

## LA IMPRONTA HELENA EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO\*

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας,  
μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις,  
δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας,  
δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.  
(Aristóteles, *Poética*, 1449b-1450a)

El interés por la impronta helena en el teatro áureo, desde distintas perspectivas y en distinto grado de profundidad, se ha traducido en varios aportes presentes en los doce números hasta ahora publicados del *Anuario Calderoniano*<sup>1</sup>. Siguiendo con esta línea, el presente número

\* Este volumen ha recibido una ayuda a la publicación del proyecto de investigación FFI2015-63703-P (MINECO/FEDER) con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal (UCM).

<sup>1</sup> Frederick A. de Armas, «La imagen de Dánae en *El mágico prodigioso* de Calderón: Terencio, san Agustín y fray Manuel de Guerra y Ribera» (2008); Francisco Javier López-Martín, «Violencia, neoplatonismo y aristotelismo en *La aurora en Copacabana*» (2009); Enrica Cancelliere, «Pandora: mito e icono para una fiesta real»; Luis Iglesias Feijoo y Alejandra Ulla Lorenzo, «Las fechas de *El Faetonte*, de Calderón»; Jesús G. Maestro, «Crítica de los géneros literarios en Céfalo y Pocris de Calderón»; Pietro Taravacci, «El *Céfalo y Pocris* de Calderón entre reescritura y juego metaburlesco» (2010); Adriana Cortés Koloffon, «*El Divino Narciso: ¿contrafacta de Eco y Narciso?*» (2011); Sofie Kluge, «“Yo, que al teatro del mundo / cómica tragedia fui”: mito, tragedia, desengaño y alegoría en *Eco y Narciso* de Calderón» (2012); Cecilia Brain, «Juan Everardo Nithard, protagonista de *La estatua de Prometeo* de Calderón de la Barca»; Santiago Fernández Mosquera, «Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón»; Enrica Cancelliere, «Amor y Psique. Hermenéutica de una fábula de las artes figurativas al teatro de Calderón»; María Teresa Chaves Montoya, «Algunos modelos escénicos e iconográficos en tres escenografías para la fábula de *Andrómeda y Perseo* según Pio di Savoia, Corneille y Calderón»; Don W. Cruickshank, «Una carta casi desconocida de Calderón de la Barca, y *El templo de Palas* de Francisco de Avellaneda»; Frederick A. de Armas, «Timantes y la pintura que habla en *El mayor encanto, amor*»; Margaret R. Greer, «Los reflejos del poder: *Eco y Narciso* de Calderón frente a “Las meninas” de Velázquez»; Luis Iglesias Feijoo y Alicia Vara López, «De luces, sombras y asombros: una lectura de *La estatua de Prometeo*»; Julio Vélez Sainz, «El Rey-Sol como recurso dramático y escénico en el teatro de corte de Felipe IV a partir de la loa a *Fieras afemina Amor*» (2013); Enrica Cancelliere, «Mito y hermenéutica en las comedias palaciegas de Calderón»; Juan Antonio Martínez Berbel,

reúne nueve trabajos que van desde la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hasta la producción dramática de Lope de Vega, Rojas Zorrilla, Matos Fragoso, Fernando de Zárata y Calderón de la Barca.

No está de más recordar que el vasto conjunto de mitos y leyendas que relatan la cosmogonía griega y las diversas aventuras de los dioses olímpicos fue una inagotable fuente de inspiración para los dramaturgos áureos; las *Metamorfosis* ovidianas, varias mitografías (la *Genealogía de los dioses paganos* de Giovanni Boccaccio, la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya o el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de fray Baltasar de Vitoria, entre otros) junto con las epopeyas homéricas, secundaron esta predilección.

El encomio del mundo y del hombre y la admiración por la Antigüedad grecolatina son dos de los rasgos típicos del Renacimiento. La creación literaria, liberada del propósito didáctico y de las alegorías morales del medioevo, se inspira también en la Naturaleza y vuelve, a través de la literatura grecolatina e italiana, a los relatos mitológicos y al bucolismo pastoril; las abundantes alusiones al paisaje o el frecuente empleo de los tópicos literarios del *locus amoenus*, del *beatus ille*, de la *aurea aetas*, entre otros, corroboran la idea de pensar la Naturaleza como símbolo de perfección.

