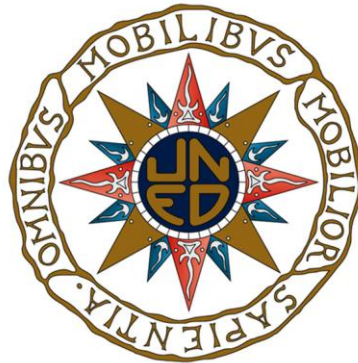


UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A
DISTANCIA (UNED)

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA



TESIS DOCTORAL

LOS MITOS CLÁSICOS EN LOS DRAMAS
MITOLÓGICOS DE CALDERÓN DE LA BARCA.
ESTUDIO DE SUS REFERENCIAS BÁSICAS:
PERSONAJES Y LUGARES

DIRIGIDA POR EL PROF. DR. D. JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ

GERARDO MANRIQUE FRÍAS

(LICENCIADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA)

MADRID, 2010

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A
DISTANCIA (UNED)

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón
de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes
y lugares**

Dirigida por el Prof. Dr. D. Juan Antonio López Férez

Gerardo Manrique Frías
(Licenciado en Filología Clásica)

Madrid, 2010

Agradecimientos

Pocas empresas humanas hay que no sean una obra colectiva. Sin la sabia guía y el estímulo permanente de nuestro director, el profesor D. Juan Antonio López Férez, este trabajo, cuyos deméritos son sólo cosa nuestra, no existiría. Sin el soplo generoso de mis tres auras de primavera, mi mujer, mi madre y mi niña, cuyo tiempo he hurtado a veces con abuso (sin queja alguna por su parte), tampoco.

Dedicatoria

A la venerable tradición de nuestros estudios clásicos en la enseñanza media, ya al borde del colapso.

...llorando con los que lloran, / cantando con los que cantan.

Pedro Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*.

ÍNDICE

1 Introducción general	9
1.1 El sentido de nuestro trabajo	9
1.1.1 ¿Por qué Calderón?	9
1.1.2 ¿Algún camino inexplorado?	10
1.1.3 Algo más que un <i>diccionario</i>	11
1.1.4 El <i>corpus</i> mitológico de Calderón, algo único en nuestras letras	12
1.1.5 La producción mitológica de Calderón y las oscilaciones en su estima	16
1.2 Calderón, vida y cultura	18
1.2.1 ¿Quién fue Calderón? Un perfil biográfico	18
1.2.2 La formación clásica en Calderón	22
1.3 El mito desde Grecia a Calderón	23
1.3.1 La interpretación del mito	24
1.3.2 El triunfo de la interpretación alegórica	25
1.3.3 Los grandes <i>manuales</i> mitológicos	26
1.3.4 El contacto directo con los clásicos	30
1.4 El mito en Calderón y en su entorno creativo	32
1.4.1 La mitología, uno de los motivos literarios del Siglo de Oro español	32
1.4.2 La mitología como tema prestigioso en el Siglo de Oro español	34
1.4.3 El mito y la <i>ocasión</i> . El mito representado	35
1.5 Metodología	39
1.5.1 Rastreo sistemático de las menciones mitológicas	40
1.5.2 Tres focos: Calderón, sus fuentes y la literatura de su época	40
1.5.3 Un <i>diccionario</i> con conclusiones	42
2 Personajes y lugares míticos en la obra mitológica de Calderón	43
2.1 Introducción	43
2.1.1 Presentación y distribución de las entradas	44
2.1.2 Criterios de transcripción	45
2.1.3 Sistemática empleada en las citas y en las notas a pie de página	45
2.1.4 Observaciones sobre los índices	48

PERSONAJES Y OTROS ENTES MÍTICOS			
Acis	50	Caribdis	113
Acrisio	51	Casiopea	115
Acteón	53	Cástor	116
Admeto	54	Céfalo	117
Adonis	56	Cefeo	119
Alcides	59	Céfiro	119
Alecto	60	Ceres	121
Amaltea	61	Cibeles	123
Amor	63	Cíclopes	124
Anaxárete	66	Circe	125
Andrómeda	68	Clímene	128
Anfitrite	70	Cloto	130
Anteo	71	Cupido	131
Anteros	73	Dafne	134
Apolo	75	Dánae	137
Apsirto	78	Dédalo	138
Aquiles	80	Deidamía	139
Aquilón	83	Delfino	142
Aretusa	84	Deucalión	142
Argo	85	Deyanira	143
Argonauta	87	Diana	145
Ariadna	89	Dido	150
Aristeo	91	Discordia	151
Asia	92	Doris	152
Atamante	93	Dríades	153
Atlante	94	Eco	155
Átropo	97	Edipo	157
Aura	98	Eetes	157
Aurora	100	Egle	158
Austro	101	Endimión	159
Áyax Telamonio	102	Eneas	161
Baco	103	Éolo	162
Basilisco	105	Épafo	162
Belerofonte	106	Epimeteo	163
Belona	107	Erídano	164
Brontes	108	Erífile	167
Calíope	110	Escila	167
Cancérbero	111	Esfinge	169
Caos	112	Estéropes	171
		Etonte	171
		Eurídice	172

Euristeo	174	Medea	235
Europa	175	Medusa	237
Faetón	176	Megea	240
Fama	178	Menón	240
Favonio	179	Mercurio	242
Febo	181	Minerva	244
Fedra	182	Minos	246
Fénix	183	Minotauro	248
Fineo	184	Mirra	249
Flegón	186	Momo	250
Flora	187	Morfeo	251
Fortuna	188	Musas	252
Frixo	190	Narciso	253
Furias	191	Náyades	255
Galatea	193	Néfele	257
Gigantes	194	Neptuno	257
Glauco	195	Nereides	259
Héctor	196	Nereo	261
Hele	196	Neso	262
Helena	198	Ninfas	263
Hércules	198	Ninias	264
Hesperia	203	Nino	266
Hespérides	205	Noto	269
Héspero	206	Orfeo	270
Hidra	207	Paladio	274
Himeneo	208	Palas	275
Ícaro	209	Pan	278
Ifis	210	Pandión	280
Iris	211	Pandora	280
Jápeto	213	Parcas	282
Jasón	214	Paris	284
Juno	217	Pasífae	285
Júpiter	219	Pégaso	287
Lamia	222	Peleo	288
Láquesis	223	Perseo	290
Leda	224	Pigmalión	293
Leto	225	Pirois	294
Licas	226	Pirra	295
Liríope	227	Pirro	295
Lucina	229	Pitón	296
Luna	229	Plutón	298
Marte	231	Polidectes	299

Polifemo	300	Cáucaso	370
Pólux	301	Chipre	371
Pomona	302	Citerón	372
Procris	303	Colco	373
Prometeo	305	Creta	374
Prosérpina	308	Cumas	375
Proteo	309	Delfos	375
Psique	310	Delos	376
Sátiros	314	Egipto	377
Saturno	315	Epiro	378
Semíramis	316	Éstige	379
Sibilas	320	Eta	380
Sirenas	321	Etiopía	381
Sol	324	Etna	382
Teseo	325	Eveno / Etmo	384
Tetis	328	Flegra	385
Tifoeo	331	Frigia	386
Tiresias	332	Gnido	387
Tisífone	334	Helesponto	388
Tritones	335	Helicón	389
Ulises	336	Himeto	390
Vellocino de oro	341	Laberinto de Creta	391
Venus	344	Lemnos	393
Verusa	352	Lete	393
Vulcano	353	Libia	395
Yole	354	Lidia	397
		Lilibeo	398
		Nemea	399
		Nilo	399
		Olimpo	400
		Pactolo	402
		Parnaso	402
		Samos	404
		Siria	405
		Sirtes	406
		Tebaida	406
		Tesalia	407
		Tíbur	409
		Tracia	410
		Trinacria	411
		Troya	413
LUGARES			
Abido	357		
Acaya	358		
Aerópago	360		
Alejandría	360		
Aqueloo	361		
Aqueronte	362		
Arcadia	363		
Atenas	364		
Averno	365		
Calidón	366		
Campos Elisios	367		
Castalia	369		

3 Conclusiones	415
3.1 La onomástica y toponimia míticas en Calderón	415
3.1.1 Nombres de persona (la precisión y el uso literario)	416
3.1.2 Nombres de lugar	419
3.2 Dos recepciones del mito, el estereotipo y el mito amplificado	421
3.2.1 El mito estereotipado	422
3.2.2 El mito amplificado	424
3.3 Calderón y sus fuentes	426
3.3.1 Relación directa con las fuentes clásicas	427
3.3.2 El papel de los <i>manuales</i> mitológicos	434
3.3.3 La impronta del autor y de su contexto literario	436
3.4 El mito insertado en el drama español del XVII	438
3.4.1 La mitología en la comedia	438
3.4.2 La mitología en el auto sacramental	439
3.4.3 El amor, epicentro temático del drama mítico	442
3.4.4 El <i>gracioso</i> , o cómo marcar distancias con el mundo pagano	448
3.4.5 El uso del mito antiguo para la exaltación de la monarquía absoluta	450
3.5 El mito en el universo temático calderoniano	452
3.5.1 La libertad y el destino	452
3.5.2 La culpa heredada	454
3.5.3 El honor y la honra	455
3.5.4 Los conflictos familiares	456
3.5.5 El castigo a la soberbia	458
3.5.6 El ejercicio del poder	460
3.5.7 La mujer incómoda	461
3.5.8 Raíces clásicas del universo temático calderoniano	464
4 Bibliografía	466
5 Índices temáticos	475

1 Introducción general

1.1 El sentido de nuestro trabajo

Es importante en un trabajo de esta naturaleza delimitar lo mejor posible el objeto de nuestra investigación y explicar las razones que nos han inducido a acometer su estudio. Y más aún cuando hemos dirigido nuestra atención a un autor de tanta relevancia en la literatura española como Calderón de la Barca, y nos aproximamos a su obra desde el ámbito de la Filología Clásica. A dar cumplida razón de todo ello están dedicados los epígrafes que siguen.

1.1.1 ¿Por qué Calderón?

Dos inclinaciones han estimulado siempre nuestra curiosidad y nuestro afán formativo, una es la que sentimos hacia el estudio de las lenguas y civilización clásicas y la otra hacia la literatura española. A la primera hemos dedicado ya casi dos décadas de paciente docencia en la enseñanza media, y para disfrutar de la segunda cursamos en su día la licenciatura de *Filología* en la UNED. Con estos antecedentes no resultará extraño que, a la hora de abordar de una vez por todas los tantas veces diferidos estudios del tercer ciclo, nos sedujera de inmediato el título de uno de los programas presentados por el departamento de griego de la UNED: *Influencia de mitos clásicos en la literatura española*. A instancias del profesor responsable del programa, D. Juan Antonio López Férrez, nos acercamos en el trabajo de investigación a la que es, tal vez, la encrucijada más brillante entre el mito clásico y nuestra literatura española (¿sería excesivo decir entre el mito clásico y la literatura moderna?), la producción dramática de argumento mitológico debida a Calderón de la Barca. La calidad literaria del autor, al que nadie discute su puesto entre los dramaturgos más importantes de la literatura universal, la extensión de su obra de inspiración mitológica (veintiocho dramas recrean, de una u otra manera, argumentos derivados del mito clásico) y el nivel de exigencia que hubo de superar su representación (las fiestas más refinadas de la corte más *teatral* de Europa, en el caso de las comedias, y las aparatosas puestas en escena ante un público popular masivo, en el caso de los autos sacramentales), hacen de ese *corpus* el conjunto de literatura de tema mítico más extenso, coherente, representativo y valioso de nuestras letras.

Por descontado, somos conscientes de que no deja de ser una temeridad, por modesto que sea el empeño, el tratar de hacer alguna aportación al estudio de la obra de don Pedro Calderón de la Barca, el autor de nuestra literatura que, junto con Cervantes, ha reclamado la atención de mayor número de estudios, sobre todo de aquellos elaborados allende nuestras fronteras. La bibliografía generada por este interés, potenciada en las últimas décadas por la celebración de los centenarios de su muerte (1981) y su nacimiento (2000), ha cobrado ya dimensiones oceánicas, y hasta su rastreo es francamente laborioso, como ponen de manifiesto los grandes manuales bibliográficos dedicados en exclusiva a ese propósito¹. No es fácil encontrar un resquicio sin hollar

¹ Las sucesivas entregas del *Manual bibliográfico calderoniano* (*Bibliographisches Handbuch der Calderon*) de K. y R. REICHENBERGER (editadas a partir de 1979) son testimonio del alcance, en cantidad y calidad, de la investigación sobre nuestro autor. Una visión más panorámica se puede obtener de la recopilación de RUANO DE LA HAZA y BLUE

entre la apabullante obra de estudiosos de primer nivel a los que su apasionada (y algunas veces casi monográfica) dedicación al autor ha creado incluso un perfil especializado entre los investigadores de nuestra literatura, el *calderonista*.

A pesar de este poderoso argumento disuasorio, y tras la toma de contacto que supuso el trabajo de investigación con el que iba a ser nuestro objeto de estudio², con el imprescindible, permanente y generoso consejo y aliento de nuestro director de tesis, nos lanzamos a la hermosa aventura de salir al encuentro del mundo clásico en Calderón. También ha contribuido a la osadía, y es de justicia agradecerse, cuando tantos lamentos merecen el paso de los años y la edad proveya, el haber franqueado ya una época de la vida en que la realización de una tesis tiene mucho más de *otium* que de *negotium*, y el tiempo y las energías que consumen los insistentes requerimientos de la vida profesional y familiar las compensa el disfrute incondicional del leer por el leer, y el estudiar por el saber.

1.1.2 ¿Algún camino inexplorado?

A la hora de enfrentarse con el copioso material mítico al que hemos hecho referencia, nos pareció que era prudente aplicar un enfoque lo más concreto posible, pues son muchos y muy valiosos los trabajos especulativos de carácter general sobre el empleo de la materia mitológica en Calderón. Y no se nos ocurrió nada más empírico que descender, por así decirlo, a la *unidad mínima* mitológica: el *personaje* que protagoniza el mito y el *lugar* en que se desarrolla. Porque, aunque existen gran cantidad de monografías sobre las figuras mitológicas de mayor realce (tanto en Calderón de manera específica, como estudiadas a través de la obra de un conjunto de autores), así como estudios globales sobre las obras que hemos examinado (algunos de ellos introducen espléndidas ediciones de las mismas), echábamos de menos un trabajo que recogiera, ordenadas alfabéticamente, todas y cada una de las menciones de este tipo, de la entidad que fueran, aparecidas en la obra mitológica calderoniana, y que lo hiciera con cierta profundidad. Es decir, una suerte de *diccionario* de personajes y lugares míticos acotado a los veintiocho dramas calderonianos inspirados en las sugerentes leyendas de la Antigüedad grecorromana, con un desarrollo lo más completo posible (dada la perspectiva global del trabajo), que tuviera en cuenta su tratamiento en Calderón, pero también sus fuentes clásicas y una panorámica más o menos general sobre su cultivo en nuestros grandes autores del Siglo de Oro. Nos pareció una forma de abordar el *corpus* mitológico de Calderón sobre una base segura y garantizando, al menos, una cierta utilidad práctica para quien frecuente este ámbito de estudio.

Así perfilado, nos pareció que este pequeño terreno estaba aún por roturar en el inmenso campo de los estudios calderonianos³. Sólo tenemos constancia de dos diccionarios de

(comenzada en 1991 y sometida a varias actualizaciones posteriores), que contiene una breve pero muy atinada observación sobre cada uno de los numerosos trabajos registrados.

² *Mitos y personajes míticos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón*. Trabajo elaborado en 2007 bajo la dirección del prof. Dr. J.A. López Férrez para la adquisición de la suficiencia investigadora, Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la UNED.

³ Está de más decir que son muchos los autores que han dedicado su atención a las comedias y autos calderonianos de tema mitológico, pero ninguno lo ha hecho desde el punto de vista que nosotros proponemos en nuestro trabajo. Son estudios, algunos de ellos tesis doctorales, que no toman al personaje como referencia básica, sino la comedia en su conjunto. Cabe destacar la tesis doctoral de HAVERBECK OJEDA (1972), que sirvió de base a la edición de un importante libro sobre este tema (1975). Parecido alcance tuvo la tesis doctoral de MACKINNON (1977). De la misma

ese tipo referidos a la obra de Calderón, muy meritorios ambos, pero cuyo objetivo no coincide con el propósito de nuestro trabajo. Uno de los máximos especialistas actuales en la obra del dramaturgo madrileño, el profesor Ignacio Arellano, a partir de las notas de las ediciones críticas de los autos sacramentales que ha ido editando estos últimos años de manera primorosa la editorial Reichenberger, elaboró un *Diccionario de personajes de los autos de Calderón*⁴ que abarcaba todos los personajes (mitológicos y no mitológicos) de los autos publicados hasta la fecha de la edición de la obra (un total de veinticuatro). El resultado presenta la extraordinaria erudición y penetración crítica que cabía presumir de su editor y del resto de ilustres colaboradores que en él toman parte, pero apenas roza de manera tangencial con nuestra intención, pues tiene un alcance que desborda con mucho lo mitológico y, por otra parte, se atiene a los autos sacramentales y, entre ellos, sólo a los editados hasta la fecha de publicación de la obra (incluye tres dramas de los que nosotros hemos estudiado: *El divino Jasón*, *Andrómeda* y *Perseo* y *El divino Orfeo*).

Dos años más tarde apareció, por iniciativa de los profesores Javier Huerta y Héctor Urzaiz, un *Diccionario de personajes de Calderón*⁵. Como el título sugiere, la obra (un trabajo colectivo de varios investigadores) alcanza a toda la producción dramática calderoniana (incluidos los autos sacramentales y el teatro breve) y, como es fácil suponer de tan amplio rango, no aspira a un tratamiento muy profundo del personaje, sino que se limita a describir su semblanza en las obras en que aparece y algunos rasgos de su tipo dramático. Añade también, en aquellos casos en que el personaje se presta a ello, una breve explicación histórica o mitológica del mismo. En lo que a nosotros más nos concierne, los personajes derivados de la mitología clásica, además de su papel en las obras en que aparecen, se ofrece una somera descripción de su mito (en una versión estandarizada), en la que no se da noticia alguna sobre sus fuentes clásicas, ni otro tipo de valoración sobre su transmisión hasta llegar a la obra de Calderón. En suma, es una obra muy valiosa como un auxiliar de lectura de los dramas calderonianos, que permite una identificación rápida y sencilla de todos sus personajes, y también estimable como punto de partida para estudios de diverso tipo, como onomásticos, comparativos o estadísticos. Pero consideramos que deja espacio libre para un estudio más concentrado e intenso sobre una tipología concreta de personaje, como pudiera ser el mitológico.

No tenemos noticia, dentro de la ingente producción bibliográfica calderoniana, de otras iniciativas de este tipo, es decir, de aproximaciones al estudio de la materia mitológica en Calderón a través de un *diccionario* de personajes y lugares.

1.1.3 Algo más que un *diccionario*

Una vez que hemos encontrado un pequeño espacio para hacer alguna aportación original al estudio de la mitología en Calderón, es el momento de concentrarnos en los objetivos de nuestro trabajo y perfilar con mayor precisión su ataque metodológico.

época son las tesis de VOGHT (1974), concentrada en los autos de tema mitológico, y la de MARTÍN ACOSTA (1969), unos años anterior en el tiempo y que se limitó al mismo ámbito de estudio. Trabajos todos ellos a los que, salvo en el caso del libro de Haverbeck Ojeda, no hemos podido acceder sino en forma de brevísimos resúmenes, pero lo suficientemente elocuentes para apreciar un planteamiento muy diferente al nuestro.

⁴ ARELLANO AYUSO (2000).

⁵ HUERTA CALVO y URZAIZ TORTAJADA (2002).

Con un trabajo de estas características pretendemos, esencialmente, dos cosas. Una, evidente, es facilitar un instrumento de consulta rápida a todo aquel que desee encontrar una información bastante aquilatada sobre un personaje o lugar concreto de la mitología antigua utilizada por Calderón en estas obras: cuantificar su presencia, reparar en el enfoque dado por Calderón en cada uno de los dramas, disponer de un breve resumen de su papel en ellos, tener desbrozado el camino para llegar a las fuentes clásicas de cada mito concreto y alguna pista sobre el tratamiento dado a estas figuras por otros autores importantes del Siglo de Oro.

La otra intención que ha guiado nuestro trabajo es, a partir de las reflexiones inducidas por todo ese material elaborado para nuestro *diccionario*, y con la aportación de las muchas lecturas que nos ha dispensado la amplia bibliografía disponible sobre Calderón y su obra, tratar de dotar del mayor sentido posible a ese deslumbrante elenco de héroes y dioses, vueltos a la vida en la escena española del XVII, así como a los espacios geográficos de sus inmortales hazañas. Evidentemente, el mito en Calderón no es el mismo que en Homero, Virgilio u Ovidio, y su utilización responde a muchas claves sobre las que es necesario profundizar para entenderlo de manera cabal. No basta con tener una idea más o menos exacta de la tradición mítica antigua, ni siquiera de ver cómo se desenvuelve el personaje en el texto calderoniano. Hay que conocer algunos datos clave para interpretar todo lo que rodea (y condiciona de manera decisiva) su recreación literaria. Tenemos que dar alguna satisfacción a preguntas que se suscitan en una primera lectura de estos dramas: por qué razón, para empezar, hace Calderón un uso tan intenso de la mitología grecorromana; qué tipo de relación guarda nuestro dramaturgo con el mito antiguo, y hasta qué punto está mediatizada su visión de la mitología por los códigos interpretativos que, desarrollados ya en la Antigüedad, se convierten casi en dogma en la Edad Media, y siguen presentes en los grandes *manuales* mitológicos del siglo XVI; teniendo en cuenta la naturaleza dramática de las obras que nos ocupan, cómo influye sobre la concepción del mito el destino de la representación teatral, qué sentido específico adquiere en esas ocasiones tan especiales; hasta dónde es capaz nuestro poeta de conciliar su peculiar cosmovisión, su poderoso universo ideológico, con la rica tradición conceptual que arrastran los mitos antiguos. Estas y otras cuestiones son al mismo tiempo condición previa y resultado de nuestra investigación, y deben tener una respuesta que contextualice y dé valor a cada una de las entradas recogidas en nuestro *diccionario*.

Por eso hemos pretendido, sin desestimar el valor instrumental que pueda dársele, que nuestro trabajo no se limite a colocar en una larga hilera las doscientas cuarenta y tres teselas, de distinto tamaño y valor, que hemos ido tallando pacientemente, sino que se pueda apreciar, al menos en sus contornos básicos, el espléndido mosaico que todas ellas dibuján juntas.

1.1.4 El *corpus* mitológico de Calderón, algo único en nuestras letras

Una de las premisas sobre las que se ha de sostener cualquier trabajo es una delimitación clara de su campo de estudio. En nuestro caso, y una vez que decidimos que su formulación se basaba en los personajes y lugares de naturaleza mitológica, había que resolver si el rastreo se aplicaba a toda la obra dramática calderoniana, o si era más interesante concentrarse sólo en aquellos dramas cuyo argumento estuviera fundado en el mito antiguo.

Hemos optado por la segunda opción por más de una razón. En primer lugar, nos parece que toda referencia mítica cobra una entidad distinta si es utilizada en una obra de contenido mitológico que en aquellas que tienen otro asunto como argumento, con lo que no parece apropiado combinarlas en nuestro análisis, pues podrían desvirtuar mucho el resultado. Las alusiones míticas en dramas de argumento ajeno al mito son, por lo general, simples fórmulas estereotipadas que poco o nada aportan al estudio de su recreación. En segundo lugar, y como ya hemos expresado, pretendemos que nuestro trabajo sea algo más que un *diccionario*, que pueda llegar a ofrecer una visión de conjunto de la obra mitológica de Calderón. Por otra parte, es una tentación irresistible atenerse a la unidad que supone el *corpus* mitológico calderoniano, un todo heterogéneo en su forma (autos sacramentales y comedias de muy diversa naturaleza) pero íntimamente trabado por su inspiración en el mito grecorromano. Estas obras componen un conjunto extraordinario en la recreación de aquella antigua tradición, de una ambición y alcance inéditos en toda la literatura europea a ese nivel literario. Porque no estamos hablando de un manual mitológico que reproduzca de manera prosaica aquella sabiduría antigua, sino de una nueva versión literaria del mito con una extensión, variedad y profundidad sorprendentes.

Esta percepción como un gran *corpus* unitario de las veintiocho obras consideradas ha prevalecido sobre las diferencias genéricas o tipológicas de la obra concreta. Se podrá objetar que el tratamiento de un personaje mitológico en una zarzuela poco tendrá que ver con el recibido en un auto sacramental, y es cierto. Pero esta circunstancia enriquece, a nuestro juicio, la recepción de ese mito con nuevos matices, lo incardina en los valores y la estética de la época sin llegar a desnaturalizarlo al extremo de que se rompa su vínculo temático con las fuentes clásicas que lo fundamentan. Es decir, la esencia clásica sobrevive en todos los contextos y da unidad a nuestra visión del tema.

Aunque Calderón cultivó el drama mitológico desde fecha muy temprana (*El mayor encanto, amor*, su primera composición de este tipo, fue estrenada en 1635), la mayor parte de estas obras, tanto las comedias como los autos sacramentales, fueron compuestos por nuestro autor en la segunda mitad del siglo, cuando, tras su ordenación sacerdotal en 1651, restringió su creación literaria a los dramas de corte (todas las comedias mitológicas están compuestas para ese fin) y a los autos sacramentales, que de manera regular le reclamaban algunos ayuntamientos (principalmente el de Madrid) para las fiestas del *Corpus Christi*.

Como ya hemos anticipado, las recreaciones mitológicas de Calderón responden a diversos géneros y subgéneros dramáticos. La diferencia más obvia, y la única que nosotros hemos tenido en cuenta en la estructura de nuestro trabajo, es la que existe entre los nueve autos sacramentales y las diecinueve comedias. Entre éstas, sin embargo, hay una gran variedad en razón a su planteamiento dramático y ejecución escénica, desde una tragedia en dos partes de tres jornadas cada una, como *La hija del aire*, que supone un verdadero alarde de arquitectura teatral, hasta zarzuelas de uno o dos actos, concebidas en una alternancia de música y recitado como una composición de tono más ligero (*La púrpura de la Rosa* o *El laurel de Apolo*), pasando por auténticas óperas en las que el canto alcanza a toda la obra, como en el caso de *Celos, aun del aire, matan*. También tenemos comedias de tres actos, más cercanas en su planteamiento al prototipo de *capa y espada* cultivado con tanto éxito en nuestro teatro áureo, como podrían ser *Fineza contra fineza* o *Amado y aborrecido*. Una riqueza y variedad

dramáticas que, unidas al resto de su impresionante creación teatral, sólo pudo acometer un genio entregado de manera monográfica y apasionada a esa labor.

Al reunir todas las menciones mitológicas, Calderón nos proporciona un majestuoso friso de 190 personajes y 53 lugares procedentes del mito clásico grecorromano. Aunque el panorama es muy heterogéneo (frente a personajes que presentan un gran desarrollo en varias obras nos encontramos con otros aludidos una sola vez y de manera muy estereotipada), creemos, con todo, que esta cantidad, entre los que se cuentan algunas de las figuras más elaboradas y complejas de su teatro, acredita que nuestro enfoque, con independencia de la pericia o talento con el que hayamos sido capaces de resolverlo, tiene la suficiente entidad como para merecer un trabajo de estas características.

La tabla que exponemos en la página siguiente contiene la relación de las obras que hemos considerado como pertenecientes a la categoría de drama mitológico, y son sobre las que hemos basado nuestro estudio. En la secuencia de esta relación hemos tomado como criterio de orden su datación cronológica, dentro de los dos grandes grupos considerados (comedias y autos). La cronología⁶ de la obra calderoniana, tema espinoso y complejo, aún no resuelto completamente, es una cuestión que queda muy lejos del propósito de nuestro trabajo, con lo que el listado que ofrecemos no aspira a mucho más que a ofrecer una serie ordenada y un punto de referencia básico dentro del *diccionario*. Con todo, hay que decir que, tanto en el caso de las comedias, composiciones de ocasión vinculadas a efemérides o sucesos relevantes de la corte, como en el de los autos (contratados por los ayuntamientos y, por tanto, apuntados en sus registros) la datación de su estreno es en muchas de estas obras extraordinariamente precisa. En cuanto a las abreviaturas usadas, hemos propuesto un sistema de referencia basado en las tres letras que puedan evocar de una manera más significativa el título de la obra, para que el lector sea capaz de deducirlo sin mucha dificultad una vez familiarizado con ellas y que, en cualquier caso, sea fácil de encontrar en esta tabla. Tanto el orden de las obras como las abreviaturas se mantienen como criterio general de referencia a lo largo de todo el trabajo, cuando las menciones están muy automatizadas (como sucede en el epígrafe que introduce cada una de las entradas en el *diccionario*). Sin embargo, a la hora de repasar el papel de cada personaje o lugar en los dramas, hemos preferido utilizar el título completo en negrita y cursiva, para no atormentar al lector con una selva de abreviaturas, así como comenzar por aquellas obras en que tuvieran una mayor relevancia.

Por otra parte, conviene aclarar que, a diferencia de lo que sucede con el auto sacramental *Psiquis y Cupido*, cuyas ediciones de Madrid y Toledo son en realidad dos composiciones distintas sobre el mismo mito, en el caso de *El divino Orfeo* tenemos dos entregas de una misma obra, con lo que hemos agrupado sus menciones bajo un solo epígrafe (*El divino Orfeo*, EDO), aunque en cada una de las entradas matizamos si estamos hablando de la primera o de la segunda versión.

⁶ Una obra de referencia esencial a este respecto, y pese a su antigüedad, sigue siendo HILBORN (1938), que se puede matizar con los datos aportados por REICHENBERGER (1983) y CRUICKSHANK (1989), aunque éste último más en cuestiones de método, pues sólo lo aplica en dos comedias y ambas fuera de nuestro objeto de estudio.

Relación de composiciones calderonianas de asunto mitológico

Título	Año de estreno	Abreviatura de referencia
--------	----------------	---------------------------

a) Comedias

1.- <i>El mayor encanto, Amor</i>	1635	MEA
2.- <i>Los tres mayores prodigios</i>	1636	TMP
3.- <i>La hija del aire</i>	1640 ?	HDA
4.- <i>Amado y aborrecido</i>	1650-56 ?	AYA
5.- <i>La fiera, el rayo y la piedra</i>	1652	FRP
6.- <i>Fortunas de Andrómeda y Perseo</i>	1653	FAP
7.- <i>El golfo de las Sirenas</i>	1657	GDS
8.- <i>El laurel de Apolo</i>	1658	LDA
9.- <i>Celos, aun del aire, matan</i>	1660	CAM
10.- <i>La púrpura de la rosa</i>	1660	PDR
11.- <i>El hijo del Sol, Faetón</i>	1661	HSF
12.- <i>Eco y Narciso</i>	1661	EYN
13.- <i>Apolo y Clímene</i>	1661	AYC
14.- <i>Ni amor se libra de Amor</i>	1662?	ALA
15.- <i>El monstruo de los jardines</i>	1667?	MDJ
16.- <i>Fieras afemina Amor</i>	1670	FAM
17.- <i>Fineza contra fineza</i>	1671	FCF
18.- <i>La estatua de Prometeo</i>	1674?	EDP
19.- <i>Céfalo y Pocris</i>	?	CYP

b) Autos sacramentales

1.- <i>El divino Jasón</i>	Antes de 1630?	EDJ
2.- <i>Los encantos de la culpa</i>	Entre 1636-1638	EDC
3.- <i>Psiquis y Cupido (Toledo)</i>	1640	PCT
4.- <i>El sacro Parnaso</i>	1659	ESP
5.- <i>El divino Orfeo (2ª versión)</i>	1663	EDO
6.- <i>Psiquis y Cupido (Madrid)</i>	1665	PCM
7.- <i>El laberinto del mundo</i>	1667	LDM
8.- <i>El verdadero dios Pan</i>	1670	VDP
9.- <i>Andrómeda y Perseo</i>	1680	PYA

1.1.5 La producción mitológica de Calderón y las oscilaciones en su estima

Aunque se aparte un tanto del objeto de nuestro estudio, no podemos dejar de hacer algún brevísimo comentario sobre la estima que las obras de argumento mitológico de Calderón tuvieron en su posteridad⁷. Hay que advertir, en primer lugar, que nuestro teatro barroco en su conjunto ha sido el tramo de nuestra literatura más sometido a controversia y fluctuaciones en su valoración. Y Calderón, por representar la culminación de ese teatro, el autor que más ha padecido estos vaivenes de la crítica. Y dentro de su producción dramática, han sido sus composiciones de tema mitológico (esencialmente las comedias) las que se han llevado la peor parte. No deja de ser muy llamativo que el producto de nuestro dramaturgo que contaba con mayor apoyo institucional (y por tanto, también, con el mayor nivel de exigencia), el destinado a un público más cultivado (y, por ello, receptor capacitado para una obra más compleja), el que más le interesaba a su autor, por los beneficios de toda índole que le podía reportar, y el que fue bendecido con un éxito absoluto en su época, haya sido tradicionalmente (hasta mediados del siglo pasado) tal vez el menos valorado y, con seguridad, el más incomprendido de su producción dramática. No es extraño que el severo cambio de sensibilidad estética que supuso el llamado *Siglo de las luces*, donde se hace prevalecer el discurso racional sobre el contradictorio y tumultuoso mundo de los sentimientos propio del Barroco, marginara los trazos de la obra calderoniana más identificados con aquel sistema de valores⁸. Tampoco será ajeno al fenómeno el carácter gregario de nuestra crítica literaria de la época, poco vigorosa y arrastrada por las modas de allende los Pirineos. Se empieza a componer en aquel tiempo el fantasma del Calderón reaccionario, paladín del catolicismo más intransigente y defensor de perversiones sociales como la visión fanática de los principios del honor y de la honra. Símbolo, en suma, de una España siniestra que era preciso superar.

Por lo que hace a su producción de argumento mitológico, las comedias, sin el imprescindible auxilio de la representación en palacio, son vistas, en el mejor de los casos, como frívolos pasatiempos cortesanos, y los autos sacramentales, con indiferencia del tema que trataran, son considerados la quintaesencia de un catolicismo ultramontano, hasta tal punto que se llega a declarar la prohibición de su representación en las plazas públicas de las grandes ciudades en tiempos de Carlos III.

La estima por la obra de Calderón, sobre todo fuera de nuestras fronteras, con Alemania como vanguardia, retorna con la nueva sensibilidad romántica ya bien entrado el s. XIX. Para los hermanos Schlegel o Goethe, Calderón es una de las cimas literarias de Europa, y algunas de sus comedias mitológicas, como *La hija del aire (una aberración y un verdadero monstruo dramático)*, en las ampulosas palabras de Menéndez Pelayo⁹) o *La estatua de Prometeo*, son estimadas al nivel de las antiguas tragedias griegas.

⁷ Nos parecen hitos esenciales, en este capítulo, los trabajos de MENÉNDEZ PELAYO (1881, *Conferencia primera*), VALBUENA PRAT (1941, cap. XIII, *La crítica sobre Calderón*), CHAPMAN (1954) y NEUMEISTER (2000; cap. 2, *Historia de una recepción fracasada*). Para una perspectiva completa de los avatares de la crítica de la obra calderoniana en el s. XIX es fundamental la obra de DURÁN GILI y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (1976). RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (2000), por su parte, ofrece una antología crítica, aunque sólo de autores españoles y referida a todo el teatro barroco español, de la que se puede obtener una perspectiva *nacional* de la cuestión.

⁸ Este juicio tradicional es muy matizado por URZAINQUI MIQUELEIZ (1984), que no considera tan negativa la crítica española del XVIII, que podría resumirse, a su juicio, en la afirmación de D. Félix M^a de Samaniego: *...hemos sabido hacer justicia a su mérito, sin perdonar sus desarreglos...*

⁹ MENÉNDEZ PELAYO (1881, 26).

En España poco hay que mencionar (salvo el encomiable esfuerzo editor de Hartzenbusch para la *Biblioteca de autores españoles* de Rivadeneyra) hasta la aparición del *Calderón y su teatro* de Menéndez Pelayo. El sabio montañés pronunció en su juventud una serie de conferencias sobre distintos aspectos de la vida y la obra de Calderón. Con algunos apriorismos juveniles que matizaría en su madurez, se muestra un tanto mezquino con la genialidad del dramaturgo, y decididamente despreciativo con su obra mitológica, a la que tacha de espectáculo frívolo para *solaz de los Reyes y de la corte* y a la que encuentra sometida a las exigencias de los elementos no textuales: *En estas comedias mitológicas, como en toda especie de drama de espectáculo, el poeta queda siempre en grado y en categoría inferiores al maquinista y al pintor escenógrafo*¹⁰.

Este juicio tan contundente (de quien tan poco esfuerzo había hecho por contextualizar y tratar de buscar el sentido de esas composiciones) pesó como una losa en la crítica española posterior, que tardó en desembarazarse del menosprecio mostrado por el gran polígrafo santanderino hacia esa parte de la obra calderoniana. Un punto de inflexión en la estima de estos dramas supuso un artículo ya clásico de W. G. Chapman. En él, el profesor norteamericano apelaba a la significación alegórica de estas obras (contenida, por otra parte, en los dos grandes manuales mitológicos editados en la España del Siglo de Oro, el de Pérez de Moya y el de Baltasar de Vitoria, de los que más adelante haremos mención), que les dotaba de un sentido simbólico que desmentía su aparente frivolidad (...y estimo que sin un conocimiento previo de este trasfondo no pueden ser entendidas la mayor parte de las alegorías de Calderón en estas comedias mitológicas¹¹). Chapman prestó atención, bajo este prisma, a cuatro comedias mitológicas y, aunque con evidentes excesos en la atribución del simbolismo alegórico en su composición, su valoración positiva supuso un importante cambio en la mirada crítica sobre este ámbito del teatro calderoniano.

En las décadas siguientes la producción mitológica de Calderón empieza a reclamar la atención de relevantes especialistas en su obra y es estudiada con profundidad desde muchos puntos de vista. La renovación más importante surge de la interpretación global de estos dramas como un complejo espectáculo del que el texto es sólo una parte (*la completa polifonía del lenguaje dramático*¹², en palabras de Margaret Rich Greer). Esta reconstrucción trata de superar el *carácter efímero*¹³ de estas obras, vinculadas de manera inextricable a la ocasión concreta para la que fueron compuestas. Otros estudiosos, sin embargo, con el eminente *calderonista* Alexander A. Parker a la cabeza, advierten sobre la necesidad de concentrarse sobre el texto, que es el soporte más cierto y seguro que tenemos, partiendo de una premisa difícilmente rebatible: *...buscar el significado del texto, pues Calderón nunca podría haber concebido un texto sin significado*¹⁴.

En el momento presente se puede dar por totalmente rehabilitado este ámbito de la producción dramática calderoniana, hasta el punto de ser uno de los más fecundos en

¹⁰ MENÉNDEZ PELAYO (1881, 35).

¹¹ CHAPMAN (1958, 48).

¹² GREER (1991, 199).

¹³ NEUMEISTER (2000, 12).

¹⁴ PARKER (1991, 402).

interpretación y estudios, debido a su atrayente naturaleza poliédrica. Son múltiples los aspectos desde los que se puede abordar su investigación, pues además de trabajos basados en el texto (un texto que, al genio literario de Calderón, hay que sumar la enorme profundidad cultural que le aporta el tema mitológico), los hay que enfocan su interés a la música, la danza, la tramoya, el espacio dramático, el sentido global del espectáculo, y otras muchas posibilidades que son fáciles de presumir en una obra tan rica y compleja. Nuestro trabajo es una aportación más, en sus muy modestas pretensiones, a toda esta corriente de reconocimiento y puesta en valor de este deslumbrante rincón de la obra calderoniana.

1.2 Calderón, vida y cultura

Ya hemos sentado nuestro objeto de estudio (con la relación de las obras que vamos a someter a un detenido examen) y hasta se ha esbozado algún trazo grueso de lo que será la metodología que vamos a aplicar. Pero, de acuerdo con lo que hemos dicho sobre nuestra pretensión de que este trabajo no se reduzca sólo a un *diccionario*, no nos parece redundante dar alguna información sobre la vida y formación de nuestro poeta. Detalles que explicarán en buena medida las razones que lo llevaron a escribir unas obras elaboradas para su exhibición como espectáculo público, y por qué (y en qué condiciones) recurrió al tema mitológico. Consideramos que un trabajo de investigación, por específico que sea su objeto, debe tener un buen anclaje en el contexto que lo sostiene. Y más en una manifestación artística de implicación tan social como el teatro, y tan sometida, por tanto, a factores externos a la intimidad creativa del poeta.

1.2.1 ¿Quién fue Calderón? Un perfil biográfico

La vida de Calderón¹⁵, de la que conocemos bastantes datos (aunque fuera menos dado que otros autores de su época a exhibir su intimidad), resulta paradigmática de un escritor de la España del Siglo de Oro: milicia, iglesia, apuros económicos, litigios judiciales, ansias de promoción social, juventud pendenciera y vejez religiosa, talento a raudales... Si acaso, la principal diferencia con respecto a otros genios de la época es que Calderón vivió en situación de permanente éxito literario, desde que a los veintitrés años estrenó en el Palacio Real su primera comedia. Desde muy joven, al tiempo que declinaba la figura de Lope, se encaramó al trono de primer dramaturgo español, posición que no se le discutió hasta el día de su muerte. Calderón, además, gozó de una longeva existencia, que abarca casi todo el siglo XVII, pues la muerte le sorprendió a los 81 años en plena y lúcida actividad literaria. El hecho anecdótico, pero significativo, de haber nacido con el siglo, lo hace un símbolo de aquella contradictoria España del XVII, que veía cómo sucumbía su hegemonía en Europa al tiempo que producía una de las mayores concentraciones de talento artístico de la historia. De hecho, es inevitable contemplar la obra de Calderón (y tal vez esta circunstancia haya distorsionado a veces su estudio) como el espléndido hito que marca el final de una época gloriosa, como una

¹⁵ Textos ya añejos, como la biografía de COTARELO Y MORI (1924), o los doscientos documentos recopilados por PÉREZ PASTOR (1905), que tanta inmediatez a su vida logran transmitir, siguen ofreciendo un indudable interés a quienes se acercan a la biografía del poeta. Una recopilación documental más moderna, complementaria en parte a la última citada, es la que nos ofrece SLIWA (2008). Visiones de conjunto, que incluyen junto a los datos biográficos una valoración de su obra, las tenemos en VALBUENA PRAT (1941), ARELLANO AYUSO (2001) y la muy amena biografía de PEDRAZA JIMÉNEZ (2000), por citar sólo algunas de las muchas con que hoy en día contamos.

suerte de síntesis reconcentrada con frialdad intelectual de la explosión creativa del Siglo de Oro español.

Nuestro poeta nació en Madrid en el seno de una familia hidalga de origen montañés. Esa condición de *mediana sangre*, como él mismo describió su alcurnia¹⁶, le permitió, no sin mucha tenacidad, gozar de reconocimientos sociales como el hábito de Santiago o la capellanía real que, por ejemplo, Lope de Vega, de linaje más humilde, ansió durante toda su vida y no le fue dado conseguir, a pesar de su fama y de su arte. Su abuelo paterno había alcanzado un puesto en la administración de la hacienda real de carácter hereditario, lo que proveyó de ingresos regulares y seguridad económica a la familia. Este oficio de alto funcionario, que vinculó a los ascendientes de Calderón a la corte fue, sin duda, un buen punto de partida para la proximidad que con ella tuvo siempre el dramaturgo. Una posición social y económica, en suma, que permitió al joven Pedro gozar de una buena formación académica en algunos de los centros educativos más prestigiosos del país. Estudios que se dejan traslucir en la gran variedad y profundidad de conocimientos que implican muchos de sus dramas. A los ocho años ingresó en el Colegio Imperial de Madrid, la institución académica más reputada de la ciudad, que regían los jesuitas desde que fue fundado por la hija del emperador Carlos. Podemos asegurar que allí recibió las bases de una sólida cultura que incluía, entre otras materias, la lengua latina, algún rudimento de la griega, y una selección de autores antiguos (Virgilio, Ovidio, Cicerón, Boecio...) que le pusieron por primera vez, y de manera directa, en contacto con la tradición mitológica antigua¹⁷.

A los diez años pierde Calderón a su madre, un hecho sin duda traumático para un niño de su edad, y que condicionó el devenir de la familia. Su padre, que se había vuelto a casar, la sobrevivió sólo cinco años, cuando Pedro ya estudiaba en la universidad de Alcalá. Un pleito con la madrastra pone de manifiesto tanto la unión de Calderón con sus hermanos (sobre todo con los dos varones, Diego, el mayor, y José, el menor), como las duras circunstancias que tuvo que vivir el poeta por aquellos años. Con todo, las rentas familiares hacen posible que siga su formación en la Universidad de Salamanca, donde cursó al menos tres años, dedicados fundamentalmente al estudio de los derechos civil y canónico, tal vez para asumir algún día la capellanía que su abuela materna había dejado dotada para un nieto que siguiera la carrera eclesiástica. En 1620 obtiene el grado de bachiller, aunque veremos que ya por esas fechas empieza a ser arrastrado por su pasión literaria.

Porque no parece que ni la vocación eclesiástica (como había determinado la familia para el despierto segundón) ni un oscuro oficio administrativo resultaran muy atrayentes para el joven Calderón. Su juventud está salpicada de ciertos lances que denotan un carácter un tanto dado a la aventura, por no decir un punto pendenciero. Ya de estudiante en la Universidad de Salamanca fue encarcelado y excomulgado por el impago del alojamiento al colegio de San Millán. Pero aún es más grave un lamentable suceso, con todos los visos de reyerta barriobajera, en que los tres hermanos se ven implicados y que acaba con la vida de un criado del Condestable de Castilla, Nicolás de Velasco, y que sólo una onerosa indemnización (que supone la pérdida del oficio

¹⁶ Citado a partir de la recopilación documental de SLIWA (2008, 136).

¹⁷ COTARELO Y MORI (1924, 61-63) ofrece abundantes detalles sobre las disciplinas que pudo cursar nuestro dramaturgo en las distintas instituciones académicas a las que asistió. La información es más precisa en lo referente al Colegio Imperial de Madrid.

paterno, el que había sido hasta entonces la base del sustento familiar) logra evitar que pase a males mayores.

En los primeros años de la década de los veinte Calderón toma parte de las justas poéticas organizadas con motivo de la canonización de San Isidro y otros santos españoles, dándose a conocer en los círculos literarios de la capital como prometedor talento. Pero lo que resulta verdaderamente sensacional es que, poco después (a los veintitrés años de edad), su primera comedia, *Amor, honor y poder*, sea representada en el mismísimo Alcázar Real de Madrid, y con motivo de un hecho tan notable como la visita a la corte española del príncipe de Gales. Esto delata dos cosas, su extraordinario y precoz talento dramático (y su definitiva inclinación hacia ese género), y también su proximidad a la corte, que se mantendría a lo largo de toda su vida. Hay que tener en cuenta que, como había puesto de manifiesto Lope de Vega, el género teatral no sólo era el que más gloria y reconocimiento tributaba a su autor, sino el único que permitía poder vivir de la producción literaria. O dicho de otra manera, la cumbre del éxito literario estaba en el teatro (como reconoció más de una vez un frustrado Cervantes), y Calderón gozó de él desde su más temprana juventud.

Se puede decir que con mayor o menor aplicación, en razón a sus vicisitudes personales y a las de la escena española en su conjunto, Calderón ya nunca dejará de componer teatro. La primera fase de su producción dramática se enmarca en los postulados de la *comedia nueva* y sigue la exitosa senda abierta por Lope en los corrales. A final de los años veinte vuelve a salpicar su biografía otro arrebato violento, la irrupción con sus hermanos en el convento de las Madres Trinitarias de Madrid en seguimiento de un *autor* de comedias que había herido a su hermano Diego en un lance entre faldero y bravucón. Lo más relevante del suceso es que vemos cómo la corte arropa a su joven dramaturgo ante las severas admoniciones de un censor eclesiástico y el disgusto del mismo Lope de Vega, que tenía a una hija recluida en aquel claustro.

Los treinta años son para Calderón un periodo de plenitud y genio creativo. Mediada la década ofrece a la estima pública alguna de sus grandes composiciones para la representación en los corrales. Obras cumbres de nuestra literatura, como *La vida es sueño* o *El alcalde de Zalamea*, se estrenan con la bendición del público. Nuestro poeta ha alcanzado su plenitud creativa, consolidando cada vez más su primacía como autor dramático, y también su proyección social, pues en 1637 es nombrado caballero de la Orden de Santiago.

Esta década es asimismo relevante para las composiciones que vamos a estudiar. En una demostración manifiesta de la influencia de las condiciones exteriores en su labor dramática, tal vez el hecho más determinante para la producción mitológica de Calderón sea de índole material: el año 1633 y tras un vertiginoso y un tanto caótico ritmo de obra, el Conde-Duque de Olivares puede ofrecer a Felipe IV un palacio de recreo a las, entonces, afueras al este de Madrid, el Palacio del Buen Retiro¹⁸. El recinto, hecho a la medida del rey, tuvo en cuenta la enorme afición a la escena del monarca, y poco después incluyó un teatro con todos los avances técnicos de la época, el Coliseo, edificio inaugurado el 4 de febrero de 1640. Calderón había sido nombrado en 1635

¹⁸ Todos los detalles de este apasionante complejo palaciego, tanto de su proceso de construcción como de su historia posterior, se pueden seguir en la obra de BROWN y ELLIOT (1981). Otros trabajos ofrecen perspectivas más concretas del célebre palacio de recreo. Por ejemplo, un enfoque hacia la funcionalidad festiva (y, en concreto, dramática) de esta instalación, lo podemos leer en DíEZ BORQUE (1997).

director de representaciones del palacio, con lo que tuvo a su disposición todos los medios que le proporcionaba la corte europea más aficionada al teatro y, a pesar de la imparable decadencia del país, más rica y suntuosa. Circunstancias que no podemos soslayar cuando nos aproximamos a las obras que fueron escritas para tal escenario y en tales condiciones. No deja de ser muy significativo que Calderón compusiera en 1634 un auto sacramental dedicado a este recinto, *El nuevo palacio del Retiro*, en que compara el lugar con el templo de Salomón y hace a todo el complejo un trasunto del cielo.

Su cada vez más estrecha vinculación con el palacio le exige una mayor dedicación a la producción especializada para las *ocasiones* de la corte y para ese público tan refinado. Siguiendo una tradición de drama cortesano de procedencia italiana y ya extendida por todas las cortes europeas, Calderón dedica parte de su tiempo (y tal vez lo mejor de su talento, dado el fin al que estaban destinadas) a componer obras de este subgénero dramático. Estas composiciones, insertadas en lo que se conocerá como *fiestas reales* y de las que hablaremos con mayor detenimiento más adelante, tienen como una de sus señas de identidad basar su argumento en temas fantásticos, tanto del mundo pastoril o caballeresco, como, sobre todo, de la antigua mitología grecorromana. En esta situación de enorme privilegio creativo, con todos los recursos a su alcance, con todas las posibilidades escénicas, en la plenitud de su madurez creadora, comienza Calderón su producción mitológica en 1635 con *El mayor encanto, amor*. Hacemos tanto énfasis en las condiciones favorables con que contó esta producción dramática para dar por superadas por la vía de lo obvio la incompreensión crítica que han padecido y a la que ya hemos dedicado algunas líneas. Aunque está en la naturaleza de un genio escribir una obra maestra entre los barrotes de una cárcel, si le damos todas las facilidades, todo el reconocimiento social, si le estimulamos con las instalaciones más avanzadas para la representación de su obra, con los especialistas más descollantes de Europa en escenografía y en otras cuestiones complementarias de la representación, y si le suponemos ante el público más culto, refinado y exigente (encabezado por un rey tan devoto de la escena como Felipe IV), es difícil pensar que esas producciones dramáticas puedan haber sido asumidas por su autor como frívolos pasatiempos y no estén a la altura de las que él mismo escribía para los corrales de comedias.

Así fueron los años treinta para Calderón, una década prodigiosa, en que el país parecía asistir a un impulso regenerador acaudillado por el Conde-Duque de Olivares, regido por un monarca joven y aficionado a todas las artes, con éxitos militares en los múltiples frentes internacionales que España tenía abiertos... Calderón compone con brillantez y éxito en los corrales sus obras maestras, es encumbrado a la dirección teatral del palacio, dispone de todos los recursos posibles para desarrollar su talento dramático; en fin, aún joven, y ya reconocido y aplaudido por todos, desde el rey al pueblo iletrado.

Pero a los felices treinta siguieron los oscuros cuarenta. La biografía de Calderón parece acompañarse a la del país en general. Se suceden las malas noticias: el fracaso del intento regeneracionista de Olivares deviene en todo un desplome con la secesión de Portugal y la dolorosa guerra de Cataluña, con la humillante derrota de los tercios en Rocroi. La desgracia se abate sobre la corte, muere la reina Isabel y, lo que es peor a efectos dinásticos, el príncipe heredero, Baltasar Carlos, que deja al reino sin sucesor. Los corrales se cierran por el luto, las fiestas palaciegas dejan de celebrarse. Esta nube negra llega también al ámbito personal de nuestro autor: él mismo es herido en la guerra de Cataluña, pero supone una llaga mucho más profunda la muerte de su hermano José

(que había sido el primer editor de su obra) en esa contienda, seguida, en un intervalo de sólo dos años, de la de su hermano mayor, Diego; duro golpe para quien había vivido una relación fraternal tan estrecha desde la temprana muerte de sus padres. El poeta tiene un hijo natural de una relación amorosa desconocida, circunstancia que no debió ser de su agrado, pues antes de reconocerlo como hijo lo hizo como sobrino. En fin, que no es aventurado suponer que estos sucesos, que acometen a Calderón cerca ya de la cincuentena, influyeran en su decisión de ordenarse sacerdote y optar por el cómodo y sosegado apartamiento que implicaba ese nuevo estado y que le permitía el favor de la corte. En estas condiciones, con sus rentas aseguradas, no precisa componer teatro para los corrales (de dudosa compatibilidad con su estado eclesiástico) y su labor literaria se restringe a las comedias palaciegas (el eclipse teatral se había disipado con el nuevo matrimonio del rey en 1649 con su sobrina Mariana de Austria, mucho más aficionada al Buen Retiro que su antecesora borbónica) y los autos sacramentales, que de manera regular le encarga el ayuntamiento de Madrid para celebrar la fiesta del *Corpus Christi*. A partir de este momento su biografía casi coincide con su obra o, en palabras de Valbuena Prat¹⁹, se convierte en una *biografía del silencio*.

En estos años Calderón se concentra cada vez más en su tardía vocación eclesiástica. Recibe la capellanía de su majestad en la capilla catedralicia de los Reyes Nuevos de Toledo, ciudad en la que reside durante unos años, y llega incluso a ser nombrado capellán de honor del Rey, asentando su residencia definitivamente en Madrid. Este período de su vida, el menos atractivo para un biógrafo por la ausencia de episodios novelescos, es el más fructífero en lo que a nuestro interés atañe. A lo largo de estos años en los que se adivina a un Calderón reposado, sereno, concentrado en su labor y cada vez más cómodo con su condición religiosa, compone con regularidad sus obras mitológicas para las fiestas de palacio y un buen número de autos sacramentales, entre ellos los de tema mitológico.

Tras una vida tan larga y diversa, tan intensa en experiencias personales y, sobre todo, tan fecunda en creación literaria, falleció nuestro poeta el 25 de mayo de 1881 mientras componía su último auto sacramental, *La divina Filotea*, dejando un impresionante legado literario a la posteridad.

1.2.2 La formación clásica de Calderón

El conocimiento de la mitología que demuestra Calderón en su obra es amplio y sólido. Sus dramas no transmiten la sensación de deber su argumento a la lectura ocasional de un repertorio mítico o de una traducción de Ovidio, sino que se fundan en una inteligencia más profunda, producto de una familiaridad con la sabiduría antigua ganada con muchas lecturas y aprendizajes. No es posible manipular el material mitológico para levantar con él complejas construcciones literarias e ideológicas si no se pisa un terreno firme. Además, la red de alusiones menores al mito en estas obras (invocaciones, referencias a otros ciclos míticos, descripción tipológica de los personajes, etc.), por muy estereotipadas que puedan resultar a veces, ponen también de manifiesto un alto nivel de cultura mitológica. Por otra parte, este conocimiento no es ajeno a otros grandes autores del Siglo de Oro, la mayoría de los cuales evidencia la existencia de un sustrato cultural

¹⁹ VALBUENA PRAT (1941, 11).

básico común a todos ellos que implicaba, igual que el dominio de los rasgos esenciales de la tradición bíblica, el conocimiento de los principales mitos grecorromanos.

La formación de Calderón²⁰ le aseguraba un conocimiento preciso de la lengua latina²¹. Ya desde sus años de estudio en el Colegio Imperial, las lecturas y traducciones de autores clásicos latinos como Virgilio u Ovidio (además de Cicerón, Séneca, Catulo o Propertio²²) era práctica común, y la literatura latina está tan transida de mitología que las viejas leyendas se hubieron de incorporar desde muy pronto al acervo cultural de un muchacho despierto e inclinado a las letras. En cuanto a su conocimiento del griego²³, es muy significativa su propensión a establecer derivaciones etimológicas basadas en esta lengua, sobre todo en los autos sacramentales, donde la etimología²⁴ se convierte en un instrumento muy efectivo al servicio de la alegoría. Y aunque muchas de ellas resultan disparatadas a nuestro moderno rigor crítico, el esfuerzo denota, al menos, una cierta relación con la lengua griega y, sin duda, una gran estima por la tradición literaria que representa.

Más que de influencias concretas que se puedan aislar en su obra, cabe suponer todo un magma o sustrato cultural en el que los conocimientos sobre el mundo antiguo, y en concreto, los de mitología, son fruto de una multiplicidad inextricable de fuentes, tanto de autores antiguos, como de otros muchos que en épocas posteriores, incluida la más cercana al autor, han considerado a la mitología como una parte de su propia tradición cultural, tal vez, incluso, la más refinada y vistosa. Sin ir más lejos, la lectura de autores que cultivaron con intensidad y maestría el tema mitológico en nuestra lengua como Garcilaso, Herrera, Villamediana, Arguijo, Lope de Vega, Góngora o cualquier otro que queramos sumar a esta lista, requería (y también proporcionaba) una nada despreciable erudición mitológica.

1.3 El mito desde Grecia a Calderón

Una vez entrevistados los condicionantes biográficos que pudieron incidir en la gestación y planteamiento de la obra dramática de contenido mitológico de Calderón, creemos pertinente trazar un rápido panorama²⁵ del complejo itinerario que siguió la mitología antigua desde su expresión más genuina en la Grecia y Roma clásicas hasta la España del siglo XVII. Veremos cómo este difícil tránsito entre distintos sistemas filosóficos, sociales y políticos, entre distintas religiones, lenguas y sensibilidades estéticas, hace

²⁰ Para una perspectiva general sobre el asunto, es muy aconsejable la lectura del artículo de VALBUENA BRIONES (2001).

²¹ COTARELO Y MORI (1924, 63) nos aporta un dato, debido, a su vez, a VIDAL Y DÍAZ, que no puede ser más elocuente: en los estatutos de la Universidad de Salamanca sólo se permitía emplear el español en las clases de Gramática de menores, Astrología y Música.

²² Los datos al respecto los hemos encontrado en COTARELO Y MORI (1924, 61).

²³ Sobre la formación clásica de Calderón, y muy especialmente sobre su nivel de conocimiento del griego (en lo que se puede deducir de su formación y sus aventuras etimológicas), es interesante el artículo de FLASCHE (1989).

²⁴ Tenemos una relación de las principales especulaciones etimológicas de Calderón en los autos sacramentales de temática mitológica, así como una valoración del sentido de esta práctica y su fuente ideológica, en PÁRAMO POMAREDA (1957, 73-76).

²⁵ Para este seguimiento del mito desde sus orígenes hasta la época de Calderón, hemos tomado como guía fundamental la obra capital de SEZNEC (1985). También hemos tenido en cuenta algunas aportaciones de GUILLOU-VARGA (1986).

que el mito asuma nuevas connotaciones que, en época de Calderón, convivían con la transmisión directa (en lengua original o traducida) de las fuentes antiguas.

