

El Minotauro y su transformación. Un recorrido desde el Siglo de Oro hasta el siglo XX. Desde la alegoría hasta la búsqueda ética

Tatiana Alvarado Teodorika
Academia Boliviana de la Lengua
t.alvaradoth@gmail.com

Palabras clave:

Minotauro. Lope de Vega. Tirso de Molina. Calderón de la Barca. Jorge Luis Borges. Julio Cortázar.

Resumen:

El lugar del Minotauro en el mito, generalmente, no está sino relacionado con el imaginario de las hazañas de Teseo. En este trabajo, sin embargo, me concentro exclusivamente en la figura del Minotauro, en las transformaciones por las que atraviesa su representación física desde la Antigüedad, haciendo hincapié en el Siglo de Oro, a través de *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina, *El laberinto de Creta* de Lope de Vega, *El laberinto del mundo* de Calderón de la Barca, y con unas breves pinceladas para evocar su nueva metamorfosis en el siglo XX, en *Los Reyes* de Julio Cortázar, y *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges.

The Minotaur and its transformation. A journey from the Golden Age to the 20th century. From the allegory to the ethical search

Keywords:

Minotaur. Lope de Vega. Tirso de Molina. Calderón de la Barca. Jorge Luis Borges. Julio Cortázar.

Abstract:

The place that the Minotaur occupies in myth, generally speaking, is related only with Theseus' exploits. In the present study, however, I shall concentrate exclusively on the figure of the Minotaur, specifically on the different transformations that he undergoes as regards his physical appearance from the earliest representations from Antiquity. Special attention shall be given to his presence on the Golden Age stage through the following plays: Tirso de Molina's *El laberinto de Creta*, Lope de Vega's *El laberinto de Creta*, and Calderón de la Barca's *El laberinto del mundo*. The study continues emphasizing the Minotaur's new metamorphoses in the 20th century in Julio Cortázar's *Los Reyes*, and Jorge Luis Borges' *La casa de Asterión*.

No cabe duda de que las mitografías llevadas a cabo desde la Modernidad Temprana constituyen un insoslayable reto humanístico, puesto que se proponen una revisión de las fuentes clásicas mediante nuevas bases estilísticas, morales y filosóficas. En este sentido, cabe preguntarnos qué redes o tejidos conectan la constelación mitológica antigua con las nuevas mitografías producidas en los contextos hispánicos recientes y, en este planteamiento, me interesa sobre todo la idea de constelación mitológica y la de mitografía. Si bien en la Antigüedad los helenos no reconocían en el mito una categoría narrativa particular o una forma de pensamiento, el *μῦθος* está estrechamente ligado a la imaginación y a lo ficticio (pero no por ello no tiene un asidero histórico) y pertenece al mundo de la poesía¹. Las palabras de Platón nos lo aclaran, cuando en la *República* leemos que: «hay dos clases de narraciones (Λόγων) unas verídicas y otras ficticias [...] Lo primero que contamos a los niños son fábulas (μύθους) [...] y éstas son ficticias por lo regular» (*Rep.* II 377a)². Pues bien, este conjunto de relatos ficticios (esta constelación mitológica) da lugar a la composición de nuevos relatos ficticios, que es como voy a entender aquí la mito-grafía, como composición de mitos, esas narraciones que son verdaderas si se las sabe entender en su justa medida, como diría también Platón en el *Timeo*, refiriéndose al mito de Faetonte, el hijo del Sol: «Tiene todas las apariencias de una fábula; pero lo que es muy cierto e innegable es que en el espacio que rodea la tierra y en el cielo se realizan grandes revoluciones, y que los objetos que cubren el globo a largos intervalos, desaparecen en un largo

¹ «If the Trojan War was in fact historical, it makes it very hard to see what class is in view; at any rate, its specific difference cannot be in point of historicity, nor therefore in its status as myth. Even the age of gods should not be dubbed an age of myth, if one means by that that the gods are an imaginary construct» [Fowler, 2011: 47].

² Λόγων δὲ διττὸν εἶδος, τὸ μὲν ἀληθές, ψεῦδος δ' ἕτερον; Ναί.

Παιδευτέον δ' ἐν ἀμφοτέροις, πρότερον δ' ἐν τοῖς ψευδέσιν;

Οὐ μανθάνω, ἔφη, πῶς λέγεις.

Οὐ μανθάνεις, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι πρότερον τοῖς παιδίοις μύθους λέγομεν; τοῦτο δὲ που ὡς τὸ ὅλον εἰπεῖν ψεῦδος, ἐνὶ δὲ καὶ ἀληθῆ. πρότερον δὲ μύθοις πρὸς τὰ παιδιά ἢ γυμνασίοις χρώμεθα.



incendio» (*Tim*, 22d)³.

Voy a centrarme en un personaje emblemático de la mitología clásica: el Minotauro, y concentrarme en tres producciones dramáticas peninsulares del período áureo: *El laberinto de Creta* de Lope de Vega, *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina, y *El laberinto del mundo* de Pedro Calderón de la Barca; y en dos obras argentinas, y más precisamente rioplatenses, del siglo XX: *Los Reyes* de Julio Cortázar, y *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges.

