



---

# Liquids

Revista d'estudis  
literaris ibèrics

Nº 3, 2009, pp. 59-78  
Issn:1998-2513

**EL JARDÍN DORADO DE GUSTAVO MARTÍN GARZO:  
UNA NUEVA VARIACIÓN EN TORNO AL MITO CRETENSE DEL MINOTAURO**

LAURENCE TIGÉ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**RESUMEN:** El presente ensayo analiza cómo la novela *El jardín dorado* del escritor español contemporáneo Gustavo Martín Garzo, publicada en marzo de 2008 por la editorial Lumen, revitaliza el mito cretense del Minotauro combinando elementos pertenecientes a la tradición mitológica con aportaciones creativas propias. Mostramos en particular cómo la humanización de las figuras mitológicas recreadas (Minos, Pasifae, Dédalo, Ariadna, Teseo y el Minotauro) y su situación en un contexto temporal, espacial y cultural indefinido, en el que confluyen y se neutralizan diferentes tradiciones asimiladas y reinterpretadas por el autor, sirven para construir una fábula muy personal ilustrativa de la complejidad de la naturaleza humana.

**PALABRAS CLAVE:** narrativa contemporánea española, Gustavo Martín Garzo, mitología cretense, Minotauro, laberinto.

**ABSTRACT:** The present essay analyses how the novel *El jardín dorado* ('the golden garden') by contemporary Spanish writer Gustavo Martín Garzo, published in March 2008 by Lumen, renews the Cretan myth of the Minotaur by combining elements belonging to the traditional mythology with own creative additions. In particular, we show how the humanization of the mythological figures recreated in the novel (Minos, Pasiphae, Daedalus, Ariadne, Theseus and the Minotaur) and their situation in an indeterminate time, space and cultural context in which different traditions assimilated and reinterpreted by the author merge and neutralize, altogether help building a very personal fable that illustrates the complexity of human nature.

**KEYWORDS:** contemporary Spanish narrative, Gustavo Martín Garzo, Cretan mythology, Minotaur, labyrinth.

## INTRODUCCIÓN

El escritor vallisoletano Gustavo Martín Garzo publicó en 1993 una primera novela inspirada directamente en la tradición clásica. Se trataba de la tradición bíblica que, como el mismo autor ha explicado en muchas entrevistas y en alguna contribución periodística propia, impregnó muy hondamente su infancia a través de la educación religiosa que le dio su madre.<sup>1</sup> Con la novela titulada *El Lenguaje de las fuentes*<sup>2</sup> ponía en escena a la Virgen María y su esposo José, con un planteamiento inhabitual, ya que el protagonista era José, desde cuyo punto de vista se relataba su experiencia vital —por medio de una voz narrativa en tercera persona— con un tono muy humano e intimista. No se trataba de una mera biografía novelada, pues de las figuras bíblicas el autor hizo personajes singulares, con vivencias imaginadas, aunque incorporando datos biográficos recogidos en las Sagradas Escrituras. Después de aquel audaz ejercicio creativo, en el que Martín Garzo convertía a dos de las máximas figuras de la hagiografía cristiana en personajes de una ficción profana dotados de una personalidad y de sentimientos alejados de la imagen tradicional difundida por el dogma cristiano, ha vuelto a publicar —en marzo de 2008— otra novela de estrategia similar, esta vez partiendo de una figura de la mitología griega clásica: en *El Jardín dorado*<sup>3</sup> ofrece su particular versión de la vida del Minotauro.

Se puede considerar que la iniciativa anterior prácticamente no tenía precedentes —pues en la historia de la literatura occidental, la Virgen María ha sido una figura muy presente, bien como mera fuente de inspiración, como destinataria de confidencias y plegarias o como objeto de devoción, pero en general con una caracterización acorde con la tradición bíblica;<sup>4</sup> en cuanto a

---

<sup>1</sup> «yo, que no soy creyente, estoy agradecido al catolicismo, porque escuché sus historias de labios de mi madre. Claro que mi madre nunca nos imponía nada y se limitaba a transmitirnos su fe a través del amor, que no busca atemorizar sino la complicidad y el consentimiento. Sí, eso era el catolicismo para ella: una religión de la vida y de la belleza. Pues si un dios había sido capaz de morir por nosotros, ¿cómo era posible que nuestra vida pudiera no tener sentido? Ese catolicismo dio a mi infancia exaltados momentos de altruismo, ritos raros y carentes de utilidad práctica, el sentido del misterio y la maravilla. Me enseñó a respetar a la mujer, a amar a los animales, a permanecer vigilante ante el mal y a creer, mientras fui niño, en la resurrección de la carne, que puede que sea una de las historias más disparatadas y hermosas que el hombre haya concebido jamás»: Gustavo MARTÍN GARZO en «Sobre el catolicismo», *El País*, 24/7/2007.

<sup>2</sup> Publicada en Barcelona: Lumen, [1993] 2006.

<sup>3</sup> Publicada también por Lumen.

<sup>4</sup> Sobre casos de distanciamiento de la imagen clásica de la Virgen María en la literatura occidental, véase Ivonne CUADRA, University of Northern Iowa (2005): «(De)formación de la imagen de la virgen María en Isaacs, Brunet y Queiroz», *Espéculo. Revista de estudios literarios*.

José ha inspirado infinitamente menos—, de ahí un efecto de sorpresa que sedujo a la crítica y contribuyó sin duda en parte a que ganara con esa novela el Premio Nacional de Narrativa de España de 1994. En cambio el versionar literariamente la vida del Minotauro sí tiene precedentes notorios, en particular en las letras hispánicas modernas, el cuento «La casa de Asterión» de Jorge Luis Borges,<sup>5</sup> y también el poema dramático (menos conocido) *Los Reyes* de Julio Cortázar;<sup>6</sup> dos textos rigurosamente contemporáneos publicados ambos en 1949<sup>7</sup>. Martín Garzo asume ostensiblemente esta herencia literaria al encabezar su novela con una cita de Jorge Luis Borges («Yo he sido un niño, una muchacha, una zarza, un pájaro y un mudo pez que surge del mar»). Esta cita, además de situar la novela en la continuidad del escritor argentino, condensa en pocas palabras el universo que ha creado Martín Garzo en su novela (infancia, feminidad, animalidad, naturaleza). Pero la cultura literaria del autor no ha sido su única fuente de inspiración: al informar al final del libro de sus principales fuentes documentales, tanto contemporáneas como antiguas,<sup>8</sup> pone de manifiesto su afán de contacto directo con los orígenes del mito, que le ha llevado incluso, como cuenta en la contraportada del libro, a visitar Creta y recorrer los escenarios naturales de la civilización minoica antes de ponerse a escribir la novela.