1.3.1 La interpretación del mito

Una de las principales características de la mitología griega es su complejo encaje en el concepto de religión. A diferencia de los dogmas cristianos, negados o afirmados *en bloque*, el portentoso desarrollo literario del mito ya desde las epopeyas homéricas desbordó de tal manera el ámbito religioso que hasta los propios griegos antiguos tenían dificultades para aceptar el sentido literal de aquellas leyendas. Célebres son las objeciones a la veracidad de los mitos en Jenófanes de Colofón²⁶ ya en el s. VI a.C., o la reducción de la mitología a arte hermenéutica en la obra de Platón, que buscaba nuevas certezas ajenas a la antigua tradición²⁷. Sin embargo, Homero (es decir, el mito en su primera y más alta expresión literaria) fue en la Grecia antigua el soporte de la educación, y su penetración en la médula cultural griega fue permanente²⁸. El mito hecho literatura como explicación de lo desconocido o lo remoto se puede encontrar en autores tan racionalistas como Tucídides²⁹, que incluye en su obra histórica la mención a Minos como ancestral gobernante de Creta. La extensión del pensamiento filosófico a partir del s. VII a.C. no puede dejar indemne la verosimilitud del mito, aunque su espléndido cultivo literario (a la épica se suma la tragedia, que potencia, si cabe, su talla estética y su valor universal) lo hace parte connatural e irrenunciable de lo más profundo de la gran cultura griega. Así que tenemos una tradición cada vez más brillante, pero cada vez más discutida como transmisora de la *verdad*. No es extraño que en el Helenismo, una época dominada por el escepticismo y un repliegue hacia la conciencia individual, comiencen a aparecer con fuerza exégesis racionalistas de las leyendas míticas.

Es en ese período cuando se asientan las tres corrientes de interpretación del mito que más presencia van a tener en la tradición posterior³⁰. La que surgió con más ímpetu es la que se fundamenta en la obra del siciliano Evémero de Mesina³¹ (su vida discurre entre los siglos IV y III a.C.), para quien los mitos no eran sino el recuerdo de grandes personajes, reyes y otros potentados de carne y hueso, cuya figura hubiera sido idealizada y su origen olvidado. Tal fue la impronta de este autor y de su obra (*Hierà Anagraphé*) que a esta interpretación historicista del mito se le suele dar el nombre de

²⁶ Nos referimos en concreto a los fragmentos 10, 12, 13 y 14 (de acuerdo a la numeración contenida en la venerable *Anthologia Lyrica Graeca* de E. Diehl), en los que el poeta jonio arremete contra la relatividad moral de Homero y Hesíodo, así como ridiculiza el carácter antropomórfico atribuido a las divinidades de la mitología griega.

²⁷ PLATÓN (*República*, II 377b-383c.) realiza una crítica moral del mito tal cual se transmitió en la obra de Homero, Hesíodo y otros poetas, considerando inaceptables algunas actitudes que estas obras atribuyen a los dioses y, por lo tanto, material pernicioso para la educación de los jóvenes.

²⁸ Una perspectiva global de la tradición educativa griega se puede encontrar en la monumental obra de JAEGER (1990). Su tercer capítulo (48-66) lleva el significativo título, inspirado en una referencia de Platón, de *Homero, el educador*, y está dedicado a calibrar la trascendencia de la épica homérica no sólo en la educación posterior, sino en la conformación de una identidad nacional (*Por primera vez en él ha llegado el espíritu panhelénico a la unidad de la conciencia nacional e impreso su sello sobre toda la cultura griega posterior*).

²⁹ TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso*, I 4. Eso sí, el genial historiador ateniense se ve obligado a matizar que lo que cuenta sobre Minos es *de oídas* (ὧν ἀκοῦη ἴσμεν).

³⁰ GARCÍA GUAL (2006) nos ofrece una certera explicación de los conceptos de *alegorismo* y *evemerismo* en el capítulo así titulado (193-211), dentro de la sección *Interpretaciones* de su *introducción* a la mitología griega.

³¹ De su *Historia sagrada* sólo nos quedan resúmenes.

evemerismo. En el s. III a.C. vivió el astrónomo Eratóstenes de Cirene quien, sistematizando una antigua tendencia interpretativa patente en la denominación de constelaciones y planetas, relacionó a los seres mitológicos con los astros del cielo en una obra de gran influencia, los *Catasterismos*. Consolida otra posible *traducción* del mito, una interpretación que se suele denominar *astralista* o *física*, y cuyo éxito es paralelo al de la astrología como *ciencia*. El poeta romano Enio, en la órbita helenizante de los Escipiones, tradujo ambas obras al latín, y estas interpretaciones gozaron de amplio predicamento en la Roma clásica. Los estoicos, por su parte, dieron en buscar un sentido moral a la vieja mitología, en la creencia de que las (a su juicio) disparatadas leyendas homéricas tenían que esconder, forzosamente, una interpretación que las legitimara. Sus raros e imaginativos sucesos no serían sino modelos de conducta humana que de manera velada muestran la recompensa o el castigo que esos comportamientos merecen.

Pero si el mito había logrado sobrevivir a la irrupción del pensamiento filosófico y científico, otra amenaza aún más temible se cernía sobre él. El cristianismo, un credo excluyente, se impone rápidamente por las tierras y conciencias del Imperio Romano, y sustituye a la antigua devoción, ya casi agotada. En un principio, los dioses paganos son enemigos y competidores, su culto es idólatra y deben ser eliminados. Pero los padres de la Iglesia muy pronto serán conscientes de que, en el ámbito de todo el Imperio, el cristianismo no está en condiciones de crear una tradición cultural y educativa *ex novo* y que tienen que apoyar su nueva doctrina sobre los pilares de la civilización clásica. Atenazados entre el desprecio al universo conceptual pagano y la necesidad de servirse de él, hay quienes, como San Agustín o Tertuliano, desacreditan la mitología sin miramientos, tomando la munición, precisamente, de los postulados evemeristas, para negar el menor atisbo de *verdad* a aquella sabiduría. Sin embargo, otro pensamiento se va abriendo paso entre quienes creen insensato prescindir de la tradición cultural grecorromana (fundamento de su propia cultura), de la alta poesía de Virgilio u Ovidio, modelos inevitables si el cristianismo pretende conseguir la excelencia literaria en la transmisión de su mensaje (Gregorio Magno o Fulgencio cultivan la alegoría mítica en el siglo VI). La calidad artística de los clásicos, así como un contenido afín a su doctrina en muchos de ellos (Virgilio, Cicerón o Séneca, entre los más estimados), facilitan la difusión de la teoría que ve en la obra de estos autores una suerte de premonición o prehistoria del cristianismo, *verdades en sombra envueltas*³², por utilizar una certera expresión de Calderón. Esta corriente de interpretación, que había facilitado mucho el pensamiento neoplatónico, considera que bajo la aparente frivolidad del mito hay un sentido profundo, que no sólo legitima la versión literaria de la antigua religión, sino toda la sabiduría pagana como antecedente *inconsciente* de la verdad revelada³³.

1.3.2 El triunfo de la interpretación alegórica

Según hemos visto, la Antigüedad legó a la Edad Media tres instrumentos para alcanzar *la verdad* que se esconde tras la fábula (las *tres llaves* de que habla Sez nec³⁴ que abren

³² *El divino Orfeo* (segunda versión), p. 1847.

³³ Calderón hace explícita esta teoría en algunos de sus autos sacramentales, como *El verdadero dios Pan*, donde Amor (Jesucristo-Dios) concede el cuidado de su viña a Gentilidad. Idea reiterada en *El sacro Parnaso: Llevadle al monte vosotras / y agradezca el que lo entiende / ver a la Gentilidad, en aqueste rasgo breve, / heredera de la viña / que el ciego Judaísmo pierde* (795).

³⁴ SEZNEC (1985, 105).

el arcano del mito), las tradiciones interpretativas histórica, física y moral, basadas todas ellas en un concepto clave, *la alegoría*. La etimología³⁵ de la palabra es bastante expresiva (*decir otra cosa*, o de manera más matizada, *expresar un sentido distinto al aparente*). En esencia, los principios sentados ya en época helenística y asumidos por el cristianismo más permeable a la cultura pagana, se mantienen durante toda la Edad Media, con mil matices y contribuciones que no es del caso concretar aquí. Tan sólo nos interesa llamar la atención sobre la progresiva extensión e intensidad del método alegórico, que se aplica a autores u obras concretas, como es el caso señero de los muchos *Ovidios moralizados*³⁶, cuyo título es más elocuente que cualquier tentativa de explicación. Lo relevante es que, con un extraño ropaje, tal cual se podría encontrar en la representación pictórica de un códice medieval, la mitología grecorromana sobrevive a lo largo de Edad Media y llega al Renacimiento.

En esta última época asistimos a un fenómeno fascinante. Es cierto que existe una ansiedad apasionada por recuperar la sabiduría antigua, pero también es cierto que en Europa el cristianismo sigue siendo la religión única y excluyente. El fervor por la recuperación del mundo antiguo tiene límites que no se pueden cruzar, por lo que el expediente alegórico seguirá funcionando en la interpretación (al menos en la *oficial*), del mito clásico. Y se da la paradoja de que mientras lo podemos encontrar cada vez más despojado de elementos extraños y más cercano a sus fuentes clásicas (no parece necesario el auxilio de la alegoría para interpretar las alusiones míticas de una égloga de Garcilaso, por poner un ejemplo), su formulación más teórica y sistemática en los tratados mitológicos renacentistas aún sigue la estela medieval y se sirve de la alegoría como principio básico de interpretación. Desde la *Genealogía* de Boccaccio, de mediados del s. XIV, hasta el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, en la primera mitad del XVII, todos los repertorios mitológicos se someten con mayor o menor entusiasmo a esa clave hermenéutica. También los libros de emblemas (el primer compendio de Alciato³⁷ aparece en 1531, y fue pronto traducido al español por Bernardino Daza Pinciano) pertenecen a esa tradición interpretativa de carácter esencialmente moralizante. Consisten en imágenes de referencia mitológica asociadas a un texto breve y sentencioso que desentraña su sentido moral. Su influencia en las artes pictóricas fue enorme.

1.3.3 Los grandes *manuals* mitológicos

Los compendios mitológicos son una tradición de abolengo antiguo, pues, tomando con generosidad el término, bien podrían incluirse en esa categoría la *Teogonía* hesiódica, la *Biblioteca de Apolodoro*, de autoría apócrifa, o, incluso, las *Metamorfosis* de Ovidio. Todos ellos, con mayor o menor aliento poético, muestran un afán por sistematizar el conocimiento mitológico. Esta tradición, con las severas mutaciones a las que nos hemos referido, da lugar a los *Ovidios moralizados* medievales (y a otros textos de

³⁵ La base etimológica del término la componen los términos ἄλλος (*otro*) y ἀγορεύω (*decir, proclamar*).

³⁶ El primer *Ovide moralisé* fue escrito hacia 1340 por el monje benedictino francés Pierre Bersuire. Entre las dos ediciones de esta obra ve la luz el más conocido de los *Ovidios moralizados*, poema de enorme extensión, escrito también en francés, de autoría muy debatida y de enorme influencia en la *interpretatio Christiana* del poeta de Sulmona. Una comparación de esta importante obra medieval con su fuente latina, las *Metamorfosis* de Ovidio, así como un comentario sobre las otras fuentes de que bebió el autor de este gran manual mitológico, los tenemos en ÁLVAREZ MORÁN (1977).

³⁷ Disponemos de una edición moderna de la obra, *Emblemas*, debida a SORIA (1975).

parecido propósito que no es del caso consignar aquí) y llega hasta el primer gran manual mitológico que merecería recibir tal nombre, por constituir un compendio ordenado de toda la tradición mítica conocida a partir de gran cantidad de fuentes (la mayor parte de ellas clásicas): la *Genealogía de los dioses paganos*, escrita por Giovanni Boccaccio³⁸ a mediados del s. XIV. La magna obra del autor certaldés es el antecedente, por vía directa o indirecta, de todas las grandes compilaciones mitológicas que verán la luz a lo largo de los tres siglos siguientes. Todos lo tienen presente y la mayoría lo *expolia* como fuente inagotable de información. La *Genealogía*, por la entidad de la obra y por la relevancia de su autor, sienta la autoridad del método alegórico entre sus numerosos sucesores en toda Europa.

Si nos atenemos a las obras italianas y españolas, las que con más probabilidad pudo tener ante sus ojos Calderón, es muy llamativo que hasta mediados del s. XVI no vuelva a aparecer un repertorio semejante al de Boccaccio. O bien la magna obra del sabio florentino se tenía por insuperable y disuadía de nuevos intentos, o bien en los años de mayor fervor humanístico se asumió como principio la mayor inmediatez posible con las fuentes clásicas³⁹. Es a mediados del s. XVI cuando salen a la luz en Italia tres nuevos tratados mitológicos. En un mismo año, 1551, se editan dos de ellos, uno debido al polígrafo de Ferrara Lillio Gregorio Gyraldi (*De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*) y el otro al milanés Natale Conti (*Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*). Sólo cinco años más tarde, Vincenzo Cartari se lanzó a la misma aventura, pero en lengua vernácula, con su *Le immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*. Todas ellas responden en esencia al mismo principio alegórico, son deudas de manual de Boccaccio y se fundamentan en un *totum revolutum* de fuentes que abarca desde autores antiguos a los padres de la iglesia, pasando por una pléyade de tratadistas cristianos.

En nuestro país también se componen, en lengua vulgar, dos grandes repertorios mitológicos que tampoco escapan, en líneas generales, al planteamiento de los italianos (dependencia directa o indirecta, de la gran obra de Boccaccio, y método de interpretación alegórico). Pero antes tenemos un interesante precedente en un tratado debido a la prolífica pluma del que fuera obispo de Ávila, Alonso Fernández de Madrigal, más conocido como *El Tostado*⁴⁰. Su obra, una suerte de apéndice mitológico que contiene el comentario de ocho personajes (todos ellos dioses, salvo Narciso), formaba parte de un conjunto mayor dedicado a glosar la *Crónica Universal* de Eusebio de Cesarea en seis tomos. Aunque fue escrita en la primera mitad del s. XV (el autor murió en 1455), no fue editada completamente hasta 1507. El tratado mitológico (*Libro de las diez cuestiones vulgares propuestas al Tostado, e las respuestas e determinación dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes*, más conocido como *Sobre los dioses de los gentiles*), debió de resultar de interés, pues fue luego publicado varias

³⁸ ÁLVAREZ MORÁN e IGLESIAS MONTIEL (1983) han traducido al español la obra de Boccaccio con interesantes notas explicativas. Una atención que se ha extendido a todos los manuales mitológicos de la época desde que, en 1976, la primera de ellas elaboró su tesis doctoral dedicada al estudio de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI (1977, 1998). Otra de sus más valiosas aportaciones ha sido la versión española de la *Mitología* de Conti (2006).

³⁹ También se editaban por esos años en Europa compendios universales de sabiduría, del estilo de las *Antiquae lectiones*, de Celio Rodigino en Italia (1516), o la *Silva de Varia lección*, de Pedro Mexía (1540), en España, que contenían su buena parte de ración mitológica y que influyeron, sin duda, en los manuales mitológicos posteriores. Así lo pone de manifiesto RUIZ MIGUEL (2006, 24) en su estudio sobre la obra del enciclopedista veneciano.

⁴⁰ Tenemos una edición de la obra en SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE y GONZÁLEZ ROLÁN (1995), con un interesante estudio previo. Los mismos autores trataron previamente la influencia de Boccaccio en este primer tratado mitológico en lengua castellana (1985).

veces por separado. Su fuente esencial es Boccaccio, a veces seguido de manera literal, y tiene interés como precedente (no reconocido, pero seguido con frecuencia) de la obra de Pérez de Moya⁴¹. Ocho de las *questiones* hacen referencia a los ocho personajes aludidos, de los que se comenta su genealogía, sus nombres y aspectos concretos de su leyenda. Su alcance es limitado, pues no posee la ambición universal del resto de los manuales aludidos, aunque su interés como precedente en nuestra literatura es incontrovertible.

Notoria es la diferencia entre el trabajo de *El Tostado* y los dos grandes manuales mitográficos españoles. Sin duda no es irrelevante que entre uno y otros medien las tres *enciclopedias* italianas a las que nos hemos referido. Un destacado *divulgador científico*, Juan Pérez de Moya, escribió el primer gran manual mitológico español, *La Filosofía secreta*⁴², editada por primera vez en 1585, y que conoció hasta cuatro reediciones en el siglo siguiente, prueba de su gran éxito. Consta de siete libros en los que el material mitológico aparece ordenado en distintas categorías (dioses, diosas, héroes, etc.). Como en casi todas sus obras, animaba a Pérez de Moya un afán por la divulgación científica, en este caso de la ciencia mitológica, interpretada, esencialmente, a la luz de la alegoría física y moral⁴³, aunque no faltan tampoco justificaciones de tipo evemerista. La estructura del tratado, que separa la descripción del mito de su interpretación moral (*declaración o sentido*), así como el agrupamiento de los personajes en categorías bien definidas, lo convirtieron en un útil instrumento de consulta, a pesar de las muchas prevenciones del autor hacia la explotación poética de la mitología. Su fuente esencial continúa siendo Boccaccio, aunque no siga el mismo principio genealógico que aquél en la estructura de su obra.

Bien entrado el s. XVII⁴⁴, aparece la otra gran monografía mitológica escrita en español, el *Teatro de los dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria⁴⁵. Su difusión y popularidad no fueron menores que las de su predecesor al que, por cierto, no cita ni una sola vez, en una obra que se distingue por la apabullante aportación de citas. El sabio franciscano sigue a Boccaccio ya desde el esquema de la obra, con trece libros, igual que había hecho el célebre escritor italiano. El primer tomo acapara los seis primeros, dedicados a sendas divinidades paganas (Saturno, Júpiter, Neptuno, Plutón, Apolo y Marte), mientras que el segundo tiene siete libros, seis dedicados a los grandes dioses restantes (Mercurio, Hércules, Juno, Minerva, Diana y Venus), y un séptimo para divinidades de menor rango (como Himeneo, Momo o Fama, por citar algunos que

⁴¹ CROSAS LÓPEZ (1997) analiza en un artículo las deudas que el bachiller jienense tuvo con la obra del obispo de Ávila, sobre todo en los pasajes en que Pérez de Moya no sigue a su fuente principal, la *Genealogia* de Boccaccio.

⁴² Actualizamos su caligrafía y abreviamos su extenso (aunque muy elocuente) título: *Philosophia secreta. Donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Ídolos o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria para entender Poetas y Historiadores*. En nuestro estudio hemos utilizado la edición de CLAVERÍA (1995).

⁴³ BARANDA LETURIO (2000) sostiene que Pérez de Moya utilizó la mitología como pretexto, como un reclamo a la atención de los lectores, para divulgar sus principios físicos y morales, sobre todo los primeros, que eran el verdadero objeto de su interés. Para la autora, la *Mitología secreta* sería una suerte de tratado de filosofía natural, como se aprecia en su estructura, en la sequedad de su estilo y en el deliberado distanciamiento de la expresión poética.

⁴⁴ Los dos primeros tomos de la obra aparecieron en 1620 y 1623, y, en razón a su gran éxito editorial, Juan Bautista Aguilar realizó una digna ampliación de la misma en un tercer tomo en fecha que hizo imposible su conocimiento por parte de Calderón (1688).

⁴⁵ Lamentablemente, no disponemos de una edición moderna fácilmente asequible de esta obra, como sucede con las dos anteriores mencionadas. Tenemos constancia de una edición a cargo de CALONGE GARCÍA (2004), con su correspondiente estudio, pero que no ha sido aún publicada. Nosotros nos hemos servido en nuestras consultas de la añeja edición madrileña de JUAN DE ARIZTIA (1737).

aparecen en nuestras obras calderonianas). El tratado de Vitoria es muy diferente ya desde su intención al de Pérez de Moya⁴⁶, pues no aspira tanto a desvelar principios naturales o morales escondidos en las leyendas mitológicas (aunque, por supuesto, no renuncie a ese propósito en su declaración de intenciones), cuanto a ofrecer un instrumento verdaderamente útil a los creadores que se interesen por la mitología. Este enfoque más pragmático y literario se aprecia en la enorme sucesión de citas (entre ellas, de poetas españoles del Siglo de Oro) que adornan su exposición.

No hay duda de que Calderón conoció muchos de estos materiales a los que hemos hecho mención, así como la poderosa tradición alegórica sobre el mito clásico que hemos secuenciado brevemente. Toda esta producción tiene una doble faz: por un lado han sido, junto con las fuentes clásicas, transmisores indirectos de la mitología antigua. Por otro, han ofrecido una interpretación muy condicionada de esa mitología. El uso que de ellos pudo hacer un autor como Calderón era también doble, bien como simple manual de consulta para el contenido de una figura o leyenda mítica, pero también como arsenal ideológico en la interpretación del mito. La primera utilidad es, por razones obvias, de casi imposible acreditación. En una obra literaria (y más aún dramática) no tenía sitio la mención de las fuentes. Y menos, cabe suponer (como en cierta medida sucede hoy en día con los manuales del estilo de los de Pierre Grimal o Antonio Ruiz de Elvira), si se concebían como una *obra de consulta*.

Sin embargo, nos parece interesante insistir en la segunda utilidad. Un autor como Calderón, con una profunda visión filosófica y religiosa de la realidad, dispone de un material de trabajo que ya ha recibido un intenso tratamiento interpretativo a través de la alegoría, es decir, fácilmente maleable para la transmisión de ideas de carácter filosófico, religioso o moral. El análisis de sus dramas mitológicos nos ha persuadido de que Calderón no se sometió a las interpretaciones alegóricas del mito, sino que creó literariamente nuevas interpretaciones (más o menos vinculadas a aquella tradición hermenéutica) de acuerdo con sus preocupaciones e intereses. Incluso en los autos sacramentales, cumbre literaria del género alegórico, Calderón concentra su intención en un propósito muy preciso, la exaltación del misterio eucarístico. Es decir, más que de interpretaciones concretas sobre un determinado mito, de lo que se sirve Calderón es, a nuestro juicio, de una tradición interpretativa muy elaborada, es decir, del método más que de la letra. Y así somete a personajes como Narciso, Prometeo, Hércules o Aquiles a su peculiar universo conceptual (la presión del destino, la culpa heredada, el honor y los celos, la pugna entre la especulación y la acción...), sin que se perciba en su lectura una vinculación necesaria con las exégesis de los manuales a los que nos hemos referido.

Es muy probable que la enorme variedad de posibilidades en esta recepción, no sólo en la cantidad ingente de autores de posible lectura o consulta, sino en la forma en que el mito era susceptible de ser entendido e interpretado, pudo ser aprovechada por el genio de nuestro poeta, quien, en vez de verse condicionado por una u otra tradición interpretativa, dispuso de un riquísimo abanico de posibilidades que pudo utilizar a su gusto sin que lo atenazara ninguna consideración que no fuera transmitir su mensaje y arroparlo con la mayor belleza estética. Calderón, en definitiva, es un poeta, y se acerca

⁴⁶ SERÉS (2003) hace un certero análisis de la obra de Baltasar de Vitoria, ya desde la primera palabra de su título, *Teatro*, que denota un afán enciclopédico. Algunas de sus ideas las hemos hecho propias en nuestra breve referencia a la obra.

al mito de una manera creativa, como una oportunidad de invención literaria, con una gran libertad e independencia de criterio.

1.3.4 El contacto directo con los clásicos

Además de las grandes *enciclopedias* mitológicas a las que hemos aludido en el apartado anterior, Calderón tuvo también acceso directo a los clásicos, tanto en latín como en sus traducciones españolas (no nos parece que su conocimiento del griego lo habilitara para leer con soltura las pocas obras de las que podía disponer en esta lengua).

Tenemos constancia de la difusión editorial de las principales obras clásicas en la España del Siglo de Oro, y particularmente de Ovidio y su obra más difundida e influyente, las *Metamorfosis*. De acuerdo con los datos ofrecidos por un estudio sobre el tema⁴⁷, Ovidio es el único autor clásico que figura sin interrupción entre los cuatro autores grecorromanos más publicados en traducciones al castellano a lo largo de los siglos XVI y XVII en España. Y es el más publicado en las tres últimas décadas del último de estos dos siglos. Las ediciones de las traducciones al español de autores clásicos a lo largo del s. XVI fueron 266 (190 salidas de las imprentas de España y 76 fuera de nuestro país). El número alcanza las 215 en el siglo XVII (175 en España y 40 en el extranjero). En su conjunto, estos números parecen acreditar, en personas de la formación intelectual y el nivel social de Calderón, un conocimiento bastante extendido de la principal literatura grecolatina conocida en nuestro país.

Nos detendremos en Ovidio⁴⁸, referencia inexcusable para todo autor que pretendiera abordar un tema mitológico en el Siglo de Oro español. Una persona de la cultura de Calderón tenía varias posibilidades de acceso a las *Metamorfosis*. La primera, el texto en latín, ampliamente difundido en esta época y presente en la formación de Calderón ya desde los ejercicios escolares del Colegio Imperial⁴⁹. Pero disponía también de versiones en lengua vulgar, principalmente en italiano y en español. La traducción en romance que más influencia tuvo fue la del italiano Giovanni Andrea dell' Anguillara, hecha en verso y muy extendida por España y, como veremos, modelo de alguna de las que se editaron en nuestra lengua (hay que advertir que no se trata de traducciones al uso moderno, que buscan la mayor cercanía posible con el original, sino una suerte de paráfrasis que sigue con mucha holgura el contenido del texto latino). Cossío⁵⁰ asegura que fue tan seguida por nuestros poetas como el original ovidiano. Buena traducción al italiano fue también la de Ludovico Dolce, aunque con menos repercusión en nuestras letras.

⁴⁷ BEARDSLEY, T.S. (2003).

⁴⁸ Sigue siendo obra de consulta imprescindible para el estudio de la impronta del poeta romano en el Renacimiento español el libro de SCHEVILL (1913), aunque, de acuerdo con su título, apenas llega a Calderón. Tan sólo lo hace para lamentar lo poco estudiado que estaba el asunto de sus fuentes, asunto que, por otra parte *...would justify a whole book* (224). Para el caso de Virgilio, tenemos también un trabajo muy interesante en DOLÇ (1978).

⁴⁹ COTARELO Y MORI (1924, 61) incluye *algo de Ovidio* como uno de los primeros ejercicios de traducción de un texto, junto con algunas cartas de Cicerón.

⁵⁰ COSSÍO Y MARTÍNEZ FORTÚN (1952) dedica un apartado a las traducciones de Ovidio en el capítulo II de su obra (*Traductores y expositores*), en el que valora la calidad de las mismas y su grado de influencia en los poetas del Siglo de Oro.

Por lo que hace a las traducciones en español⁵¹, hay tres que abarcan la obra completa y una que alcanza sólo los siete primeros libros. La primera en aparecer, y la única libre de la influencia de Anguillara, fue la debida al cántabro Jorge de Bustamante, profesor de humanidades en Alcalá, editada por primera vez en Amberes en 1545 y que gozó de un enorme éxito editorial. Exhibe en su planteamiento la misma intención moralizadora de los manuales mitológicos a los que hemos hecho referencia en el epígrafe anterior. Su carácter *prosaico* se deja notar incluso en la incorporación en el texto de muchos elementos propios del siglo XVI español. Un grado de libertad hacia el original ovidiano, en un texto directamente vinculado a él, que nos puede ilustrar sobre el nivel de sometimiento que Calderón podía sentir hacia su fuente principal.

En 1580 vio la luz en Salamanca (fue reeditada por el propio autor en Burgos en 1609, con la añadidura de un curioso diccionario mitológico) la traducción en verso de Antonio Pérez Sigler con el interesante título *Los XV libros de los Metamorphosus del excelente poeta latino Ovidio. Traducido en verso suelto y octava rima por Antonio Pérez, con sus alegorías al fin de cada libro...*, que deja entender también la intención de moralizar que anima su empresa. La influencia de Anguillara⁵² en esta traducción es muy notoria, y mayor, según avanza el texto.

Parcial es la traducción, también en verso, de Felipe Mey, miembro de la famosa familia de impresores valencianos, *Del Metamorphoseos de Ovidio en octava rima*, editada en Tarragona el año 1586. Es, tal vez, la traducción más cercana al original ovidiano, pero que no dejó impronta alguna en nuestras letras, pues no contó ni con una sola reedición.

La más leída e influyente, con mucho, de todas las traducciones españolas de Ovidio fue la que hizo Pedro Sánchez de Viana y que apareció en Valladolid en 1589, *Las Transformaciones de Ovidio en tercetos y octavas rimas...* Una de sus mayores virtudes estriba en la gran cantidad de anotaciones que glosan la traducción y que enriquecen mucho la edición de la obra. El título de esta sección delata lo difícil que hubo de resultar a estos autores desvincularse de la tradición alegórica medieval: *el comento y explicación de las fábulas; reduciéndolas a filosofía natural y moral, y Astrología e Historia*.

En suma, y sin entrar en más detalles que, a pesar de su interés, nos apartarían demasiado de nuestro propósito, podemos concluir que una persona de la formación de Calderón, y de su privilegiada posición junto a la corte, tenía a su alcance el acceso directo a los autores clásicos editados en su tiempo (y que sumaban ya un elenco notable), bien en latín, bien en traducciones al español o italiano. Como era de esperar, una de las obras más reclamadas y difundidas, las *Metamorfosis* de Ovidio, se ofrecía en las tres lenguas y en varias versiones.

⁵¹ La primera traducción hecha en España no es ninguna de las que vamos a mencionar en lengua española, sino la escrita en catalán por Francesc Alegre en 1495 (*Lo libre de les transformacions del poeta Ovidi*).

⁵² De esta opinión es ALONSO DE MIGUEL (2002), quien compara en algunos pasajes la versión de Sigler con la de Viana, y, una y otra, con la de Anguillara, discrepando con Cossío en el grado de influencia del traductor italiano sobre Sigler.

1.4 El mito en Calderón y en su entorno creativo

Una vez que hemos considerado las posibles influencias que sobre Calderón ejerció su biografía personal y la tradición literaria que, esencialmente en lo que atañe a la materia mitológica, llegó hasta su época, creemos interesante hacer una breve semblanza del contexto creativo (no sólo literario, también pictórico) en que se movió nuestro poeta, partiendo de los aspectos más generales hasta los de más concreta influencia en su producción, como es el destino de sus obras para representaciones de las características de la *fiesta real* o *el auto sacramental*. Círculos concéntricos en el núcleo de los cuales pretendemos emplazar nuestro trabajo, de manera que éste tenga el mayor sentido *histórico* posible.

1.4.1 La mitología, uno de los grandes motivos literarios del Siglo de Oro español

Poca o ninguna justicia vamos a hacer en este comentario a un epígrafe tan ambicioso. Tan sólo pretendemos llamar la atención sobre algo tan notorio que de puro evidente puede a veces ser obviado. Es casi imposible leer un texto literario del Siglo de Oro en el que, de manera implícita o explícita, no se encuentre una alusión más o menos estereotipada a la mitología grecorromana. Ello tiene su parte de exhibición erudita, pues la mitología fue para ellos, como tal vez siga siendo para nosotros, índice de cultura y refinamiento intelectual, pero en su caso debemos insistir en que ese conocimiento formaba parte del soporte cultural básico de una persona ilustrada de la época, y por lo tanto, contenía un código que era conocido y compartido con el lector. La mitología, por otra parte, no era sino la proa de la gran sabiduría antigua, de la que resulta imposible disociarla. La presencia de la mitología en un texto literario era algo tan natural como una referencia a nuestra historia nacional o a los textos bíblicos.

Pero la mitología no sólo proveía de todo un arsenal codificado de referencias rápidas para ejemplificar o dar lustre a un determinado episodio, sino también, y como resulta tan manifiesto en el caso de la pintura, aportaba motivos sobre los que se podía basar toda una composición. Prueba abundante de uno y otro uso la tenemos en la parte de nuestro trabajo que hemos dedicado a contrastar el cultivo de personajes o lugares mitológicos calderonianos con el encontrado en otros autores del Siglo de Oro. Basta con echar un vistazo al índice de autores para comprobar que están presentes todos nuestros grandes genios. Hemos recurrido a Lope en 86 ocasiones, a Cervantes en 57, a Góngora en 55, a Quevedo en 31, a Garcilaso de la Vega en 21, a Arguijo en 14, al Conde de Villamediana en 12, a Tirso de Molina en 9, y en menor medida a otros autores de la época también muy relevantes⁵³.

En suma, Calderón está inscrito en una época en que la mitología es un componente esencial de la cultura literaria, y un elemento muy operativo en ella⁵⁴. Las referencias a

⁵³ Estas alusiones lo son a pasajes concretos de las obras de los autores mencionados, computando como una sola si se dan, en la misma obra, otras referencias a un mismo personaje o lugar. Tampoco hemos estimado en este cálculo otras referencias de carácter más general y que no especifican una ubicación precisa.

⁵⁴ ROMOJARO MONTERO (1999) estudia desde un punto de vista estructural las funciones de la mitología clásica en la obra poética de cuatro autores señeros del Siglo de Oro, muy significativos en la evolución estética del mismo (Garcilaso, Lope de Vega, Góngora y Quevedo). Para la autora la función más relevante de la mitología en estas obras es la *tópico-erudita*, es decir, la que a través del principio emulador de la *imitatio* busca prestigiar su obra mediante distintos tipos de referencia a aquel conjunto de sabiduría tenido por el más refinado y excelente. La mitología, en esta función, es un elemento clave.

este mundo antiguo, muy estereotipadas en la mayor parte de las ocasiones, dan lustre a la obra poética, son una especie de distintivo convencional para acreditar el nivel de erudición del autor, al que se le presume en contacto con la fuente de la sabiduría y la inspiración literaria. Este cultivo extendido y prestigiado hace que la mitología fuera un tema familiar a la creación literaria de la época, reconocido también por el receptor de estas obras. Calderón no hace sino sublimar esta tendencia aprovechando más que ningún otro el tema mitológico como inspirador argumental de una parte significativa de su producción dramática.

Por otro lado, hemos advertido que la recepción de la mitología clásica por los autores del Siglo de Oro, y aún más su uso, está muy esquematizada. Es decir, se muestra una preferencia por ciertos ciclos míticos y por unos perfiles muy limitados de sus personajes: Baco es despojado de toda la enorme riqueza de matices que tiene en el mundo clásico (pensemos en *Las Bacantes* de Eurípides, por ejemplo), para venir a dar en un más o menos chabacano símbolo del abuso del vino; Vulcano, o es un experto herrero o el marido cornudo; Marte, un adúltero o un símbolo primario de la guerra; Venus y Diana son encarnación del amor sensual, la primera, y la continencia, la segunda; y así sucesivamente. Esta estricta codificación permite alusiones metafóricas que dan por sabida la conexión de los personajes con los atributos o rasgos principales de su mito. Circunstancia que convierte muchas veces la referencia a un dios o a un héroe en casi un nombre común. Y para que acontezca este proceso la presencia del tema mítico en la cultura de estos creadores ha tenido que ser intensísima.

Pero también la tradición mítica en su conjunto aparece muy limitada cuando la obra literaria asume un mito como argumento principal. Un ramillete de leyendas ha hecho fortuna y se repite sin cesar en fábulas y dramas mitológicos, interpretadas siempre de manera muy semejante, adoptando una lectura preferente sobre la siempre multiforme y compleja naturaleza del relato mítico. En el Siglo de Oro el mito como argumento se emplea, fuera de composiciones menores (fundamentalmente sonetos), en dos tipos de obras: *la fábula*, un poema de larga extensión, frecuentemente en décimas u octavas, que desarrolla un argumento mítico en toda su dimensión, y el *drama mítico*, comedia o auto sacramental, que también puede adoptar una leyenda antigua como base argumental. Pues bien, parece existir en estas composiciones un principio de *imitatio* o emulación superadora, más que la búsqueda de la originalidad.

Al repasar la copiosísima información que nos ofrece Cossío⁵⁵ en su fantástico recorrido por la fábula mitológica en el Siglo de Oro, comprobamos la insistente repetición de los mismos motivos en todos los autores⁵⁶. Y si en época medieval la tradición mítica hegemónica fue *la materia troyana*, en nuestro Siglo de Oro prevalecen sobre todas las demás las leyendas que narran un episodio amoroso de final desgraciado: son los casos de Hero y Leandro, Píramo y Tisbe, Venus y Adonis, Céfalo y Procris, Teseo y Ariadna, Eco y Narciso, Polifemo y Galatea, Orfeo y Eurídice, Psique y Cupido, Endimión y Diana, Dafne y Apolo, Acteón y Diana, Ifis y Anaxárate, Alfeo y Aretusa y algunos otros semejantes; fuera de este núcleo temático predominante, hay otros lances

⁵⁵ Remitimos para los detalles de autores y títulos a la obra de COSSÍO Y MARTÍNEZ FORTÚN (1952), una recopilación sistemática, erudita y amena que pone en su lugar la dimensión de la fábula en la literatura española de la época.

⁵⁶ En un apresurado recorrido por el título de las fábulas que aparecen en la recopilación de Cossío, nos encontramos con veintidós dedicadas a Adonis (con mayor o menor relevancia del papel de Venus en la historia), dieciséis a Píramo y Tisbe, diez a Eco y Narciso, ocho a Apolo y Dafne, siete a Hero y Leandro, cinco a Céfalo y Procris, cuatro a Acteón y Diana... La muestra nos sirve para confirmar que los temas se repiten de manera insistente.

amorosos sin tanta carga trágica, pero de peripecia novelesca, como los de Júpiter y Europa, Venus y Marte o Perseo y Andrómeda. Y más allá del tema amoroso (aunque es difícil que un personaje no ofrezca ese flanco), nos encontramos con figuras cargadas con una fuerte significación simbólica, muy aptas para transmitir un mensaje moral, como Ulises, Hércules, Aquiles, Faetón o Narciso. Por último, hemos de destacar el tratamiento de motivos que eran, por así decirlo, el soporte de un debate muy del gusto de la época, como el certamen por las armas de Aquiles, entre Áyax y Ulises, símbolo de la pugna entre las armas y las letras, la oposición, tan explotada por Calderón, entre Diana y Venus, para representar distintas actitudes ante la pasión amorosa, o los distintos *amores* (Amor, Cupido y Anteros), para reflejar las diversas manifestaciones de ese sentimiento.

En lo que hace a la producción dramática, el panorama apenas cambia⁵⁷. Los argumentos se repiten de manera insistente y son, en esencia, los mencionados para las composiciones poéticas. Es evidente que la fábula supuso todo un manantial argumental para el drama mitológico, con la virtualidad adicional de que ya había aplicado al mito un tratamiento poético y lo había reducido a una secuencia argumental. Hay autores que cultivan con éxito ambos géneros. Tirso de Molina, Mira de Amescua, Lope de Vega, Soto de Rojas, o Salazar y Torres se cuentan entre los más conspicuos.

Calderón, al que tenemos por un buen conocedor de la mitología clásica, sigue esta tendencia, dramatizando temas ya muy trillados en nuestra literatura, como los de Venus y Diana, Apolo y Dafne, Venus y Adonis, Orfeo y Eurídice, Psique y Cupido, Diana y Acteón, Ifis y Anaxárate, Faetón..., aunque su cultura mitológica e intuición dramática le llevaron a innovar en terrenos algo menos explorados, como las leyendas de Prometeo o Semíramis (ésta última con un precedente muy directo en la obra de Virués). Es evidente que la preocupación no era innovar en cuanto al tema, sino, de acuerdo al principio de la *imitatio* clásica, superar los modelos precedentes.

1.4.2 La mitología como tema prestigioso en el Siglo de Oro español

Volvemos a insistir, aun a riesgo de resultar demasiado reiterativos, en el prestigio, en el *glamour* (permítasenos el abuso), de la cultura grecolatina en general y, muy especialmente, de su tradición mítica. La cultura clásica, revitalizada con entusiasmo en el Renacimiento, seguía teniendo un enorme ascendiente cultural sobre los intelectuales del siglo XVII. Un conocimiento de las lenguas y de la sabiduría clásicas es el mayor aval para ser considerado una persona culta e ilustrada. En la enseñanza estos saberes seguían ocupando, junto con la doctrina eclesiástica, una posición troncal. Es lícito presumir, por el incesante tratamiento de los mitos antiguos en la literatura y en el arte a lo largo de todo el Siglo de Oro, que era general entre la población letrada de la época un aceptable conocimiento de esta tradición, y que saborearían con gusto la recreación de historias que les eran conocidas y apreciadas. Este gran ascendiente cultural, cuyo peso llegó incluso a veces a incomodar a las minorías ilustradas (repárese a este respecto en la *Querrela entre de Antiguos y Modernos*, en pleno incendio en la Francia

⁵⁷ Disponemos en O'CONNOR (2006) de una relación de dramas basados en contenido mítico, aunque en esta ocasión sin comentario adjunto. Los hitos dramáticos fundamentales de inspiración mítica en nuestro Siglo de Oro son repasados por FERNÁNDEZ NIETO (1995) en un breve artículo en el que dedica una breve glosa a las obras.

contemporánea de Calderón, y cuyos ecos llegarían sin duda a España⁵⁸), no deja de estar operativo, y su uso otorga un toque de grandeza y distinción que resulta mucho más difícil conseguir con cualquier otra clase de argumento. En realidad, Calderón, aunque no de manera explícita, toma partido en aquel debate por una armonización de las dos tradiciones, que reconoce la excelencia de la sabiduría antigua, pero sin poner nunca en duda la primacía de la revelación cristiana.

Por otro lado, el mito clásico no es sino una condensación de experiencia, una abstracción artística e intelectual de los grandes temas que han preocupado siempre al ser humano. Su lenguaje simbólico provee de un vocabulario susceptible de dar cuerpo y argumento a cualquiera de esos temas. En una época como la barroca, tan dada al simbolismo en todas sus manifestaciones artísticas, la mitología suponía todo un filón temático e ideológico.

Sobre los *consumidores* del producto mitológico y su rango social, es muy interesante poner en paralelo la creación literaria con el arte pictórico⁵⁹. La demanda de la pintura de tema mitológico la acaparaban los lugares y niveles sociales más dinámicos. Sevilla, el gran puerto de intercambio con las Indias, y Madrid, asiento de la corte, son los lugares que suponen la mayor parte de la demanda de este tipo de arte; y, dentro de las clases sociales, la realeza, la nobleza de corte y la enriquecida por el comercio, que constituyen las élites ilustradas, eran los mayores compradores. Por supuesto, el principal cliente, con diferencia, es el rey, y entre ellos hay que destacar al más aficionado al teatro y al arte de todos los Austrias, Felipe IV. Es llamativo, por otra parte, que los asuntos que inspiran esta pintura vienen a coincidir con los tratados en la obra calderoniana: *Los temas preferidos en el s. XVII son los heroicos, comenzando por Hércules (...) y el ciclo troyano. A éstos siguen los extraídos de las Metamorfosis, principalmente los referidos a Venus, Apolo y Júpiter*⁶⁰.

1.4.3 El mito y la *ocasión*. El mito representado

Calderón escribe sus dramas de contenido mitológico en dos tipos de composición teatral de características muy singulares, la fiesta palaciega y el auto sacramental. La naturaleza tan específica de estos dos subgéneros dramáticos influye sin ninguna duda sobre la elección del tema mítico y sobre su adaptación dramática, y hacen inexcusable un conocimiento, por somero que sea, de sus características para poder calibrar de manera adecuada la influencia del molde dramático sobre la manipulación del mito.

La **fiesta cortesana** se remonta, tal cual evolucionará hasta los dramas palaciegos calderonianos, a las cortes italianas renacentistas⁶¹, sobre todo a la de los Medici florentinos del s. XV, en las que, entre los actos de las representaciones de Plauto y Terencio, se improvisaban pequeños interludios teatrales en los que la música y la vistosidad escénica tenían un papel preponderante. Tampoco es ajena a esta tradición la

⁵⁸ La secuencia de esta intensa polémica intelectual está muy bien descrita en HIGHET en su gran obra sobre la transmisión de la cultura clásica (1978, 411-449).

⁵⁹ Estos datos los hemos extraído del libro de LÓPEZ TORRIJOS (1985), que ofrece, en el terreno del tema mitológico, un interesantísimo paralelo en el mundo de la pintura con respecto al de la creación literaria.

⁶⁰ LÓPEZ TORRIJOS (1985, 18).

⁶¹ Nos dejamos guiar en este terreno por GREER (1991), que repasa los precedentes de la *fiesta real* en su introducción a los dramas de corte calderonianos.

costumbre de dramatizar *ocasiones* de especial realce en la familia dominante de la ciudad (triumfos, bautizos, bodas, etc.) con teatralizaciones de motivos mitológicos que tenían también como característica esencial la aparatosidad escénica y el acompañamiento musical, y que perseguían impresionar a sus auditorios, transmitiendo la magnificencia y poder de la corte. Los temas utilizados en las antiguas *favole pastorali* florentinas (títulos como la *favola d'Orfeo* de Angelo Poliziano, el *Céfalo*, de Niccolò da Correggio y la *Dánae* de Baldassare Taccone) son un anticipo de lo que nos encontraremos en la versión más acabada del género que tenemos en Calderón.

A lo largo del s. XVI, y sin duda atraídos por la concepción del teatro clásico grecolatino⁶², puesto en escena en un solemne espacio dedicado en exclusiva a la representación dramática, los príncipes de las cortes italianas instan a sus arquitectos a construir un lugar también específico y con el equipamiento adecuado para la representación de unas *fábulas* que cada vez asumen una mayor complejidad escénica. Un espacio en que los juegos de perspectiva asentados en cálculos matemáticos y los efectos derivados del uso de una tramoya cada vez más elaborada, potenciarán en extremo la espectacularidad de la representación y el carácter fantástico del argumento mítico. Hay una tendencia cada vez más acusada a extender el canto a toda la representación, lo que dará origen, con el tiempo, al género operístico.

Este modelo, como sucedió en general con la gran cultura renacentista italiana, se fue irradiando por toda Europa, en donde evolucionó de distinta forma según el énfasis que se diera a los distintos elementos presentes en el espectáculo (el texto, los efectos escénicos y de tramoya, la música o a la danza) y con rapidez e intensidad en España, cuya relación política tan directa con Italia le hacía sentir el eco inmediato de sus innovaciones⁶³. En nuestro país, estas fiestas cortesanas se irán convirtiendo poco a poco en un abigarrado espectáculo (que podía incluir festejos tan disímiles como una corrida de toros, una naumaquia o una exhibición ecuestre) en el que la representación teatral constituirá la atracción central. Una representación teatral que, en consonancia con el contexto en que está inmersa, presenta unos requisitos especiales en su composición (la atención a todos los componentes de que hemos hablado y que caracterizan a este subgénero desde su origen) que condicionan inevitablemente la naturaleza del texto.

Es muy significativo que Lope de Vega, que había dado con la fórmula del éxito en el teatro popular de los corrales, sea el primero en aventurarse en este lucrativo género teatral, el más asociado a la corte y la alta nobleza⁶⁴. En 1614 se representa en Lerma, ante el rey Felipe III y su corte, *El premio a la hermosura*, un drama de inspiración caballeresca en la que un Felipe IV de 9 años (en claro anticipo de lo que será su rendida vocación por el teatro) asumió el papel de Cupido. Esta representación, que ponen en escena los propios cortesanos, contiene ya los elementos característicos del género: predilección por el tema fantástico (mítico o caballeresco), gran despliegue escenográfico y notable presencia musical. Unos años después, y ya en el reinado de Felipe IV, mucho más aficionado al teatro que su padre, se estrenan en palacio, para

⁶² El Teatro Olímpico de Vicenza, debido en su diseño al gran renovador de la arquitectura renacentista, Andrea Palladio (1508-1580), es el primer espacio escénico que trata de recuperar explícitamente el modelo grecorromano, tratándolo de superar, al cerrar completamente el edificio.

⁶³ Los primeros pasos de este género de espectáculo dramático cortesano en nuestro país a lo largo del siglo XVI y primeros años del s. XVII están meticulosamente descritos por FERRER VALS (1991).

⁶⁴ Una perspectiva general de las condiciones escénicas en que se desarrolló todo el teatro español de la época se encuentra en la espléndida obra de SHERGOLD (1967).

festear el decimoséptimo cumpleaños del monarca, dos obras dramáticas. La primera es *La Gloria de Niquea*, también de tema caballeresco, debida a la pluma del legendario Conde de Villamediana. A continuación se puso en escena *El vellocino de oro*, de Lope de Vega, que ya introduce como argumento el tema mitológico, que tanta fortuna conocerá en este subgénero teatral (no se tienen datos de la representación de la comedia *Adonis y Venus*, también de Lope, que pudo ser la pionera en la introducción de la mitología en el teatro palaciego español). Para el estreno de *El vellocino de oro* ya se contó con los servicios escenográficos de un experto italiano, Giulio Cesare Fontana, lo que apuntaba sin ambages a la incorporación en la corte española del modelo teatral italiano. Con todo, el concurso en la representación de los cortesanos aún confiere un aire un tanto *amateur* a estos primeros tanteos.

Se siguen otras representaciones, tanto en Aranjuez como en Madrid, hasta que nos encontramos con otro hito importante en la evolución de este tipo de teatro, *La selva sin amor*, de Lope de Vega, estrenada en 1629. Esta obra representa un notable avance cualitativo por cuatro razones: en primer lugar, es la primera obra totalmente cantada del teatro español, en rigor, un libreto de nuestra primera ópera (género que había nacido a finales del siglo anterior entre los humanistas florentinos que pretendían resucitar la antigua tragedia griega). En segundo lugar, fue representada ya por actores profesionales, y no por los voluntariosos aficionados de la corte; en tercer lugar, abunda en el tema mitológico (protagonizan el drama Venus y Cupido), un rasgo que será muy característico de estas composiciones; y, por último, pero tal vez lo más destacado, la escenografía es responsabilidad de Cósimo Lotti, uno de los más prestigiosos *fontaneros* italianos, que trae de su país los últimos avances en materia escénica. Lotti consigue que sus impresionantes *efectos especiales* prevalezcan en la composición total del espectáculo, subordinando a ese fin el texto del poeta, que ya en los últimos años de su vida y en un subgénero en el que no se siente tan cómodo como en su hábitat natural de los corrales, lo admite resignado. Lope compondrá aún, un año antes de su muerte, una comedia más de este tipo, basada en el mito de Psique y Cupido, *El amor enamorado*, cuando ya en el panorama teatral español, y más aún en el de la corte, se asistía a la ascensión incontenible del más brillante de aquellos *pájaros nuevos* (así los había motejado con recelo el gran monarca de la comedia española), el que dará su forma más característica y equilibrada a este tipo de composición, Pedro Calderón de la Barca.

La luz que declina deja paso a la estrella emergente. Mientras Lope no estuvo nunca muy a gusto en este nuevo molde dramático, asfixiado entre tanta tramoya y efecto escénico, y sin energía ya para imponer su criterio, Calderón dominará totalmente el género, sentando desde su primera obra, *El mayor encanto, amor*, algunos rasgos que se harán definatorios de la comedia palaciega en lo que quedaba del s. XVII, su época dorada. Se consolida el tema mitológico, pero entendido con una mayor profundidad simbólica que sus precedentes, sin por ello prescindir de su gracia y atractivo. Calderón defiende con vigor la independencia y dignidad del texto dramático, que no se subordina al efecto escénico, sino más bien al revés, pues a su juicio la escenografía servía para potenciar el sentido del texto. Es decir, Calderón será capaz de integrar todos los elementos de esa compleja representación en un todo coherente guiado por el sentido del drama. A este respecto es muy elocuente la defensa que de la dignidad del texto hace Calderón frente a la tendencia al puro espectáculo que le proponían los *fontaneros*

italianos, con Lotti a la cabeza⁶⁵. El gran éxito de Calderón es haber conseguido preservar la calidad literaria del texto, su gran fuerza simbólica, sin por ello renunciar a la increíble espectacularidad de los efectos escénicos o a la decidida incorporación de la música y la danza.

La resuelta apuesta de Felipe IV y su célebre valido el Conde-Duque de Olivares por el teatro, hizo que Calderón, a partir de 1640, dispusiera de un espacio teatral específico para la representación de este tipo de dramas, el Coliseo del Buen Retiro. Es muy probable, a juicio de muchos testimonios directos e indirectos (entre ellos, las propias anotaciones escénicas de las obras representadas), que no hubiera en toda Europa un lugar más idóneo para la representación de este tipo de obras. Hay que pensar que fue construido con ese fin concreto, y contando con los requerimientos de estas representaciones, sin reparar en gastos, pues sobre la conciencia del valido y su monarca pesaba la convicción de que tanto el recinto como las representaciones que tenían lugar en el mismo, eran el principal escenario de enaltecimiento de la monarquía y la principal máquina publicitaria ante la propia corte, desde la que esa imagen se irradiaba al pueblo, y ante los representantes de otras monarquías europeas. Calderón se encontró con todo con lo que un creador podría soñar: a su excepcional talento pudo sumar el favor de la corte y una infraestructura construida a propósito para la representación de su obra. Los mejores escenógrafos, los mejores músicos, compañías profesionales de teatro, seguridad económica, un reconocimiento constante a su labor...

Calderón, y no es la faceta más divulgada de su enorme talento artístico, fue un soberbio precedente de la integración de las artes, sólo parcialmente conseguida en la ópera, en la que el libreto se sometió invariablemente a la música y al aparato escénico, y tal vez culminada en el cine, que da cobijo a todas las artes imaginables, aunque su relación con el espectador sea indirecta y muy fría. Si nos tuviéramos que imaginar a Calderón en la época moderna, el perfil que más se nos ajusta sería el de un exitoso director de cine, de la espectacularidad (y profundidad dramática) que en algunas de sus películas han conseguido cineastas como Spielberg o Coppola.

El otro espacio en que se representan sus otras obras dramáticas de argumento mitológico, *los autos sacramentales*, son las calles y plazas de la ciudad (de Madrid, esencialmente, aunque también escribiera una composición de este tipo para Toledo, y sus autos tuvieran frecuentes reestrenos en otras ciudades españolas)⁶⁶. Los autos sacramentales, contra lo que pudiera parecer a primera vista a un observador moderno, son la composición más popular del teatro español del XVII. Frente al carácter decididamente elitista de la comedia palaciega, o a las trabas que supone, en la comedia de corral, la limitación del espacio y el cobro de una entrada, el auto sacramental es

⁶⁵ Es muy significativa, por su claridad y la elegancia en su redacción, la respuesta que dio Calderón a Lotti ante el planteamiento escénico que hacía el italiano para la puesta en escena de *El mayor encanto, amor: Aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable, por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación*. En este breve pasaje se compendia de forma admirable el pensamiento de Calderón ante el problema del difícil encaje de las distintas piezas del drama palaciego. La respuesta autógrafa de Calderón se puede leer en formato facsímil en REGUEIRO y REICHENBERGER (1984).

⁶⁶ Para un seguimiento detallado de los autos sacramentales de nuestro teatro barroco en general, y los de Calderón en particular, disponemos de un excelente compendio bibliográfico debido a CILVETI y ARELLANO (1994). Para los aspectos escénicos de la representación del auto (y como provisor de una rica bibliografía sobre todas las cuestiones que rodean a este tipo de composición en Calderón) nos ha parecido de sumo interés la introducción de la edición que hace Díez Borque (1983) a dos autos sacramentales y dos obras menores, por mucho que no estén incluidas en las que nosotros hemos estudiado. Una panorámica de los temas clásicos tratados en los autos calderonianos, por último, la encontramos en GARCÍA TEJEIRO (2006).

gratuito, y su escenario es un gran espacio público que permite una asistencia masiva. Comparten los autos con las comedias palaciegas un aparatoso decorado escénico, importante en el desarrollo de la trama por estar cuajado de un simbolismo esencial para la inteligencia del argumento, por cuanto el público que asiste a estas representaciones es en buena parte iletrado. A la codificación del texto se añade un código visual mucho más asequible al público en general. Estos aparatosos decorados, pródigos también en sorprendentes efectos, eran trasladados en diferentes *carros*, cada uno a propósito para las distintas secuencias del drama.

En 1264 el papa urbano IV instituye la celebración de la festividad del *Corpus Christi*, para potenciar el dogma eucarístico. Esta festividad se irá solemnizando de manera progresiva en la Edad Media en toda Europa con la celebración de procesiones y actividades de tipo teatral, de las que tenemos muestras en Gil Vicente, Timoneda o el *Códice de autos viejos*. Pero es tras el Concilio de Trento cuando se potencian en España las representaciones dramáticas de este tipo como solemne afirmación colectiva de la fe ante las *desviaciones* protestantes, y se perfila como un género de características muy específicas en la pluma de Calderón y Valdivielso, sus dos grandes cultivadores.

El auto es un espectáculo religioso, condicionado, más que ningún otro género o subgénero literario, por su contenido y *ocasión*. Era una exhibición subvencionada por los ayuntamientos que consistía en un drama de un solo acto, de contenido alegórico, que exaltaba el sacramento de la eucaristía con motivo de la festividad del *Corpus Christi*. El sacrificio de Jesucristo por la salvación humana (simbolizado en el rito de la comunión), y la victoria de su naturaleza divina sobre la muerte, son el eje argumental del auto. Este monótono mensaje se expresa a través de múltiples argumentos justificados por la interpretación alegórica. En esencia, el auto era una versión dramática, masiva y espectacular del misterio eucarístico. Como la antigua tragedia griega, esta representación estaba cargada de unción religiosa, emoción colectiva y compromiso moral. Obviamente, los condicionamientos de género en estas composiciones son máximos, y sólo un talento como el de Calderón, especialmente dotado para la abstracción teológica y filosófica, pudo llevar una fórmula tan asfixiante para el autor a un resultado literariamente tan brillante y filosóficamente tan rico como *El gran teatro del mundo* o, para atenernos a nuestras obras, *El divino Orfeo* o *Psiquis y Cupido*.

1.5 Metodología

Una vez que hemos dibujado a trazo grueso el contexto en que se escribieron las obras que han sido objeto de nuestro estudio y que tanto han condicionado su creación (desde la tradición mitológica hasta la biografía del poeta, pasando por las convenciones genéricas que delimitan su producción y las condiciones materiales en que ésta se desarrolló), es hora ya de concentrarse en el texto, de acuerdo al propósito con que hemos abordado este estudio.

Pero antes de exponer los resultados del mismo, es preciso dejar clara la metodología que hemos aplicado, tanto en su *abordaje*, como en la exposición de sus resultados. Criterios que podrán ser discutibles, pero a los que nosotros, una vez establecidos, nos hemos atenido de manera rigurosa.

1.5.1 Rastreo sistemático de las menciones mitológicas

En el trabajo de investigación previo a esta tesis⁶⁷, leímos con atención los veintiocho dramas calderonianos de argumento mitológico y analizamos el enfoque que había dado Calderón a los principales ciclos míticos que en ellos aparecían, contrastándolo con las fuentes clásicas más reconocidas para cada uno de esos episodios. Y también atendimos a otras alusiones míticas de menor alcance y a la función que éstas tenían en los dramas. Ya en su elaboración se nos ocurrió que la investigación podía hacerse mucho más sistemática y sus resultados más útiles y significativos si concretábamos lo más posible el objeto de nuestro estudio. Nos pareció que el enfoque al personaje no había sido muy trabajado y que podía ofrecer un interesante resultado práctico. Así que en una nueva y minuciosa lectura nos propusimos anotar todas y cada una de las menciones relacionadas de manera explícita con cualquiera de los personajes o lugares de la mitología grecorromana, dando razón, incluso, del número de veces en que estas aparecían, para poder ofrecer un criterio objetivo del peso del personaje o lugar en cuestión en todo el conjunto considerado.

Este conjunto lo limitamos a los dramas en que el argumento tenía base mitológica, y no tuvimos en cuenta las composiciones menores que los acompañan, como loas o mojiangas, por parecernos que su función, generalmente de adulación directa al monarca o de invitación a la fiesta, podían distorsionar el perfil del personaje que ofrecía la comedia. Consideramos que el núcleo dramático de esas obras ofrecía un material más compacto (y, desde luego, más que suficiente) para nuestra intención. Este enfoque nos garantizaba un método sistemático de recogida de datos y una aplicación exhaustiva del mismo sobre un conjunto de obras bien delimitado.

El resultado cuantitativo de este rastreo han sido 190 personajes (o entes mitológicos⁶⁸) y 53 lugares diferentes de la mitología grecorromana utilizados por Calderón en el conjunto de obras aludido. El número de menciones anotadas que se reparten entre sí estas 243 referencias (sin pretender una exactitud matemática, por supuesto, pero con la absoluta seguridad de su valor estadístico) alcanzó las 13.816.

