

# humanitas

Vol. LIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HVMANITAS

VOL. LIII • MMI



EVOCACIONES A LA MUSA, AVE FÉNIX,  
CASANDRA, IFIGENIA:  
DIFERENTES PROCEDIMIENTOS DEL USO  
MÍTICO EN EL TEATRO DE GIL VICENTE

INÊS CALERO SECALL  
*Universidade de Málaga*

**Abstract:** Many studies assume that Gil Vicente lacked a solid classical training. Although this may be almost true, he knew more about the Greek myth (mainly the Trojan cycle) than it is usually admitted. The reason can be found in his different ways of dealing with the myth. Sometimes we find some mythological references in his plays, whose theme is not classic, other times the protagonist is indebted to the myth; alternatively the myth is hidden in the plays, as it happens, for example, in *Floresta de enganos*. Its plot evokes the Iphigeneia's legend and one of the characteres, Grata Celia, presents an evident parallelism with Iphigeneia, but this fact is not noticed at first sight.

Formado en el espíritu medieval, Gil Vicente supo, sin embargo, adaptarse al nuevo espíritu renacentista que emergía con fuerza. Este dramaturgo portugués de final del siglo XV y los primeros treinta y seis años del XVI reflejaba en su teatro ese difícil paso que supone cruzar el umbral del Renacimiento.

Aquellas obligadas pautas renacentistas de bucear por los textos de la Antigüedad clásica, también fueron aceptadas por Gil Vicente, aunque, según algunos, sin el profundo conocimiento que llegó a poseer un humanista.

Las escasas noticias biográficas que poseemos de Gil Vicente han abocado a corrientes de opinión divergentes sobre su formación clásica<sup>1</sup>. Para unos, la

---

<sup>1</sup> Para Carolina Michaëlis la cultura humanística de Gil Vicente fue muy limitada, cf. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C., *Notas vicentinas: Preliminares duma edição crítica das obras de*

penuria de su cultura latina autoriza a considerar de segunda mano el modo de adquirir sus conocimientos, para otros, en cambio, se había formado en prestigiosas universidades de gran tradición humanística.

Es verdad que en lo que atañe a su saber mitológico incurre, a mi juicio, en confusiones que tal vez den la razón a los que detectan en Gil Vicente carencia de una sólida instrucción clásica. Por ejemplo, en *Amadís de Gaula* nos dice: «Si Orfeo por Proserpina/ tan dulce gloria sintió/ quando ‘n el infierno entró»<sup>2</sup>. Es claro que no era Proserpina a quien buscaba Orfeo en su descenso a las moradas infernales. Gil Vicente había confundido su esposa Eurídice con Proserpina, tal vez por el protagonismo que Proserpina (Perséfone griega) tuvo en esta historia. Perséfone, la diosa infernal, había accedido a que Orfeo pudiera rescatar a Eurídice de los infiernos<sup>3</sup>.

Quizás podamos atribuir a la ignorancia la distinción que hace entre Minerva y Palas en la larga oración que pronuncia Lusitania en el *Auto chamado da Lusitania*<sup>4</sup>. Da la impresión de que piensa en dos diosas diferentes, puesto que Palas suele unirse a Atenea, en cambio, como ocurre en los autores latinos como Virgilio, el nombre latino de Minerva no aparece acompañado del epíteto, o bien aparece Palas o bien Minerva.

No obstante, el peregrinaje por la producción literaria de Gil Vicente ofrece un importante número de referencias míticas que revelan su familiaridad con los temas clásicos. Ante ello me inclino por sugerir que la laguna filológica no debe considerarse un verdadero impedimento para adquirir información sobre el mundo clásico. Desde un análisis purista es evidente que constituye un handicap para una completa formación humanística, pero en el terreno mitológico el recurso de la traducción – como es la costumbre de muchos en la actualidad – puede en principio suplir esa carencia. En este aspecto cabe traer, entonces, a colación la opinión que a Reckert<sup>5</sup> le merece Gil Vicente quien afirma que «aun

*Gil Vicente*, Lisboa<sup>2</sup>, 1949. Para RECKERT, S., *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid, 1977, p. 194, «su cultura latina era en realidad bastante más amplia de lo que en algún momento se llegó a suponer»; Cf. además, HART, T. R., *Gil Vicente. Obras dramáticas castellanas*, Madrid, 1968, p. XIII. GONZÁLEZ MAS, E. *Historia de la literatura española. Renacimiento Siglo XVI*, San Juan de Puerto Rico, 1973, p. 163.

<sup>2</sup> Cf. Ed. HART, vv. 294-296.

<sup>3</sup> Sobre el mito de Orfeo como el símbolo de muerte y resurrección, cf. GIL, L., *Transmisión mítica*, Barcelona, 1975, p. 123.

<sup>4</sup> Cf. Edición de BRAGA, M., *Gil Vicente. Obras completas*, VI, Lisboa<sup>3</sup>, 1968, p. 75, v. 5.

<sup>5</sup> RECKERT, S., *op. cit.*, p. 174.

cuando no maneja directamente textos latinos originales, revela una relativa asiduidad en la lectura y utilización de los autores, no sólo latinos sino griegos».

El hecho es que Gil Vicente vinculó referencias mitológicas al engranaje de varias piezas literarias y es mi intención estudiar en este trabajo algunos ejemplos que revelan formas distintas de servirse del material mítico heredado.

El modo vicentino más usual de utilizar ese material consiste en la cita de un motivo mítico para aplicarlo a una idea o a un personaje real o ficticio en una función paradigmática; a veces estas referencias son hilvanadas incidentalmente a una obra ajena al ambiente clásico, mientras otras alusiones se engarzan dentro de un conjunto integrado en un marco mitológico. Hay casos en los que el préstamo mitológico se fragua en una figura protagonista de la pieza, cuya biografía es en muchos aspectos la deudora de la Antigüedad clásica y, por último, el tema mitológico a veces queda escondido en el trasfondo de la pieza por más que se intente disfrazar a algunos personajes de la misma con apellidos míticos.

