

EL MITO DE PROMETEO Y PANDORA «METAMORFOSEADO» POR CASTI EN UN CUENTO DEL SETTECENTO ITALIANO

ÁNGELES ARCE

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En el presente trabajo se estudia cómo el mito prometeico, sin duda uno de los relatos más emblemáticos del viejo repertorio mitográfico griego, es elaborado por un autor ilustrado italiano. En manos de Giambattista Casti (1721?-1803), un desenfadado abate libertino, encontramos el tema en uno de los cuentos en verso de sus *Novelle galanti* (Roma 1790), donde el tradicional mito clásico se carga de nuevos elementos al utilizar el autor dieciochesco la ficción, recurso habitual en la narrativa, de haber encontrado un manuscrito que las fuentes míticas primitivas desconocían. Dadas las peculiaridades estilísticas de este autor, a lo largo de cincuenta y tres octavas la narración se llena de jocosas novedades que consisten, fundamentalmente, en añadir elementos eróticos a la historia de Pandora y, en consecuencia, a la de Prometeo, que aquí aparece como un «sufrido» esposo, engañado por los dioses del Olimpo.

En pleno cambio de mentalidad estética entre lo neoclásico y un incipiente mundo romántico, no debe extrañarnos que se sigan encontrando algunas reminiscencias de la Mitología en el campo literario, así como también se rastrea su huella en otros ámbitos artísticos. Pero mucho más allá de considerar lo mitológico como lo más identificable con la Antigüedad clásica, también puede ser estudiada la presencia de un determinado personaje o de algún elemento mítico en un género, por ejemplo, el de la narrativa, para ver qué hay de continuidad o de interpretaciones novedosas en cualquiera de los eslabones que conforman una cadena ininterrumpida en la transmisión de un mito concreto. Un peculiar eslabón de esa cadena, localizado en la finisecular Italia *settecentesca*, será analizado en este artículo.

Casi a punto de concluir el siglo XVIII ven la luz por primera vez las *Novelle galanti* del abate romano Giambattista Casti (1721?-1803)¹, uno de los libertinos italianos más representativos en el mundo cortesano europeo de esa época que, aunque ahora pueda parecernos imposible, era más conocido entonces que el mismo Giacomo Casanova en el ambiente social y literario de dentro y fuera de Italia.

Las *Novelle galanti* son una colección de cuarenta y ocho cuentos en verso, género habitual en la narrativa ilustrada del *Settecento* italiano (Arce 2000b). Su redacción ocupó gran parte de la larga vida de Casti, y la compaginó con otras obras de distinta índole, ya que además de un extenso epistolario —lleno de interesantes y sugestivas noticias sobre los acontecimientos europeos más destacados del momento (Casti 1984)—, el abate libertino escribió también lírica de tono arcádico, dos obras de crítica social y política —el *Poema tartaro*, en octavas, contra Catalina II y contra la depravada corte de la zarina, y *Gli animali parlanti*, en sextinas, contra la Francia contemporánea surgida de la Revolución— además de una decena de melodramas que gozaron de bastante éxito durante la época dorada de la corte vienesa. Esta no demasiado extensa producción literaria, si tenemos en cuenta lo que era habitual entre otros literatos italianos coetáneos, sí le proporcionó, en cambio, una fama considerable ya que el nombre del abate Casti —bien para criticarlo por sus versos subidos de tono, bien para ensalzarlo por su original estilo y comicidad— era conocido y buscado en los salones aristocráticos y en los despachos diplomáticos del Granducado de Toscana, o de las cortes de San Petersburgo, Viena, Madrid, Lisboa o París, por mencionar sólo alguno de los destinos más significativos de sus viajes por la Europa ilustrada (Nigro, 1979).

Aunque no se puede saber con exactitud cuándo Casti comenzó a escribir las primeras octavas de las *Novelle galanti*² y cuál fue realmente el orden de redacción de los cuentos, sí se sabe que primero dio a conocer en lecturas públicas dieciocho títulos y sólo a comienzos del siglo XIX apareció una nueva publicación con treinta narraciones más que, con las anteriores, completarían el número definitivo de cuarenta y ocho que conforman la colección tal y como hoy la conocemos³.

La temática erótica está presente, prácticamente, en todas las *novelle* castianas y, junto con la ironía y el desenfado, causaban la delicia de las damas a las que iban especialmente dirigidas, bien para ser leídas en la intimidad de sus aposentos o para ser escuchadas en salones y tertulias cortesanas de boca del mismo autor, cuando todavía no habían salido a la luz pública.

¹ A pesar de que parece «documentalmente» indiscutible por el acta bautismal que Casti naciera en 1724 en Acquapendente (Lacio), creo que también hay otro tipo de «pruebas» documentales que harían no descartar del todo la anteriormente aceptada de 1721 como fecha de nacimiento (Arce 2000a).

² La primera alusión sobre «alcune novelle in versi che mi son state richieste a caro prezzo per Ginevra, per Berna e per Parigi» se encuentra en una carta fechada en Florencia (16.IV.1766), antes de que Pedro Leopoldo lo nombrase poeta de corte del Granducado de Toscana (Casti 1984: 61).

³ Desde 1790 circulaba alguna edición que contenía esas dieciocho novelitas (Arce 2000b), pero la primera que considero segura es de 1797, o año V del calendario revolucionario que había entrado en vigor en 1792: *Novelle galanti* dell'abate Casti, Milano: Nella Stamperia de' Patriotti d'Italia, Anno V. Pocos años después, en la capital francesa y antes de que aparecieran en 1804 las obras completas, se publicaron por separado los cuarenta y ocho cuentos como *Novelle* di Giambattista Casti. Romano, Parigi, Tipografia Italiana, Anno IX [1801].

Los argumentos, además de algunos originales, se nutren también de fuentes de la cuentística tradicional —tanto oriental, como italiana o francesa— pero, dentro del ámbito que ahora nos ocupa, quiero recordar los tres cuentos de Casti que se basan en la mitología clásica: *Prometeo e Pandora* (novella VII), *L'Aurora* (novella XIII) y, por último, *Diana ed Endimione* (novella XXIII)⁴. Teniendo en cuenta que los tres se encontraban ya en el grupo de los primeros publicados⁵, el porcentaje de los argumentos mitológicos se elevaría a casi un veinte por ciento de los dieciocho que conformaban la colección inicial.

La técnica seguida por el narrador en los tres mencionados es prácticamente la misma: partiendo del mito tradicional conocido por todos, mantiene el nombre de los protagonistas principales, completa la historia con nombres nuevos —tanto inventados por él como sacados de otras historias que nada tenían que ver con el mito inicial— pero, fingiendo manejar una fuente hasta entonces desconocida y que él ha tenido la posibilidad y la «suerte» de consultar, introduce nuevos elementos para llegar a un desenlace original y sorprendente, en el que no falta un tono de parodia y comicidad junto a una intención claramente erótica y desenfadada.

De las tres narraciones de las *novelle* castianas que introducen la temática mitológica, en este momento me voy a centrar en la primera de las anteriormente mencionadas, ya que la de Prometeo se presenta como una de las leyendas más universales de la mitografía griega que tendrá una mayor tradición en la literatura occidental posterior.