Por supuesto, este rastreo no sólo ha tenido una pretensión cuantitativa, sino que, junto a la alusión concreta, íbamos recogiendo datos sobre el significado del personaje o lugar en el drama calderoniano y, en muchas ocasiones, la letra del pasaje preciso en que estas referencias estaban inscritas. Este acopio de datos, como se puede suponer, nos aportó un ingente material que, en una posterior secuencia del trabajo, había que ordenar y poner en valor.

1.5.2 Tres focos: Calderón, sus fuentes y la literatura de su época

Una vez reunido el material sobre el que trabajar nos concentramos una por una en las 243 referencias que resultaron de nuestro rastreo. Ordenadas alfabéticamente en dos

⁶⁷ *Mitos y personajes míticos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón*. Trabajo de investigación para la adquisición de la suficiencia investigadora. Diploma de Estudios Avanzados (DEA), UNED, Madrid (inédito).

⁶⁸ La naturaleza un tanto indefinida de alguno de ellos, que hemos incluido en esta categoría, como puedan ser *Caos* o el *Vellochino de oro* (cf. sus apartados correspondientes para una explicación más detenida), nos aconseja matizar el título de *personajes* con la prudente añadidura, deliberadamente imprecisa, de *otros entes mitológicos*. Así lo hemos hecho constar en el índice y en el título de esa sección del *diccionario*. Con todo, y para simplificar esta referencia, en las demás partes del trabajo utilizamos sólo el término *personajes*.

grupos (*personajes y lugares*), en una suerte de *diccionario* mitológico, les hemos sometido a todas ellas a una triple perspectiva:

A] Con esta señal precediendo al texto describimos las referencias tal cual aparecen en Calderón, especificando la obra u obras concretas en que las hemos encontrado y su presencia en el argumento de todas ellas, que va desde un papel protagonista esencial hasta una alusión puramente episódica. En esta valoración del papel del personaje o el lugar en Calderón, hemos reproducido los fragmentos de su obra que aportaban, a nuestro juicio, una información más significativa y que son, muchas veces, más elocuentes que cualquier perífrasis explicativa por nuestra parte. Aportan también, y no es cuestión menor, una relación directa con nuestro material de trabajo, el texto literario, con toda su riqueza de connotaciones, imposibles muchas veces de glosar si no es con el propio texto original.

B] Detrás de esta letra hemos consignado la fuente (o fuentes) clásica a partir de la que, con mayor verosimilitud, deriva el episodio mitológico concreto que ha llegado hasta la pluma de Calderón. En ocasiones es ocioso buscar un precedente clásico preciso, pues una mención generalista a Baco, Marte o Júpiter, por poner un ejemplo, no se debe a ninguna fuente específica. Pero en personajes cuyo desarrollo mítico es extenso y bien perfilado, es relativamente fácil buscar el origen clásico del que deriva en última instancia su tratamiento en Calderón, la fuente que quedó como referencia para ese episodio ya desde la Antigüedad tardía. Naturalmente, estos comentarios incluyen valoraciones sobre la relación más o menos directa de Calderón con sus fuentes, del alcance de sus innovaciones sobre la tradición heredada y, en este último caso, de las razones que nosotros hemos supuesto para ellas. También en este apartado hemos sido pródigos con las citas, en este caso de obras de la Antigüedad clásica que nos han parecido especialmente interesantes como término de comparación. Estos pasajes se ofrecen, con mayor o menor fortuna, en la forma de nuestra traducción, pero también en su lengua original, sea latín o griego, en las notas a pie de página. Nos ha persuadido a ello el escrúpulo filológico de dar a beber siempre de la fuente más pura, así como el hecho de que nuestra mirada hacia Calderón provenga desde el estudio del mundo clásico, y ésta sea una hermosa manera de recordarlo.

C] Tras este epígrafe aportamos otros testimonios entresacados de la obra de autores relevantes del Siglo de Oro, así como de uno de los dos grandes manuales mitológicos de la época (la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya). Varias razones nos han persuadido a elegir la obra del bachiller jienense sobre *El teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, teniendo en cuenta que ambas fueron, sin duda, conocidas por Calderón. Antes de nada, debemos aclarar que ni una ni otra, a diferencia del resto de los ejemplos que hemos tomado prestados de nuestros grandes escritores áureos, tiene un especial valor como texto literario. Si aludimos a ellas es porque suministran dos informaciones relevantes: una, la concepción alegórica o moralizada del personaje en cuestión (y, por lo tanto, un elemento de comparación para calibrar hasta qué punto fue condicionado Calderón por esa perspectiva del mito); la otra, porque son sintomáticas de la trascendencia dada a cada una de esas menciones en un compendio que pretende resumir todo el saber mitológico. Por lo demás, y para nuestra intención, resultaba más interesante atenernos a una referencia homogénea. La obra de Pérez de Moya tiene un afán más enciclopédico, más totalizador que la de Baltasar de Vitoria, que está más centrada en las grandes figuras míticas. Además, y no es razón menor, contamos con una edición moderna y de garantías, mientras que, hasta la fecha, Baltasar

de Vitoria no ha tenido esa fortuna⁶⁹. Por lo que hace a los testimonios de nuestros grandes genios del Siglo de Oro, estimamos que dibujan el contexto literario en que desarrolló su obra Calderón y, por tanto, pueden determinar tanto su grado de originalidad en la adaptación de los motivos mitológicos, como el fondo cultural común al que todos se debían.

En las citas textuales en cualquiera de los bloques considerados, hemos procurado mantener una unidad mínima de sentido, es decir, que la pertinencia de la cita se perciba dentro del recorte, y que el pasaje pueda ser entendido en su contexto. Por otra parte, esta abundancia de texto original, extractado de la obra de Calderón y de los autores y obras más sobresalientes de la literatura grecorromana y de nuestro Siglo de Oro, no sólo ejemplifica las afirmaciones que se sostienen en el trabajo, sino que también le presta, a falta de otros méritos, la apostura siempre bien recibida del talento literario.

1.5.3 Un *diccionario* con conclusiones

Todo el material descrito desborda un tanto la tipología de un diccionario, por mucho que rija en su disposición un orden alfabético. Además, si bien la elaboración de esta suerte de *diccionario* tal cual lo hemos descrito es la base de nuestro planteamiento y un fin en sí mismo, no hemos querido renunciar a establecer una serie de conclusiones derivadas de toda la información reunida en él, y contrastadas, en la medida de lo posible, con el trabajo de los autores que han abordado los muchos aspectos que implica un estudio de esta naturaleza. Es el último de los tres grandes bloques de que consta nuestro trabajo.

⁶⁹ No ha sido editada más que en el formato de tesis doctoral la versión de Genoveva Calonge García, *El Teatro de los Dioses de la Gentilidad de Baltasar de Vitoria: introducción, edición, estudio y notas* (2004). Nuestro acceso a la obra de Baltasar de Vitoria ha sido a través de la edición madrileña de Juan de Ariztia, que se remonta nada menos que a 1737. Por su parte, la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya cuenta con una moderna, muy documentada y muy accesible edición en Cátedra, a cargo de Carlos Clavería (1994).

2.1 Introducción

En el apartado de *Metodología* ya hemos descrito la distribución del material de nuestro *diccionario* y sus razones. Nos quedan por aclarar en este epígrafe algunas cuestiones de detalle que hemos tenido presentes en su elaboración y alguna aclaración previa que consideramos pertinente antes de acometer su lectura.

Una de ellas es de orden práctico. La atomización del análisis en personajes y lugares puede privar de una visión de conjunto sobre la comedia o el auto sacramental en que están insertos, e incluso sobre el propio episodio mítico. Y sin duda puede haber quien tenga interés en esta perspectiva más general. Para ello nuestro consejo es comenzar por el personaje más significativo del drama y seguir las entradas relacionadas (lo que se podría llamar, en lenguaje cibernético, *hipervínculos* con el resto del trabajo), que aparecen en el epígrafe introductorio de cada uno de los personajes y lugares, en la parte inferior derecha. Sumando las lecturas de sus actores principales se puede conseguir una visión global de la obra o episodio mítico en cuestión.

Pero esta circunstancia, el hecho de considerar por separado a distintos elementos de una misma obra, produce otro efecto imposible de esquivar del todo, pues esa referencia hace que se produzcan inevitables solapamientos y alguna que otra enojosa reiteración, tanto en nuestra explicación como en los pasajes extractados de Calderón (e incluso en las citas debidas a otros autores). Aunque hemos tratado de eludir esas redundancias hasta el margen de lo inevitable, enfocando lo más posible el relato de la obra hacia el personaje o lugar objeto del comentario, han quedado varios casos en que se puede sentir la molesta impresión de releer lo ya leído.

A la hora de clasificar las entradas como topónimos o antropónimos, nos hemos encontrado con algún caso difícil de definir y cuyo emplazamiento final precisa una aclaración. Se trata fundamentalmente de los ríos, que a su naturaleza geográfica añaden, en la mitología griega, un perfil personal de carácter divino. *Aqueloo*, *Aqueronte* o incluso *Lete*, el río del olvido, podrían aparecer en cualquiera de las dos categorías, teniendo en cuenta que la toponimia de la que estamos hablando es, en gran medida, *mítica*, incluso en aquellos casos que tienen un correlato geográfico bien conocido. Finalmente nos hemos decantado por incluirlos como lugares, porque, incluso en sus expresiones más antropomórficas, están muy vinculados a su naturaleza y ubicación fluviales. Caso aparte es el de *Erídano*, al que encontramos como un personaje muy bien definido y de notable peso en la acción de dos de las comedias estudiadas (*Apolo y Clímene* y *El hijo del Sol, Faetón*), y como tal lo hemos incluido dentro del catálogo de *personajes*.

También precisan una justificación aquellos otros (tanto individuales como colectivos) que se encuentran al límite del nombre común. Casos como los de los *Cíclopes*, las *Furias*, los *Gigantes*, la *Esfinge*, la *Hidra*, los *Sátiros* o los *Tritones*. Aunque es cierto que a veces su perfil clásico aparece ya muy desdibujado, su origen en la mitología grecorromana es tan concluyente que nos ha parecido que su inclusión no era abusiva.

Además, con frecuencia (casos de *Atlante* o *Polifemo*, por poner dos eminentes), estos seres se singularizan en individuos que apuntalan la naturaleza mítica de la especie.

2.1.1 Presentación y distribución de las entradas

Todos los nombres que han sido objeto de nuestro estudio aparecen agrupados, según se ha dicho, en dos grandes conjuntos: en primer lugar, los nombres propios o genéricos que designan personas (*personajes y otros entes míticos*⁷⁰) y, a continuación, los de lugar (*lugares*). En ambas agrupaciones prima el orden alfabético de la versión del nombre en español que hemos considerado de uso más extendido. En el índice aparece un listado de cada uno de los dos conjuntos que nos remite a la página en que se encuentra la entrada concreta.

Cada una de las entradas está presentada del siguiente modo: en primer lugar tenemos el nombre en español, que es la referencia básica y que determina la sucesión alfabética; está escrito en letras mayúsculas y negrita e inserto en una fila sombreada. Esta fila tiene dos columnas, una primera en la que, a continuación del nombre en español y entre paréntesis, aparece su forma griega y/o latina, de acuerdo a unos criterios de notación que se exponen más abajo. En la columna de la derecha se expresa el número total de veces que el nombre aparece en las veintiocho obras que han sido objeto de nuestro estudio, bien sea en el cuerpo del texto, o bien como entrada de su parlamento (en el caso de que se trate de un personaje parlante). Esa cantidad se ofrece también desglosada para cada uno de los distintos dramas en los recuadros situados en la parte inmediatamente inferior, y que siguen, de izquierda a derecha, el orden cronológico y la abreviatura de las obras que, de acuerdo a los datos de que disponemos, les hemos dado en la página 15 de este trabajo, manteniendo la división entre comedias (que aparecen en primer lugar) y autos sacramentales (a continuación de las comedias).

Este dato numérico, que a primera vista puede parecer un innecesario alarde estadístico, creemos que tiene gran utilidad como un indicador simple, pero significativo, del peso de personaje o lugar, tanto en las obras concretas, como en el conjunto de la producción mitológica de Calderón. No es fruto de un exacto cómputo informático, sino de un monótono apunte manual al tiempo que se iban leyendo y anotando las distintas obras, por lo que sería insensato presuponerle una absoluta infalibilidad. Ello no empece, sin embargo, la intención del registro, que es formarse una idea general más que aspirar a una (esa sí que irrelevante) exactitud matemática.

Por último, en una fila inferior, hemos expuesto, también por orden alfabético, en letra versal y subrayados, aquellos personajes o lugares muy relacionados *en las obras estudiadas* con la entrada objeto de comentario, y cuya lectura resulta casi imprescindible, según hemos avisado en el epígrafe anterior, para completar el sentido de un mito o trama en su conjunto. Una suerte de *enlace* que teje una red de relaciones que es muy interesante explorar si se quiere tener una visión completa de un episodio u obra concretos.

A este epígrafe introductorio sigue el texto dedicado a cada uno de los personajes y lugares que han sido objeto de nuestro estudio. Las razones para su exposición en tres

⁷⁰ Cf. nota 68.

apartados entra de lleno en el sentido y la metodología del trabajo, y allí remitimos para su justificación.

2.1.2 Criterios de transcripción empleados

El criterio seguido para la acentuación y ortografía de los nombres en español es el de optar por la forma más recibida en nuestra lengua, considerando el uso más extendido el que dirime los problemas de transcripción, acotados, por lo general, a la preferencia que se dé a la versión griega o latina del término (sobre todo en lo relativo a la acentuación). Por otra parte, también nos hemos decidido por la lectura del español moderno, frente a variantes ofrecidas por el texto calderoniano, producto algunas veces de la poca preocupación por la fijación de una norma gráfica en la época de nuestro autor o de soluciones que, a pesar de su legitimidad evolutiva, no hicieron fortuna en nuestra lengua moderna (casos de *Anajarte*, *Polidites*, *Psiquis*, etc.). Sin embargo, cuando nos referimos al personaje en el contexto de los dramas de Calderón, mantenemos sus variantes, con lo que en un mismo párrafo podemos aludir a Psique como *Psiquis*, si hablamos de un pasaje de la obra calderoniana, o como *Psique*, si la alusión está fuera de ese contexto determinado.

Al nombre en español le acompañan, entre paréntesis, su lectura en griego (siempre que la entidad mitológica considerada tuviera presencia en la tradición helénica antigua) y también en latín, para que el lector tenga la opción de aplicar su propio criterio a los problemas de transcripción que eventualmente ofrezca una lectura concreta. En la versión de ambas lenguas nos hemos dejado persuadir en la mayor parte de los casos (en lo que hace a los nombres de persona) por la solución propuesta en el manual mitológico de Ruiz de Elvira⁷¹ (*Mitología Clásica*), autor muy escrupuloso en las cuestiones de transcripción, en su *índice de nombres mitológicos*, que constituye una fácil y acreditada referencia para este propósito. Por lo que hace a los nombres de lugar, mucho menos en número y todos ellos muy comunes en la literatura griega y latina, la consulta a las ediciones de las obras clásicas en su lengua original fue más que suficiente para fijar su grafía.

2.1.3 Sistemática empleada en las citas y en las notas a pie de página

En primer lugar hay que advertir que hemos incluido en el cuerpo del texto los pasajes citados (tanto los extraídos de la propia obra calderoniana, como los procedentes de la literatura grecolatina y aquellos debidos a nuestros autores del Siglo de Oro), por considerarlos parte esencial en el planteamiento de nuestro estudio. En el caso de las citas que provienen de la literatura grecolatina, nos ha parecido oportuno, para no trabar el ritmo de lectura ni incomodar a aquellas personas no versadas en las lenguas clásicas, expresarlas en su traducción en español (que, con mayor o menor fortuna, se debe a nuestro pobre magín), y transcribirlas en su forma original, de acuerdo a las ediciones apuntadas en el índice correspondiente, en las notas a pie de página, para que el conocedor del griego y del latín pueda disfrutarlas sin intermediación.

⁷¹ RUIZ DE ELVIRA (2000, 499-536).

Pero antes de hablar de la sistemática empleada en la referencia a otras obras y autores, debemos detenernos en los criterios de cita empleados en los numerosísimos pasajes reproducidos de la propia obra calderoniana. Los hemos escogido en razón a su alto valor significativo como testimonios que verifican (y engalanan, todo hay que decirlo) la exposición de nuestras razones. De las muchas posibilidades que se nos ofrecían para abordar este problema (que es, en general, el del texto calderoniano en su conjunto) hemos optado por la más operativa, aunque es justo reconocer que había otras alternativas de una mayor exigencia filológica. Nos interesaba una versión del texto que superara unos mínimos de fiabilidad, que fuera lo más homogénea y extensa posible, es decir, que alcanzara en su edición a la mayor parte de la obra calderoniana y que fuera labor de uno, o a lo sumo, dos estudiosos con semejantes criterios de edición. No conocemos, a día de hoy, edición que cumpla estos requisitos mejor que la que en su día, que ya empieza a ser lejano, hicieron de la obra dramática de nuestro poeta los insignes *calderonistas* Ángel Valbuena Briones y Ángel Valbuena Prat, y que fue editada en tres volúmenes por *Aguilar* (para una referencia exacta de la edición, cf. el apartado de bibliografía).

Es bien sabido que poco a poco han ido saliendo ediciones de distintos dramas calderonianos construidas bajo las premisas de una gran exigencia crítica (es paradigmático en ese sentido el proyecto de edición completa de los autos calderonianos acogido por la editorial Reichenberger, que también ha editado algunas comedias) y que el instinto filológico siempre nos arrastra hacia el texto más contrastado y fiable. Con todo, y considerando que la edición aludida ofrece una fiabilidad de mínimos reconocida, hemos puesto por delante del rigor de la crítica textual (siempre deseable, por otra parte) la homogeneidad del conjunto y la facilidad en la localización del pasaje para los lectores que puedan hacer uso de este trabajo. Hasta que no tengamos la construcción de un texto básico más o menos consensuado, con un sistema referencial interno inequívoco, cada edición puede discrepar (y, de hecho, lo hace) en la referencia numérica de los versos, en la división o no del texto en escenas, y en otras cuestiones de variada índole. Si siguiéramos estas ediciones, la referencia al texto precisaría de manera inevitable de una alusión complementaria a la edición concreta. Ningún problema, si lo que se estudia es una obra particular, pero expediente fatigoso (sobre todo para el lector) si el trabajo comprende veintiocho obras con sus correspondientes ediciones. Además, la exigencia crítica en el texto no es la misma para todos los tipos de estudio, de acuerdo a la inmediatez que la investigación tenga sobre el propio texto (trabajos de índole fonética, morfológica o métrica, por ejemplo) con respecto a otros de carácter más literario, como el que a nosotros nos ocupa. Por eso hemos optado por orientar todas nuestras referencias a la edición aludida, y lo hemos hecho sobre el número de página, el expediente más rápido y seguro, pues la edición de *Aguilar* no computa el número de versos. Es, por otra parte, una edición muy conocida y asequible, presente en casi todas las bibliotecas públicas de cierto nivel, y que nos tememos que servirá como referencia durante mucho tiempo.

Pero incluso los tres tomos de *Aguilar* no dan satisfacción a todos nuestros problemas, pues no acogieron en su seno (muy probablemente por considerarla de autoría dudosa) a la comedia burlesca *Céfalo y Pocris*, que hoy es obra generalmente considerada como de Calderón (y muchas veces destacada entre las más interesantes⁷²) por los más

⁷² Así, por poner el ejemplo de un insigne *calderonista*, lo hace ARELLANO (2001), que considera a esta obra el ejemplo más acabado de comedia burlesca del teatro español barroco. Sobre la autoría de Calderón, nos parecen muy convincentes los argumentos utilizados por NAVARRO TOMÁS (1979) en la edición que hemos utilizado.

prestigiosos especialistas en su obra. Para esta pieza nos hemos servido de la edición de Alberto Navarro Tomás que figura citada en el aparato bibliográfico. El criterio de referencia a la página se ha mantenido también en esta comedia, pues no parecía muy apropiado confundir al lector con un cambio de pauta en tan breve tramo del trabajo.

En las notas a pie de página hemos tratado de ser lo más sintéticos posible, no hurtando, sin embargo, la precisión en la referencia. Existen dos tipos esenciales de notas, unas de carácter puramente referencial (ubicación en las ediciones consignadas de los fragmentos de obras de la Antigüedad clásica o de autores españoles del *Siglo de Oro* que insertamos en el texto), que rara vez desbordan una línea; y otras que pretenden una aclaración o justificación de lo afirmado en alguna parte del trabajo o remiten a estudios modernos sobre algún aspecto tratado, y que se extienden algo más.

Como decíamos más arriba, hemos incluido en el cuerpo del texto, además de los pasajes calderonianos, pequeños fragmentos de obras de la Antigüedad clásica y de nuestra literatura áurea. Las referencias a las primeras en el pie de página van encabezadas por la abreviatura del autor en letra minúscula, seguida de la abreviatura de la obra citada en letra cursiva y del fragmento concreto al que se hace alusión. Si la obra es en verso, se expresa la numeración del primer y último versos de la cita sin ninguna otra aclaración, tras detallar, naturalmente, el libro, capítulo, fragmento o cualquier otra sección en que esté parcelada la obra, siguiendo el criterio de las ediciones manejadas, que son explicitadas en el índice de pasajes citados. Si, por la razón que sea, consideramos que la ubicación de una referencia precisa de la mención a la página, ésta va precedida de la abreviatura *p.* o *pp.*, seguida del número de página o páginas en la edición indexada en la parte final del trabajo. Las abreviaturas para las obras clásicas las hemos extraído de la *Lista de autores y obras* del DGE (*Diccionario Griego-Español*), patrocinado por el CSIC y que, con buen criterio, no abrevia una obra cuando es la única que se conoce de un autor, sino que considera suficiente la alusión a éste. En el caso de las epopeyas homéricas, como otras de autoría incierta o desconocida, el título se presenta sin referencia al autor. Conviene aclarar a este respecto que para las referencias al compendio mitológico conocido como *Biblioteca de Apolodoro* utilizamos la abreviatura *Apollod.* que propone el DGE, porque, por mucho que se desconozca la verdadera identidad del autor de la obra, el peso de la tradición y la costumbre en su denominación la convierten en la forma más significativa de aludir a ella.

Por lo que hace a las obras de los autores españoles del Siglo de Oro, y como no hemos encontrado una sistemática tan estandarizada para la mención de sus composiciones como la asentada en el estudio de la Antigüedad clásica grecolatina, hemos optado por hacer la referencia con la apelación más reconocible de su nombre (generalmente el primer apellido, v.g. CERVANTES o GÓNGORA, pero no siempre, v.g. GARCILASO DE LA VEGA o PÉREZ DE MOYA) en letra versal, seguido del título de la obra (razonablemente abreviado, v. g. *Don Quijote de la Mancha*) en letra cursiva. En cuanto a las secciones de las obras y la cita concreta de versos o páginas, vale lo dicho para las obras griegas y latinas.

Algunas citas a obras o autores, pocas, esquivan estos dos grandes conjuntos (alguna alusión bíblica, o debida a escritores fuera de nuestro principal foco de atención, como pueden ser los casos de Alciato o Erasmo; en estos casos, la alusión al autor y la obra se hace de manera tan explícita que no hay opción alguna de ambigüedad).

Nos queda decir, por último, que en el caso de que el fragmento aportado esté escrito en verso, hemos optado por una presentación seguida, dividiendo los versos con barras inclinadas. Solución que, si bien resta mucha apostura al verso, proporciona un más que notable ahorro de espacio y homogeneidad a la presentación.

2.1.4 Observaciones sobre los índices

Para asegurar un sistema de referencia eficaz al contenido del trabajo, hemos elaborado tres índices temáticos, dos circunscritos a su parte central o *diccionario*, y un tercero dedicado a localizar las menciones más relevantes de lo contenido en los capítulos que complementan a éste, fundamentalmente aquellos incluidos en la introducción y las conclusiones. El tercer índice difiere en gran medida, tanto por su contenido como por su disposición, de los dos primeros; y éstos, por su parte, presentan matices que hacen también oportuna una aclaración.

Los dos índices temáticos del diccionario

Estos índices están restringidos a los autores y obras mencionados, y constituyen, en esencia, la recopilación de todas las notas a pie de página en las que se identifican esos pasajes. El primero de ellos recoge las obras y fragmentos citados de autores de la Antigüedad griega y romana, mientras que el segundo hace lo propio con todos los ejemplos tomados de los escritores de nuestro Siglo de Oro que hemos utilizado como elemento de comparación. Como el *diccionario* es un gran índice en sí mismo, la referencia a seguir ha sido en ambos casos el personaje o lugar mencionado (que tienen su propio índice paginado al comienzo del trabajo), y no el número de la página, que hubiera resultado una guía mucho menos significativa.

Uno y otro siguen un orden alfabético por autores, y dentro de éstos, si se da la circunstancia, por sus obras (en caso de que el autor sólo tenga una obra, se omite la alusión a ésta). Si la obra o el autor presentan más de una referencia indexada, éstas se distribuyen por el orden alfabético de las entradas, incluyendo en la relación personajes y lugares de manera indistinta, con un asterisco en la parte superior derecha de los segundos para ser distinguidos a primera vista. En este particular, hay que dejar bien entendido que nos referimos en exclusiva a las obras de Calderón que han sido objeto de nuestro estudio (así *Erídano*, por poner un ejemplo, es en nuestro autor un personaje actuante en la comedia, y prevalece ese carácter sobre la apelación geográfica a un río que tiene de manera más general en la mitología clásica).

Todas las referencias a pasajes concretos especifican la edición utilizada en la consulta (con mención explícita a su editor o editores y la fecha de edición), y los criterios de identificación del pasaje son, en general, los mismos que los utilizados en esas ediciones (versos, capítulos, secciones, o cualesquiera otras). Cuando la referencia se hace en relación con la página, la numeración siempre va precedida de la abreviatura correspondiente (p. o pp.). Sin embargo, cuando la numeración se refiere a un verso o versos, lo hemos dado por entendido de acuerdo a la naturaleza de la obra, y no hemos añadido al número ninguna abreviatura.

Además de citas a pasajes concretos, hay menciones de carácter más general a obras literarias en su conjunto e, incluso, a autores, sin precisión de una obra concreta. También hemos recogido estas alusiones en dos pequeñas relaciones complementarias, a modo de apéndice, que acompañan a cada uno de los dos índices descritos en los párrafos anteriores, y su criterio de ordenación es el mismo que el empleado en éstos.

En las citas extraídas de la literatura griega y romana, las abreviaturas de autores y obras siguen las directrices establecidas en el *Diccionario Griego-Español (DGE)* para los autores griegos y el *Diccionario Latino (DL)* en lo que hace a los romanos. Unos y otros están ordenados alfabéticamente de acuerdo con su denominación latina, y, dentro de cada autor, sus distintas obras siguen el mismo criterio, siempre que presente más de una. Para aligerar la referencia a las ediciones de los textos en griego y latín, hemos utilizado las siguientes abreviaturas: BL (*Belles Letres*), LCL (*Loeb Classical Library*), OUP (*Oxford University Press*) y Teub (*Teubner*). Los pasajes entre paréntesis indican que, dentro de una referencia más general, hay un fragmento más breve reproducido textualmente.

El índice temático para el resto del trabajo

Hemos creído oportuno también, según se ha dicho, elaborar un índice para las otras secciones del trabajo (aquellas que no forman parte del *diccionario*). Se trata de una relación alfabética que recoge todas aquellas cuestiones que nos han parecido relevantes en nuestro estudio, desde las más concretas (autores, obras, personajes y lugares), hasta conceptos de carácter más abstracto. Como es natural, los autores mencionados son aquellos que, salvo alguna excepción por su relevancia en el tema tratado, no están contemplados en el registro bibliográfico. En relación con los conceptos de carácter más general, donde la estimación subjetiva es importante, hemos procurado pecar más por exceso que por defecto, porque es difícil prever lo que pudiera resultar del interés de un eventual investigador que se acercara a nuestro trabajo.

I PERSONAJES Y OTROS ENTES MÍTICOS

ACIS (Ἄκισ, Acis)	Total menciones: 2
-------------------	--------------------

MEA (2)

GALATEA / POLIFEMO / ULISES

A] La mención a Acis es puramente alusiva en la única comedia en que el hermoso amante de Galatea aparece en Calderón. Presenta ésta dos referencias que requieren del espectador un conocimiento previo de su leyenda, cultivada con brillantez en la poesía española de la época, según veremos. Calderón asume el relato de Ovidio y la conexión temática que establece el poeta de Sulmona entre los desdichados amores de Galatea y Acis y el famoso encuentro odiseico del Cíclope Polifemo con Ulises, sucesos ambos vinculados por el personaje del Cíclope y por el escenario siciliano, aunque totalmente independientes en su origen. Nuestro autor utiliza a Acis, joven bello y generoso, como contrapunto del bárbaro Polifemo, y cuya injusta muerte legitima la venganza de Ulises. Venganza que, a su vez, da sentido a la aparición de Galatea en la comedia como una suerte de *dea ex machina* que deshace el nudo argumental, al facilitar la huida de Ulises y avalar su actitud con respecto a Circe.

En *El mayor encanto, amor*, Acis aparece por primera vez en el relato que Ulises hace de sus aventuras a Circe, cuando se refiere a lo que le aconteció con el Cíclope Polifemo. Considera el héroe que haber acabado con el Cíclope supuso, entre otras cosas, una venganza de la muerte de Acis (...*el trágico fin vengando / de Acis, generoso joven, / y la hermosa Galatea...* 1516). Y al final de la comedia es la propia Galatea quien, mostrándose en un carro triunfal como ninfa marina, rememora otra vez el triste suceso (*Galatea soy, de Doris / hija y de Nereo, invencible / dios marino, y la que amante / de Acis, joven infelice / murió a los bárbaros celos / de Polifemo...* 1544) y posibilita la fuga de Ulises en agradecimiento al héroe de Ítaca por haberla vengado de su monstruoso pretendiente.

B] Sin lugar a dudas, es el pausado relato que hace Ovidio⁷³ de este episodio la fuente de la que bebieron nuestros autores del Siglo de Oro. En su versión es la propia Galatea quien cuenta la historia de estos amores a Escila, mientras ésta peina sus cabellos. Acis aparece como un hermoso pastor adolescente, hijo del dios latino Fauno, del que está muy enamorada la nereide. Su relación, sin embargo, se hace imposible por la pasión que la ninfa ha despertado en el Cíclope Polifemo. El amor ha prendido en este ser monstruoso y primitivo (que desprecia el orden olímpico y las más elementales reglas de civismo), como luego harán los celos. También nos cuenta Ovidio, para engarzar esta tradición con la homérica, cómo llegó a Sicilia el adivino Télemo, quien anunció al

⁷³ Ov. *Met.* XIII 750-897.

Cíclope que iba a perder el único ojo de su frente a manos de Ulises, lo que convertirá al héroe griego en un vengador *sine intentione*. Polifemo trata de atraer a Galatea de manera infructuosa, con unos argumentos cargados de soberbia, sobre todo los referentes a su riqueza⁷⁴: *¡Cosa de pobres es contar el ganado!* Despechado por el rechazo de la ninfa y loco de celos de su rival amoroso, hiere mortalmente al joven con una inmensa roca al encontrar a los dos amantes juntos. Galatea convierte a Acis (por intermedio de sus antepasados fluviales) en un río del mismo nombre, mudando su roja sangre en líquido transparente, y sólo se consuela con la esperanza de ser vengada algún día por el intrépido Ulises. La otra gran fuente clásica en que se trata este episodio, los *Idilios* de Teócrito, apenas menciona a Acis, sino como un río sagrado⁷⁵. Ni en el *Idilio* VI, de tono abiertamente burlesco, en el que Galatea es la que requiere la atención de un desdeñoso Polifemo, ni en el XI, en el que el Cíclope aplaca con el canto su frustración amorosa, aparece alusión alguna al desdichado joven.

C] La popularidad del personaje en nuestra literatura se debe, sin duda, al deslumbrante tratamiento que el episodio tuvo en la pluma de Luis de Góngora, quien poetizó este funesto triángulo amoroso en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, obra publicada en 1623 y que supuso un hito en el tratamiento del tema mitológico en las letras españolas. En ella, el personaje de Acis, como sucede en Ovidio, su modelo, es el menos elaborado de los tres protagonistas, aunque su capacidad de seducción quedara compendiada en un verso inolvidable: *Era Acis un venablo de Cupido...*⁷⁶ Antes de Góngora, Luis Carrillo y Sotomayor⁷⁷ había dedicado un poema a este asunto, inspirado también en Ovidio, en el que Acis tiene un mayor relieve ya desde el título, *Fábula de Acis y Galatea*. Alonso de Castillo Solórzano⁷⁸, en sus *Donaires del Parnaso*, obra publicada en 1624, trató de ridiculizar la obra gongorina en su poema *Fábula de Polifemo, dirigida a la Academia*, contribuyendo aún más a la difusión de este motivo mitológico. La referencia a los orígenes de Acis es harto significativa del tono burlón del poema: *De un fauno y una ninfa descuidada / – si se llama descuido una caída / de donde procedió quedar preñada – / Acis nació, pues del se vio parida*. Testimonios que acreditan el cultivo de esta leyenda y explican que Calderón no hubiera de ser más explícito en su comedia.

ACRISIO (Ἀκρίσιος, Acrisius)	Total menciones: 3
-------------------------------------	--------------------

FAP (3)

DÁNAE / PERSEO

A] De manera muy tangencial alude nuestro dramaturgo al abuelo de Perseo y padre de Dánae en la única comedia en que lo menciona (hasta el punto de que llega a confundir su relación de parentesco con el gran héroe de Argos). En ella reproduce los rasgos de crueldad y tiranía recibidos de Ovidio, que constituyó su fuente para todo el ciclo de Perseo y Andrómeda. Abunda la hipótesis de esta relación directa con el texto ovidiano el hecho de que no haya mención ni al oráculo que desencadenó la conducta del

⁷⁴ Ov. *Met.* XIII 824 *Pauperis est numerare pecus!*

⁷⁵ Theocr. *Id.* I 69.

⁷⁶ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 193.

⁷⁷ CARRILLO Y SOTOMAYOR, *Fábula de Acis y Galatea*, pp. 166-178.

⁷⁸ CASTILLO SOLÓRZANO, *Donaires del Parnaso*, 38, 241-244.

anciano, ni a su desastrado final a manos de su propio nieto, episodios presentes, por ejemplo, en la narración de Pérez de Moya⁷⁹.

En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* no se presenta a Acrisio como un personaje actuante en la trama, sino que se alude a él de manera indirecta. Cuando Perseo penetra en la cueva de Morfeo, sufre una especie de ensoñación en la que contempla toda la historia de Dánae, su madre, desde el momento en que Acrisio la encerró. En el relato se destaca su crueldad, al haber sido capaz, primero, de aprisionar a su propia hija y, más tarde, cuando ésta da a luz, dejar a madre e hijo al albur de las olas del mar. Tiene, por tanto, muy escaso relieve en la comedia, pues ésta concentra su argumento en las hazañas de Perseo (la victoria sobre Medusa y la liberación de Andrómeda), y no en las asombrosas circunstancias de la concepción, nacimiento e infancia del héroe.

Encontramos la primera de las tres menciones en la segunda jornada, cuando Lidoro (un personaje de relleno en la trama mítica que aparece en ella como enamorado de Dánae) cree que la causa de la crueldad de Acrisio ha sido la rivalidad mantenida entre ambos y así se lo hace saber a la hermosa joven: *si celoso / Acrisio, tu padre, a causa / de nuestras enemistades, / te encerró en aquel alcázar /... / trascendiendo su venganza / de cruel a escandalosa, / de terrible a temeraria, / en un derrotado leño / supe que te echó a las aguas* (1658-9). La segunda alusión se debe a Polidectes (*Polidites*, en Calderón), y carga de nuevo las tintas sobre la sevicia de Acrisio: *...de la tiranía de Acrisio, / tu abuelo, que en una barca / al arbitrio de la espuma / pobre, sola y derrotada, / a Dánae contigo en brazos / al mar, sin vela ni jarcia, / entregó a las fieras ondas* (1659). Encontramos de nuevo en boca de Lidoro, ya en la tercera jornada, la última mención que tenemos del famoso ancestro de Perseo. Es muy sorprendente, pues parece referirse a Acrisio como padre (y no abuelo) del héroe, justificando su bárbara conducta por el efecto de los celos que sobre él produjo la relación entre Dánae y Júpiter. Lidoro, al saber que Perseo es hijo de Júpiter, exclama: *¡De Dánae y Júpiter! ¡Cielos! / Sin duda éste es de sus graves / fortunas causa en los celos / del rey Acrisio, su padre...* (1674). Acrisio no es mencionado, ni con su nombre ni con ningún traslado alegórico, en el auto sacramental *Andrómeda y Perseo* que focaliza su argumento, con mayor insistencia aún que la comedia, sobre *la salvación de Andrómeda* (o *el alma humana*, en el código sacramental).

B] En esta valoración tan negativa de Acrisio pesa, sin duda, el exhaustivo relato que del mito de Perseo hace Ovidio⁸⁰. En él, las características más destacadas de Acrisio son la soberbia (es el único rey en Grecia que niega la divinidad de Baco, y se muestra también obstinado en no reconocer a su nieto Perseo como hijo de Zeus) y la crueldad para con su hija.

C] En los grandes maestros del Siglo de Oro la presencia de Acrisio está necesariamente asociada al mito de Dánae, en el que desempeña el papel de inepto carcelero. Cervantes es uno de los autores seducidos por este mito, y en *El Quijote*⁸¹, sin citarlo explícitamente, alude a Acrisio dentro de la novela *El curioso impertinente*, cuando Lotario le comenta a Anselmo que ha oído unos versos en una comedia moderna en que... *Aconsejaba un prudente viejo a otro, padre de una doncella, que la recogiese,*

⁷⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 31.

⁸⁰ Ov. *Met.* IV 604-803.

⁸¹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXXIII.

guardase y encerrase. Y lo razona con un poema cuyos últimos cuatro versos son: *Y en esta opinión estén / todos, y en razón la fundo: / que si hay Dánaes en el mundo, / hay pluvias de oro también*. En suma, un elemento necesario, aunque cada vez más reducido y estereotipado, del célebre mito de Dánae.

ACTEÓN (Ἀκταίων, Actaeon)			Total menciones: 5
CAM (1)	AYC (1)	FCF (3)	

DIANA

A] De las tres comedias en que aparece Acteón, en las dos primeras es una mera apoyatura a la figura paradigmática de Diana como diosa virginal y vengativa, una mención que presupone un cierto nivel de cultura mitológica en el público receptor de la comedia, pues la historia de Acteón se da por conocida. En la tercera comedia, sin embargo, el personaje tiene un mayor aprovechamiento. En ella Calderón ofrece una versión mucho más amplia del mito de Acteón y lo utiliza para perfilar el dibujo de Diana (su fobia a la presencia masculina y su carácter agreste y vengativo; conceptos que en la pluma de Calderón podríamos resumir como *aborrecimiento*), confrontada a Venus y todo lo que ella significa. El castigo al inocente es el que legitima la furia y el resentimiento de Anfión, que aparece en la comedia como hijo del infortunado cazador, contra Diana. Esta aportación puramente simbólica hace que el episodio se inserte dentro de una secuencia argumental totalmente ajena al mito clásico, donde Acteón no es el padre de Anfión, y ni siquiera Anfión tiene nada que ver con el personaje mitológico de su mismo nombre, sino que es uno de tantos *personajes-comodín* de resonancia mitológica utilizados por Calderón como relleno de la estructura dramática. Por otro lado, y como sucede en tantos otros ejemplos, Calderón no atiende ni a la *declaración moral* ni al *significado histórico* que da Pérez de Moya a este episodio, y que consiste en penalizar los riesgos de una pasión excesiva (una *adicción*, diríamos hoy) por la caza.

En *Apolo y Clímene*, la oceánide que comparte el título de la comedia ha sido convertida en sacerdotisa de Diana con voto de castidad, debido al temor que un oráculo de Fitón ha inspirado en Admeto, su padre. Sin embargo, cuando Apolo, rebajado de su dignidad divina, cae en los jardines del palacio y ambos se contemplan, el rigor sacerdotal de Clímene comienza a flaquear. Una de sus sirvientas, cómplice de los sentimientos de su señora, trata de evitar la llegada del dios a su presencia en un momento inoportuno, entonando una canción en la que se menciona (en una suerte de aviso involuntario) la historia de Acteón: *Detente, Acteón, detente; / no llegues a verla, no llegues; / que hay fuego que arde / envuelto en la nieve* (1836).

En *Celos, aun del aire, matan*, Diana, enfurecida por la traición de una de las doncellas de su templo consagradas a su servicio, descarga su ira sobre uno de los graciosos de la comedia, Rústico, a quien convierte en león. Al hacer esto, alude al castigo que en su día infligió a Acteón por haberla sorprendido desnuda: *A Acteón mudé la forma / en venganza de otro ultraje...* (1792).

Por último, en *Fineza contra Fineza*, tenemos a un Acteón cuya referencia, porque tampoco interviene como personaje actuante en la comedia, cobra una mayor relevancia argumental. Acteón es presentado como el padre de Anfión, rey de Chipre, quien, en

venganza por la desastrada muerte de su progenitor (Acteón fue devorado por sus propios perros como castigo por haber visto accidentalmente a Diana desnuda), pretende suprimir el culto de la diosa en Tesalia e instaurar en su lugar el de Venus. El propio Anfión cuenta toda la historia y sus intenciones en un largo parlamento casi al inicio del drama. Por otra parte, le indigna sobremanera el hecho de que la diosa, poco consecuente con su radical rechazo al varón, se hubiera enamorado de Endimión (*deidad que por el melindre / de un fácil acaso leve / mata a un noble Acteón, y admite / a un vil Endimión, o miente / aquel honor o este amor / o entrambos; 2103*).

B] Ovidio⁸² despacha en quince versos la triste e injusta suerte de Acteón. El poeta de Sulmona enfatiza la inocencia del cazador, para quien la reacción de Diana es absolutamente desmesurada, pues en Acteón *...se podrá encontrar una falta de la Fortuna, no un delito*. Importante matiz que, como hemos visto, explota Calderón en la tercera de las comedias mencionadas.

C] El mito de Acteón fue un tema muy cultivado en nuestras letras áureas, como induce a pensar el grado de conocimiento que precisaba el público de Calderón para entender alusiones no muy explícitas a su leyenda. Mira de Amescua y Luis Barahona Soto dedicaron al tema sendas fábulas⁸³. Pero también Garcilaso, Cetina, Góngora, Herrera y sobre todo Quevedo se sirven de él, aunque con distinto enfoque (resultaba muy atractiva la idea del riesgo de la mirada, del conocimiento involuntario), aunque acudiendo todos ellos a la plástica fuente ovidiana⁸⁴. Cervantes⁸⁵ lo utiliza como un oportuno tópico erudito para engalanar un requiebro dirigido por Don Quijote a una zagala en el ambiente pastoril de la fingida Arcadia: *Por cierto, hermosísima señora, que no debió de quedar más suspenso y admirado Anteón (sic) cuando vio al improviso bañarse en las aguas a Diana, como yo he quedado atónito en ver vuestra belleza*.

ADMETO (Ἄδμητος, Admetus)				Total menciones: 149
LDA (1)	HSF (86)	AYC (61)	EDP (1)	

APOLO / CLÍMENE / FAETÓN

A] Admeto asume un papel relevante en la trama en dos de las cuatro comedias en las que aparece, como se deduce del abundante número de menciones registrado. En las otras dos su nombre no es más que una alusión muy superficial dentro de episodios míticos que le son ajenos; en realidad, son referencias más bien dirigidas a Apolo, cuando el dios, castigado por Júpiter, tuvo que servir como pastor de los rebaños del rey Admeto en condición de simple mortal. El tratamiento que Calderón hace del personaje

⁸² Ov *Met.* III 138-253 (141-142). *...Fortunae crimen in illo, / non scelus inuenies*. ÁLVAREZ MORÁN e IGLESIAS MONTIEL (2007) ofrecen una relación muy completa de las fuentes clásicas de este mito, e ilustrada con abundantes fragmentos de las mismas (2. *Acteón en el mundo clásico*).

⁸³ TOLEDANO MOLINA (1966) analiza el tratamiento del mito de Acteón en las fábulas de Mira de Amescua y Barahona Soto, comparando sus resultados. CORREA RODRÍGUEZ (1988), por su parte, hace un detallado análisis de la fábula del primero de ellos tomando como referencia el modelo ovidiano.

⁸⁴ Para más detalles sobre la presencia de Acteón en nuestro Siglo de Oro, SCHWARTZ LERNER (1989), donde se repasan algunos testimonios interesantes (sobre todo de Quevedo) y su vinculación con los pasajes de Ovidio, aunque desde una interpretación del mito de Acteón muy diferente (menos simbólica) de la que nosotros hemos encontrado en Calderón.

⁸⁵ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, LVIII.

es muy sintomático del nivel de escrupulosidad con el que nuestro dramaturgo se enfrenta a sus fuentes mitológicas, máxime cuando se trata de alguien que no está dentro del eje argumental. Dispuesto a armar una comedia a partir de la leyenda de Faetón, no tiene reparos en insertar en su trama a un personaje que sólo presentaba una relación muy episódica con Apolo, y le hace asumir el papel de rey absoluto que la comedia precisaba. Poco parece importar la violencia que se le hace a la tradición mítica, convirtiendo contra todo precedente a Admeto en hijo de Peleo, en padre de Clímene, en rey de Etiopía... Lo interesante es calibrar la poca importancia que este desajuste tenía para Calderón, pues no estamos hablando de descuido, desidia o ignorancia, cuando en dos comedias *consecutivas* el mismo personaje, Admeto, aparece en una como padre de Clímene y en otra no. Si interesa que Clímene tenga un severo tutor, Admeto nos sirve de padre; si interesa que sea un rey que la persigue como a una presunta alimaña que diezma su reino, esa relación ya no vale, y se organiza otro árbol familiar. Si el rey lo debe ser de Etiopía, porque Faetón asolará en su vuelo incontrolado esta región, no hay reparo en convertir a Admeto, a quien la tradición, incluida la más cercana (Pérez de Moya⁸⁶), lo considera tesalio, en su rey. En suma, tiene mucha más importancia en nuestro dramaturgo su concepción de la comedia (el perfil de sus personajes, su interacción, el mensaje que se desea transmitir, la expectativa de su público), que la reproducción exacta de las fuentes en que se sustenta su argumento.

En *El laurel de Apolo*, Amor zahiere a Apolo (ambos rivalizan por ver quién tiene más poder) recordándole el bajo estado que tuvo que sufrir cuando Zeus lo castigó (*¿Dónde / están de Admeto las vacas?* 1748). En *La estatua de Prometeo*, Apolo (que asume la identidad del Sol), airado con el titán por el robo de un rayo de su fuego, afirma tener la intención de ayudar como soldado a su hermana Palas contra Minerva, como *...ayer por Clímene pastor fui de Admeto* (2087). Igual que en el caso anterior, se hace notar el sentimiento de humillación que había de suponer para un dios su degradación a naturaleza mortal hasta el nivel de un humilde pastor.

A diferencia de las dos comedias anteriores, en las que su alusión es puramente incidental, en *Apolo y Clímene* Admeto es un personaje relevante, que asume, además, dos perfiles bien establecidos en estos dramas de Calderón: el del rey con poder absoluto (respetado en su jerarquía, aunque cuestionado por el pueblo ante una situación que se cree injusta) y el de severo protector de un ser inocente a quien se aparta de la sociedad por el enorme potencial nocivo que le confiere un funesto vaticinio. En este caso, ambas características se solapan, pues sólo Admeto sabe, en virtud de su ciencia mántica y del oráculo de Fitón, las desgracias que se podrían derivar de la eventual descendencia de Clímene. Ni la propia Clímene (que le dedica este reproche tan calderoniano a su padre: *¿Qué ley, qué razón, qué fuero / naciendo hija tuya, pudo / encarcelarme en naciendo?* 1827), ni el pueblo, que exige la libertad de la joven, conocen las motivaciones del monarca. Ante tanta presión, Admeto exhibe las razones del oráculo y las de su proceder: de Clímene nacerá Faetón, que abrasará las tierras del reino de Etiopía (de las que Calderón hace rey a Admeto en esta comedia) y, para atajar semejante amenaza, conmina a su hija a hacerse sacerdotisa de Diana, aunque reconoce que *no hay recatos ni murallas / que guarden una hermosura, / si ella misma no se guarda* (1831). Cuando sospecha que su hija ha roto su promesa, trata incluso de apuñalarla. Apolo (que trabaja como mayoral de sus ganados y se ha enamorado de Clímene) y la propia joven han de lanzarse a un río para huir. La persecución del rey es

⁸⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 19, 5.

tenaz, y busca a los enamorados hasta la cueva de Fitón, quien los protege con la oculta intención de hacer efectivo el oráculo.

En *El hijo del Sol, Faetón*, que viene a ser una segunda entrega anunciada por la comedia anterior, Admeto vuelve a desempeñar un papel importante, manteniendo los rasgos de monarca absoluto con que ya se había presentado en la obra precedente. En procura de una alimaña que resultará ser Clímene, Admeto cae del caballo y es socorrido por Faetón, al que, por un malentendido, no se le reconoce esta hazaña, sino que se le atribuye a Épafo. De éste sabemos luego que es un hijo ignorado de Admeto, a quien el rey reconocerá como suyo más adelante. Sorprendentemente, en esta comedia Calderón ha cambiado las relaciones familiares expresadas en la anterior, y Clímene ya no es hija suya, sino de Erídano. Para dejar clara esta nueva filiación, Admeto cuenta la historia de sus desdichados amores con Erífyle, y nos hace saber que su padre era Peleo, nombre con el que llamará a partir de entonces a su recuperado hijo. En ese momento Admeto desaparece del argumento para dejar paso al desenlace de la historia de Faetón.

B] La figura de Admeto es utilizada por Calderón sin gran sujeción a ninguna fuente clásica. El hecho de que las leyendas que soportan los argumentos de las comedias no estén basadas en su mito, le da mucha libertad al dramaturgo en la composición del personaje. Es significativo, a este respecto, que el núcleo de su leyenda mitológica, el del sacrificado amor de su esposa Alcestis, que da su vida por él, no tenga cabida (ni en una mínima referencia) en la versión calderoniana. Y es precisamente alrededor de este episodio sobre el que se construyó la creación literaria griega en que Admeto adquirió un mayor relieve y riqueza de matices, la tragedia de Eurípides *Alcestis*. Con todo, sus primeros versos aún dejan oír su lejano eco en la obra de Calderón: *APOLO.- ¡Oh moradas de Admeto, en las que tuve que sufrir sentarme a la mesa con jornaleros a pesar de ser un dios!*⁸⁷

C] Las referencias a Admeto en nuestras letras áureas aluden, en su mayor parte y de manera estereotipada, a la famosa degradación de Apolo de su *status* divino. Válganos como ejemplo de ello una alusión muy indirecta de Lope de Vega⁸⁸: *...y que con el disfrazado pellico, como otro tiempo Apolo en los campos de Elis, apacentaba las vacas del rey Admeto.*

ADONIS (Ἀδωνις, Adonis)					Total menciones: 60	
TMP (1)	HDA (1)	AYA (1)	CAM (1)	PDR (55)	ALA(1)	

MARTE / MIRRA / VENUS

A] En cinco de las seis comedias en que aparece Adonis no tenemos otra cosa que una alusión episódica, puramente circunstancial y aislada, que evoca alguno de los aspectos más estereotipados de su mito. En *La púrpura de la rosa*, sin embargo, Adonis es protagonista de la comedia, y su figura, como es natural, ofrece un mayor desarrollo y variedad de matices. En época de Calderón, Adonis es ya un estereotipo, convertido casi en un nombre común, para designar el ideal de joven perfecto (que destaca sobre todo,

⁸⁷ E. Alc. 1-3 Ὁ δῶματ' Ἀδμήτει', ἐν οἷς ἔτλην ἐγὼ θῆσσαν τράπεζαν αἰνέσαι θεός περ ὦν.

⁸⁸ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, I, p. 64.

aunque no solamente, en la belleza física y la ternura amorosa). Simplificación que, por otra parte, ha perdurado en cierto modo hasta nuestros días. Tenemos, pues, en Calderón, un Adonis prototípico, que opone sus cualidades a la ruda fiereza de Marte, pero también una construcción más compleja del personaje, que ha enriquecido sus fuentes clásicas con la retórica y las construcciones ideológicas del teatro barroco, como veremos de inmediato.

En *Los tres mayores prodigios* advertimos el uso estereotipado del que hemos hecho mención. Uno de los tópicos que ofrece la figura de Adonis es su oposición simbólica a Marte, en la que el primero significa los goces del amor, y el segundo la actividad guerrera. En ese código entendemos la expresión de Ariadna, que, abandonada por Teseo, está desgarrada entre dos sentimientos simultáneos de amor y odio. Cuando prevalece el amor, apostrofa de esta manera al héroe: *Los trofeos que de Marte / consigas, galán Adonis, / a su regazo los rindas, / a su hermosura los postres...* (1574). Volvemos a encontrar la contraposición simbólica entre estos dos personajes en *La hija del aire*. La mención a Adonis, además de belleza física, parece indicar mesura y buen carácter. Lidoro, que ha escapado de la prisión en que lo encerraba la cruel reina, aconseja a su hijo Irán que no ataque la Babilonia de Semíramis: *...sólo para avisarte / que, pues eres Adonis, no seas Marte* (785). También aparece la mención a Adonis en el contexto burlesco y socarrón que facilitan los graciosos de la comedia. En *Celos, aun del aire, matan*, el gracioso Rústico, convertido en jabalí, ataca a Clarín, personaje de su mismo rango, cuando lo ve flirtear con su mujer, y éste evoca cómicamente el sangriento destino de Adonis: *¡Ay, que, Adonis del trapillo, / sin por qué ni para qué, / me da muerte un jabalí!* (1801).

También en clave irónica encontramos al hermoso joven utilizado como un símbolo fosilizado del enamorado ideal, atento y cortés, en *Ni Amor se libra de amor*, cuando Flora y Friso discuten sobre la verdadera naturaleza del amante de Psiquis: *Él, ¿no la llenó al instante / de galas y joyas? Luego / es un Adonis, un ángel* (1977). En *Amado y aborrecido* se vuelve a relacionar a Marte con Adonis, y se pone a éste último, otra vez, como ejemplo de belleza: *...en cuya rara hermosura / en cuyo semblante bello, / suspendido y admirado, / juzgué que Adonis, con celos / de Marte, pretendía dar / satisfacciones a Venus...* (1686).

En *La púrpura de la rosa*, sin embargo, y a diferencia de lo que hemos visto en las comedias anteriores, Calderón explota de una manera más extensa y pormenorizada la tradición mítica antigua, convirtiendo a Adonis en un personaje más rico en matices e insertándolo en su peculiar universo simbólico. Así, sin traicionar lo esencial de su leyenda, Adonis se convierte en esta comedia en toda una figura *calderoniana*. Nada más empezar la obra comprobamos que pertenece a su larga lista de seres marcados por la culpa desde su concepción. Adonis es fruto de un incesto, de la atracción pecaminosa y culpable de Mirra hacia su padre Cíniras, lo que hace que el joven aborrezca el amor, al que teme como agente de muerte que ha sido y puede volver a ser (*...nacé bastardo embrión, / maldecido de mis padres, / y con tan gran maldición / como que de un amor muera* 1767). Pero el destino hace que el hermoso joven salve de una fiera a Venus, y que la diosa quede prendada de él. Venus no puede soportar el rechazo de Adonis al sentimiento amoroso, e invoca a Amor para que, con su dardo implacable, lo reduzca a su irresistible imperio. Vencido Adonis, Calderón deja establecido otro de sus temas predilectos, la inútil resistencia al poder del amor (y, más aún, al poder del destino). Pero la comedia da para más, pues aparece en ella Marte como correlato negativo,

simbolizando la fuerza destructora de los celos, otro tema dilecto a Calderón y, en general, a todo el teatro barroco español. Aquí nuestro dramaturgo utiliza con fuerza sus recursos simbólicos, casi al nivel de un auto sacramental, cuando nos presenta al dios guerrero penetrando por la oscura cueva de los celos, acompañado del Temor, la Sospecha, la Envidia y el Rencor. Este sentimiento cruel y vengativo se materializa cuando Marte, instigado por su hermana Belona (personificación de la guerra) invoca a Megeira, una de las Furias, para que infunda en el jabalí que persigue Adonis una saña criminal. El conjuro hace su efecto y Adonis pierde la vida ante el jabalí. El círculo se cierra, los presagios se cumplen, la culpa heredada se expía y el amor es exaltado y purificado (Júpiter, ante los ruegos de Venus, inmortalizará a su bello amante dando color con su sangre a las rosas, color con que brillará también el lucero del alba).

B] En esta comedia se aprecia muy bien la habilidad con que Calderón manipula el mito clásico para reconducirlo hacia la expresión de los valores de su universo literario⁸⁹. Mito de origen oriental, asociado al ciclo regenerativo de la naturaleza, entra de la mano de Afrodita en la mitología griega. Aunque ya mencionada por otros autores⁹⁰, su leyenda cobra cuerpo literario en Ovidio⁹¹, que dedica una gran extensión en sus *Metamorfosis* a todo el desarrollo del mito, desde los amores incestuosos de su madre Mirra, hasta la sangrienta muerte del joven embestido por un jabalí. Nada menos que a lo largo de 441 versos (contando con la interpolación del mito de Atalanta e Hipómenes) discurre la leyenda de Mirra y su hijo por la obra de Ovidio. Esta fue, sin duda, la fuente clásica que inspiró a nuestro dramaturgo. Su relato lo relaciona Calderón con el del célebre adulterio de Venus y Marte, tratado también por el poeta romano en su magna obra⁹², donde resuenan aún muy claros los ecos de los versos de Demódoco en la *Odisea*⁹³ homérica. El grácil atractivo del relato ovidiano se carga de pasión con la irrupción de Marte como principio negativo, representación de la violencia de los celos, que Calderón conecta con las oscuras fuerzas del trasmundo (las Furias y las sombrías abstracciones que lo arrastran a la venganza). El personaje pasa del delicado esteticismo clásico al violento mundo de las pasiones barroco.

C] El tema mítico de Venus y Adonis fue tratado con profusión en nuestra literatura aurisecular, en forma dramática y poética, en autores relevantes cuya obra no pudo ser ignorada por nuestro autor. Así, Calderón contaba con un precedente directo en Lope de Vega, que dedicó a este mito una de sus ocho comedias conservadas de tema mitológico, *Venus y Adonis*, compuesta, como la calderoniana, para una fiesta regia. Antes, su belleza y su intensidad dramática no habían pasado inadvertidas a los grandes poetas renacentistas. Con su natural elegancia lo trata Garcilaso de la Vega en su égloga tercera⁹⁴, y su coetáneo Diego Hurtado de Mendoza⁹⁵ compuso en octavas reales la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*. El poeta granadino, igual que Lope en su comedia, entrevera el mito de Hipómenes y Atalanta en la narración de la historia de

⁸⁹ Disponemos de un interesante análisis de las fuentes de Calderón para este mito (y los demás que aparecen en la obra) en el estudio crítico contenido en la excelente edición de *La púrpura de la rosa* debida a CARDONA, CRUICKSHANK y CUNNINGHAM (1990, 73-99) y editada en Reichenberger.

⁹⁰ *Apollod.* III 14, 4; *Theocr. Id.* XV; XXX; *Verg. Buc.* X 18.

⁹¹ *Ov. Met.* X 503-559; 708-739.

⁹² *Ov. Met.* IV 169-179.

⁹³ *Od.* VIII 266-365.

⁹⁴ GARCILASO DE LA VEGA, *Ég.* III, 169-192.

⁹⁵ HURTADO DE MENDOZA, *Poesía, Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta.* p. 167-193.

Adonis. Juan de la Cueva⁹⁶ retomó el tema años después en un largo poema en el mismo metro, *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*, y, también en octavas reales, compuso, con tintes burlescos en este caso, otra versión del mismo tema: *Los amores de Marte y Venus*. Góngora⁹⁷, para acabar, menciona la muerte de Adonis en un soneto en el que pretende disuadir a un joven noble de ejercitar la práctica de la montería: *En sangre a Adonis, si no fue en rubíes / tiñeron mal celosas acechanzas, / y en urna breve funerales danzas / coronaron sus huesos de alhelíes*. Por otro lado, poco o ningún aprecio hace Calderón de los tratadistas mitológicos que reinterpretaron esta tradición, en concreto de Pérez de Moya, preocupado por dar sentido a la custodia que del joven habían de tener Venus y Perséfone, y quien rebaja la carga poética del mito hasta decir que Venus, a la muerte de Adonis, *amargamente llorando lo puso entre las lechugas*⁹⁸.