Todo este esfuerzo documental no iba sin embargo destinado a restituir rigurosamente la historia original de la familia de Minos y Pasifae, reyes de la antigua Creta, en clave realista, sino que, muy lejos de esto, le ha servido al autor para excitar su imaginación y tejer, a partir de la mitología tradicional,

---

Universidad Complutense de Madrid, en línea en  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/deforma.html>> [consulta: 12/03/2009].

<sup>5</sup> En Jorge Luis BORGES: *El Aleph*, Losada, Buenos Aires, 1949, en línea en:

<<http://www.sololiteratura.com/bor/borlacasadaasterion.htm#1a>> [consulta: 12/03/2009].

<sup>6</sup> Julio CORTÁZAR: *Los reyes*, Buenos Aires, [1949] 1970, en línea en:

<<http://www.librosgratisweb.com/pdf/cortazar-julio/los-reyes.pdf>> [consulta: 12/03/2009].

<sup>7</sup> Más allá del ámbito hispánico, las leyendas cretenses han inspirado igualmente en el resto del mundo occidental, con un renovado interés a partir del siglo xx, como lo explica extensamente el estudioso americano Theodore ZIOLKOWSKI en un libro de reciente publicación dedicado a la revitalización de la mitología cretense en la literatura y el arte del siglo xx (*Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*, Oxford University Press, EE. UU., 2008).

<sup>8</sup> «... alguno de los datos más delirantes de mi novela proceden de los libros de Herodoto. Debo a la *Odisea* la escena de la playa en que Cazadora y Sombra se encuentran. Para la descripción del jardín me he servido de *Los jardines en la Antigüedad*, de Santiago Segura Murguía. Y me han acompañado, con su sabiduría, estos tres libros inolvidables: *Los mitos griegos*, de Robert Graves, *Historia de la civilización antigua*, de Thadee Zielinski, y *El libro de los laberintos*, de Paolo Santarcangeli»: Gustavo MARTÍN GARZO: *El jardín dorado*, Barcelona: Lumen, 2008 (véase la información bibliográfica completa sobre los tres libros citados en la bibliografía final del presente trabajo).

un relato nuevamente muy singular y lleno de invenciones propias, como veremos a continuación. Estudiaremos para ello cómo diseña los principales personajes y espacios de la novela, antes de analizar las principales ideas vehiculadas por la novela así configurada.

## I. PERSONAJES

La novela mezcla personajes inspirados directamente en la mitología tradicional con otros puramente inventados, aunque todos están situados en un mismo nivel, compartiendo una misma condición.

### 1.1. LOS PERSONAJES PERTENECIENTES A LA TRADICIÓN

Nada en la novela de Martín Garzo impide identificar con facilidad a sus personajes con las figuras mitológicas que los inspiran, a pesar de que salvo ARIADNA, que es la narradora de la historia, ninguno de estos personajes lleva su nombre tradicional. La propia Ariadna explica que es ella la que da sus nombres a los demás. Así de su hermano el Minotauro dice: «Bruno, ese fue el nombre que le di. Desde que era niña me gustó inventarme los nombres. A un esclavo muy dulce, cuyo aliento recordaba el aroma de las guirnaldas, le llamé Azafrán...».<sup>9</sup>

Nombra a la gente con nombres comunes, sustantivos que los caracterizan, bien por su apariencia (Bruno), por su actividad (Artífice, Cazadora, Nómada, Pescador) o por su forma de ser (Actor, Perla, Alma, Sombra, Eco), con motivaciones similares a las que originaron los apellidos actuales de origen plebeyo (p. ej. Alegre, Zapatero) y la mayoría de los nombres (p. ej. Víctor, Laura). Estos nombres-concepto, carentes de historia, son propios de un tiempo original, al margen de la Historia. A la vez que humanizan —y *plebeyizan*— a todos los personajes, contribuyen a crear un universo ingenuo, propio de un cuento para niños.

Ariadna explica más adelante: «No me gustan los nombres propios porque nos separan del mundo (...). Eso hago yo, dar a hombres y mujeres los nombres de las cosas. Recoger esa vida que no nos pertenece y transformarla en palabras que podemos guardar u ofrecer».<sup>10</sup> Con los nombres que da aspira, pues, a más autenticidad y transparencia. Solamente el suyo propio no se lo

<sup>9</sup> Gustavo MARTÍN GARZO: *El jardín dorado*, Barcelona: Lumen, 2008, p. 12.

<sup>10</sup> Ídem.

inventó ella misma, de ahí que a diferencia de los demás, coincida con la mitología tradicional. Ese nombre es el que le dio el personaje que en la novela propaga las historias, en su calidad de nómada (que le vale ser nombrado Nómada). Es él quien le dio el nombre «Ariadna»,

que significa la más santa, y que hablaba de los rizos que adornaban mis cabellos , y de aquella corona que tenía la forma de una guirnalda de rosas, según él obra de un dios, como si aquellos finos adornos con joyas en forma de flores no fueran comunes entre las doncellas de la Isla. Y que luego habló del ovillo de hilo mágico que permitía recorrer el laberinto sin perderse.<sup>11</sup>

En estas líneas Ariadna desmitifica su propia figura. Atribuye a las exageraciones de Nómada su carácter legendario, extraordinario y semi-divino. Justifica la existencia de la leyenda mitológica por las invenciones de Nómada, en particular el detalle del ovillo mágico, que según la tradición, Ariadna recibió de Dédalo y entregó a Teseo para que se orientase en el laberinto y pudiese salir de él después de matar al Minotauro. Ella en realidad, según sus palabras, era una más «entre las doncellas de la Isla».