Es fácil comprender que en un tema como el del origen de la humanidad se encuentren abundantes coincidencias entre los relatos de la Biblia y los de la mitología clásica. Sin embargo, por lo que respecta a la creación o formación del hombre, frente al unitario relato del *Génesis* bíblico, la tradición mítica menciona, y no siempre de forma precisa, seis tipos distintos de orígenes, entre los cuales el de Prometeo, e indirectamente el que tiene como protagonista a Pandora, se relaciona con el de la procreación entre dioses y una hembra mortal. Con este mito estamos ante uno de los de más larga tradición literaria e iconográfica (Frenzel 1976 y Hall 1987) y, por ello, aparece reinterpretado a lo largo de la historia de la literatura con intenciones y finalidades diferentes, desde la tragedia a la parodia, pasando por géneros tan dispares entre sí como el poema épico, el drama con música, la comedia, la ópera o la sátira. Pero aunque literariamente se ironice con él, las versiones posteriormente «deterioradas» mantendrán casi siempre el esquema narrativo original del mito clásico llegando, incluso, a verse éste enriquecido gracias a sus posteriores variantes y añadidos.

⁴ Aunque no se trate de una edición demasiado fiable en lo textual, para las citas seguiré la última edición completa, hasta el momento, de las *Novelle galanti* (Casti 1967). Los tres cuentos de tema mitológico se encuentran, respectivamente, en las pp. 152-164, 232-247 y 422-438 de esa publicación mencionada.

⁵ Lamentando la gran cantidad de ediciones «piratas» que aparecían de sus *Novelle* y en las que se añadían argumentos obscenos con un lenguaje procaz con el que no estaba de acuerdo, Casti escribió en verso una «Protesta dell'autore» para que apareciera, a modo de introducción, en las ediciones posteriores a 1800. En la octava 10 de esa original protesta, señala Casti los dieciocho títulos de los que, hasta entonces, se reconoce autor; entre ellos se encuentran los tres mencionados: «Al pubblico finor son note solo / Geltrude, l'Incantesimo e Pandora, / [...] / il Diavolo, l'Arcangelo e l'Aurora, / [...] / Diana e Don Fabrizio [...]» (Casti 1967: 47).

La leyenda del Titán Prometeo⁶, a partir de los autores clásicos que la elaboran —Hesíodo, Esquilo, Aristófanes, Platón o Luciano⁷—, tuvo esa enorme difusión en la tradición occidental porque recogía una serie de mitemas universales sumamente sugestivos que irán cobrando más o menos relevancia según las épocas, ya que no será tratado ni interpretado de la misma manera durante la Edad Media⁸, el Renacimiento y Barroco⁹, la Ilustración¹⁰, el Romanticismo o épocas más cercanas a nosotros¹¹. En efecto, el tema de Prometeo se ha asociado, a lo largo de los tiempos, nada menos que a estos

⁶ Hijo del Titán Jápeto y de su sobrina la Oceánide Asia, Prometeo es el fundador divino de la estirpe deucaliónica. Hermano de Epimeteo, como titán sería «primo» de Zeus y, según la *Teogonía* hesiódica, es un impío que engañó al padre de los dioses, motivo por el cual sería castigado. Para datos puntuales, además de los trabajos imprescindibles de Ruiz de Elvira y de García Gual, remito a Grimal 1965: 455; Frenzel 1976: 392-395; Pérez-Rioja 1988: 359-60 y Chevalier 1995: 851-52.

⁷ Aun siendo consciente de poder caer en una excesiva esquematización, así se recoge el mito prometeico, de forma directa o indirecta, en los cinco autores señalados: lo encontramos en dos pasajes de sendos relatos épicos de Hesíodo, *Teogonía* y *Trabajos y Días*; sigue la interpretación trágica de Esquilo, al que se le atribuyen varias obras con argumento similar, aunque la más conocida es el *Prometeo encadenado*, que formaría parte de una trilogía, y un drama satírico no demasiado estudiado en el que aparecen Sátiros, aunque con intención diferente al personaje que Casti introducirá al final de su cuento. Una versión cómica del personaje se encuentra en una corta escena de *Las aves*, donde Aristófanes, paródicamente, coloca a Prometeo bajo una sombrilla para que pasase desapercibido al furor de Zeus. Platón recoge una variante en su diálogo *Protágoras*, en el que éste discute con Sócrates sobre los orígenes del progreso de la humanidad utilizando el mito y al personaje. Y, por último, si pasamos de los autores anteriores a la era cristiana —y sin contar la tragedia perdida del *Prometheus* de Lucio Accio—, en el siglo II d.C. nos topamos con el escepticismo satírico de Luciano de Samósata que en uno de sus más famosos diálogos dramáticos se permite hacer reír con un mito antiguo, ya desacralizado, presentándonos un *Prometeo en el Cáucaso* que regatea con Zeus los términos de su liberación y justifica su actuación ya que ha creado a los hombres porque los dioses los necesitan (Frenzel 1976: 392-395 y García Gual 1995).

⁸ El cristianismo medieval negó a Prometeo por considerarlo un rebelde contra Dios. En algún pasaje de Tertuliano se le niega la divinidad aunque también ha sido identificado con el Dios-Creador. Otras veces se identifica el encadenamiento del héroe en la roca del Cáucaso como una premonición de la crucifixión de Cristo, aunque ésta es una idea romántica más que medieval.

⁹ A lo largo del Renacimiento y del Barroco la pintura recrea la virilidad de Prometeo retorciéndose de dolor; otros lo consideraban un rebelde deseoso de ir en busca de la verdad. La literatura piensa en un hombre pendiente de la redención y en el siglo XVII es la primera vez que este mito pasa al teatro, bien musical, como la ópera de Bergamori de 1613, o un estudio más profundo del personaje en el drama de Calderón *La estatua de Prometeo* (1679) donde el mito se carga de símbolos filosóficos y teológicos dentro de la más pura poesía conceptista barroca (Frenzel 1976: 393).

¹⁰ Durante el siglo XVIII, donde todo se discute y se llena de dudas, no se sabe si la actuación de Prometeo fue buena o mala para el hombre y Rousseau lo considera el precursor de la decadencia desde el momento que fue el inventor de las ciencias. El *Iluminismo* italiano de un Vincenzo Monti (1754-1828) exalta en un poema en endecasílabos libres de 1797, *Prometeo* (incluido en *Poemeti mitologici*, Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani, 1834), lo que de clasicismo escondía el mito, aunque un excesivo elogio a Napoleón —considerado por Monti como «un nuovo Prometeo» a quien está dedicado el poema—, desvirtúa el sentido original y lo transforma, con éxtasis pacifista, en una elocuente invectiva contra la guerra.

¹¹ El titanismo romántico se fijará en la rebeldía del personaje y en el injusto castigo al que fue condenado, identificándolo entonces con Cristo. Mientras un joven Goethe o Shelley lo convierten en uno de sus héroes más queridos como mártir de la libertad que saldrá victorioso de su enfrentamiento con un dios tirano y despótico, el Romanticismo italiano matiza su presencia: Manzoni lo evoca en los *Inni sacri* (1812) y Leopardi en *La scomessa di Prometeo* (1827) lo acusa de ser el culpable de los males y desgracias del hombre. Simultáneamente a esta visión heroica, el siglo XIX comenzó a presentarlo en clave de parodia. En el siglo XX junto con la parodia que continúa, se prescinde, en general, del contenido real del tema y lo reduce a un simbolismo.

mitos: al de la creación del hombre y de la mujer; al del héroe humanitario que, en su deseo de ayudar a los hombres, se enfrenta a la tiranía del poderoso; al sentido de rebeldía e inconformismo, intrínseco al de la manifestación esencial de la libertad del individuo, que pretendía equiparar la inteligencia humana con la divina; al del rapto del fuego que suponía un desafío contra un dios despótico y, por último, se le relaciona habitualmente con el cruel castigo del encadenamiento en el Cáucaso que Zeus le había infringido a Prometeo a causa de sus dos desacatos, hasta que, finalmente, Zeus permitirá la liberación del titán.