La filosofía renacentista, lejos de constituir un sistema filosófico original, se limita a resucitar las doctrinas clásicas del escepticismo, del epicureísmo, del estoicismo y del platonismo y a criticar la ya atenuada escolástica medieval. En la crítica dramática imperan los preceptos de Aristóteles y Horacio, con el estagirita considerando la tragedia como la máxima expresión del arte poética:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, de lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la kátharsis de las tales afecciones (*Poética*, 1449b-1450a, trad. de García Yebra).

«De Orfeo a Orfeo. Mito y exégesis en el teatro de Lope y Calderón» (2014); J. Enrique Duarte, «De las dos versiones de *El divino Orfeo* de Calderón a Dionisio Areopagita: reescritura e intertextualidad»; Enrica Cancelliere, «Estrategias icónicas en las comedias mitológicas de Calderón»; Carmela V. Mattza, «Écfrasis y mitología en *La vida es sueño*: el mito de Céfito y Cloris» (2015); Deborah Forteza, «Beasts, Harpies and Medeas: Tudor Representations in Lope and Calderón»; María Josefa Martínez López, «Una diosa menor de la violencia en Calderón: Circe en *El mayor encanto, amor*» (2018); e Ignacio Arellano, «Mitologías y espacios míticos en los autos de Calderón» (2019).

Para Platón, no obstante, la tragedia es solo la imitación de los sentimientos que provoca la imitación de una acción humana, es decir, la tragedia llegaría a ser «la imitación de una imitación» que dista mucho de la realidad; ya en su *República* acusa a los poetas trágicos de componer, igual que los demás imitadores, obras aparentes e irreales, capaces de alterar incluso al espectador más prudente al presenciar las excesivas desgracias de una tragedia. Con todo, la forma del diálogo platónico, donde se suprime la voz del autor y un grupo de personas intercambia sus diferentes puntos de vista, junto con el empleo de numerosos símiles y metáforas contruidos a partir de términos técnicos teatrales, se acercan al texto dramático y convierten al filósofo ateniense en el creador del «drama filosófico».

El Barroco rinde una particular admiración a la cultura clásica; la mitología grecolatina, aunque interpretada con gran libertad, sigue siendo una excelente fuente de inspiración que sirve para profundizar en las pasiones y en las imprudencias que caracterizan al ser humano, a la par que la filosofía platónica y aristotélica se interpretan bajo un prisma racional y crítico.

Los nueve estudios que se reúnen en este número vienen a enriquecer, con el aporte de conclusiones frescas y novedosas, la bibliografía existente sobre la impronta helena (mitológica y filosófica) en la dramaturgia del Siglo de Oro. El primero, a cargo de Juan Bris García, «Las leyendas y mitos helenos en la interpolación de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», recuerda, primeramente, que el término *tragicomedia*, de Plauto, se emplea por primera vez en español aplicado, precisamente, a *La Celestina*. Bris García destaca los elementos míticos helénicos que fueron añadidos en la reescritura de la obra en su paso de *Comedia* a *Tragicomedia*, a través de un análisis de los testimonios de la misma. Se añaden nombres de dioses como el de Apolo, Diana, Cupido o Plutón; de héroes legendarios (Ulises, Penélope) y seres mitológicos (sirenas) a través de una combinación de fuentes, habitual en *La Celestina*. Por otro lado, desaparecen mitos como el del Juicio de Paris, Píramo y Tisbe, Hero y Leandro o Medusa, que habían tenido un papel relevante en la *Comedia*. También se hace un análisis del motivo de la «hora mitológica» (con el intermediario de la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini) en paralelo con la *nox longa* (νόξ μακρά) del *Anfitrión* latino. A propósito de esta obra, y considerando el tenor de nuestro número, Bris García recuerda la materia mítica y los personajes, de carácter genuinamente heleno, y destaca que Platón había escrito la comedia

*Larga noche* (Νύξ Μακρά), cuyos fragmentos pueden relacionarse con el *Anfitrión*. El despliegue mitológico contribuiría a la nueva clasificación genérica de la obra, la de tragicomedia.