ALCIDES (Ἀλκείδης, Alcides)	Total menciones: 2
EDJ (2)	

HÉRCULES

A] En *El divino Jasón* encontramos por dos veces esta apelación en referencia a Hércules. De manera sorprendente, teniendo en cuenta que hay dos comedias mitológicas en las que Hércules asume un papel protagonista (*Los tres mayores prodigios* y *Fieras afemina Amor*), sólo en este auto sacramental, y de forma casi consecutiva, es designado con este antiguo heterónimo. La primera vez es el propio Hércules (trasunto de San Pedro en el auto) quien alardea del poder de su clava (símbolo de la llave de los cielos): *...en las batallas y lides / de las sombras del infierno / renombre y blasón eterno / tendrá la clava de Alcides* (62). En la arenga que da después Jasón a sus *Argonautas celestiales* antes de entregarse a su misión, se refiere al héroe con ese mismo apelativo: *Ea, pues, valiente Alcides, / que después serás Piloto / de la Nave;* (63). La nave es la famosa *Argo*, que en este auto no es otra cosa que una referencia alegórica a la Iglesia.

B] Alcides era el nombre que recibía Heracles antes de que, tras dar muerte a los hijos que había tenido con Mégara ofuscado por su criminal locura transitoria, viajara a Delfos a consultar a la Pitia. La intérprete del oráculo fue, según se cuenta en la *Biblioteca de Apolodoro*⁹⁹, la que cambió su nombre por el de Heracles: *La Pitia fue la primera que designó entonces a éste como Hércules; antes se le conocía por Alcides*. Alcides significaba *descendiente de Alceo*, en honor a su abuelo paterno, uno de los frutos de la unión entre Perseo y Andrómeda. Esta circunstancia hace que los autores, ya desde la Antigüedad clásica, pudieran recurrir a esta primitiva denominación para conseguir una variación estilística. Así, a título de ejemplo, vemos cómo Ovidio utiliza esta nomenclatura es seis ocasiones de las dieciséis en que se refiere al héroe a lo largo de sus *Metamorfosis*. *Alcides, emplea tus fuerzas para nadar*¹⁰⁰, le dice el centauro Neso

⁹⁶ Tomando como punto de partida la obra de este autor, CEBRIÁN GARCÍA (1988) nos ofrece una amplia perspectiva de la recepción del mito de Adonis en nuestra literatura áurea.

⁹⁷ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 155, 5-8.

⁹⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 6.

⁹⁹ *Apollod.* II 37 ἡ δὲ Πυθία τότε πρῶτον Ἡρακλέα αὐτὸν προσηγόρευσε· τὸ δὲ πρῶην Ἀλκείδης προσηγορεύετο.

¹⁰⁰ *Ov. Met.* IX 110 *Alcide, tu uiribus utere nando*.

a Hércules cuando le insta a cruzar solo el río Aqueloo y confiarle a Deyanira para una travesía más segura.

C] En la literatura española se siguió esta práctica. Curiosamente, nos encontramos asociado este nombre en numerosas ocasiones con el árbol del olmo (o álamo, porque, a pesar de ser árboles distintos, con frecuencia se confunden literariamente). Así lo encontramos en Garcilaso¹⁰¹: *El álamo de Alcides escogido / fue siempre, y el laurel del rojo Apolo*. Góngora¹⁰², por su parte, utiliza el nombre de Alcides, en una atrevida metonimia erudita, como otra manera de designar al mismo árbol: *Oro le expriman líquido a Minerva / y, los olmos casando con las vides, / mientras coronan pámpanos a Alcides, / clava empuñe Liëo*. Calderón, según hemos visto, hizo uso, aunque parco, de esta tradición.

ALECTO (Ἀλληκτώ, Allecto)	Total menciones: 20
----------------------------------	---------------------

CAM (20)

FURIAS / MEGERA / TISÍFONE

A] Alecto es una de las tres Furias, nombre con el que los romanos designaron a las Erinias griegas, violentas divinidades primordiales (nacidas de la sangre de la mutilación de Úrano vertida en la tierra), no sujetas a la autoridad del orden olímpico. Su función esencial en la mitología griega consiste en atormentar al criminal, resultando algo así como la personificación del remordimiento. En la única comedia en que aparecen, *Celos, aun del aire, matan*, Calderón recoge de esa tradición el aspecto más amedrentador de las Furias, convirtiéndolas en ejecutoras de la ira de alguna divinidad superior, inoculando en sus víctimas los sentimientos negativos que provocan, de manera ineluctable, el terrible fin que persiguen. No mantienen, sin embargo, ni su arrogante independencia ni su especialización como látigo de la conciencia de los criminales.

Alecto aparece en esta comedia como la más activa de las tres Furias, como el instrumento del que se sirve Diana para vengar su orgullo ofendido, en la pugna conceptual que mantiene con Venus por establecer la primacía de los valores de la castidad y continencia (que ella representa), sobre el irresistible atractivo del amor y la pulsión sensual, que son propios de Venus. Diana está especialmente indignada con la conducta de Procris, que había sido una de sus más fervientes servidoras hasta caer perdidamente enamorada de Céfalo. Alecto ejecutará la venganza infiltrando en la ninfa el veneno de los celos, tal cual le encomienda Diana: *Tú, Alecto, pues que Procris / con Céfalo me injuria, / pues apóstata mía, / con él de amor en las delicias triunfa, / en su rendido pecho / harás que se introduzca / de los celos el áspid, / que entre las flores del amor se oculta* (1803). Alecto, en acción concertada con sus hermanas Megera y Tisífone, lleva a cabo con eficacia su cometido, pues serán los celos los que desencadenen el triste fin de Procris y el triunfo de Diana.

¹⁰¹ GARCILASO DE LA VEGA, *Ég.* III, 353-354.

¹⁰² GÓNGORA, *Soledades*, I, 827-830.

B] Las Furias suelen aparecer de manera colectiva en la tradición mítica clásica (cf. *Furias*). Nuestro dramaturgo ofrece la versión de las Furias como seres monstruosos y fatales, tal cual aparece Alecto singularizada en el testimonio literario de la Antigüedad que la pinta con mayor carga tenebrosa y el que, dada la trascendencia de la obra (la *Eneida* de Virgilio), más hubo de influir en nuestra literatura áurea. En el libro VII vemos cómo Juno hace a esta divinidad infernal el encargo de estimular el espíritu de la guerra, primero entre los jefes del pueblo, Latino y Turno, y después propagarlo entre la gente común¹⁰³. No ahorra Virgilio epítetos para mostrar a esta divinidad alada como un monstruo aborrecible, hasta tal punto que el propio Plutón y sus hermanas no pueden reprimir su odio hacia ella: *Odia a este monstruo incluso su propio padre Plutón, lo odian sus hermanas del Tártaro; en tantos rostros se convierte, tan crueles son sus apariencias, tan atrocemente menudean en ella las culebras*¹⁰⁴. El poeta mantuvo potencia en ella esta cualidad proteica, haciéndola aparecer en diversas formas (hasta como una venerable anciana ante Turno) para ganar la confianza de sus víctimas.

C] En la literatura española del Siglo de Oro, tanto Alecto como sus hermanas forman parte del tenebroso paisaje infernal heredado de la mitología clásica. Aparecen caracterizadas como monstruos espantosos e instrumentos de venganza. Así se puede ver en la *Arcadia* de Lope, cuando Dardanio se refiere a ella en una demorada invocación a todos los dioses del infierno (y, entre ellos, a las Furias): *¿Por ventura quieres, que con la fuerza de mi poderoso canto, suspenda la ira de Tesífone, la guerra de Alecto y la envidia de Megera?*¹⁰⁵ Alecto lleva la fatalidad de su acción en su propio nombre, según explica Pérez de Moya¹⁰⁶ en su atinada digresión etimológica: *Alecto quiere decir la que nunca cesa, o sosiega, o la no perezosa: compónese de A que significa sin, y lectos, holganza, que quiere decir cosa sin holganza.*

AMALTEA (Ἀμάλθεια, Amalthea)		Total menciones: 2
HDA (1)	FAM (1)	

CIBELES

A] Sólo hemos considerado dos referencias a Amaltea, las que se relacionan con la cabra nutricia de Júpiter cuyo cuerno adornado de los frutos del campo daría en la famosa cornucopia. En *El Hijo del Sol, Faetón*, por el contrario, el nombre designa a un personaje importante en la comedia que nada tiene que ver con esta tradición. Se trata de una joven que, enamorada del protagonista, trata de evitar por todos los medios el compromiso de éste con Tetis. Nada hace pensar que el uso del nombre de la famosa ninfa no sea más que un ejemplo del empleo que hace Calderón de antropónimos de procedencia mítica para personajes de *relleno* en la comedia. Su objetivo es conferir un entorno legendario a la trama, por mucho que el personaje nada tenga que ver con su epónimo mítico.

¹⁰³ Verg. *Aen.* VII 323-510.

¹⁰⁴ Verg. *Aen.* VII 327-329 *odit et ipse pater Pluton, odere sorores / Tartareae monstrum: tot sese uertit in ora, / tan saeuae facies, tot pullulat atra colubris.*

¹⁰⁵ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, III, pp. 247-248.

¹⁰⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VII, 13. *Atinada* si hacemos derivar el nombre del étimo Ἀλληκτώ, que lo relaciona con el verbo λήγω, *cesar*. De manera sorprendente, RUIZ DE ELVIRA (1996) nos ofrece dos variantes: Ἀλεκτώ en el cuerpo del texto (p. 48) y Ἀλληκτώ en el índice de nombres mitológicos (p. 501).

No sucede lo mismo en *La hija del aire*, donde el rey Nino, para ponderar la excelencia de Semíramis, la compara con distintas figuras mitológicas femeninas: *¿Qué mucho, / si es de estas selvas la Venus, / la Diana de estos bosques, / la Amaltea de estos puertos, / la Aretusa de estas fuentes, / y la ella de todos ellos?* (734). Más clara es aún la alusión al cuerno de la cabra en *Fieras afemina Amor*, cuando Anteo relata la aparición de su madre, Cibeles (representada como diosa de la tierra), portando en una mano el famoso *cuerno de la abundancia* desbordado de flores: *...viene derramando flores / de la copa de Amaltea* (2044). Está claro que Calderón recoge en el primero de sus testimonios la tradición de Amaltea como una hermosa ninfa del bosque (sentido que tiene en ese contexto la palabra *puertos*) escogiéndola como modelo o paradigma de este tipo de ninfas. La segunda alusión se refiere, de acuerdo a lo dicho, al célebre cuerno de la abundancia (o *cornucopia*), procedente de la cabra que, según unos, tenía el nombre de Amaltea y, según otros, tenía a su cargo, junto con la crianza de Zeus, la hermosa ninfa del Ida de nombre Amaltea.

B] Ambas menciones aluden de manera muy superficial a dos rasgos de la leyenda de esta figura mítica. Para algunos autores antiguos, entre los que se encuentra Calímaco¹⁰⁷, Amaltea es el nombre de la cabra que custodió y amamantó al pequeño Zeus, escondido en Creta por la ninfa Neda para eludir la saña de Crono: *...tu mamaste de la fértil ubre de la cabra Amaltea*. Sin embargo, en otros autores (así en Higino¹⁰⁸, donde se alude a la leyenda de los curetes o coribantes), Amaltea es el nombre de una ninfa, que fue la que alimentó a Zeus con la leche de una cabra a la que no se da nombre. Dentro de esta leyenda hay un episodio, el del famoso cuerno de la abundancia, cuya fuente más probable para la tradición europea posterior es sin duda Ovidio¹⁰⁹: *Ésta proporcionaba leche al dios, pero se rompió un cuerno contra un árbol y así perdió la mitad de su apostura. La ninfa lo recogió y se lo presentó a Júpiter envuelto en hierbas frescas y lleno de frutas*. El cuerno, con todo, tiene distinta procedencia según otras tradiciones míticas, de las que se hace eco Pérez de Moya¹¹⁰: *Cuentan los poetas que el cuerno que Hércules quitó a Acheloo, Iúpiter le llenó de yerbas y fructos, y se le dio a la ninfa Amalthea, por haber sido su ama y recibido leche de sus tetas*.

C] En nuestra literatura áurea nos encontramos la mención a Amaltea como un recurso estereotipado para referirse a un paisaje de generosa naturaleza, en flores y frutos. Lope de Vega, en *El Remedio en la desdicha*, hace uso de este valor: *Jardín, que adorna y viste / de tantas flores bellas Amaltea*¹¹¹. Con parecida intención, aunque a su críptica manera, Góngora¹¹² utiliza la referencia mitológica para ponderar el vicioso curso de un río: *orladas sus orillas de frutales, / quiere la Copia que su cuerno sea / (si al animal armaron de Amaltea / diáfanos cristales)*.

¹⁰⁷ Call. *Iou.* 48-49 ...σὸ δ' ἔθήσαο πίονα μαζόν αἰγὸς Ἀμαλθείης...

¹⁰⁸ Hyg. *Fab.* 139.

¹⁰⁹ Ov. *Fast.* V 121-124 *Lac dabat illa deo sed fregit in arbore cornu / truncaque dimidia parte decoris erat / Sustulit hoc Nymphæ cinctumque recentibus herbis / et plenum pomis ad Iovis ora tulit.*

¹¹⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, IV, 17.

¹¹¹ LOPE DE VEGA, *El remedio en la desdicha*, 42.

¹¹² GÓNGORA, *Soledades*, I, 196-199.

AMOR (Ἔρως Amor)						Total menciones: 465
MEA (3)	TMP (10)	HDA (7)	AYA (1)	FRP (17)	FAP (1)	LDA (120)
CAM (8)	PRD (62)	HSF (2)	EYN (3)	AYC (4)	ALA (27)	MDJ (3)
FAM (38)	FCF (9)	CYP (4)	PCT (1)	EDO (21)	PCM (123)	VDP (1)

ANTEROS / CUPIDO / VENUS

A] Del registro de apariciones, salta a la vista que Amor es uno de los personajes más relevantes en la producción dramática de contenido mitológico de Calderón. Aunque en varias composiciones aparece sólo de manera incidental, en cuatro de ellas asume un papel protagonista. La ambigüedad que ofrece su propio nombre, que contiene a un tiempo un significado común y un nombre propio que representa a una divinidad concreta, potencia su carga simbólica. Por ello, cuando se quiere enfatizar el carácter antropomórfico de la divinidad, es más frecuente su aparición como *Cupido* (o, excepcionalmente y con un sentido muy concreto, *Anteros*). Cuando la referencia tiene un sentido más simbólico, Calderón echa mano de la denominación genérica. En cualquier caso, el acercamiento a este personaje resulta difícil no sólo por la abundancia un tanto heterogénea de sus alusiones, sino también por su concurrencia con Cupido. Salvo en dos tradiciones muy específicas (la de la oposición entre Eros y Anteros, y la leyenda de Psique y Cupido), Calderón aprovecha la versión más estereotipada del dios como el pequeño hijo de Venus, que ejecuta su poder implacable a través de su arco y sus dardos de oro y plomo, con los que puede atraer o rechazar el sentimiento amoroso de cualquiera, incluidos los propios dioses. Este poder es absoluto, y no consiente ser cuestionado ni despreciado en lo más mínimo. Cuando así sucede, casos de Apolo, Hércules o Adonis en sus comedias respectivas, la venganza del dios es despiadada. La referencia a Amor sustituye, por otra parte, a la del Eros de la mitología griega, denominación de la que Calderón no se sirve ni una sola vez, sin duda por las connotaciones que fue adquiriendo en castellano ese término, más alusivo a la pasión física que a la espiritual.

En *La fiera, el rayo y la piedra* encontramos la representación más compleja del concepto de *Amor*, tanto en su condición de divinidad personificada como en la de idea o principio, aunque no aparece con ese nombre como uno de los personajes que interactúan. Las diecisiete menciones recogidas de este término (entendiéndolo de manera que presuponga una personificación, por tenue que ésta sea) las encontramos en expresiones formularias del tipo de *¡Pluguiera al Amor!* (1623), o referencias más o menos convencionales al dios (*Que se labran / en el taller de los rayos / de Amor las armas* 1607). Amor, como divinidad bien definida desde los testimonios más antiguos de la mitología griega, aparece en esta comedia desdoblado en dos personajes (que a su vez representan dos conceptos antagónicos del sentimiento amoroso) que reciben un nombre distinto: por un lado, Cupido, que representa al amor impulsivo, ciego e irascible que no es correspondido; por el otro, Anteros, el amor correspondido, apacible y sereno. Ambas fuerzas tienen su expresión en dos famosos mitos de origen chipriota, muy relacionados con Afrodita, la divinidad tutelar de la isla: son las historias contrapuestas de Pígalión e Ifis, que Calderón complica un tanto haciendo aparecer una tercera pareja (Céfiro e Irífle). Pígalión ve premiada su insistencia amorosa con la conversión en mujer de su estatua, mientras que el implacable desdén de Anajarte es castigado con la petrificación de la joven. Este desenlace de la comedia premia a Anteros, la visión más complaciente de Amor (el amor correspondido), y castiga a Cupido, entendido como el amor ciego, violento y no correspondido. Una observación

detallada de estas dos versiones de Amor la encontramos en el epígrafe dedicado a cada uno de ellos (cf. Anteros y Cupido).

En *El laurel de Apolo* Amor aparece como uno de los personajes protagonistas, asumiendo su proyección mitológica más común de dioscecillo terrible, hijo de Venus, capaz de forzar con sus dardos la voluntad incluso de los dioses. Siguiendo de manera respetuosa la narración que Ovidio hace en sus *Metamorfosis* del mito de Dafne¹¹³, Calderón nos presenta la rivalidad entre Apolo y Venus (que se deja representar por su travieso retoño) al modo más tradicional. Apolo provoca al dioscecillo: *Tu peligro recela; / que no es trofeo / tan gran monstruo de un niño / desnudo y ciego* (1748); y le responde Amor: *si tus rayos enferman, / matan mis rayos* (1748). Como es bien sabido, al final gana Amor la partida, y Apolo es castigado severamente al concebir una intensa pasión por Dafne que no podrá satisfacer, porque tan penetrantes han sido las flechas doradas que han inspirado al dios su amor por ella como las plomizas que han provocado un inquebrantable rechazo en la ninfa. Dafne prefiere perder su vida y ser convertida en árbol que ser poseída por una divinidad. La venganza del terrible dios niño es cruel. Tenemos en esta zarzuela, por lo tanto, la versión más difundida de Amor, en la que esta denominación es una simple alternativa a la de Cupido.

También ocupa Amor un papel destacado en *La púrpura de la rosa*. De nuevo vemos dibujado al dios como hijo de Venus, y también irritado ante aquellos que osan no rendirse a su irresistible influencia. En su planteamiento sigue Calderón la leyenda de Adonis tal cual la dejó escrita Ovidio¹¹⁴. El hermoso joven rechaza con violencia el sentimiento amoroso, pues una mancha de nacimiento (el ser fruto de un incesto) hace que el amor sea letal para él: *...nacé bastardo embrión, / maldecido de mis padres, / y con tan gran maldición / como que de un amor muera* (1767). Sin embargo, y como es de esperar, Adonis no puede resistirse a los dardos de Amor, que consigue vencer su hostilidad y entregárselo a su madre Venus. Una vez alcanzado su triunfo, ya poco importa que Adonis sucumba a su destino, arrasado por los celos de Marte y las navajas de un mortífero jabalí.

En *Fieras afemina Amor* volvemos a encontrarnos con una versión del dios muy parecida a la presente en las dos comedias anteriores. Hemos de advertir que las referencias se hacen como *Amor* en el cuerpo de las intervenciones, mientras que en la entrada del personaje el nombre utilizado es Cupido. Obviamente, uno y otro son en esta comedia términos equivalentes. Desde su inicio aparece un Hércules que manifiesta, con altanera soberbia, el rechazo que le inspira la condición femenina y, especialmente, el sentimiento de amor hacia la mujer: *¿Es amor más que una ciega / tirana, a quien yo doy / las armas con que me venza? / ¿Yo he de introducir en mí / otro yo, que con violencia / mande más en mí que yo mismo?* (2030). El dioscecillo, que no puede soportar semejantes muestras de desprecio, tiene un bien meditado plan: lo asaeteará con *...el veneno de dos flechas, / haciendo que el oro la obligue a que ame, / y el plomo le obligue a que ella aborrezca* (2032). Al final, y como cabía esperar, vemos al fuerte Hércules rendido a la seducción del amor y cruelmente humillado por el implacable dios, que lo hace aparecer públicamente en atuendo femenino, la vejación más lacerante que el héroe, de acuerdo con lo que ha sostenido durante toda la comedia, puede recibir.

¹¹³ Ov. *Met.* I 425-567.

¹¹⁴ Ov. *Met.* X 503-559.

En *Ni Amor se libra de amor*, Cupido es el nombre que figura en las entradas del personaje, aunque ello no obsta para que encontremos referencias al mismo dios como *Amor*. A lo largo de esta comedia, basada en la hermosísima leyenda de Psique y Cupido popularizada por Apuleyo¹¹⁵, el dios se nos muestra en una dimensión mucho más espiritual, y cobra un enfoque muy diferente (ya desde la propia fuente clásica) a la visión más convencional con que nos hemos encontrado en los dramas precedentes. Aquí Amor representa un sentimiento puro, casi religioso (no es extraño que Calderón hiciera uso de este argumento en dos autos sacramentales), un trasunto de la apetencia del espíritu humano por encontrarse con su principio creador.

En los autos sacramentales *Psiquis y Cupido (Toledo)* y *Psiquis y Cupido (Madrid)*, la visión del mito asume una clave estrictamente religiosa, en la que Amor se convierte en Cristo y Psiquis en el alma humana. En el auto sacramental, el mito, sometido a una total recodificación, pierde buena parte de su ligazón con la fuente clásica. Y no se necesita forzar ninguna interpretación, pues el texto es explícito por sí sólo (*Bien sabes, fiera, que no, / que hablan del Amor humano / y soy el Divino yo* 369). Es muy significativo que en la segunda versión del auto, la estrenada en Madrid, la referencia no sea ya a Cupido, sino directamente a Amor, un término mucho más libre de resonancias paganas.

En el resto de las composiciones en que aparece mencionado Amor, las referencias son episódicas y totalmente convencionales, presentando al dios como hijo de Venus y, con ella, símbolo de los deleites amorosos. Así lo vemos en *El mayor encanto, amor* (...selva sí, de Amor y Venus, / deleitoso paraíso... 1518); junto a su madre casi forma una unidad simbólica en *Los tres mayores prodigios*, donde los encontramos citados conjuntamente en referencia al famoso adulterio de la diosa: *Que en Marte ofendes advierte, / a Marte, Venus y Amor* (1551). Su arco es casi metonimia de todo su ser, como podemos comprobar en *Fineza contra fineza*: ...viendo todos cuán en vano / el arco de Amor desprecie... 2104).

B] Amor, como todas las divinidades en que concurren de manera tan intensa el concepto que representan y la personificación de ese concepto (hasta en su propia denominación), ofrece un desarrollo mítico complejo. Las interferencias entre el símbolo y quien lo simboliza son permanentes, y se trasladan, como hemos visto, al tratamiento del personaje en nuestra propia tradición literaria. Además, a ello hay que sumar el carácter poliédrico de la propia divinidad. En la mitología griega Eros comienza designando a una poderosa abstracción al nivel de los formantes primigenios del universo. Así, Hesíodo¹¹⁶ lo convierte en la gran fuerza primordial que ordena los distintos elementos. Después de citar al Caos y a la Tierra, se hace mención a Eros, *el más hermoso entre los dioses inmortales, el que afloja los miembros, y somete en su pecho la razón y la prudente voluntad*. La personificación más habitual de Eros participa de esa misteriosa fuerza, aunque su estampa es ya antropomórfica. Aparece como hijo y fiel acompañante de Afrodita, algo así como su brazo ejecutor. Ovidio¹¹⁷, en el cuarto libro de los *Fastos*, reclama la ayuda de Venus, a quien llama *madre nutricia de los dos amores*, haciendo alusión a la dicotomía entre Eros y Anteros (representada

¹¹⁵ Apul. *Met.* IV; V; VI.

¹¹⁶ Hes. *Th.* 120-122 ἡδ' Ἔρως, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι, / λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.

¹¹⁷ Ov. *Fast.* IV 1 'Alma, fave' dixi 'geminorum mater Amorum'.

en las flechas doradas y plúmbeas del dios). Su estampa de diosillo antojadizo e irritable (*lascivus puer*), que con el arco y sus mágicas flechas somete a su imperio a dioses y mortales, es tan común en toda la tradición literaria occidental que huelga ejemplificarla con detalle. Valga de muestra, para una descripción muy plástica de este modelo, la que hace Ovidio en su narración del episodio de Apolo y Dafne¹¹⁸. Remitimos también a los artículos dedicados a *Anteros* y *Cupido*, así como, fundamentalmente, a los personajes que protagonizan las leyendas en las que aparece Amor (casos de Dafne, Pigmalión, Anajarte, Psiquis, Hércules u otros semejantes). En cada leyenda cobra Amor una faz distinta, más enfocada hacia el personaje protagonista que al propio dios.

C] Tampoco tendría mucho sentido ponerse a rastrear las innumerables apelaciones a esta divinidad pagana en nuestro Siglo de Oro. En general, como encontramos en Pérez de Moya¹¹⁹ en el artículo dedicado a Venus (pues Amor o Cupido no merecen un capítulo exclusivo en su obra), se distingue un amor de corte espiritual, puro, y un amor de naturaleza sensual, libidinoso, y que, en todo caso, tantos amores hay como tantas Venus. Planteamiento con hondas raíces en la tradición clásica, expresado de manera profunda y brillante en la oposición de las dos Afroditas (la *Urania* y la *Pandemos*) en el discurso de Pausanias en *El Banquete* de Platón¹²⁰. El dios que lo inspira y el sentimiento inspirado vienen a coincidir en la misma palabra. Y aunque la presencia de Amor sea constante en nuestra literatura áurea, no podemos dejar de destacar una muestra perfecta de la compleja pasión que inspiraron esta divinidad y el sentimiento que personifica. De manera magistral lo consigue Quevedo¹²¹ mediante una larga serie de oxímoros en que queda patente la íntima contradicción sufrida del sentimiento amoroso (*Es hielo abrasador, es fuego helado...*).

ANAXÁRETE (Ἀναξαρόετη, Anaxarete)	Total menciones: 181
--	----------------------

FRP (181)

ANTEROS / CUPIDO / IFIS / PIGMALIÓN / VENUS

A] Hemos de advertir, antes de nada, que, aunque en el índice escribamos la versión *normalizada* del nombre (tal cual hemos hecho con todos los demás), al ser tan constante la lectura *Anajarte* en Calderón (por otra parte, con honda prosapia castellana, adaptada a las normas de derivación a nuestra lengua), la mantenemos cuando hacemos referencia al personaje en la obra calderoniana, aunque optamos por la primera cuando nos referimos al mito fuera de las páginas de nuestro dramaturgo.

Estamos ante uno de los personajes protagonistas de *La fiera, el rayo y la piedra*, pero que no vuelve a aparecer en ninguna otra de las comedias calderonianas objeto de nuestro estudio. Hace el papel de mujer absolutamente indiferente al amor que por ella siente Ifis, rey del Epiro, que ha arribado a Trinacria en medio de una terrible tempestad. Ella es sobrina del rey Argante y prima de Céfiro, el tercero de los galanes masculinos que intervienen en la trama. Como suele ser habitual en Calderón, su actitud

¹¹⁸ Ov. *Met.* I 452-567.

¹¹⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 5.

¹²⁰ Pl. *Smp.* 180c-185b.

¹²¹ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 375.

desdeñosa tiene razones profundas (...*póstuma de mi padre / nací de mi madre muerta* 1600). El hecho de perder la soberanía del reino que le correspondía como hija del rey, y que ha de pasar a Céfiro por su condición masculina, y la animosidad de su tío, hacen que su vida discurra en una permanente amargura. Al avanzar la comedia, Anajarte se va a ver implicada en la severa disputa que mantienen Cupido y Anteros para hacer prevalecer su concepto del amor. La joven, desdeñosa, rechaza sin piedad el amor que por ella siente Ifis, y el amor correspondido en general, el que propugna Anteros, y exhibe esa actitud ante el propio dios: *Por más que me persuadas / no he de amar, ni he de admitir / tu correspondido amor. / Para ser rayo nací* (1623). Este desprecio por el sentimiento amoroso no puede sino acarrear funestas consecuencias (como en nuestras comedias les sucede también a Adonis, a Narciso, a Procris, a Hércules...). Venus será quien dirima el duelo que mantienen sus dos versiones del amor, y mientras hace humana a la estatua de Prometeo, en razón de la constante devoción mostrada por éste hacia ella, convierte en piedra a Anajarte, simbolizando así su excesiva frialdad hacia la pasión amorosa. La propia Anajarte, en sus últimas palabras en el trance de su metamorfosis, es consciente del castigo (*No sé, no sé; / sino ya no es que sea venganza / de Venus, dando a entender / que la que querer no sabe / más es mármol que mujer* 1635).

Calderón asocia en la comedia, de manera brillante, dos mitos vinculados con la figura de Venus, y localizados en Chipre (una de las islas consagradas a la diosa) y que ofrecían la posibilidad de enfrentarse en un planteamiento simétrico: Pigmalión, con su amor generoso y entregado, logra dar vida a una estatua, mientras Anajarte, con su actitud de rechazo hostil y despectivo hacia el amor, es convertida en piedra. Fuera de este planteamiento general, nuestro autor se queda con los nombres y con la esencia del relato, dejando de lado los matices circunstanciales. Ifis es rey de Epiro, y no *de humilde origen*, tal cual aparece en Ovidio¹²², y no muere en el curso de la comedia, aunque es el único galán que queda sin emparejar. En definitiva, nuestro autor demuestra una perfecta distancia entre el mantenimiento de la esencia del mito y su adaptación a los requerimientos de su plan dramático. Además, engarza de manera brillante dos mitos a los que sabe encontrar su complementariedad e integrarlos en un planteamiento más abstracto, como el que representa la dialéctica dentro del ser humano entre las dos versiones del amor, la instintiva, irracional y apasionada, frente a la serena aceptación del amor correspondido.

B] La fuente de este mito la encontramos otra vez en Ovidio¹²³, donde Ifis aparece como un joven perdidamente enamorado de Anaxárete y que, desesperado ante el desdén de la muchacha, opta por suicidarse. Ella mira con indiferencia pasar por debajo de su ventana el cortejo fúnebre, y Venus, colérica por tanto desapego hacia lo que ella significa, petrifica a la joven. Ovidio introduce el relato como ejemplo de lo que sucede a los corazones impasibles. Argumento que utiliza Vertumno, disfrazado de anciana, para tratar de seducir a su amada Pomona.

C] El de Anaxárete es un mito muy socorrido en nuestra literatura del Siglo de Oro¹²⁴, tal vez por haber quedado acuñado como relato simbólico de la frialdad e indiferencia

¹²² Ov. *Met.* XIV 700 *humili de stirpe creatus*.

¹²³ Ov. *Met.* XIV 698-764. Ovidio menciona a la diosa con un indeterminado *deus ultor*.

¹²⁴ Un completo rastreo de este mito en nuestras letras hasta la actualidad se puede seguir en los trabajos de RUIZ DE ELVIRA (1996) y CRISTÓBAL LÓPEZ (1996; 2002).

en la mujer. La simple mención de su nombre evoca esa característica, aunque su mito no haya sido muy desarrollado. Así la recuerda Tirso de Molina¹²⁵: *Ya yo sé que te has querido / alzar con el principado / de la crueldad y el olvido / y que cuantos quieren bien, / una Anajarte alemana en tu severidad ven, / siendo en el nombre Dïana / como en belleza y desdén*. Lope de Vega¹²⁶ también se sirvió de este personaje simbólico para expresar insensibilidad y dureza ante la pasión amorosa: *Los dos que de aquí se van / ciegos de tu amor están; / tú en desdeñarlos, excedes / la condición de Anajarte, / la castidad de Lucrecia*. Pedro Soto de Rojas¹²⁷, por su parte, enfatiza más, en uno de sus sonetos, el triste final del personaje mitológico, el debido castigo al rechazo femenino: *¡Oh tú, tirana, sé veloz, mudable! / Mas, ay, que temo ya de tu tardanza / ver el fin de Anajarte miserable*. Juan de Arguijo¹²⁸, por último, le dedicó otro soneto, de inspiración muy ovidiana, pues se concentra en visualizar el proceso de metamorfosis, aunque no elude la fría condición pétreo de la joven: *Y al fin la misma piedra que ocupaba / viviendo el pecho de piedad desnudo / cubrió sus miembros de mortal dureza*.

ANDRÓMEDA (Ἀνδρομέδη, Andromeda)		Total menciones: 231
FAP (103)	PYA (128)	

CASIOPEA / CEFEO / FINEO / MEDUSA / PERSEO

A] Andrómeda tiene un papel protagonista en dos de los dramas mitológicos de Calderón, aunque en dos formatos y con dos intenciones muy diferentes: la de seducir al refinado público cortesano en la comedia palaciega, y la de transmitir un mensaje eucarístico en la majestuosa alegoría del auto sacramental. La Andrómeda ovidiana se preserva mucho más, como es natural, en la comedia que en el auto, por obvias razones de adaptación a uno y otro género literario. La comedia traza con mucha precisión los contornos esenciales de la leyenda antigua, y nuestra heroína no deja de ser la misma que cantaron los poetas griegos y latinos, mientras que en el auto sacramental el espíritu del mito griego, pese al esfuerzo del autor por mantenerlo, se ve abducido por el mensaje litúrgico en que Andrómeda no es otra cosa que un vistoso y accidental atuendo del alma humana.

En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Andrómeda tarda en salir a escena, pues la comedia centra su primer acto en el progresivo reconocimiento que Perseo hace de su noble condición, pues es presentado al principio en traje de villano como nieto de un humilde labriego. Sólo al final de este acto aparece Andrómeda en una visión que tiene el héroe en la gruta de Morfeo, donde sufre una ensoñación que le revela entre brumas su origen y su destino. En el segundo acto, Fineo (al que Calderón nos presenta como primo de Andrómeda) cuenta la historia de la hermosa joven, y cómo un pecado de soberbia de su madre, Casiopea, que alardeó de la hermosura de su hija ante las Nereides como superior a la de Venus, ha irritado tanto a la diosa que Nereo ha hecho salir del mar a un espantoso monstruo que devasta su país, Trinacria. Fineo viene a suplicar ante el templo de Júpiter un remedio para esta calamidad, y la conclusión del oráculo es que «*ofrecida al monstruo muera / Andrómeda*» (1657). A pesar de este

¹²⁵ TIRSO DE MOLINA, *El celoso prudente*, 128-135.

¹²⁶ LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano*, 1593-1597.

¹²⁷ SOTO DE ROJAS, *Obras de D. Pedro Soto de Rojas*, p. 46.

¹²⁸ ARGUIJO, *Obra poética*, XXI, 12-15.

terrible vaticinio, Fineo no puede ocultar el amor que siente por su prima, y cuando se encuentra con Perseo y Andrómeda en Trinacria, Discordia (a instancias de Juno, airada por la enésima infidelidad de su marido y dispuesta a no permitir que se consumen las *fortunas* a que está llamado Perseo) enfrenta a los dos jóvenes. Fineo, cada vez más atormentado por los celos, confía al rey de Trinacria el oráculo y cómo la muerte de Andrómeda es la única salvación para su reino. Así que mientras Perseo se enfrenta con Medusa en África, Fineo trata de consumar su desechado plan en Trinacria: al frente de una comitiva lleva a Andrómeda, vestida de luto, al sacrificio y entrega a la joven a las Nereides. En este momento es cuando Andrómeda cobra un papel más activo, protestando con muy bien fundados argumentos la injusticia de su muerte. Sin embargo, su exhibición oratoria no consigue ningún efecto, y las Nereides la encadenan desnuda a un escollo a merced del mortífero cetáceo. Justo entonces aparece Perseo a lomos de Pégaso, en el instante en que el monstruo iba a acometer a la princesa. Este valeroso acto desencadena el final feliz de la comedia, *las fortunas* de los jóvenes amantes, pues Lidoro anuncia públicamente la verdadera identidad de Perseo y el rey le ofrece la mano de su hermosa hija. Faltaba solamente castigar la actitud innoble de Fineo, que es abatido de un flechazo por Lidoro cuando el primero trataba, empujado por los celos, de matar a Perseo. Saldadas las cuentas, y resignada Juno, la comedia acaba con la definitiva exaltación de Perseo por su padre, Júpiter, que aparece en escena para reconocer y glorificar a su hijo.

La comedia, como no es infrecuente en la tradición dramática española de la época, tiene una versión *a lo divino*, un auto sacramental titulado *Andrómada y Perseo*. En esta obra, como era de esperar, el personaje mítico se presenta estrictamente condicionado por el mensaje alegórico y salvífico que transmite este tipo de composición. Andrómeda no es sino el envoltorio erudito en que se trasmuta el alma humana, que vive feliz en un jardín (el paraíso), donde es agasajada por las virtudes y por los cuatro elementos. Acorde con el espíritu del mito, se jacta de ser más hermosa que los cielos. El monstruo marino pasa a representar al demonio, que quiere llevarse el alma consigo, y que también asume la personalidad de Fineo, el malvado pretendiente de la joven. Medusa será la serpiente que ofrece la tentación al alma humana en el árbol del bien y del mal. De una primera tentación la libra la aparición de Perseo, representación de Jesucristo, que no puede evitar que en una segunda acometida, Medusa, la serpiente del paraíso, consiga que Andrómeda caiga en la tentación. Consumada ésta, todo lo que antes era plácido y apacible se convierte en un escenario de arrepentimiento, dolor y amenaza, con la expulsión del jardín por un ángel de Dios en forma de Mercurio. Perseo, con todo, se apiada de ella y cuando va a ser entregada a Fineo (que ha abandonado su disfraz humano para presentarse como terrible monstruo marino), aparece dispuesto a luchar con él, amparado en su escudo, en el que lleva la cabeza de Medusa. En la *mística lid* (como tan acertadamente la denomina Calderón) Perseo vence al monstruo, pero es herido de muerte por éste, y solicita a Andrómeda en matrimonio justo antes de morir, redimiendo con este acto al alma humana.

B] Ovidio, que relata el mito con gran exhaustividad¹²⁹, fue sin duda la inspiración clásica de Calderón al modelar este personaje, fuente que siguió con gran fidelidad en la comedia. El auto, como sucede en otras ocasiones, se alimenta de la comedia, que ya ha dramatizado el material mitológico, y ahora debe adaptarlo al lenguaje de la alegoría cristiana. Sólo fragmentos quedan de la *Andrómada* de Eurípides, y de las tragedias

¹²⁹ Ov. *Met.* IV 604-803; V 1-249.

homónimas de Sófocles y Licofrón, la mera referencia a su título. La modificación más importante que hace Calderón sobre la fuente ovidiana es prescindir en la comedia del episodio de las bodas de Perseo y la violenta irrupción en las mismas de Fineo, reclamando a Andrómeda como su prometida, y la posterior batalla descrita con detalle por el poeta de Sulmona. Mal encaje tendría en la comedia la presentación de toda una batalla, que Calderón reduce a una oposición directa entre los personajes.

C] En el cultivo de este personaje en la literatura española¹³⁰ destaca Lope de Vega, a quien le interesó mucho todo el ciclo mitológico, pues compuso una obra teatral en tres actos¹³¹ (*La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, de 1613) y un largo poema en noventa y ocho octavas reales fechado en 1621, *La Andrómeda*¹³², una de las cuatro fábulas mitológicas que *El Fénix* se animó a componer estimulado sin duda por el enorme impacto del *Polifemo* de Góngora. En ambas demuestra el prolífico dramaturgo su interés por la mitología grecorromana, aunque es mucho más fiel al relato ovidiano la segunda que la primera, más sometida a exigencias dramáticas. Una de éstas hace que la joven se muestre como una rendida enamorada: *¡Ay, valeroso Perseo, / tu esclava puedes llamarme! / Átame en cadenas tuyas / como éstas me desates*. La *Andrómeda* comienza con el cautiverio de Dánae y recorre el mismo desarrollo mítico que ofrece la comedia calderoniana. Además de estas dos obras extensas, tiene un famoso soneto dedicado a este mismo personaje (*Atada al mar Andrómeda lloraba...*)¹³³. Más adelante vuelven sobre este motivo Juan de Arguijo¹³⁴ en uno de sus muchos sonetos de inspiración mitológica (*Expuesta en firme escollo al mar insano...*) y el Conde de Villamediana, en el enorme friso mitológico que dibuja en su *Faetón*¹³⁵, al describir la escultura y pintura de las mansiones de Helio, los *Regia Solis* de Ovidio.

ANFITRITE (Ἀμφιτρίτη, Amphitrite)			Total menciones: 4
MEA (2)	FRP (1)	HSF (1)	

NEPTUNO

A] La ilustre nereide, esposa de Neptuno y diosa de los mares, es mencionada dos veces en *El mayor encanto, amor*, al final de la obra, en un mero alarde de erudición mitológica. Ulises, cuando ya se siente a salvo de Circe, alejándose de su isla en un esquife, presume ante la hermosa hechicera de haber salido, con el auxilio de su razón, libre de los peligros que la pasión amorosa le había tendido (*Del mayor encanto, amor, / la razón me sacó libre, / trasladando esos palacios / a los campos de Anfitrite* 1543). Anfitrite no es sino un sinónimo erudito de la palabra *mar*. Unos versos más adelante aparece la ninfa Galatea serenando las olas tras el cataclismo que ha provocado el desplome de los palacios de Circe, y cuenta cómo, agradecida a Ulises por haberla vengado de Polifemo, ha pedido a Neptuno y Anfitrite que aplaquen el mar para facilitar la navegación del héroe griego (*y pidiendo a las deidades / de Neptuno y Anfitrite / que*

¹³⁰ Disponemos de un exhaustivo recorrido por las fuentes clásicas de este mito y su cultivo en la literatura española en VICENTE CRISTÓBAL (1989).

¹³¹ LOPE DE VEGA, *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, 2717-2720.

¹³² LOPE DE VEGA, *La Filomena, Andrómeda* (pp. 726-748).

¹³³ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 86.

¹³⁴ ARGUIJO, XV (1).

¹³⁵ VILLAMEDIANA, 391, 449-556.

serenasen los mares... 1544). En *La fiera, el rayo y la piedra* la alusión a la diosa marina tiene la misma funcionalidad que en la comedia anterior, cuando Anajarte conmina a Ifis a que se vaya de su lado (*Pues tu esquife está en la playa, / vuelve a cortar, vuelve a abrir / las espumas de Anfitrite...* 1621). Por último, en *El hijo del Sol, Faetón*, la mención a Anfitrite consiste en una simple identificación genealógica que se hace de Tetis al comienzo de la comedia, en la que Anfitrite aparece nombrada como esposa de Neptuno y madre de Tetis (*De que Tetis, hija bella / de Anfitrite...* 1863).

A la vista de los ejemplos observados, podemos afirmar que la alusión a Anfitrite no es más que una exhibición erudita que sirve para distanciar el poema a una esfera de refinamiento y distinción, y que, además, contribuye a enriquecer la atmósfera mitológica con aportaciones fuera del tronco de las leyendas. Anfitrite (o *las espumas de Anfitrite*) es una manera elegante de referirse al mar, muy oportuna en un contexto mitológico. Y en sus precisiones genealógicas, nos volvemos a encontrar al Calderón que maneja la mitología como una pincelada de sabor antiguo, de la que no importa demasiado la finura de su trazo.

B] Y es que la genealogía que nos presenta a Tetis como hija de Anfitrite no es reconocida en ninguna fuente antigua, pues, en todo caso, la esposa de Neptuno es una oceánide, hija de la titánide Tetis (*Biblioteca de Apolodoro*¹³⁶), o su hermana (*Biblioteca de Apolodoro*¹³⁷ y Hesíodo¹³⁸), pues también aparece una Anfitrite como hija de Nereo. Por otra parte, Anfitrite es una divinidad de poco desarrollo literario en la mitología grecorromana, y para el uso que le da Calderón basta con su transmisión como un lugar común ya desde la Antigüedad sin que sea necesaria mayor alegación de fuentes.

C] El mismo uso sinonímico que aplica Calderón a Anfitrite lo encontramos en otros contemporáneos suyos. Bástenos citar un ejemplo en un soneto de Lope de Vega¹³⁹ dedicado a Jasón, en el que Anfitrite y el mar son la misma cosa: *...Y aunque Anfitrite airada se consuma, / dividen el cristal sus ninfas bellas,...*

ANTEO (Ἄνταῖος, Antaeus)	Total menciones: 62
---------------------------------	---------------------

FAM (62)

CIBELES / HÉRCULES / YOLE

A] Conviene aclarar, antes de nada, que en este epígrafe sólo hemos valorado al personaje que tiene correspondencia en la tradición mitológica, pues Calderón utilizó el nombre de Anteo como *comodín* de resonancias míticas para denominar a personajes que nada tienen que ver con la figura mitológica. Así tenemos a un Anteo que aparece como compañero de Ulises en *El golfo de las Sirenas*, otro como pastor en *El Laurel de Apolo*; también es pastor, entregado a la caza, un Anteo en *Eco y Narciso*, y otro más figura como anciano en la segunda parte de *La hija del aire*. Por último, en *La fiera, el rayo y la piedra*, Calderón utiliza de nuevo este nombre sin relación con la leyenda mítica, atribuyéndoselo al padre de Irífle que, como ella, aparece en escena en hábito

¹³⁶ *Apollod.* I 2 2.

¹³⁷ *Apollod.* I 2 6.

¹³⁸ Hes. *Th.* 240-244.

¹³⁹ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 84, 5-6.

montaraz. Ninguno de ellos, obviamente, guardan relación alguna con el gigante primordial de la mitología grecorromana.

Sí que responde a ese perfil el Anteo de *Féminas afemina Amor*, donde es presentado como hijo de Cibeles (divinidad primigenia, la madre tierra de los frigios, asimilada unas veces con Gea y otras con la titánide Rea), y está inscrito en el *trabajo* que emprende Hércules en procura de las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides. La cualidad más relevante de Anteo, un asilvestrado gigante en la tradición mitológica, es la fuerza descomunal que le transmite el contacto con su madre, la Tierra, entendida como principio nutriente y vegetativo. Hércules sólo será capaz de vencerlo al evitar ese contacto elevándolo con su portentoso abrazo. Sintomática de esta concepción del personaje es su presentación en la comedia como *...un desvanecido joven / de quien ni padre ni patria / se sabe, pues solo ser / de la tierra hijo le ensalza...* (2039).

El tratamiento que de él hace Calderón es paradigmático de la tensión entre el respeto a la tradición mítica heredada y su instrumentalización como elemento de un género literario de otra época con sus reglas y fines particulares. Así, nuestro dramaturgo desnaturaliza en gran medida al personaje mitológico, pues lo convierte en un general al servicio de un tal Aristeo, rey de Tesalia (que tampoco tiene mucho que ver con el hijo de la ninfa Cirene) y rival amoroso de Hércules por los favores de Yole; pero su instinto dramático y su erudición mitológica le hacen conservar algunos de los rasgos más relevantes de su leyenda. Calderón respeta el poderoso significado telúrico del mito antiguo, aunque se ve obligado a realizar las variaciones a que le obliga el molde dramático con que él trabaja, resultando una difícil síntesis entre la corriente ancestral del mito y una sofisticada creación literaria muy posterior. Así, su condición de general del ejército y el amor que siente por Yole (fuerzas que hace Calderón al mito para ensamblar las piezas de su comedia) humanizan al personaje, que extrema la distancia con su antiguo modelo al asumir el perfil de enamorado galante de la comedia española de la época. Sin embargo, en la lucha entre Anteo y Hércules vuelve a asomar con intensidad la fascinación de la vieja leyenda rompiendo, incluso, algún elemental principio de verosimilitud: Hércules sólo puede vencer a Anteo separándolo de la fuerza umbilical que presta a su rival su madre Cibeles. También se respeta la tradición antigua en la ubicación del episodio, Libia, y el contexto *histórico* del mismo, el viaje de Hércules hacia el Jardín de las Hespérides en uno de sus célebres *trabajos*.

B] En *Biblioteca de Apolodoro*¹⁴⁰ Anteo es rey de Libia e hijo de Posidón, y funda su poder en el vigor que le transmitía la tierra. Píndaro¹⁴¹ hace también una alusión tangencial al salvajismo de Anteo, que cubría el templo de Posidón con cráneos de extranjeros. Pero el precedente clásico más interesante es la atención que al episodio dedica Lucano¹⁴², quien hace una demorada y sumamente plástica descripción del combate entre Anteo y Hércules, y que justifica que se conociera a las tierras de Libia con el sobrenombre de reinos de Anteo (*Antaei regna*). Ovidio¹⁴³ tan sólo lo menciona muy de pasada, aunque en boca de Hércules, cuando el héroe repasa sus grandes hazañas antes de morir, destacando la fuerza que le comunicaba al gigante su poderosa madre Tierra.

¹⁴⁰ *Apollod.* II 5 30.

¹⁴¹ *Pi. I.* IV 70-72.

¹⁴² *Lucan. Bel. civ.* IV 590-666.

¹⁴³ *Ov. Met.* IX 184-185.

C] En el caso de este personaje mitológico nos inclinamos a pensar que Calderón pudo tener presente a Pérez de Moya en su narración. El bachiller jienense dedicó un capítulo¹⁴⁴ al enfrentamiento entre Hércules y Anteo, cuya descripción del mito se aproxima mucho a la versión calderoniana, aunque ningún rastro tengamos en nuestro dramaturgo de su interpretación (*sentido moral*), que considera a Anteo la representación del instinto carnal, y a Hércules el varón virtuoso que trata de sobreponerse a este deseo. El episodio de la lucha de Anteo y Hércules era bien conocido en época de Calderón. Así lo acredita Juan de Arguijo¹⁴⁵ en un soneto que, a la manera ovidiana, pone en boca del propio Hércules la celebración de sus grandes hazañas: *...no estorbaron mi intento generoso, / ni le valió caer al fuerte Anteo.*

ANTEROS (Ἀντέρωσ, Anteros)		Total menciones: 58
FRP (57)	FCF (1)	

AMOR / CUPIDO / VENUS

A] Anteros es casi un concepto más filosófico que mitológico. Ya desde su etimología se presenta como el envés ideológico de Eros o Cupido. Supone *el otro amor*, distinto de la arrebatadora pulsión instintiva que vence a la razón, la poderosa divinidad primordial que, sólo posterior a la tierra en su origen, *somete, penetrando en su corazón, el pensamiento y la voluntad consciente de todos los dioses y hombres*¹⁴⁶.

En *Fineza contra fineza*, la referencia a Anteros es puramente circunstancial. Anfión, que se proclama hijo de Acteón y por ello está empeñado en suprimir el culto a Diana, tras invadir Tesalia insta a las sacerdotisas de la diosa cazadora a que cambien su culto por el de Venus. Y para que el cambio no les resulte tan brusco, utiliza el nombre de Anteros para destacar la parte más apacible de la diosa chipriota: *...que tampoco / soy tan bárbaro que intente / que los deleites de Venus / sean no dignos deleites, / pues si es madre de Cupido, / también de Anteros prudente* (2104).

Esa faceta más espiritual y equilibrada del amor es la que representa Anteros, de manera mucho más desarrollada, en *La fiera, el rayo y la piedra*, donde la dialéctica entre las dos visiones del amor es el tema esencial de la obra. De hecho, la comedia parece más un certamen de ideas entre dos visiones del sentimiento amoroso que un argumento dramático. En ella Anteros significa el amor correspondido, que se manifiesta de una manera serena y apacible, frente a Cupido, la versión arrebatada, impulsiva, violenta y no correspondida de la pasión amorosa. Ya desde la propia etimología del término, según hemos visto, que lo opone como idea contraria a *Eros*, la denominación más física del amor, queda clara la dualidad de ideas que representan las dos caras del sentimiento amoroso. La comedia se inicia con unos portentos naturales (eclipse y tormenta) que anuncian el nacimiento de Cupido, y las desgracias que de él se derivarán (las Parcas interpretan estos prodigios como *dolores de parto han sido, / con que ha nacido a la tierra / su mayor ruina* 1597). El dios recién nacido pronto se enzarza en una pendencia con su hermano Anteros, que se ve obligado a huir a la esfera celeste de

¹⁴⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, IV, 8.

¹⁴⁵ ARGUIJO, *Obra poética*, XLIX, 7-8.

¹⁴⁶ Hes. *Th.* 121-122 ...πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων / δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπιφρόνα βουλήν.

Diana y desde allí tratar de aplacar la influencia del violento Cupido (*En la superior esfera / de Diana; pues que ya / no puede sufrir la tierra / el correspondido amor, / al cielo es bien que trascienda / de la luna, desde donde / deshaga tus influencias* 1598), lo cual constituye un claro simbolismo de la espiritualización del *otro amor*. De esta manera, el imperio en la tierra del amor correspondido se ve desplazado provisionalmente por el amor pasional. Cupido obtiene de los Cíclopes sus famosas armas, con las que causa efectos devastadores en los humanos, efectos que trata de paliar Anteros con un dardo otorgado por Diana. La dura pugna entre estas dos poderosas deidades se establece en las relaciones de los personajes humanos de la comedia (Pigmalión, Céfiro e Ifis como representantes masculinos, e Irífite, Anajarte y la estatua vivificada de Pigmalión, en el lado femenino). Aunque en un principio parece prevalecer Cupido, pues Irífite se muestra esquiva y desdeñosa, la estatua no habla y Anajarte es la viva representación del desdén), según avanza la comedia, las dos primeras van suavizando su carácter ante los requerimientos de sus amantes, y la tercera es severamente castigada por su aspereza y rechazo del amor. Al final es Venus, madre de ambos, quien dictamina la victoria para Anteros, y el fin de la comedia es una exaltación del amor correspondido (*¡Muera, muera, el amor vendado y ciego! / ¡Viva el correspondido Amor perfecto!* 1636). Hasta el propio Cupido reconoce su derrota.

B] Anteros es un personaje con muy escaso desarrollo dentro de la mitología grecorromana. Al tratarse de una idea filosófica más que de una *persona mitológica*, no es casualidad que la fuente más importante que lo trata en la literatura antigua sea Platón¹⁴⁷. El filósofo alude a esta divinidad como una suerte de tierna añoranza (muy poco sensual, por cierto) de la persona amada. Pausanias¹⁴⁸ cuenta en el primer libro de su periplo geográfico, a propósito de un altar dedicado a Anteros, la historia del amor entre Meles y Timágoras, en demostración del cual el segundo se lanzó voluntariamente por un precipicio y murió, de donde se desarrolló un culto a Anteros como la conciencia vengadora de Timágoras. Por otros autores sabemos que la idea de Anteros fue sometida a la personificación propia de la mitología clásica, apareciendo como hijo de Marte y Venus, y por lo tanto hermano de madre de Cupido, aunque no de padre, pues a Cupido se le hace hijo de Mercurio. Ovidio¹⁴⁹, por su parte, habla en los *Fastos* de ambos como hermanos gemelos hijos de Venus. Esta noción espiritualizada de Anteros se va desarrollando cada vez más, en el tránsito del mito a la sensibilidad cristiana. Ya en época renacentista lo encontramos claramente establecido, por ejemplo, en Alciato¹⁵⁰: *Anteros: Amor a la virtud que vence cualquier otro deseo*. En esta descripción va tomando cuerpo la concepción de un amor más espiritual, más puro, que se sobrepone sobre una visión instintiva y pasional del amor, representada por Cupido-Eros.

C] La visión de Anteros que nos ofrece Calderón es la canónica en su época, como podemos comprobar en Lope de Vega, a quien atrajo mucho este motivo. Prueba de ello la tenemos en *La Arcadia*¹⁵¹: *Venus no sé si a Marte o a Vulcano / llamó para este efeto; en fin se cuenta / que dio a Cupido otro Cupido hermano. / Anteros se llamó, que representa / un recíproco amor de voluntades, / que amor pagado con amor se*

¹⁴⁷ Pl. *Phdr.* 225d.

¹⁴⁸ Paus. I 30, 1.

¹⁴⁹ Ov. *Fast.* IV, 1.

¹⁵⁰ ALCIATO, Andrea. *Emblemas*, p. 131. Ἀντέρωσ. *Amor virtutis alium cupidinem superans*.

¹⁵¹ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, p. 286.

umenta; y aún de manera más explícita en *La Circe*¹⁵²: *Amaba Circe a Ulises; no tenía / correspondencia Amor, faltaba Anteros, / sin quien poco se aumenta, aunque se cría, / sin pasar de los términos primeros*. Hace alusión el Fénix a otra tradición relativa a los dos hermanos, según la cual Venus concibió a Anteros, por consejo de Metis, para que Cupido creciera. Y así sucedía mientras Anteros estaba a su lado, pero volvía a ser niño cuando éste se apartaba, queriendo simbolizar con ello que el amor medra sólo cuando es correspondido.

APOLO (Ἀπόλλων, Apollo)					Total menciones: 440	
MEA (1)	TMP (4)	HDA (3)	FAP (1)	LDA (139)	HSF (21)	
EYN (1)	AYC (200)	ALA (4)	FAM (9)	EDP (50)	PCT (1)	
ESP (4)	EDO (2)					

CALÍOPE / CLÍMENE / DAFNE / FAETÓN / FEBO / MUSAS / SOL

A] Como cabía esperar, Apolo, una de las más importantes divinidades del panteón grecorromano, y también una de las que más fortuna tuvieron en su transmisión literaria posterior, está muy bien representado en Calderón, pues aparece en once comedias y un auto sacramental. En tres de ellas tiene un papel protagonista ya desde el título (*Apolo y Clímene*, *El hijo del Sol*, *Faetón* y *El Laurel de Apolo*), y en otra una presencia muy relevante (*La estatua de Prometeo*). Hay que advertir, además, que Apolo estaba totalmente asociado al sol en la cultura mitológica de Calderón, asumiendo por completo la identidad del titán en obras como *El hijo del Sol*, *Faetón*.

En *Apolo y Clímene* Calderón somete a la figura del dios a dos ideas fundamentales: por una parte lo humaniza, llevando a las últimas consecuencias el mito clásico, que tan sólo nos habla de un castigo provisional en el que Júpiter rebaja al dios a la condición humana y lo hace pastor de los rebaños de Admeto. Calderón explota esta *humanización* del dios hasta el punto de que, dominado por su amor hacia Clímene, esté dispuesto a deponer su condición divina (...*que más quiero / dejar de ser astro noble, / que dejar de ser atento / y fino amante. Clímene, / mi bien, mi gloria, mi cielo, / ¿cómo me has dejado solo / la eternidad de un momento?* 1858). Pero, por otro lado, como esta subversión al orden natural de las cosas es imposible, nuestro dramaturgo la compensa haciendo prevalecer sobre estas debilidades humanas los dictados del hado y la imperturbabilidad de la estructura social (extrapolada en la comedia a la esfera divina), de manera que Apolo termina por reasumir su naturaleza celeste. Para un desarrollo más demorado del argumento de la comedia, cf. *Clímene*.

El hijo del Sol, Faetón es una suerte de continuación de la comedia anterior, como se anuncia en aquella de manera explícita: *Eso / dirá en la segunda parte / el infausto nacimiento / de Faetón, hijo de Apolo* (1860). Ya no tenemos rastro alguno del *Apolo humano* de la obra precedente, sino que en ésta contemplamos al dios lejano y majestuoso, sincretizado con el Helio astral del mito clásico (*Y ya rasgando los cerúleos velos, / coluros ilustrando y paralelos / en regio solio en que a dormir declina, / el sol hacia el zodiaco camina, / en cuya faja bella / la senda de la eclíptica es su huella* 1895). Apolo se presenta entronizado como una entidad divina inmutable, el Sol, a la

¹⁵² LOPE DE VEGA, *La Circe*, III, 129-132.

que acude Faetón ávido de conocer su identidad y saciar su soberbia ansia de grandeza. Interesante es reparar en su impunidad, pues aunque él es el culpable de haber mancillado los votos que Clímene debía a Diana con el nacimiento de Faetón, su dignidad hace que el castigo que no se puede ejecutar en él derive a su hijo. Por lo demás, Calderón sigue la leyenda clásica cuando Apolo promete por la laguna Estigia conceder el don que le solicite Faetón, y no tiene más remedio que dejarle gobernar su portentoso carro, a pesar de conocer el fatal desenlace que le espera (...*la ardiente luz de tantos / desmandados rayos rojos / montes y mares abrasa* 1901).