El título que Casti le da a la número VII de sus *Novelle galanti*¹², *Prometeo e Pandora*, ya anticipa de alguna manera el enfoque personal con el que el autor ilustrado va a abordar el mito antiguo, en el cual los dos personajes mencionados en el título no solían aparecer unidos en matrimonio¹³. En la media de sus cuentos más breves¹⁴, el *abate romano* desarrolla «su» narración a lo largo de cincuenta y tres octavas, y hago hincapié en el posesivo ya que lo que realmente Casti nos cuenta se va a alejar de la primitiva tradición mítica, sobre todo al final, en el inesperado y sorprendente desenlace de los acontecimientos que afectarán a la pareja.

El esquema general que presenta este cuento es similar al de los otros de las *Novelle galanti*, sin tener en cuenta la extensión de cada una de las partes en las que puede dividirse cada narración:

- 1.- Unas estancias introductorias en las que se hace referencia a la justificación del tema mitológico elegido y a la fuente que va a ser tenida en cuenta en el desarrollo de lo narrado (octavas 1-4);
- 2.- narración propiamente dicha (octavas 5-51), interrumpida en varias ocasiones por comentarios directos del autor (oct. 6, 23-27, 29, 40, 43 y 49) o interpelaciones a sus oyentes femeninas; y, por último,
- 3.- dos octavas finales, a modo de conclusión, que encierran dos mensajes: un comentario sobre el «oficio» femenino que tuvo origen con el comportamiento y actitud de Pandora (oct. 52) y un consejo sobre la «*util moralità*» extraíble como moraleja final (oct. 53), que no podía faltar en un «moralista» *settecentesco*.

A continuación desarrollaré los tres apartados en los que he disgregado el cuento de Casti, comentando simultáneamente su fidelidad o su lejanía con la fuente mítica clásica.

¹² Ésta es la colocación definitiva con la que *Prometeo e Pandora* aparece desde la primera edición completa de las cuarenta y ocho novelitas (1801), mientras su ubicación variaba en las primeras dieciocho: por ejemplo, ocupa el lugar dieciséis en la edición milanese (Stamperia de' Patriotti d'Italia, 1797, pp. 153-168) o el puesto cuarto en la genovesa (Tessera, 1800, pp. 62-77).

¹³ Aunque Pandora aparece normalmente casada con Epimeteo, hermano de Prometeo, desde Hesíodo se dice también al hablar de Deucalión —el Noé helénico y cabeza de la estirpe tesalia— que era hijo de Prometeo y Pandora (Ruiz de Elvira 1975: 261 y García Gual 1995: 42).

¹⁴ La extensión de los cuentos es variable y el número de octavas oscila entre las 31 de *Il cavalier servente* (XVI) y las 245 de *La papessa* (XXXII) que Casti divide en tres partes para homologarla con las demás. En dos partes se estructuran las novelas XVII y XLVIII, mientras que las restantes ocupan un canto único.

1.- INTRODUCCIÓN (OCTAVAS 1-4)

En esta parte, el autor nos dice en las cuatro primeras estancias -casi el doble de lo que hace en otras ocasiones de sus *Novelle galanti*— por qué va a tratar ese tema ante las «*donne amoro*se» que están reunidas con él, como en la *cornice* boccaccasca: la elección de un asunto mitológico, lejos de una explicación «científica» o literaria que podría ennoblecer el argumento, es debida simplemente —según cuenta Casti— al cansancio experimentado por él al utilizar casi siempre para sus cuentos asuntos humanos y cotidianos ocurridos «*ai tempi nostri*» y, por eso en esta ocasión, ha decidido valerse de otras «*famose avventure*» de «*eroi, semidei o numi*» (1)¹⁵ basadas en la figura del mítico Títan y en los problemas que le va a ocasionar su «desenvuelta» esposa.

Aunque Casti es consciente de que son varias las interpretaciones que circulan sobre el tema prometeico y todas anteriores a ésta —«*a suo modo ognun la vuol narrare*» (2)—, la originalidad de la suya, contada en voz alta ante un grupo de jóvenes damas que lo escuchan complacidas¹⁶, consistirá en las novedades que va a aportar su versión gracias a que él se ha valido de los datos extraídos de un «*testo antico*» (3) que ha caído en sus manos y que la crítica tradicional desconocía¹⁷. En este cuento sólo se nos dice el nombre de este misterioso y «*bravo autor detto Gianfico*» (3), del que Casti dice haberse aprovechado en otras ocasiones de sus «*conti, storie e novelle*» (3) y, en efecto, el tal Gianfico aparecerá citado, como fuente, al comienzo también de sus otros dos relatos mitológicos (*novelle* XIII, octavas 1-2 y XXIII, 4). Es precisamente en este último, *Diana ed Endimione*, donde el poeta romano nos va a dar puntuales y «documentadas» noticias sobre la nacionalidad, las actividades o los «valiosos» escritos de ese «famoso» Gianfico¹⁸. Sobra decir que no hay ningún dato histórico o fidedigno que permita la identificación de este personaje de ficción al que Casti atribuye numerosas hazañas¹⁹; entre las muchas que la humanidad le debe a este «sabio» confidente de ti-

¹⁵ Los números que, a partir de ahora, aparecerán entre paréntesis hacen referencia a las octavas de la edición moderna de los cuentos, más accesible aunque, como ya he comentado, no la considero demasiado fiable en el plano textual (Casti 1967: 152-164).

¹⁶ La «oralidad» de las *novelle* castianas se deduce fácilmente en alusiones del tipo «*forbiti orecchi*», «*udir*» (1), «*ascoltare*», «*raccontare*» o «*avete udito*» (2 y 28). También son frecuentes las apelaciones dirigidas a sus receptoras del tipo: «*donne amoro*se» (1) o «*donne mie*» (10, 24, 29, 31), «*donne mie belle*» (27), o «*donne mie dilette*» (40).

¹⁷ Como es sabido, que un escritor mencione haber encontrado o utilizado un manuscrito ajeno que le proporcione información desconocida hasta entonces, es un recurso tópico y frecuente en la novela histórica. Lo que hace Casti es justificar, con ello, la cantidad de novedades que va a incorporar a su relato, cambiando el desarrollo de los acontecimientos e, incluso, su desenlace.

¹⁸ Se pueden ver estos datos en la *novella* XXIII, octavas 66-75 (Casti 1967: 435-437).

¹⁹ Aunque evidentemente se trata de un personaje no real, cabe la posibilidad de que Casti, al hablar de «Gianfico» estuviera pensando en una refundición de nombres: «Gian + fico», a modo de la forma «*Gianfottere*» de la que el *Grande Dizionario della lingua italiana* de Salvatore Battaglia (Torino: UTET, 1961-2002) dice: «Persona stupida, inetta; balordo, minchione», que considera palabra compuesta de origen francés o provenzal. En el mismo diccionario, en el punto 3 de la voz «fico» se dice: «Con senso osceno: organo genitale maschile e femminile» y lo documenta desde el siglo XVI. Si aceptáramos esta posibilidad, se podría decir que en la invención del nombre Casti hubiera pensado en un posible «Juan + higo» —a modo de nuestros Juan Español, Juan Sin Miedo, Juan Sin Tierra, etc.— que incidiría en el matiz irónico, e incluso obsceno, que nuestro autor le da a sus cuentos.

ranos, el abate menciona la construcción del Faro de Alejandría o haber sugerido el nombre de los traductores de la Biblia del hebreo al griego²⁰.