Apoyándose en el personaje de Ariadna, poco desarrollado en la tradición mitológica, en donde surge solamente a la hora de ayudar a Teseo a vencer al Minotauro, Martín Garzo aprovecha el espacio dejado vacío en su biografía para inventarse la niñez de ella y de su hermano el Minotauro. Ahí tiene total libertad para inventar. Hace de Ariadna no solamente una hermana del Minotauro, sino su hermana gemela —«Fuimos hermanos mellizos»—,<sup>12</sup> que «por compartir el mismo útero», posee «el poder de escuchar los latidos de su corazón».<sup>13</sup> No contradice la leyenda; más bien la completa, humanizando sus figuras. La Ariadna de Martín Garzo no es sobre-humana, pero sí tiene una sensibilidad especial, en lugar de «un hilo de oro y un ovillo mágico que (...) sólo existieron en la imaginación de Nómada. (...) ese hilo era el oído. (...) Oía los latidos de su corazón., los mismos que había aprendido a escuchar en el vientre de nuestra madre».<sup>14</sup>

No le hace falta a Martín Garzo inventarle a Ariadna un sexto sentido, tan sólo potencia uno de sus cinco —humanos— sentidos, lo mismo que potencia la relación entre Ariadna y el Minotauro. Esta relación es más que fraternal, fusional. El oído de Ariadna es tan fuerte como un cordón umbilical.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 54.

«Bruno no hablaba, pero su corazón estaba lleno de palabras como esas [palabras del corazón] y teníamos que aprender a escucharlas. El laberinto servía para hacerlo, de ahí que Artífice dijera que era el oído el que debía guiarnos en él»:<sup>15</sup> o sea que, de la misma forma que una madre tiene un grado de sensibilidad especial hacia sus hijos, por haberlos llevado en su seno, Ariadna es más receptiva que nadie a las emociones de su hermano.

A este hermano gemelo, Ariadna explica que lo ha bautizado BRUNO debido al color de su pelaje: «Llamé Bruno a mi hermano porque nació con el rostro cubierto de vello. Era un vello muy suave que con el tiempo se fue volviendo negro, hasta oscurecerlo por completo. Es eso lo que significa su nombre, moreno, oscuro, negro».<sup>16</sup>

Desde su nacimiento era, pues, un niño de apariencia diferente a los demás, pero esta diferencia era valorada positivamente: «No ha podido existir un niño más hermoso. Era el sol cuando se esconde, era el potro que se encabrita en el prado, era el becerro negro...».<sup>17</sup> Con estas frases se inicia la novela. Ya en la segunda frase identificamos al Minotauro de la leyenda, con el cual comparte una naturaleza híbrida pero no su monstruosidad:

¿Por qué habría de sorprenderse de que naciera de su vientre un ser como Bruno? Es verdad que no se parecía a los otros niños, pero tampoco los reyes son como el común de los mortales y sin embargo son venerados por ellos. Mi hermano era un ser extraordinario, no importa lo que luego se dijera de él.<sup>18</sup>

En el retrato de Bruno, tanto físico como psicológico, prevalece la ambivalencia, remarcada por el uso reiterado de expresiones concesivas como *pero*, *sin embargo*, como sucede en el fragmento arriba citado, pues Bruno es un ser torturado por sus contradicciones internas, como bien lo comprende Ariadna después de que cometiera —involuntariamente— su primer homicidio: «... me bastó con mirarle a los ojos para darme cuenta de que había gozado al matar. Y que era eso lo que le aterraba».<sup>19</sup>

Ariadna retrata a un Minotauro con sentimientos, que sufre de su incapacidad para controlar la violencia que lleva dentro de sí, y que se vuelve cada vez más incontrolable, conforme se acerca a la edad adulta. Progresiva en él

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 216.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>18</sup> *Ídem.*

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 15.

la animalidad, en un proceso irreversible que lo aleja de los humanos. Así, mientras los demás niños se convierten en hombres, Bruno experimenta otro tipo de cambios físicos: se cuenta la salida de sus cuernos como se contaría la salida de las molas del juicio: «Su frente había empezado a deformarse y eran visibles a los lados los bultos de los cuernos, a punto de aflorar. Le ocasionaban grandes dolores de cabeza».<sup>20</sup>

Adulto, su animalización se ha acentuado aun más, aunque su mirada sigue expresando sentimientos humanos: «Ya no hablaba, su garganta había duplicado de tamaño, oscureciendo su voz hasta hacerla irreconocible, y su mirada era intensa y sombría, una mirada sin esperanza».<sup>21</sup>

Lo mismo que la leyenda de Ariadna se debe a la distorsión posterior de su historia por Nómada, también la mala reputación del Minotauro es obra de las habladurías, de modo que Ariadna en su relato se encarga de restablecer la verdad: «No hubo horror en el laberinto, no hubo actos impuros, sólo la agonía de una criatura única, magnífica, irrepetible».<sup>22</sup>

El Minotauro de Martín Garzo no es, pues, tan cruel ni sangriento como el de la leyenda, ni tampoco es tan repulsivo. Es retratado desde la cercanía y la empatía.

Además de los dos hermanos, respectivamente narradora-protagonista y co-protagonista de la novela, están presentes también los demás personajes del mito tradicional: el rey y la reina, el arquitecto del laberinto, y el héroe que mata al Minotauro.

Ariadna hace referencia a sus padres, pero en ningún momento alude al nombre de la figura mitológica, Pasifae, no más que mencionará el nombre de Minos, su esposo. Son simplemente «mi madre», «la reina», y «mi padre, el rey», designados, pues, en función de su relación con Ariadna y de su posición en la jerarquía social, que bastan para individualizarlos.

LA REINA es retratada como una mujer débil e imperfecta, ni mejor, ni peor que otras mujeres, «caprichosa, como todas las mujeres, como todas las reinas».<sup>23</sup> Ariadna se muestra comprensiva con sus probables infidelidades a su esposo, que no juzga:

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 108.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 213.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 11.