Recordemos los rasgos principales del mito: el Minotauro nace de la atracción de la reina de Creta, Pasífae, por un toro blanco que el rey Minos, su esposo, se negaba a sacrificar a Poseidón. Nace el Minotauro, y el rey, espantado, quiere ocultar la noticia a los cretenses y encarga la construcción de un laberinto a Dédalo. Minos encierra entonces al Minotauro en aquel artificio. Siete mancebos y parejas doncellas, todos atenienses, se internaban en el laberinto en tributo anual para ser devorados por el ser híbrido, como castigo que Creta había impuesto a Atenas por el asesinato de Andrógeo (hijo de Minos y Pasífae) tras salir victorioso de los juegos panateneos. Teseo, hijo de Egeo, el rey ateniense, mata al Minotauro y logra salir del laberinto con la ayuda de la hija de Minos y Pasífae: Ariadna, «la de lindas trenzas», como la llama Homero en la *Ilíada*, que le tiende un hilo dorado para guiarse en su salida del enmarañado artificio, para desandar lo andado, segura ella del cumplimiento de la promesa de Teseo, de corresponder a su amor desposándola.

La manipulación del mito en general, y de este en particular, que comienza ya en la Antigüedad, respondería a fines políticos⁴, y en lo que al

³ Τοῦτο μύθου μὲν σχῆμα ἔχον λέγεται, τὸ δὲ ἀληθές ἐστι τῶν περὶ γῆν κατ'οὐρανὸν ἰόντων παράλλαξις καὶ διὰ μακρῶν χρόνων γιγνομένη τῶν ἐπὶ γῆς πυρὶ πολλῷ φθορά. Para la traducción, ver *Platón*, Patricio de Azcárate ed., 1872.

⁴ Pilar Díez del Corral Corredoira, 2007: 21-24. Menéndez Varela [2003: 141-142], por su parte, se refiere al relato que hace Plutarco del enfrentamiento de Teseo y el Minotauro en un orden temporal lógico en términos políticos: «el toro de Maratón perjudica enormemente a los habitantes *de toda la Tetrapolis* [...] como si Plutarco pretendiera sugerir una carga onerosa para el conjunto de estas comarcas. A todo esto debe añadirse el



Minotauro atañe, respondería a la necesidad de creación de un héroe nacional para Atenas en la figura de Teseo. Corroborar, en este sentido, lo que sucede en el arte figurativo pues, como afirma José Ribeiro Ferreira:

antes del siglo V a. C., la muerte del Minotauro en manos de Teseo no es el centro del relato ni adquiere relevancia en ninguna obra literaria. Apenas alusiones, referencias breves, fugaces. La leyenda de Teseo está incluso ausente en muchos autores griegos. Extraña ver que este héroe es uno de los grandes ausentes de la literatura griega anterior a esta fecha. No lo menciona Alceo [de Mitilene, el poeta lírico, uno de los representantes más notables de la escuela poética eólica, junto a Safo], tampoco hay alusiones a esta figura en Píndaro [uno de los mayores poetas líricos de la Grecia clásica]. En lo que respecta al viaje del héroe ateniense a Creta, la hazaña sólo aparece sistematizada y cobra relieve en autores tardíos (Plutarco, Diodoro Sículo, Estrabón) y en escritores romanos (Catulo, Ovidio) [...]. Sin embargo, esto no sucede en el arte figurativo, sobre todo en la cerámica, que muestra que el silencio de la literatura no es sinónimo de ignorancia y falta de repercusión. La confrontación de Teseo con el Minotauro es un tema muy discutido, con un incremento considerable desde mediados del siglo VI a. C., hasta el punto de convertirse en uno de los temas más populares de la iconografía griega, representado en vasijas de las más diversas regiones: Corinto, Belén, islas, Sicilia, Italia, pero especialmente en el Ática⁵.

Se habrían hecho ligeros cambios en lo que al abandono de Ariadna en Naxos se refiere, explicando la acción como consecuencia de la intervención de Dionisos para dejar al héroe libre de culpa. En todo caso, no cabe duda de que el relato mítico que atraviesa el tiempo perdura con ciertas características definidas; de entre ellas, podríamos mencionar el castigo de Minos, el artilugio del que se servirá Pasifae para lograr que el toro se

marcado cariz simbólico del hecho de que, una vez vencido, el toro es paseado por Atenas e inmolado a las divinidades estatales».

⁵ «Podemos concluir que, até ao século V a. C., a morte do Minotauro por Teseu não é o centro nem adquire relevo em nenhuma obra literária. Apenas alusões, referências breves, fugidias. A lenda de Teseu está mesmo ausente de muitos autores gregos. Estranhamente esse herói é o grande ausente da literatura grega até essa data. Não o menciona Alceu; não há alusões a tal figura em Píndaro. E no que respeita à ida do herói ateniense a Creta, essa façanha só aparece sistematizada e ganha relevo em autores tardios (Plutarco, Diodoro Sículo, Estrabão) e em escritores romanos (Catulo, Ovídio) [...] Mas é a arte figurativa, em especial a cerâmica, que mostra não ser o silêncio da literatura sinónimo de desconhecimento e falta de repercussão. O confronto de Teseu com o Minotauro é um tema muito tratado, com considerável incremento a partir de meados do séc. VI a. C., a ponto de se tornar um dos temas mais populares da iconografia grega, representado em vasos das mais diversas regiões: Corinto, Beócia, ilhas, Sicília, Itália, mas sobretudo a Ática» [José Ribeiro Ferreira, 2008: 32-33].