2.- PARTE CENTRAL DE LA NARRACIÓN (OCTAVAS 5-51)

Después de 32 endecasílabos iniciales, empieza la parte de la narración propiamente dicha y, sin más preámbulos, se nos presentan en la estrofa cinco a los dos protagonistas que dan título al cuento: después de robar el fuego, «*l'industrie Prometeo*»²¹ le insufla vida a un inerte trozo de mármol que, con «*amabili maniere e amabil volto*», será el origen de la «*prima donna*»²². En esta concentrada estancia, estamos ante la primera variante significativa del mito clásico ya que en la tradición antigua hay varias interpretaciones sobre si fue o no Prometeo el creador o fabricante de la raza humana: unas versiones dicen que sólo se ocupó de varones, otras afirman que formó a ambos sexos y sólo en Menandro se cuenta, de forma imprecisa, que fue el creador de la mujer (García Gual 1995: 117). Y mientras sólo en la *Teogonía* de Hesíodo se considera a Prometeo como escultor «mañoso», el material empleado había sido, en todos los casos, la mezcla de agua y barro²³ y no «*un freddo marmo*», como se dice en el cuento dieciochesco²⁴.

Casti hace, apenas comenzada la narración, su primera aparición personal dentro del texto, a la que dedica la octava siguiente²⁵. Sabe que son varias las opiniones sobre el origen de la primera mujer pero -nos dice- que, sin querer entrar en polémica con lo que afirman esas otras versiones²⁶, él se ha basado en algo irrefutable: al menos, ésta de Prometeo es la primera mujer creada de «*marmorea pasta*» ya que si así lo afirma la gran «autoridad» de Gianfico, no hay nada más que objetar, al considerarla la «más fiable» (6).

El interés del abate por demostrar que su cultura le permite conocer distintos relatos mitológicos, queda de manifiesto en lo que expone a continuación, ya que el senti-

²⁰ Es evidente que, bajo la apariencia de presentarnos a una gran autoridad, descubrimos nuevamente la intención paródica de Casti por las explicaciones ridículas, aunque aparentemente eruditas y llenas de seriedad, sobre este grotesco y desconocido personaje.

²¹ El sentido del nombre de Prometeo se relaciona en la mitología con el del «pensamiento previsor» (Chevalier 1995: 851 y García Gual 1995: 42). Junto a él estaría su hermano Epimeteo, «el que lo comprende todo después» (Frenzel 1976: 392), con lo cual nos topamos al inicio de la humanidad mítica, con dos hermanos completamente diferentes, como el Caín y Abel del *Génesis* bíblico.

²² El poeta parece evocar con este sintagma el mundo operístico o melodramático que tantos éxitos le proporcionaría en Viena durante más de dos décadas.

²³ Además de benefactor, la poetisa Erina considera a Prometeo el creador de los hombres, para lo que habría utilizado el barro (Frenzel 1976: 392).

²⁴ Se habla de Pandora como una figura esculpida, semejante a las diosas en aspecto y belleza, a la que los dioses le darían regalos y virtudes. Su imagen sufrió en cuanto a la iconografía distintas transformaciones en el manierismo italiano, el arte neoclásico o la pintura victoriana.

²⁵ Si bien es normal que en sus cuentos Casti interrumpa la narración con octavas que introducen su voz personalísima, en éste se explaya más que en ningún otro al entremeterse nada menos que en diez u once ocasiones, como si necesitara dejar claro su punto de vista.

²⁶ Sobre la creación de Pandora circularon, fundamentalmente, dos leyendas distintas: una versión nos la proporciona Hesíodo, cuando en *Los trabajos y los días* habla de la mujer creada por Hefesto, por orden de Zeus, para castigar y ser la perdición del propio Prometeo, mientras que en la versión griega se considera a Pandora como obra de Prometeo, sacada del barro; ésta fue la interpretación más divulgada durante la Edad Media a través de la versión latina de Fulgencio (Frenzel 1976: 373).

miento de Prometeo ante Pandora experimenta este rápido proceso: primero, admiración y orgullo por una obra tan «*perfetta e bella*»; después viene el enamoramiento y, de inmediato, el matrimonio, porque a las pocas horas de su existencia sobre la tierra, la mujer consiguió dejar de lado la soltería:

*Talmente l'opra sua piacque all'autore,
Che in rimirarla sì perfetta e bella
Diletto pria, poi concepirne amore,
E finalmente si sposò con ella
La donna in guisa tal dopo poche ore
Che venne al mondo non fu più zitella.
E da madre d'origine sì strana
Si propagò tutta la specie umana (7)*

Si esto nos parece recordar el mito de Pigmalión²⁷ —mito que en la Ilustración se carga de elementos galantes—²⁸, el de Narciso parece no estar muy lejos de la reacción que Pandora experimenta en el cuento de Casti, ya que la visión «*nell'onda*» del reflejo de su imagen —«*il suo bel viso [...], dolce sguardo e dolce riso*» (8)—, la hace reafirmarse en lo que serán sus «malas» artes femeninas. Sin embargo, después de esta mezcla de mitos que podría presagiar la culta formación e interpretación literarias de su autor, el narrador nos sorprende con unas irónicas consecuencias: del primero deduce que la mujer dejó de ser soltera con tanta rapidez, porque el de casada, es su estado natural; al mismo tiempo que la reflexión del segundo es, si cabe, más «filosófica»: al ser Prometeo el primer marido de la historia de la humanidad, será, consecuentemente, el primer hombre traicionado por su esposa, ya que el ser «cornudo» es un fenómeno inseparable —según el poeta dieciochesco— con el del vínculo matrimonial:

*E sendo egli il primo uom che fu marito,
fu il primo dalla moglie a esser tradito (8)*²⁹.

Como la leyenda tradicional no se detenía en pormenores y hay datos de la historia de la pareja que no nos ha contado nunca, Casti sigue entonces relatándonos la misma tal y como estaba recogida en «su» fuente, es decir, en el «documentado» texto de Gianfico. La noticia de las gracias físicas de la «*bella creatura*» humana llegó hasta el Olimpo, y las diosas celosas no consiguieron desviar las obsesiones de «sus» maridos, ya que cada

²⁷ En el libro X de las *Metamorfosis*, Ovidio habla de Pigmalión enamorado de su estatua de marfil a quien una enternecida Venus le da vida. Donde se enlazan también las leyendas de Prometeo y Pigmalión es en *La estatua de Prometeo* (1669), comedia o *intermezzo* de Pedro Calderón de la Barca (Panofsky 1975: 142-144), que se aleja de la tradición hesiódica y presenta a una Pandora creada por Prometeo que en esta ocasión están unidos por un profundo amor.

²⁸ En el siglo XVIII son varios los títulos que recrean, sobre todo en Francia, la imagen galante de un Prometeo enamorado de su obra, como sucede en Casti (Frenzel 1976: 374).

²⁹ Téngase en cuenta que la metáfora de los «cuernos» como traición conyugal, es un elemento moderno y no clásico; en la antigüedad, parece ser, los cuernos eran signo de inteligencia. Aprovecho esta ocasión para agradecer desde aquí la generosa y documentada colaboración de mis colegas Vicente Cristóbal y José María Lucas por sus «míticas» sugerencias.

celeste «*nume voll'esser cicisbeo / della sposa gentil di Prometeo*» (9)³⁰. Y, en efecto, octava tras octava el abate libertino va presentándonos a muchos de los dioses que, por primera vez en la historia, estaban ansiosos y dispuestos a «*gustar la carne umana*» (10).

El que abre el camino a estas relaciones mixtas entre dioses y mortales es, como era de esperar, Júpiter siendo ésta, además, la primera ocasión en la que el padre de los dioses bajaba a la tierra; Casti justifica entonces que Pandora accediera a las lascivas intenciones de «*la divina autorità sovrana*» de Zeus, preguntando a sus oyentes femeninas si, acaso, alguna de ellas hubiera sido capaz de resistirse a las «*amorose voglie*» del padre del Olimpo (10). Siguen a Júpiter en este voluptuoso viaje a la Tierra, Marte —el «*dio guerriero [con] ampio scudo, lucido cimiero [y] tremolanti penne*»— cuyos robustos brazos y mirada fiera entusiasmaron a Pandora

*Tutto piacque alla donna, e Marte ottenne
Sollecito di lei facil vittoria
Di che con gli altri dei poi si fe' gloria* (11)

y Neptuno —el «*dio delle acque [con] corona e tridente*»— al no poder ella tampoco resistirse a las propuestas de un amante tan poderoso:

*Vana è la donna, e perciò si compiacque
Un amante d'aver così possente,
E sol per vanità fu concubina
di sua reale maestà marina* (12).