En *El Laurel de Apolo* Calderón dramatiza una leyenda independiente de la anterior, la conversión de Dafne en laurel ante el acoso del dios. El amor de éste por la ninfa lo provoca Cupido, molesto ante los desaires del gran dios flechero (*Tu peligro recela; / que no es trofeo / tan gran monstruo de un niño / desnudo y ciego* 1748), que compite con él y con su madre Venus en la caza de una fiera. Apolo logra abatir al monstruo y el pueblo lo festeja, lo cual irrita aún más al terrible diosецillo alado. Éste lanza sobre la ninfa y sobre Apolo sus infalibles saetas (...*vuelen / invisibles flechas, que uno / apague lo que otra enciende* 1755). Las flechas causan su efecto, y Apolo persigue ebrio de amor a Dafne, mientras ésta lo rechaza, suplicando a los dioses y a su padre Peneo ser convertida en laurel. Consumada la metamorfosis, Apolo se consolará adornando a este árbol con una serie de atributos, entre otros, ser símbolo de la victoria (... *y para que más se aumente / su honor, con él sus victorias / han de coronar los reyes* 1762).

En *La estatua de Prometeo* Apolo aparece investido de toda su majestad divina, asumiendo el papel de árbitro que dirime las querellas humanas que sostienen Prometeo y Epimeteo, y que se proyectan en la esfera divina a sus respectivas diosas protectoras (Minerva y Palas). Prometeo ha engañado al dios al coger uno de sus rayos y dar vida con él a su estatua, en un intolerable sabotaje a la jerarquía natural. Apolo, aunque en un principio se muestra airado por el hurto y mal uso de su rayo, al final, apareciendo como *deus ex machina*, resolverá el nudo dramático deshaciendo el hechizo de Discordia e indultando a Prometeo del terrible castigo al que ésta le había condenado. La comedia acaba con una exaltación del dios (*Ya, pues, que a Apolo debemos / la paz, en su adoración / dediquemos este día* 2097).

En las demás comedias, donde la mención a Apolo es incidental, se alude a él de manera muy estereotipada de tres formas: una, ya comentada, en su condición de personificación divina del sol; otra, como el dios inspirador del talento artístico y, en particular, de la poesía; y una tercera relacionada con el célebre episodio de su frustrado amor por Dafne. Volvemos a encontrar a Apolo como nombre propio del Sol en *El mayor encanto, Amor*, donde Circe, en el brindis con que pretende hacer beber a Ulises su mágica pócima, repasa los atributos de los dioses otorgando a Apolo el *esplendor* (1514). En *Los tres mayores prodigios* también se hace alusión al dios en un pasaje de ecos gongorinos que lo relaciona con los rayos del sol y su brillo. Friso cuenta su fantástico vuelo, cuando los dioses trajeron a su madre en una nube que... *desplegó las rubias hojas, / de cuyos senos Apolo / llovió luces rayo a rayo, / nevió rosas copo a copo* (1550).

La faceta del dios como guía de las Musas e inspirador de la poesía es otra de las que aparece en Calderón. Así lo tenemos mencionado en *Fieras afemina Amor*, donde Hércules recuerda el honor que le ha hecho Apolo: *a quien dio / en premio de sus hazañas / la alcaidía del Parnaso / Apolo, de quien es guarda* (2039). También se

considera en esta comedia a esta divinidad como padre de las Musas (*Sagradas hijas de Apolo* 2048). En *La estatua de Prometeo* se vuelve a insistir en esta faceta de Apolo como dios de la poesía, cuando el titán repasa sus vastos conocimientos, refiriéndose a la distribución de las competencias entre los distintos dioses: dando... *a Apolo ninfas y musas...* (2069).

Relacionado con el episodio de Dafne, además de en *El laurel de Apolo*, en que este mito es el eje argumental, volvemos a encontrar al dios en *Fieras afemina Amor*, donde Hesperia, al mencionar los extremos a que el amor ha hecho llegar a dioses y héroes de la mitología, así como a personajes ilustres de la Antigüedad, cita como ejemplo paradigmático a *Apolo, amando a un laurel* (2056). En *Ni amor se libra de amor* la criada Flora considera que Psiquis sospecha que quien la visita es un dios (en referencia a Cupido) *...bien como / por Endimión Diana, / por Dafne Apolo, por Leda / Júpiter...* (1969), consolidando la aventura amorosa de Apolo como una de las relaciones paradigmáticas entre una divinidad y un mortal.

Otras veces, la mención en la comedia es una simple exclamación que ayuda a crear una atmósfera clásica, como en *Amado y aborrecido*, *¡Cuerpo de Apolo!* (1696). Expresión que se torna aún más castiza en *La hija del aire*: *¡Cuerpo de Apolo conmigo, / y cuál anda allí el estruendo!* (786).

Sólo dos de nuestros autos sacramentales contienen referencias a este dios, de manera también muy circunstancial, siguiendo un patrón parecido al de las comedias, aunque con un interesante matiz adicional, pues el dios aparece como representante de la gentilidad. Así lo invoca Idolatría en *Psiquis y Cupido (Toledo)* cuando contempla a la Fe: *Inmenso Apolo, ¿qué creo?* (358). En *El Sacro Parnaso*, sin embargo, Apolo ocupa un papel más relevante, y será progresivamente cristianizado, pues comienza siendo aludido como dios pagano cuando la Fe hace repaso a la visión del mundo que tiene la Gentilidad: *...en tus dioses lo repartes / dando... / a Venus y Apolo el fuego* (779). Sin embargo, la mención al dios valdrá para designar al mismo Jesucristo como *verdadero Apolo*, incluso referido en primera persona: *Yo, del verdadero Apolo / luz de luz* (796), utilizando para ello la faz mítica de Apolo más a propósito, la del gran astro solar. Por último, Apolo aparece en la primera versión de *El divino Orfeo* como padre del músico, tenido de la musa Calíope: *Este pues / hijo es de Apolo, aquel Dios / que con la luz de su lumbré / no hay esfera que no alumbré...* (1824). Y Orfeo invoca en otro pasaje a su padre Apolo, que no es otra cosa que Dios: *...y sólo / hablaré a mi padre Apolo; / luz bella, de quien nací / luz también* (1831).

B] En cuanto a las fuentes míticas que maneja Calderón, Ovidio y sus *Metamorfosis* aparecen como la principal inspiración para las comedias en las que el dios tiene un papel protagonista. El mito que lo relaciona con Clímene y Faetón, es decir, en el que aparece identificado con Helio, lo tenemos descrito con detalle por el poeta romano en su magna obra¹⁵³. Y en la misma aparece también el Apolo que se enamora de Dafne y la acosa hasta su mutación en laurel¹⁵⁴, relato contado con tal plasticidad que fue germen de una interminable secuela de obras literarias y artísticas.

¹⁵³ Ov. *Met.* I 747-779; II 1-401.

¹⁵⁴ Ov. *Met.* I 452-567.

C] Una persona de la formación cultural de Calderón y de su nivel social hubo de tener un fácil acceso tanto a la versión original en latín como a las diversas traducciones, en español y en italiano, de la gran obra de Ovidio. Con todo, la dedicación de los mitógrafos medievales y renacentistas al dios flechero es tanta, que Calderón tuvo múltiples caminos para alimentar su inspiración. Significativa a este respecto es la demorada atención que le dedica Juan Pérez de Moya¹⁵⁵, en quien la identidad entre el dios y el astro es absoluta, como ya advierte desde un principio: *Aunque Sol y Apolo vienen a ser nombres de una misma cosa...* La figura de Apolo es una de las más relevantes en los tratados mitológicos medievales y renacentistas. Sólo algunas pinceladas procede dar de algo tan notorio como la presencia del antiguo dios grecorromano en nuestras letras áureas. Por su celebridad, es forzoso mencionar el soneto con que Garcilaso de la Vega¹⁵⁶ recreó el episodio de Dafne, que volvió a tratar en la tercera de sus églogas, donde dedica tres octavas a describir el dibujo alusivo a este suceso que tejen con hilo de oro tres ninfas del Tajo. Tema al que también atiende Quevedo¹⁵⁷, pero en versión burlesca, en el soneto *A Apolo persiguiendo a Dafne (Bermejazo platero de las cumbres...)*. La versión de Apolo y el Parnaso como *patrones* de la inspiración clásica se aprecia en los títulos de las obras de Luis Alfonso de Carballo (*El cisne de Apolo*), de Miguel de Cervantes (*El viaje al Parnaso*) y de Lope de Vega (*El laurel de Apolo*) que pretenden sentar una suerte de canon entre los poetas de su época. Por otra parte, es interesante destacar la asimilación cristiana del dios pagano, que encontramos totalmente asumida en fray Luis de León¹⁵⁸, en versos como los dedicados a Felipe Ruiz: *...y entre las nubes mueve / su carro Dios, ligero y reluciente.*

APSIRTO (Ἀψυρτος, Apsyrtus)

Total menciones: 14

TMP (14)

EETES / JASÓN / MEDEA

A] Con una forma más alejada del original griego de lo que nos encontramos habitualmente en Calderón, *Absinto*, aparece designado el hermano de Medea en la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, dedicada a la conquista del vellocino de oro por parte de Jasón. En esta comedia, Absinto acompaña al rey, su padre, en el recibimiento que se hace a Friso, cuando éste, que ha llegado a Colco salvando milagrosamente la vida, acude al templo de Marte a ofrecer el despojo del prodigioso carnero sobre el que ha volado hasta allí. Absinto es quien cuenta cómo el dios en persona aceptó el don de Friso, y la temible custodia que Marte le ha puesto al vellocino. Más tarde, contempla junto a su padre la llegada de la nave Argo y sus heroicos tripulantes encabezados por Jasón, a quien recibe hospitalariamente: *En hora felice vengas, / donde mi valor te sirva / en todo cuanto se ofrezca* (1555). El joven suponía en un principio que la nave portaba un ejército enviado por Marte para atacar a su hermana Medea, que se resiste a aceptar que el don no se le haya tributado a ella, que se considera con más merecimientos que el propio dios. Absinto reconviene la actitud

¹⁵⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 17 (*Sol*); II, 18 (*Faetonte*); II, 19 (*Apolo*, con catorce artículos); y 20 (*Apolo*, en su relación con Bóreas y Jacinto).

¹⁵⁶ GARCILASO DE LA VEGA, soneto XIII; égloga III, 145-168.

¹⁵⁷ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 536, 1.

¹⁵⁸ LUIS DE LEÓN, X, 41-42.

de su hermana, totalmente desmesurada (*¿No basta, injusta Medea, / que negando a tu decoro / los reales blasones, vivas / este inculto, este fragoso / monte con tus damas, donde / son de tus estudios locos... /... / ...sino que también pretendas / con pensamiento ambicioso, / que te deban sacrificios / como a Marte y como a Apolo?* 1549). Medea ayudará a Jasón en la conquista del vellocino, contra la voluntad de su padre y de su hermano, y le pide al héroe que la ayude cuando aquellos inician su persecución. Sin embargo, es otra vez la hechicera de Colco quien, merced a sus encantamientos, confunde a los que les siguen, entre ellos su hermano, a los que hace luchar entre sí.

B] Mucha peor suerte que en Calderón corrió Apsirto en las principales fuentes antiguas. Inserto en el ciclo mítico de los *Argonautas*, encontramos el relato más pormenorizado de su peripecia en la obra de Apolonio de Rodas¹⁵⁹ (*Argonáuticas*). En ella el hermano de Medea lidera la persecución sobre los amantes huidos con el vellocino de oro, junto con los demás tripulantes de la nave Argo. Embaucado por su hermana, que le hace creer que Jasón le va a ofrecer un buen trato para liquidar el conflicto, cae en una miserable emboscada. Jasón lo descuartiza y, posteriormente, lo entierra (*El héroe esónida cortó las extremidades del cadáver, lamió tres veces su sangre, y tres veces escupió la impureza de su boca, como es costumbre que se purifiquen los pérfidos asesinos*). Ni Eurípides¹⁶⁰ antes de Apolonio, ni Séneca¹⁶¹ después (los dos trágicos le dedicaron sendos dramas a Medea), se detienen en los pormenores de la muerte, sino que enfatizan el carácter abominable del crimen filial. El primero pone el reproche en boca de un cínico Jasón, cuando el héroe contempla a sus hijos, también asesinados por Medea (*...pues tras matar al hermano que compartía tu hogar, embarcaste en la nave Argo, de bella proa*); el segundo, mucho más dado al patetismo, hace aparecer ante Medea el fantasma de su hermano muerto: *¿De quién es esa sombra que se acerca vacilante con sus miembros dispersos? Es mi hermano, exige un castigo. Yo te lo concederé, y por completo*. Además de estos testimonios se podrían aportar otros muchos, que ofrecen una gran cantidad de variantes sobre la edad, condición y, sobre todo, muerte de Apsirto. Entre ellas es célebre la tradición que lo considera un niño cuyos miembros, una vez descuartizado por su hermana, fueron lanzados al mar para retrasar la persecución de su padre Eetes. Es significativo, a este respecto, que Calderón omita en su versión, precisamente, la muerte del joven, que es el episodio de mayor notoriedad de su mito. Y es que la Medea de Calderón es muy diferente a la de sus dos modelos teatrales clásicos.

C] También parecen serlo las otras Medeas más relevantes de nuestra literatura áurea. Así sucede con Lope, que elude el truculento episodio de la muerte de Apsirto en su *El Vellocino de Oro*, o con Rojas Zorrilla, que hace lo propio en *Los encantos de Medea*. Para la comedia española de la época, muy lejana del tremendismo de Séneca, los crímenes de Medea eran difíciles de encajar en un modelo que primaba, sobre todo, el enredo amoroso y galante. Pérez de Moya¹⁶² despacha el episodio en una ruda síntesis: *Mató a su hermano, dejándole hecho cuartos en el camino, en que su padre se detuviere, que en su seguimiento iba*. De manera sorprendente, en su *declaración moral*,

¹⁵⁹ A.R. IV 452-491 (477-479) ἦρωος δ' Αἰσονίδης ἐξάργματα τάμνε θανόντος / τρις δ' ἀπέλειξε φόνου, τρις δ' ἐξ ἄγος ἔπτυσ' / ὀδόντων, ἢ θέμις αὐθέντησι δολοκτασίας ἰλάεσθαι.

¹⁶⁰ E. *Med.* 1334-1335 κτανουῖσα γὰρ δὴ σὸν κάσιν παρέστιον / τὸ καλλίπρωρον εἰσέβης Ἀργοῦς σκάφος.

¹⁶¹ Sen. *Med.* 963-965 *Cuius umbra dispersis uenit / incerta membris? Frater est, poenas petit: dabimus, sed omnes.*

¹⁶² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta* IV, 53.

el episodio resulta favorable para la hechicera: ...*por lo cual, se dice de Medea, como conoedora del bien, despedazó a sus hijos y a su hermano, y dejó su tierra y su padre por seguir a Iasón.*

AQUILES (Ἀχιλλεύς, Achilles)			Total menciones: 309
MEA (11)	MDJ (295)	FAM (3)	

DEIDAMÍA / PELEO / TETIS / ULISES

A] Aquiles, uno de los más grandes personajes míticos de la Antigüedad clásica, aparece mencionado sólo en tres de las obras consideradas, todas ellas comedias. Y lo hace de manera muy diversa, pues mientras en una de ellas se nos muestra venido de ultratumba con toda la imponente majestad del más valeroso de los guerreros, en las otras dos (en una como protagonista) contemplamos el Aquiles *pretroyano*, más cercano a la picaresca que a la épica, cuando su madre lo convence para que, disfrazado de mujer, trate de eludir el funesto destino que le espera en la guerra. Dos visiones casi antagónicas de Aquiles que ponen en evidencia el gran dominio que tenía Calderón de la tradición mítica, lo que le permitía aprovechar un mismo personaje con dos propósitos totalmente diferentes. Como cabría esperar en el ámbito de la comedia, nuestro dramaturgo explotó en mayor medida la segunda faz del héroe, que se prestaba mucho más al enredo galante que la de su dura efigie victoriosa.

En *El mayor encanto, Amor* es donde nos encontramos un Aquiles solemne, hasta estremecedor. Se utiliza su figura como símbolo intachable y supremo del valor guerrero, en ácido contraste con la actitud moralmente reprobable del protagonista, Ulises, aletargado por el hechizo amoroso de Circe. La aparición de Aquiles tiene una intensidad progresiva, y supone una suerte de último recurso para espabilar al adormecido héroe de Ítaca. En un primer momento se hace uso de su simple mención, cuando Arsidas, príncipe de Trinacria y rival amoroso de Ulises, le echa en cara el haber cobrado las armas de Aquiles más por su elocuencia que por su valor: *Ya sé que por la elocuencia / has de quedar siempre airoso: / que no heredaras de Aquiles / el grabado arnés de oro, / si por el valor hubiera / de dárselo a Telamonio* (1532). Pero como este desaire no es suficiente para librarlo del hechizo de Circe, sus compañeros pondrán las armas de Aquiles a los pies de su lecho mientras duerme, para que esta visión lo estremezca al despertar. Con todo, el ardid aún no es suficiente. Sólo sacará a Ulises del dulce y muelle sopor en que lo tiene atrapado Circe la espectral aparición del propio cadáver de Aquiles, que aparece para reconvenirlo y hacerlo despertar de su indolencia. Primero se oye su voz desde debajo de la tierra, y luego emerge, en un espectacular efecto escénico, su cadáver velado, que apostrofa a Ulises y lo insta a descubrir su rostro. El espectro se ensaña con nuestro héroe (*Y tú, afeminado griego...* 1542), a quien reprocha mancillar con su abandono de sí el prestigio de sus armas, y le anuncia el deseo de los dioses de que las lleve a los pies de su sepulcro. La aparición de Aquiles cobra el valor de un *deus ex machina* que desatasca el desenlace de la comedia, haciendo reaccionar a Ulises y precipitando el fin de Circe.

Poco o nada queda en *Fieras afemina Amor* del estremecedor Aquiles del drama anterior. Aquí es mencionado por Hércules como ejemplo paradigmático del gran héroe que pierde su grandeza por el amor de una mujer: *...el de Aquiles me bastara / no más, para que aborrezca / amor y mujer, cuando oigo / cuán vil, por Deidamia bella, / vistió*

femeniles ropas, / peinando el cabello a trenzas... (2030). Y un poco más adelante insiste en esa misma idea, considerando el caso de Aquiles como la mayor expresión de desnaturalización de un héroe (por tratarse del más grande) a causa del amor: *¿Y para qué, / procediendo en infinito, / te repito más que haber / visto a Aquiles por Deidamia / en hábito de mujer, / cuando...?* (2056).

En *El monstruo de los jardines* Aquiles cobra un papel principal, por lo que su desarrollo es mucho más matizado que en los ejemplos anteriores y Calderón fuerza al personaje, haciéndolo asumir elementos totalmente ajenos al mito, pero que son esenciales en el universo ideológico de nuestro dramaturgo. Así Aquiles aparece en escena como uno de los típicos *salvajes* ignorantes, aislados de la civilización para evitar el cumplimiento del destino, pero que son atraídos inevitablemente hacia él. En su proceso de reconocimiento del mundo se encuentra, en primer lugar, con Deidamía, de quien se enamora. Su madre Tetis trata de rescatarlo de los dictados del hado, pero el héroe rehúsa volver al confinamiento de su cueva y tan sólo acepta, para burlar su destino, ser vestido de mujer, asumiendo la identidad de Astrea, una prima muy querida de Deidamía. El contraste entre la ferocidad y bravura marciales del gran héroe y su disfraz de mujer supone el eje argumental de la obra, su fuente de comicidad y de los alambicados enredos que le son propios. Tetis encomienda a sus ninfas el ornato femenino del gran héroe (*a aqueste bruto diamante / pulir tratéis... / que sea monstruo en los jardines / el que fue monstruo en las selvas* 2000). A diferencia de lo sucedido en *El mayor encanto, Amor*, en esta comedia quien aparece como guerrero cabal y patriota es Ulises, que tratará de desvelar la verdadera identidad de un Aquiles alienado y escondido. El amor entre Aquiles y Deidamía avanza, pero las tretas de Ulises lograrán por fin desenmascarar al héroe. La comedia parece dirigirse a un callejón sin salida por la contradicción entre el amor de Aquiles y su deber guerrero, que sólo soluciona la aparición solemne de su madre Tetis, quien no tiene otro remedio que aceptar con resignación el insobornable destino que espera a su hijo: *Hoy es el día fatal / que amenazó con agüeros / a Aquiles... /... / De este riesgo librar quise / su vida infeliz... /... / no os quitéis, valientes griegos / la felicidad matando / que de él esperáis viviendo* (2021-2).

B] Para la primera versión de Aquiles, el imponente espectro heroico, es imposible no evocar la conversación que el fiero guerrero mantiene con Ulises en el Hades en la *Odisea*¹⁶³ y la amargura que destilan sus resignadas palabras. Con todo, consideramos una fuente mucho más directa la larguísima y minuciosa descripción que Ovidio¹⁶⁴ hace del famoso “juicio de las armas”, en el que Ulises y Áyax Telamonio disputan por la panoplia del hijo de Peleo. Ovidio recrea el elocuente discurso con el que Ulises convence a la asamblea de jefes guerreros de que es él el merecedor de ese galardón, y destaca el poder persuasivo de la oratoria (...*hasta qué punto es poderosa la elocuencia*).

El Aquiles que se esconde vestido de mujer en la corte del rey Licomedes es una aportación posthomérica¹⁶⁵. Ovidio¹⁶⁶ pone en boca de Ulises una pequeña referencia a

¹⁶³ *Od.* XI 473-540.

¹⁶⁴ *Ov. Met.* XIII 1-381 ...*quid facundia posset.*

¹⁶⁵ MARTÍNEZ SARRIEGO (2006) ofrece un panorama bastante completo de las fuentes sobre las que Calderón construyó el Aquiles de *El monstruo de los jardines*.

¹⁶⁶ *Ov. Met.* XIII 162-170.

este episodio, alardeando de haber sido él, con el ardid de colocar armas entre objetos femeninos, el que descubrió a Aquiles y al que, en cierto sentido, se deben sus hazañas. En cuanto a la dejación que muestra el héroe, los reproches que en la comedia profiere Ulises parecen eco de los que Ovidio¹⁶⁷ dejó escritos en su *Arte de amar*, para ejemplificar que es el hombre quien ha de tomar la iniciativa en las relaciones amorosas: *¿Qué haces, Eácida? No es labor tuya el hilar la lana, tú aspiras a la gloria en otro arte de Palas*. Higino¹⁶⁸ y *Biblioteca de Apolodoro*¹⁶⁹ sostienen también esta versión.

En *El monstruo de los jardines* Calderón utiliza las aportaciones del mito clásico como simple inspiración argumental, pues desarrolla una trama novelesca al estilo de la comedia de la época, y sabotea los detalles, como (por poner un ejemplo) el de que Aquiles asuma el sobrenombre e identidad de Astrea frente al de Pirra que nos transmite la tradición. Así, es muy característico de su concepción dramática el cautiverio en la gruta al que Tetis somete al héroe, motivo recurrente en varias de sus composiciones (y de manera paradigmática en *La vida es sueño*) y que él carga de un intenso valor simbólico. Sí que recogen los mitógrafos cierta violencia en la concepción de Aquiles, pues la ninfa Tetis se resiste a ser poseída por Peleo. Pero más que del acto violento del que habla Calderón, la tradición mítica nos cuenta una especie de juego de “despiste” entre la ninfa, que tiene la facultad de transformarse en lo que le apetezca, y el mortal, que, aconsejado por el gran experto en las transformaciones (Proteo), será capaz de dominarla. En la comedia, la violenta concepción del héroe se exagera hasta ser presentada como una violación para cargarlo con la “culpa heredada” que tanto explotó la tragedia griega. La ocultación de Aquiles y su funesto destino arrancarían de ese origen violento que va a contaminar su vida. Este es un enfoque forzado del mito por parte de Calderón, que también presenta la muerte de Peleo y la desolación de la isla como consecuencia de ese acto de rapiña. Aunque la tradición mítica considera conflictivas las *relaciones de pareja* (permítasenos el anacronismo) entre Tetis y Peleo, nunca llega hasta tal extremo.

Por otro lado, poco tenemos en esta comedia del Aquiles homérico, el guerrero elemental, bárbaro y egoísta que aparece retratado en la *Ilíada*, y cuya versión fue la que quedó más firmemente establecida para la posteridad. Lo contemplamos mucho más humanizado (a pesar de ser el héroe necesario para salir con éxito de la guerra de Troya, no da grandes muestras de su superioridad guerrera, pues los enfrentamientos con Lidoro no se describen con la apabullante ventaja que sería de esperar a favor de Aquiles), reducido (o ampliado, según se mire) a unas dimensiones *calderonianas*. Así lo vemos enredado en meditaciones sobre el libre albedrío (TETIS: *¿No hay albedrío?* / AQUILES: *No es mío*. TETIS: *¿No hay libertad?* AQUILES: *Es ajena* 1998) o sobre el paso de la ignorancia al conocimiento, teñida esta última reflexión de religiosidad cristiana, cuando exclama: *Gran autor debe de ser / el que con eterna palma / a cada cuerpo da un alma / y una vida a cada ser* (1993). En fin, que nos encontramos con un primer Aquiles con las trazas de Segismundo, que, poco después, pasa a sufrir los rigores típicos del enamoramiento, asumiendo una actitud caballeresca de la que ningún rasgo se podría encontrar en el Aquiles homérico. Es cierto que la figura de Aquiles, como sucederá en mayor medida con la de Alejandro Magno, en su condición de paradigmas del mundo antiguo, van cobrando con el paso de los siglos y sus inevitables

¹⁶⁷ Ov. AA. I 689-690 *Quid facis, Eacide, non sunt tua munera lanae: / tu titulos alia Palladis arte petas!*

¹⁶⁸ Hyg. *Fab.* 96.

¹⁶⁹ *Apollod.* III 13, 8.

adaptaciones (novelescas, cristianas, medievales, renacentistas, etc.) tal cantidad de matices, que en época de Calderón eran ya un material muy versátil para cualquier tipo de enfoque. En suma, Calderón reelabora en esta comedia, como en tantas otras, el material mítico heredado sin demasiado escrúpulo de autenticidad, adaptándolo a sus objetivos concretos en la comedia y a la sensibilidad artística de su tiempo. El mito sigue aportando su *glamour* intelectual, su enigmática distancia con la actualidad, su carácter paradigmático, y todo ello, además, sin resistirse demasiado a ser manipulado.

C] Llama poderosamente la atención la ausencia de un capítulo dedicado a Aquiles en la *Filosofía Secreta* de Pérez de Moya¹⁷⁰ que se limita a aludir al héroe de pasada en el artículo que cuenta las bodas de Tetis y Peleo: *Deste matrimonio nació Achilles, hombre muy perfecto, a quien su madre le bañó en las aguas Estigias, dejándole por mojar el talón, y después de haberle criado y doctrinado Chirón, enviolo a casa del rey Lycomedes*. Sin embargo, el personaje de Aquiles es tan citado y socorrido en nuestro Siglo de Oro que sería una temeridad tratar de acaparar esas referencias. Bástenos aludir, por afinidad con la obra calderoniana, al *Aquiles*, de Tirso de Molina, que recrea el mismo episodio que Calderón en *El monstruo de los jardines*, y que puede considerarse un precedente directo.

AQUILÓN (Aquila)				Total menciones: 7	
EDJ (1)	PCT (2)	EDO (1)	PCM (2)	LDM (1)	

AUSTRO / NOTO

A] El Aquilón es la denominación latina del viento del norte, más conocido por su paralelo griego, el Bóreas. Este viento, equiparable a lo que en muchas partes de España recibe el nombre de *cierzo*, suele ser frío e impetuoso, y se ve asociado, por tanto, con el mal tiempo. Esta circunstancia lo ha cargado de un sentido negativo que trasciende el contexto meteorológico para convertirse en un símbolo funesto. Es muy significativo, a este respecto, que todas las referencias a este viento las hayamos encontrado en el mundo altamente simbolista del auto sacramental. Así, por ejemplo, lo vemos en *El laberinto del mundo*, donde tenemos la versión más negativa de este soplo, cuando se alude a la llegada de Theos, trasunto de Jesucristo: *...como forzado no viene, / movido del Aquilón, / viento infausto del Poniente, / sino como voluntario / en esa Nave, que tiene / por viento el Austro y por Norte / a todo el Sol del Oriente* (1574). Más que de una corriente de aire se está hablando de una pura abstracción negativa. En *El divino Orfeo* el viento está de nuevo asociado a la imagen de la nave y con un significado equivalente al del ejemplo anterior, *...esta supuesta nave, / no del Austro impedida¹⁷¹, que suave / corre del Mediodía / sino del Aquilón, que el Norte envía...* (1839). En *Psiquis y Cupido* aparece como un viento violento que hace encallar la barca en que navegan el Mundo y las envidiosas hermanas de Psiquis: *Del Aquilón las ráfagas, y el Noto, / nos llevan...* (358). Por último, en *El divino Jasón* Idolatría increpa al héroe como *Rey de Aquilón soberbio, / rey de Colcos, que te roban / los tesoros de tus huertos* (70). Aquí el significado de Aquilón puede tener el sentido de una localización norteña,

¹⁷⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 43.

¹⁷¹ La lectura *impedida* parece claramente errónea, teniendo mucho más sentido *impelida*, tal cual propone la edición debida a DUARTE (1999), p. 206.

aunque no deja de ser significativo el apelativo que lo acompaña, *soberbio*, que se corresponde con lo ya dicho.

B] El Aquilón (o los Aquilones, en plural), se presenta en la literatura latina con la violenta fuerza del viento gélido del norte. Virgilio¹⁷² nos cuenta cómo ya ha pasado un año desde que Eneas y los suyos partieron de Troya y, en el curso de las estaciones, *el gélido invierno encrespa las olas con los Aquilones*. Horacio¹⁷³, por su parte, deja también clara la violencia de este viento norteño, *que en los altos montes quiebra las trémulas encinas*.

C] El carácter violento y destructivo del Aquilón se transmite a la poesía de nuestros clásicos. Así lo vemos empleado por Fernando de Herrera¹⁷⁴: *No bastará la furia / del Aquilón ayrado, y mar y fuego / a haceros injuria...* Góngora¹⁷⁵ utiliza el mismo epíteto para referirse a este viento, al que propone como emblema del invierno: *Tres veces de Aquilón el soplo airado / del verde honor privó las verdes plantas...* En suma, Calderón se alimenta de un tópico muy consolidado.

ARETUSA (Ἀρέθουσα, Arethusa)	Total menciones: 1
-------------------------------------	--------------------

HDA (1)

DIANA / CERES / PROSÉRPINA

A] Muy fugaz es la aparición de esta náyade en las obras consideradas. Se cita de manera casi protocolaria en *La hija del aire*, cuando el rey Nino, profundamente enamorado, describe a Semíramis tratando de sublimar su belleza lo más posible. Para ello recurre al parangón con hermosas divinidades femeninas, entre ellas, Aretusa: *...¿qué mucho, / si es de estas selvas la Venus, / la Diana de estos bosques, / la Amaltea de estos puertos, / la Aretusa de estas fuentes, / y la ella de todos ellos?* (734).

B] La relación de Aretusa con las fuentes está muy bien traída, si atendemos a la descripción que de ella hace Ovidio¹⁷⁶ con gran sensualidad y encanto. La ninfa emerge de una laguna en presencia de Ceres para informar a la diosa de que, en su peregrinar por las corrientes subterráneas, ha visto a su hija Perséfone reinando en la laguna Estigia. Ceres, que con esta información consigue recuperar parcialmente a su hija, insta a la ninfa a que le cuente cuál es la razón de su estado, pues Aretusa, una fuente sagrada, se confunde con las aguas de la laguna. La ninfa accede a narrar su historia y explica a la diosa que su gran hermosura atrajo la atención del río Alfeo, que comenzó a perseguirla sin descanso. Desesperada, Aretusa invocó a Diana, que la ocultó en una nube, pero también hizo que se convirtiera en agua, con lo que Alfeo pudo al fin mezclarse con su amada corriente y, abriéndose la tierra, entró en sus entrañas para convertirse en una fuente¹⁷⁷.

¹⁷² Verg. *Aen.* III, 285 *Et glacialis hiems Aquilonibus asperat undas.*

¹⁷³ Hor. *Epod.* X 7-8 *...quantus altis montibus / frangit trementis ilices.*

¹⁷⁴ HERRERA, *Poesías*, 50, 46-48.

¹⁷⁵ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 76, 1-2.

¹⁷⁶ Ov. *Met.* V 487-508; 572- 641.

¹⁷⁷ Manantial que los siracusanos conservan con mimo hoy en día en su *isla* de Ortigia, y junto al que se pueden leer, escritos en una placa, los versos de Ovidio que evocan la hermosa leyenda.

C] El mito tuvo su cultivo en la literatura española. Juan Pérez de Moya¹⁷⁸ dedica un extenso artículo a la historia de Alfeo y Aretusa, que reproduce sin ninguna innovación la narración ovidiana, pero que nos habla de la fama de la leyenda. Lope de Vega¹⁷⁹ comienza su *Arcadia* con referencia a este mito, al referirse a las corrientes de esa región que ...*con torcidas vueltas van a pagar tributo al enamorado Alfeo, que por las ocultas venas de la tierra hasta Sicilia sigue su querida Aretusa*. También es significativo, en el mismo sentido, el éxito que cosechó la zarzuela *Alfeo y Aretusa* de Juan Bautista Diamante, dramaturgo de segunda fila en la corte de Felipe IV, que fue representada varias veces.

ARGO (Ἄργώ, Argo / Ἄργος, Argos)				Total menciones: 16
TMP (3)	ALA (1)	MDJ (1)	EDJ (11)	

ARGONAUTA / JASÓN / VELLOCINO DE ORO

A] En primer lugar, procede deshacer el fácil equívoco entre los distintos personajes que llevan este nombre o el muy similar de Argos. Algunos tratadistas mitológicos¹⁸⁰ designan con un mismo término a todos ellos (Ἄργος), mientras otros, como Ruiz de Elvira¹⁸¹, distinguen la famosa nave y a su constructor (y una de las perras que acabó con Acteón), todos ellos con el nombre de Ἄργώ, de los personajes humanos (y del fiel perro de Ulises), denominados como Ἄργος. En Calderón nos encontramos, sin distinción terminológica (todos aparecen como *Argos*), a la nave (y a su epónimo arquitecto) y al célebre Argos Panoptes, encargado por Hera de impedir el acceso de su marido a la vaca Io, y cegado a la postre por Hermes. Tarea de vigilancia que le facilitaban sus cien ojos, que lo hicieron emblema del máximo celo en la custodia. Por otra parte, lo más llamativo que encontramos en Calderón, como veremos, es la simbiosis entre dos *Argos* (nave y vigilante) totalmente independientes en la tradición antigua, que nos vuelve a ilustrar sobre la relación de nuestro dramaturgo con la mitología clásica. Demuestra un vasto conocimiento de la misma, aun con la inevitable esquematización de los mitos propia de su época, y al mismo tiempo no mucho escrúpulo en su manipulación.

En *Los tres mayores prodigios*, la primera de las jornadas está dedicada a Jasón y a su famosa empresa, en la que Calderón hace una descripción de la nave tan larga como hermosa, en una atrevida progresión de términos casi antitéticos. De ella rescatamos algunos versos: *Esa águila de lino, ese delfín de madera, ese peñasco de troncos, esa montaña de velas...* (1553). Poco después deja clara la identidad entre la nave y su constructor: *El artífice excelente / de aquesta náutica ciencia / Argos se llama, y Argos / la nave también* (1553). Medea, por su parte, considera a Argo como el símbolo de la navegación, que ha logrado domeñar el mar y hacer que éste ya no esconda ningún secreto. La nave no es sino una muestra de la arrogancia del ser humano, a la que no sofrena límite alguno: *...pues ya no estará segura / de la ambición y soberbia / del*

¹⁷⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 14, 7.

¹⁷⁹ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, I (64).

¹⁸⁰ GRIMAL (1984, 46).

¹⁸¹ RUIZ DE ELVIRA (1982, 503).

hombre ninguna parte / del mundo (1554). Tópico de largo recorrido que tiene uno de sus más hermosos antecedentes en el canto del coro de la *Antígona* de Sófocles¹⁸² (*Muchas cosas hay portentosas, pero nada más portentoso que el ser humano...*). La nave, por cierto, arriba al final de la comedia transportando a Jasón y Teseo a su destino.

En *Ni Amor se libra de amor* Psiquis ve marchar en un barco a los suyos, que la dejan abandonada en una isla desierta. A pesar de ello, la joven le desea a su padre una buena singladura, mejor incluso de la que cabe suponer al ejemplo paradigmático de embarcación perfecta, la nave Argo: *...hasta que veas / el puerto con tal fortuna / que la nave de Argos venzas...* (1962). Esta mención episódica a la nave demuestra su calidad de tópico literario ya muy estereotipado. Igual sucede en *El monstruo de los jardines*, donde se pondera a un navío en comparación con la mítica nave: *En un bajel, pues, que pudo / ser mejor que el de Argos mismo...* (1987).

En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* se alude al Argos vigilante de la ternera Io (y a su destino final como ornato del pavo real), cuando Discordia le pide explicaciones a Juno: *¿cómo consientes los ojos de Argos, / que aduerma Mercurio también al pavón?* (1661). Mercurio, que ya tiene experiencia de haber dormido a Argos, le entrega a Perseo el cetro con el que dormirá a Medusa: *...con este / cetro de áspides atado, / los ojos de Argos se aduermen* (1668). Un poco más adelante sigue con la metáfora, aludiendo a Argos en el sueño de Medusa: *...introduciendo el suave / sueño de Argos en sus ojos...* (1671). Con la misma referencia, en *La fiera, el rayo y la piedra*, Cupido, en un recitado poético, alude a Argos como símbolo de la clarividencia y la vigilia atenta *...y Argos de tantos ojos como estrellas, / lince de tantas noches como días, / atiende a ver...* (1615).

Como cabía esperar, la nave es mencionada con mayor insistencia en el auto sacramental *El divino Jasón*, que traslada a lo divino el mito de Jasón y los Argonautas. Hay que advertir que en esta obra Calderón hace una deliberada síntesis entre el constructor de la nave (convertido en alegoría del amor) y la vigilancia de Argos. Ya al comienzo del auto, en la descripción que del personaje se hace en la primera entradilla, se menciona a Argos *con muchos ojos sembrados por el vestido* (61). Y, en su primera intervención, Argos da cuenta de esta síntesis (*Soy Amor. / Vigilante Argos seré, / y al mismo cielo daré / espanto con mi valor. / Fabricaré de mi nombre / un peregrino bajel / que rompa ese mar, y en él / a los mortales asombre* 61). Jasón confirma con confianza esta identidad (*Con cien ojos mirar sabe / el amor, un Argos es* 61). Un poco más adelante se vuelve a hablar de Argos como constructor de la nave *...Argos inventa, / porque es un hombre ingenioso / una fábrica estupenda / que ha de penetrar los golfos...* (63). La nave, haciendo honor a una de las metáforas más antiguas del imaginario cristiano, es representación de la Iglesia, como colectivo de creyentes que avanzan hacia la salvación.

B] En relación a las fuentes clásicas, cf. *Argonautas* y *Jasón* para los aspectos relacionados con este mito. Por lo que hace al Argos guardián de la ternera Io, el Argos

¹⁸² S. Ant. 332-335. Πολλὰ τὰ δεινὰ κούδεν / ἀνθρώπου δεινότερον πέλει. La intervención continúa con un rendido canto de admiración al ser humano, capaz de todo (incluso de lanzarse en medio de un mar tempestuoso), excepto de evitar su propia muerte. En autores posteriores (como Horacio), el hecho de aventurarse a la navegación se ve como una necia temeridad, tópico que vemos llegar hasta Calderón.

Panoptes o “*todo ojos*”, su mito lo tenemos bien trazado en Ovidio¹⁸³, quien nos cuenta con detalle el adormecimiento y posterior degüello del fiel centinela por parte de Hermes.

C] Los dos sentidos más relevantes de este nombre los encontramos en Lope de Vega, bien diferenciados, en sendos sonetos. Utiliza la mención al vigía insomne para denotar un ánimo inquieto y decaído¹⁸⁴: *...tengo mis ojos de descanso faltos. / Argos los vuelve la ocasión y el llanto...* En otro soneto de la misma colección, Lope poetiza la aventura de Jasón, comenzando por la milagrosa nave: *Encaneció las ondas con espuma / Argos, primera nave, y sin temellas / osó tocar la gavia las estrellas, / y hasta el cerco del sol volar sin pluma*¹⁸⁵. Cervantes¹⁸⁶ acredita la popularidad de la referencia mitológica del Argos vigilante, al que utiliza de manera casi paremiológica en el entremés *El viejo celoso*: *...y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos, y viese más que un zahorí...* Y para acabar, el mismo Cervantes¹⁸⁷ hace uso de la nave Argos como elemento de comparación para ponderar la galanura de una embarcación: *No fue del vellocino a la jornada / Argos tan bien compuesta y tan pomposa / ni de tantas riquezas adornada.*

ARGONAUTA (Ἀργοναύτης, Argonauta)		Total menciones: 11
TMP (1)	EDJ (10)	

ARGO / JASÓN / VELLOCINO

A] En dos obras nos encontramos con el término *Argonauta* (*marinero de la nave Argo*). Con esta palabra se designaba a los héroes que acompañaron a Jasón en su procura del vellocino de oro (cf. *Argo*, *Jasón* y *vellocino*). En *Los tres mayores prodigios* Jasón y su conquista del mágico vellón dan argumento al primer acto de la comedia. Curiosamente, y a pesar de estar dedicada la primera de las tres jornadas a este famoso episodio mítico, la denominación *argonauta* sólo aparece una vez, y designando al propio Jasón, a quien Medea se dirige con ese término: *Primero, Argonauta, a cuyo / valor, a cuya experiencia...* (1554). Por lo que hace al desarrollo del mito, lo primero que llama la atención es lo forzado de su inserción en el alambicado argumento dramático que dispone Calderón alrededor del personaje de Hércules, su búsqueda de Deyanira y su apoteosis final. El hijo de Alcmena era uno de los tripulantes de la nave Argo aunque ningún autor le atribuye un papel importante en esta expedición, que abandona antes de conseguir su propósito. Hércules habría embarcado con Hilas, un joven de singular belleza de quien estaba enamorado. Pero en un receso de la navegación, Hilas, mandado a buscar agua mientras Hércules tallaba en el tronco de un árbol un remo digno de su fuerza, fue llevado por las ninfas, seducidas por su gran atractivo. Hércules, que no quería renunciar a él, se quedó en la isla a buscarlo, mientras la nave zarpaba en busca de su objetivo. Además de Jasón y Hércules, las peripecias cretenses de Teseo conforman el tercer hilo argumental que va a parar, con los demás, a

¹⁸³ Ov. *Met.* I 668-723.

¹⁸⁴ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 48, 11-12.

¹⁸⁵ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 84, 1-4.

¹⁸⁶ CERVANTES, *Entremeses (El viejo celoso)*, p. 259.

¹⁸⁷ CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, I, 160-162.

la cumbre del monte Eta, donde tiene lugar el desenlace de la comedia. No deja de ser una atrevida innovación por parte de Calderón la de convertir la conquista del vellocino de oro en algo accidental, pues el verdadero propósito de Jasón (como el de los otros dos héroes) es la búsqueda de Deyanira.

Con más frecuencia aparece el término en la otra obra calderoniana que recrea, esta vez en clave cristiana y sacramental, el mito de Jasón y los Argonautas, *El divino Jasón*. En él contemplamos a los valientes héroes griegos transformados en campeones de la santidad cristiana: Jasón (trasunto de Jesucristo) insta a Argos (el Amor divino) a construir una nave de su mismo nombre para emprender con ella la conquista del vellocino de oro (el Alma Humana, perdida con el pecado original y presa de la Idolatría). Para este propósito, Jasón recluta a los famosos héroes (*Argonautas celestiales* es la atinada denominación que les otorga Calderón) que lo acompañaron en su aventura, y que también tienen su correlato cristiano: Teseo es San Andrés y Hércules representa a San Pedro. Estos dos héroes son los que tienen un mayor peso específico en el desarrollo del drama. Pero además se suman Orfeo (San Juan Bautista), Cástor (San Juan) y Pólux (San Diego). Al llegar a la Cólquide, salen a su encuentro Medea (figurando a la Superstición pagana), la Idolatría y el Rey (el Mundo). Esta simbiosis entre tradición bíblica y mito griego se da incluso en la precisión del número de los Argonautas (84), número resultante de sumar a los doce apóstoles otros setenta y dos discípulos, según San Lucas¹⁸⁸.

B] La aventura de los Argonautas es uno de los grandes ciclos míticos griegos. Cuenta, además, con el privilegio de haber sido transmitida a través de una obra monográfica extensa y muy elaborada debida al refinado talento alejandrino de Apolonio de Rodas. Sus *Argonáuticas*, cuidada composición épica de laboratorio, es la fuente principal de la leyenda. También Ovidio¹⁸⁹ se hace eco de un mito tan célebre, aunque le atrae más la figura de Medea en el trance de matar a sus propios hijos (uno de los temas predilectos de los trágicos, tanto griegos –Eurípides–, como romanos –Séneca–). A pesar de una tradición libresca tan abundante, en la presente obra se ha tomado el mito de una manera muy general, con lo que no procede tanto, a nuestro juicio, una investigación de la fuente clásica, como, más bien, de dónde puede provenir el primer intento de la Iglesia por divinizar esta leyenda.

C] En la literatura española el mito fue dramatizado por Lope de Vega¹⁹⁰ en *El Vellocino de Oro*, aunque prestando atención solamente a los sucesos posteriores a la llegada de Jasón a Colco, esencialmente el amor del héroe y Medea. De manera significativa el catálogo de los Argonautas se reduce en esta versión a Teseo, y el viaje previo es resumido con brevedad y displicencia por el propio Jasón: *Los peligros que he pasado / no es razón que los refiera, / por acercarse la noche / cubierta de sombras negras*. Esta atención cada vez mayor sobre la figura de Medea también la encontramos en Rojas Zorrilla, en cuya versión el peso de la heroína se hace patente ya desde el título: *Los encantos de Medea*.

¹⁸⁸ Cálculo debido a ARELLANO (2001), p. 66 (nota al pie).

¹⁸⁹ Ov. *Met.* VII, 1-293.

¹⁹⁰ LOPE DE VEGA, *El vellocino de oro*, 1159-1162.

ARIADNA (Ἀριάδνη, Ariadna)			Total menciones: 85
TMP (80)	FAM (1)	LDM (4)	

FEDRA / MINOS / PASÍFAE / TESEO

A] Ariadna es uno de los personajes de los que Calderón ofrece dos versiones, una con la intensidad alegórica del auto sacramental y otra en la espectacular puesta en escena de la comedia palaciega. A la segunda pertenece *Los tres mayores prodigios*, cuyo primer acto está dedicado al mito cretense. Teseo entra en acción en la comedia liberando a Ariadna y Fedra, hijas del rey Minos, del ataque de un oso. Ellas están temerosas porque han roto el confinamiento a que las tiene sometidas su padre en una torre bajo la vigilancia de Dédalo. Teseo y su criado son capturados por Lidoro quien, al frente de los cretenses, los incluye por error en el grupo de trescientos jóvenes atenienses cautivos que llegan como tributo de la ciudad griega a la voracidad del Minotauro, el monstruoso hijo de Minos y hermano de Ariadna y Fedra. Ariadna, que se ha enamorado de Teseo, y que muestra mucha mayor determinación que su hermana Fedra (*No temas; que aunque mujer, / yo sabré tener secreto* 1567), pide a Dédalo, creador del laberinto, que le enseñe un ardid con el que Teseo pueda escapar de él y de la fiera. El gran artífice de Minos le entrega el famoso ovillo, un narcótico para paralizar a la bestia y un puñal para acabar con ella. Cuando Teseo, haciendo uso de los medios entregados por Dédalo, logra escapar del laberinto, rescata a Ariadna, montado en su caballo alado, de las ansias amorosas de Lidoro, quien había determinado conseguirla por la fuerza (*y hacer que agravios consigan / lo que no pueden favores* 1572). Sin embargo, cuando ambas hermanas le piden ayuda ante las amenazas de Minos, Teseo se muestra vacilante, pues obligado a portar sólo a una de ellas a lomos de su caballo, le atrae más Fedra, aunque debe mayor gratitud a Ariadna. Tras un debate típico de este tipo de comedias, contraponiendo amor y deber, es el primero el que prevalece en el héroe, que opta por Fedra (*...que las pasiones de amor / son soberanas pasiones* 1573). Ariadna, celosa y despechada, maldice a los fugitivos amantes y al caballo que los porta por los aires, implorando venganza (*...a la venganza os convido / de mis celos y rigores / para que escarmiento sean / mis vengativos blasones / de las mujeres burladas, / y de los ingratos hombres* 1557). Cuando se podría pensar que ahí había quedado la cosa, nos volvemos a encontrar juntos a Ariadna y Teseo en el tercer acto de la comedia, sorprendente circunstancia que el príncipe ateniense explica de manera poco convincente: *De Europa traigo la rara / beldad de Fedra conmigo, / y aunque en un monte a Ariadna / dejé, por Fedra divina, / quejosa y desesperada, / viene aquí también* (1587). La lleva consigo de mala gana por no incumplir su promesa, y Ariadna asume este triste papel: *Es la que ahora veis esclava / suya...*(1587).

En *Fieras afemina Amor* encontramos una mención muy episódica de Ariadna, y no muy coherente con lo que acabamos de referir, pues Hesperia la utiliza, con otros muchos y célebres ejemplos, como argumento ante Hércules de dioses, héroes y personajes ilustres que sucumbieron ante el amor de una mujer (*...Jasón / por la gran Medea; después / Teseo por Ariadna; / Eneas por Dido...* 2056). No podemos evitar la sensación de que Calderón inserta sin mayores reflexiones un listado convencional de parejas mitológicas célebres.

Por último, nos encontramos a la hija de Minos en *El laberinto del mundo*, el auto sacramental que se inspira en la leyenda cretense de Teseo. Como es de esperar en este tipo de composiciones, la alegoría casi devora al personaje, y encontramos a una Ariadna asociada a la abstracción de la Mentira, opuesta a su hermana Fedra, que

significa la Verdad. Contra lo que pasa en la comedia, y transgrediendo las versiones más recibidas del mito antiguo, no es Ariadna la que asiste a Teseo-Theos (curioso compromiso etimológico entre Teseo y Dios) ante el riesgo que supone la entrada en el laberinto, sino su hermana Fedra (... *llevándole mi fe / tal puñal, tal ovillo y tal manjar, / que, victoriosa de la fiera, dé / glorioso fin a horror tan singular, / pues hilo, arma y manjar...* 1576). La alegoría hace esta fuerza al mito porque lo relevante de su mensaje es la oposición entre el principio negativo de la mentira y el positivo de la verdad. Ariadna, además, delata a Teseo con un beso (prefigurando el famoso beso de Judas) ante Furor, y argumenta convincentemente ante su padre Minos (que representa al Mundo) las culpas que Teseo debe expiar. Más adelante, Ariadna ya no aparece como tal, sino que asume completamente el nombre de Mentira. En esta condición se muestra escéptica ante el triunfo de Cristo (*¿A quién llamas, si ninguno / que haya entrado a salir vuelve?* 1579). Esta es su última aportación al drama, porque a partir de ahí el auto consiste en una exaltación del triunfo de Theos y la Verdad.

Calderón trató este mito con la libertad que acostumbraba. Llama la atención en la primera comedia que nuestro dramaturgo presente a las dos hermanas, Ariadna y Fedra, disputando por el amor de Teseo, cuando en la tradición mítica ambas mujeres forman parte de la vida del héroe en etapas sucesivas. Por lo que hace al auto sacramental, Ariadna es más una abstracción teológica que un personaje mitológico, y su representación de la Mentira anula prácticamente cualquier otro posible matiz. Con todo, sorprende la carga peyorativa que asumió Ariadna frente a su hermana, tal vez por el hecho de haber sido abandonada. Y más teniendo en cuenta la evolución del personaje de Fedra a partir de Eurípides, donde una pasión irreprimible la empuja al adulterio.

B] El personaje de Ariadna es un actor esencial en el famoso ciclo cretense, tan antiguo y avalado por la arqueología y la historia como siempre vivificado por la literatura y el arte posteriores. Sus raros e imaginativos sucesos y su desbordada fantasía, su escenario, Creta, lleno de exotismo y lejanía, lo hacen uno de los mitos más atrayentes legados por la Antigüedad. La figura de Ariadna es decisiva en la leyenda, como decíamos, por ser hija del rey Minos y porque esa condición, y su fulminante amor por Teseo, harán posible su ayuda al ateniense para salir con bien del empeño casi imposible de acabar con el Minotauro y escapar del laberinto. Como es conducta frecuente en otros héroes de la tradición mítica antigua, una vez aprovechada su ayuda, Teseo deja abandonada a Ariadna en la isla de Naxos, comportamiento que pagará con la muerte de su padre. Este triste abandono, sin embargo, hará posible que la hija de Minos acabe siendo la esposa de un dios, Dioniso. Para trazar el perfil de esta célebre heroína, la fuente clásica más exhaustiva vuelve a ser Ovidio¹⁹¹, aunque aparece también en otros muchos autores¹⁹².

C] Lope de Vega trató este personaje en una de sus comedias mitológicas *El laberinto de Creta* (igual que ya lo había hecho Tirso de Molina en una obra con el mismo título), donde se insiste en el pérfido abandono sufrido por la infortunada joven. Es frecuente la alusión indirecta a Ariadna en referencia a la constelación de la corona boreal, cuya explicación mitológica deriva de la catasterización de la espléndida corona real que le

¹⁹¹ Ov. *Met.* VIII, 153-235.

¹⁹² *Apollod.* III, 1; XV 7-9 ofrece también una completa versión del mito. Hermosas recreaciones poéticas, centradas esencialmente en el tormento interior de la heroína al ser abandonada, las encontramos en Catulo (LXIV 50-264) y Ovidio (*Ep.* X).

fue regalada a Ariadna con motivo de su unión con Dioniso. Tradición que recoge Góngora¹⁹³ en dos de sus sonetos, en los que la constelación es una *guirnalda* de estrellas.

ARISTEO (Ἀρισταῖος, Aristaeus)	Total menciones: 54
EDO (54)	

EURÍDICE / ORFEO

A] Este personaje es muy significativo del uso que de la mitología clásica hace Calderón, y más en concreto, de la antroponimia mitológica. En las comedias en que aparece (*Fieras afemina Amor* y *Fineza contra Fineza*), nos encontramos con el nombre de Aristeo representando personajes que nada tienen que ver con el Aristeo mitológico. Calderón aprovecha con no mucho escrúpulo las resonancias míticas del nombre y, curiosamente, sostiene este perfil apócrifo (supuesto rey de Tesalia) en las dos comedias. Sin embargo, en las dos versiones del auto sacramental *El Divino Orfeo*, Calderón atribuye el nombre a su legítimo propietario (hijo de la ninfa Cirene y, según algunos mitógrafos, del dios Apolo) y recrea un episodio asociado a su leyenda.

Aristeo aparece como rey de Tesalia y rival de Hércules por la posesión de Yole en *Fieras afemina Amor*. También se enfrenta contra el rey de Libia, Euristeo, lo cual resulta muy llamativo, porque Aristeo está vinculado en la tradición mítica, por parte de su madre Cirene, a ese reino. Por lo demás, la mención a Aristeo es muy secundaria, de relleno, utilizada para completar el nudo argumental. En *Fineza contra fineza* vuelve Aristeo a asumir el papel de rey de Tesalia, y de nuevo resulta significativa la relación *contraria* a su mito, pues en la comedia se muestra como rival de Anfión, hijo de Acteón, quien, en la genealogía mítica, tiene como padre precisamente a Aristeo. En cualquier caso, volvemos a encontrarnos con un personaje que no actúa en la comedia, mencionado en tercera persona y complemento muy secundario de la acción dramática.

Sin embargo, como hemos dicho, en las dos versiones del auto sacramental *El divino Orfeo*, cobra un papel destacado como acosador de Eurídice y desencadenante indirecto de toda la peripecia mítica. Cuando Aristeo persigue a la ninfa por la ribera de un río con aviesas intenciones, una serpiente venenosa muerde a la joven, provocándole la muerte. Este papel negativo es potenciado por Calderón en su versión alegórica del mito, asociando a Aristeo nada más y nada menos que con el Príncipe de las tinieblas. En la primera versión de *El divino Orfeo*, el Príncipe de las tinieblas, uno de los personajes esenciales del auto, explica con detalle la alegoría que justifica el uso del mito, y lo hace con alarde etimológico¹⁹⁴: *Y así, para ver si sale / la Fábula en todo entera, / he de ser yo el Aristeo / que esta Hermosura pervierta, / no sin Etimología / también; ¿de Antiteos la letra / contra Dios no se traduce? / Y corrompida no suena / casi lo mismo Antiteo / que Aristeo?* (1848). No conforme Calderón con la primera pirueta etimológica, ensaya una segunda, en boca de Albedrío, aún más extravagante:

¹⁹³ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 55, 133.

¹⁹⁴ El de Aristeo es uno de los ejemplos más claros del uso literario que hace Calderón de la etimología. Nuestro poeta parte del significado o (con más frecuencia) del simbolismo del término, y fuerza desde él una interpretación de la forma, y no al revés, como implicaría una mínima conciencia *filológica*. No tiene empacho en atribuir distintas explicaciones etimológicas a un mismo término en una misma obra, según le convenga en cada momento, eludiendo, significativamente, la que parece en este caso más obvia como derivado de ἄριστος (cf. CHANTRAINE, 1968, I, 106).

Aristeo, y pastor, no / viene bien, si considero / que Aris, es nombre de Marte / y que el teo dice aparte / óptimo, de quien infiero / que todo junto, es decir / Príncipe (1824). Poco más adelante, insiste en justificar su uso, vía etimológica: *Es Aristeo mi nombre, / nombre que en griego traduce / gran príncipe* (1826). Y por último, para que no haya dudas del sentido alegórico, hace una aclaración explícita del sentido y naturaleza del personaje: *...con el nombre fingido de Aristeo. / Hoy que la alegoría en fin se acaba / Plutón me nombro, en cuyo nombre leo / ser absoluto dueño del Letheo* (1832). Fuera de estas reflexiones lingüísticas, se define con contundencia en un verso poderoso: *Monstruo soy, de hielo y fuego* (1824). En la segunda versión del auto, Aristeo ve mermada su jerarquía dentro de las fuerzas malignas, pues representa a la abstracción de la Culpa.

B] El mito de Orfeo recibe su expresión más delicada en Virgilio¹⁹⁵, que lo utiliza como un hermoso pretexto literario para adornar la descripción de la apicultura que el poeta mantuano hace en sus *Geórgicas*. El pastor Aristeo acude desconsolado ante su madre, la ninfa Cirene, porque sus abejas han muerto. Ésta le aconseja averiguar la razón forzando a Proteo, el omnisciente genio del mar, a decírsela. El dios marino, tras tratar de escabullirse del acoso del joven, accede a darle las explicaciones que busca. La pérdida de sus abejas es el castigo por su intento de forzar a Eurídice, que devino en la muerte de la joven, mordida por una serpiente. Las ninfas, compañeras de Eurídice, apestaron a las abejas en venganza por su muerte. Con todo, Cirene explica a su hijo la forma de aplacar la ira de estas diosas, mediante un meticuloso sacrificio que el pastor ejecuta con presteza. De las entrañas de los animales sacrificados vuelven a salir los enjambres de abejas. Virgilio indulta la violenta acción del joven, que en ningún momento aparece caracterizado de manera tan negativa como siglos más adelante hará Calderón. La dualidad del personaje ovidiano (cantor hijo de Apolo y benefactor que entrega a los hombres el arte de la apicultura, frente al desalmado que pretende violar a Eurídice), se compadece muy bien con las dos almas (en este caso sucesivas) del diablo.

