Ovidio, por citar las más conocidas e importantes fuentes del relato órfico, hasta las versiones medievales y renacentistas, Orfeo es presentado como el doliente esposo que por amor desciende al Hades, vence las leyes del mismo y rescata a su mujer. Vid., p. e., Pérez de Moya: «lloraba aún más amargamente su marido Orfeo, el cual, no contento desto, tomó una nueva osadía, de a los infiernos vivo descender, a demandar su mujer a los infernales dioses».

¹⁶ Aunque en la época de Cervantes no creo que estuviera codificado que sobre la historia de Orfeo y Eurídice hubiera dos desenlaces posibles: el trágico por la curiosidad del vate y el feliz y más simplificado de la resurrección de Eurídice, es bien conocido que estudiosos modernos clasifican así el final de la historia basándose en las fuentes griegas y latinas, algunas de ellas contradictorias entre sí.

Eurípides en *Alceste* parece establecer una comparación entre la actuación de Orfeo y la de Heracles. Este último con la fuerza bruta logra su propósito. El mito de Orfeo se valida y se niega al mismo tiempo y su poder queda como ambiguo. Hermesianacte llama a la esposa Agríope y parece final feliz. Mosco, a quien se le ha atribuido, erróneamente, la autoría de un *Canto fúnebre por Bión*, en el que de una forma retórica el poeta invita a la naturaleza a llorar por la muerte del maestro Bión y asegura su intención de rescatarlo del infierno como Orfeo a Eurídice. El contexto hace pensar que se trata de un final feliz de la historia de Orfeo y Eurídice, pues no se menciona para nada el tabú de no mirar para atrás, ni la desobediencia de Orfeo. En el *Banquete* platónico, Orfeo desciende al Hades por su

jes, y no sólo por su capacidad musical. ¿Pudo Cervantes tenerlo presente al reiterar el paralelismo entre los dos tan explícitamente? Es muy posible.

En segundo término, hemos indicado la muerte. Sobre el fin de Orfeo hay bastante acuerdo entre las fuentes¹⁷: este es violento y producido por los celos de las bacantes que le despedazan en me-

mujer, pero decepciona a los dioses por no haber sido capaz de dar su vida por ella y presentarse vivo. Le muestran un fantasma de ella. Él regresa sin lograr su propósito y los dioses le castigan con una muerte afrentosa.

En conclusión, la leyenda del descenso al Hades tiene dos claras versiones: éxito por el poder de su música, fracaso por no cumplir la condición o por burla de los dioses.

A este respecto, es interesante la moderna explicación de Ch. Segal (*Orpheus: The myth of the poet*. Baltimore, The John Hopkins University, 1989). La primera versión sobre el éxito de Orfeo nos remite al poder trascendente de la inspiración y, en general, del lenguaje más allá de las fronteras de hechos y conciencia, vida o muerte. Es la lógica extensión del poder de su canto para mover piedras, árboles, animales. El poeta se identifica con las leyes impersonales de la Naturaleza y su canto es eterno, reflejo de aspectos atemporales del mundo más que de su propia vida emocional. La versión del fracaso de Orfeo hace pensar en el poder inexorable de la muerte y en la inmanencia del lenguaje, incapaz de vaciarse a sí mismo de la subjetividad del artista, quien en sus cantos y en su persona sufre y participa simbólicamente en el proceso de pérdida, muerte y regeneración de la Naturaleza. El arte se ve como un vehículo autónomo de emoción subjetiva, que contrasta con la Naturaleza sin sentimientos. Se trata de las dos caras de una moneda, de la ambigüedad misma del lenguaje capaz de proporcionar un contacto más vibrante con el mundo exterior, y de distorsionar nuestra visión del mismo. Otra interpretación es la dada por W. C. K. GUTHRIE, *Orfeo y la religión griega*. Buenos Aires, 1970, y que GARCÍA GUAL discute en nota en *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Taurus, 1985, pp. 182-3. Según Guthrie, hubo una versión primitiva en la que Orfeo culmina con éxito su empresa de salvar a su esposa. Posteriormente, Platón inventa la versión del fracaso, pero dándole a éste un motivo razonable. El explicar el fracaso por medio de un tabú: la prohibición de mirar a su esposa, puede ser un añadido posterior alejandrino, debido a la frecuencia que en esta época se hace de este tipo de explicaciones tan románticas.