Con el segundo artículo, «El mito de Teseo en *El laberinto de Creta* y *Las mujeres sin hombres* de Lope de Vega», Ysla Campbell destaca el temperamento pasional del héroe antes que sus hazañas en dos comedias en las que Marte y Venus desempeñan papeles fundamentales. A partir de Plutarco y Séneca, Campbell se refiere a Teseo como personaje enamorado y desleal, como un héroe ingrato en *El laberinto* (c. 1612) y redimido en *Las mujeres* (c. 1613-1618) gracias a un auténtico sentimiento amoroso.

El tercer trabajo, a cargo de Roberta Alviti, se concentra en «Rojas Zorrilla entre claridad y originalidad: el caso de *Los encantos de Medea*». Comienza con un estudio de las fuentes clásicas, griegas y latinas, donde se refiere a Eurípides (probablemente el punto de partida de muchas versiones posteriores), a los diferentes fragmentos latinos que se conservan de la tragedia romana, a las *Metamorfosis* y las *Heroidas* ovidianas y a la *Medea* de Séneca, que retoma el patrón trágico de Eurípides y deja entrever influencias de Ovidio. Alviti examina el papel de Medea en diferentes obras áureas anteriores, señalando algunas particularidades, para luego concentrarse en *Los encantos* (c. 1635) y ocuparse de sus fuentes, de presentar un análisis de las *dramatis personae* y referirse a la originalidad de esta obra de Rojas Zorrilla.

La cuarta contribución, a cargo de Luis González Fernández, se ocupa de «Sátiros y otros seres velludos en el teatro áureo: *La casa de los celos* de Cervantes, *Las Batuecas del duque de Alba* de Lope de Vega y *El nuevo mundo descubierto en Castilla* de Matos Frago». El trabajo parte del *Cíclope* de Eurípides, en el que se descubren ya algunas características de los sátiros: lujuria, propensión a la embriaguez, falta de lealtad, aptitud para la mentira y cobardía; todas ellas dispuestas para la comicidad. González Fernández analiza en qué medida pueden encontrarse estas peculiaridades en las obras de su corpus; señala su ausencia en las *dramatis personae* en cada caso; muestra cómo se desaprovecha el potencial burlesco del prototipo en la obra cervantina, aunque se mantiene su característica lujuria, como sucede en la obra de Matos Frago. Se refiere también al paralelo que mantienen con el demonio, que es lo que realmente prima, pues han perdido esencialmente sus rasgos cómicos.

La siguiente contribución está dedicada a otro de los contemporáneos de Calderón, se trata del estudio de Alberto Gutiérrez Gil sobre

«Los filósofos griegos en la dramaturgia de Fernando de Zárate», donde se analiza la representación de tres pensadores griegos: Heráclito y Demócrito (en *Los dos filósofos de Grecia, Heráclito y Demócrito*) y Aristóteles (en *El maestro de Alejandro*). Gutiérrez Gil comienza haciendo referencia a la vida tan poco convencional de Enríquez Gómez, y a su poco convencional producción literaria. Presenta el panorama dramático áureo en lo que a la representación de los filósofos se refiere, y luego se ciñe al análisis de las dos obras. En ellas se incidirá en la caracterización moral de Aristóteles, imagen de la prudencia y de la razón, pero se desvelará también a un Aristóteles tracista. En cuanto a Demócrito y Heráclito, para una apropiada contextualización, Gutiérrez Gil recuerda que la simbiosis entre estos dos pensadores no data sino de siglos posteriores y se afianza en la literatura latina. Como sea, Demócrito y Heráclito aparecen como personajes más complejos e indispensables para la trama dramática.