Después descendería de la esfera celeste el mismísimo Febo con su rubia «*inanelata capelliera [y] maestoso giovanil sembante*», convirtiéndose en ese preciso momento en el «*prediletto*» de Pandora en virtud de su agraciado físico (13). Aparece entonces en la casa conyugal el «*dio dell'eloquenza*», Mercurio, que engatusa a la mujer con su labia de «*parlator sagace*»:

*Ma Mercurio, ch'è dio dell'eloquenza,
Ancor egli se 'n venne a ritrovarla,
E giunto della donna alla presenza
Seppe sì ben convincerla e obbligarla,
Che di sua porzion non restò senza;
Mercè la sua destrezza e la sua ciarla ;
Poiché un fecondo parlator sagace
Volge gli animi altrui come a lui piace* (14).

³⁰ Con el término *cicisbeo* se alude a una práctica amorosa habitual entre las parejas aristocráticas dieciochescas consistente en que una mujer casada, y no precisamente a espaldas del marido, tuviera otro compañero sentimental que la acompañaba en reuniones públicas y privadas corriendo con muchos gastos y «ocupaciones» propias del esposo. Sobre el tratamiento literario del *cicisbeismo* tanto en Italia como en España —conocido aquí como *chichisveo* o *cortejo*—, remito a un artículo mío (Arce 1995).

El marido de Venus, Vulcano, se presenta a continuación con su escaso atractivo físico, cojo y chamuscado por la fragua —«*zoppo e mezzo abbrustolito*»—, y aunque al principio Pandora lo ridiculiza por el aspecto que presenta el dios, termina éste siendo aceptado por la mujer a causa de su pertinaz insistencia:

*Ma tanto importundò, che alfin pur ebbe
Ciò che avuto altrimenti ei non avrebbe* (15).

Quien aparece en último lugar para cerrar ese amoroso desfile es Momo, dios de la burla, la risa y la murmuración que, con los chistes y parodias que hace sobre los compañeros celestes que lo han precedido en la casa conyugal de Prometeo y Pandora, provoca la hilaridad de la mujer con «*satirici motti e coll'arguzia*», consiguiendo con esa desenfadada actitud el «*favor di lei*» más que otros dioses que estaban mejor dotados (16).

Una vez presentados en sendas octavas los siete lascivos amantes celestes de Pandora³¹, el poeta centra de nuevo su atención en la mujer de Prometeo que, sorprendida y halagada por su éxito desmesurado con los dioses, incluso se había olvidado de su condición humana. La descripción que Casti hace del comportamiento «amatorio» de esta mujer, que juega con la tentación y la seducción, es más la de un hombre que conoce muy bien el alma femenina que la de un eclesiástico, ya que el abate describe con maestría en varias octavas (Casti 1967: 156) la tópica ambivalencia que se suele atribuir al variable comportamiento femenino y que tanto desconcierta, tradicionalmente, al varón: al mismo tiempo, Pandora se va a mostrar ante quienes la cortejan, con rubor y palidez; se va a presentar a las citas fijadas con llanto en los ojos y risa en sus labios; se muestra alegre y afligida, al mismo tiempo que callada y locuaz; aunque con su comportamiento es consciente de provocar celos, de inmediato trata de arreglar la situación con zalamerías; para evitar problemas, recibe a sus amantes por separado, pero si en algún momento, por error, se equivoca y las citas se solapan —como suele ocurrir, dice Casti, en los despachos de abogados y otro tipo de *curiali*— provocando que sus invitados se topen por los pasillos de la casa, Pandora tranquiliza al celoso de turno y le hace creer, con enredos y mentiras, que se trata de una visita o presencia casual sin importancia, ya que, para ella, él será siempre el preferido.

Después de la trepidante descripción de estas octavas³², la narración propiamente dicha se interrumpe, cuando ésta ha llegado a su ecuador: primero con un nuevo símil que equipara la actitud de Pandora con las artimañas de un cazador que hace caer en una tram-

³¹ Para describir el rápido trasiego de los visitantes en casa de Prometeo para «*isfogare le lascive voglie*» con su «*indulgente moglie*», el poeta settecentesco utiliza el símil de una turba de indigentes y peregrinos que merodeaban con avidez a las puertas de un comedor de caridad a la hora de la limosna (17).

³² Como ejemplo, puede verse el ritmo rápido de la narración en las tres siguientes estancias: «*Opportuno chiamava in un momento / quando in rossor, quando il pallor sul viso, / e sempre pronto avea a suo talento / sugli occhi il pianto e sulle labbra il riso. / Il deliquio, il temor, lo svanimento / a tempo comparir facea improvviso; / or lieta or mesta or tacita or loquace / or fingeva sdegno ed or tornava in pace. // Sparia sovente e poi ricompria: / accesa in volto, ovver scomposto il crine: / e se talor sospetto e gelosia / in talun comprendea, con sue moine / a porsergli vicin tosto venia, / e il consolava colle paroline, / co' languidi sospir, co' vezzi sui: / e tutte le finezze eran per lui. // Oltre all'ore per altro in cui ciascuno / soleva andare a lei pubblicamente, / in altre ore appostate ad uno ad uno / ricevea tutti separatamente. / E se talun vi sorprendeava taluno, / la facea comparir cosa innocente; / ché avea pronti raggiri tanti e tali, / quanti e quali non hanno i curiali*» (oct. 19-21).

pa viscosa a las incautas aves que revolotean en torno a un señuelo (22), y después con varias estancias (23-30) en las que el poeta dieciochesco interviene con una reflexión personal, que considera que las mujeres han aprendido de la protagonista del cuento — como «*prima maestra*» de la coquetería y el fraude— sus malas artes para con los hombres (23). Sin embargo, Casti parece percatarse de que «su» público femenino podría enfadarse con lo que acaba de insinuar y, de inmediato, cambia de registro y matiza sus argumentos anteriores³³, ya que él nunca osaría hacer un paralelismo similar porque:

*Nè a voi Pandora assomigliar potrei
Perché valete voi più assai di lei (27).*

Acabada la larga presencia como autor que, sin duda, consideró necesaria, Casti vuelve a la historia de Pandora y con ella se aproxima de nuevo al mito clásico, aunque sea para introducir en él algunas variantes. En efecto, al retomar la narración, comienza con la etimología del nombre de la protagonista femenina que, para quien «*la greca lingua non ignora*», significa «*dono di tutti, come è chiaro*», es decir, como es de todos conocido (31). Si el origen helénico del nombre es filológicamente indiscutible, Casti añade, sin embargo, su propia explicación, en la que, lejos de buscar interpretaciones rebuscadas — como muchos historiadores y críticos han hecho —, el nombre de «don de todos» procedía simplemente, «*come suol farsi ai tempi nostri ancora*» (31), de los regalos que los dioses, como cualquier otro amante enamorado, dejaban después de sus visitas a la dama, como pago o recompensa de los «favores» recibidos en el encuentro³⁴.