acerque a ella, el papel de Dédalo, el espacio en el que morará Asterión, la espada o el mazo del que se serviría Teseo para cumplir con su cometido, o el hilo de Ariadna. Por otro lado, vale la pena recordar que los nombres de estos protagonistas del mito aparecen por primera vez (por lo menos hasta donde sabemos) en los poemas homéricos, los primeros documentos de la literatura griega, compuestos en el siglo VIII a. C., y que, según se cree, a finales del siglo VI se los recogería para dotarlos de una forma fija y canónica [Díez del Corral Corredoira, 2007: 21]. En la *Odisea*, concretamente, contamos con la primera alusión al enfrentamiento entre Teseo y el Minotauro y a la ayuda que aportara Ariadna al ateniense. En la oda XI leemos:

Fedra y Procris vinieron después y la bella Ariadna,
la nacida de Minos cruel, la que quiso Teseo
desde Creta llevar al collado de Atenas sagrada,
mas en vano: en mitad de su huida matóla Artemisa,
por traición de Dioniso, en la Día que cercan las olas (321-325).

Al tema del Minotauro y del laberinto se refieren, además, Apolodoro (*Bibliotcea mitológica* III, 1, 3; 15, 8; *Epítomes* 1, 7, 9), Diodoro (IV 77 1-5), Plutarco (*Teseo* 15 ss), Higino (*Fábulas* 40) u Ovidio (en las infaltables *Metamorfosis* VIII vv. 152-168); y Eurípides, en *Heracles* (1326-1328), Platón, en *Fedón* (58q-b), o Virgilio en sus *Bucólicas* (VI, 43-61) o en la *Eneida* (VI 25-30), entre otros, hacen breve alusión a episodios del mito. No será necesario insistir en el papel de la *Genealogie deorum gentilium libri* (1370) de Giovanni Boccaccio, primer intento de acercamiento estético hacia la mitología, y tampoco recordar a la estela, posterior de dos siglos, que conforman Gyraldi (*De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*, 1548), Natale Conti (*Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, 1551) y Cartari (*Le imagini colla sposizione degli Dei degli antichi*, 1556). Pérez de Moya y el primer manual de mitología española: su *Filosofía secreta* (1585), parte de la prolongación de la alegoría del mito,



pero si bien Boccaccio sitúa a los poetas por encima de los filósofos y los compara con los teólogos, Pérez de Moya limita al extremo el relato mítico para hacer hincapié en las declaraciones físicas, históricas y morales [Baranda, 1996: IX-XXXVIII]. La difusión de los mitos seguiría su curso en la Península con el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria (1620) que aprobaría el propio Lope de Vega en el prólogo a la primera parte.

El lugar del Minotauro en el mito, generalmente, no está sino relacionado con el imaginario de las hazañas de Teseo, y con la importancia que tuviera el héroe en la literatura y el arte atenienses. Si bien su descripción no suele ser detallada, aparece como un hombre con cabeza de toro tanto en fuentes escritas como en fuentes iconográficas de los períodos arcaico y clásico⁶,



Figura 1. Museo Arqueológico de Atenas

⁶ Puede consultarse el sitio del LIMC: Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae <http://www.limc-france.fr> que reúne varias imágenes.

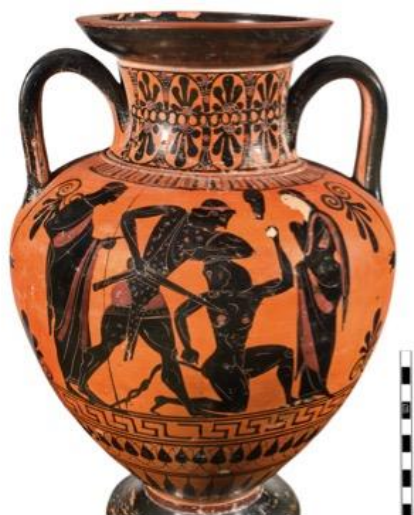


Figura 2. Biblioteca Nacional de Francia



Figura 3. Ánfora del grupo de Londres B174, Louvre

aunque es cierto que su descripción, ya desde la Antigüedad, empezó a hacerse inexacta, a diluirse, en documentos escritos: Isócrates, por ejemplo, lo describía como un «ser mezclado de hombre y toro, de fuerza

proporcional a la fuerza de tales cuerpos» (*Encomium on Helen*, X 28, 2-4)⁷.

Así pues, la controversia en torno a la forma del monstruo en las fuentes ejerce una influencia directa en la recepción; el panorama complejo y enrevesado de la constelación mitológica antigua da lugar, en la producción poética posterior (en el sentido más amplio, el de *poiesis*), a un nuevo panorama cuya complejidad voy a exponer en lo que sigue. La primera de las obras del corpus es *El laberinto de Creta* de Lope de Vega. A decir de su editora, Sonià Boadas, la obra se habría redactado entre mayo y junio de 1617, es decir, tres años antes de la publicación del manual mitográfico de Baltasar de Vitoria que Lope prologara.