Como autor fuertemente arraigado en la tradición medieval, Gil Vicente no renunciará a la presencia de la Virgen María en su obra, cuya figura será objeto de una visión mítica. Para ensalzar a la Madre de Dios no se le ocurre nada mejor que compararla con la poetisa Safo. Esto ocurre en el *Auto de los Cuatro Tiempos* que fue representada ante el rey D. Manuel. Todo el panteón grecolatino con Júpiter a la cabeza anuncia la hora de su eclipse y la desintegración del paganismo ante la venida del Redentor. Y como es característico en la obra vicentina, se produce el encuentro de las tres tradiciones, la pagana, la judaica y la cristiana, aunque en este auto un nuevo elemento entra a formar parte de la obra y es el orden cósmico que homenajea al Redentor. Pero si la imbricación de la teología cristiana sobre el mundo clásico es realizada a veces de un modo más subrepticio, como en la *Auto de la Sibila Casandra*, ahora más explícita se presenta la subordinación de lo clásico y judaico a las creencias cristianas. Los dioses paganos manifiestan la claudicante renuncia de su antiguo dominio para aupar a la nueva Safo que aflora. De esta manera nos dice:

«La nueva Ifante Safós  
sobió al monte Parnaso  
con aliño  
de traer en tierra Dios,  
de los alpes en lo raso,  
hecho niño.

La qual Ifante gloriosa  
 en la Castalia fuente  
 se bañó,  
 porque, siendo generosa,  
 humildosa por el monte  
 se sobió»<sup>6</sup>.

Desde nuestra perspectiva moderna y con todo el bagaje de conocimientos que la tradición nos ha dejado, Safo, a mi juicio, era la figura menos idónea para ser comparada con María. Su heterodoxa tendencia amorosa que una lectura correcta de su texto dialectal pone de manifiesto repugna, a los ojos modernos, con las virtudes que se reservan para la Madre de Dios. Sin embargo, hay que pensar que en aquel momento no se tenía una idea acertada de la poetisa o mejor aún no se conocían sus versos y al propio Gil Vicente le habría llegado alguna noticia de la tradición sobre Safo como la décima Musa. Es de presumir que por aquel tiempo el motivo por el que Safo habría sido elevada a la fama era por su caudal de sapiencia, lo que a todas luces Gil Vicente aprovecha para proceder a su identificación con la Madre de Dios.

Y era de esperar que, si es Júpiter quien anuncia el advenimiento de esta nueva infante, debía mencionar algún personaje femenino destacado de su civilización y pocas mujeres de la Antigüedad clásica se habían significado tanto por su sabiduría como Safo.

Parece evidente que es ese aspecto de la Musa Safo el que transfiere a la nueva infante María cuando la hace bañar en la fuente Castalia del Parnaso. En el mito esta fuente era la hija de Aqueloo, pero sabemos que sobre todo eran sus aguas en las que la pitonisa, antes de revelar el oráculo, se purificaba<sup>7</sup>. Por tanto, se le había concedido el privilegio de otorgar a los hombres el don de la inspiración en muchas artes y ciencias. El Parnaso es un monte que rezuma intelectualidad por todos lados; en él Apolo presidía los concursos de las Musas<sup>8</sup>. La subida a este monte significa el contagio que sufre María al caminar por aquel terreno impregnado de las ciencias de las Musas que presiden el

---

<sup>6</sup> Cf. Ed. HART, vv. 375-386.

<sup>7</sup> Sobre ello, cf. GALLARDO LÓPEZ, M<sup>a</sup> D., *Manual de mitología clásica*, Madrid, 1995, p. 109.

<sup>8</sup> Sobre la relación de Febo con la fuente Castalia del Parnaso, cf. Pi. P. I 39.

pensamiento. Su ascenso simboliza la absorción de todas las variedades posibles de ciencias, por lo que estas menciones mitológicas no fueron meros elementos ornamentales en la obra vicentina, sino que delatan, amén de una voluntad erudita, una voluntad ideológica, porque su evocación oculta una función laudatoria de las excelencias de la Virgen María, cuya sabiduría recibida de las Musas habría de transmitir a su hijo Jesús.

Siguiendo este mismo procedimiento Gil Vicente consagra otras alusiones míticas a la Virgen María. Pero si la identificación que hemos visto viene revestida de un espíritu religioso y serio, en el *Auto da história de Deus* es despojada del ropaje de la seriedad y está teñida de un fuerte tinte humorístico. Así pues, vemos que esa visión armoniosa y seria de la religión se resquebraja y nos pone en alerta de que algo había cambiando en Gil Vicente, bien porque las tendencias renacentistas empujaban fuerte, bien porque esta actitud fuera deudora de una evolución interna en el dramaturgo.

Estamos en 1527, cuando efectivamente parece que se ha operado un cambio en el autor<sup>9</sup>. Son otros «los temas y formas, carácter, elementos simbólicos, pero a lo que no renuncia es», como apostilla Borque<sup>10</sup>, «a los componentes cómicos- burlescos». Y es verdad que el dramaturgo abraza desde sus primeras obras el factor cómico<sup>11</sup>, aunque ahora esa comicidad está aplicada a un elemento religioso.

De esta guisa es la referencia mítica que Gil Vicente en el *Auto da história de Deus* pone en boca de S. Juan:

«Fermosa ave Fenix, que tanto sem pena  
a ti mesma matas por tua vontade,  
vai ver o Fenix da Santa Trindade,  
filho da Fenix *gratia plena*,  
que está na cidade»<sup>12</sup>.

La utilización del mito del Ave Fénix<sup>13</sup> ha sido la correcta; el ave se daba

<sup>9</sup> Cf. LÓPEZ CASTRO, A., *Gil Vicente. Lírica*, Madrid, 1993, p. 9 ss.

<sup>10</sup> Díez BORQUE, J.M., *Los géneros dramáticos en el siglo XVI*, Madrid, 1987, pp. 24-25.

<sup>11</sup> Unos de sus autos más antiguos está plagado de trazos cómicos como es el *Auto de la Sibila Casandra*, cf. SPITZER, L., «The artistic Unity of Gil Vicente's *Auto da Sibila Casandra*», *Hispanic Review*, 27 (1959) pp. 62 ss.

<sup>12</sup> Cf. Ed. BRAGA, II, p. 200, vv.25-26, p. 201, vv. 1-3.

<sup>13</sup> Sobre el Ave Fénix, cf. VAN DEN BROEK, R., *The myth of the Phoenix, according to classical and early Christian traditions*, Leyde, 1972.

muerte a sí misma y después renacía<sup>14</sup>, aunque no todas las versiones afirman que el nuevo Fénix surgía de sus cenizas<sup>15</sup>.