No quiero dejar de mencionar que, a pesar de la fidelidad con el mito clásico que presenta esta parte del relato, en el cuento de Casti no se hace la más mínima alusión a la mítica tinaja o vasija — la *pithos* —, conocida popularmente como «caja de Pandora»³⁵. Hesíodo, en efecto, cuenta en los *Trabajos y Días* que, al retirar por curiosidad la tapa de la vasija, Pandora habría dejado escapar sobre la tierra todos los males en ella contenidos, salvo la Esperanza. Sin embargo, si Casti no recoge esta parte del mito, sí parece seguir otro relato hesiódico, la *Teogonía*, donde Pandora es, en cuanto mujer, el mal personificado y culpable de la Caída del Hombre. Este personaje femenino se convierte, así, en un símbolo permanente de la misoginia que se judaiza y, después, se cristianiza ya

³³ El cauto abate para «curarse en salud» dice en su largo inciso: vosotras — «*donne mie belle*» — no sois como Pandora, odiáis el engaño y, por eso, no os aprovecháis de sus «*perfidí esempi*» (24); si algún varón os critica porque os gusta tener varios amantes, preguntadle si él renunciaría a una dama si tuviera la oportunidad de tener varias (25); vosotras, sigue diciendo Casti, no os aprovecháis de vuestro poder — «*regnate senza tirannia orgogliosa*» — y amáis porque sois amadas (26); y, además, conviene comprenderos porque sois jóvenes y vitalistas ya que tenéis «*caldo e vivo il sangue*» (27).

³⁴ Como es sabido, el texto original de Hesíodo se ha interpretado habitualmente como que cada uno de los dioses otorgó un don o confirió una cualidad a Pandora en el momento de su creación: belleza, gracia habilidad manual, persuasión, etc., pero también alguno negativo, como la mentira (¿no parece recordar, acaso, el relato de la Bella Durmiente?).

³⁵ Como es sabido, la confusión entre la tinaja y la caja, se produjo posteriormente por contaminación con otro mito; en efecto, en el arte postclásico se confundió esa tinaja de Pandora con la caja que se prohibió abrir a Psique, después de arrebatarla a Perséfone en el Averno. Hay versiones, incluso, que consideraban la «caja de Pandora» como sinónimo de regalo valioso y entre ellas destaco la *Pandoras Wiederkunft* de Goethe (1807), cuyo contenido estaba formado por imágenes y sueños agradables, en vez de malos instintos.

que los Padres de la Iglesia primitiva consideraron a Pandora un paralelo pagano y helénico de la Eva bíblica, también origen de la perdición de la humanidad³⁶, al mismo tiempo que comparaban la «caja» destapada con el fruto prohibido y el pecado original.

Muy al contrario de la felicidad experimentada por Pandora a causa del éxito obtenido con sus relaciones extramatrimoniales, quien sí era consciente del «empeoramiento» de su vida cotidiana —tal como se recoge en el Mito de las Edades— era el pobre Prometeo del que el narrador ilustrado parecía haberse olvidado y del que se va a servir en las estancias siguientes para proporcionar nuevos matices grotescos al relato, cuyos datos, lógicamente, procederán de nuevo de la lectura de «su» fuente personal.

En efecto, conocedor de las «ocupaciones» adúlteras de su esposa —*«vedea / le tresche della moglie e il proprio scorno»*— pero, sobre todo, harto de que el número de visitantes celestes fuera en aumento y de que los astados «adornos» de su frente le resultasen cada vez más molestos —*«e sempre più di nuovi fregi adorno / se gli aggravava in fronte il diadema»*—, Prometeo *«determinò di variar sistema»* (32), decidiendo aclarar con Pandora la «molesta» situación. Después de preguntarse indignado por qué los dioses se han tenido que fijar en su mujer³⁷ y tras ponerles mala cara cuando se cruzaba con ellos entrando y saliendo de su casa —situación que a ellos no parecía que les afectase lo más mínimo (34)— es cuando el decidido Titán se encara con su esposa: si ella no acaba con esas inoportunas visitas de los dioses, lo hará él, con la tajante y violenta amenaza de *«prima a te rompo le ossa e poscia ai numi»* (35).

Pandora, que lo último que pretendía era alejarse de sus amantes, emprende un contraataque utilizando, como en otras ocasiones, sus armas de mujer: con zalamerías y llantos, se lamenta ante los dioses de las crueles intenciones de su esposo y éstos, sensibles a la amenaza que también les concernía, deciden acabar con *«il povero marito»* (36). Es entonces cuando el cuento de Casti enlaza de nuevo con el mito clásico para dar, sin embargo, una explicación distinta a lo que la tradición había contado hasta entonces; los dioses preparan su venganza y, ante Júpiter, acusan a Prometeo de dos hechos muy graves, es decir, lo acusan de haber cometido los dos desacatos contra Zeus, como ya había contado Hesíodo: lo inculpan de haber robado *«l'immortal e pura / fiamma del ciel»* y de haber osado usurpar el divino poder del padre del Olimpo como creador de *«l'umana creatura»* (37) femenina³⁸. Instigado y presionado por las insistentes acusaciones de «sus» dioses, es cuando Júpiter ordena el cruel castigo del encadena-

³⁶ Es curioso que normalmente se hable de la misoginia de Hesíodo —en la Teogonía se describe a la mujer como ser insaciable y ruina del marido— pero no se tenga en cuenta la misoginia del Génesis, que era habitual «en las sociedades patriarcales agrícolas» (Beltrán 2002: 30). Para más datos, ver Grimal 1965: 405; Hall 1987: 245; Pérez—Rioja 1988: 336; Revilla 1990: 289 y Chevalier 1995: 798, pero especialmente, el ya clásico Panofsky 1975.

³⁷ Hace al respecto dos curiosas reflexiones: para qué le ha servido esculpir o ser el creador «material» de Pandora: «Dunque non basta / farsi una moglie con le proprie mani / acciò da altri non sia sedotta e guastata» y, en segundo lugar, por qué cada uno no se conforma con lo que tiene: los hombres con sus mujeres y los dioses con sus diosas, sin desear a las mortales ajenas (33).

³⁸ No en Hesíodo que se trata con seriedad el tema de la creación de la mujer de manos de Hefesto pero sí desde Menandro, se introduce en la tradición mítica, con evidentes matices cómicos, que Prometeo fue el moldeador de un mal como la mujer.

miento del Titán en las montañas del Cáucaso, el mismo lugar donde el Génesis situaba los límites del jardín del Edén y donde, según la tradición bíblica, se había detenido el arca de Noé en el monte Ararat³⁹.

Esta parte tan conocida de la historia prometeica aparecía recogida ya en los dos relatos hesiódicos, pero será el trágico Esquilo con su *Prometeo encadenado* y después con el *Prometeo liberado*, quien hace, según Ruiz de Elvira «la versión más canónica del mito» (Ruiz de Elvira 1975: 236). La liberación del Titán, en este sentido, es el *lieto fine*, es decir, el final feliz de la trágica aventura, ya que representa «la exaltación del tesón, de la magnanimidad que no se doblega ante la tiranía» (Ruiz de Elvira 1972: 445).

En la *novella*, Casti dedica al episodio del Cáucaso nada menos que seis octavas, si incluimos las dos (40 y 43) en las que el poeta interviene de forma personal. En las cuatro restantes pormenoriza los detalles de la historia, y en ellas las similitudes y variantes con el mito clásico se presentan de forma alternativa. Prometeo es encadenado a una roca del escarpado macizo, mientras —«*supplicio atroce!*», nos dice— un voraz buitre, no águila como en las principales versiones de la antigüedad⁴⁰, arranca con su pico y devora una y otra vez el hígado del reo que se regenerará durante la noche para prolongar trágica y eternamente su sufrimiento y para que, añade Casti con ironía, el «*vorace augello*» no se quedase nunca sin alimento, «*senza tal pasto*» (38). La nota cómica castiana se prolonga al afirmar que este cambio de «residencia» de Prometeo, es decir, de su casa a la roca caucásica, sirvió para facilitar las visitas de los dioses, ya que, desde entonces, de «*notte e giorno*» éstos acudían sin ningún impedimento al domicilio de Pandora y no precisamente para honrarla, por muy dioses que fueran y muchos maridos se inclinan por creer cuando les ocurre algo similar (39).