El eje de la trama de la obra (la matanza del Minotauro) se presenta enmarcado entre otras dos historias: la relación de Minos con Escila y la hazaña de Teseo en Creta. La descripción que el Fénix hace del Minotauro es inicialmente muy poco precisa; Polineces lo describe como «un monstruo / medio toro y medio humano» (vv. 318-319)⁸. Sin embargo, más adelante, Fineo afirma:

Esta bestia, que desprecios
hace del cielo y abismo,
va caballero en sí mismo
como suelen ir los necios,
porque de la cinta arriba
es hombre, y de medio abajo
toro (vv. 1146-1152).

Teseo, más adelante, precisaría, además: «al monstruo horrible me acerco, / que puesto en sus cuatro pies / me mira espantoso y fiero» (vv. 1397-99). Como se puede advertir, la imagen inicial del Minotauro, imprecisa y vaga, se hace poco a poco más precisa y puntual, una forma que coincide, por un lado, con la que le había dado Virgil Solis,

⁷ Ver Fátima Díez-Platas, 2012: 102-106. Fátima Díez-Platas, «A companion for Daedalus: the exceptional iconography of Ruben's Minotaur». https://www.academia.edu/926437/A_companion_for_Daedalus_the_exceptional_iconography_of_Rubens_Minotaur

⁸ Cito a partir de la edición de Sònia Boadas.





Figura 4. Virgil Solis, 1563.

una de las grandes figuras alemanas del Renacimiento, en uno de los grabados que acompañaban la traducción de Jorge de Bustamante de las *Metamorfosis* de Ovidio y que reproduce la de los grabados de Bernard Salomon, el artista francés cuya biografía sigue siendo bastante oscura, pero cuya obra (dibujos, pinturas y grabados) ha sido sujeto de numerosos estudios de quien en vida estuvo indisolublemente relacionado con la edad de oro del humanismo lyonés. Salomon ilustró libros de emblemas, obras científicas y literarias, libros de fiestas y, cómo no la *Biblia* y las *Metamorfosis* de Ovidio [Sharratt, 2005]⁹.

⁹ Se puede consultar la breve referencia bibliográfica de Philippe Hoch, del *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, nº 2, p. 108-109, disponible en línea: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-02-0108-011>





Figura 5. Bernard Salomon

En cuanto a la traducción de las *Metamorfosis* ovidianas que sacara a la luz Bustamante a principios del siglo XVI, no está de más recordar su gran influencia; a pesar de haber sido una traducción que, como ya sabemos, alteró algunos episodios del texto clásico e interpretó algunas escenas bajo la luz de la moral cristiana, gozó de numerosas ediciones [Boadas, 2016: 428]. La traducción de Bustamante publicada en Amberes en 1595, llevaría los grabados de Virgil Solis, y sin duda serviría a Lope en la composición del *Laberinto de Creta*¹⁰. De hecho, se podría creer que el lienzo que aparece en la primera jornada, en el que está representado el laberinto y el Minotauro que se encierra dentro, mucho habría de parecerse al grabado de Solis, tomando en cuenta, no solo la forma del Minotauro (mitad superior humana y mitad inferior taurina), sino la plaza que el laberinto encierra.

¹⁰ Ver Martínez Berbel, 2002: 189-204.



Figura 6. Virgil Solis Plaza



Figura 7. Alciato 1534

Ahondando en las fuentes de inspiración, cabe señalar que, además de coincidir con los grabados de Solis, la apariencia del Minotauro de Lope coincide con los minotauros que aparecen ilustrando los emblemas de Alciato a lo largo del siglo XVI¹¹, que coinciden, a su vez, con la alusión que había hecho Dante en el *Infierno* de su *Divina comedia*, cuando el Minotauro sale al paso y Virgilio pronuncia estas palabras:

¹¹ Ver Fátima Díez Platas, 2008.

«Forse
 tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,
 che sù nel mondo la morte ti porse?
 Pàrtiti, bestia: ché questi non vene
 ammaestrato da la tua sorella,
 ma vassi per veder le vostre pene».
 Qual è quel toro che si slaccia in quella
 c'ha ricevuto già 'l colpo mortale,
 che gir non sa, ma qua e là saltella (XII, 16-24).

Se comparan los movimientos ciegos del Minotauro con los de un toro que acaba de recibir el golpe mortal, lo que nos lleva a pensar que Dante podía haber imaginado al Minotauro con cuerpo de toro y cabeza de hombre, aunque es cierto que no hay certeza al respecto.

Como fuera, habrá que tomar en cuenta ese imaginario colectivo difundido ampliamente, en lo que a la imagen del Minotauro se refiere. Por otro lado, en cuanto a su función en la trama, más allá de su apariencia, no se distinguen visos nuevos de ningún tipo. Si bien la modificación más profunda que hace Lope en la trama mítica es la incorporación del conflicto de honor [Martínez Berbel: 301]¹², esta novedad no parece haber tenido repercusión alguna en nuestro personaje, que no deja de ser un elemento más en el engranaje mitológico que centra nuestra mirada en el relato de Ariadna y Teseo y la acción de Minos.