Con el sexto artículo nos internamos en ámbito exclusivamente calderoniano; en él, Santiago Fernández Mosquera se ocupa de «El poder y el teatro en las comedias mitológicas de Calderón: la estrategia del poeta». Analiza con detenimiento el caso de *Los tres mayores prodigios*, una de las primeras fiestas mitológicas compuesta para ser representada en el Palacio del Buen Retiro en 1636. Fernández Mosquera da cuenta del proyecto espectacular de Lotti para la representación anterior, la de *El mayor encanto, amor*, un año antes, y sus consecuencias en la de *Los tres mayores prodigios*; así como de las transgresiones de Calderón de cara a la tradición mitográfica, al desafío en la representación a cargo de tres compañías distintas, y el haber logrado engarzar las aventuras de tres héroes tan distintos como lo son Hércules, Jasón y Teseo.

María J. Ortega Máñez, en «Ecos platónicos en la estética de Calderón», explora la vía platónica como componente de la síntesis en la concepción de la creación artística calderoniana, explorando la pista del esquema mimético platónico de 'idea' e 'imagen'. Lo hace a través de ejemplos de *El pintor de su deshonra* y de *La estatua de Prometeo*. Ortega Máñez nos recuerda que no existe una doctrina platónica unificada sobre el fundamento del arte, de modo que parte de un ángulo en particular que podría resumirse, tal vez, en el 'ser' y 'parecer'. Se remite a la reproducción del modelo (del 'ejemplar'), que es anterior al 'ser' en *El pintor de su deshonra* y analiza el giro que imprime Calderón al concepto platónico: cómo la *imagen* de Platón da el patrón creativo de lo real —'ser' en Calderón, 'idea' en Platón—. Con una breve introducción sobre conceptos escultóricos del Renacimiento neoplatonista y su

relación con lo platónico y su imbricación con lo aristotélico, Ortega Máñez se ocupa de los ecos platónicos en *La estatua de Prometeo* tejiendo su análisis con algunas obras contemporáneas a esta comedia.

El trabajo de Irene M. Weiss, «Hércules en el Jardín de las Hespérides: recreación del mito en *Fieras afemina amor*», dialoga en cierta manera con el aporte de Fernández Mosquera. Weiss se refiere a la popularidad del héroe en clave cómica y a la fuerza que cobra su valor alegórico-simbólico a través de las mitografías renacentistas, destaca los aspectos y funciones que Calderón elige representar en su comedia, se detiene para reflexionar sobre las perspectivas de estudio de la escuela anglosajona y la áulico-filológica española, y hace alusión a posibles fuentes clásicas en las que se codifican simbólicamente la oposición femenino / masculino. También se refiere a posibles hibridaciones de las que estarían compuestos los personajes mitológicos calderonianos y el cruce de figuras que refuerza lo femenino.

La última de las contribuciones, a cargo de Erik Coenen, es un artículo-reseña sobre «La edición de Álvaro Ibáñez Chacón y Francisco José Sánchez de la comedia *El Polifemo*, o *Polifemo y Circe*». Coenen se refiere a la historia textual de la comedia, con sus dos manuscritos y un impreso, y esto da pie a señalar la reconstrucción errónea de la transmisión textual en la edición de Ibáñez y Sánchez, que parecen no haber cotejado el impreso lisboeta de 1647. Por otro lado, siguen el manuscrito autógrafo de la BNE (Ms. Res. 83) solo en parte, hasta que se encuentran con unos folios trastocados y pasan a servirse de otro de los testimonios, incluyendo así los errores del copista. Coenen presenta una lista en la que revela cómo Ibáñez y Sánchez siguen la edición de Hartzenbusch, y no el manuscrito autógrafo, y cometen incluso errores (unos más graves que otros) en la transcripción de versos. Coenen no deja de recordar que la labor de edición de textos es humana y no está exenta de errores, pero la comprensión benevolente no tiene lugar ante el trabajo negligente.

Con este último artículo se cierra el conjunto de aportes que, inspirados en la tradición clásica, ratifican la pervivencia, en mayor o menor medida, del pensamiento heleno en la producción dramática del Siglo de Oro. Las Musas seguirán inspirando otros nuevos que vendrán, sin duda, a enriquecer este campo inagotable.

*Tatiana Alvarado Teodorika*  
*Theodora Grigoriadou*