No tengo duda de que conoció a otros hombres en esas andanzas, que fue deshonesto e impuro. Pero ¿qué mujer no lo ha sido alguna vez? (...) Nómada no mencionó en su historia a los autómatas, y atribuyó la concepción de mi hermano al castigo de un dios. Los autómatas se transformaron en una vaca mecánica que mi madre habría utilizado para acercarse a un toro blanco que habría trastornado su razón. (...) esta historia fue sin duda una de sus mejores invenciones.<sup>24</sup>

Según ella, los hechos más extraordinarios que recoge su leyenda (el haberse enamorado de un toro enviado por el dios Poseidón, y el haber mandado construir una vaca de madera para copular con él), no son más verídicos que lo era su hilo mágico, sino que son también fruto de la fértil imaginación de Nómada. En realidad «nadie supo jamás la verdad, pues la vida del hombre es demasiado oscura para ser contada. Pero el resultado fue aquel inesperado embarazo y, nueve meses después, el nacimiento de Bruno, un niño con cabeza de ternero».<sup>25</sup>

O sea que Ariadna no conoce ni le importan las circunstancias exactas que llevaron a la concepción de su hermano. Fue un nacimiento «inesperado» —como lo son tantos—, y el niño salió raro, pero al fin y al cabo antes que nada era «un niño», que su madre, al contrario de lo que pretende la leyenda, amó a pesar de su anomalía: «Se ha dicho que, tras ver a su hijo, pidió que arrojaran su cuerpo a las fieras, pero esto no es cierto».<sup>26</sup>

Una singular invención de Martín Garzo es la afición de esta reina por unos autómatas animados con corazones humanos, que le fabrica el ingenioso ARTÍFICE. Robert Graves en *Los mitos griegos*<sup>27</sup> señala que Dédalo, al que califica de «famoso artífice ateniense»,<sup>28</sup> fabricaba muñecas de madera animadas para el rey Minos y su familia. Martín Garzo solamente añade el detalle sanguinario de que esas muñecas fueran animadas por corazones humanos, a la vez que concentra esta afición exclusivamente en la reina. Sin embargo mitiga la monstruosidad de esta afición al explicar su origen: a la reina se le murió un niño pequeño que había cuidado como si fuera suyo, y del que se había encariñado de tal modo que su muerte la dejó desconsolada. Por eso le pidió a Artífice que «tomara el corazón aún palpitante del niño y se lo pusiera al

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 144.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 209.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>27</sup> Traducción al español de Luis ECHÁVARRI, con rev. de Lucía GRAVES publicada en Madrid: Alianza, 1985, en línea en: <<http://www.librosgratisweb.com/pdf/graves-robert/los-mitos-griegos-i.pdf>> [consulta: 12/03/2009].

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 332.

autómata. (...) Sólo quería que el niño volviera a vivir, tenerle al menos el tiempo que necesitaba para despedirse de él».<sup>29</sup> Después de ese primer autómata animado con un corazón humano se volvió, con una muy humana — aunque no menos reprobable— debilidad, adicta a estos autómatas. O sea que tuvo circunstancias atenuantes, que si no excusan el carácter criminal de su afición, mitigan su inhumanidad.

Su esposo, EL REY es retratado como un hombre bondadoso y justo, que pondrá fin, en cuanto se entere de ellos, a los sangrientos excesos de la reina exiliando al *artífice* de sus muñecos. En la novela manda construir el laberinto en el que quedará encerrado el Minotauro como último recurso, después de haber intentado en vano integrarlo en la sociedad. Recibió y amó a ese ser extraño como a un hijo más, a diferencia del mito tradicional según el cual, como señala Robert Graves, encerró a madre e hijo en el laberinto para «evitar mejor el escándalo y ocultar la deshonra de Pasifae».<sup>30</sup> Este padre indulgente y protector recuerda en este aspecto al comprensivo José de la tradición cristiana, que él también aceptó un hijo que no era suyo.

Por último, del Teseo de la leyenda, héroe ateniense que matando al Minotauro libra a su pueblo del tributo anual a Creta de siete muchachos y siete muchachas entregados al monstruo del laberinto para ser devorados por él a modo de pasto, Martín Garzo conserva solamente que es él quien le da la muerte al Minotauro. Ariadna lo llama ACTOR, al parecer más que por su papel *activo* en la muerte del Minotauro, porque tenía de los actores el encanto y la ligereza: «Lo conocí en el puerto. (...) Te hacía reír, era dulce y atrevido en el baile. (...) La idea de que alguien así pudo enfrentarse a Bruno y derrotarlo me hace reír».<sup>31</sup> Le quita, pues, toda heroicidad, y también toda iniciativa en la muerte de su infeliz hermano, que dice haber organizado ella misma para abreviar su agonía: «Fui yo la instigadora de su muerte, pues no podía soportar por más tiempo el espectáculo de su deterioro. (...) Recurrí a Actor (...). No tuvo que luchar para acabar con él, como acostumbraba a decir, pues Bruno agonizaba cuando llegó».<sup>32</sup>

También en el cuento de Borges, «el Minotauro apenas se defendió». Ambos autores hacen de él un ser infeliz que la muerte libera de sí mismo, su

<sup>29</sup> Gustavo MARTÍN GARZO: *op. cit.*, p. 139.

<sup>30</sup> Robert GRAVES: *op. cit.*, p. 333.

<sup>31</sup> Gustavo MARTÍN GARZO: *op. cit.*, p. 213.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 228.

cárcel siendo su propia persona, más que el laberinto que no es más que una extensión de sí mismo.