En 1636, Calderón de la Barca se serviría de esta comedia de Lope para la composición de la tercera jornada de *Los tres mayores prodigios*, «para alabar al Fénix y a la vez competir y superar su concepción del teatro» [Boadas, 2017: 12]¹³, pero también es probable que *El laberinto de Creta* sirviera de inspiración a Tirso de Molina en la obra que firmara en marzo de 1638 y que también llevaría el título de *El laberinto de Creta*, pero esta vez bajo la forma de un auto sacramental, ese «teatro litúrgico marcado por el Sacramento de la Eucaristía o, si se prefiere, por el tema de la Redención»,

¹² Isabel Hernando Morata [2018: 244-247] se refiere además a los cambios con respecto al mito.

¹³ I. Hernando Morata [2018: 247-248] da cuenta de las diferencias entre la trama de la jornada correspondiente de esta comedia y el mito de las hazañas de Teseo en su artículo.



como dirían Arellano y Duarte [2003: 20]. En él, aparecen personajes ajenos al mito, como el rey de Etiopía, el Tudesco o Risel, el gracioso; pero en cuanto a los personajes propios del mito que nos incumbe, Minos es una representación del demonio (vv. 972-977); Pasífae, la reina de los vicios¹⁴; Teseo es Cristo, y Ariadna vive, antes que como hija, como esclava de Minos, y se designa a ella misma como un monstruo de mentiras (vv. 852-854). El Minotauro representa la herejía y apenas si aparece en escena en su lucha contra Teseo, como no será de extrañar. La representación física del ser híbrido no es muy detallada, apenas sabemos que en su «cuerpo median / lo irracional y humano, /casi hombre y casi fiera» (vv. 399-401), y la breve descripción que hace el gracioso nos remite al Minotauro del imaginario colectivo al que me refería: «de hombre tiene la fachada / y de toro la zaguera» (vv. 1118-1119); en este sentido, extraña que Dédalo afirmara que «abrasa cuanto encuentra» (v. 413), pues esta declaración nos lleva a suponer que echa fuego por el hocico... Como fuera, el Minotauro de Tirso es también un elemento más del engranaje mitológico mayor.

No sabemos qué función cumpliría nuestro personaje en el auto sacramental de Juan Durán de Torres para el Corpus de 1642 que también llevaba el mismo título (*El laberinto de Creta*), pues no se ha conservado el texto [Escudero-Oteiza, 2013: 128], pero no sería de extrañar que se integrara en la común visión que se va deslindando aquí. Unos años después, para la fiesta del Corpus de 1654, se representa el auto calderoniano *El laberinto del mundo*, muy distinto del auto de Tirso en su construcción y estructura¹⁵. El carácter acumulativo del auto de Tirso se diferencia de la estética sincrética de Calderón, quien integra la materia alegórica en una cohesión dramática fundada en el mito y sin incluir personajes que abran paso a tramas paralelas [Escudero Baztán, 2015: 26-32]. De hecho, los personajes en este auto no son personajes de valor simbólico, sino conceptos abstractos que, a través del mito, van a cobrar su

¹⁴ Ver Carmen Barrigón, 2002.

¹⁵ Ver la introducción de la edición de Juan Manuel Escudero Baztán.



significado en la fe cristiana.

En el auto de Calderón, Teos, que es Cristo, es Teseo, a quien acude la Verdad para auxiliarlo en su misión con un pan, una daga en forma de cruz y una pieza de cintas de nácar. El Mundo es Minos, la Verdad es Fedra y la Mentira, Ariadna. Esta, llama la atención porque se la pinta de parte del Minotauro («te poner de parte / de esa encarcelada fiera, / que atemorizada tiene / toda la naturaleza» vv. 257-260), y además, desvelándose, con mayor claridad que en Tirso, como representación de la Mentira, cuando la tradición suele representarla victimizada por el abandono de Teseo. No tengo conocimiento de ninguna otra obra en la que se la pinte de esta manera tan marcada¹⁶. Por último, el «monstruo», que es en la alegoría fruto de la culpa original, habita el lugar del mal (el laberinto), que es el palacio en el que vive (vv. 442-444). Este «monstruo», como ha señalado ya I. Hernando Morata, «no se identifica en ningún momento con el Minotauro, de manera que se abre la puerta para que pueda relacionarse con distintos monstruos bíblicos que simbolizan el pecado o el Mal»¹⁷. Así pues, no contamos, en esta obra, con una descripción que vaya más allá del apelativo de «monstruo» que se emplea para designarlo, o el saber que lanza un «horrible bramido» al morir (v. 1917); por otro lado, es, quizás, la obra en la que más transparentemente se lo ha utilizado como una representación, una metáfora, del mal, del demonio¹⁸.

La reescritura del mito del Minotauro que, como hemos podido constatar, no se centra realmente en él, sino en la constelación mitológica en la que se inscribe, va a cobrar un nuevo matiz en la tradición literaria hispánica con las obras de Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, en ese permanente diálogo con el mito antiguo, un diálogo de resignificación

¹⁶ Ver Óscar Martínez García, 1999 y Rosa Fernández Urtasun, 2010.