¹⁷ Unos testimonios (Esquilo, Eratóstenes) atribuyen su muerte a la enemistad de las basárides. Platón habla del castigo de los dioses a la cobardía de Orfeo por bajar con vida al Hades. García Gual relaciona esa cobardía de Orfeo con las variantes del mito que nos hablan de su condición afeminada u homosexual como son las de Fanocles y Ovidio. En *República*, X, 620, el alma de Orfeo elige una nueva encarnación, la de cisne, pues no quiere volver a ser hombre y ser engendrado por mujeres, a causa del odio que siente hacia ellas por haber sido despedazado por bacantes. Este fragmento forma parte del relato de Sócrates en el que cuenta el mito de Er, personaje que fue elegido por los dioses para conocer el Más Allá y transmitirlo a los hombres. Por boca de Sócrates, Er relata la vida de los muertos y cómo ellos mismos han de elegir una nueva reencarnación. Así, bajo un envoltorio mítico, Platón resuelve el problema de la responsabilidad del alma en su propio destino, e introduce un elemento nuevo: la creencia en la metempsicosis. Para Isócrates, Orfeo es despedazado por haber hablado mal de los dioses. El testimonio, no confirmado del todo, del Pseudo Alcidas asegura que Orfeo muere por el rayo de Zeus.

dio de una orgía. Su muerte es la de un inocente y como tal, los dioses le redimen, vengando a los culpables y catasterizando su lira como premio.

El fin de Loaysa, en cambio, tiene todos los visos del de un culpable, con desengaño incluido:

«y cuando Loaisa esperaba que cumpliera lo que ya él sabía que su marido en su testamento dejaba mandado, vio que dentro de una semana se entró monja en uno de los más recogidos monasterios de la ciudad; él, despedido y casi corrido, se pasó a las Indias» (p. 88).

Pierde lo que espera conseguir y él mismo elige su huida, su marcha a las Indias, con lo que la novela se cierra como empezó, con un joven manirroto y sinvergüenza que ha de cambiar de mundo, como hizo Carrizales en su juventud. Allí, se supone que muere Loaysa, sin amor, sin victoria, víctima no del desenfreno ajeno, sino del suyo propio. La muerte de los dos personajes no se parece, pero los dos fracasan en sus empresas y no les sirve ahora ni su capacidad musical, ni su osadía anterior. ¿Pudo Cervantes pensar en la muerte de Orfeo cuando escribió el desgraciado final de Loaysa? Puede ser. Por lo menos es otro punto de aproximación entre ellos.

En tercer término, hemos de comentar la homosexualidad. Es bien sabido que en la Antigüedad se tenía a Orfeo como inventor de la pederastia¹⁸, y así lo relata sin ambigüedades el libro X de las *Metamorfosis*¹⁹, donde el propio Orfeo intercala todo un canto dedicado a amores no lícitos de dioses u hombres. Se ha indicado que, frente a recreaciones italianas como la *Favola di Orfeo* de Poliziano²⁰, por ejemplo, en el que esta motivación está presente,

¹⁸ Vid. FÉLIX BUFFIÈRE, *Eros adolescent. La pédérastie dans la Grèce Antique*. Paris, Les Belles Lettres, 1980, pp. 385-7. En el capítulo dedicado a Orfeo se habla de la versión de Fanocles, conservada en el *Florilegio de Stobeo* (64-14), donde se narra el amor de Orfeo hacia Calais, uno de los hijos de Boreas, el viento del Norte, y del castigo que por esto recibe de las mujeres Bistonias. La cabeza desgajada de Orfeo y su lira arriban a la isla de Lesbos, donde se fundan ritos musicales y donde se establece la pederastia.

¹⁹ «Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / Aetatis breve ver et primos carpere flores» (vv. 83-5).

²⁰ «Da qui innanzi vo' còr e' fior novelli,
270 la primavera del sexo migliore,
quando son tutti leggiadretti e snelli:
quest'è piú dolce e piú soave amore».

Texto tomado de la ed. de ANTONIA TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell' originale e delle successive forme teatrali*. Padova, Antenore, 1986, p. 161. Sin embargo, en *Genealogiae deorum gentilium libri* de Boccaccio (libro V, XII) no se recoge este dato, sino que se achaca la enemistad de las bacantes al instaurar Orfeo los sacrificios de Baco en Tracia, con el propósito de alejar a las mujeres en tiempo de menstruación de la unión con los varones.

en las versiones españolas —traducciones de Bustamante o Sánchez Viana, mitógrafos como Pérez de Moya y recreaciones literarias— se omite casi unánimemente. Además, se tergiversa a Ovidio alabando la fidelidad de Orfeo a Eurídice, como Moya:

«Tanto amaba Orfeo a Eurídice, que no sólo aun recibir a ninguna quiso, mas aun a todos los varones que sus palabras a oír venían, amonestaba de las hembras se apartar»²¹,

o, como Bustamante:

«tres años eran passados que Orfeo auía perdido a su mujer y con el gran pesar no quería que ninguna muger llegasse a él; antes tomó gran aborrecimiento con ellas. Un collado era allí cerca y encima del estaua un campo muy llano y sin árboles donde juró Orfeo por el criador del Sol y la Luna de jamás se llegar a otra ninguna muger pues avia perdido a su tan amada Eurídice y assí lo cumplió aunque de muchas mugeres fue rogado»²².