C] Lope de Vega, en *El marido más firme*, utiliza la figura de Aristeo como príncipe de Tracia, que se da a la vida de pastor por amor a Eurídice. Aunque la relación con la ninfa evoca el mito, el uso del nombre de Aristeo no se distingue mucho del *nombre comodín* que encontramos en las dos comedias calderonianas. Pérez de Moya¹⁹⁶, por su parte, nada nuevo aporta a lo contado por Ovidio y Virgilio, a quienes menciona explícitamente como fuentes para este episodio.

ASIA (Ἀσία, Asia)	Total menciones: 1
--------------------------	--------------------

EDP (1)

EPIMETEO / JÁPETO / PROMETEO

A] Al ser una localización geográfica que se ha mantenido hasta nuestros días relacionada, con mayor o menor precisión, con lo que significaba en el mundo antiguo, sólo hemos considerado la mención a Asia cuando se alude a un personaje mítico, y no a un simple topónimo. Esta circunstancia sólo se da una vez en todas las obras

¹⁹⁵ Verg. *G.* V 317-558.

¹⁹⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, IV, 39.

consideradas, en *La estatua de Prometeo*, cuando Asia aparece citada como una de las oceánides, hija de los titanes Océano y Tetis, esposa de Jápeto y madre de Prometeo, al hablar éste último de su filiación: *Ya sabéis que de Japeto / y Asia, en cuyo lustre y cuya / belleza, se compitieron / naturaleza y fortuna, / de un parto nacimos yo / y Epimeteo...* (2068). En esta misma comedia se alude a Asia como pura mención geográfica (...y como es / la más celebrada curia / de artes y ciencias la Siria, / donde de toda Asia cursan / los más floridos ingenios.... 2068), igual que sucede en otras (en Asia tiene lugar, por ejemplo, el episodio de la búsqueda del vellocino de oro en *Los tres mayores prodigios*).

B] Esta oceánide debe su fama, precisamente, a que consta en algunas genealogías como madre de Prometeo, pero no presenta ningún desarrollo propio. Hesíodo¹⁹⁷ la cita a la carrera, como una más de las oceánides, mientras que en la *Biblioteca de Apolodoro*¹⁹⁸ sí se hace constar su condición de madre de Prometeo y de sus ilustres hermanos (Atlante, Epimeteo y Menecio).

C] Las genealogías antiguas se perpetúan en los manuales mitológicos renacentistas, como sucede, por ejemplo, en Pérez de Moya¹⁹⁹, quien comienza el capítulo dedicado a Prometeo de la siguiente manera: *Prometheo fue hijo de Iapeto y de Asia ninfa (según Marco Varrón); otros le dan por madre a Themis.*

ATAMANTE (Ἀθάμας, Athamas)	Total menciones: 1
-----------------------------------	--------------------

TMP (1)

FRIXO / HELE / NÉFELE

A] Friso menciona a Atamante como su padre en *Los tres mayores prodigios*, al principio de la comedia, cuando, llegado a Colco a consagrar el vellocino de oro ante el templo de Marte, es interpelado por Medea. El joven responde explicando su origen: *Atamas, rey del Oriente, / de Neifile hermosa esposo, / tuvo dos hijos en ella, / a mí, que Friso me nombro, / y a Heles, una hermana mía...* (1549). El mismo nombre (*Atamas*) atribuye Calderón al padre de Psique y sus hermanas en *Ni Amor se libra de amor*, atribución que no tiene sustento en la tradición antigua, pues Apuleyo²⁰⁰ introduce la leyenda de Psique en *El asno de oro* con una expresión indefinida propia de la cuentística popular: *Había en una ciudad un rey y una reina...* Por lo tanto, nuestro comentario sólo alcanza al célebre padre de Friso y Hele.

B] Su papel, aunque sea algo pasivo, es esencial en el mito de los Argonautas, pues su segunda boda con Ino será la que desencadene la leyenda, al huir sus dos hijos legítimos de su madrastra sobre el famoso carnero de vellón dorado. Hay constancia de una tragedia de Eurípides, *Frixo*, que hubo de dar gran relevancia a este arranque del famoso relato mítico. Y otras dos tragedias perdidas (una de Eurípides y otra de Sófocles) recrearían episodios relacionados con este personaje, lo que da idea de su filón

¹⁹⁷ Hes. *Th.* 359.

¹⁹⁸ *Apollod.* I 2 2-3.

¹⁹⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, IV, 40.

²⁰⁰ *Ap. Met.* IV 27 *Erant in quadam civitate rex et regina...*

dramático. Tal vez inspirado en esta tradición literaria, Ovidio²⁰¹ cuenta con detalle la historia de Ino y Atamante, la terrible locura que les inspiró la Furia Tisífone a instancias de Juno y la divinificación de Ino como Leucótea.

C] La referencia al padre de Frixo es muy semejante a la de Calderón en la *Filosofía Secreta* de Pérez de Moya²⁰²: *Reinando en Tebas Athamas, casó con Neiphile, en quien hubo un hijo llamado Frixo y una hija nombrada Helle*. Igual que nuestro poeta, el mitógrafo jienense ve en Atamas nada más que una genealogía, aunque, fiel a Ovidio, mantiene Tebas como su reino, precisiones geográficas que muy poco valoraba Calderón, haciendo a Atamas *rey de Oriente*, que es como decir, simplemente, *rey*. En el *Vellochino de oro*, de Lope de Vega²⁰³, resulta significativa una referencia a Atamante muy parecida a la que encontramos en Calderón. El dios Marte, al final de la comedia, se dirige a los hijos de Atamante de una forma cuya semejanza con Calderón no puede ser casualidad: *Hijos del noble Rey del claro Oriente, / felicísima sangre de Atamante*. No es muy aventurado pensar que Calderón tuvo presente la lectura de la comedia lopesca al atribuir sus dominios a este rey.

ATLANTE (Ἄτλας, Atlas)					Total menciones: 23	
MEA (1)	TMP (3)	HDA (3)	FAP (1)	LDA (1)	FAM (10)	
EDJ (1)	ESP (3)					

EPIMETEO / HÉRCULES / HESPERIA / PROMETEO

A] La distribución de este nombre es muy significativa, pues lo vemos representado en ocho obras, pero en ninguna con la intensidad de un personaje protagonista. El sentido de estas menciones es bastante dispar. En alguna de ellas, Atlante no es otra cosa que una referencia tópica a una montaña de gigantescas dimensiones. A veces, por extensión, significa el palacio que señorea la cumbre. Esta apreciación deriva en última instancia del mito de Perseo y Medusa, en el que el héroe argivo petrifica al titán con la contemplación de la cabeza de la Górgona, quedando así convertido en un monte imponente.

La comedia *El mayor encanto, Amor* inicia una serie de alusiones a Atlante como ejemplo de un gran monte, independientemente de su ubicación geográfica. Flérida, doncella de Circe, le cuenta a su señora cómo Arsidias, príncipe de Trinacria, celoso por sus preferencias hacia Ulises, amenaza con destruir su palacio: *Hoy de esta mágica acaben / los encantos, y este monte, / que es tiranizado Atlante / de Trinacria, a mi valor / se postre* (1538). En *Los tres mayores prodigios*, Deyanira se refiere en los siguientes términos a una gran montaña: *¿Ves el monte que dices, o el Atlante, / que atalaya del sol, al sol se atreve, / dando batalla en derretida nieve / al mar, que espera menos arrogante?* (1579). Unas páginas antes, Fedra encarece el palacio de Minos de manera hiperbólica, utilizando la alusión al titán entendido como monte-palacio: *...cuyas almenas / son pulido Atlante, en quien / descansa la rubia / esfera del sol...* (1562). Como altura de proporciones gigantescas vuelve a aparecer en *Fieras afemina Amor*: *Si fatigado / a la falda de Atlante, / ese gigante monte, y tan gigante / que el*

²⁰¹ Ov. *Met.* IV, 416-563.

²⁰² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, IV, 52.

²⁰³ LOPE DE VEGA, *El vellochino de oro*, 576-567.

cielo en él estriba... (2026). En la **Hija del aire** poco le falta al titán para convertirse en un puro sinónimo de “monte”: *...pues este florido monte, / verde emulación de Atlante,...* (726). Su mención se utiliza para enfatizar el gran tamaño de una montaña, o de cualquier construcción humana. Al rey Nino se le ocurre esta comparación cuando contempla el espléndido mausoleo de su padre: *...vio ese eminente obelisco, / regular Atlante nuevo, / nuevo fabricado Olimpo...* (761). Y para acabar de ejemplificar este uso nos puede servir una referencia contenida en **Fortunas de Andrómeda y Perseo**, donde Calderón, describiendo el vuelo de Pégaso, rellena un verso con esta tópica alusión: *Sobre la cumbre del monte / Parnaso, émulo de Atlante, / ha parado el primer vuelo* (1673).

Otras menciones mantienen una conexión menos deslexicalizada con su célebre mito. Atlante es un titán castigado a sostener la bóveda celeste por haber pretendido destronar a Zeus en la famosa **Gigantomaquia**. De este castigo lo releva temporalmente Heracles en el curso de uno de sus famosos trabajos, el que le lleva al Jardín de las Hespérides en procura de las famosas manzanas de oro. El propio Hércules alude a este mito en **Los tres mayores prodigios**, aunque con alguna innovación: *al Oeta, ese gigante / de hiedra, que a Atlante opuesto, / le ayuda en ausencia mía / a sostener el gran peso / de once globos* (1576).

Fieras afemina Amor es la obra que más se detiene en el mito de Atlante, aunque lo hace de manera harto peculiar. Aquí el titán, en una de esas dicotomías tan caras a nuestro poeta, aparece contrastado a su hermano Héspero. Mientras que el primero nació inclinado a las letras, al segundo le atrajo más el ejercicio de las armas. Tanto procuró Atlante el conocimiento *...que se convirtiese en monte / Atlante, por la soberbia / con que intentó competir / en las judiciares ciencias / con los dioses;* (2028-9). Héspero, que tiene ya decidida la conquista de Hesperia (España), deja la custodia de sus hijas a su petrificado hermano. Ellas, las Hespérides, viven en un hermoso alcázar en las faldas del monte donde Atlante, gracias a su sabiduría, ha conseguido la famosa *manzana de la discordia* y la ha plantado, dando lugar a un codiciadísimo árbol. Para que nadie se lleve sus dorados frutos, ha colocado de guardián, enroscado en su tronco, a un temible dragón. Hércules, al conocer la historia, y para hacer patente su desprecio por el amor y la mujer, rehúsa enfrentarse al dragón o coger las manzanas, y abandona el lugar. Resulta muy llamativa esta alteración del mito que deja a Hércules sin consumir uno de sus más célebres trabajos para acentuar su salvajismo y misoginia, por la que será cruelmente castigado. Conducta y castigo que son los ejes argumentales de la comedia. Sin embargo, cuando lo asaltan dormido Venus y Cupido para infundirle amor por Yole, al despertar en una especie de gruta, Hércules alude de manera más ortodoxa al mito de Atlante: *Sin duda que quiere Atlante, / desfallecidas sus fuerzas, / que a sustentarle le ayude* (2032).

Un uso metafórico de Atlante, como símbolo de soporte y fuerza, lo tenemos en **La hija del aire**, donde Friso se menciona a sí y a su hermano como los que sostienen Babilonia: *...ni en ella / por Atlante de su peso / estuviesen Friso y Licas...* (757). Este sentido lo encontramos, traducido al simbolismo cristiano, en dos autos sacramentales: en **El sacro Parnaso**, donde son denominados *Atlantes* los grandes Padres de la Iglesia, que aparecen en escena sustentando el globo celeste de la fe: *¿Cómo podrás contra tales / sujetos, que Atlantes fuertes / son del cielo de la Fe?* (796). La estima del término sube a su más alto grado en otro auto sacramental, **Andrómeda y Perseo**, en el que se designa a Dios con la expresión *Atlante verdadero* (62).

En *El laurel de Apolo* se hace una interesante referencia, casi al modo de un cuento popular, de *los palacios de Atlante*: *En los palacios de Atlante, / dicen que una fuente había, / que al que más libre bebía, / le dejaba más amante, / y que otra, poco distante, / al que amante la gustaba, / libre en su olvido dejaba* (1754-5); paralelo con los efectos producidos por las flechas de Cupido al que no hemos encontrado precedente mitológico grecorromano que lo justifique. En la descripción de la mítica Atlántida, en el *Critias*, Platón²⁰⁴ habla de dos fuentes al pie de una gran montaña en el centro de la isla, una de agua caliente y otra de agua fría. Aunque parece una asociación un tanto forzada, quién sabe si no tendremos algún eco lejano de Platón en esta especie de letrilla popular.

B] Al comienzo de la *Odisea*²⁰⁵ ya nos encontramos con un dibujo de Atlante que reúne algunos de sus rasgos más importantes en las comedias de Calderón. En la asamblea en la que se dilucida el destino de Ulises, Atenea se queja de que la ninfa Calipso está reteniendo al héroe. La diosa la menciona como hija de Atlante, al que llama “de funesta intención”, haciendo alusión a su intento por destronar a Zeus, y del que dice que conoce los abismos del mar y sostiene él solo las columnas que separan cielo y tierra. Rebeldía contra los dioses, sabiduría, tamaño y fuerza colosales son características que ya asume el gigante desde el comienzo de la tradición literaria occidental. Hesíodo²⁰⁶ presenta a Atlante como hijo de Jápeto y Clímene, cuenta con brevedad cómo éste sostiene con su cabeza y sus brazos el cielo a la entrada del país de las Hespérides y le dedica un epíteto muy semejante al de Homero (*intrépido*). Ovidio²⁰⁷ atribuye la petrificación del titán a Perseo, que tras haber matado a Medusa, utiliza su cabeza contra el inmenso Atlante, que se resiste a entregarle las manzanas doradas que custodia en el extremo occidente. Una vez petrificado, los dioses aún lo engrandecieron más para que pudiera sostener el cielo. Aquí ya casi lo tenemos todo: el ingente tamaño, la petrificación, la hosquedad de su carácter, su ubicación en Hesperia, sus dorados palacios... Calderón hace uso a su manera, como hemos visto, de todo este material.

C] La presencia de Atlante en la literatura áurea española obedece a los tópicos encontrados en Calderón. Así, en *La fábula de Perseo o la Bella Andrómeda*, Lope de Vega²⁰⁸ nos presenta a Atlante (o Atalante, según él lo llama) como un sabio astrólogo al que van a consultar tanto Fineo como Perseo: *No doy a nadie en mi casa / lugar, porque no permito / que mis estudios perturben / aun vasallos y vecinos*. De hecho, Perseo lo convierte en piedra con la cabeza de Medusa por la negativa del titán a interrumpir sus estudios y darle hospitalidad. Atlante posee un árbol con ramas, hojas y frutas de oro (trasunto del famoso Jardín de las Hespérides), que trata de defender de Perseo, aunque en vano. Pérez de Moya²⁰⁹ sentía ya en la figura de Atlante la síntesis de diversas leyendas (al menos de tres, nos dice) con este personaje como protagonista, aunque él centra su narración en el “*Atlante de Perseo*”, el más ovidiano, como hemos visto. Más interesante es, en el *sentido histórico* de este mito, el comentario sobre el afán de

²⁰⁴ Pl., *Cri.* 113e ... *tras disponer dos fuentes que fluyen desde la cima, una de agua caliente, y la otra de agua fría...* (...ὑδάτα μὲν διττὰ ὑπὸ γῆς ἄνω πηγαῖα κομίσας, τὸ μὲν θερμὸν, ψυχρὸν δὲ ἐκ κρήνης ἀπορρέον...).

²⁰⁵ *Od.* I 52-54 ὀλοόφρονος.

²⁰⁶ Hes. *Th.* 507-522 κρατερόφρονα.

²⁰⁷ Ov. *Met.* IV 628-662.

²⁰⁸ LOPE DE VEGA, *La fábula de Perseo o La Bella Andrómeda*, 1915-1918.

²⁰⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 23.

conocimiento del que nos habla Calderón: *En lo que dice que sustentaba Atlante los cielos con sus hombros es que, según Rábano, fue el primero que usó el arte del astrología, y lo mismo atestigua Plinio*. Este carácter del titán como *astrólogo*, es decir, ávido de saber las causas primeras, cierra el perfil que nuestro dramaturgo traza de Atlante en *Fieras afemina Amor*.

ÁTROPO (Ἄτροπος, Atropus)	Total menciones: 4
----------------------------------	--------------------

FRP (4)

CLOTO / LÁQUESIS / PARCAS

A] Átropo (etimológicamente, la *inexorable*) es, de las tres Parcas (cf. esta referencia) o Moiras, la que corta el hilo de la vida. Aparece en *La fiera, el rayo y la piedra* junto a sus otras dos implacables hermanas (Cloto y Láquesis). Las tres deidades, hijas de la Noche, que pautan el destino de los humanos desde su nacimiento, intervienen al comienzo de la obra, donde son requeridas por los protagonistas masculinos de ésta (Ifis, Céfiro y Pigmalión) para que expliquen los extraños fenómenos naturales, fundamentalmente un eclipse, que han presenciado. Átropo es presentada en escena sosteniendo una tijera, y así la define con precisión Pigmalión al invocarla: *¡Oh tú, Atropos, que terrible, / la inexorable tijera, / que es fin de los alientos, / a arbitrio tuyo gobiernas!* (1597). Las Parcas aparecen mencionadas en esta comedia tanto de manera colectiva como de manera individual, y cada una de ellas se asocia a uno de los tres protagonistas varones, siendo Átropo la que vaticina a Pigmalión de manera simbólica su amor por una estatua. El augurio colectivo de las tres hermanas es amedrentador, cuando anuncian de manera misteriosa el nacimiento de Anteros: *Dolores de parto han sido, / con que ha nacido a la tierra / su mayor ruina* (1597). Después de ser consultadas en su tétrica cueva, no vuelven a aparecer en el curso de toda la pieza. Su intervención consigue un impactante efecto escénico muy bien respaldado por la tradición mitológica.

B] Sobre las fuentes clásicas de estas figuras míticas, es preciso consultar el capítulo dedicado a las Parcas.

C] Como era de esperar, las menciones a Átropo en nuestra literatura aparecen asociadas a las de sus hermanas (cf. *Parcas*). Con todo, sus autores suelen recoger con bastante disciplina el perfil de ésta como la que corta el hilo de la vida y, por tanto, la más temible de las tres. Así la vemos junto a sus hermanas en *La Fábula de Faetón*²¹⁰ del Conde de Villamediana: *las filadices de la humana vida, / al rigor de su término obedientes, / hilo Láquesis apta vitalicio / que Átropos corta en más cruento oficio*. Lope de Vega²¹¹ juega en un soneto cargado de referencias mitológicas con el contraste entre el mensaje amoroso que transmite y el uso metafórico de las crueles Parcas. El poeta, en un atrevido oxímoron, encuentra una hermosa expresión para el tópico tan común de *la amada que quita la vida*: *Hermosa Parca, blandamente fiera, / dueño del hilo de mi corta vida, / en cuya bella mano vive asida / la rueca de horo y la mortal tijera*. La mortal tijera que ase en sus manos, sin ser mencionada, Átropo.

²¹⁰ VILLAMEDIANA, 391, 757-760.

²¹¹ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 152, 1-4.

AURA (Αὐρά, Aura)					Total menciones: 171	
FAP (1)	CAM (98)	AYC (1)	EDP (1)	CYP (68)	VDP (1)	
EDJ (1)						

CÉFALO / CÉFIRO / DIANA / PROCRIS / VENUS

A] Calderón sabe sacar un enorme partido del personaje de *Aura* (puramente testimonial en el relato ovidiano) en *Celos, aun del aire, matan*, creando con él una inquietante presencia mágica que sobrevuela toda la comedia. Los espectaculares efectos escénicos que hubo de implicar su presencia, así como su entidad incorpórea, puro soplo del espíritu, proyectan la comedia fuera de la realidad, en un escenario de magia e ilusión. Nuestro dramaturgo vuelve a demostrar con *Aura* una extraordinaria sensibilidad artística en la explotación de los personajes mitológicos. En esa comedia el argumento dramático se desencadena al delatar Procris a *Aura*, ambas ninfas de *Diana*, cuando la primera sorprende a la segunda rompiendo el juramento que ambas deben a la diosa virginal al entregarse a *hurtos de amor* con un varón, *Eróstato*. La diosa, airada, se dispone a hacer pagar a *Aura* esta ofensa con su vida (la ninfa está atada a un árbol a punto de ser asaetada), cuando se interponen *Céfalo* y su sirviente *Clarín*. Ayuda innecesaria, pues *Aura*, que había invocado en su socorro a *Venus*, se desvanece convertida en aire (*¿Quién duda que las ciegas / fantasías de Amor, / cuando más se defiendan, / en aire se consuman / y en humo se conviertan?* 1789). Atraída a partir de ese momento al servicio de *Venus*, aparece luego montada a lomos de un águila inspirando el amor, a guisa de venganza, entre *Céfalo* y *Procris* (y en una trama paralela, de corte cómico, entre *Floreta*, mujer de *Rústico*, y *Clarín*). A lo largo de la comedia, *Aura* será la fiel servidora de *Venus*. Cuando en la segunda jornada se organiza una fiesta en honor de *Diana*, al grito en alabanza de esta diosa (*¡Muera el amor y viva el olvido!* 1796), *Aura* responde: *¡Viva el amor y muera el olvido!* (1797). Los servicios de *Aura* a *Venus* (y su pareja venganza para con *Diana*) hacen que ayude, aventando el fuego, a crecer el incendio que ha provocado *Eróstato* en el templo de *Diana*. Pero la diosa cazadora devuelve el golpe, encolerizada por la quema de su templo, pero aún más por la desafección de *Procris*, que se ha casado con *Céfalo*. *Aura* será parte en esta nueva venganza, pues *Diana* encomienda a las *Furias* que enciendan en *Procris* unos injustificados celos hacia ella, haciendo llegar a sus oídos que su marido la invoca con frecuencia en los recesos de la caza. Al final determina ella misma ser testigo de esta presunta infidelidad, con el desenlace conocido de su muerte *accidental*. Tras esta muerte, *Aura* anuncia que, por deseo de *Júpiter* y *Venus*, los amantes serán metamorfoseados, *Procris* en estrella y *Céfalo* en viento.

En *Céfalo y Pocris*, comedia burlesca de argumento mitológico atribuida con algunas reservas a Calderón, *Aura* vuelve a aparecer como un personaje importante, aunque en la clave de humor absurdo y casi surrealista que anima a esta composición. *Aura* es hija de *Antistes*, valido del rey *Trebando* de *Tinaja* (deformación burlesca de *Trinacria*), y está encerrada para evitar los devaneos que el hijo del rey, *Polidoro* (*Pollo-de-oro*) tiene con ella. A pesar del encierro, los jóvenes logran juntarse, lo cual irrita sobremanera al rey y su valido. Éste último decide matar a su hija, envenenándola primero *en broma*, y despeñándola después, aunque *Aura*, haciendo honor a su condición, sale volando. Por otra parte, *Céfalo*, sin mucha convicción, ha escogido a *Pocris* como su prometida, pero a la primera ocasión se marcha con *Aura* a un bosque, donde, en tono paródico, tiene lugar un desenlace semejante al ocurrido en la comedia anterior.

Fuera de estas dos comedias, donde Aura asume un papel muy relevante en la trama, en las demás menciones encontramos su referencia asociada a la de Favonio, nombre latino para el suave y fértil viento del oeste, el Céfiro de los griegos (cf. *Céfiro*). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Lidoro cuenta el encierro de Dánae ...*que apenas rompió Favonio, / veloz amante del Aura* (1658). En *El Divino Jasón*, Aura y Favonio no son sino vientos favorables que empujan por el mar a la nave Argo: *Auras y Favonios son / los que sus alas animan,...* (64). La virtud fertilizante del viento se refleja en la atribución que en *La Estatua de Prometeo* se hace de las flores a Aura, en el reparto que del universo se da a las deidades antiguas: ...*sus fecundas / mieses a Ceres, sus flores / a Aura, a Pomona sus frutas...* (2069).

B] El mito de Céfalo y Procris está recogido con detalle en dos obras de Ovidio²¹², que trató este episodio en ambas con una gran delicadeza. Sobre el relato ovidiano hace Calderón las modificaciones necesarias para adaptar el mito a su propósito. En *Celos, aun del aire, matan*, el episodio mítico se encaja en el tema central de la obra, la oposición simbólica entre lo que representan Venus y Diana. En *Céfalo y Procris*, sin embargo, el objetivo es conseguir una divertida y audaz autoparodia mediante la reducción al absurdo del género de comedia mitológica, y a ese fin se somete la historia (Aura llega a ser motejada como *Mari-Aura*). La alusión a este suave viento como fuerza de la fertilidad (que encontramos también en *La estatua de Prometeo*) tiene un poderoso precedente en Lucrecio²¹³, en la famosa invocación a Venus que abre su célebre poema filosófico. En las otras menciones, Aura casi se convierte en un nombre común para designar al viento, en el sentido que recogerá el *Diccionario de Autoridades*: *Aire leve, suave, lo más blando y sutil del viento, que sin ímpetu se deja sentir*²¹⁴.

C] Lope de Vega dedicó a la fábula de Céfalo y Procris su comedia *La bella Aurora*. Tratando el mito clásico de manera más relajada que Calderón (e inspirándose en la narración ovidiana, que hace depender la tragedia del despecho de Aurora, a quien rechaza Céfalo), Lope abusa del juego de palabras entre Aura y Aurora, que desdoblán el personaje calderoniano, siendo la primera *El viento manso / que por estas hojas suena*²¹⁵ y la segunda la ninfa de Diana que se enamora de Céfalo. Es interesante resaltar que este episodio no aparece recogido en la recopilación de Pérez de Moya, lo que abunda una vez más en la idea de la variedad de fuentes de que Calderón se servía para inspirar sus argumentos míticos. El aura como suave y benigna brisa es un concepto recurrente en nuestra literatura. Válganos como muestra estos ejemplos del Conde de Villamediana²¹⁶: ...*porque inspiradas de aura dulce veas / tus velas coronar su inestable argento*. El aura como viento favorable que facilita la navegación. *Ni descanso yo más, ni el llanto enjugo / ni llego a percibir aura serena*. El aura como soplo vital que permite la respiración, que en el siguiente ejemplo es el aire que el fuego del carro del sol mal gobernado por Faetón ha consumido: *vital aliento el aura ya no tiene, / los cóncavos inanes ocupando...*

²¹² Ov. *Met.* VII, 661-685; A.A. 685-746.

²¹³ Lucr. I 10-11. Lucrecio se refiere al *soplo fecundo del Favonio (...genitabilis aura Fauoni...)*.

²¹⁴ CHANTRAINE (1968, I, 142) precisa el sentido del término griego en su origen como *la brisa matinal que se levanta de un río*, tal cual se menciona en *Od. V 469*.

²¹⁵ LOPE DE VEGA, *La bella Aurora*, I, 559-560

²¹⁶ VILLAMEDIANA, 20, 7-8; 381, 11-12; 391, 1205-1206.

AURORA (Ἠώς, Aurora)		Total menciones: 3
HSF (2)	VDP (1)	

FAETÓN

A] A Aurora, como a otras divinificaciones de fenómenos naturales, le cuesta emanciparse de su referente físico. En Calderón no tenemos, en la muy escasa y poco precisa representación de la diosa en sus comedias, ningún rasgo de la fecunda historia amorosa de la hermana del sol. En *El hijo del Sol, Faetón*, los que van a ser protagonistas en la comedia (Faetón y Épafo), comienzan ésta invocando a sendos coros de ninfas, el primero a las Náyades, el segundo a las Dríades. En esta segunda invocación se menciona a Aurora como madre de las ninfas del bosque: *Bellas hijas de Aurora, / dulces dríades, en quien / (ninfas de flores y frutos)...* (1863).

En el auto sacramental *El verdadero dios Pan*, Judaísmo hace entrega de un vellón a la Luna que *Sobre los campos de Flora / toda la noche quedó, / y él solamente cuajó / las lágrimas del Aurora* (1256). Aquí *las lágrimas del Aurora*, es decir, el rocío, tiene un claro sentido mesiánico y eucarístico. Su conexión con Flora es oportuna, pues es una visión tópica la representación de Aurora coronada de flores y dejando caer éstas a su paso.

B] Imposible sustraerse a la poderosa tradición clásica²¹⁷ que arranca en la épica homérica, con su inolvidable *Aurora de rosados dedos*²¹⁸. Pero donde el personaje cobró un perfil más autónomo fue en las *Metamorfosis*²¹⁹ de Ovidio, en el pasaje dedicado a contar la historia de Céfalo y Procris. Céfalo rememora entre sus compañeros el recuerdo de Aurora, que lo había raptado preñada de su hermosura y que, despechada por el rechazo del mortal, provoca de manera artera la muerte de Procris, su esposa.

Por lo que hace a la referencia a Aurora en la primera de las comedias como madre de las Dríades, en la tradición antigua estas ninfas de los bosques no tienen una filiación clara, pero en ningún autor aparecen como hijas de Aurora. Con todo, la mención de Aurora en el comienzo de una comedia protagonizada por Faetón no es inoportuna, pues éste es su sobrino, según la tradición mitológica más recibida (incluso su hijo, nacido de su unión con Céfalo, según otras más marginales) y está muy asociada a su hermano Helio, a quien marca el camino al amanecer.

C] El personaje de Aurora tiene su máxima representación en las letras españolas en una de las comedias mitológicas de Lope de Vega, *La bella Aurora*, en la que el gran dramaturgo elige, siguiendo la estela de Ovidio, entre los muchos amores de la diosa del amanecer (condenada por Afrodita a vivir en permanente estado de enamoramiento), el que ésta sintió por Céfalo. A pesar de su título, el núcleo de la comedia se basa en la historia de Céfalo y Procris, en la que Aurora cobra un papel importante, según hemos comentado. La obra de Lope supone un tratamiento de ese mito (basado en la versión ovidiana) muy diferente del que hace Calderón en las dos comedias que dedicó a esta leyenda (*Celos, aun del aire, matan* y *Céfalo y Procris*), y supone un ejemplo de mucho

²¹⁷ LIDA DE MALKIEL (1975) hace una hermosa revisión de la influencia de los modelos grecolatinos en el motivo literario del amanecer en el capítulo *El amanecer mitológico en la poesía narrativa española* (pp. 119-164).

²¹⁸ *Od.* II 1 (por ejemplo, entre otros muchos) ῥοδοδάκτυλος Ἠώς.

²¹⁹ *Ov. Met.* VII 661-685.

interés para calibrar dos maneras muy diferentes de acercarse al mito antiguo. En relación con la poética alusión a Aurora del auto sacramental, es difícil no recordar los celeberrimos versos de Góngora²²⁰ dedicados al nacimiento de Cristo: *Caído se le ha un Clavel / hoy a la Aurora del seno...*, en el que Aurora asume la naturaleza de la Virgen María. La Aurora, asociada con el rocío mañanero, es aprovechada literariamente como un símbolo de pureza.

AUSTRO (Νότος, Auster)					Total menciones: 7	
EDJ (1)	EDC (1)	PCT (1)	EDO (1)	PCM (1)	LDM (2)	

AQUILÓN / CÉFIRO / NOTO

A] Es muy llamativo comprobar cómo el Austro (el Noto, en la tradición griega), el suave y cálido viento del sur, sólo aparece, dentro de los dramas mitológicos de Calderón, en los autos sacramentales. Sólo esta constatación ya nos predispone a buscar un sentido simbólico a su mención; una simbología, por otra parte, tributaria más de la tradición cristiana que de la mitología griega, donde este viento no presenta una caracterización tan fuerte como alguno de sus hermanos (el Bóreas o el Céfiro) y, además, no tan positiva. Por otro lado, en buena parte de los autos sacramentales de Calderón, está presente el motivo simbólico de la travesía marítima, entendido como una prueba que hay que superar (la prueba de la vida), para conseguir la gloria eterna que confiere al hombre el misterio de la eucaristía. En esta travesía el Austro es el empuje favorable, lo que tiene la vida que facilita este objetivo, frente a la oposición airada de los vientos del norte, que encarnan los estorbos para alcanzarlo. Brisa benefactora que encontramos en *Psiquis y Cupido (Madrid): Plegue a Dios, que favorable / siempre el austro, el mar tranquilo, / a tan feliz puerto llegues...* (377). En *Los encantos de la culpa* tenemos la curiosa presencia del término griego y el latino, con un interesante matiz que realza la carga etimológica de Austro como localización geográfica, el sur: *Notos que venís del Austro, / soplad con suaves auras, / porque hasta el puerto de Hostia / hoy a salvamento salga* (421). En *El divino Orfeo* tenemos una interesante precisión sobre este viento y sus opuestos: *...esta supuesta nave, / no del Austro impedida²²¹, que suave / corre del Mediodía / sino del Aquilón, que el Norte envía...* (1839). Con este valor de viento favorable para la travesía lo volvemos a sentir en *El laberinto del mundo*. El simbolismo es aquí muy claro, pues aparecen dos naves arribando a puerto en Creta: una de ellas lleva el velamen negro y va pilotada por el Furor y la Envidia que llevan cautivo al Hombre. En la segunda, de velas blancas, navegan Theos (Teseo) y la Inocencia. La segunda *...es el Austro el que la alienta...* (1561). Idea que es reiterada con más contundencia, y en oposición a los *infaustos* vientos del poniente, un poco más adelante: *...como forzado no viene, / movido del aquilón, / viento infausto del Poniente, / sino como voluntario / en esa Nave, que tiene / por viento el Austro y por Norte / a todo el Sol del Oriente* (1574). Además de lo dicho, el Austro implica también “voluntariedad”, frente a la fuerza que hacen los poderosos vientos del norte. En *El divino Jasón*, sin embargo, encontramos el nombre del viento con su apelación griega como sinónimo de viento, sin la menor connotación positiva,

²²⁰ GÓNGORA, *Letrillas*, LIX (1-2).

²²¹ *Impelida*; cf. nota 102.

cuando Idolatría amenaza a la nave de Jasón: *Dando horrores, dando grima, / desatando Astros* (sic) y *Notos, / anegaré sus Pilotos / y pondré el Olimpo encima* (65).

B] En la tradición antigua, sin embargo, el Austro era considerado como un viento peligroso para las cosechas, por las lluvias tempestuosas que solía traer (el *aquaticus Auster* de Ovidio²²² o el *humidus Auster* de Virgilio²²³). No gana mucho favor con su denominación griega, como vuelve a poner de manifiesto Virgilio²²⁴: *el Noto, funesto para los árboles, los sembrados y el ganado*. Y también es considerado un viento peligroso para la salud, como acredita Horacio²²⁵ en su melancólica oda dedicada a Póstumo: *En vano temeremos cada otoño al Austro que tanto daño a los cuerpos hace*.

C] En la literatura española da la impresión de que a veces los autores mencionan a los vientos sin mucho discernimiento, más interesados en el efecto de su invocación antigua que en su esencia. Por ejemplo, Lope de Vega²²⁶ considera al austro un viento *helado*: *estas, floridas ya, rudas encinas / escarchaba de nieve el Austro helado, / que bramaba en las selvas convecinas...* También abunda en esta amedrentadora estampa del viento Góngora²²⁷ en su *Soledad primera*: *...o el Austro brame, o la arboleda cruja*. Otros, sin embargo, se muestran más acompasados con la tradición clásica. Así Arguijo²²⁸, con más tino, lo llama *Austro húmedo*, que parece reproducir el *humidus Auster* virgiliano.

ÁYAX TELAMONIO (Αἴας Τελαμώνιος, Ajax Telamonius)	Total menciones: 1
--	--------------------

MEA (1)

AQUILES / ULISES

A] Sólo en *El mayor encanto, Amor* encontramos alusión al imponente guerrero de la *Iliada* homérica. Se hace en referencia al famoso episodio de las armas de Aquiles. Arsidas, príncipe de Trinacria, celoso por la preferencia que muestra Circe por Ulises, trata de desacreditar el valor y merecimientos guerreros del héroe de Ítaca. Sugiere que sus éxitos son debidos más a sus triquiñuelas oratorias que a su coraje en la batalla: *Ya sé que por la elocuencia / has de quedar siempre airoso: / que no heredaras las armas de Aquiles / el grabado arnés de oro, / si por el valor hubiera / de dárselo a Telamonio* (1532).

B] El enfado del bravo guerrero de Salamina lo encontramos expresado por primera vez en la *Odisea*²²⁹, cuando en la *nékyia* o descenso a las mansiones infernales de Ulises, el astuto griego se encuentra con el alma de Áyax, su otrora compañero de armas, que habita el Hades después de su suicidio. A pesar del talante conciliador de Ulises, que

²²² Ov. *Met.* II 853.

²²³ Verg. *G.* I 462.

²²⁴ Verg. *G.* I 444 *...arboribusque satisque Notus pecorique sinister.*

²²⁵ Hor. *C.* II 14, 15-16 *Frustra per autumnos nocentem / corporibus metuemus Austrum.*

²²⁶ LOPE DE VEGA, *Lírica*, 174, 86-88.

²²⁷ GÓNGORA, *Soledades* I, 83.

²²⁸ ARGUIJO, LXXI, 34.

²²⁹ *Od.* XI 553-555 «Αἴαν, παῖ Τελαμῶνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ' ἔμελλες, / οὐδὲ θανάων, λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἵνεκα τευχέων / οὐλομένων;»

trata de disculparse con buenas palabras (*¡Áyax, hijo del irreprochable Telamón! ¿No vas a deponer, ni aún muerto, tu cólera contra mí por esas funestas armas?*), Áyax lo evita, internándose en el Érebo en compañía de otras vaporosas figuras. El triste episodio del final de Áyax cobra mucha más entidad al convertirse en el argumento central de una de las primeras tragedias de Sófocles, *Áyax*, que dramatiza primero su cólera al ser preterido en favor de Ulises en la entrega de las armas de Aquiles, y después su locura, que lo lleva al suicidio, agravando con su muerte la conducta de los grandes héroes griegos que sobrevivieron a la Guerra de Troya, fundamentalmente Ulises y los dos Atridas.

Ovidio²³⁰ abunda en esta tradición *postroyana* del personaje, dedicando un gran número de hexámetros en su *Metamorfosis* a toda esta secuencia. Comienza con “*el juicio de las armas*” de Aquiles, en el que Áyax insiste en su superioridad guerrera, aunque admite su desventaja oratoria con respecto a Ulises, y acaba con el suicidio del gran guerrero de Salamina, enloquecido por el agravio que se le inflige cuando la asamblea de jefes griegos entrega las armas de Aquiles al de Ítaca. El poeta romano, hombre de letras al fin, acaba admirando el poder de la oratoria (*...hasta qué punto es poderosa la elocuencia*).

C] Pérez de Moya, que nos informa de que su fuente explícita es Ovidio, sigue al poeta de Sulmona tanto en el capítulo dedicado a Áyax²³¹ (*Cuenta Ovidio que como Ulysses venciese a Ajax en la pretensión que ambos tuvieron sobre las armas de Achilles, teniéndose Ajax por afrentado, dijo: pues mi triste suerte y contraria fortuna me ha traído a tal tiempo que Ulysses sea premiado de lo que por muchas causas era mío, a lo menos yo confío que, aunque más elocuente y orador sea...*), como en el dedicado a Ulises (*tuvo contienda con Ajax sobre las armas de Achilles, en donde con elegancia de palabras y evidentes razones mostró que para conquistar ciudades era más necesaria la prudencia y el ardid que las fuerzas, y así le fueron dadas las armas como más merecedor dellas*). De ambas citas se deduce la vigencia del tópico del Ulises retórico, y del poder de la palabra, mayor incluso que el del más encendido ardor guerrero. El verso en el que Ovidio se rinde admirado a la fuerza de la retórica, lo oímos en el castellano de nuestro Renacimiento, en la pluma de Hernando de Acuña²³², poeta soldado al estilo de Garcilaso, que recreó el episodio al que nos estamos refiriendo en un largo poema de casi novecientos endecasílabos: *manifiesta seña y clara muestra / de cuanto la elocuencia puede y vale*.

BACO (Βάκχος, Bacchus)					Total menciones: 14
MEA (1)	TMP (1)	HDA (2)	AYA (2)	FRP (1)	LDA (1)
CAM (1)	AYC (2)	ALA (1)	MDJ (1)	EDP (1)	

CERES / MOMO

A] Baco es una caricatura en la obra de Calderón. No es extraño, por el uso que de él se hace, que su abundante representación en las comedias se corresponda con una absoluta ausencia en los autos sacramentales, donde no queda mucho margen para la expresión

²³⁰ Ov. *Met.* XIII 1-122; 382-399 (382) *...quid facundia posset.*

²³¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VI, 8; IV, 45.

²³² ACUÑA, VI (*La contienda de Áyax Telamonio y Ulises*), 860-861.

del sentido del humor. Aparece sólo en boca de los graciosos de la comedia, y siempre en tono de chanza. Parodia que se basa en la condición de Baco como dios del vino, que es rebajado en Calderón a algo así como el patrón de los borrachos. En *El mayor encanto, Amor*, Clarín invoca al dios, con no mucho respeto, en medio de una tormenta: *¡Piedad, Baco divino! / No muera en agua el que ha vivido en vino* (1510). Vuelve a estar Baco en boca de personajes de baja estofa, en *Los tres mayores prodigios*, en este caso en la del rústico Sabañón: *...así estoy, / borracho de la cabeza / ... / ...¿Qué tierra es esta? / decid, dios Baco, pues sois / mi abogado* (1556). También con intención de motivar la risa se expresa Sátiro en *Apolo y Clímene*: *A la taberna / dijera yo, que es la ermita / donde sus lámparas ceban / los feligreses de Baco...* (1819). Chato, en *La hija del aire*, refrenda sus palabras con la autoridad de los sacerdotes de su devoción: *A un sacerdote oí / del dios Baco el otro día...* (719). En *La fiera, el rayo y la piedra*, el gracioso Lebrón expresa su fidelidad al dios vinoso: *Señor, por un solo Baco / (que es el dios con quien yo tengo / mis trabacuentas en cuantas / ermitas tuyas encuentro)...* (1608). Rústico, gracioso de la comedia en *El laurel de Apolo*, asocia a Baco con Ceres, su divinidad complementaria (la del pan): *¡Valedme, / dioses de mi devoción, / pues que lo sois, Baco y Ceres, / en este aprieto...!* (1758). También tenemos simples invocaciones al dios, siempre lanzadas por personajes rústicos, del tipo de la que aparece en *Celos, aun del aire, matan*: *Por Baco, que ella es por ella* (1809). En *La estatua de Prometo* se siguen haciendo gracietas alrededor de Baco con un ocurrente juego de palabras: *A mí el gran Baco, deidad / más devota, pues es llana / cosa que él solo entre todas / deidad de-bota es* (2079). De parecido tono, jugando con la contraposición agua-vino, encontramos otra referencia al dios en *Ni Amor se libra de amor*: *Baco mío, no consientas / que quien tan cofrade tuyo / vivió en vino, en agua muera* (1958). Muy similar es otra ocurrencia jocosa en *El monstruo de los jardines*: *De un cofrade de Baco, que ha salido / por no hacerle traición, del mar a nado, / pues el no beber agua le ha escapado* (1985). En *Amado y Aborrecido* se le hace a Baco poco menos que el patrón del lumpen: *Juro a Baco, que es el dios / por quien los pícaros juran...* (1692). Cuesta conciliar todos estos divertidos testimonios, prueba del talento (incluso de la inclinación) para el humor que nuestro dramaturgo demuestra en muchas de sus obras, con la tradicional imagen de ceñudo moralista a la que muchas veces se le ha querido reducir.

B] Calderón, según vemos en esta amplia muestra, limita el personaje mitológico de Baco a un simple tópico paródico, pues nada de su leyenda se aprovecha que no sea su relación con el vino. Severa reducción de la deidad que inspiró obras de la fuerza dramática de *Las Bacantes* de Eurípides²³³. El corifeo le insta en esta tragedia a Penteo a recibir al dios porque: *Dioniso no es inferior a ninguno de los dioses*. En ningún autor de la Antigüedad grecolatina encontramos algo parecido a la caricatura calderoniana, ni siquiera como invocación en la comedia romana, donde las expresiones triunfantes eran *Por Pólux, Por Hércules, o Por los dioses inmortales*.

C] En el Siglo de Oro español la figura de Baco es aprovechada en general del modo en que lo hace Calderón, y ello a pesar de que disponía de una detallada exposición de su leyenda (desde su nacimiento de Semele hasta la variedad de sus apelaciones) en mitografías tan cercanas como la de Pérez de Moya²³⁴. Así, por ejemplo, lo encontramos en *La ilustre fregona*, una de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes, con una

²³³ E. Ba. 777 Διόνισος ἥσσων οὐδενὸς θεῶν ἔφθ.

²³⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 28.

expresión muy cercana a la calderoniana²³⁵: *Visitaba pocas veces las ermitas de Baco*. Quevedo²³⁶ pasa revista a los principales dioses paganos en el prólogo de *La hora de todos y la Fortuna con seso*. Baco no es más que el dios borrachín: *...y a su lado, el panarra de los dioses, Baco, con su cabellera de pámpanos, remostada la vista, y en la boca, lagar y vendimias de retorno derramadas, la palabra bebida, el paso trastornado, y todo el cerebro en poder de las uvas*. Vemos cómo la muchas veces burda simplificación del temible dios oriental es norma común en nuestros clásicos.

BASILISCO (Βασιλισκός, Basiliscus)	Total menciones: 1
---	--------------------

FAP (1)

MEDUSA / PERSEO

A] Sólo encontramos atestiguado en todo el *corpus* mitológico de Calderón una vez, en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, a este terrible animal que petrificaba con la mirada. Es, eso sí, en la obra más a propósito para ello, donde aparece Medusa, monstruo que comparte la misma capacidad mortífera. Palas, al hacer referencia a Medusa, reflejada en el escudo de Perseo, comenta que *Experiencia es que si el fiero / Basilisco a sí se viese, a sí se mate, porque / en sí su veneno vierte* (1668).

B] La etimología del término es de origen griego, procedente de βασιλεύς (*rey*), con un sufijo derivativo para la formación de adjetivos. En la tradición grecorromana lo encontramos más como un extraño animal de interés científico que como un ser mitológico. Su tósigo es de cualidad terriblemente mortífera, tal cual lo describe Plinio el viejo²³⁷ en su *Historia Natural*: *acaba con los frutos, no sólo con su contacto, sino con sólo el aliento, abrasa las hierbas, destroza las rocas. Tal es la fuerza de su tósigo*. Poco a poco (son interesantes los testimonios de Lucano y San Isidoro de Sevilla²³⁸) este reptil de las arenas africanas irá asumiendo una naturaleza monstruosa, progresión que acaba por convertir al basilisco en un engendro diabólico en los bestiarios medievales, cuya propiedad más llamativa será la de petrificar a quien cruza con él su mirada.

C] El del basilisco es un motivo muy extendido en nuestra literatura. De muestra nos puede valer un ejemplo extraído de una comedia mitológica de Lope de Vega²³⁹, *Venus y Adonis*, en la que lo encontramos como un monstruo terrible y desalmado. Camila reprocha a Adonis no sentir compasión de las ninfas que lo pretenden: *¿Qué tigre te dio leche? ¿Qué leona? / ¿Qué Cáucaso engendró tu basilisco?*

²³⁵ CERVANTES, *La ilustre fregona*, p. 140.

²³⁶ QUEVEDO, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, p. 579.

²³⁷ Plin. *HN*. VIII 78 *necat frutices, non contactos modo, verum et adflatos, exurit herbas, rumpit saxa: talis vis malo est*.

²³⁸ BUENO SÁNCHEZ (1978) ofrece un muy interesante y documentado recorrido histórico de la figura y propiedades del basilisco.

²³⁹ LOPE DE VEGA, *Venus y Adonis*. IX, p. 347.

BELEROFONTE (Βελλεροφόντης, Bellerophontes)				Total menciones: 4
TMP (1)	HDA (1)	FAP (1)	FAM (1)	

PÉGASO

A] Calderón, en las cuatro menciones que hemos encontrado en sus comedias mitológicas a este término, se refiere con él a un caballo alado, y no al héroe mitológico correspondiente. En la mitología grecorromana, Belerofonte es un héroe corintio de gran relieve, famoso, entre otras cosas, por haber acabado con uno de los monstruos más célebres de su nutrido catálogo, Quimera, un híbrido flamígero de león, cabra y serpiente, hija de Tifón y Equidna. Para matarlo, Belerofonte contó con la ayuda del caballo Pégaso, nacido, según la versión más común, de la sangre que brotó de Medusa tras ser decapitada por Perseo. Calderón ha hecho sinónimos a jinete y caballo, Belerofonte y Pégaso, traspasando la figura y propiedades del segundo al primero.

En *Los tres mayores prodigios* Lidoro refiere su plan de arrebatar a *Ariadna por la fuerza*, que incluye la utilización del caballo alado en que ha aparecido Teseo: *...en tanto que yo con ella / en ese Belerofonte / veloz me esconda, pasando / a extrañas jurisdicciones* (1572). En *Fieras afemina Amor*, Hércules vuela sobre Pégaso hacia el Jardín de las Hespérides, denominando al caballo con el nombre de su mítico dueño: *Ya, alado Belerofonte, / que Bucentoro velero, / huyendo escollos de tierra, / navegas golfos de viento...* (2049). En *La hija del aire*, el recuerdo de Pégaso sirve para significar un caballo veloz que utilizó Arsidias en su huida: *...y en un bruto, veloz Belerofonte, / me salí huyendo de la hueste mía...* (721). Aún más directa es la alusión a Pégaso utilizando el nombre de Belerofonte que encontramos en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, comedia donde el caballo alado tiene una gran presencia. Dice Perseo: *Alado Belerofonte, / bruto y ave en piel y pluma, / que aborto fuiste engendrado / de la sangre de Medusa* (1677).

B] Sin embargo, nada queda en Calderón del Belerofonte humano, héroe que cuenta con una sólida tradición literaria en las letras grecorromanas, que arranca con fuerza en la épica homérica²⁴⁰ y que mereció, incluso, la atención monográfica de Eurípides en la tragedia homónima que no conservamos. En la *Ilíada*, al inicio de lo que se presume que va a ser un terrible combate singular entre Glauco y Diomedes, el segundo, según costumbre, insta al primero a declarar su progenie. Aquél, al repasar sus ancestros, se detiene con demora en el más ilustre de ellos, Belerofonte, del que cuenta su peripecia familiar y sus famosas hazañas, en las que nada se dice de Pégaso. Hesíodo²⁴¹, sin embargo, al comentar el final de Quimera, ya se refiere a caballo y jinete: *Pégaso la mató, y el valiente Belerofonte*.

C] La metonimia, que vemos en Calderón tan asumida, no la encontramos ni en Pérez de Moya²⁴², que relata con sujeción a la tradición clásica el mito de Belerofonte, al que, por cierto, llama *Beleroophon*, ni en autores como Cervantes²⁴³, que señala también con precisión la diferencia entre jinete y caballo, cuando la condesa Dolorida refiere a Sancho con notable despliegue de erudición, el nombre del supuesto caballo Clavileño:

²⁴⁰ *Il.* VI 119-231.

²⁴¹ Hes. *Th.* 325 Τὴν μὲν Πήγασος εἶλε καὶ ἔσθλος βελλεροφόντης.

²⁴² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 28.

²⁴³ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XL.

El nombre, respondió la Dolorida, no es como el del caballo de Belerofonte, que se llamaba Pegaso; ni como el de Alejandro Magno, llamado Bucéfalo...

BELONA (Bellona)				Total menciones: 36
HDA (1)	PDR (32)	FAM (1)	MDJ (1)	VDP (1)

MARTE

A] Divinidad típicamente romana, y de etimología transparente, Belona aparece en Calderón como diosa de la guerra, hermana de Marte, y símbolo de todo lo que la guerra significa. Sólo en una de las comedias la tenemos como un personaje actuante, siendo en las demás una simple abstracción simbólica asociada a los usos y valores guerreros. La presencia de Belona en el mito de Adonis no consta ni en Ovidio ni en Pérez de Moya, y bien podría ser una innovación debida al propio Calderón para crear un opuesto negativo al amor.

La púrpura de la Rosa es la comedia en que Belona cobra una mayor relevancia. Como hermana de Marte, asume el papel de conciencia del deber en el dios guerrero, debilitado por el amor y atrapado por los celos, cuando conoce la inclinación que siente Venus por Adonis (*Yo, / que al fin, como hermana tuya / interesada en tu honor, / vengo, Marte, a persuadirte / que vuelvas por tu opinión* 1769). Belona logra arrastrar la atención de su hermano de los asuntos amorosos a la guerra que mantienen sus partidarios de Gnido contra los de Apolo, de Delfos. También vuelve a intervenir en escena para instar a la venganza con voces de guerra a Marte cuando éste, enterado del amor correspondido entre Venus y Adonis, es frenado en su ánimo por las aguas del Leteo y la laguna Estigia con que Venus trata de hacerle olvidar. Al final de la comedia reaparece Belona para anunciar a Venus la muerte de Adonis, depuesta en parte su cólera inicial por la lástima que le inspira el fin del hermoso joven y el sufrimiento de la diosa (*...pues aun yo compadecida / troqué a lástima rencores / al ver tus penas* 1782).

Totalmente episódicas y referenciales son sus apariciones en las otras obras. En *La hija del aire* Semíramis se compara con Belona, como encarnación femenina de la guerra: *Díganlo tantas victorias / como he ganado en el tiempo / que, esposa de Nino, he sido, / sus ejércitos rigiendo, / Belona suya...* (755). En *Fieras afemina Amor*, un Hércules ensoberbecido por su victoria frente a Aristeo, quiere que su éxito militar se anuncie con *los estruendos de Belona* (2037). Belona ya no es otra cosa que un sinónimo de guerra, tal cual sucede en *El monstruo de los jardines*, cuando el rey Lidoro se extraña de la predilección por las armas de Aquiles, que pretendía burlar su destino disfrazado de mujer, pero que es descubierto por la astucia de Ulises, que a guisa de mercader ha mezclado armas entre las joyas que dice vender (*Permite que el verte extrañe / con insignias de Belona, / no siendo hermana de Marte* 2016). Con la misma connotación guerrera aparece mencionada Belona en el auto sacramental *El verdadero dios Pan*, en el que Gentilidad alardea de haber vencido al demonio con sus paganas fuerzas femeninas: *...pues yo fui quien invocó / en la Luna a Diana... /... / ...sino en que con su persona / trajo en las etéreas alas, / sobre el escudo de Palas / la celada de Belona* (1250).

B] Belona, como antigua divinidad del Lacio, encarna el arraigado sentimiento belicista de la cultura romana, representando lo más truculento y temible de la guerra: la sangre,

el horror y la muerte. Acredita Plauto²⁴⁴ su antiguo abolengo, cuando Mercurio la cita junto a Marte como una divinidad más en el prólogo del *Anfitrión*. Cuando los romanos asimilan con más intensidad el universo mitológico griego, a Belona se le hace hermana de Marte, y asume, como paralelo femenino, las principales características de este dios. Sin embargo, por su falta de tradición épica o por representar el carácter menos noble de la guerra, sino sus peores efectos, no triunfa en la gran poesía romana: sólo en dos ocasiones se alude a ella en la *Eneida* de Virgilio²⁴⁵, cuajada de escenas guerreras, y no como diosa combatiente ni heroica, sino como la faz más miserable de la guerra. En la primera, Juno advierte, contra la unión de Eneas y Lavinia, que *Belona apadrinará tu boda*, dando a entender los estragos de la guerra que motivará esa unión. Aún con peor rostro se nos muestra en la siguiente alusión virgiliana, en la que se predice en el escudo que ha labrado Vulcano el porvenir de Roma. Uno de sus peores episodios será la guerra civil entre Augusto y Marco Antonio, a la que el poeta mantuano se refiere alegóricamente: *...y feliz avanza con el manto desgarrado Discordia, a quien sigue Belona con su látigo sanguinario*.

C] Es interesante contrastar estos pasajes con la información que nos ofrece Pérez de Moya²⁴⁶, en la que diferencia las atribuciones de Minerva, *diosa de la guerra en el buen gobierno y sabio consejo*, y Belona, que es *...la ejecución o muerte y furor de la guerra, porque Belona era una deesa (acerca de los antiguos) toda llena de ira y de furor, que se deleitaba de ver verter sangre humana...* En nuestro *Siglo de Oro* sigue significando Belona el rostro más amenazante de la guerra, como la hemos visto citada en Calderón, o en este otro ejemplo de Góngora²⁴⁷, que en el soneto dedicado a la muerte del rey Enrique IV de Francia alude a los valores militares de España representándolos en la vieja diosa romana: *¡oh España, / Belona de dos mundos, fiel te precia, / y armada tema, la nación extraña!*

BRONTES (Βρόντης, Brontes)			Total menciones: 4
FRP (2)	FAP (1)	AYC (1)	

CÍCLOPES / ESTÉROPES / VULCANO

A] Calderón, según se dice también a propósito de estos monstruosos gigantes como colectivo en su entrada correspondiente, conoce las distintas clases de Cíclopes que ofrece la mitología griega, y resuelve con bastante respeto a la tradición el uso que hace de ellos. Cuando los personaliza, Estéropes y Brontes (no menciona con ellos a Arges, el tercero de los uranios) aparecen como violentos forjadores de las armas divinas en la fragua de Vulcano, de igual modo que Polifemo no se sale de su molde de Cíclope pastor. Incluso perfila nuestro dramaturgo la leyenda, pues nos cuenta cómo Apolo los fulminó, aunque el motivo de su venganza no sea la muerte de Asclepio, sino la destrucción de su santuario en Delfos (una innovación que encaja mucho mejor en el universo ideológico de nuestro autor, cuajado de tensiones paterno-filiales). Una precisión que sólo es explicable, en menciones tan episódicas y en un colectivo tan

²⁴⁴ Plaut. *Anf.* 43.

²⁴⁵ Verg. *Aen.* VII 319 *...et Bellona manet te pronuba.* VIII 702-703. *...et scissa gaudens uadit Discordia palla / quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.*

²⁴⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 10.

²⁴⁷ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 134, 12-14.

proclive a la confusión, presuponiendo en nuestro autor un conocimiento intenso de la mitología grecorromana y una tendencia a estereotipar, de manera muy delimitada, a sus personajes. Es muy significativo, en este sentido, la asociación de conceptos que cumplen casi una fórmula: *Cíclope-fragua-fatiga*.

En *Apolo y Clímene*, cuando el dios se ve obligado a declarar su identidad a la oceánide, explica en un hermoso pasaje cómo Júpiter, celoso del culto que iba cobrando el santuario de Delfos, determinó destruirlo mediante un rayo labrado por los Cíclopes: *mandó a Estérope y Brontes / que de los rayos que funden / en el taller de sus iras / la fábrica le ejecuten / del más ardiente de cuantos / para sus violencias unen / en la empedernida pasta / del alquitrán y el azufre* (1853). Apolo, a quien no le es dado vengar esta ofensa en su padre, se ensaña con los Cíclopes *...penetrando de sus fraguas / las oficinas lúgubres, / que ambos a mis manos muertos, / sus bóvedas los sepulten* (1853).

Fuera de este ciclo legendario, en el que asumen un papel más relevante, en el resto de las menciones que hemos encontrado, los Cíclopes no son otra cosa que los forjadores de las armas de los dioses en la fragua de Vulcano. Así los vemos atareados, fabricando las armas de Amor y cantando su tarea, en *La fiera, el rayo y la piedra: La fragua allí de Vulcano / lo diga, en cuya violenta / forja de Estérope y Bronte / es martilleada tarea / la fundición de los rayos* (1595). Cupido les encarga la fundición de sus armas: *...y así encarga / mi voz a Estérope y Bronte / la fatiga con que labran / esas flechas...* (1606). La fatiga es un rasgo que vuelve a destacar Calderón en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, donde los Cíclopes han cincelado un escudo invisible para Perseo por encargo de Palas: *...este escudo transparente, / que de Estérope y de Bronte / le dio la fatiga temple* (1668).

B] Brontes es uno de los tres Cíclopes hijos de Úrano y Gea (los otros dos son Estéropes y Arges), seres primordiales y primera generación divina, con sus hermanos los Titanes y los Hecatonquires o Centímanos. Nada tienen que ver con los Cíclopes pastores, cuyo más célebre representante es Polifemo, ni con los descomunales constructores de murallas. Estos tres hermanos primordiales son los que forjan para Zeus el trueno, el relámpago y el rayo, armas con las que el padre de los dioses triunfa en la Titanomaquia. La etimología de Brontes (βροντή, *trueno*) lo asocia con una de estas tres armas del rey de los dioses. Hesíodo cita a los tres por su nombre, caracterizándolos por su *arrogante espíritu*²⁴⁸, pues no en vano son fruto de una generación preolímpica.