¹⁷ Ver. I. Hernando Morata, 2018, p. 251.

¹⁸ Otro auto sacramental posterior al auto calderoniano, se sirvió del mismo mito y llevó también el título que eligieran Lope y Tirso; era de Fernando Díez de Leyba y se escribió para el Corpus de 1657. Ver J. M. Escudero Baztán y B. Oteiza Pérez, 2013, 128, nota 2



mítica en el que se descubre un Minotauro novedoso. Tanto Cortázar en *Los Reyes*, como Borges en *La casa de Asterión* replantean la temática del mito de Teseo y el Minotauro, aunque desde perspectivas dispares. Como suele ser propio de él, Borges se interna en un laberinto personal e íntimo, mientras la reelaboración cortazariana del mito, como el mismo título lo sugiere, es una obra de constantes luchas de poder, la lucha por la victoria de dos mundos antagónicos pero interdependientes.

La casa de Asterión se publica en 1947¹⁹. El minotauro, que en la tradición literaria, como hemos podido constatar, no había ocupado un lugar central (venía a sumarse a la lista de hazañas de Teseo o a fungir de engranaje en el entramado mitológico entre la historia ateniense y la cretense), ahora viene a ser protagonista. El cuento está encabezado por un fragmento de Apolodoro («Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión. Apolodoro: *Biblioteca*, III, I») y termina con el sol reflejándose en una espada y con unas palabras de Teseo a Ariadna («- ¿Lo crearás, Ariadna? –dijo Teseo–. El Minotauro apenas se defendió», p. 1020). En este punto, no está demás recalcar que Borges conocía, fuera de Apolodoro, la versión de Ovidio y la visión que tuviera Dante del Minotauro²⁰. A decir de Luis Merino Jerez [2008: 501], «esta multiplicidad de planos es, en primera instancia, una de las principales novedades que Borges introduce en el mito».

Otra de las novedades es el carácter reflexivo de nuestro personaje, una característica que se debe, quizás, a la fuente de inspiración a la que Borges había acudido, según él mismo declara en el epílogo del *Aleph*: *The*

¹⁹ Aparece por primera vez en los *Anales de Buenos Aires* n° 15, 16, mayo-junio de 1947, y se incorpora en *El Aleph* en 1949.

²⁰ «Ovidio, en un pentámetro que trata de ser ingenioso, habla del “hombre mitad toro y toro mitad hombre”; Dante, que conocía las palabras de los antiguos, pero no sus monedas y monumentos, imaginó al Minotauro con cabeza de hombre y cuerpo de toro (*Infierno*, XII, 1-30). El culto del toro y de la doble hacha (cuyo nombre era *labrys*, que luego pudo dar “laberinto”) era típico de las religiones prehelénicas, que celebraban Tauromaquias sagradas. Formas humanas con cabeza de toro figuraron, a juzgar por las pinturas murales, en la demonología cretense. Probablemente, la fábula griega del Minotauro es una tardía y torpe versión de mitos antiquísimos, la sombra de otros sueños aún más horribles» [Borges, 1997, 664].



Minotaur de George Frederic Watts, cuando afirma: «A una tela de Watts, pintada en 1896, debo “La casa de Asterión” y el carácter del pobre protagonista» [Borges, 2009: 1071].



Figura 8. *The Minotaur*, George Frederic Watts

El año que señala Borges no corresponde con la obra de Watts ²¹, y la intención del pintor no corresponde con la interpretación de Borges. Frederic Watts era un pintor alegórico

que se servía del arte para hacer llegar mensajes morales, y se sirve del Minotauro para mostrar el carácter bestial del hombre y, sobre todo, la lujuria masculina. Podemos seguir el rastro de la creación de esta pintura y relacionar su significado con las cruzadas de decencia social contra la prostitución infantil que, en 1885, impulsaron la aprobación de la *Criminal Law Amendment Act* y cambio de la edad legal de consentimiento de trece a

²¹ Sobre el contexto en el que Watts pinta su obra se puede consultar: Emily Elizabeth Wilce, *The painter, the press, the philanthropist, and the prostitute: the representation of the fallen woman in British visual culture (1850-1900)*, Tesis doctoral inédita, Department of History of Art and Film, University of Leicester, 2017, pp. 102-130.

dieciséis años [...]. El Minotauro fue pintado con inusitada rapidez, en una mañana, como respuesta a un tema “doloroso” que “se había expuesto en los periódicos de la víspera”, con toda seguridad en el *Pall Mall Gazette* [...]. Cuando el *Minotauro* se expuso por vez primera en la exposición de otoño de Liverpool en 1885, Watts explicó que su intención al pintar el cuadro era la de “denunciar lo bestial y lo brutal”²².