Pues bien, la primera mención no ha tenido otra finalidad que la de explicar al auditorio el significado que concede al segundo y tercer Fénix. A primera vista parece que el segundo Fénix, el Fénix de la Santa Trindade, podría referirse al Espíritu Santo. Su aplicación vendría dada por la aparición y desaparición del Espíritu Santo en forma de paloma a los apóstoles, pero al adelantar el relato del mito en la primera parte es plausible pensar que el Ave Fénix simbolice a Jesucristo, que se dejaba morir por propia voluntad y que después resucitaba.

La aplicación del mito del Ave Fénix a Jesucristo viene subrayada por el cuarto verso en el que nos dice que este Fénix es hijo de otra ave Fénix, pero si en este ejemplo Gil Vicente no cede al acertijo mítico lo que desea enfatizar, ahora referido a María echa mano de un sagaz juego de palabras que habría que adivinar. Se entiende que, más por sentido del humor que por desconocimiento del significado que tiene Ave en las plegarias a la Virgen María, esta alusión mítica evoca a la Virgen María.

En los rezos cristianos se solía comenzar con Ave María *gratia plena*, un modo latino de salutación que en este caso iba dirigido a la Llena de Gracia. Esto le bastó para cambiar la salutación latina Ave por Fénix.

La comparación del Ave Fénix con la Resurrección de Jesucristo revela, sin duda, críticas a la doctrina cristiana. Ya Hart nos advertía de su repudio a todo saber abstracto, a todo saber teológico<sup>16</sup>. Pero además ese juego verbal que el mito y tradición latina le brindaban, al aplicarlo a la Virgen María con un mordaz sentido del humor<sup>17</sup>, constituía, desde la más pura ortodoxia católica, una irreverencia a la esencia de las doctrinas eclesiales y este maquillaje burlesco con el que impregna la referencia encierra con toda seguridad algo más que comicidad<sup>18</sup>. Se entiende que no militara en las filas de las corrientes tradicionales

<sup>14</sup> Nonn. *D.* XL 395-397.

<sup>15</sup> Una vez que había muerto en el nido construido con sus garras, del cuerpo de su padre renacía un pequeño Fénix, cf. *Ov. Met.* XV 391-407.

<sup>16</sup> GONZÁLEZ MAS, E., *op. cit.*, p. 164.

<sup>17</sup> «En sus chistes y bufonadas Gil Vicente renueva, sin pretenderlo, la comedia aristofánica», cf. MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, VII, Biblioteca Clásica, Madrid, [19 — ], p. clxiv.

<sup>18</sup> Cf. GARCÍA LORENZO, L., «Procedimientos cómicos en la Comedia burlesca», en ARELLANO, I.- GARCÍA RUIZ, V.- VITSE, M. (Eds.), *Del horror a la risa*, Kassel, 1994, p. 89.

cristianas y que perteneciera dentro del cristianismo, como nos dice Valverde<sup>19</sup>, a la *devotio moderna*, puesto que, además de echar raíces en su pensamiento el anticlericalismo medieval<sup>20</sup>, Gil Vicente iba sintonizando cada vez más con los nuevos aires y las ideas que conllevaba el Renacimiento, puesto que este movimiento no debemos entenderlo como imbuido en un feroz ateísmo, tal como los intelectuales del siglo XIX pretendieron, sino que, en palabras de Valverde<sup>21</sup>, «salvo excepciones, no hay tal ateísmo, sino la maduración de otra religiosidad, al principio menos eclesial, a la larga, incluso menos cristiana, pero que, por ello mismo, encontrará el contrapunto de la Reforma».

Pues bien, frente a las alusiones esporádicas del mito, Gil Vicente recurrió también a un personaje mítico como protagonista de sus piezas, por lo que la evocación clásica corre de forma constante a lo largo de la obra sin que se advierta a primera vista otra alusión que el nombre del personaje.

Sólo ya el nombre nos hace suponer que el elemento clásico está presente en el *Auto de la sibila Casandra*, pero ¿queda concatenado al mito sólo en esa relación onomástica?

No es mi intención hacer un estudio de este auto, cuando enjundiosos trabajos me han precedido, como los de Hart<sup>22</sup>, Spitzer<sup>23</sup>, Lida<sup>24</sup> y Révah<sup>25</sup>, no obstante, me gustaría añadir también algunas precisiones.

El cotejo de ambas Casandras autoriza a entender que Gil Vicente estaba familiarizado con la leyenda clásica, aunque hiciera nuevos aportes de la cosecha medieval, que habría extraído de la lectura, según M. Rosa Lida<sup>26</sup>, del libro *Guerino Meschino*<sup>27</sup>, pero no se puede descartar la idea de que acudiera a

<sup>19</sup> VALVERDE, J. M., «El Renacimiento desde sus preliminares», en RÍQUER, de M. y VALVERDE, J. M., *Historia de la literatura universal*, IV, Barcelona, 1984, p. 400.

<sup>20</sup> Para BATAILLON, M., *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, 1966, pp. 612 ss, este anticlericalismo estaba enraizado desde hacía mucho tiempo en el pueblo.

<sup>21</sup> VALVERDE, J. M., *op. cit.*, p. 12.

<sup>22</sup> HART, JR. T. R., «Gil Vicente's Auto de la Sibila Casandra», *Hispanic Review*, 26 (1958) pp. 35-51.

<sup>23</sup> SPITZER, L., *art. cit.*, pp. 56-75.

<sup>24</sup> LIDA DE MALKIEL, M. R., «Para la génesis del "Auto de la Sibila Casandra"», *Filología*, 5 (1959) pp. 47-63.

<sup>25</sup> RÉVAH, I. S., «L' Auto de la Sibylle Cassandre de Gil Vicente», *Hispanic Review*, 27 (1959) pp. 167-193.

<sup>26</sup> LIDA DE MALKIEL, M. R., *art. cit.*, p. 60 ss.

<sup>27</sup> A la misma conclusión había llegado RÉVAH, I. S., *art. cit.*, p. 186 ss.

resúmenes mitográficos, puesto que esta Casandra concuerda en muchos aspectos con los rasgos definitorios de la Casandra troyana. Y así, como apunta Révah<sup>28</sup> apoyado en Carolina Michaëlis de Vasconcelos, sería en concreto la *Crónica Troyana* la que habría utilizado para completar su visión de Casandra.