Actor es un mero instrumento para Ariadna, quien —última desmitificación— nunca estuvo enamorada de él: «Sé que se dijo que me fui con él de la Isla y que luego me abandonó, pero esto no es cierto. Yo jamás habría hecho algo así, porque no le amaba».<sup>33</sup>

En invertir el afecto de Ariadna Martín Garzo coincide con Cortázar, que en *Los Reyes* pone en escena a una Ariana enamorada de su hermano:

ARIADNA ¡Cede lugar a mi secreto amor! ¡Ven, hermano, ven, amante al fin! ¡Surge de la profundidad que nunca osé salvar, asoma desde la hondura que mi amor ha derribado! ¡Brotó asido al hilo que te lleva el insensato!<sup>34</sup>

De hecho ambos autores coinciden en contradecir otros aspectos del mito, en particular la personalidad del Minotauro, que ambos hacen menos temible y más amable. Así el Minotauro de Cortázar es un ser «manso y sumido», que «dormía sobre el follaje seco»<sup>35</sup> y «se dejó llevar tan dócilmente»<sup>36</sup> al encierro en el laberinto. No solamente no devoraba a los atenienses encerrados en su laberinto, sino que todos ellos convivían placenteramente con él, como lo recuerda uno de ellos:

EL CITARISTA: Nos rescatarán a todos, volveremos a Atenas. Era tan triste y buena. ¿Por qué danzas, Nydia? ¿Por qué mi cítara se obstina en reclamar el plectro? ¡Somos libres, libres! Oíd, ya vienen. ¡Libres! Mas no por su muerte — ¿Quién comprenderá nuestro cariño? Olvidarlo...<sup>37</sup>

Vemos, pues, que Martín Garzo, al igual que los dos autores argentinos que le han precedido en visitar el mito del Minotauro, opta por darle la vuelta.

## 1.2. LOS PERSONAJES ADICIONALES INVENTADOS

Además de los personajes de la tradición mitológica, Martín Garzo inventa en su novela toda una galería de personajes que completan su universo.

Entre ellos el principal es NÓMADA, al que hemos aludido antes. Este personaje le sirve a Martín Garzo para justificar la distorsión de la «realidad»

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 230.

<sup>34</sup> Julio CORTÁZAR: *op. cit.*, p. 23.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 36.

que restituye la narradora de la novela. La tradición clásica sería el fruto de las exageraciones de este imaginativo divulgador, recibidas por la gente con una credulidad que sorprende a Ariadna, aunque confiesa que ella y su familia lo escucharon en su momento con la misma credulidad y el mismo interés:

¡Qué felices éramos! ¡Cuántas noches nos pasamos así, y qué hermoso nos parecía todo! Era como si el mundo entero, las historias de los otros hombres hubieran sido concebidas sólo para ser contadas en aquel jardín. Aún no sabíamos que la verdadera razón por la que Nómada nos visitaba era para enterarse de nuestra propia historia.<sup>38</sup>

De todos los personajes de la novela es el menos realista, menos aun que el Minotauro, puesto que es un «hombre sin cuerpo». Sin embargo como todas las demás anomalías referidas en la novela, la suya es tratada y explicada con naturalidad, enfatizando los dolores muy humanos que padece:

Su caso era aún más claro, pues las terribles mutilaciones a que había sido sometido le hacían incapaz de valerse por sí solo. La cabeza que habla, lo llamaban. Nadie sabía que por debajo de aquellas palabras que a todos maravillaban seguía sintiendo el dolor de los miembros perdidos y que con frecuencia tenía que detenerse para controlar el deseo de exigir a los que estaban cerca que acabaran con él.<sup>39</sup>

Otra invención de Martín Garzo es el personaje de PESCADOR. Es un primo de Bruno el Minotauro, que se solía llevar muy bien con él hasta que desarrolla en la adolescencia celos hacia él. No resiste la tentación de medir sus fuerzas con las de su primo, al que provoca, llevado por el ímpetu de la juventud y un orgullo nefasto. Sus provocaciones acabarán con su muerte, y el principio de la marginación de Bruno, que se apartará el mismo de su pueblo, espantado por su fuerza mortífera: «La muerte de Pescador le hizo huir hacia las montañas. (...) Huyó porque había descubierto qué tipo de fuerza guardaba y cómo, una vez desencadenada, no estaba sujeta al mandato de su voluntad (...) el poder de administrar la muerte».<sup>40</sup>

El trágico final de Pescador pone de manifiesto la incompatibilidad del Minotauro con los demás hombres, en todo caso su inadecuación con un mundo que no lo comprende y lo rechaza. Su fuerza descomunal es un estorbo, no solamente no le sirve sino que le perjudica, de la misma manera

---

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>39</sup> Gustavo MARTÍN GARZO: *op. cit.*, p. 26.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 15.

que «sus alas de gigantes le impiden caminar» al albatros con el que Charles Baudelaire<sup>41</sup> alegoriza el poeta maldito.

Además de este compañero de juegos, el Minotauro de Martín Garzo es acompañado en su infancia por varias hermanas:

[...] la delicada Eco, cuya temprana muerte le causaría a Bruno la más honda herida que recibiera jamás, qué de Perla, que se pasaba todo el tiempo adornándolo, o de Sombra, la única entre nosotras que tenía el poder de acercarse con él a los animales. Qué contaba de Alma, que se pasaba el día cocinando y recitando hermosos poemas que ella misma se inventaba, o de mí, que era su verdadera hermana.<sup>42</sup>

Estas niñas de nombres ALMA, SOMBRA, PERLA y ECO, son de origen plebeyo. El rey las mandó raptar a sus padres para que hicieran compañía a su hijo. Forman en torno al niño Minotauro un círculo protector: su padre quiso que viviera solamente con niñas para que no se percatara de que era diferente de los demás varones.

No nos extenderemos aquí sobre la personalidad y el destino de cada una, desarrollados ampliamente en la novela. Señalemos simplemente que a la par que las figuras míticas, como hemos visto anteriormente, en la novela son humanizadas, los personajes terrenales y plebeyos, como son estas niñas, Pescador y Nómada, al revés adquieren dimensiones legendarias, que las equiparan plenamente con los personajes de la leyenda, allanando las distinciones jerárquicas entre lo divino y lo humano, lo regio y lo plebeyo.