Borges no percibe en el *Minotaur* la denuncia social, sino la melancolía y la soledad que puede inspirar este cuadro. En *La casa de Asterión* acusan al personaje de soberbio, de misántropo y de loco, pero él se dice liberador del mal de los hombres y mujeres que llegan cada nueve años, y que mueren, pero sin que él se llene las manos de sangre. Prefiere su casa, el laberinto, al espacio exterior; juega y corre por las galerías de piedra, y lo que prefiere es jugar con el otro Asterión, el imaginado, el imaginario. El Minotauro se hace humano a través de la palabra, se muestra consciente de su apariencia, del terror que infunde su aspecto físico, del que, de hecho, no se da ninguna señal. También se muestra consciente de su identidad, y se desvela, además de su carácter reflexivo, su sensibilidad. Se trata de la reflexión y de la sensibilidad ante la soledad infinita ante un mundo laberíntico exponencialmente infinito.

El Minotauro de Julio Cortázar es algo distinto. Cortázar, que escribe *Los Reyes* también en 1947, aunque la obra se publicaría dos años más tarde, califica su obra de «teatro poético, poema dialogado [o] tragedia lírica» [Cortázar, 2000: 267]²³. *Los Reyes* marca los inicios de la producción literaria cortazariana, es el primer libro que Cortázar publica con su propio nombre, en él recrea el mito del Minotauro, una obra rica en imágenes, ecos, agua, mares, muros, espejos y reflejos infinitos, como infinita podría ser la reflexión en torno a los temas que en ella se tratan, debido, precisamente, a la forma laberíntica en la que se presentan.

En Creta no hay un solo rey, sino dos, y será otro, un ateniense, el asesino de uno de ellos. Cortázar, a la par de Borges, logra invertir el

²² Ver la presentación de Rebecca Virag en el sitio web de la Tate Gallery de Londres: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-the-minotaur-n01634>. La traducción es mía.

²³ Carta a Sergio Sergi.



sentido clásico del mito²⁴, presenta una nueva hermenéutica de los personajes alterando los paradigmas protagónicos y antagónicos del patrón mítico [Vaccaro, 2015: 14-15]: Ariana (que ya no es Ariadna), «paloma de oro», no está enamorada de Teseo, sino del monstruo del laberinto, y cuando presta su ayuda al ateniense, lo hace, en realidad, con la esperanza de volver a ver a su amado, quien, respetando el desenlace conocido del mito, elegirá morir a manos del ateniense. El Minotauro destaca no solo por su carácter meditabundo («Allí medita y urde las puertas del futuro» –dice Minos– p. 15²⁵), sino por su carácter poético. Recitaba dolidos monólogos [53] y era conocedor de los astros [53]. El citarista lo llama «señor de los juegos», «amo del rito» (p. 77), era quien llenaba de gracia los jardines sin llave (p. 78); no es baladí que se precise al final de la obra que el jardín no tenía llave, entonces, no era un lugar de encierro. En el relato de Cortázar, la heroicidad de Teseo desaparece, porque la del Minotauro se impone, como se impone también su fuerza moral ante la fuerza física de Minos²⁶.

Físicamente, el Minotauro cortazariano es enorme [16], pero su cuerpo es el de un adolescente [64] tiene cuernos, muge [15], su cabeza de toro [40, 43, 45, 54] es roja y sus cuernos blancos [22], con pitones luminosos [35]; suponemos, pues, que el torso del Minotauro es humano: «tu cintura es un junco entre mis dedos» (dice a Teseo, p. 65), con lo que se puede llegar a la conclusión que el Minotauro no tiene pezuñas, sino brazos y manos con dedos. Solo Minos y Teseo ven en él al demonio [43] y

²⁴ *Los Reyes* no son un mero ejercicio de estilo, como afirmara Juan Carlos Curutchet: «*Los Reyes* es la reelaboración de un mito, y como tal no va más allá de la condición de un mero ejercicio de estilo [...]. La obra trata demasiado obviamente de imitar la cadencia y la ampulosidad de la tragedia griega [...]. Las diferentes escenas destacan más por su ingenio que por su sentido trágico, y producen la sensación de un vulgar intercambio de ideas arropadas en imágenes por momento excesivamente preciosistas». Alazraki [1994: 43-44] cita a Curutchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, ed. Nacional, 1972, pp. 15-16.

²⁵ Me remito a la edición Julio Cortázar de 1996.

²⁶ Martin C. Taylor, «*Los Reyes* de Julio Cortázar: el Minotauro redimido», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIX, 84-85, julio-diciembre 1973, pp. 537-566 (p. 542). Taylor afirma más adelante: «Teseo está encadenado a una dialéctica del heroísmo que no permite cansancio físico; el Minotauro, al ofrecerse a morir [...], para la voz y el cuerpo, pero traspasa espiritualmente los muros de su prisión» (*ibid.* pp. 548-549).



entienden la necesidad de su muerte, la muerte del mundo de la poesía; sin embargo, la muerte física del Minotauro será su liberación pues trascenderá la carne que lo encierra para perpetuarse en el mundo de los sueños, del recuerdo («¿No comprendes que estoy pidiendo que me mates, que estoy pidiendo la vida?», insiste el Minotauro a Teseo, p. 69); la muerte es, para el Minotauro, la «libertad final y ubicua» [70].