Esta omisión se ha tratado de explicar²³ por la necesidad del decoro, por la intención moralizante, por la preferencia de Virgilio frente a Ovidio, etc. El hecho es la práctica omisión de la condición homosexual de Orfeo en nuestra literatura, pero podríamos pensar que este dato no era desconocido por los escritores cultos, que han leído a Ovidio, a Poliziano, y de hecho una evidencia nos lo prueba: el que Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*²⁴ —obra conocida por Cervantes— lo recoja, aunque junto a otras versiones y muy de pasada:

«La causa de la muerte es varia, porque unos, y entre ellos Ovidio, quieren que fuese por haber sido autor, después de la muerte de su mujer Eurídice, de la nefanda pederastia».

Cervantes al caracterizar a Loaysa señala:

«Hay en Sevilla un género de gente ociosa y holgazana, a quien comúnmente suelen llamar gente de barrio; éstos son los hijos de vecino de cada colación, y de los más ricos della, gente baldía, atildada y meliflua, de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, había mucho que decir, pero por buenos respetos se deja» (p. 62).

²¹ JUAN PÉREZ DE MOYA, *op. cit.*, II, p. 183.

²² JORGE DE BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 132.

²³ Cfr. PABLO CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid, CSIC, 1948, pp. 30-1.

²⁴ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell. Madrid, Gredos, 1972, p. 574.

Se ha interpretado lo de «atildada y meliflua» como afeminamiento, y sobre todo, el hecho que Loaysa no consume las relaciones con Leonora ²⁵.

Vuelvo a formular la misma hipótesis. No hay mayor justificación en la acción de la novela para que Loaysa tenga que ser homosexual, y tampoco podemos afirmar que lo sea, pero no es aventurado postular que, al igual que con la curiosidad y con la muerte, Cervantes tratará de aproximar con este dato más a su personaje con el mítico.

IV. CONCLUSIÓN: ORFEO NO ARQUETÍPICO PERO SUPERIOR AL MITO

Del mismo modo que nos sugiere retazos de historia mítica a los que compara su narración, pero que no son obligado modelo del desenlace, sino que se trata de notas dispersas que acaban configurando lo que Baquero denominaba con acierto «un laberinto», Cervantes parece jugar con su personaje. Nos da la clave dos veces del referente mítico, este es demasiado evidente en su primera relación, pero más profundamente se apuntan tres datos: curiosidad, muerte y homosexualidad que confirman el paralelo.

V. FUNCIONALIDAD DE ESA ALTERACIÓN

La última de las cuestiones es plantear que si esto es así, como se sospecha, ¿por qué y con qué función en el relato? Parece que con ello Cervantes, y ya lo hemos dicho, trata de crear unos personajes no arquetípicos, de los que el lector, conocedor de los mitos a los que se alude, no sepa cómo van a actuar. Para Cervantes el mito clásico no es algo tan profundo como para Garcilaso por ejemplo; su cultura mitológica incluso no resulta tan rica; y, sobre todo, no proyecta sobre el gran contenido de las historias míticas toda la carga vivencial que sí hace Petrarca con el mito de Apolo ²⁶, o Garcilaso con el de Orfeo, o incluso Lope con el mito de Troya.

²⁵ Así lo indica HARRY SIEBER en la introducción a su ed. *Novelas ejemplares*, II. Madrid, Cátedra, 1980, p. 19. Para la descripción del tipo de vida de lo que Cervantes llama «gente de barrio», vid. el curioso libro de FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *El Loaysa de "El celoso extremeño"*. Sevilla, Tipografía de Francisco de P. Díaz, 1901, pp. 105 y ss., donde el erudito cervantista trata de demostrar la inspiración del personaje literario de Loaysa en un personaje de la Sevilla de 1590, el poeta Alonso Álvarez de Soria. Vid. también *Guzmán de Alfarache*, II, libro I, 2, y libro III, 6.

²⁶ Vid., por ejemplo, el estudio de M. E. BARNARD, *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham, Duke

Personajes no arquetípicos, pero no por ello sin vida. Al contrario, para Cervantes más auténticos porque se constituyen a sí mismos, escapan a la determinación de sus modelos. Son más mito que los míticos. No elude, sin embargo, Cervantes la tentación de hacer un guiño al lector avisado y deja caer, para quien lo quiera entender, unas hebras de alusiones míticas que constituirán el hilo que le guíe por un nuevo «laberinto»²⁷ mitológico.

PILAR BERRIO

University Press, 1987, pp. 82-109, y el de MARÍA HERNÁNDEZ ESTEBAN, «La fusión de Petrarca en Apolo. Aspectos de la poética petrarquesca», *Analecta Malacitana*, 8, 1, 1985, pp. 123-44.

²⁷ Coincido con Juan D. Vila en su categorización de la imagen del laberinto, que él explica con motivo de la parodia del mito de Teseo y Ariadna en el *Quijote* (II, 57). «Don Quijote y Teseo en el laberinto ducal», *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 470-2.