Y llega el momento de la liberación del héroe en la que, según la mitografía tradicional, es evidente la presencia de Hércules⁴¹, hijo de Zeus, mientras estaba realizando el undécimo trabajo⁴² durante su tortuoso viaje de África a Asia. Casti seguirá el relato clásico en lo primordial —Hércules interrumpe sus fabulosas hazañas por tierra e infierno, se apiada del condenado y mata al buitre/águila con sus fechas, liberando a Prometeo, con el consentimiento de Zeus, de las cadenas que lo inmovilizaban a la roca—, pe-

³⁹ Los escritores cristianos vieron en el encadenamiento de Prometeo a la roca, como una premonición de la crucifixión de Jesucristo.

⁴⁰ En general, en las versiones clásicas aparece el binomio águila / Prometeo, mientras que son dos buitres los que destruyeron el hígado de Ticio, un gigante hijo de Gea, condenado en el infierno (Hall 1987: 261). Con respecto a Prometeo, en el *Genealogie deorum gentilium* de Boccaccio se presenta la disyuntiva entre buitre o águila (Libro cuarto, XLIV). Como curiosidad, señalo que, al menos, en dos versiones decimonónicas del mito se encuentra también la misma ave que menciona Casti, el buitre: una es en la trilogía dramática de Edgar Quinet (1803—1875) titulada *Prométhée* (Brussels: Lautent, 1838) donde hace una reinterpretación cristiana en la que el arcángel Miguel asaetea a un buitre y otra es un fragmento no demasiado conocido de un drama de Friedrich Nietzsche de 1874 (García Gual 1995: 199 y 209).

⁴¹ Sobre la participación o no de Hércules en la liberación de Prometeo hay varias versiones pero «sólo en Probo se afirma expresamente que Hércules no se atrevió a soltar las ligaduras y que fue Júpiter el que lo soltó» (Ruiz Elvira 1972: 444).

⁴² Siguiendo el mandato de Euristeo, el undécimo trabajo de Hércules consistía en traer las manzanas de oro de las Hespérides.

ro el narrador le dará un giro al desenlace: muerto el buitre, Prometeo, como en una dan-tesca ley de *contrappasso*⁴³, se come con ayuda de Hércules el hígado del ave⁴⁴:

*E poi colazione con Prometeo
Col fegato di quello Ercole feo (41).*

A continuación y en prueba de agradecimiento por el favor recibido, Prometeo ayuda entonces a su libertador — *«d'Ercole alle alte imprese util fu molto»* —, como en la fuente clásica, aunque Casti no hace mención ni a la profecía que Prometeo anticiparía a Zeus ni a la presencia del centauro Quirón, con el que habría intercambiado la inmortalidad⁴⁵. De nuevo, sin embargo, el narrador dieciochesco interpretará, a su manera y de forma jocosa, las consecuencias de lo ocurrido tras su liberación: después de ayudar a su salvador en alguno de sus «trabajos» pendientes, Prometeo vagó por el mundo tomando la sabia decisión de no volver por su casa, ni siquiera para pedirle explicaciones a su esposa, actitud que sirvió de modelo o de *«esempio del primier divorzio»* de la historia de la humanidad (42).

Aprovecha Casti este momento para una nueva intromisión personal en el texto, aunque lejos del tono superficial y jocoso empleado en otras ocasiones, hace aquí una reflexión seria que, incluso, podríamos calificar de ilustrada, sobre las ventajas e inconvenientes del divorcio:

*Ha il divorzio, per fare digressione,
Gl'inconvenienti suoi e il suo vantaggio,
Se a fin di prole ei fassi, o per ragione
d'antipatia o delitto, è giusto e saggio;
ingiusto e assurdo egli è, se n'è cagione
noia, capriccio, umor, libertinaggio.
Ma se di quel di Prometeo vi parlo,
Niun più di lui ebbe ragion di farlo (43).*

Con esta reflexión, a modo casi de «moraleja», en la que Casti no aconseja ni de-
fiende el divorcio *a priori*⁴⁶ — aunque en el caso concreto de Prometeo lo encuentra com-

⁴³ Con este nombre se hace referencia a las penas que las almas del infierno dantesco tenían que cumplir en correspondencia con los delitos cometidos en la vida terrena.

⁴⁴ En clave humorística André Gide (1869—1951) publica *Le Prométhée mal enchaîné* (Paris: Société du Mercure de France, 1899); se trata de una farsa de intención simbólica, donde el personaje acaba por comerse a «su» águila en un restaurante acompañado por el camarero. El autor francés concibe al ave como símbolo de la conciencia moral humana que en todo momento debe de estar controlada y, por eso, debe ser devorada (Frenzel 1976: 395).

⁴⁵ Un antiguo oráculo presagiaba que un hijo de Zeus, tenido con Tetis, hubiera sido más poderoso que su padre llegando a destronarlo; una vez avisado, la profecía pudo evitarse y Zeus continuó con su poder. En cuanto al otro caso, el inmortal Quirón quiso acabar con el tremendo sufrimiento que le producía la herida ocasionada por Heracles, y pidió a Zeus morir, a cambio de buscar a un mortal que aceptase su inmortalidad.

⁴⁶ Según los países europeos, el divorcio estaba o no permitido a lo largo del siglo XVIII. Aunque en Italia no estaba institucionalizado, Alfieri dedica una de sus comedias más críticas a tratar el asunto; precisamente *Il divorzio* termina con el sabor amargo de estos versos *«...Maraviglia fia / che in Italia il divorzio non si adopera, / se il Matrimonio italico è un Divorzio»* (para pormenores sobre el tema remito a mi artículo Arce 1997).

pletamente justificado— podría haberse terminado el cuento VII de las *Novelle galanti*, ya que coincidía, además, con el final de lo que contaban las versiones clásicas sobre el mito prometeico. Fiel a esto, es verdad que la figura del Titán ya no va a aparecer más en la narración castiana, pero no olvidemos dos cosas: el título de la novelita italiana agrupaba a dos personajes, no a uno, y, además, Casti disponía de una «fuente» desconocida y fundamental que le va a permitir prolongar su narración un poco más para darnos a conocer el «auténtico» final de la historia que, por el cariz lascivo que tomaron los acontecimientos, el mito tradicional no quiso divulgar, como en seguida entenderemos.

Ya libre de la presencia y de las malas caras del marido, las relaciones íntimas entre la humana Pandora y sus amantes inmortales sirvieron para algo muy importante: el origen de la estirpe de los hombres, sobre todo —como dice una de sus fuentes «extraoficiales»—, porque ella era muy prolífica y «*restava incinta e partoria*» todos los meses. Aunque en la *Teogonía* hesiódica ya se asociaba el vientre femenino con la gestación —después, por supuesto, de la fecundación del varón (García Gual 1979: 41)—, Casti va más allá en su parodia y deduce «científicamente» de lo leído en un «*qualche antico autor*», que de esos partos mensuales de Pandora, derivaría precisamente la menstruación femenina:

*Da' parti che seguian ciaschedun mese
Poi mensual sintomo il loco prese (44).*

Sin embargo, la felicidad no es eterna, y —aunque en la fuente clásica no se mencionaba nunca este punto⁴⁷—, Pandora, como humana, va envejeciendo ya que las gracias y los dones recibidos de manos de los dioses y que dieron origen a su nombre, fueron desapareciendo con el tiempo. Con su deterioro físico, las visitas de los hasta entonces asiduos amantes se fueron distanciando progresivamente, hasta que desaparecieron en su totalidad (45) y para paliar su soledad, a la que no terminaba de habituarse, Pandora paseaba sus «ardores» por una campiña cercana a la casa, desde donde era vigilada y acosada por un lascivo Sátiro (46). Mientras éste siempre estaba dispuesto a satisfacer sus instintos primarios sin fijarse en quién podía ser su «oponente», ella aceptó encantada y sin remilgos la «*cinica avventura*» (48) que le propuso su nuevo amante. La reflexión que Casti extrae como consecuencia de lo que acaba de contar, puede servir de útil consejo y de consuelo para las damas maduras, ya que a pesar de las arrugas o del cabello cano, cree que «*se manca amante, un satiro non manca*» (48).