Pues bien, no hemos de esperar encontrar un decorado mitológico, sino que es la propia figura la que despierta el interés de Gil Vicente. Brillan por su ausencia las citas mitológicas como en otras obras, es la biografía del personaje la que esconde únicamente la referencia mítica.

El dramaturgo lo primero que hace es despojar a Casandra de su *status regio*; ni siquiera pertenece a la nobleza. No es descendiente de reyes ni miembro de la realeza como la troyana, que es hija del rey Príamo, sino es una simple pastora, aunque con aires de grandeza. Va a ser pretendida por un zagal llamado Salomón, como el mismo se dice, «bien aparentado y abastado/ valiente zagal polido»<sup>29</sup>. Pero ella se niega a aceptarlo entonando la repetitiva cantiga: «Dicen que me case yo, no quiero marido, no». Esta ubicación en el campo de la Casandra protagonista del auto navideño no ha de causar extrañeza, porque la asociación de lo sagrado y lo rústico era familiar en la época<sup>30</sup>. Y cuando Casandra se pregunta por el pastor que la merecerá hay una reminiscencia de la imagen pastoril de Cristo<sup>31</sup>. Hemos de recordar que de igual modo Apolo aparece a veces con la figura de pastor<sup>32</sup>.

Salta a la vista que el nexo concatenador entre ambas Casandras es la posesión del arte de la adivinación. La regia Casandra adivina el porvenir<sup>33</sup>, como la sibila portuguesa que ha nacido en un entorno familiar de profetisas, cuyas tías son las sibilas tradicionales Peresica, Cimera y Eritea<sup>34</sup>. Y continuando con el mismo paradigma sus profecías no son creídas. En la troyana la culpa es de Apolo que, en venganza por su negativa a introducirse en su lecho<sup>35</sup>, ha convertido su arte de adivinación en la eterna incredulidad de sus vaticinios<sup>36</sup>.

<sup>28</sup> RÉVAH, I. S., *art. cit.*, p. 187.

<sup>29</sup> Cf. Ed. HART, vv. 51-53.

<sup>30</sup> LIDA DE MALKIEL, M. R., *art. cit.* (*Para la génesis...*), p.48.

<sup>31</sup> Cf. HART, *op. cit.*, p. XXVIII.

<sup>32</sup> *Il.* II 763-767.

<sup>33</sup> Sobre ello, cf. GIGANTE LANZARA, V., «I vaticini di Casandra e l' interpretazione trasgressiva del mito», *Studi classici e orientali*, 45 (1995) pp. 85-98.

<sup>34</sup> Sus nombres responden a sus orígenes geográficos, cf. SPITZER, L., *art. cit.*, p. 57.

<sup>35</sup> Lyc. 348-356.

<sup>36</sup> Cf. E. *Tr.* 407, Lyc. 1454-1457, Verg. *Aen.* II 246, Q.S. XII 564, Tryph. 417-418.

Sin embargo, una diferencia se alza entre ambas, porque los vaticinios de la troyana, aunque increíbles, son verdaderos y terminan por cumplirse, mientras que algunas predicciones de la sibila son fantasías que ella se crea.

Pero existen otros rasgos que enlazan a ambas Casandras y es la actitud de rechazo ante los requerimientos amorosos de un hombre. La troyana se había negado a tener relaciones sexuales con Apolo, a pesar de habérselas prometido a cambio de recibir el arte de la adivinación. De igual modo la Casandra vicentina no quiere saber ni de Salomón ni de nadie, «Yo te digo», le dice a Salomón que «comigo/ no hables en casamiento;/ que no quiero ni consiento/ ni con otro ni contigo»<sup>37</sup>.

En cierto modo el rechazo a Salomón sintoniza con el papel que desempeña Apolo en el mito, aunque en la literatura medieval representa, según Hart<sup>38</sup>, una *figura Christi*. Pese a sus pretendientes, ambas Casandras quieren permanecer vírgenes.

Las razones por las que la troyana se había mantenido virgen hasta la destrucción de Troya no las conocemos con certeza. Sabemos que había despertado apasionados amores. La *Ilíada*<sup>39</sup> nos dice que Otrioneo había pedido a Príamo la mano de su hija, pero no pudieron contraer matrimonio porque murió en el campo de batalla. Virgilio en la *Eneida*<sup>40</sup> cuenta que Corebo amaba tanto a Casandra que ya era considerado yerno por Príamo, pero acabó muriendo junto al altar de Minerva a manos de Peneleo. Nunca sus amores tuvieron un final feliz.

Es legítimo pensar, por consiguiente, que todo estaría orquestado por Apolo<sup>41</sup> en venganza por no haber querido unirse a él. El hecho de ser una adivina a la que nadie creía la convertía en una loca que apartaba a los hombres de su lado. El propio Quinto de Esmirna<sup>42</sup> deja claro que todos los hombres la despreciaban por ser tan habladora.

La Casandra vicentina justifica su rechazo a Salomón. Su excusa está envuelta en un ropaje ficticio y engañoso para que la dejen en paz, pero en el fondo sus motivos para permanecer virgen son muy otros. No se cansa de decir

<sup>37</sup> Cf. Ed. HART, vv. 70-74.

<sup>38</sup> Cf. HART, T. R., *op. cit.*, p. XXIX.

<sup>39</sup> *Il.* XIII 363-369.

<sup>40</sup> Verg. *Aen.* II 341-345, II 424-426.

<sup>41</sup> A. A. 1080-1082.

<sup>42</sup> Q.S. XII 557.

que no quiere aceptar a un hombre, porque ninguno es digno de encarnar a su marido ideal, dado que

«veo quejar las vezinas  
de malinas  
condiciones de maridos:  
unos de ensobervecidos  
y aborridos;  
otros de medio galinas;  
otros llenos de mil celos  
y recelos,  
siempre aguzando cuchillos»<sup>43</sup>.

Toda esta letanía de razonamientos oculta en el fondo su último deseo de ser la madre en cuyo seno ha de encarnar Jesús, pero, aunque sus pretextos primeros disfracen al verdadero, también son asumidos por Casandra, porque en realidad detesta la condición de casada.