Como se ha podido constatar a través de este corpus, que no se quería *a priori* homogéneo, sino de límites inciertos, como inciertos son los límites de la mitología, el Minotauro ha dado lugar a una constelación de relatos poéticos. Su asidero histórico inicial se diluye pronto y pasa a ser parte de un relato con visos morales y alegóricos desde un planteamiento cristiano. Solo en el siglo XX cobra protagonismo, un protagonismo que nos invita a un cuestionamiento de orden ético. Es interesante constatar el continuo diálogo entre las obras escritas y las pictóricas desde la Antigüedad hasta el siglo XX y la transformación física del minotauro con el correr del tiempo. En el siglo XX el Minotauro recobra su figura «clásica» (cuerpo de hombre y cabeza de toro), pero cobra una esencia nostálgica y reflexiva que no se le atribuía en la Antigüedad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI ALAZRAKI, Jaime, *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- ARELLANO, Ignacio y DUARTE, J. Enrique, *El auto sacramental*, Madrid, Laberinto, col. Arcadia de las letras, 2003.
- BARANDA, Consolación ed., J. Pérez de Moya, *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Philosophía secreta*, Madrid, Castro, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Juan Manuel Escudero (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2015.
- CORTÁZAR, Julio, *Los reyes*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- CORTÁZAR, Julio, *Cartas (1937-1963)*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.



- DÍEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar, *Ariadna, esposa y amante de Dionisio. Estudio iconográfico de la cerámica ática*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- BARRIGÓN, Carmen, «La figura de Pasífae: pervivencia de un mito», en José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán III.4*, Alcañiz-Madrid-Cádiz-Cáceres-Zaragoza-Teruel, Instituto de Estudios Humanísticos-Ediciones del Laberinto-CSIC-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza-Instituto de Estudios Turolenses, 2002, pp. 1799-1815.
- BOADAS, Sònia, «Los grabados de Virgil Solis: una fuente iconográfica para las comedias mitológicas de Lope de Vega», *Hispanc Review*, autumn 2016, 427-457.
- BOADAS, Sònia (ed.), Lope de Vega, *El laberinto de Creta*, en *XVI Parte de las comedias*, Gredos, Madrid, 2017.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé, 1997.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas I (1923-1949)*, Rolando Costa Picazo ed., Buenos Aires, Emecé, 2009.
- DÍEZ-PLATAS, Fátima, «‘Vulgando Minotaurum’: la imagen de un monstruo escondido en los *Emblemas* de Alciato», en Rafael García Mahiques y Vincent Francesc Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, vol. 1, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, 537-548.
- DÍEZ-PLATAS, Fátima, «El Minotauro: un híbrido singular» en Alberto Bernabé y Jorge Pérez de Tudela (eds.), *Seres híbridos en la mitología griega*, España, Círculo de Bellas Artes, 2012, 73-112.
- ESCUADERO BAZTÁN Juan Manuel y OTEIZA PÉREZ Blanca, «El laberinto, motivo



sacramental en Tirso y Calderón», *Anuario Calderoniano* Extra 1, 2013: 127-145.

FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa, «El mito de Ariadna en la poesía española contemporánea», *KLEOS*, 19, 2010, 397-411.

FOWLER, Robert, «*Mythos and logos*», *The Journal of Hellenic Studies*, 131, 2011, 45-66.

HERNANDO MORATA, Isabel, «El laberinto de Creta en el teatro español del Siglo de Oro», en Tatiana Alvarado Teodorika, Theodora Grigoriadou, Fernando García Romero, *Ecos y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana. Siglos XVI-XXI*, La Paz-Madrid, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos-Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2018, 241-259.

HOCH, Philippe, «Peter Sharratt, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*», *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, nº 2, p. 108-109, disponible en línea: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2006-02-0108-011>

HOMERO, *Odisea*, Manuel Fernández-Galiano (intro.), José Manuel Pabón (trad.), Madrid, Gredos, 1993.

MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias de inspiración ovidiana*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2002.

MARTÍNEZ GARCÍA, Óscar, «“Fortuna” del mito de Teseo: del Renacimiento hasta el siglo XIX», *Estudios Clásicos*, 115, 1999, 51-71.

MENÉNDEZ VARELA, José Luis, «Una relectura del ciclo de Teseo en el contexto geopolítico de los siglos oscuros», *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, 15, 2003, 129-159.

MERINO JEREZ, Luis, «Mito clásico y literatura contemporánea: el Minotauro en “La casa de Asterión” de Borges», en José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Brea, Luis Charlo Brea (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV, vol. 1, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios



Humanísticos, 2008, 495-510.

PLATÓN, Patricio de Azcárate ed., *Obras completas*, tomo 6, Madrid, 1872.

RIBEIRO FERREIRA, José, *Labirinto e Minotauro. Mito de ontem e de Hoje*, Coimbra, Fluir Perene- Associação Portuguesa de Estudos Clássicos, 2008.

SHARRATT, Peter, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, Droz, 2005.

VACCARO, Santo Gabriel, «La ineficacia del hilo: el otro lado del laberinto de Cortázar en *Los Reyes* », *Revista Estação Literária. Londrina* vol. 14, 2015, 8-19.

VEGA, Lope de, Sònia Boadas (ed.), *El laberinto de Creta*, en *XVI Parte de las comedias*, Gredos, Madrid, 2017.