Después de una minuciosa descripción de consejos útiles para las mujeres «maduritas» que podría recordar un moderno manual de cirugía estética⁴⁸, el narrador retoma el tono serio empleado en otras ocasiones y vuelve al tema del origen de la estirpe de los hombres y a las diferencias que han caracterizado a la Humanidad. De esta manera, Pandora será, como Eva, la madre común de todos, pero las variaciones que se observan en

⁴⁷ En el fragmento del drama de Nietzsche, antes mencionado (1874), se hace mención también a una «viejísima Pandora» (García Gual 1995: 209).

⁴⁸ Casti dedica toda una octava a ser comprensivo con aquellas mujeres *attempatelle*, es decir, con las «maduritas» que tratan de paliar el paso del tiempo, disimulando las canas, las arrugas, la flacidez de la piel, la pérdida de cabello con pelucas, la palidez del rostro con maquillaje y la falta de vitalidad que se nota en el contorno de ojos o labios.

tre los humanos dependerán de algo muy simple: por cuál de los dioses fueron engendrados. Así, los hombres recelosos tienen a Neptuno como padre, los astutos a Mercurio y los violentos a Marte, mientras que Momo y el Sátiro serían los progenitores de los murmuradores y lascivos; de la descendencia de Vulcano, sin duda el visitante menos atractivo para Pandora, Casti no dice nada y, por último, como Júpiter y Febo fueron los menos prolíficos, éste es el motivo por el cual los hombres sabios y agraciados escasean tanto sobre la tierra (50-51)⁴⁹.

3. - CONCLUSIÓN DE LA NARRACIÓN (OCTAVAS 52-53)

Terminada la exposición de lo que podríamos considerar la «auténtica» historia mítica, el tercer y último apartado de la *novella* castiana lo conforman las dos octavas finales que siguen teniendo como destinatarias a las mujeres, si bien utiliza en ambas una intención diferente. En la primera, se dirige de forma general a la mitad femenina de la humanidad y reflexiona sobre el «oficio», tan antiguo como el mundo, que tuvo origen con la creación de Pandora. Este comportamiento, que será innato con el «*femmineo sesso*» hasta los tiempos del narrador, consistiría en la facilidad que tienen las mujeres con la práctica del adulterio y en tener varios amantes a la vez (52).

El mismo tono jocosos y desenfadado utilizado en toda la redacción sigue estando presente en la octava que cierra el cuento, pero Casti no puede olvidar su talante ilustrado y, a modo de didáctica moraleja, se dirige en esta ocasión a las mujeres que tiene delante y que han escuchado atentas su narración; les da un último consejo que les puede servir de «*util moralità*»: como no siempre serán jóvenes ni bellas, deberían saber valorar y aceptar el amor de quien las ama con sinceridad para que no les ocurra lo que a Pandora, que con Júpiter como amante, empezó orgullosa y segura de sí misma su triunfal carrera amorosa, para terminar sus días en brazos de un lascivo Sátiro «*immondo*»:

*Donne, il conto è finito, e finto o vero,
Util moralità trarne potete.
Passa tosto degli anni il fior primiero,
Né sempre belle e giovani sarete;
Onde chi v'ama con amor sincero,
Amar voi ancor e conservar dovete;
Né cominciar da Giove e a poco a poco
Darsi a un Satiro immondo al fin del gioco (53).*

Terminada la comparación de la *novella* castiana con una de las leyendas más emblemáticas del viejo repertorio mitográfico griego, procedería estudiarla como un eslabón más de la cadena que utiliza el mito prometeico desde la antigüedad clásica hasta casi nuestros días en distintos campos literarios — teatro, lírica o narrativa— y artísticos — pintura, escultura o música— (AA.VV. 1992, tº VIII: 635—648). Es obvio que el es-

⁴⁹ Poco se dice normalmente sobre las «hijas» de Pandora, pero según Hesíodo, sus descendientes femeninas fueron hermosas, pero destructivas y perezosas.

pacio no lo consiente pero, para concluir, permítaseme una reflexión final: está claro que de las dos causas fundamentales que influyen para que un mito, sea helénico o no, perviva a través de los siglos —por su prestigio religioso con las consiguientes repercusiones en el ámbito social, o por su capacidad literaria reforzada por la diacronía— Casti se acoge a la segunda, cuando precisamente el individuo «moderno» ya no está mediatizado ni se deja influenciar por lo «divino» que antes había en el mito tradicional, permitiéndose por ello utilizarlo en clave irónica y desacralizada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1992): *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona: Hora S.A..
- ARCE, Ángeles (1995): «Sobre el *cicisbeo* y el *chichisveo*: ¿una misma realidad del siglo XVIII?» en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 20: 101-121.
- (1997): «La sátira del matrimonio dieciochesco en una comedia de Alfieri: *Il divorzio*» en *Revista de Filología Románica*, Madrid, 14, vol. 2: 27-43.
- (2000a): «Reflexiones sobre la fecha de nacimiento de Giambattista Casti» en *Cuadernos de Filología Italiana*, Madrid, 7: 115-138.
- (2000b): «Un ejemplo de narrativa en verso en el *Settecento*: las *Novelle galanti* de G. Casti» en *La narrativa italiana. Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas*. Granada: Universidad de Granada: 69-78.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2002): «Pandora en la encrucijada de los tiempos» en *El mito, los mitos*. Madrid: Sociedad Española de Literatura general y comparada: 27-34.
- CASTI, Giambattista (1967): *Novelle galanti*, a cura di Edo Bellingeri. Roma: Avanzini e Torraca editori.
- (1984): *Epistolario*, a cura di Antonino Fallico. Viterbo: Amministrazione Provinciale.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1995): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- FRENZEL, Elisabeth (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, versión española de C. Schad de Caneda. Madrid: Gredos.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1995): *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Ediciones Hiperión (1ª ed. de 1979).
- GRIMAL, PIERRE (1965): *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Labor (nueva edición de Barcelona: Ed. Paidós ibérica, 1994).
- HALL, James (1987): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, versión española de Jesús Fernández Zulaica. Madrid: Alianza Editorial.
- MARCH, Jenny (1988): *Diccionario de mitología clásica*, traducción castellana de Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica.
- NIGRO, Salvatore (1979): «Casti, Giambattista» en *Dizionario Biografico degli italiani (DBI)*. Roma: Treccani, vol. 22: 26-36.
- PANOFISKY, Dora y Erwin (1975): *La caja de Pandora. Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, traducción de Alberto Clavería. Barcelona: Barral ed. (1ª ed. de 1956).

- PÉREZ-RIOJA, José Antonio (1988): *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- REVILLA, Federico (1990): *Diccionario de iconografía*. Madrid: Cátedra.
- RUIZ DE ELVIRA PRIETO, Antonio (1972): «Nuevas puntualizaciones sobre Prometeo» en *Homenaje a Antonio Tovar*. Madrid: Gredos: 437-447.
- (1975): *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
 - (2001): «Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre» en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Madrid, n° extraordinario: 131-157 (1ª ed. del texto de 1971).
 - (2001): «Mito y «novella»» en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, n° extraordinario: 245-278 (1ª ed. de 1973).