Mientras Nómada, que no tiene cuerpo, es un ser sobrenatural, Pescador es el auténtico héroe humano que se confronta con el Minotauro, y estas niñas están dotadas cada una de poderes que las hacen especiales y únicas. Así en

<sup>41</sup> He aquí una traducción del poema completo (perteneciente al poemario *Les fleurs du mal* [Paris, 1857]) por Enrique LÓPEZ CASTELLÓN, en línea en <http://www.enfocarte.com/poesiasemanal/ baudelaire.html> [consulta: 12/03/2009]:

El albatros

A menudo, por divertirse, los hombres de la tripulación/  
cogen albatros, grandes pájaros de los mares,/ que siguen, como indolentes compañeros de viaje,/ al navío que se desliza por los abismos amargos.

Apenas les han colocado en las planchas de cubierta,/ estos reyes del cielo torpes y vergonzosos,/ dejan lastimosamente sus grandes alas blancas/  
colgando como remos en sus costados.

¡Qué torpe y débil es este alado viajero!/  
Hace poco tan bello, ¡qué cómico y qué feo!/  
Uno le provoca dándole con una pipa en el pico,/ otro imita, cojeando, al abatido que volaba.

El Poeta es semejante al príncipe de las nubes/  
que frecuenta la tempestad y se ríe del arquero;/  
desterrado en el suelo en medio de los abucheos,/ sus alas de gigante le impiden caminar.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 25.

particular la hermana mayor se llama Alma porque tiene el extraño poder de hacer brotar de las cosas y las personas su alma:

[...] las alcobas de los difuntos [...] están llenas de luz, arde en ellas una llama inexplicable. Cada ser, cada cosa, tiene una llama así, aunque no la veamos. Alma las hacía brotar. Una noche hizo brotar esas llamas sobre nuestras frentes. [...] Una llama brotó justo en la frente de Eco, en el nacimiento del pelo, parecida a una lengua de fuego de color azulado. [...] Las sentíamos en nuestras frentes, como si marcaran el camino hacia otra tierra, un lugar de extravío y delicia donde todo fuera posible.<sup>43</sup>

En este episodio de las llamas azules, propio de una espiritualidad animista, Martín Garzo paganiza el episodio bíblico de Pentecostés, y acentúa así la indefinición temporal y cultural del relato de la que antes ya señalamos otras manifestaciones.

## II. ESPACIOS

El mito original del Minotauro ha transmitido al imaginario colectivo un espacio cargado de simbolismo: el laberinto, morada del monstruo interpretada ora como su refugio, ora como su cárcel. Martín Garzo conserva este espacio en su relato, pero le añade otro de su invención, el «jardín dorado» que da su título a la novela. El primero será el escenario de los últimos años de vida del Minotauro, y en particular de su muerte, de conformidad con la tradición, pero no es el único lugar donde se desarrolla su vida. Martín Garzo le inventa al Minotauro una infancia idílica que transcurre en un jardín. Contraponen, pues, dos espacios, uno aparentemente abierto, el otro aparentemente cerrado, que se corresponden con dos tiempos diferentes, el tiempo de la infancia y el tiempo de la madurez del Minotauro.

### 2.1. UN ESPACIO INVENTADO: EL «JARDÍN DORADO»

Así recuerda la Ariadna de la novela el jardín de su infancia:

Sí, era extraño aquel jardín, aunque a nosotros, que no habíamos conocido otra cosa, no nos lo pareciera. (...) Donde los criados tenían sus ingles tan vacías como nosotras, y las amas, cuando iban al mercado, llevaban una máscara que les impedía hablar. (...) Eso era el jardín, un mundo en el que todo era posible, que aún continuaba abierto. (...) Pero Nómada no habló del Jardín, ni habló de la infancia de Bruno, ni de las niñas que crecieron a su lado. Nadie conoció la

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 176.

historia de nuestra dicha, ni de nuestra verdadera desgracia, pues al abandonar el jardín tuvimos que aprender a vivir en el mundo.<sup>44</sup>

Este jardín es, pues, un lugar aislado del mundo exterior, del que las niñas y su hermano el Minotauro no saben nada. No tiene techo pero sí, fronteras, de modo que es un espacio engañoso, falsamente abierto. En él los varones son eunucos para que no haya varón con el que se pueda comparar el Minotauro. Tampoco el mundo exterior sabe nada de este lugar, porque se impide hablar a las criadas que entran y salen de él mediante máscaras que les tapan la boca, de ahí que la tradición no lo mencione. Es pues, un espacio artificial, que resulta ser el lugar de la «dicha» infantil, de la inocencia preservada. La salida de este universo infantil conlleva la pérdida de la inocencia y con ella, de la felicidad.

Al hacer de este jardín un lugar paradisiaco y el escenario primitivo de la vida del Minotauro, Martín Garzo reproduce el modelo del bíblico jardín del Edén, que también es el lugar donde Adán y Eva viven sus primeros años en la inocencia y la felicidad.

## 2.2. EL ESPACIO MÍTICO DEL LABERINTO

El tiempo del jardín termina con el fin de la infancia. El Minotauro convive entonces unos años con su pueblo, para prepararle a aceptarlo como su futuro Rey. Al principio parece que se está integrando pero pronto llega la desilusión: el Minotauro es visto por los demás como un peligro, y la hostilidad que provoca en los demás viene a ser un peligro para él mismo, de modo que su padre, para preservarlo, se resuelve a construirle un refugio. Ese será el laberinto, un nuevo nido protector, tan artificial y cerrado como el espacio anterior, pero aun así no cerrado del todo, puesto que en él se puede penetrar desde fuera, como lo hará Actor.

Mientras Borges hizo del laberinto la proyección de la vida interior del Minotauro, en la novela de Martín Garzo representa, pues, una forma de amor tentacular y envolvente, el tipo de amor posesivo y asfixiante con el que algunos padres malogran a sus hijos al pretender protegerlos en exceso: «¿No es eso lo que deseamos cuando amamos a alguien, que nuestros besos y

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 72.

nuestras caricias se transformen en un laberinto que no pueda abandonarse?»,<sup>45</sup> reflexiona Ariadna.