Es claro que con su rechazo del matrimonio la Casandra portuguesa transgredía las reglas que el código femenino de la época imponía. La soltería de la mujer estaba condenada, a no ser que ingresara en un convento. Ella está empeñada en mantenerse independiente: «¿Quién será/ que me case a mi pesar?/ Si yo no quiero casar,/ ¿a mí quién me forçará?»<sup>44</sup>. A todas luces esta independencia es transgresora, pues la subordinación era la primera norma que habría de asumir toda mujer. En esta actitud infractora se empareja con la Casandra troyana que no se somete a la petición divina, como todas las demás mujeres que tuvieron relación con Apolo.

Ante su obstinada negativa y ante la severa increpación que recibe de sus tíos Abrahán, Isaías y Moisés por no acatar las pautas de conducta exigidas a las mujeres de la época se dispone a dar sus últimas razones. Primero insinúa: «Sé que Dios ha de encarnar, / sin dudar,/ y una virgen ha de parir»<sup>45</sup> y termina por confesar: «Yo tengo en mi fantasía/ y juraría/ que de mí ha de nascer/ que otra de mi merescer/ no puede haver/ ni bondad ni hidalguía»<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Cf. Ed. HART, vv. 125-133.

<sup>44</sup> Cf. Ed. HART, vv. 196-199.

<sup>45</sup> Cf. Ed. HART, vv. 433-435

<sup>46</sup> Cf. Ed. HART, vv. 509-514.

Por consiguiente, está convencida de que va a ser la Madre de Dios, la Virgen María. Pero sus palabras nada más fluir de su boca suscitan la misma reacción entre sus oyentes que la tildan de loca perdida. Así las palabras de Abrahán, Isafás, Moisés y Salomón coinciden en atribuir a la locura actitud tan pretenciosa.

En este punto Gil Vicente hace a su Casandra tributaria del mito. Ese desvarío enloquecido, aunque revestido de sabiduría, es el denominador común que sustenta a las dos Casandras. Menciones a la locura de la profetisa brotan de los textos clásicos<sup>47</sup>, como encontramos en el *Agamenón* de Esquilo, cuando el coro, al encontrarla en el palacio, se dirige a Casandra con el mismo calificativo: «Eres una demente llevada por los dioses»<sup>48</sup> o en las *Posthoméricas*<sup>49</sup> arranca de los troyanos un comentario por el estilo: «¿Por qué tu insolente lengua y tu insensatez te animan a pronunciar todas estas vanas palabras? No te envuelve un virginal e inocente pudor, sino lo que te rodea es una funesta locura». Taltibio en *Las Troyanas*<sup>50</sup> también la llama «ménade (enloquecida), que no tienes una mente recta».

Como más arriba veíamos, la sibila Casandra también ha sido llamada loca. No obstante, Salomón no acierta a comprender que llegue a tal clase de locura esta pastora «sabida y tan leída»<sup>51</sup>, la misma incongruencia que observa el corifeo del *Agamenón* en la legendaria profetisa<sup>52</sup>, cuya sabiduría deja sorprendidos a los argivos que se encontraban escondidos en el caballo de Troya<sup>53</sup>. Sin duda, la antinomia sabiduría/ locura se encarna por igual en la Casandra mítica y en la pastora.

La actitud de la profetisa antigua con su rechazo a Apolo puede ser interpretada como una transgresión de la *sophrosyne* al incurrir en *hybris* por creer que podía enfrentarse a un dios, pero también hay *hybris* detrás de la figura vicentina, cuyo orgullo<sup>54</sup> la hace incapaz de reconocer su error ante Jesús, aunque después acabe pidiendo a María que ruegue por ella.

---

<sup>47</sup> Cf. Tryph. 374.

<sup>48</sup> A. A. 1140.

<sup>49</sup> Q.S. XII 553-556.

<sup>50</sup> E. Tr. 417.

<sup>51</sup> Cf. Ed. HART, v. 525.

<sup>52</sup> A. A. 1259.

<sup>53</sup> Q.S. XII 578-579.

<sup>54</sup> Cf. SPITZER, L., *art. cit.*, p. 60.

Y en este uso paradigmático del mito, ambas Casandras terminan por quedar sometidas a su dios: Apolo ha vencido a la Casandra troyana con sus actuaciones vengativas, de la misma manera que los deseos de independencia que abraza la sibila quedan subordinados al orden jerárquico que le corresponde.

Sin embargo, no todos los trazos de esta figura vicentina se encuentran recogidos en la leyenda troyana, su configuración reposa también sobre otros elementos que el mito no toca. El deseo de ser madre se conjuga mal con la adivina helénica. Cierto que se puede considerar como precedente antiguo de este motivo el comentario de Orígenes en *Contra Celsum* VII 3, 25, que cita Spitzer<sup>55</sup>, sobre la aceptación de la inspiración divina en el seno de las profetisas, pero no es menos cierto que este ejemplo nada tiene que ver con la Casandra clásica. Y si en algo se distingue esta mujer es en su negativa a tener contacto con Apolo y creo que en este aspecto es donde la profetisa troyana se alza en su modelo, no quiere la unión con ningún hombre, como tampoco la Madre de Dios. El deseo de acoger en su seno a Dios, que por otro parte se produciría sin intervención masculina, sería un aspecto que habría que ir a buscar, entonces, en las sibilas, que, desde luego, no pueden ser identificadas con la figura de la legendaria Casandra.

Lo que hay que entender en la sibila Casandra de Gil Vicente es la confluencia de rasgos deudores de la leyenda troyana y otros atribuidos a las sibilas, cuya imbricación da como resultado una figura más Casandra que sibila.

Además la figura clásica nos transmite una imagen trágica, no sólo por su cautiverio y su muerte, sino porque sabe que va a morir, y, como todas sus predicciones, ésta también se cumple, en cambio la vicentina puede incluso suscitar en nosotros la hilaridad, no sólo por la ridícula pretensión a la que aspiraba, sino también, a mí desde luego me lo parece, por sus deficiencias en la profesión de profetisa.

Y si hasta ahora las resonancias clásicas vienen incrustadas con claridad dentro del texto, a veces Gil Vicente recurre a la ocultación de un tema mítico en el contenido de la obra, aunque creamos que el préstamo mítico viene de la mano de los dioses clásicos que son elegidos como protagonistas.