C] De las razones que dan poetas y mitógrafos para la muerte de los Cíclopes, no es la expuesta por Calderón la más extendida. Pérez de Moya²⁴⁹, por poner un ejemplo muy cercano a Calderón, lo asocia con el mito de Faetón, cuando Zeus hubo de abatir al hijo de Apolo-Helio para evitar la enorme destrucción que causaba su errático rumbo entre el cielo y la tierra. Apolo, en venganza por este hecho, dio muerte a los que forjaron el rayo de Zeus. Otras tradiciones atribuyen el enfado de Apolo a la muerte de su hijo Asclepio por parte de Zeus, preocupado el padre de los dioses por la ciencia para resucitar mortales que dominaba el dios de la medicina y las perniciosas consecuencias que de ese conocimiento podían derivarse. Por otra parte, el bachiller jienense, en el

²⁴⁸ Hes. *Th.* 139 ὑπέροβιον ἦτορ.

²⁴⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 19, 4.

capítulo dedicado a Vulcano²⁵⁰, cita a los tres Cíclopes, aunque se aparte del canon de Hesíodo (...danle...por oficiales los Cíclopes, especialmente a tres, nombrados Brontes, Steropes y Piracmon). Nos encontramos a los Cíclopes compañeros de Vulcano en *La Circe*, de Lope de Vega²⁵¹, que añade uno más a la célebre tríada: *De la tierra y del cielo soberano, / dicen, que fueron hijos Harpes, Bronte, / Estéope, y Piragmon el desnudo...*

CALÍOPE (Καλλιόπη, Calliope)	Total menciones: 28
-------------------------------------	---------------------

FAM (27)	EDO (1)
----------	---------

APOLO / MUSAS

A] Calderón hace aparecer a esta musa como portavoz de sus hermanas en *Fieras afemina Amor* (*Sepa Calíope, a quien / siempre tocó el presidir / al castalio coro...* 2048) cuando Hércules acude al monte Parnaso, su lugar de habitación, para hacerse con el caballo alado Pégaso y acceder así al Jardín de las Hespérides. Es la que le advierte al gran héroe, con ningún resultado, que es insensato resistirse a la fuerza del amor. En la primera de las versiones del auto sacramental *El divino Orfeo*, Albedrío informa a Aristeo sobre los padres de Orfeo, la musa Calíope y el dios Apolo: ...y una bella / musa, madre suya fue, / Calíope, dicen que / se llamaba, porque ella / es de las ciencias abismo, / y este hijo que nació / en las ciencias la heredó / de su entendimiento mismo (1824). Implícitamente se asocia a Calíope con la Virgen María, de ahí la hipérbole con la que se describe su sabiduría.

B] Calíope, *la de la bella voz*, es una de las nueve Musas. Aunque las Musas son entendidas muchas veces como un personaje colectivo, también ofrecen rasgos individualizados. Calíope es tal vez la más destacada en ese sentido, asociada desde la época clásica con la poesía épica, e incluso en ocasiones, con la poesía en general. Su nombre aparece por vez primera en la *Teogonía* hesiódica, donde cierra la relación de las nueve hijas de Zeus y Mnemósine. Y es la más relevante, a juicio del poeta beocio, porque *acompaña a los augustos reyes*²⁵². Su portavocía también se aprecia en Ovidio²⁵³, en el certamen que sostienen las Píerides con las Musas, en el que las segundas fían toda la suerte del concurso en la intervención de Calíope.

C] Pérez de Moya²⁵⁴ da por buena la genealogía que hace a Orfeo hijo de esta musa: *De Orpheo, hijo de Apolo y de la musa Calíope....* En cuanto a su ubicación en el monte Parnaso, también tenemos una interesante referencia en el mitógrafo español²⁵⁵: *y para denotar esta misma sabiduría, dicen haber bebido en la fuente Pegasea, que estaba en el monte Parnaso, que era monte de la sabiduría, y que habitaban en él.* Quevedo²⁵⁶ publica en 1648 *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve*

²⁵⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, II, 15.

²⁵¹ LOPE DE VEGA, *La Circe*, II, 109-111.

²⁵² Hes. *Th.* 80 ἢ γὰρ καὶ βασιλευσιν ἄμ' αἰδοίοισιν ὄπηδεῖ.

²⁵³ Ov. *Met.* V 294-341.

²⁵⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, IV, 39.

²⁵⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, III, 23.

²⁵⁶ QUEVEDO, Título de la musa VIII de *El Parnaso español...*

Musas, obra en la que Calíope ostenta el patronazgo de las composiciones satíricas y de enseñanza moral. Cervantes, por su parte, en *La Galatea*²⁵⁷ nos presenta a la musa expresándose en primera persona (*Mi nombre es Calíope: mi oficio y condición es favorescer y ayudar a los divinos espíritus, cuyo loable ejercicio es ocuparse en la maravillosa y jamás como debe alabada ciencia de la poesía*), y a continuación repasa en su canto (*canto de Calíope*) a los poetas más destacados de su tiempo.

CANCÉRBERO (Κέρβερος, Cerberus)	Total menciones: 4
--	--------------------

FAP (3)	FAM (1)
---------	---------

ÉSTIGE / PLUTÓN

A] El terrible monstruo de las tres cabezas que custodia la entrada al infierno aparece dos veces en nuestras comedias calderonianas. En la primera de ellas, *Fieras afemina Amor*, Cérbero no es otra cosa que uno más de los famosos trabajos que Hércules relaciona al principio del drama en tono jactancioso: *Si vencí las serpientes en la cuna, / la Hidra feroz en la Lerne laguna, / si en Calidonia al fiero / Espín, si en el abismo al Cancerbero / y al toro de Aqueloo en Tesalia...* (2026). En su mismo papel de guarda del inframundo lo encontramos en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, cuando Juno le ordena a Discordia descender al Tártaro, adormecer a sus guardianes y excitar a las Furias contra Dánae y Perseo: *...de cuyo centro / la Hidra y Cerbero primer guarda son. / A su contacto adormece con ella / el uno y el otro tartárico horror, / y pasa a las Furias...* (1661).

B] El pavoroso perro infernal ya aparece en la épica homérica, aunque sin citar su nombre, cuando Atenea se arrepiente de haber ayudado a Hércules (hijo de Zeus) en su hazaña contra el Cancérbero, visto el estrago que hace Héctor entre las huestes aqueas que ella protege²⁵⁸: *Si en mi sagaz mente hubiera imaginado tales cosas, no le hubiera permitido sortear las profundas corrientes de la laguna Estigia, cuando [Euristeo] le ordenó descender al Hades, de recias puertas, para sacar del Érebo el perro del odioso Hades*. En la *Odisea*²⁵⁹, en la famosa νέκυια o invocación a los muertos, es Hércules en persona quien se refiere a este mismo episodio, y casi con las mismas palabras: *...incluso en una ocasión me envió aquí para sacar al perro*. La tradición latina es abundante y prolija en detalles, como podemos ver, a título de ejemplo, en el periplo infernal de Eneas en Virgilio²⁶⁰: *El enorme Cérbero hace resonar con su triple ladrido estos reinos, con su enorme cuerpo tumbado a la entrada de la cueva*.

C] Pérez de Moya se ocupa del Cancérbero al contar las hazañas de Hércules, y no en el libro séptimo, dedicado a los lugares y criaturas infernales, donde esperaríamos encontrarlo. Da el mitógrafo una muy documentada relación de fuentes clásicas, y

²⁵⁷ CERVANTES, *La Galatea*. VI, p. 560-561.

²⁵⁸ *Il. VIII* 366-369 εἰ γὰρ ἐγὼ τάδε ἦδε' ἐνὶ φρεσὶ πευκαλίμησιν, / εὐτέ μιν εἰς Αἶδαο πυλάρταο προύπεμψεν / ἐξ Ἑρέβευς ἄξοντα κύνα στυγεροῦ Αἶδαο, / οὐκ ἂν ὑπεξέφυγε Στυγὸς ὕδατος αἰπὰ ῥέεθρα!

²⁵⁹ *Od. XI* 623 ...καὶ ποτέ μ' ἐνθάδ' ἔπεμψε κύνα ἄξοντ'.

²⁶⁰ Verg. *Aen. VI* 417-419 *Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat aduerso recubans immanis in antro*.

describe al monstruo en sus rasgos esenciales²⁶¹: *El Cancerbero era un bravísimo perro de tres gargantas o cabezas, de quien atestigua Vergilio y Horacio ser guarda de los infiernos, que estaba en una cueva ante las casas de Plutón...* Es curioso cómo Pérez de Moya propone una compleja etimología, de probable origen isidoriano, para la primera parte del término (*Can-*), cuando parece tan fácil asociarla al latín *canis*. En nuestro Siglo de Oro el *Cérbero* (o *Cancérbero*) es un personaje muy popular en la literatura, y muchas veces dado a un tratamiento burlesco. Para denotar el celo en el cuidado, pero también el espanto que produce, lo incluye Salvador Jacinto Polo de Medina²⁶² en una composición satírica: *Entré, Lauro, en tu jardín / y vi una dama o luzero / y una vieja o can Cerbero / que era su guarda y mastín.*

CAOS (Χάος, Chaos)	Total menciones: 3
---------------------------	--------------------

EDO (3)

A] No es fácil dirimir si Caos es un personaje, un lugar o (lo más probable) ninguna de ambas cosas. Ante la duda, lo hemos incluido (entendiéndolo como una abstracción cercana a las alegorías del auto sacramental, donde tiene cómodo asiento) en el primer grupo. La primera versión de *El divino Orfeo* comienza con la caída de Aristeo (que no es otro que el demonio apartado de la gloria de Dios), que se encuentra con un paisaje desolador (...*sin ley, sin forma, ni uso, / opaco, triste, lóbrego y confuso. / Y porque informe, y ciego, los poetas / Caos le dicen y nada los profetas* 1820). Sin duda tenía Calderón en mente estos versos cuando compuso la segunda edición del auto (*El divino Orfeo*): *¡Ah de este informe embrión! / ¡Ah de esta masa confusa / a quien llamará el Poeta / caos y nada la Escritura!* (1840). A esta segunda edición del auto pertenece también esta truculenta descripción de las mansiones infernales, cargada del simbolismo y abstracción tan al uso en este tipo de composiciones: *...sobre las negras ondas del Leteo, / imaginado río / que entre el Caos y el Abismo, Imperio mío, / corre veloz, por cuyas pardas nieblas...* (1839).

B] La noción de Caos, liminar en la mitología grecorromana, aparece en su primera mitografía. Hesíodo²⁶³, después de su protocolaria invocación a las Musas, afirma categóricamente que lo primero fue el *Caos*, aunque no ofrece la mínima descripción del mismo. No contempla este origen la *Biblioteca de Apolodoro*, obra de menor aliento poético y mucho menor alcance filosófico. Ovidio²⁶⁴ hereda la concepción de Hesíodo, y comienza su *Metamorfosis* tratando de explicar la misma difícil abstracción: *Caos, una mole informe y confusa, no otra cosa que un peso inerte y una suma de gérmenes no bien acoplados y en discordia.*

C] Pérez de Moya²⁶⁵, tributario de los mitógrafos italianos, complica estas teogonías con un personaje ajeno a la tradición clásica (el Demogorgón) y cuenta una leyenda en la que Caos, personaje femenino, con ayuda de esta divinidad inicial, da a luz a Litigio

²⁶¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 21.

²⁶² POLO DE MEDINA, *Hospital de incurables*. Epigrama 39, 1-4.

²⁶³ Hes. *Th.* 116. ἤτοι μὲν πρόωπιστα Χάος γένετ'.

²⁶⁴ Ov. *Met.* I 7-9 *Chaos, rudis inigestaque moles / nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem / non bene iunctarum discordia semina rerum.*

²⁶⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 2.

(Discordia), las Parcas y Pan. Caos sería la segunda divinidad en esta curiosa secuencia del origen del universo: *Libre Caos del peso por mandado de Pan, sucedió en la silla de Demogorgon.*

CARIBDIS (Χάρυβδις, Charybdis)				Total menciones: 116
MEA (1)	GDS (113)	ALA (1)	EDJ (1)	

ESCILA / SIRENAS / ULISES

A] De las cuatro comedias en que aparece Caribdis, sólo en una de ellas, *El golfo de las Sirenas*, lo hace como un personaje relevante. Su mención en las otras tres no es más que la evocación del famoso episodio homérico, estereotipado en alguna de ellas en el sentido de una dificultad o escollo que hay que superar en la conquista de un objetivo. Calderón trata con bastante libertad (la que, por otra parte, le ofrece una tradición mítica tan heterogénea en sus versiones) las razones que han provocado el que Escila y Caribdis se hayan convertido en *demonios*. Sobre Caribdis habla de las ofensas de Glauco a su madre, cuando este personaje está más asociado al de Escila en la tradición. Es también innovación calderoniana el delimitar los terrenos de actuación de Escila y Caribdis, y atribuir a la primera la tierra y a la segunda el mar, como también lo es el hacerlas portadoras simbólicas de la atracción sensorial, Caribdis del oído y Escila de la vista. Por otra parte, Escila y Caribdis son despojadas por Calderón de toda apariencia monstruosa externa. La primera, incluso, de extrema belleza, sirve muy bien a los propósitos de representar el aparente atractivo de que se revisten el demonio y el pecado. Pero su simbolismo es aún más rico, pues Calderón las estereotipa también como las dos vías para pecar: el mundo sensorial al alcance del sentido de la vista, que arrastra al ser humano a la concupiscencia, y el sentido del oído, por el que puede ser uno persuadido por argumentos falaces. La traducción del mito antiguo a la simbología cristiana con intenciones moralizantes es perfecta. Calderón, incluso, matiza, en palabras de Ulises, la distinta categoría de los pecados: Morir por Escila, la hermosura, sería “*achaque más cortés*”; aunque “*más noble elección es morir a manos del alma*” (*El gofo de las Sirenas*, 1225), afirma refiriéndose a Caribdis.

En *El mayor encanto, Amor* Ulises hace relación a Circe de los extraños sucesos que le han acontecido hasta llegar a su isla, incluyendo su arriesgado paso entre Escila y Caribdis: *Entre Caribdis y Scila / me vi, y a las dulces voces / del golfo de las Sirenas...* (1516). En *Ni Amor se libra de amor*, Psiquis, al ser abandonada, increpa a la nave que se aleja, en un agitado y mudable estado de ánimo, ya con deseos de buena navegación, ya con maldiciones: *Entre Caribdis y Scila / tan zozobrada padezcas, / que desees por bonanzas / las circes y las sirenas* (1962). La alusión tópica a Caribdis y Escila como grandes peligros o dificultades, convertidas casi en sustantivos comunes, la volvemos a encontrar en un auto sacramental, *El divino Jasón*, en el que el protagonista insta a sus colegas de la nave Argo a navegar sin miedo: *A embarcar, amigos, / sin temer ondas, escollos, / sirtes, Caribdis y muertes, / fieras, prodigios y monstruos...* (63).

Sin embargo, en *El golfo de las Sirenas*, Caribdis tiene un desarrollo mucho más rico como una de las protagonistas de la comedia. En esta curiosa zarzuela (o *égloga piscatoria*, como se refiere a ella con cierta sorna el propio Calderón), aparecen Caribdis y Escila antes de su metamorfosis en terribles monstruos marinos. Su ensañamiento con los marineros es una venganza ciega del ultraje al que fueron

sometidas (...ya que es una la acción nuestra, / en ser bandoleras ambas, / vengando ambas las afrentas / de Aglauco y Neptuno... 1725). Escila atrae por el sentido de la vista con su gran hermosura, mientras Caribdis lo hace por el oído con el atractivo de su canto, y ambas competirán por apoderarse de un engreído Ulises que pronto parece ceder a sus encantos. Una villana, sin embargo, delata al héroe la verdadera identidad de Caribdis (*Porque / tal halago no es posible / que en sí pudiera esconder / de Caribdis las crueldades* 1733). Ellas, por su parte, rivalizan entre sí hasta que se dan cuenta de que esa disputa hace que Ulises pueda escapar de ambas. Entonces ya sólo piensan en la venganza (...pase nuestra competencia / a venganza 1734). Caribdis, *deidad del mar*, es quien dirige a las Sirenas (*Yo en tanto de las Sirenas / el coro convocaré...* 1735) en su empeño por capturarlo. Sin embargo, Ulises logra escapar de su atracción (...vivos imanes del alma 1737), y ellas, desesperadas, se despeñan al mar y se convierten en dos promontorios ...*muriendo como él había / de morir, en cuya saña / las funerales exequias / montes y piélagos hagan* (1738). El suceso lo cuenta el pescador Sileno con gran fuerza poética: *Que / mirando el mar en bonanza / salí a pescar, y a lo lejos / vi arrojarse despeñadas / al mar Escila y Caribdis, / cuyo sepulcro de plata / construyen dos nuevos montes / en dos pirámides altas, / cuantos marineros / tocaren en esas playas; / pues quien escape de Escila / tendrá en Caribdis borrasca* (1738).

B] Escila y Caribdis aparecen en la tradición clásica por primera vez en la *Odisea*²⁶⁶ homérica, referencia inexcusable en cualquier reelaboración de su mito. Allí son una más de las dificultades que tiene que sortear Ulises en su penoso regreso a Ítaca tras la conquista y destrucción de Troya. Circe aconseja a Ulises cómo esquivar a Escila y Caribdis, ambas monstruos terribles. Caribdis succiona el agua y lo vomita tres veces al día. Es inútil combatir con ellas, diosas al cabo (*divina Caribdis*²⁶⁷), y la clave está en evitarlas. Tal y como les predijo Circe, los griegos se ven pronto entre ambos monstruos²⁶⁸ y pagan a Escila un terrible tributo humano. Cuando el héroe se queda sólo, tiene que afrontar otra vez la amenaza de la *funesta Caribdis*, de la que sólo se salva con una gran destreza, aprovechando la espantosa rutina regurgitadora de la diosa²⁶⁹. A diferencia de lo que sucede con Escila, a la que Ovidio dedica gran atención, a Caribdis sólo la menciona de pasada, y como su inevitable complemento monstruoso, sin añadir nada a su descripción en la *Odisea*. Lo mismo puede decirse de la presentación que hace Virgilio²⁷⁰ del estrecho de Mesina, en que el poeta mantuvo se limitó a seguir el texto homérico. Por otra parte, ninguno de los autores mencionados nos ilustra sobre la historia de la Caribdis anterior a su condición monstruosa.

C] Pérez de Moya²⁷¹ ejemplifica la inevitable interpretación alegórica de este pasaje, lo que daba cierta cobertura ideológica al placer de recrear este atractivo relato pagano: *Pasar Ulysses por Scilla, y Circe, y Sirenas sin daño alguno, denota que la sabiduría, entendida por Ulysses, menosprecia la lujuria*. La aparición de Caribdis (y de su inseparable Escila) en la literatura española del Siglo de Oro es abundantísima, con los sentidos a los que hemos ido haciendo mención más arriba. Así, y a título de ejemplo,

²⁶⁶ *Od.* XII 75-126.

²⁶⁷ *Od.* XII 104 δῖα Χάρυβδις.

²⁶⁸ *Od.* XII, 223-259.

²⁶⁹ *Od.* XII, 420-446 (428) ὀλοῖην Χάρυβδιν.

²⁷⁰ Verg. *Aen.* III 420-429.

²⁷¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 45.

las encontramos referidas por Cervantes²⁷² como sinónimo fosilizado de penalidades o estrecheces, en el célebre discurso que pronuncia el ingenioso hidalgo sobre las armas y las letras: *...a muchos hemos visto que, habiendo pasado por estas Sirtes y por estas Scilas y Caribdis, como llevados den vuelo de la favorable fortuna, digo que los hemos visto mandar y gobernar el mundo...*

CASIOPEA (Κασσιόπεια, Cassiopea)	Total menciones: 2
---	--------------------

FAP (2)

ANDRÓMEDA / CEFEO / PERSEO

A] Lo que más llama la atención en Calderón en su episódica alusión a Casiopea, la imprudente madre de Andrómeda, además de su poca entidad en la peripecia dramática, es su consideración como reina de Trinacria (cuando las tradiciones clásicas localizan el mito en África y, con más precisión, en Etiopía). Constituye una muestra más de la poca importancia que para nuestro dramaturgo tiene la geografía mítica tradicional frente a la acción dramática, considerando que el topónimo cumple perfectamente con su papel con sólo evocar un escenario del antiguo mundo griego. Trinacria, desde luego, cumple con creces esa condición.

Escasísimo es el relieve de esta figura mítica, incluso en la única comedia en la que aparece, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, a pesar de ser la reina y madre de Andrómeda y desencadenar, en cierto sentido, la trama argumental. En la jornada primera de la comedia, encontramos a Casiopea mencionada dentro del relato que Fineo hace de su misión al rey Polidectes de Acaya. Este Fineo es un príncipe que anda en la busca de su prima Andrómeda, de la que está muy enamorado. Es decir, Casiopea no es otra cosa que una alusión indirecta dentro de un relato, y no cobra naturaleza de personaje actuante en ningún momento de la comedia. Fineo cuenta a Polidectes en un largo parlamento cómo Andrómeda va a ser sometida a un terrible castigo (ser devorada por un monstruo marino) por un pecado de soberbia de su madre, Casiopea, reina de Trinacria, que alardeó ante las Nereides de la hermosura de su hija como superior a la de Venus («*Decid a Venus / marítima deidad vuestra, / que reina de la hermosura / no se intitule, pues llega / a ver que Andrómeda sola / hay que ese imperio merezca*» 1649). Nada más se dice de ella en toda la comedia.

B] Este papel pasivo de Casiopea, puro desencadenante de la acción, lo encontramos en la que sin duda es la fuente clásica principal del mito, las *Metamorfosis* de Ovidio, en la que el poeta romano recorre todo el ciclo mítico de Perseo, desde su nacimiento hasta la liberación de Andrómeda y su enfrentamiento con Fineo²⁷³. Ovidio hace también hincapié en la irresponsable conducta de la madre de Andrómeda y, en consecuencia, la injusticia inherente al castigo de la joven: *Allí el injusto Amón había ordenado pagar a Andrómeda, que no lo merecía, el castigo debido a la lengua de su madre*²⁷⁴.

²⁷² CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXXVII.

²⁷³ Ov. *Met.* IV 604-803 y V 1-249.

²⁷⁴ Ov. *Met.* IV 670-671 *illic inmeritam maternae pendere linguae / Andromedam poenas iniustus iusserat Ammon.*

C] Aunque Ovidio no explicita *el delito* cometido por Casiopea (si la jactancia era sobre ella misma o sobre su hija), llama la atención en Pérez de Moya que el castigo a Andrómeda expie la presunción de su madre sobre sí misma: *...de quien cuentan los poetas que siendo Caseopea muy hermosa, se ensoberbeció tanto que decía que era más bella que todas las diosas, y aun de Juno, la mujer de Júpiter*. Así se potenciaba la inocencia de la joven, lo que servía de reflexión moral sobre la vulnerabilidad de los débiles: *...muchos suelen pagar el pecado ajeno o que la justicia siempre hace efecto en las cosas flacas e inocentes, o que suelen los hijos pagar los pecados de los padres, y a la contra*²⁷⁵. De manera sorprendente, ni en Ovidio ni en Pérez de Moya hay alusión a la catasterización de Casiopea, que es, tal vez, lo que haya dado más notoriedad al personaje. Por ejemplo, mencionada como constelación, la encontramos en Lope de Vega, en el alarde de astronomía mítica que hace el pastor Liseo en la novela *Pastores de Belén*: *¿El tebano feroz, la sonora / lira, el cándido cisne, Casiopea, / y el hijo de la lluvia cautelosa?*²⁷⁶

CÁSTOR (Κάστωρ, Castor)	Total menciones: 1
EDJ (1)	

LEDA / JÚPITER / PÓLUX

A] En el auto sacramental *El divino Jasón*, el joven héroe que lo protagoniza hace relación de los Argonautas que lo van a acompañar en la procura del vellocino de oro, estableciendo un paralelo entre la figura pagana y algún santo de la Cristiandad. Entre ellos están los Dioscuros, que son mencionados de la siguiente manera: *¡Ea!, amigos, naveguemos / a ese bárbaro y remoto / reino de la gran Medea; / sígame Cástor y Pólux, / Juan y Diego, pues el uno / será el primero, y el otro / el último que ha de dar / resplandor majestuoso* (63).

B] Según la tradición mítica más recibida, los Dioscuros son hijos de Zeus y Leda, metamorfoseado el primero en cisne para consumir la unión a la que se resistía la princesa, a su vez mutada en oca para tratar de evitar al gran dios. Con todo, hay autores que precisan, como sucede en la *Biblioteca de Apolodoro*²⁷⁷, que Leda se unió aquella misma noche con su marido, Tindáreo, y de resultas de todo ello, la oca puso dos huevos, uno de los cuales contenía a Pólux y Helena (los nacidos del dios), y otro a Cástor y Clitemnestra (los nacidos del mortal). Pero esta circunstancia no obsta para que los dos hermanos suelen aparecer siempre juntos, casi como un solo personaje colectivo. Lo más conocido de su leyenda (y por lo que aparecen en este auto de Calderón) es su participación en la expedición de los Argonautas al lado de otros grandes héroes.

C] Para entender la alusión que hace en este pasaje Calderón, es muy interesante la información que nos ofrece Pérez de Moya en un capítulo dedicado en exclusiva a los dos hermanos²⁷⁸. En su *declaración histórica*, el mitógrafo nos habla de que, al haber muerto los dos héroes, *su padre, que era doctísimo en Astrología, hizo entender que se*

²⁷⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 24.

²⁷⁶ LOPE DE VEGA, *Pastores de Belén*, p. 156.

²⁷⁷ *Apollod.* III 10, 6.

²⁷⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 36.

habían convertido en dos estrellas celestiales. Pronto estas estrellas fueron interpretadas por los navegantes de manera que si aparecían las dos juntas significaba bonanza y tranquilidad, si sólo era una (sólo Cástor), era vaticinio de peligro, y si se juntaba Helena, es decir, tres luces, auguraban un naufragio seguro. Nos informa también de que estos fuegos recibían el nombre de *fuegos de San Telmo*, de los que Pérez de Moya (consumado astrónomo) da cumplida explicación natural. Todo ello justifica el *resplandor majestuoso* que atribuye Calderón a los Dioscuros. Por lo que hace a su traslación cristiana, san Diego es un santo español canonizado en 1588 y, por lo tanto, muy cercano a la época de Calderón, y san Juan, hijo de Zebedeo y hermano de Santiago, el discípulo más amado de Cristo.

CÉFALO (Κέφαλος, Cephalus)		Total menciones: 346
CAM (149)	CYP (197)	

PROCRIS

A] Céfaló es utilizado por Calderón como protagonista de dos de sus comedias mitológicas, *Celos, aún del aire, matan* y *Céfalo y Procris*. Una y otra están basadas en el mismo mito clásico, aunque la segunda (cuya atribución a Calderón no ha conseguido la unanimidad de todos los especialistas en su obra) es una suerte de parodia de la primera. Las variaciones que nuestro dramaturgo hace sobre el mito en la comedia *seria*, salvo en lo referente a la intervención de Venus, no son esenciales. Nuestro autor necesitaba explicar en el planteamiento de su obra el origen del amor entre Céfaló y Procris y los hechos premonitorios de su trágico final. Ya desde el principio establece una tensión entre los opuestos que representan Venus y Diana, cuando en la versión de Ovidio no se enfatiza en absoluto la intervención divina. Esa es la principal innovación de Calderón, que trata el tema de los celos, eje central en Ovidio, como instrumento para ejecutar la venganza de Diana, es decir, un episodio de un tema de mayor alcance. Pero, por lo demás, muestra una gran fidelidad a la fuente clásica. En *Celos, aún del aire, matan*, Céfaló impide que Aura sea sacrificada por haber desairado el culto a Diana, del que era sacerdotisa. Venus, que rivaliza con la diosa virginal, infunde en Procris, también consagrada a Diana y que ha sido muy severa con Aura, un apasionado amor por Céfaló, que la rescata del templo de Diana en llamas (*Sí arderá; mas no por eso / Procris dejará de arder, / pues va de uno en otro incendio...* 1803). Procris abandona la obediencia a Diana y se casa con Céfaló. La deserción de Procris enfurece a la diosa cazadora, que se vengará de ella (y de lo que su pasión significa) con la ayuda de las Furias, inspirándola unos celos abrasadores. La joven malinterpreta la exagerada afición de Céfaló por la caza y sus invocaciones a la brisa (Aura) y acude ella misma a ver si se debe a una infidelidad de su marido. Su movimiento, tras unas plantas en las que se ha ocultado para observarlo, hace que éste la confunda con un animal y la abata con su lanza.

En *Céfalo y Procris* tenemos recreado el mismo tema, pero en clave burlesca. Céfaló es el rey de Picardía, y rivaliza con Rosicler, rey de Trapobana, por una de las hijas del rey Tebrando. Céfaló es caricaturizado como un cobarde egoísta, que elige entre Procris y su hermana Filis a suertes, en palabras de su padre, el rey, como si fueran peras. Céfaló las somete a pruebas ignominiosas, hasta el punto de hacer que las infantas tengan que pelearse entre sí. Calderón, en franca parodia de la comedia anterior, hace que Céfaló elija a Procris, que es quien lo aborrece. Céfaló, sin embargo, se entiende rápidamente

con Aura, cosa que excita los celos de su rival. Aura malmete a Céfalo contra Procris, y le da una ballesta para que la mate. Céfalo descubre a Procris escondida, y le tira deliberadamente con la ballesta. Ella, alcanzada, cae y muere entre una especie de riña matrimonial. El rey se muestra comprensivo con el asesino de su hija, pues había sido curiosa, y debe pagar por ello. Como digno remate a tan disparatado argumento, el rey pide al final de la comedia una guitarra para amenizar una mojiganga.

B] Ovidio sintió aprecio por esta leyenda, que cuenta de manera brillante y demorada en sus *Metamorfosis*²⁷⁹, y cuyo final vuelve a recrear con intenso lirismo en su *Arte de amar*²⁸⁰. En la primera de las dos obras leemos cómo Céfalo rememora, ante sus compañeros de expedición, que le interrogan sobre la excelencia de la jabalina que lleva en su mano, la historia del arma, que, además de su belleza, tiene la rara virtud de no marrar ningún objetivo y retornar a su dueño tras ser disparada. Cuenta Céfalo cómo fue raptado por Aurora poco después de haberse casado con Procris, con la que era muy feliz. La diosa, al ver que el amor hacia su mujer era inquebrantable, devuelve la libertad a Céfalo, pero le inculca el virus de la duda. Y así, antes de volver a su hogar, decide poner a prueba la fidelidad de su mujer, requiriéndole de amor disfrazado de otra persona. La entereza de Procris se mantiene durante mucho tiempo, hasta que finalmente, ante la insistencia de su fingido pretendiente, comienza a ceder. En este momento, él revela su identidad y denigra su actitud. Ella se avergüenza y huye de su lado, aunque al final se reconcilian, y Procris, en prueba de amor, le regala la lanza infalible y un perro de Diana. Varios años vivieron en amor y armonía, hasta que la excesiva inclinación de Céfalo por la caza hizo que se ausentara con frecuencia de su hogar. Tenía por costumbre, tras agotarse en el ejercicio de su afición, descansar invocando con delicadeza a la brisa para disfrutar de su suave caricia. Estas palabras, malentendidas por alguien, llegaron a oídos de Procris, quien no pudo evitar los celos. La mujer, queriendo salir de dudas, acude a la selva a averiguar la realidad de sus sospechas. Al oír las cariñosas palabras de su marido dirigidas a la brisa (*Aura*, en latín), se estremece, produciendo un movimiento entre las plantas que la ocultan, movimiento que Céfalo cree causado por una bestia y hacia el que lanza su jabalina, dando muerte de manera inintencionada a su mujer.

C] Es muy significativo que este mito no sea recogido por Pérez de Moya en su extenso compendio, aunque sí fue tratado por otros autores de nuestro Siglo de Oro. De manera destacada lo hace Lope de Vega, que se inspira con mucha libertad en la leyenda de Ovidio para componer *La bella Aurora*, una comedia que sin duda influyó en la elección y el tratamiento de este tema en Calderón, pues también son los celos su motivo central. Y el simbolismo de Aura es semejante, pues su condición etérea representa la inanidad de los celos, pura construcción de la fantasía, tal cual dice Céfalo en los últimos compases de la comedia: *Aura, amores, no es mujer, / ni yo la llamé por verla; / Aura es un viento, mis ojos, / que blandamente refresca*²⁸¹. También Agustín de Salazar y Torres, discípulo de Calderón, hizo una adaptación dramática de este motivo, *El amor más desgraciado, Céfalo y Procris*.

²⁷⁹ Ov. *Met.* VII 685-758; 796-863.

²⁸⁰ Ov. *AA.* III 685-746.

²⁸¹ LOPE DE VEGA, *La Bella Aurora*, III, 909-911.

CEFEO (Κηφεύς, Cepheus)	Total menciones: 1
--------------------------------	--------------------

FAP (1)

ANDRÓMEDA / CASIOPEA / PERSEO

A] Sólo en una ocasión, en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, se llama por su nombre al marido de Casiopea y padre de Andrómeda, Cefeo, pues en las demás referencias se alude a él como rey (de Trinacria). Es obvio que en Calderón la figura del rey es mucho más relevante que el nombre que, circunstancialmente, pueda tomar éste. La mención explícita de su nombre aparece cuando Polidectes cuenta a Fineo la historia de Andrómeda, que comienza así: *Casiopea, de Trinacria / hermosa, infelice reina / (que las infelicidades / son lunar de las bellezas), / de Cefeo, amante suyo, / una hija tuvo, tan bella...* (1649). Nombrado como rey tiene un papel muy secundario, como majestad que ha dar consentimiento. Al final de la segunda jornada aparece para conocer el trágico destino que los hados le deparan a su hija Andrómeda, y ante la amenaza de que el pueblo se levante en su contra, pide un día de plazo para averiguar la veracidad del vaticinio. Llega a decir, con increíble cinismo, si atendemos al relato mítico, *¡Ay, hija, lo que me cuestas!* (1667). Luego no vuelve a aparecer hasta el desenlace de la comedia, para sancionar con un abrazo a Perseo la unión de éste con su hija.

B] El perfil bajo, puramente instrumental, del personaje procede ya de la fuente ovidiana, donde poco más relieve tiene el padre de Andrómeda. Se limita a agradecer a Perseo lo que ha hecho por su hija, e intenta reconvenir a su hermano Fineo cuando, despechado, se enfrenta con el héroe argivo. En la contienda trata de mantenerse neutral, pasando apuros semejantes a los del personaje calderoniano ante la presión de *la opinión pública: y hay quienes dicen que Cefeo debe morir con su yerno*²⁸². Trinacria no es más que un nombre simbólico para designar un reino (aquí lo que importa es la calidad real del personaje, y no la ubicación geográfica del sus tierras), pues en el mito clásico es Etiopía donde se desarrolla este famoso episodio y donde tiene asiento el reino de Cefeo.

C] Como es natural, Cefeo, como personaje secundario, aparece asociado al mito de Andrómeda y Perseo, y al estudio de estos personajes remitimos para comentar su suerte en la literatura española del Siglo de Oro, pues de manera singularizada no tiene ninguna relevancia en nuestra tradición literaria.

CÉFIRO (Ζέφυρος, Zephyrus)	Total menciones: 163
-----------------------------------	----------------------

MEA (1)	CAM (1)	EYN (4)	AYC (156)	EDJ (1)
---------	---------	---------	-----------	---------

FAVONIO / FLORA

A] En primer lugar, es preciso advertir que Céfiro es uno más de esos nombres que utiliza Calderón para denominar (además de a su correspondiente figura mitológica) a alguno de los personajes de sus comedias que nada tienen que ver con la mitología antigua. Y aunque eso es lo que sucede en *La fiera, el rayo y la piedra*, donde Céfiro no tiene la menor conexión con el suave viento del oeste (el *Fauonius* de los romanos), nos parece oportuno dar alguna noticia de su perfil en esta comedia por la importancia del

²⁸² Ov. *Met.* V 42-43 ...*et sunt, qui Cephea dicunt / cum genero debere mori.*

personaje y por lo imbricado que aparece con otros que sí tienen correlato en la tradición mitológica grecorromana. En esta comedia, Céfiro es uno de los galanes que, junto a Pigmalión e Ifis, se ve inmerso en el despiadado juego amoroso que tejen y destejen Eros y Anteros. Calderón, probablemente por una cuestión de simetría, lo aporta de su cosecha para completar el complejo argumento que ha trazado al asociar los mitos de Pigmalión e Ifis, totalmente independientes en su origen. Y lo mismo hace con Irífile, su pareja en la comedia, que no responde a ningún personaje de la mitología grecorromana. Céfiro es en esta comedia el príncipe y heredero de Sicilia, y se encuentra en la isla con Pigmalión e Ifis. Es primo de Anajarte (Anaxárete), que ha sido desposeída del reino de la isla por ser mujer y que por ello le profesa un terrible odio. Céfiro se enamora de Irífile, la fiera, y errante en pos de ella está a punto de perder la vida y el reino, si no es porque la propia Irífile, finalmente, se apiada de él. Esta actitud positiva ante el amor hace que Cupido favorezca la unión entre ambos, estimulada además por el descubrimiento de que Irífile es en realidad la que merecía el reino de Sicilia, pues al nacer fue cambiada en la cuna por Anajarte.

En *Apolo y Clímene* Céfiro vuelve a ser una persona de carne y hueso, un galán que descubre en su encierro a la futura madre de Faetón, princesa de Etiopía, cuando acudía a verse con Flora, su enamorada. Pero, a diferencia del caso anterior, Céfiro se reencuentra con su condición mítica cuando, al querer delatar a Apolo ante Admeto, es convertido en viento por el dios, al igual que Flora. La presencia de esta última también apela a la antigua tradición mitológica romana, en la que Flora y Favonio son desde Ovidio²⁸³, como veremos, protagonistas de una hermosa historia de amor. Estos detalles hacen que lo hayamos tenido en cuenta en el registro de menciones, a diferencia del Céfiro de la comedia anterior.

Fuera de estas dos comedias, Céfiro cumple con su papel de favorable viento del oeste, sin mayores aditamentos. En *El mayor encanto, Amor*, Ulises insta a sus compañeros a inspeccionar la isla de Circe *...divididos en tropas, / vamos descabellando verdes copas / a estos caducos troncos, / que de quejarse al Zéfiro están roncós* (1511). En *Celos, aún del aire, matan*, Aura, al final de la comedia, anuncia el destino de Céfalo y Procris, ordenado por Venus y Júpiter, ensayando un juego de palabras: *...y Céfalo, conservando / la cláusula de su nombre, / cuando por Céfalo el aire / nombre de Céfiro tome...* (1813). En *Eco y Narciso*, Céfiro es quien forzó a la ninfa Liríope y, por lo tanto, el padre de Narciso. La propia Liríope cuenta la historia: *Céfiro, un galán mancebo / (hijo del viento sutil, / por el nombre, que su padre / debió de llamarse así)...* (1913). Nuestro dramaturgo asocia este personaje con el viento, cuando nada tiene que ver con él en la tradición mitológica. La confusión con el padre de Narciso puede venir del parecido del nombre con el río a quien Ovidio atribuye el acto de violencia, el Cefiso: *...a la que en una ocasión el Cefiso abrazó en su curvo curso y, presa en sus aguas, la forzó*²⁸⁴. Con indicación de la fuente hace la referencia Pérez de Moya²⁸⁵, aunque deforma gráficamente el nombre en *Sephisso*, haciendo aún más fácil la confusión. En *Fieras afemina Amor* Yole cuenta cómo, al despeñarse del caballo, su caída fue amortiguada por el viento: *cruel piedad ...de un céfiro alado / en el aire me detuvo...* (2043). Como cabría esperar en un auto sacramental, en *El Divino Jasón* el

²⁸³ Ov. *Fast* V 195-212.

²⁸⁴ Ov. *Met.* III 342-344 *...quam quondam flumine curuo / implicuit clausaeque suis Cephisos in undis / uim tulit.*

²⁸⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 37.

viento presenta un mayor significado simbólico, potenciándose su carácter apacible: *Ya el agua está serena, / pedazos de coral sobre la arena / da el céfiro suave...* (66).

B] El viento Céfito se presenta en Hesíodo²⁸⁶ como hijo de Astreo y de Eos, la Aurora, junto con sus hermanos el Noto y el Bóreas (vientos sur y norte, respectivamente). El poeta beocio lo denomina *blanqueador (que despeja el cielo)*. Es un viento suave y apacible que fecunda con su soplo. Pero su leyenda con Flora no se desarrolla hasta Ovidio, quien asocia a Flora con una supuesta ninfa griega de nombre Cloris, que fue raptada por el viento y convertida en su mujer.

C] En la literatura del Siglo de Oro el Céfito cumple con su papel de viento muelle y sosegado, como lo tenemos en un famoso soneto de Lope de Vega²⁸⁷ que comienza aludiendo a su suave brisa: *Céfito blando que mis quejas tristes / tantas veces llevaste...* En *La Gitanilla*, novela ejemplar de Miguel de Cervantes²⁸⁸, Clemente canta a la hermosa gitana aludiendo otra vez a la mansedumbre de este viento: *Eres bella, gitana, / fresco de la mañana, / céfito blando en el ardiente estío.*

CERES (Δημήτηρ, Ceres)					Total menciones: 6
TMP (1)	LDA (1)	EDP (1)	ESP (1)	VDP (2)	

BACO / PLUTÓN / PROSÉRPINA

A] La diosa de la fecundidad de los campos (nunca mencionada en Calderón con su nombre griego, por cierto) no ocupa un papel protagonista en ninguna de las obras estudiadas. Sus apariciones son muy circunstanciales y muy asociadas en casi todos los casos a su simbología, casi puras metonimias. Así, en *Los tres mayores prodigios*, Frixo relata a Medea cómo su madrastra sobornó a los sacerdotes de Ceres para que le culparan a él y a su hermana de la mala cosecha que azotaba a su pueblo (...*que, habiendo dado el agosto / en vez de espigas aristas; / en vez de mieses, abrojos; / sobornó a los sacerdotes / de Ceres...* 1549). Ni en la tradición antigua (ni en tratados más cercanos a nuestro dramaturgo, como Pérez de Moya) aparece implicada Ceres en la leyenda del vellocino de oro, aunque es muy fácil justificar su incorporación a la misma en la recreación de Calderón cuando se menciona la pérdida de las cosechas. Es casi obligado para el poeta, una especie de automatismo, vincular a la deidad pagana con su símbolo. En *El laurel de Apolo* la diosa es invocada por el gracioso Rústico como complemento de Baco (representando la primera el pan y el segundo el vino), asociación antigua y fácil de comprender: *¡Valedme, / dioses de mi devoción, / pues que lo sois, Baco y Ceres, / en este aprieto...* (1758). Por lo que hace a *La estatua de Prometeo*, el titán explica en un largo parlamento el alcance de su sabiduría, que le ha llevado a comprender cómo está repartida la *monarquía* de los dioses: *...dando / de Júpiter a la augusta / majestad del cielo, el mar / a Neptuno, sus espumas / a Venus, luego la tierra / a Saturno, sus fecundas / mieses a Ceres...* (2069). El listado es, como se ve, una relación casi escolar de los dioses paganos y sus símbolos asociados. En el auto sacramental *El sacro Parnaso*, se vuelve a repetir, por parte de Gentilidad, un

²⁸⁶ Hes. *Th.* 379 ἀργεστήν.

²⁸⁷ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 37, 1-2.

²⁸⁸ CERVANTES, *La Gitanilla*, p. 120.

reparto semejante: *...pues hallándolo criado, / en tus dioses lo repartes, / dando a Júpiter los cielos, / dando a Neptuno los mares, / dando a Plutón los abismos, / a Ceres la tierra, el aire / a Venus y a Apolo el fuego* (779). De manera semejante, Apostasía pasa revista en **El verdadero dios Pan** a las atribuciones de las deidades paganas, con la diferencia de que aquí Ceres será la diosa damnificada por la irrupción de *el pan verdadero*: *...las plantas / a Flora, a Thetis los peces, / y los pájaros al Aura, / cuando porque habiendo dado / a Ceres las mieses, hasgas / en oposición de Ceres / según publica la fama, / nuevo dios a Pan...* (1245).

B] Deméter figura en la *Teogonía* hesiódica²⁸⁹ como hija de Crono y Rea y hermana de Zeus. Es, por tanto, una divinidad poderosa en el panteón griego, como demuestra en su lucha por recuperar a su hija Perséfone. Pero Calderón fue, sin duda, mucho más tributario de la tradición latina. En el dibujo de la diosa es imposible no tener en cuenta el pasaje de las *Metamorfosis*²⁹⁰ en que Calíope canta ante Palas las excelencias de la divinidad de los campos (prólogo al relato del rapto de su hija Prosérpina): *Ceres fue la primera que movió la greba con el curvo arado, la primera que produjo frutos y alimentos maduros, la primera que dio leyes. Todo es don de Ceres*. La diosa, para acabar con una relación de ejemplos que sería infinita, es muchas veces pura metonimia de las cosechas, como en estos versos de Horacio²⁹¹: *...las feraces islas / en que la tierra sin arar produce a Ceres cada año...*

C] De Ceres se ocupa con cierta extensión Pérez de Moya²⁹², cuando alude a su atribución como diosa de las mieses (*...otras veces significa las mieses; otras, las simientes, otras, otra cosa*), aunque presta la mayor atención al episodio de la búsqueda de su hija Prosérpina, su representación mitológica más conocida. La mención de Ceres como sinónimo del fruto de los cultivos, esencialmente de las mieses, la encontramos reiterada en nuestra literatura del Siglo de Oro. En la *Égloga a las hamadriades*, de Luis Barahona de Soto, poeta muy aficionado a los temas mitológicos, Ceres y Baco son lo mismo que las mieses y el viñedo: *Ni nos alegran ya con mano franca / Ceres ni Baco...*²⁹³, es decir, que ni el campo produce grano, ni el viñedo vino. Otro de los grandes poetas *mitológicos* españoles, Juan de Arguijo²⁹⁴, rinde un hermoso tributo a la diosa en su evocación de los tiempos romanos (*A las ruinas de Itálica*): *Ésta, a la rubia Ceres consagrada / parte fecunda de la madre tierra, / que el sustento común al orbe encierra / de tanta espiga a la preñez dorada...* En la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Góngora canta la abundancia de Sicilia recurriendo a similar metáfora: *Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece, / copa es de Baco, huerto de Pomona: / tanto de frutas ésta la enriquece, / cuanto aquél de racimos la corona. / En carro que estival trillo parece, / a sus campañas Ceres no perdona, / de cuyas siempre fértiles espigas / las provincias de Europa son hormigas*²⁹⁵.

²⁸⁹ Hes. *Th.* 443-444.

²⁹⁰ Ov. *Met.* V 341-343 *Prima Ceres unco glaebam dimouit aratro, / prima dedit fruges alimenta que mitia terris, / prima dedit leges: Cereris sunt omnia munus.*

²⁹¹ Hor. *Epod.* XVI 42-43 *...diuities et insulas, / reddit ubi Cererem tellus inarata quotannis...*

²⁹² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 14, 4;5.

²⁹³ BARAHONA DE SOTO, *Égloga* I, 236-237.

²⁹⁴ ARGUIJO, L, 1-5.

²⁹⁵ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 137-144.

A] Sólo encontramos a Cibeles en una de las obras consideradas, *Fieras afemina Amor*. En ella tenemos una muestra muy interesante del uso que hace Calderón de la mitología grecorromana. Anteo es un general al servicio del rey Euristeo, del que nada hace pensar que pueda tener alguna vinculación con el famoso gigante hijo de la tierra. Se trata de un galán enamorado de Yole, al que tiene fuera de sí la promesa que ha hecho el rey a Hércules de entregarle la mano de su hija si el héroe libra al reino de la amenaza de Aristeo, rey de Tesalia, que también ambiciona a la bella muchacha. En la jornada segunda, cuando Hércules vuelve victorioso de su enfrentamiento con Aristeo, se encuentra con que la boda entre Anteo y Yole es inminente (cosa que lo irrita sobremanera), y se enfrenta al rey y, consecuentemente, también a su general. Y es en este enfrentamiento cuando Calderón echa mano de la tradición mitológica de una manera un tanto intempestiva, y Anteo cobra las cualidades del mítico gigante: pide ayuda a su madre Cibeles, asimilada a la diosa Tierra, quien le hace invencible mientras su hijo mantenga el contacto con ella. Hércules sólo podrá vencerlo cogiéndolo con sus brazos y sosteniéndolo en vuelo hasta asfixiarlo, no permitiendo que toque la tierra.

Anteo, al invocar su presencia, ya la califica como “diosa de la tierra”: ...*ante el ara de Cibele / que es la diosa de la tierra...* (2044). A sus preces acude la diosa en un impresionante efecto escénico descrito en una glosa que nos recuerda la famosa fuente madrileña, aunque con notorias diferencias: tiran del carro cuatro leones (y no dos) y la diosa, en lugar de una llave, porta en una de sus manos la copa de Amaltea derramando flores, y en la otra las riendas del carro. En su presentación ella misma declara su soberanía: *Cibele soy, de la tierra / tan fecunda emperatriz, / que del confín oriental / al occidental confín, / en todo su ámbito hermoso / no hay reservado país, / que sus montes y sus mares / no descansen sobre mí* (2045). Provoca terribles fenómenos naturales para amedrentar al héroe y, finalmente, cuando su hijo muere, tiene otra impactante aparición escénica en una eminente pirámide. Desolada por la muerte de Anteo, clama venganza contra el Parnaso, de donde Hércules ha conseguido la ayuda de Pégaso. En esta invocación vuelve a aludir a sus poderes: *En distintas esferas, / en varios horizontes, / valida de mis montes, / con formadas hileras / convocaré las huestes de mis fieras* (2054).

B] La diosa, de origen frigio, es incorporada a la mitología griega ya desde el s. V a.C., pero sin un gran desarrollo argumental. Aparece en esta tradición asimilada a veces a Rea, esposa de Crono y madre de Zeus, aunque su antigua caracterización frigia como la *Gran madre*, deidad de toda la naturaleza y de su fuerza vegetativa, la asoció también a la diosa Tierra (Gea), de donde sobreviene su conexión con el mito de Anteo. La descripción más detallada y hermosa de la diosa (a la que no designa con el nombre de Cibeles) es la que hace Lucrecio²⁹⁶ en su gran poema filosófico, aunque con un jarro de agua fría al final que nos recuerda los que a veces lanza Calderón para atemperar la seducción de aquel mundo pagano: *cosas todas ellas que están muy alejadas de la razón verdadera*.

²⁹⁶ Lucr. II 600-645 *Quae... longe sunt tamen a uera ratione repulsa*.

C] No es Cibeles, tal vez por el poco desarrollo dramático de su mito, una divinidad del panteón clásico muy cultivada en nuestros autores del Siglo de Oro. Llama la atención, por ejemplo, que en el capítulo que Pérez de Moya²⁹⁷ dedica a Anteo (dentro de la narración de las más grandes hazañas de Hércules), mencione a la madre de éste como la *Tierra*, nunca como *Cibeles*²⁹⁸.

CÍCLOPES (Κύκλωπες, Cyclopes)			Total menciones: 23
MEA (3)	FRP (17)	HSF (3)	

BRONTES / ESTÉROPES / POLIFEMO / VULCANO

A] Antes de nada hemos de aclarar que estas menciones a los Cíclopes lo son como colectivo, no las computamos como tales cuando se hacen a un Cíclope concreto (casos de Brontes, Estéropes y Polifemo, referidos con su propio nombre). Cuando Calderón alude a los Cíclopes como colectivo, se refiere, esencialmente, a los forjadores de armas, que laboran en la fragua de Vulcano, en las entrañas del Etna. Sin embargo, y como es natural, en época de Calderón las características de los distintos Cíclopes (los primigenios hijos de la Tierra, los herreros a cargo de Vulcano y fulminados por Apolo, los pastores sicilianos compañeros de Polifemo y los constructores de inmensas murallas) aparecen mezcladas con frecuencia sin demasiado discernimiento²⁹⁹. Con todo, Calderón demuestra cierta coherencia con la tradición antigua al mencionarlos, pues en la primera de las comedias los vemos como gigantes con sed de venganza por lo sucedido a su compañero Polifemo, en la segunda como laboriosos artesanos y en la tercera como seres mortales eliminados por Apolo.

En *El mayor encanto, amor*, Circe pone a prueba a sus dos rivales amorosos (Ulises y Arsidas) haciendo que su sirvienta Libia proclame la llegada del gigante Brutamonte al frente de un ejército de Cíclopes que vienen a vengar a Polifemo: *...convocó del Lilibeo / cuantos Cíclopes famosos, / espurios hijos del sol, / hoy viven de darle enojos...* (1532). Este ardid de Circe para poner a prueba a sus dos pretendientes no se sustenta en otra tradición que la propia imaginación del poeta, que para conferir una mayor irrealidad a la invención, llama a los Cíclopes *espurios hijos del sol*, tal vez por llevar en su frente un solo ojo que puede evocar al astro (si recordamos al Cíclope de Góngora³⁰⁰: *De un ojo ilustra el orbe de su frente / émulo casi del mayor lucero*), y los *enojos* que le dan es atacar el palacio de su hija Circe, además del episodio en que Apolo es privado de su naturaleza divina por haber vengado en los Cíclopes la muerte de su hijo Asclepio.

En *La fiera, el rayo y la piedra* Calderón hace aparecer a los Cíclopes en la fragua de Vulcano forjando las flechas de Cupido mientras cantan: *Que se labran / en el taller de los rayos / de Amor las armas* (1606). En *El hijo del Sol, Faetón* se alude a los Cíclopes que mató Apolo, razón por la que fue castigado a perder transitoriamente su

²⁹⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 8.

²⁹⁸ Para seguir el desarrollo del mito de Cibeles en la literatura latina, la Edad Media y el Renacimiento, son muy interesantes los trabajos de TALAVERA ESTESO (2004-2005).

²⁹⁹ LÓPEZ FÉREZ (1996) nos ayuda a aclarar un poco la cuestión, sobre todo con referencia a los Cíclopes sicilianos y su tratamiento a lo largo de la literatura griega antigua (con especial énfasis en Teócrito).

³⁰⁰ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 51-52.

dignidad divina y servir como un mortal en los palacios del rey Admeto: ...*que del cielo desterrado / Júpiter le tenía, a efecto / de castigar la osadía / de haber sus cíclopes muerto* (1874).

B] En la *Odisea*³⁰¹, además de los famosos Cíclopes sicilianos, se menciona de manera muy general a un pueblo de Cíclopes junto al que vivían los feacios, y que son designados por su soberbia y primitivismo (...*cerca de los Cíclopes, linaje soberbio que los devastaba, pues los excedían en fuerza*), rasgo común a toda raza de Cíclopes y que quedó asociado a su figura en la posteridad. Hesíodo³⁰² alude explícitamente a las razones de su nombre cuando se refiere a los Cíclopes uranios, únicos considerados en su obra, y encarece también su fuerza: *la fuerza, la violencia y la astucia gobernaban sus actos*. Para los Cíclopes pastores sicilianos, remitimos a lo que se dice sobre Polifemo en su apartado correspondiente. El tema del Cíclope tuvo un abundante cultivo en el drama, que hizo uso, sobre todo, de sus aspectos más cómicos o burlescos. Esta figura fue ridiculizada con frecuencia en la comedia griega y, singularmente, en el refinado drama satírico de Eurípides *El Cíclope*.

C] Los Cíclopes con más fortuna en nuestra literatura son los herreros, si hacemos abstracción del *Polifemo* de Góngora y su fecunda secuela. Garcilaso³⁰³, para comparar el oficio con que está tallada la gesta de Carlos V en la urna del Tormes, alude al extremado arte de Vulcano, afirmando que ni siquiera éste podría igualar el artificio en su célebre fragua: *apenas en la fragua donde sudan / los cíclopes y mudan fatigados / los brazos, ya cansados del martillo, / pudiera así esprimillo el gran maestro*. Pérez de Moya³⁰⁴ se refiere tanto a los Cíclopes herreros, para él los fulminados por Apolo, como a Polifemo y sus compañeros, los Cíclopes pastores sicilianos, en ambos casos sin novedades sobre lo ya dicho. Lope de Vega³⁰⁵ insiste en su primitivismo y falta de civilidad: *Esa vecina isla es Siracusa, / habitación de cíclopes gigantes, / gente sin ley, república confusa, / a los fieros Bragmanes semejantes*. Quevedo³⁰⁶, por último, hace un desenfadado tributo a esta visión tipificada de los Cíclopes herreros cuando oímos a Vulcano afirmar ante Júpiter que ...*dejé en la fragua tostando dos ristras de ajos para desayunarme con los cíclopes*.

CIRCE (Κίρκη, Circe)					Total menciones: 194
MEA (179)	GDS (3)	ALA (1)	EDJ (1)	EDC (10)	

ULISES

A] Circe aparece como un personaje protagonista en dos de las obras mitológicas de Calderón, la comedia *El mayor encanto, amor*, y el auto sacramental paralelo *Los encantos de la culpa*. En otras tres composiciones la alusión es puramente ocasional. En

³⁰¹ *Od.* VI 5-6 ἀγχοῦ Κυκλώπων, ἀνδρῶν ὑπερηνορεόντων, / οἱ σφεας σινέσκοντο, βίηφι δὲ φέρτεροι ἦσαν.

³⁰² *Hes. Th.* 139-146 (146) ἰσχυς δ' ἠδὲ βίη καὶ μηχαναὶ ἦσαν ἐπ' ἔργοις.

³⁰³ GARCILASO DE LA VEGA, *Ég.* II, 1619-1622.

³⁰⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 19, 4; V, 11.

³⁰⁵ LOPE DE VEGA, *La Circe*, II, 97-100.

³⁰⁶ QUEVEDO, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, p. 806.

las obras en que desarrolla su mito, Calderón nos presenta una Circe que es personificación de la tentación y el vicio, con un irresistible poder de seducción para el hombre, al que arrastra a la perdición. Nos es dado contemplar en dos grados la proyección del mito homérico hacia la alegoría cristiana, más velado en la comedia y de manera explícita en el auto sacramental. Sin duda, Calderón no puede (ni quiere) sustraerse a las interpretaciones alegóricas medievales y renacentistas del mito, aunque también es justo decir que, dejando de lado los inevitables episodios de galanteo y el peso moral de la obra, nuestro dramaturgo respeta en lo esencial la secuencia homérica, que fue pronto enriquecida por los grandes poetas romanos.

En *El mayor encanto, amor*, Ulises y sus compañeros han llegado a la isla de Circe, que en un principio parece inhabitada. Un grupo capitaneado por Antistes se interna para inspeccionar el lugar, pero sólo el capitán logra volver de esta misión. En presencia de Ulises cuenta cómo una mujer, tan hermosa como *cautelosamente humana* (1512), les atrajo con su encanto y les dio a probar a todos (salvo a él) un bebedizo que los ha convertido en animales. A su atractivo es imposible resistirse porque... *¿dónde podrá el cielo / librarnos de una mujer / con belleza y con encanto?* (1513). A pesar de que Antistes le avisa de las verdaderas intenciones de la hechicera («*Hoy veréis, cobardes griegos, / de la manera que Circe / trata cuantos pasajeros, / aquestos umbrales tocan*» 1513), el héroe de Ítaca no puede dejar abandonados a sus compañeros. Circe despliega con Ulises su encantadora seducción, y muestra su naturaleza irascible cuando el héroe, con ayuda de Juno, sabotea la trampa de su brebaje (*¿Quién, cielos airados, quién / más ha sabido que yo?* 1515). A pesar de este contratiempo, Circe recupera la calma, cambia de táctica, devolviendo la forma humana a los compañeros encantados y sutilmente trata de seducirlo de nuevo. Le informa de quién es, cómo sobresalió en el estudio junto a su prima Medea, y cómo llegó a ser una temible hechicera por su profunda sabiduría, pues por ser mujer le ha sido vetado el uso de las armas. Confiesa sus terribles prácticas (*Aquí pues, siendo bandida / emperatriz de sus riscos, / la vida cobro en tributo / de todos los peregrinos, / que náufragos en el mar, / a la ley de su destino...* 1517), aunque promete al héroe un cambio de actitud total si se queda unos días con ella, ofreciéndole sus moradas como *...selva sí de Amor y Venus / deleitoso paraíso, / donde sea todo gusto...* (1518). En la jornada segunda la comedia deriva, con la aparición de Arsidas, príncipe de Trinacria enamorado de Circe, en un certamen galante totalmente ajeno a la tradición mitológica, en que los dos hombres disputan el amor de la hermosa hechicera. Al fin Ulises sucumbe a los encantos de Circe, y sólo los sones de guerra parecen despertar un poco su arrojo. Afortunadamente para él, el ataque al palacio de la maga de un despechado Arsidas le brinda la ocasión de huir, cuando el espectro del mismísimo Aquiles lo logra sacar de su alienación amorosa. Cuando Circe vuelve eufórica de su victoria sobre Arsidas, se encuentra con que Ulises ha escapado e, impotente para destruirlo o hacerlo volver, se precipita al abismo con su propio palacio.