A la vez, toda la novela está estructurada como un laberinto, puesto que el relato de Ariadna va y viene, ahondando progresivamente en determinados episodios de la vida del Minotauro, retomándolos con cada vez más detalle con una finalidad y un destinatario que permanecen enigmáticos hasta el final de la novela, que es cuando descubrimos quien es el «Niño» al que Ariadna cuenta la historia, a la vez que nos da la clave de la motivación de su relato: reencontrarse más allá de la muerte con su propio hijo muerto, mediante las «palabras del corazón», palabras no dichas, de naturaleza similar a los mugidos del Minotauro. El hilo narrativo ha sido, pues, el del amor de Ariadna por ese hijo muerto: «¿Recuerdas? Este contar sin fin es mi ovillo, mi hilo mágico. El hilo que tiene que devolverte a mis brazos».<sup>46</sup>

Antes explicábamos cómo la convivencia intra-uterina de Ariadna y Bruno había forjado entre ellos un tipo de relación tan intensa como la que une a la madre con su hijo por medio del cordón umbilical; aquí es más inevitable aun asociar la imagen del hilo mágico con la del cordón umbilical que une a madre e hijo durante la vida intra-uterina. Ariadna añora a su hijo, de la misma manera que añora a su hermano, y el relato le sirve para reencontrarse con los dos.

### III. IDEAS VEHICULADAS

La novela se presenta como el testimonio de una experiencia vital en el cual la narradora no solamente cuenta su historia sino que la comenta, con una finalidad ejemplarizante. Veremos ahora cómo a través de las palabras de Ariadna, en todo momento parece transparentarse la voz del propio autor de la novela, que destila su visión de la condición humana retratando una humanidad doliente e intolerante.

#### 3.1. ACERCA DEL DOLOR

En la novela los dos personajes más a-normales —o sea, alejados de la norma— son ejemplos de sufrimiento extremo; en el caso del Minotauro, un sufrimiento moral provocado por su diferencia, en el caso de Nómada, un sufrimiento

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 81.

físico debido a sus graves mutilaciones. Su sufrimiento mismo es lo que suscita en el lector la empatía hacia ellos, debido a que, según lo refleja la novela, la experiencia del sufrimiento es común a todos los hombres, inherente a la condición humana: «¿Por qué existirá el dolor? (...) El dolor sólo pertenece a los hombres. (...) Se confunde con su propia conciencia».<sup>47</sup>

De modo que la vida del Minotauro es un ejemplo de vida humana, a partir del cual se pueden sacar lecciones aplicables a toda la humanidad: «(...) esta historia (...) es la historia del jardín, la historia de Bruno y de nosotras, sus cinco hermanas, pero también la tuya y la de todos los hombres: la historia de su dolor, de su imposible felicidad».<sup>48</sup>

Según la narradora, la búsqueda de la felicidad está abocada al fracaso, pues la vida de todo hombre es padecimiento, y tanto es así que llega a afirmar que: «No deberíamos tener hijos. Ha habido demasiado horror en el mundo, demasiado sufrimiento; deberíamos dejar que nuestra especie se extinguiera».<sup>49</sup> Este pesimismo radical resulta de una experiencia descorazonadora, que se detallará más adelante en la novela:

He visto las cosas más atroces: padres que violan a sus hijas, amigos que se traicionan por ambición, nodrizas que se vuelven contra los niños que crían (...), sacerdotes que fingen secretos para mantener encadenada la voluntad de sus fieles, soldados que torturan y matan por placer, hermanos que se enfrentan a muerte por la herencia de sus padres, parejas de amantes que terminan odiándose como perros enfermos, filósofos y poetas cuyas vidas desmienten hasta la náusea lo que proclaman en sus obras. Celos envidia, ambición venganza, usura, lujuria, soberbia, esos son los alimentos que mantienen viva la conciencia de los hombres<sup>50</sup>.

La novela insiste, pues, en lo decepcionante que resulta la humanidad, en tanto que los hombres han demostrado ser capaces de las peores atrocidades para con sus semejantes: «(...) la vida estaba llena de actos de horror y desafío, como si el hombre también necesitara de eso para descubrir de lo que era capaz».<sup>51</sup> En este panorama la figura del Minotauro sirve para ilustrar la inevitabilidad de la confrontación entre los hombres, que en el desafío con el otro, buscan medirse a un *alter ego*.

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>49</sup> *Ibíd.*, p. 17.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 28.

### 3.2. ACERCA DE LA INTOLERANCIA

El Minotauro sirve también para ejemplificar la dificultad de los hombres para aceptar al otro, sea cual sea lo que lo singulariza. En la novela, Ariadna considera que, de su hermano, «lo que en realidad les asustaba era ese otro que llevaban dentro, esa criatura que en cualquier momento podía asomar desde las profundidades de su alma, mostrando que eran tan deformes como él».<sup>52</sup>

O sea que la intolerancia hacia el otro no es más que la proyección de la incapacidad para aceptarse uno mismo: «Nadie quería soportar su verdad. Sólo Bruno lo hacía, sólo él no podía eludir lo que era».<sup>53</sup> Según Ariadna los hombres en general no se quieren mirar en el espejo tal como son. Por eso tienden a sustraerse a la realidad soñándola a su medida y antojo:

(...) todos querían tomar la vida no por lo que era, sino por lo que imaginaban o querían que fuera. (...) Unos hablaban de (...); y aún otros, de una muchacha que había sido visitada por una extraña criatura alada que le había anunciado que sería la madre de un rey, a pesar de no haber conocido varón.<sup>54</sup>

Esta necesidad de evasión les habría llevado, pues, a dar fe a las creencias más inverosímiles, como lo sería la de que un niño haya podido nacer de una virgen (esta clara alusión a la figura de la Virgen María es un recurso más que contribuye a la atemporalidad en la que se sitúa todo el relato de Martín Garzo).