Ejemplos varios se podrían dar al respecto. Así en las *Cortes de Júpiter* hallamos a Júpiter y los dioses olímpicos que, por encargo de la Providencia, van a dirigir el viaje por mar de la infanta Beatriz de Portugal hasta Saboya. Esta

---

<sup>55</sup> SPITZER, L., *art. cit.*, p. 60.

intervención de los dioses en la buena marcha de una flota me sugiere la presencia soterrada de las epopeyas mitológicas sobre viajes de un héroe bajo los auspicios de los dioses. Es posible reconocer los viajes de Eneas en la *Eneida* de Virgilio o los de Odiseo en el poema homérico<sup>56</sup>, cuyo telón de fondo lo compone la ubicación divina en el Olimpo, donde los dioses se reunían en asamblea para decidir el envío de vientos favorables para la buena marcha de la flota.

En la misma línea podríamos situar *Frágoa de amor*. No son tanto las referencias míticas como el motivo utilizado lo que le da un marcado sello clásico. Su elección no ha podido ser más acertada para conmemorar las bodas del rey Juan con la reina Catalina. Se trata de la búsqueda de Cupido por su madre Venus, puesto que se había escapado para hacer una de sus típicas travesuras y se había introducido en un castillo de España para visitar al emperador con idea de despertar el amor de su hermana por el rey de Portugal. Tiene razón Da Costa Ramalho<sup>57</sup> cuando observa como modelo vicentino el *Eros fugitivo* de Mosco, pero también podríamos encontrar ecos en el episodio de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas III 76 ss en el que Cipris va en busca de su hijo Eros por orden de Hera para que encienda el amor de Medea por Jasón, pasaje que es probable que hubiera servido a Mosco de inspiración.

Pues bien, más recóndito aún está el tema mítico en el episodio de Grata Celia de *Floresta de engaños* que revela un horizonte clásico adherido al argumento que merece nuestra atención.

Como decía, a primera vista parece que la conexión con la Antigüedad grecolatina viene dada por la elección del nombre de Apolo y Cupido, pero es la figura de Grata Celia la que destila irradiaciones evocativas de la mítica Ifigenia.

Aunque Gil Vicente pretende aparentar que sólo hay una asimilación del sacrificio de Grata Celia con el de Isaac en el Antiguo Testamento, me parece que el dramaturgo no se puede sustraer a los ecos que la lectura de la leyenda griega le suscitaba.

Bien mirado, el motivo mítico es el mismo: el sacrificio de un hijo por parte de un padre para seguir los dictámenes de Dios, pero confluyen factores que presuponen la presencia griega en la obra. El hecho de centrar la acción en

---

<sup>56</sup> Cf. *Od.* I 1-100.

<sup>57</sup> RAMALHO, A. DA COSTA, «Uma Bucólica Grega em Gil Vicente», *Humanitas* (1963-1964).

Tesalia, la sierra Minea<sup>58</sup>, la llegada de un príncipe libertador que procede de Grecia, la víctima femenina del sacrificio y paralelos de la actuación de Apolo y Telesbano son elementos que *a grosso modo* nos evocan la leyenda griega, pero se pueden examinar aún más detalles.

Si nos fijamos, el núcleo central del argumento de *Floresta de engaños* presenta paralelos bastante notorios con el esquema de esta leyenda que inmortaliza Eurípides en las tragedias de *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia entre los Tauros*. Sería atrevido por mi parte considerar que estas obras fueron los modelos directos de Gil Vicente. Comparto la opinión de Reckert<sup>59</sup> respecto a lo arriesgado que resulta «afirmar que una obra específica es la fuente directa de otra, a base tan sólo de una coincidencia de temas», y aún más afirmarlo de nuestro dramaturgo formado en la escuela medieval. Sin embargo, no concedo lugar a la duda de que nuestro autor conocía la leyenda del sacrificio de Ifigenia. Otra cosa es saber el camino que le ha llevado hasta ella.

Es sabido que por aquella época circulaban tratados mitológicos<sup>60</sup> y lo mismo que resúmenes de índole semejante, si nos retrotraemos a la época imperial griega, solían manejarse con frecuencia en las escuelas de retórica como ejercicios de aprendizaje, se podría suponer que también pasaran a formar parte de los repertorios de las aulas de retórica medieval, además de la obligada lectura de los poetas latinos Virgilio y Ovidio, como nos apunta M. R. Lida<sup>61</sup>.

Por tanto, es verosímil pensar que el dramaturgo se inspirase en algunos de ellos o simplemente en la misma *Crónica troyana* a la que aludíamos antes, porque han de convenir conmigo que la leyenda se le cuela por un resquicio de la obra.

La composición del episodio de *Floresta de engaños* está construida bajo el mismo andamiaje clásico. Apolo, por consejo de Cupido, enamorado de Grata Celia, exige a su padre Telesbano, rey de Tesalia, el encadenamiento de su hija en la sierra Minea, para calmar a las diosas más crueles Verencita<sup>62</sup>, Juno

<sup>58</sup> Este nombre nos recuerda a los Minios, pobladores de una región de Tesalia, cf. Pi. P. 4, 69.

<sup>59</sup> RECKERT, S., *op. cit.*, p. 192.

<sup>60</sup> Boccaccio había escrito ya *Genealogía de los dioses paganos* de corte renacentista, en los años posteriores a la muerte de Gil Vicente aparecen obras emblemáticas como la de Gyraldi en 1548 y la de Natale Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* en 1551.

<sup>61</sup> LIDA, R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975, p. 126.

<sup>62</sup> Este es un apelativo que recibe Cibele, una diosa frigia, que se localiza en los montes Berencitos y posteriormente incorporada a la mitología griega, cf. RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología*

y Palas, que están enojadas por los pecados de Grata Celia. Si Telesbano accede, el reino, la ciudad y la comunidad estarán a salvo:

Que sólo un remedio tenéis,  
 aunque muy caro os sea:  
 Grata Celia llevareis  
 aquella sierra Minea....  
 En perder mi hija gano  
 Sí; el reino y la ciudad,  
 templo y comunidad,  
 catad que os será muy sano<sup>63</sup>.

Es el mismo dilema en que se encuentra Agamenón, rey de Argos, detenido en Áulide con su flota, por causa de la cólera de Ártemis que le exige, según ha adivinado Calcante, sacrificar a su hija Ifigenia como víctima propiciatoria para conseguir los vientos favorables que posibiliten de nuevo la navegación hacia Troya<sup>64</sup>.