Tan inverosímil como esta creencia sería la de la leyenda de un Minotauro odioso y peligroso, que tendría su origen en la estrategia de manipulación de unos sacerdotes que buscaban amedrentar al pueblo para asegurar la perennidad de su poder:

Sé que se contaron muchas cosas acerca de lo que pasaba en el interior del laberinto, pero todas son falsas. (...) Fueron los sacerdotes quienes lo inventaron. El poder se basa en el miedo, y ellos crearon sus propios mitos para aterrorizar a su pueblo. Tampoco hubo libertador.<sup>55</sup>

Cualquier religión no sería, pues, sino una mistificación por la que se estrecha la conciencia. En último lugar, la novela parece ser un medio para Martín Garzo de invitar a sus lectores a encarar la realidad sin ante-ojos, con la misma amplitud de miras de la que Ariadna da ejemplo en su actitud hacia su

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 213.

hermano, del que dice: «no nací para juzgarlo sino para estar a su lado. Esa es nuestra misión en el mundo: escuchar y comprender».<sup>56</sup>

## CONCLUSIÓN

Esta nueva novela de Gustavo Martín Garzo, de la que acabamos de desentrañar algunos de los resortes, recuerda en muchos aspectos *El lenguaje de las fuentes*, con la que comparte una misma visión sufrida de la condición humana y la nostalgia de una infancia feliz que prepara mal para afrontar la vida adulta, dos motivos recurrentes en la obra del autor vallisoletano. Al igual que *El lenguaje de las fuentes*, se desarrolla como una extensión de lo que ha transmitido la tradición: de la vida de San José inventaba la vejez, de la del Minotauro inventa la juventud. En ambas novelas las figuras elevadas por la tradición por encima del común de los mortales son normalizadas, humanizadas, porque lo que le interesa al autor es, en último lugar, la exploración de la naturaleza humana.

Esta nueva novela manifiesta la vitalidad de la creatividad de Gustavo Martín Garzo y asimismo, la versatilidad de un mito como el del Minotauro, abierto a múltiples extrapolaciones. El Minotauro de Martín Garzo es un ser marginado y difamado por culpa de su diferencia, con lo cual en conjunto la novela se puede leer como un alegato a favor de la tolerancia.

Al igual que Borges y Cortázar, Martín Garzo le da la vuelta al mito original y añade a la figura mítica tradicional una densidad psicológica de la que carecía por completo en su primera plasmación literaria por Ovidio,<sup>57</sup> hace unos dos mil años: el Minotauro, de monstruo sanguinario pasa a ser víctima, de temible, digno de compasión. El afán de deconstrucción del mito por parte de los tres autores responde al mismo impulso reactivo, que invita a sus lectores a cuestionar el orden establecido, los prejuicios, las verdades recibidas.

«Una historia no necesita ser verdadera —dijo la alondra Alejandra— sino hermosa», citaba Martín Garzo como epígrafe introductorio a su novela *La*

<sup>56</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>57</sup> Una traducción al español de OVIDIO NASÓN, Publio [7 d. C.] por Ana PÉREZ VEGA (2002): *Metamorfosis*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, está disponible en línea en: <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/p0000001.htm#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/p0000001.htm#I_0_)> [consulta: 12/03/2009].

*princesa manca*.<sup>58</sup> El Minotauro de Martín Garzo tampoco necesita ser veraz para transmitir verdades; la verdad que transmite no radica en los hechos que relata sino en los sentimientos que refleja e infunde, como suele suceder con todos los relatos fabulescos.

## BIBLIOGRAFÍA

### Relación de obras citadas en el cuerpo de este ensayo:

- BORGES, Jorge Luis: «La casa de Asterión», en *El Aleph*, Buenos Aires: Losada, [1949], en línea en: <<http://www.sololiteratura.com/bor/borlacasadaasterion.htm#1a>> [consulta: 12/03/2009].
- CORTÁZAR, Julio: *Los reyes*, Buenos Aires: Editorial sudamericana, [1949] 1970, en línea: <<http://www.librosgratisweb.com/pdf/cortazar-julio/los-reyes.pdf>> [consulta: 12/03/2009].
- GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*, trad. de Luis Echávarri, rev. Lucia Graves, Madrid: Alianza, 1985, en línea en: <<http://www.librosgratisweb.com/pdf/graves-robert/los-mitos-griegos-i.pdf>> [consulta: 12/03/2009].
- MARTÍN GARZO, Gustavo: *El jardín dorado*, Barcelona: Lumen, 2008.
- MARTÍN GARZO, Gustavo: *El lenguaje de las fuentes*, Barcelona: Lumen, [1993] 2006.
- MARTÍN GARZO, Gustavo: *La princesa manca*, Madrid: Ave del Paraíso, 2.<sup>a</sup> ed. de bolsillo, Biblioteca del paraíso, n.º 1, [1995] 1999.
- OVIDIO NASÓN, Publio, trad. de Ana Pérez Vega (2002): *Metamorfosis*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002, en línea en <[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/p0000001.htm#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12257292019032617210213/p0000001.htm#I_0_)> [consulta: 12/03/2009].

### Relación de textos complementarios aludidos en notas a pie de página:

- BAUDELAIRE, Charles: *El albatros*, trad. de *L'albatros* [Paris, 1857] por Enrique LÓPEZ CASTELLÓN, en línea en: <<http://www.enfocarte.com/poesiasemanal/ baudelaire.html>> [consulta: 12/03/2009]
- CUADRA, Ivonne (University of Northern Iowa): «(De)formación de la imagen de la virgen María en Isaacs, Brunet y Queiroz», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005, en línea en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/deforma.html>> [consulta: 12/03/2009]
- MARTÍN GARZO, Gustavo: «Sobre el catolicismo», *El País*, 24/7/2007.

---

<sup>58</sup> MARTÍN GARZO, Gustavo ([1995] 1999): *La princesa manca*, Madrid: Ave del Paraíso, 2.<sup>a</sup> ed. de bolsillo, Biblioteca del paraíso, n.º 1; La cita es del autor alemán de cuentos infantiles James Krüss, del cual Martín Garzo prologó alguna traducción al español.

- SANTARCANGELI, Paolo: *El libro de los laberintos*, trad. de César Palma, Madrid. Siruela, 2002.
- ZIELINSKI, Thadee: *Historia de la civilización antigua*, trad. de Carlos Pereyra, Madrid: Aguilar, 1987.
- ZIOLKOWSKI, Theodore: *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*, Oxford University Press, EE. UU., 2008.