Aunque Agamenón se siente dubitativo en un principio, ante las fuertes presiones accede y manda llamar a su hija a Áulide. Su arrepentimiento en último momento no logra detener la llegada de Ifigenia, cuya presencia en Áulide determina ya su total aceptación. Por su condición de alto mandatario la voluntad de Agamenón queda sometida a la decisión de la mayoría y opta por el bien de la comunidad

Pues bien, Gil Vicente consagra a su Telesbano la misma función que Agamenón. Esgrime las mismas razones de búsqueda del bien de su reino y su ciudad y accede a apresar a su hija en unos montes solitarios. La exigencia de Apolo, a instancias del mentiroso Cupido, obedece al deseo de contentar a las diosas Cibeles, Hera y Atenea. Apolo nos recuerda al intermediario Calcante, cuyas artes adivinatorias atribuyen a la cólera de Ártemis<sup>65</sup> el sacrificio que a Agamenón se le exige.

---

*clásica*, Madrid, 1975, p. 101. Llama la atención este nombre en vez de Venus, que junto a Juno y Palas forman el trío de diosas famosas por el juicio de Paris. Quizás Gil Vicente no se acordara de la primera o pretendía introducir una modificación, aunque me inclino por la primera opción.

<sup>63</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 187, vv. 16-28.

<sup>64</sup> E. I.A. 358-360, A. A. 184 ss, Apollod. *Epit.* III 21.

<sup>65</sup> Apolodoro da dos motivos como causa de la cólera, porque Agamenón había alcanzado una cierva de Artemisa o porque Atreo no le había sacrificado la oveja de oro, cf. Apollod. *Epit.* III 21.

Da igual que sean otras las diosas a las que Gil Vicente haga autoras de tan descabellada exigencia, pues su interés no busca coincidir en el detalle, sino en el mismo artificio del motivo.

Ifigenia también va a ser sacrificada, aunque la naturaleza salvaje de su inmólación no es comparada con el encadenamiento de Grata Celia, pero ambas se zafan del destino que las aguarda. Sabemos que Ártemis salva en último momento a Ifigenia y la traslada al país de los Tauros, dejando en su lugar a una cierva<sup>66</sup>. La Tesalia logra desencadenarse mediante el subterfugio del engaño y en su lugar queda preso Cupido en los montes de Minea, lo que a la postre resulta una situación concordante. Ifigenia salva la vida, pero se queda en la soledad de los suyos como diosa de los Tauros, Grata Celia consigue liberarse de las cadenas, pero también la envuelve el silencio familiar en los montes Tesalios.

Es claro que incluso el desenlace final de la historia era conocido por Gil Vicente. Se observa una notoria coincidencia en el papel desempeñado por los peregrinos vicentinos frente a los míticos Orestes y Píldes. En la soledumbre de los montes mineos unos peregrinos se encuentran con Grata Celia, cuyo diálogo recuerda el sostenido con Orestes por Ifigenia<sup>67</sup>.

Y es demasiada coincidencia también la búsqueda de un templo como objetivo de los peregrinos vicentinos y de los dos griegos<sup>68</sup>. La irrupción de tales personajes no tiene otra finalidad que constituirse en salvadores de las muchachas. Orestes y Píldes rescatan a Ifigenia del sacerdocio y se la llevan con ellos a Grecia, mientras que uno de los peregrinos, el príncipe de Grecia, salva y se casa con Grata Celia.

Pues bien, a la abundancia de similitudes se suma el diseño de Grata Celia que parece estar realizado al modo griego. El dramaturgo podía haber recurrido a otro personaje, en cambio elige como protagonista a una mujer tan joven como la griega y tan ignorante del amor como ella. Pero no sólo la juventud y la virginidad son los rasgos que la maridan, el *status* social que les corresponde es idéntico, siendo la realeza el marco donde se mueven. Son hijas de reyes y han permanecido custodiadas con todo celo por sus padres para preservar su vida de agentes extraños al ámbito familiar. Las palabras de Cupido retratan con exactitud esta situación:

<sup>66</sup> Cf. E. I. T. 28-29; Ov. *Met.* XII 27-38, Apollod. *Epit.* III 22.

<sup>67</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 215, v. 19; p. 216, vv. 7-9 = E. I. T. 479-480.

<sup>68</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 215, vv. 20-22 = E. I. T. 69-70.

Grata Celia es muy guardada  
 en sus palacios reales,  
 de su padre muy amada,  
 y ella no se le da nada  
 de mis dolorosos males <sup>69</sup>

La edad de Ifigenia poco más o menos se acerca a la del personaje vicentino. Sus padres se han preocupado de proteger sus años adolescentes; y es en razón de ese desvelo lo que lleva a Clitemnestra a acompañarla hasta Áulide o a Agamenón a obligarla a introducirse enseguida en el palacio para evitar la mirada de los hombres<sup>70</sup>. Si Grata Celia deja claro que no sabe de amores: «No quiero escuchar amores, pues nunca los conocí<sup>71</sup>», Ifigenia también es una joven que desconoce lo que significa amar<sup>72</sup>, porque no creamos que se había enamorado de Aquiles con quien iba a celebrar su boda. Es un engañoso pretexto de Agamenón para hacerla acudir a Áulide.

Incluso en la esfera de los sentimientos se atisba una evidente armonía que las empareja en virtud del amor filial que muestran. Y merced a esos sentimientos que irradian, sus padres encuentran el campo abonado para trasladarlas al lugar del castigo, puesto que es el engaño de sus progenitores el artífice de que vayan voluntariamente dispuestas.

Y si descendemos hasta los detalles, el encuentro entre padre e hija emite una sinfonía de paralelos que no tienen por qué testimoniar una lectura directa de las obras euripídeas y pueden ser atribuidos a las lógicas expresiones que se esperan de una hija, pero, sin duda, son deudores de una decidida voluntad de perfilarla con los rasgos que la leyenda debió de otorgar a Ifigenia.

Si examinamos estas coincidencias, no se nos pasa desapercibido la inicial ocultación paterna de sus intenciones, la candidez y cariño con el que hablan a sus padres<sup>73</sup>, la misma psicología femenina de intuir la inquietud de su progenitor<sup>74</sup>, el asombro que les provoca su mirada inquieta e inundada de lágrimas<sup>75</sup>,

---

<sup>69</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 182, vv. 16-20.

<sup>70</sup> E. I. A. 678-679.

<sup>71</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 207, vv. 10-11.

<sup>72</sup> E. I. A. 907-908.

<sup>73</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 189, vv. 3-5 = E. I. A. 642.

<sup>74</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 188, vv. 12-15 = E. I. A. 644.

<sup>75</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 188, vv. 17-20 = E. I. A. 650.

su negativa en un principio al sacrificio ante la brutal confesión de su padre<sup>76</sup>, la posterior aceptación, aunque este sistema armónico de semejanzas se resquebraja con el hábito eurípideo de conferir abnegación y voluntariedad al sacrificio femenino, pues Ifigenia accede voluntaria al sacrificio y desea morir, y por mucho que Grata Celia grite su muerte, tal deseo es fruto de la desesperación. Pero nada tienen que ver estas caracterizaciones con la de Ifigenia en el *Agamenón* de Esquilo<sup>77</sup> que en ningún modo accede al sacrificio y camina a la inmolación mediante signos de violencia.

Suponemos que en la figura vicentina se gestaría la misma frustración y desengaño que en Ifigenia cuando la ejecución de su apresamiento llega directamente de la mano de su padre: «¡Ay desdichada de mí, lo supe cuando mi desesperado padre hundió el cuchillo en mi garganta»<sup>78</sup>.

Aún nos queda por reseñar otro dato que enfatiza esa concordancia de caracteres: el hecho de que ambas utilizan el arma del engaño para librarse de una situación adversa que las atenaza.

Grata Celia promete dar su amor a Cupido si accede a amarrarse con sus cadenas, a consecuencia de lo cual los papeles se invierten y de verdugo pasa Cupido a quedar convertido en víctima del engaño<sup>79</sup>. Como recurso para poder regresar con su hermano, Ifigenia se sirve de igual modo del resorte del engaño en la persona de Toante, con el pretexto de que existe un impedimento para que Orestes pueda ser sacrificado a las diosas: sus manos manchadas de sangre materna, cuya purificación exige ir a lavarlas al mar<sup>80</sup>.

Pues bien, hay suficientes indicios para pensar en la leyenda griega como fuente de inspiración del episodio vicentino, cuya trama está vinculada al de Ifigenia con el engaño como tela de fondo; y dada la abundancia de paralelos tanto en el fondo como en la forma, queda evidente en la obra la herencia clásica por mucha alusión que Gil Vicente nos haga a la tradición judaica.

Basta repasar el sacrificio de Isaac por Abraham para darnos cuenta de que el episodio portugués está más cerca del clásico que del judaico, donde se percibe, entre otras cosas, la ausencia de la joven doncella y el entorno regio, pero su inclusión no es baldía, sino que le sirve al dramaturgo para encontrar la

<sup>76</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 201, vv. 9-20 = E. I. A. 1271-1272.

<sup>77</sup> A. A. 228-247.

<sup>78</sup> E. I. T. 852-854.

<sup>79</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 205, vv 14-19.

<sup>80</sup> E. I. T. 1035 ss.

semejanza argumental de temas clásicos y judaicos en esa típica mescolanza vicentina del conjunto triangular de tradición clásica, judaica y cristiana.

Por tanto, si en las obras anteriores Gil Vicente aprovecha ese maquillaje mítico para conmemorar un acontecimiento social contemporáneo<sup>81</sup>, en la utilización de este argumento mitológico el portugués encuentra plena justificación para introducir sus objetivos satíricos. Es la denuncia de la corrupción, el soborno y en última instancia el engaño que los altos dignatarios alimentaban, aunque en esta última obra<sup>82</sup> se advierte la intención de dar un poco de tregua a sus acérrimas invectivas anticlericales que tan frecuentes solían asomar por las cimas de sus obras. Tal vez la proximidad de la Inquisición<sup>83</sup> fuese una razón de peso para mantenerse más prudente, pero aún así no renuncia a dejar escapar una subrepticia crítica a los clérigos, cuando Apolo le dice al rey Telesbano:

Vuestra Alteza reze breve  
y obre obras de sancto,  
que el rezar no monta tanto,  
como hacer lo que se debe.<sup>84</sup>

Pues bien, en los ejemplos aportados asoman distintos procedimientos vicentinos a la hora de aprovechar los temas míticos en algunas obras de su producción literaria. Mientras que unas aparecen salpicadas de referencias míticas en un uso paradigmático con fines laudatorios que no hacen más que ennoblecer de erudición sus versos, como la alusión a la Musa Safo, otras piezas recogen ese paradigma que suministra la herencia clásica para bañarlos de un mordaz sentido del humor, como ocurre con el Ave Fénix. A veces el dramaturgo no se contenta con esa alusión esporádica, sino que el tributario del mito es el personaje, cuyas similitudes no son estéticas, sino ideológicas, así la figura de Casandra a la que invoca con una decidida voluntad moralizadora; por último,

---

<sup>81</sup> En estas obras «sin desaparecer del todo el marco alegórico -simbolista, se concede mayor relieve a la diversión y a la espectacularidad, cf. LÓPEZ CASTRO, A., *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, León, 2000, p. 65. Sobre ello, cf. también KEATES, L., *O Teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, 1962, pp. 103 ss.

<sup>82</sup> Representada en Évora el año 1536, cf. MIENÉNDEZ Y PELAYO, *op. cit.*, p. ccvii.

<sup>83</sup> En ese mismo año de 1536 se estableció la Inquisición en Portugal, cf. LÓPEZ CASTRO, A., *op. cit.* (lítica), p. 11 y SARAVIA, A. J., *A Inquisição Portuguesa*, Lisboa, 1956.

<sup>84</sup> Cf. Ed. BRAGA, III, p. 185, vv. 18-21.

en algunas obras la presencia de un tema clásico no reside tanto en las figuras mitológicas aludidas, como en el asunto, que es aprovechado, como en el caso de *Floresta de engaño*, para tejer una feroz crítica y la denuncia de un hecho de su entorno. Y para la consecución de tal fin introduce un episodio ficticio, cuya sintonía con el relato mitológico se establece en el trasfondo de la obra.