En *Los encantos de la culpa* la alegoría se hace explícita, y Circe pasa a ser designada como *la Culpa* y sus damas como *los Vicios*, que han conseguido embotar *los Sentidos* (los compañeros metamorfoseados en bestias) del *Ser Humano* (Ulises). Sólo *el Entendimiento* ha logrado escapar de sus hechizos. Iris, *la Penitencia*, le entrega al *cristiano Ulises* (412) *un ramillete bello / de virtudes matizadas / con la sangre de un cordero* (412) con el que vencer a la Culpa. Ésta, como sucedía en la comedia, se muestra contrariada ante su fracaso con una expresión muy parecida (*¿Saber hay que mis encantos / desvanezca?* 413). Pero Circe es una rival temible, como enfatiza

Calderón abusando de la etimología³⁰⁷ (...y *Circe de estas montañas / – que quiere decir en griego / maleficiosa hechicera* – 414), y como también sucede en la comedia, la Culpa logrará seducir de nuevo a Ulises, a quien ha abandonado temporalmente el Entendimiento. Cuando éste vuelve, trata, junto con Penitencia, de persuadir al héroe de Ítaca (...*olvídate de la Vida / y acuérdate de la Muerte* 418), aunque la seducción de Circe hace que Ulises vacile (*En dos mitades estoy, / partido (¡pasión tirana!) / entre el horror de mañana / y la ventura de hoy* 419). Finalmente Ulises logrará escapar de la Culpa con la ayuda de Penitencia, que le entrega *el manjar divino*, la Hostia Blanca, y le facilita la huida en la nave de la Iglesia. En un terremoto acaba la venenosa insania de Circe, pues todos sus palacios se abaten convirtiéndose en una tétrica montaña.

En *El golfo de las Sirenas* se vuelve a evocar la figura de Circe y los sucesos odiseicos. El propio héroe recuerda *que en la encantada prisión / de una hermosura discreta / Ulises envilecía / el antiguo honor de Grecia* (1727). Y ese recuerdo le sirve para tratar de superar los peligros semejantes que suponen Escila y Caribdis: ...*no se diga / de Ulises que envilecer / una voz a una hermosura / su valor pudo, después / que en Circe hermosura y voz / vencer supo* (1733). En *Ni Amor se libra de amor* encontramos la expresión *circes* como nombre común que expresa riesgos y peligros en el mar, pues la utiliza Psiquis para desear una mala derrota a la nave que la ha abandonado: *Entre Caribdis y Scila / tan zozobrada padezcas, / que desees por bonanzas / las circes y las sirenas* (1962).

La última alusión a la famosa hechicera la encontramos en el auto sacramental *El divino Jasón*, en el que Circe es considerada como elemento de comparación en las artes mágicas, cuando Jasón, refiriéndose a Medea, dice: *Ésta, pues, hermosa y sabia, / más que Circe, inspira a un Toro / de metal, mágico aliento...* (62).

B] En Homero³⁰⁸ Circe no es más que una diosa con poderes mágicos, sin la menor connotación moral y sin otro significado que el de un riesgo más en la larga travesía del héroe hacia su tierra de Ítaca. El pecado de concupiscencia que sugiere Calderón no es tal para Homero, que presenta la relación de Ulises con Circe con absoluta naturalidad, y la hechicera no sólo cumple su palabra de dejar marchar al héroe, sino que le ayuda aconsejándolo sobre sus próximos pasos y aprovisionándole furtivamente en su despedida. Da la impresión de que es Ulises el que no muestra el menor interés en marchar, hasta que el aburrimiento hace mella en sus compañeros. De Circe la tradición posterior potenció su carácter de maga y hechicera. Así Virgilio³⁰⁹, que cumplimenta a su modelo griego citando a la maga, hace que Eneas y los suyos la eviten, pues son temibles los sonidos de los hombres que su hechizo ha convertido en fieras bestias. Ovidio³¹⁰ se concentra, como cabe esperar en su obra, en las mutaciones en animales de los compañeros de Ulises, sin aportar nada nuevo a lo leído en la *Odisea*.

C] En Pérez de Moya³¹¹ ya tenemos las adiciones que nos explican buena parte de la valoración moral que encontramos en Calderón: *mujer de tan estremada hermosura*

³⁰⁷ CHANTRAINE (1968, II, 534) relaciona el nombre de la famosa hechicera con el término κίρκος, una variedad de halcón.

³⁰⁸ *Od.* X 133-574.

³⁰⁹ Verg. *Aen.* VII 8-24.

³¹⁰ Ov. *Met.* XIV 248-307.

³¹¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 46.

cuanto llena de tanta lascivia que se ayuntaba con todos los que por allí pasaban, porque a todo hombre que la veía provocaba al pecado sensual. Interpretación que se hace mucho más explícita en su *sentido moral*, donde tenemos casi resumido el contenido del auto sacramental. En el Siglo de Oro español se cultivó con generosidad este mito de ascendencia homérica. A la figura de Circe dedicó Lope de Vega uno de sus grandes poemas mitológicos, *la Circe*, en 1624. Y el mito fue muy aprovechado y extendido³¹², entendiéndose generalmente a Circe como la personificación de la lascivia³¹³.

CLÍMENE (Κλυμένη, Clymene)	Total menciones: 303
-----------------------------------	----------------------

HSF (72)	AYC (230)	EDP (1)
----------	-----------	---------

ADMETO / APOLO / FAETÓN / SOL

A] Clímene asume un papel protagonista en dos de las comedias mitológicas de Calderón, que pueden ser entendidas, a sugerencia del propio autor, como una secuencia argumental. Son dos obras muy interesantes para apreciar la libertad con que nuestro poeta utiliza el mito antiguo. Nos encontramos en ellas a una Clímene totalmente integrada en el imaginario calderoniano, pues su fundamento en la tradición mítica no justifica el desarrollo que tiene en ambas comedias. Tampoco en los compendios mitológicos renacentistas esta figura cobró mayor entidad; en Pérez de Moya³¹⁴, por ejemplo, sigue siendo una referencia esencialmente genealógica. Esta falta de sustrato mítico es tal vez la razón que explica importantes contradicciones internas, como que Clímene sea hija de Admeto en la primera de las comedias y lo sea de Erídano en la segunda, en la que también interviene Admeto. Pero esta poca definición antigua del personaje dio a Calderón la libertad de modelarlo a su gusto, y así encontramos en Clímene el perfil tan caro a nuestro poeta de heroína insumisa ante su destino que trata de emanciparse, sin conseguirlo, de las ataduras del hado. En la segunda comedia, sin embargo, es ella la que pugna por evitar el cumplimiento del destino sobre su hijo Faetón, a quien oculta la identidad de su verdadero padre hasta que no tiene otro remedio. El afán de Calderón por sentar sus ambiciosas construcciones ideológicas se sobrepone a la leve presión que podría oponer el mito grecorromano.

En *Apolo y Clímene* la joven aparece en la comedia como uno de tantos seres calderonianos aislados del mundo para ser prevenidos de un negro vaticinio y que, por un azar (en el que se esconde la presión del propio destino), descubren el mundo exterior y no quieren renunciar a él. Su grito de rebeldía hacia su padre es común a todos ellos: *¿Qué ley, qué razón, qué fuero, / naciendo hija tuya, pudo / encarcelarme en naciendo?* (1827). En este caso es un galán, Céfiro, el que descubre a Clímene cuando se iba a reunir con una de sus sirvientas. Pero a quien encuentran Clímene y sus damas es al mismo Apolo, que entre grandes prodigios naturales cae del cielo en traza mortal castigado por Júpiter. Clímene sorprende a Apolo en su jardín y, suponiendo que se trata del galán que había huido, intenta alcanzarlo con el arco, cosa que no puede conseguir atenazada por una fuerza sobrenatural. De ese encuentro nace una atracción

³¹² Siguen ese tratamiento del mito en nuestra literatura los trabajos de GARASA (1964) y MARTÍNEZ TORRÓN (1983).

³¹³ EGIDO (1995, 2004) realiza un meticuloso repaso de la significación del personaje (en el episodio que lo asocia a Ulises) desde sus orígenes odiseicos hasta el Siglo de Oro, con especial atención a los precedentes de Calderón en nuestra literatura y en la obra de nuestros dos grandes mitógrafos, Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria.

³¹⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 18.

mutua entre la princesa y el dios (*¿Quién creará, cielos, / que el que buscaba soberbia, / tímida al verle me deje, / torpe, helada, absorta y yerta?* 1823). Ante la presión popular para que Admeto libere a Clímene, éste da a conocer el contenido del oráculo que le fue revelado con ocasión del nacimiento de su hija, acontecimiento saludado con un amedrentador eclipse. En esencia, el oráculo vaticina el alumbramiento de Faetón, con todas las desgracias que lo han de acompañar. Admeto accede a liberar a Clímene, siempre y cuando ésta se dedique al culto a Diana, es decir, se mantenga virgen. Sin embargo, y tras unos enmarañados líos de galanteo en que participan Apolo, Clímene, sus sirvientas y sus respectivos enamorados, el rey Admeto acaba por descubrir la relación de su hija, y decide ofrecerla en sacrificio a la diosa virginal. La intervención de Apolo, que huye con Clímene, evita este desenlace. De la persecución del rey los libra el anciano Fitón, quien los guarda en su cabaña. Apolo, muy enamorado de la princesa, accede por fin a manifestar su verdadera identidad y le cuenta las razones de su extrañamiento del Olimpo. Cuando da la impresión de que todo se ha solucionado, aparecen Iris y Mercurio trayendo recado de los dioses, de un lado el indulto a Apolo, y de otro un castigo para Clímene. La deidad acepta a regañadientes volver al Olimpo, y Clímene queda bajo la custodia de Fitón, que no es sino un agente de su propio vaticinio y que guardará a la joven para que dé a luz al funesto hijo que lleva en sus entrañas, Faetón.

En *El hijo del Sol, Faetón*, el personaje de Clímene ha sufrido una drástica mutación, pues nos la encontramos en forma de una peligrosa bestia. En su caza compiten Admeto, Tetis y el propio Faetón, que es su hijo, aunque él lo desconoce. Cuando Faetón se encuentra con Clímene a solas, ella le revela su identidad y le insinúa la relación tan especial que los une (*...que tú eres todo mi mal / y tú eres todo mi bien* 1869). A pesar de esta confesión, Clímene sigue vagando como una fiera a la que todos tratan de dar caza, cosa que finalmente consiguen, por mucho que Faetón trata de impedirlo. Cuando están a punto de sacrificarla a Diana, el viejo Erídano, al quitarle el velo, la reconoce como su hija. Es en este momento cuando Clímene, por fin, cuenta toda su historia, su unión con Apolo, de la que nació Faetón, y la irritación de Diana, que la castiga a vagar por las selvas como una fiera, por haber violado el voto de castidad al que estaba sujeta como sacerdotisa suya. Con todo, Clímene se resiste a contar a Faetón quién es su padre hasta que, expulsados del palacio, son conducidos por Iris a las mansiones del Sol. El astro divino acaba por reconocer a Faetón como su hijo y, en señal de aceptación, le ofrece el deseo que se le ocurra. El impetuoso joven le pide conducir su carro, con las desastrosas consecuencias conocidas. Faetón debe ser fulminado por Zeus a causa de los daños que su errático rumbo estaba causando en cielo y tierra. Desenlace que Clímene asume como cumplimiento del destino: *Que sería su desdicha / cumplió el hado riguroso, / el saber Faetón quién era* (1902). Finalmente, desconsolada por la pérdida de su hijo, Clímene es convertida, junto con las Náyades, en un olmo blanco.

En *La estatua de Prometeo*, Clímene no es más que una alusión en boca del dios que apela a su propia versión del mito, pues no fue Clímene la razón por la que Apolo fue temporalmente *humanizado*, sino el enojo de Júpiter por haber abatido a los Cíclopes forjadores de sus armas: *¿Qué mucho que sea hoy soldado por Palas, / si ayer por Clímene pastor fui de Admeto* (2087).

B] Clímene es una figura sin demasiado relieve ni desarrollo en la tradición clásica. Se trata de una oceánide mencionada en algunos repertorios como esposa de un titán, unas

veces de Jápeto, otras de Helio, y madre de Faetón (así en Hesíodo³¹⁵). La asociación entre Helio y Apolo, totalmente asumida en tiempos de Calderón, la convierte en posible pareja del dios flechador, en una pirueta que no avala ningún autor antiguo.

C] Clímene aparece en la literatura áurea española asociada a la figura de su hijo Faetón, el núcleo de todo este ciclo mítico. Así, en Lope de Vega, la encontramos mencionada en un soneto dedicado a su infortunado vástago: *A la caída de Faetón*³¹⁶, basado en las reflexiones que la madre inspira el cuerpo yacente de su hijo: *El cuerpo de Faetón Clímene mira, / orillas del Eridano arrojado, / en cuyo pecho mísero, abrasado, / aún dura el fuego de quien humo espira*. El Conde de Villamediana³¹⁷ trató con éxito el mismo tema en su *Fábula de Faetón*, cuya parte final se dedica a los lamentos de Clímene, en un tono parecido al del soneto de Lope.

CLOTO (Κλωθώ, Clotho)	Total menciones: 4
------------------------------	--------------------

FRP (4)

ÁTROPO / LÁQUESIS / PARCAS

A] Cloto es una de las tres Parcas o Moiras (cf. *Parcas*), personificación del destino que espera a cada mortal, y que adquirieron la figura iconográfica de tres hermanas que hilan, enrollan y cortan el hilo de la vida humana. En *La fiera, el rayo y la piedra* las tres hermanas son invocadas por los galanes de la comedia para que les interpreten (en su condición de videntes del porvenir) los raros fenómenos naturales que han presenciado. Cloto es presentada como la que tira del hilo, que se va consumiendo con la vida, como así la invoca Ifis con notable propiedad: *¡Oh tú, Cloto, que severa / de la ya pasada edad / deshaces el copo a vueltas!...* (1597). Esta es la única singularidad que presenta el personaje, pues su actuación tiene un sentido colectivo, junto con sus otras dos hermanas.

B] Sobre las fuentes grecorromanas de las que deriva su leyenda, es preciso consultar lo que se dice en el apartado dedicado a las *Parcas*.

C] En nuestra literatura las apariciones de Cloto no son infrecuentes en su papel de fatal hilandera. Pero nuestros autores no siempre tienen claro (o no les parece demasiado relevante) el cometido que cumple cada una de ellas. No es infrecuente encontrar entre ellos a Cloto *usurpando* las funciones de Átropo, es decir, cortando el hilo de la vida. Tenemos ejemplos en Góngora³¹⁸ (...*viendo a Cloto / de su Clori, romper la vital trama*) y Quevedo³¹⁹, en su *Himno heroico a Cristo crucificado: Perdió Cloto turbada la tijera / las otras dos ni hilaron ni tejieron*; las Parcas y, en general, todo el reino de ultratumba se estremecen ante la llegada de Jesús.

³¹⁵ Hes. *Th.* 351.

³¹⁶ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 91, 1-4.

³¹⁷ En GUTIÉRREZ ARRANZ (2001, 13-63) tenemos un análisis muy exhaustivo del uso de este mito en la célebre obra del conde de Villamediana.

³¹⁸ GÓNGORA, *Sonetos completos* 77, 7-8.

³¹⁹ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 192, 301.

CUPIDO (Cupido)						Total menciones: 294
FRP (73)	FAP (3)	LDA (1)	CAM (1)	HSF (1)	AYC (1)	ALA (113)
MDJ (1)	FAM (38)	FCF (5)	PCT (57)			

AMOR / ANTEROS / PSIQUE / VENUS

A] Eros, el dios griego del amor, retozón e implacable al mismo tiempo, imagen de la fuerza irresistible y generatriz de la naturaleza, aparece con dos denominaciones latinas en la obra de Calderón (*Amor y Cupido*). Aunque la primera parece sugerir una mayor espiritualidad y la segunda una mayor carga sensorial o fisiológica, la verdad es que Calderón utiliza una y otra sin que se adivinen grandes diferencias entre ambas. De su abundante presencia en las comedias calderonianas (tanto en número como en cantidad), podemos deducir la importancia que en el universo conceptual de este tipo de composiciones tenía este *hermoso horror de la tierra*. En algunas de ellas asume el papel protagonista y en otras, como esos *cupidos* que vemos en las representaciones pictóricas barrocas siempre que se representa una escena en que se presume el amor o la pasión, no puede faltar su concurso casi a título de decorado.

Como complejo y paradójico protagonista lo tenemos en *La fiera, el rayo y la piedra*, donde la idea del amor se desdobra en sus dos caras (el amor apacible y correspondido, de una parte, y el amor sufriente y no correspondido, por otra). Hasta tal extremo, que cada uno de ellos asume una identidad personal diferente, el primero con el nombre de *Anteros*, y el segundo con el de *Cupido*. La comedia no es otra cosa que la pugna entre uno y otro sentimiento, tema dilecto a Calderón, que lo trata en otras de sus obras, con algún nuevo matiz, haciendo adalides de cada bando a Venus y Diana. En la comedia que nos ocupa, los seres humanos que aparecen no son otra cosa que el campo de batalla entre Cupido y Anteros (para más detalles, cf. *Amor y Anteros*). El nacimiento de Cupido se ve acompañado de temibles prodigios naturales y supone toda una amenaza (...*que aunque me veis en tan tierna / edad, fiera piedra y rayo / soy tan desde mi primera / cuna, que nunca mayor / he de ser por más que crezca* 1598). Pero los tres galanes de la comedia (Pigmalión, Ifis y Céfalos) menosprecian a Cupido, a quien esta actitud irrita sobremanera: *Pues, ¿cómo habiendo escuchado / quién soy, de aquesa manera / os vais, sin darme más culto, / ni hacerme más reverencia?* (1599). Para su venganza hace fabricar dos tipos de flechas (de oro y de plomo) *A fin de que / usando, madre, de armas / teman los mortales tanto / mi favor como mi saña, / mi agrado como mi ira, / y mi paz como mi rabia* (1606). Una vez elaboradas, las proyecta contra los personajes de la comedia, que pronto sufren sus efectos. Cupido explica la concreción de su venganza: *...pues piedra, rayo y fiera / en Irífle soy, en Anajarte / y en ese mármol frío a quien el arte / hermosura sin alma dar procura* (1615). La pugna entre los dos amores es dirimida finalmente por Venus, quien favorece a Anteros, el amor correspondido, pues Pigmalión es premiado con su *piedra*, Céfiro con su *fiera*, mientras que la actitud de rechazo de Anajarte, *el rayo*, encuentra su castigo y la joven es petrificada. Cupido termina por aceptar este triunfo, y reconocer la superioridad del amor correspondido.

En *Fieras afemina Amor*, Cupido vuelve a tener un papel muy relevante, pues el eje argumental consiste en doblegar el desprecio que hacia ese sentimiento (y hacia la mujer en general) manifiesta un Hércules más tosco que nunca. En su descrédito del amor, Hércules define muy bien este violento sentimiento: *¿Es amor más que una ciega / tirana, a quien yo doy / las armas con que me venza? / ¿Yo he de introducir en mí /*

otro yo, que con violencia / mande en mí más que yo mismo? (2030). Cupido y Venus aparecen con la intención de vengar tal actitud de desprecio hacia ellos. Cupido desvela su plan: *asaeteará al héroe con ...el veneno de dos flechas, / haciendo que el oro le obligue a que ame, / y el plomo la obligue a que ella aborrezca* (2032). El destino de la flecha de la pasión será Hércules, y la flecha del rechazo será para Yole, la hermosa hija del rey de Libia, Euristeo. Los efectos de las flechas de Cupido son inmediatos: *HÉRCULES.- ¡Ay de mí!, todo me abraso / YOLE.- ¡Ay de mí!, toda me hielo* (2036). Con todo, Hércules se sigue resistiendo, y Venus y Cupido se deben emplear a fondo, instando a Yole a que finja un halago traidor por el héroe, para poder ejecutar todos su venganza sobre él: *...que con flechas más severas / que él domestica a las fieras, / fieras afemina Amor* (2052). Por fin, Hércules sucumbe a la fuerza irresistible del amor y asume su poder: *que si me oyó alguna vez / que sé vencer y no amar, / ya sé amar y no vencer* (2059). En este momento es cuando Venus y Cupido (y, en general, todas las mujeres representadas en Yole como colectivo agraviado) ejecutan su venganza vistiéndole con ropas de mujer, el mayor baldón que puede sufrir el héroe (*¿Yo con femeniles señas?* 2061).

En *Ni Amor se libra de amor* tenemos una hermosa versión de los amores entre Psique y Cupido. En ella comprobamos la fuerza de ese sentimiento aplicada sobre su mismo agente. A diferencia de las dos comedias anteriores, aquí es el dioscecillo implacable el que será sometido por la fuerza del amor, que ni siquiera él mismo puede controlar. Cupido aparece en escena para vengar la afrenta sufrida por su madre, comparada de manera desventajosa con la mortal Psiquis. Sin embargo, el dios se siente cautivado por la belleza de la joven y la rescata del sacrificio al que la iba a someter su propio padre, abandonándola en una isla desierta. A aquel triste confinamiento acude Cupido escondido entre sombras, y le declara a Psiquis sus intenciones: la visitará todas las noches, y será benévolo, a cambio de que ella nunca trate de verlo ni descubrir su identidad. Con estas condiciones ambos disfrutan de un intenso amor, hasta que las hermanas de Psiquis, movidas por la envidia, le hacen desconfiar sobre la verdadera identidad de su marido y ella, sin poder resistir la duda, rompe el pacto contemplándolo a la luz de una vela. Cupido, airado, desvanece el hermoso palacio y amenaza a Psiquis con privarla para siempre de su presencia. La joven, desolada por su rechazo, resuelve quitarse la vida con un puñal. Pero este desenlace lo evitarán tanto Venus, olvidada ya de su ira, como Cupido, que en su condición divina acaban por restablecer el orden y dan a la comedia un final feliz: Psiquis será la esposa de Cupido y sus hermanas vivirán felices con sus nuevos esposos.

Además de en estas comedias, Cupido cobra un papel fundamental en dos autos sacramentales que llevan el mismo título, *Psiquis y Cupido*, el primero estrenado en Toledo y el segundo en Madrid. De temática similar, el segundo no utiliza el nombre de Cupido, sino el de *Amor*. En el primero de los autos, Fe rechaza los ofrecimientos de Apostasía, que exige al Mundo que la tome por esposa, cosa que evita la aparición de Cupido, que irrumpe en escena con su rostro velado. Cuando Apostasía quiere someterlo es abrasada por su fulgor, de suerte que a sus quejas concurren los demás figurantes. Cupido es el amante escondido de Fe, y todos quieren descubrir su rostro, pero todos van quedando petrificados en el intento. Gentilidad es quien más lejos queda del dios; un poco más cerca, Judaísmo, porque cree en un solo Dios, y aún más cerca, Apostasía que, reconociéndolo, ha desviado su fe. El Mundo, como no puede vengarse del dios, ejecuta su rigor sobre su propia hija, y decide abandonarla en una isla desierta, sólo acompañada del Libre Albedrío. Cuando quedan solos, en la isla descubren un

espléndido palacio rodeado de fastuosos jardines. Pero su señor, Cupido, no aparece hasta la noche, apagando la luz para no ser visto. Y explica esta extraña conducta a Psiquis: *FE.- ¿Luego a oscuras de mí has de hablar? CUPIDO.- Sí, que Misterios Sagrados, / se han de creer a ojos cerrados* (355). Añade a esto Cupido un relato sobre la redención del alma humana, acabando por señalar a su palacio como la Nueva Jerusalén que aparece en el *Apocalipsis*. Y le advierte que los honores y goces de que disfruta los puede perder, pues *...el día / que dudes cuanto es / verdad esta Verdad / perderás todo el Bien* (356). Fe acata esta condición, y asegura que se reducirá al sentido del oído, pero le suplica a Cupido que la grandeza de su estado pueda ser conocida por su infausta familia. Cupido lo acepta, pues *No fueras Fe verdadera, / a no ser comunicada / a los extraños* (357). El dios cumple su promesa y les hace llegar a la isla. Todos ellos quedan asombrados de la magnificencia del palacio y quieren saber quién es su dueño. Sus hermanas, traspasadas por la envidia, comienzan a inocular la duda en el espíritu de Fe (*IDOLATRÍA.- Amante que no se deja / ver della, defecto guarda* 359). Este y otros argumentos similares logran minar la fortaleza de Fe, que con la complicidad de Libre Albedrío determina descubrir el rostro de su esposo. Cupido, conecedor de esta debilidad, pone a prueba a Fe simulando estar dormido, y la sorprende en el intento de quitarle el velo. Es en este momento cuando, entre grandes prodigios naturales, se desvanecen el palacio y los jardines. Al darse cuenta de su falta, Psiquis muestra arrepentimiento y Cupido la perdona. Todos quedan espantados ante la demostración de poder del dios, y el Mundo acaba expresando la esperanza de que algún día todos sean miembros de la Iglesia, la casa común.

Fuera de estas apariciones, Cupido es citado con frecuencia, normalmente asociado a Venus de manera bastante estereotipada como símbolos ambos del amor y sus deleites. En *Apolo y Clímene* Fitón les promete a los dos amantes que dan título a la comedia su protección en la selva, en la que podrán dar rienda suelta a su amor: *...y porque no os disguste / la soledad de los montes, / veréis cómo sustituye / al alcázar de Diana / el de Venus, en quien suple / Cupido cuantas delicias / Elíseos campos incluyen* (1855). Cupido, por otra parte, suele ser también objeto de burla de los graciosos, como sucede en el *Laurel de Apolo*, donde se le llama *Escopido*, o en *Celos, aun del aire, matan*, en la que también se degrada su nombre: *Copido* (1790).

B] Para un comentario general de las fuentes griegas y latinas, cf. *Amor y Anteros*. Al recrear, en tres composiciones, la leyenda de Psique y Cupido, nuestro dramaturgo asumió el reto de adaptar uno de los mitos más hermosos legados por la Antigüedad grecorromana. Su relato se ha transmitido de manera muy compacta, pues la historia quedó modelada con una gran coherencia interna, primorosa calidad artística y una atrayente atmósfera mística en la obra del novelista romano Apuleyo³²⁰. La poca variabilidad de la leyenda hace que Calderón siga con más fidelidad que en otros dramas de contenido mítico la tradición heredada. Por otra parte, Cupido aparece con la caracterización tradicional de su arco y sus flechas, y en ella se adivina la influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde se narra con brillantez el efecto de sus dos tipos de flechas en el capítulo dedicado a los amores de Apolo y Dafne.

C] No sería sensata la menor pretensión exhaustiva en el rastreo de un personaje tan cultivado, tanto en las fuentes antiguas como en nuestra literatura del Siglo de Oro.

³²⁰ Apul. *Met.* IV; V; VI.

Podría valer como resumen la explicación que da Cervantes en *La Galatea*³²¹ al significado de este dios: ...dijeron los antiguos gentiles que aquel instinto que incita y mueve al enamorado para amar más que a su propia vida la ajena, era un dios al que pusieron por nombre Cupido, y que así, forzados de su deidad, no podían dejar de seguir y caminar tras lo que él quería. Pérez de Moya³²², en su capítulo dedicado al dios, viene a decir lo mismo, con mayor crudeza: *Por Cupido no entendieron otra cosa todos los que dél hablaron, salvo un deseo que en nosotros nace de gozar de los carnales deleites*. Vemos cómo Cupido acaba por convertirse casi en un eufemismo para designar el deseo sexual, por mucho que conviva con su total espiritualización en los derivados de la leyenda que lo asocia a Psique. Por lo que hace a la calidad de sus flechas, el mitógrafo de Santisteban del Puerto³²³ dedica un artículo al famoso episodio de Dafne, titulado *De Apolo y Cupido, y cómo Daphne se mudó en laurel*, en el que vuelve a recrear la versión ovidiana de la leyenda.

DAFNE (Δάφνη, Daphne)	Total menciones: 124
------------------------------	----------------------

LDA (123)	ALA (1)
-----------	---------

APOLO / CUPIDO

A] Calderón sigue con bastante respeto las líneas maestras del mito de Dafne, que encontró en la Antigüedad su formulación definitiva en los versos de Ovidio. Igual que sucede en el relato del poeta romano, el diosecillo airado ejecuta su venganza con sus temibles armas, Apolo se enamora perdidamente de la ninfa y ésta prefiere la muerte a caer en las manos del dios. El lamento enamorado de Apolo ante el árbol en que se ha convertido su amada es reflejo del lastimero quejido que oímos en Ovidio. Fuera de la belleza intrínseca del mito clásico, hay quienes buscan en nuestro dramaturgo una segunda intención moralizante. A juicio de Ángel Valbuena Briones³²⁴ (editor del texto de *El laurel de Apolo* que nosotros hemos seguido), la moraleja que esconde la trama es que resulta más difícil vencerse a sí mismo que a un obstáculo externo. De esta suerte, Apolo derrota con arrojo y valentía a la terrible serpiente, pero sucumbe ante una pasión interior, la del amor, que lo domina. Pero Dios (en traje de divinidad pagana) impide que el ser humano se abisme en el pecado, no permitiendo que Apolo logre consumar sus bajas intenciones con Dafne, al rescatarlo de la tentación de la lujuria. Y como símbolo de esta victoria sobre sí mismo, quedó para siempre el signo de la corona de laurel. Interesante traducción “a lo moral” del mito clásico, pero en absoluto incompatible con el puro placer (la obra era una zarzuela, en la que música y efectos escénicos aligeraban la sustancia del argumento) de dramatizar un hermoso mito clásico.

En la primera jornada de *El laurel de Apolo* se nos presenta a Dafne huyendo de la amenaza del monstruo Fitón, una terrible serpiente que asuela Tesalia y acomete a los peregrinos. A su voz acuden Céfalo y Silvio, dos galanes, el primero de los cuales (...*más al estudio inclinado, / que al amor* 1741) es reacio al cariño que Dafne le profesa, mientras que el segundo está totalmente enamorado de la ninfa, pero es

³²¹ CERVANTES, *La Galatea*, IV, p. 426.

³²² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 27.

³²³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 19, 14.

³²⁴ VALBUENA BRIONES (ed.) (1991, 1740).

rechazado por ella. En presencia de ambos explica Dafne la naturaleza del monstruo, que en origen era un mago al que el pueblo veneró tanto que descuidó el culto de Venus y Apolo. Los dioses, enojados, hicieron que se desbordara el río Peneo, produciendo grandes destrozos. Los lugareños se ensañaron con Fitón, al que creían origen de sus males, y lo mataron, aunque pronto lo volvieron a extrañar, violentando de nuevo a los dioses, que enviaron sobre el lugar unos monstruos terribles, siendo el peor de ellos una *escamada serpiente* que se albergó en la cueva de Fitón, lo que *motivó a la siempre errada / superstición a que diga / que es de su cadáver alma* (1743). De nuevo el pueblo acude con plegarias y sacrificios a los dioses, y en esas estaba Dafne cuando, un tanto extraviada del camino, fue amenazada por la fiera. Narrada la historia, Dafne, que no sabe a cuál de los dos (Céfalo o Silvio) agradecer su liberación, les propone un certamen galante: quien la aborrece debe simular amor, y quien la ama, aborrecimiento. En lo que hace al problema de la fiera, Venus y Apolo han sido receptivos a los ruegos del pueblo y una y otro (Venus a través de Amor), prometen librarlo de la monstruosa serpiente. Como es de esperar, se establece una rivalidad divina, y ambos ensalzan sus poderes y ridiculizan los del contrario. Dice Apolo: *Tu peligro recela; / que no es trofeo / tan gran monstruo de un niño / desnudo y ciego* (1748); y le responde Amor: *si tus rayos enferman, / matan mis rayos* (1748). A la hora de la verdad, Amor, ante el monstruo, no se muestra muy valiente: *¡Ay de mí! / Que al verte de tan cerca, / arco y flecha perdí* (1749), mientras que Apolo abate con arrojo a la bestia. La reacción de los lugareños y las ninfas, con Dafne a la cabeza, es ponerse a los pies del vencedor, lo que desaira vivamente a Amor. Al colocarle Dafne una guirnalda en la cabeza a Apolo, se desmaya con el vislumbre de una premonición, su metamorfosis en laurel. Finaliza la jornada con la amenaza de Amor: *Pues que de celos muero / nunca más Amor fui; / pero de mi venganza / presto llegará el fin* (1750).

En el inicio de la segunda jornada se describe la competición entre Amor y Apolo: el primero ha ordenado a Eco repetir su nombre, y el segundo a Iris, que a través de las aves, extienda el antídoto del amor, el olvido. Por otra parte, en el certamen galante entre Céfalo y Silvio la simulación se ha convertido en verdadero sentimiento, merced a los oficios de las dos divinas mensajeras. Dafne sigue confundida con respecto a cuál de los dos conceder su gratitud, pero en esto llega Apolo y Amor aprovecha la ocasión para ejercitar su venganza (...*vuelen / invisibles flechas, que uno / apague lo que otro enciende* 1755). Nada más recibir el dardo, Apolo siente una atracción irresistible por la ninfa, en la misma medida en que ella rechaza al dios. Finalmente tiene lugar el desenlace esperado: Apolo corre en pos de Dafne quien, al ser alcanzada, suplica a los dioses y a su padre Peneo ser convertida en laurel, cosa que los dioses le conceden. Al final, Apolo, desolado, se consuela ensalzando al laurel como el árbol que ha de ser símbolo de la victoria y adornándolo con una serie de atributos: *Y yo, porque desde aquí / por sagrado le venere / el mundo, elijo sus hojas / para lauro de mis sienas; / siendo su nombre laurel, / a quien ni el ábrego hiele, / ni el cierzo abrase; gozando / de iguales verdores siempre / del rayo estará seguro; / y para que más se aumente / su honor, con él sus victorias / han de coronar los reyes* (1762).

En *Ni Amor se libra de amor*, la criada Flora considera que Psiquis sospecha que quien la visita es un dios (en referencia a Cupido) ...*bien como / por Endimión Diana, / por Dafne Apolo, por Leda / Júpiter...* (1969). Calderón echa mano de un repertorio de amores famosos entre grandes dioses y mortales para ilustrar el episodio.

B] El célebre mito de la conversión de Dafne en laurel, perseguida por Apolo, inducidos la primera al odio por una flecha de plomo, y el segundo a la pasión por una flecha dorada, lanzadas por un Cupido desairado por el gran dios, fue recreado por Ovidio con increíble destreza³²⁵ en el primer libro de su *Metamorfosis*. El poeta de Sulmona se empleó a fondo, al comienzo de su gigantesco friso literario, en una de las mutaciones que podían ofrecerle una mayor riqueza plástica y carga poética. A diferencia de la comedia, donde tiene que haber sitio para el enredo galante y Calderón introduce varios personajes de relleno, en el texto latino sólo Cupido, Apolo y Dafne tienen presencia en el desarrollo de la acción. Cupido, cuyo pequeño arco ha motivado las ironías del gran dios flechero, concibe una cruel venganza. Empleará sus dos tipos de flechas, las del amor y las del rechazo, para motivar dos pasiones contrarias en Apolo y Dafne, con el desenlace conocido, y que tanto atrajo a poetas y pintores posteriores, alcanzando una de sus cimas en el celeberrimo soneto de Garcilaso (*A Dafne ya los brazos le crecían...*), que sin duda Calderón tendría en su mente al recrear el mito.

C] El tema de Dafne fue muy caro al teatro cortesano. Una de las primeras representaciones de este tipo de las que se tiene noticia en España fue la anónima *Fábula de Dafne*, puesta en escena alrededor de 1590, aún en época de Felipe II. *Dafne* es también el título de la que se considera primera ópera italiana (la versión más extremada del teatro cortesano), estrenada en Florencia en 1597. Pérez de Moya³²⁶, que en lo esencial respeta la versión ovidiana, da al mito una interpretación moral, entendiendo que *Por esta fábula quisieron los antiguos loar la castidad, fingiendo que los que la guardaban se convertían en árboles siempre verdes, como Daphne en laurel...* En la literatura áurea española, este mito tuvo un fecundo cultivo³²⁷, aunque en buena parte paródico, como fácil descrédito de la credulidad pagana. Además del ya mencionado soneto de Garcilaso³²⁸, Quevedo dedicó al episodio otros dos de tinte burlesco (*Tras vos un alquimista va corriendo / Dafne, que llaman Sol...* y *Bermejazo platero de las cumbres...*) y una fábula mitológica³²⁹: *Fábula de Dafne y Apolo (Delante del Sol venía corriendo Dafne...)*. Lope de Vega, por su parte, compuso toda una comedia basada en el mito, *El amor enamorado*, aunque incorpora una gran cantidad de elementos de su propia cosecha totalmente ajenos a la leyenda primitiva. Y otro de los grandes cultivadores del mito clásico en nuestra poesía, Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana³³⁰, le dedicó una de sus fábulas mitológicas: *Fábula de Apolo y Dafne*. Con el mismo título, aunque en tono de chanza, recreó el famoso suceso el poeta contemporáneo de Calderón Jacinto Polo de Medina³³¹. Tono que se aprecia en su descripción de la ninfa: *Érase una muchacha con mil sales / con una cara de a cien mil reales, / como así me la quiero, / más peinada y pulida que un barbero.*

³²⁵ Ov. *Met.* I 452-567.

³²⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 19, 14.

³²⁷ Una completa secuencia del mismo se puede encontrar en CASTRO JIMÉNEZ (1990).

³²⁸ GARCILASO DE LA VEGA, soneto XIII.

³²⁹ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 536; 537; *Poesía varia*, 8.

³³⁰ VILLAMEDIANA, 392.

³³¹ POLO DE MEDINA, *Hospital de incurables, Fábula de Apolo y Dafne*, 16-19.

DÁNAE (Δανάη, Danae)		Total menciones: 109
FAP (108)	ESP (1)	

ACRISIO / ANDRÓMEDA / PERSEO / POLIDECTES

A] Dánae aparece en dos de las obras objeto de nuestro estudio (ninguna mención se hace a ella en el auto sacramental *Andrómeda y Perseo*). Por empezar con la menos relevante, encontramos una alusión a su mito en el auto sacramental *El sacro Parnaso*, donde se cita a título de mero ejemplo, en una suerte de competición de mitología comparada que establecen Gentilidad y Judaísmo. Judaísmo ha mencionado a Acaz, y en contraposición, Gentilidad saca a colación el mito de Dánae: *También encerrada aquí, / de otra lluvia de oro, Dánae / concibe al Perseo que venza / la Medusa inexorable* (780).

Mucha más trascendencia tiene el personaje en la comedia *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de la que Dánae es protagonista en su primera parte. Temerosa de la venganza de Juno, que ha sido ultrajada una vez más por su ilustre marido, hace vivir a su hijo Perseo en la ignorancia de su origen, camuflado como un villano más entre villanos. Sin embargo, Perseo tiene un impulso interior de grandeza imposible de sofrenar y que acabará por poner de manifiesto su verdadera condición. Da muestras de su gran valor, por ejemplo, al defender a su madre del acoso de Lidoro y Polidectes, rey, este último, de Acaya. De la célebre historia de la concepción del héroe se nos informa de manera indirecta, a través de la descripción de una especie de visión semiconsciente que sobreviene al héroe en la cueva de Morfeo. Allí vislumbra cómo su abuelo Acrisio encerró a su madre cuando se enteró de que Lidoro, enamorado de ella por un retrato, venía en su procura; y cómo encerrada en su torre la frecuentaba Júpiter, primero en forma de polvo de oro, y luego vestido de Cupido. A partir de este momento, el personaje de Dánae se va desvaneciendo, porque la comedia se centra en los actos heroicos de Perseo y su amor por Andrómeda.

A diferencia de sus contemporáneos, que, como veremos, han reducido hasta la caricatura la figura de Dánae hasta convertirla poco menos que en prototipo de meretriz, Calderón no sigue ese camino, sino que se atiene más a la secuencia novelesca del mito antiguo. Es cierto que fuerza la leyenda haciendo de Dánae una más de esos progenitores de perfil tan calderoniano que tratan a toda costa de evitar que se consume el destino que pesa sobre sus hijos. Pero también es verdad que, en lo esencial, se reproduce la tradición mitológica antigua con bastante fidelidad.

B] Ovidio³³² es, sin duda, la fuente de referencia principal para todo el argumento de la comedia, pues recorre completamente el ciclo mítico de Perseo, desde su nacimiento hasta la liberación de Andrómeda. El mito de Dánae, tan dado a ser reinterpretado en distintas claves y con diferentes intenciones³³³ (en las que prevalecen moralejas sobre la lascivia femenina, y el poder del dinero, que vence todas las voluntades), tiene un largo recorrido literario en la Antigüedad que lo remonta a Homero. Cuando a Zeus, preso de un irresistible deseo por su mujer, no se le ocurre otra cosa que alegar que la atracción

³³² Ov. *Met.* IV 604-803.

³³³ TRAVER VERA (1996) nos ofrece un minucioso repaso, con acopio de fuentes y la interacción entre ellas, del uso de este mito desde la más antigua literatura griega a algunos ejemplos señeros de la poesía de nuestro Siglo de Oro, haciendo énfasis en aquellas composiciones en que prima la intención racionalista y su rico caudal de interpretaciones.

que siente por ella en ese momento es superior a la que le han inspirado cualquiera de sus amantes, una de las que menciona de manera explícita es Dánae, *la de bellos tobillos*³³⁴. Si la cita homérica ya aparece en un contexto de cierta intensidad erótica, las alusiones posteriores a la princesa argiva van a insistir en esa dirección, pero con el agravante de que su entrega sexual ha sido a cambio de dinero, figurado por el oro en que la solicitó Júpiter. Significativa a este respecto es una elegía de Ovidio³³⁵ que contiene, en referencia a este mito, un verso revelador: *Júpiter, avisado de que nada hay más poderoso que el oro...*

C] En el Siglo de Oro español la figura de Dánae se fue estereotipando en esa reducción tan negativa, presentada como una mujer que ofrece sus favores por dinero. Así Francisco de Aldana³³⁶ utiliza la referencia a la joven princesa al límite del buen gusto: *...la cual, viendo caer tan blandamente / el granizo gentil que da sobre ella, / las faldas alza, y mientras hinche el seno / halla de un nuevo hijo el vientre lleno*. Aún más crudo, si cabe, es el sarcasmo de Quevedo³³⁷, quien, en un soneto dedicado al mito de Apolo y Dafne (*Bermejazo platero de las cumbres...*), reincide en el tópico de la venalidad de la madre de Perseo: *...volvióse en la bolsa Júpiter severo; / levantóse las faldas la doncella / por cogerle en lluvia de dinero*. Algo menos ácida, pero con parecida intención, es la versión que da al mito Juan de Jáuregui en su *Canción al oro*³³⁸: *Ya con la argiva dama / servida del tonante / fueron de Acrisio los recatos vanos, / cuando apagó la llama / del cauteloso amante / tu espesa lluvia de lucientes granos*. Con el mismo sentido, un tanto misógino, nos encontramos mencionada a la madre de Perseo en un poemilla presente en la novela *El curioso impertinente*, inserta en la primera parte de *El Quijote*³³⁹: *Y en esta opinión estén / todos, y en razón la fundo: / que si hay Dánaes en el mundo, / hay pluvias de oro también*. Dicho de otra manera, no hay virtud femenina que sea inexpugnable a la tentación del dinero. El valor simbólico del oro como facilitador de las mayores conquistas no pasó inadvertido a los moralistas, tal y como recoge Pérez de Moya³⁴⁰: *El ser Dánae corrompida de Iúpiter en figura de lluvia de oro es dar a entender que este metal fuerza los altísimos muros, y los castísimos pechos, la fe, la honra, y todas las cosas que son de mayor precio en esta vida*.

DÉDALO (Δαίδαλος, Daedalus)	Total menciones: 29
------------------------------------	---------------------

TMP (29)

ARIADNA / FEDRA / ÍCARO / MINOS / MINOTAURO / PASÍFAE

A] Dédalo aparece, como cabía esperar, en la jornada dedicada a Teseo en *Los tres mayores prodigios*. En esta comedia su papel recrea con bastante exactitud la tradición mítica clásica. Él es *un supremo artífice* (1564) que ha levantado el laberinto *construyendo viva / sepultura a una honra muerta* (1564). Su función en el relato es la

³³⁴ II. XIV 319 Δανάης καλλισφύρου.

³³⁵ Ov. Am. III.8 (29) *Iuppiter, admonitus nihil esse potentius auro...*

³³⁶ ALDANA, *Poesías castellanas completas*, XXXIII, 509-512.

³³⁷ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 536, 9-11.

³³⁸ JÁUREGUI, *Canción XVII*, 99-104.

³³⁹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXXIII.

³⁴⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 31.

de guardar a las hijas de Minos en ausencia del rey. Pero cuando Ariadna le confía sus sentimientos por Teseo, y cómo salió de su confinamiento y fue salvada por el héroe, Dédalo le da una solución para que el príncipe ateniense pueda escapar del laberinto después de acabar con el Minotauro ...*dándole la contracifra / de ese caos oscuro y ciego* (1567). Él, por su parte, decidido a ayudar a Ariadna, ya tiene más o menos pergeñado su plan de huida: *Pues cuando se sepa / y el rey me quiera prender, / alas me sabré poner / para escaparme volando / por esas etéreas salas...* (1568). Con todo, Minos lo descubre y lo apresa.

B] Dédalo es el gran artífice de la mitología grecorromana. Su increíble pericia se se deja ver ya en la *Ilíada*³⁴¹, donde se cuenta que Hefesto fabricó una pista de baile semejante a la que Dédalo había construido para Ariadna en Cnosos. Esta fama continúa en la literatura posterior, en autores como Diodoro Sículo³⁴², que tratan con detenimiento el ciclo cretense. Ovidio³⁴³ cuenta con detalle todo ese ciclo mítico, y a Dédalo lo considera *celebérrimo por su talento en el arte de construir*.

C] Pérez de Moya³⁴⁴, que dedica un capítulo a Dédalo y su hijo Ícaro, nos remite a la autoridad de Ovidio y Diodoro Sículo como fuentes de la leyenda del rey Minos, en la que se encuadra la figura de Dédalo. Nuestro bachiller nos habla de un Dédalo estereotipado como ingenioso inventor e ilustre por las *excelencias de sus artes y sabiduría*. En nuestra literatura del Siglo de Oro, Dédalo conserva este valor de paradigma de persona sagaz y, sobre todo, ingeniosa. Góngora³⁴⁵ lo utiliza para encarecer el arte del ingeniero Juanelo Cremonés, que inventó una máquina para elevar agua del Tajo hasta el Alcázar que llegó a considerarse la octava maravilla del mundo. Tal proeza no podía tener mejor elemento de comparación que el legendario artífice cretense: *El Tajo, que hecho Ícaro, a Juanelo, / Dédalo cremonés, le pidió alas, / y temiendo después al Sol el Tajo, / tiende sus alas por allí debajo*.

DEIDAMÍA (Δηϊδάμεια, Deidamia)		Total menciones: 274
MDJ (271)	FAM (3)	

AQUILES / TETIS / ULISES

A] Deidamía aparece en dos comedias; en una de ellas como uno de los protagonistas y en la otra como una pura referencia, un simple *exemplum mythologicum* que sirve para apuntalar un argumento. En *El monstruo de los jardines*, Deidamía es una joven que ha sido prometida contra su gusto a Lidoro, príncipe del Epiro. Éste, al venir por ella, sufre un naufragio del que logra salvar la vida, pero rehúsa presentarse ante su prometida en un estado tan lastimoso. Ella, por otra parte, rechaza ese compromiso (*sabiendo de mí que tengo / por natural condición / tan grande aborrecimiento / a los hombres...* 1990-1) y se retira a su jardín a lamentarse. Allí las canciones que entona para ahuyentar su pena atraen la atención de Aquiles, que ha sido apartado desde su nacimiento por Tetis,

³⁴¹ *Il.* XVIII 590-592.

³⁴² D.S. IV 13.

³⁴³ Ov. *Met.* VIII 152-259 (159) *Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis...*

³⁴⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 27.

³⁴⁵ GÓNGORA, *Las firmezas de Isabela*, 2214-2217.

su madre, en una cueva, para tratar de evitar el terrible destino que pesa sobre él. La contemplación de Deidamía ha hecho prender el amor en el corazón del joven, tan sorprendido de su belleza y de los encantos del mundo exterior, que amenaza a su madre con suicidarse si no le permite salir de la cueva. Tetis no consigue disuadirlo con el tenebroso relato de su origen y de su destino, y tan sólo logra de él que consienta en disfrazarse de mujer. El joven toma la apariencia de Astrea, una prima muy querida de Deidamía cuya venida había sido anunciada (pero que, sin ella saberlo, murió en un naufragio antes de llegar a la isla). Las ninfas logran transformar a Aquiles: *...que sea monstruo en los jardines / el que fue monstruo en las selvas* (2000). Así, mientras Lidoro maquina conocer los sentimientos de Deidamía y Ulises ha llegado a la corte en la búsqueda de Aquiles para hacerlo llegar a Troya, éste, en la figura de Astrea, va ganando el aprecio y confianza de su supuesta prima, hasta que la atracción que siente por ella le hace desvelar su identidad a la joven. Muy pronto Aquiles y Deidamía se profesan un intenso amor mutuo pero con muchas trabas que salvar. La primera es Lidoro, que los sorprende en el jardín y a quien abrasan los celos. La segunda es el empeño de Ulises en capturar al *monstruo de los jardines* que él considera que no es otro que Aquiles. Ante las ingeniosas tretas del héroe de Ítaca, cada vez se debilita más la voluntad de Aquiles por mantenerse oculto, y más aún cuando Deidamía antepone las órdenes de su hermano el rey a su amor por el héroe: *Que sepas que me muero, / porque es en mí mi obligación primero / que mi pasión* (2018). Al final, el hijo de Peleo acaba por desvelar su identidad a Ulises y acuerda marchar con él. Pero estos planes no se cumplen por la determinación amorosa de Deidamía, que cae en la cuenta de que va a perder a Aquiles para siempre y se entrega a él sin ninguna vacilación: *...y yo te ofrezco / ser tuya, aunque se aventuren / padre, esposo, honor y reino* (2020). Esta situación provoca otro enfrentamiento entre Lidoro y Aquiles, de nuevo sofocado por Ulises. La situación, que ha llegado a un punto casi insoluble, la salva la aparición de Tetis, como verdadera *dea ex machina*, ante cuya presencia Lidoro cesa abruptamente en sus celos y el rey olvida su agravio, de suerte que Aquiles conseguirá casarse con Deidamía, aunque nada le eximirá de su trágico destino.

Como sucede con cierta frecuencia en este tipo de comedias, el tratamiento de grandes temas de alcance moral o filosófico, como el del libre albedrío (al que se presta la leyenda de Aquiles como uno de los ejemplos señeros en mitología de la *condena* del hado) o el del tránsito doloroso de la ignorancia al conocimiento (con el símbolo de la caverna, tantas veces usado por nuestro dramaturgo), convive con el desarrollo más ligero de una trama amorosa en que se dan cita sus elementos tradicionales: celos, malentendidos, bruscos cambios de dirección del argumento, relaciones forzadas, amores no correspondidos, etc. Parece como si la inercia del gran teatro calderoniano, con el enorme peso de sus temas universales, hubiera llegado hasta esta pieza, más pensada para el divertimento de su público cortesano que con la intención de proponer a su reflexión una de sus complejas y trascendentes construcciones ideales. El personaje de Deidamía se inserta en esa primera intención, en la de ofrecer a su auditorio la ración de episodio galante que sin duda reclamaba de este tipo de comedias. Si es cierto que la joven actúa en un principio como símbolo del encanto del mundo exterior para Aquiles, muy pronto su personaje entra en la dinámica de los triángulos amorosos que no faltan en ninguno de los dramas cortesanos de Calderón. Por supuesto, a esta libertad de enfoque ayuda mucho la poca presión que ejerce sobre el dramaturgo una tradición literaria clásica muy parca en el tratamiento de este episodio, con lo que la inventiva del poeta tiene un amplio margen de maniobra. Es interesante destacar también, presentado como advertencia moral, el efecto paralizante que tiene el encanto femenino en un

héroe, como le sucede a Aquiles con Deidamía, pero también a Ulises con Circe en *El mayor encanto, amor*, o a Hércules con Yole en *Fieras afemina amor*.

Precisamente es en esta última comedia, *Fieras afemina Amor*, en la que Deidamía es mencionada por Hércules como el ejemplo paradigmático de cómo la pasión amorosa por una mujer puede entorpecer la gloria de un héroe y constituirse en el principal baldón de su carrera, como le sucedió a Aquiles (...*el de Aquiles me bastara / no más, para que aborrezca / amor y mujer, cuando oigo / cuán vil, por Deidamia bella, / vistió femeniles ropas, / peinando el cabello a trenzas* (2030). Ejemplo que vuelve a argüir de nuevo como el grado más bajo al que puede llegar un héroe: ...*más que haber / visto a Aquiles por Deidamia / en hábito de mujer...* (2056).

B] Las noticias sobre Deidamía en la tradición antigua no son muy pródigas. Encontramos la primera referencia extensa en la *Biblioteca de Apolodoro*³⁴⁶, donde se resume con las mínimas palabras posibles el episodio, aunque aportando el matiz de que el duro vaticinio de Calcante se hizo cuando Aquiles tenía nueve años. Naturalmente, se menciona a Licomedes como padre de Deidamía, a quien Calderón suplanta por el rey de Gnido (de la misma manera que sucede con la localización del episodio, que también es Gnido para Calderón, en lugar de la corte del rey de Sérifos). A título casi de anécdota, el desconocido mitógrafo de la *Biblioteca* nos informa que de la unión de Aquiles y Deidamía nació Pirro, el famoso Neoptólemo de la tragedia griega. Ovidio³⁴⁷, según sucede casi siempre, se muestra como la fuente más cercana a Calderón. El poeta romano se sirve en este caso del amor entre Deidamía y Aquiles como un ejemplo de las estrategias de acercamiento que debe emplear un enamorado con la mujer a la que ama. La actitud de Deidamía casa perfectamente con las vacilaciones entre el amor y el recato que muestra la joven en la comedia. Casi nos parece estar leyendo a Calderón en este verso de Ovidio: *muchas veces dijo «quédate» cuando Aquiles ya se marchaba*. Propercio³⁴⁸ hace una significativa referencia a Deidamía al exaltar la fidelidad de Briseida, que, junto a la de Penélope, pone como ejemplos de una moral antigua que contrasta con la de su tiempo. La esclava de Aquiles era la única que le rendía honores fúnebres, pues no estaban ni Tetis, ni Peleo ni la *esciría Deidamía, cuyo lecho dejaste vacío*.

C] La relación entre Aquiles y Deidamía había sido ya tratada por Tirso de Molina³⁴⁹ en su *Aquiles*, en donde el enfoque es mucho más ligero que en la comedia calderoniana, pues Tirso se concentra más en el enredo amoroso, prescindiendo de las reflexiones trascendentes de Calderón. En su caso Aquiles asume la identidad de Nereida, prima de Deidamía, y el dramaturgo explota esa doble personalidad y todos sus consecuentes equívocos como el principal recurso dramático de la pieza. Sin duda Calderón tuvo como modelo inmediato esta obra, que le facilitaba mucho la dramatización del episodio, aunque prescindiera de todo su capítulo *troyano*, y en la que se escuchan, adaptados a la España de aquella época, ecos de Ovidio en los lamentos de Deidamía: *Ay amor, / ay honra, / indiferente estoy entre vosotros...*

³⁴⁶ *Apollod.* III 13, 8.

³⁴⁷ Ov. A.A. I 693-708 (699) *Saepe 'mane!' dixit, cum iam properaret Achilles.*

³⁴⁸ Prop. II 9, 16 ...*Scyria nec uiduo Deidamia toro.*

³⁴⁹ TIRSO DE MOLINA, *El Aquiles*, I, 840-842.

DELFINO (Δελφύνης, Delphyne)	Total menciones: 1
-------------------------------------	--------------------

HSF (1)

DIANA

A] En *El hijo del Sol, Faetón*, Tetis se siente deshonrada por no poder haber abatido a ninguna fiera, mientras Diana ya ha matado a Delfino: *Diana a Delfino mató / en el mar, que de hombre y pez / era monstruoso aborto* (1866). En griego el nombre aparece tanto en su forma femenina como masculina, y es una manera de designar a la famosa serpiente (o dragona) Pitón (cf. esta entrada) que el dios flechero mató al pie del Parnaso, en Delfos³⁵⁰. En español, la paronomasia con el nombre común *delfín* (y su identidad en una lengua tan cercana como el italiano) sirve para reforzar la naturaleza marina del monstruo. El tránsito de la fiera de las aventuras de Apolo a las de su hermana Diana, tampoco parece ofrecer objeciones insalvables al grado de rigor con el que Calderón maneja la mitología clásica, y más aún en cuestiones tan marginales. Da la impresión de que nuestro dramaturgo escoge un nombre con aroma clásico para designar a una fiera que aparece en la comedia por “exigencias del guión”, sin preocuparse de más detalles.

B] Según hemos dicho, *Delfine* es una de las apelaciones que recibió la famosa serpiente Pitón, por su relación con Delfos y el oráculo. Y con este nombre aparece también en el relato de la *Tifonomaquia* que tenemos en la *Biblioteca de Apolodoro*³⁵¹.

C] No hemos encontrado mención equivalente en otro autor del Siglo de Oro español, lo cual no quiere decir que no exista, pero sí que no debió ser, en todo caso, muy frecuente.

DEUCALIÓN (Δευκαλίων, Deucalion)	Total menciones: 1
---	--------------------

ESP (1)

PIRRA

A] Deucalión no es más que un alarde de erudición mitológica en Calderón, pues aparece en un contexto puramente referencial y en una alusión muy estereotipada. En el auto sacramental *El sacro Parnaso*, se organiza una especie de certamen de mitología comparada entre la Gentilidad, que representa a la tradición grecorromana, frente al Judaísmo, que se defiende con la autoridad del Antiguo Testamento. Uno de los motivos que muestran un mayor paralelismo entre ambas tradiciones es el del gran diluvio, o diluvio universal. Lo que son Pirra y Deucalión en la mitología griega (protagonistas de la más famosa de las tres grandes inundaciones de la tierra), lo es Noé en la tradición bíblica. Unos y otro sobreviven al diluvio construyendo una embarcación y esperando pacientemente la retirada de las aguas, confiados en los dictados de la divinidad, que los ha elegido por su conducta irreprochable. Dice Gentilidad: *Pues aquí de otro diluvio / el gran Júpiter tonante / libra a Deucalión y a Pirra, / porque en ellos se propague / otra vez el mundo* (780).

³⁵⁰ RUIZ DE ELVIRA (1982, 79-81) ofrece una información muy precisa al respecto de las variantes del nombre y las fuentes que avalan cada una de ellas.

³⁵¹ *Apollod.* I 63.

B] De las varias leyendas de la mitología griega que explican el origen del hombre, una de las más poéticas es la que hace descendiente al género humano de las piedras que, tras la gran inundación, arrojaron a sus espaldas Pirra y Deucalión, resultando mujeres las lanzadas por la primera, y hombres las que arrojó el segundo. Ovidio³⁵² incluyó este episodio en sus *Metamorfosis*, donde aparece encajado entre la impía conducta de Licaón (desencadenante de la cólera del padre de los dioses, que provoca el gran diluvio), hasta la regeneración del linaje humano a partir de las piedras que lanzan a sus espaldas los intachables Deucalión y Pirra.

C] De la popularidad de este mito en las letras áureas españolas nos puede servir de indicio la atención que le presta Pérez de Moya³⁵³, quien establece, fundándose en los grandes sabios de la Iglesia, una cronología y valoración de todos los diluvios de los que se tenía noticia. Quevedo³⁵⁴, por su parte, recuerda en uno de los salmos de su *Heráclito cristiano* el papel taumatúrgico de Deucalión: *el escultor a Deucalión imite, / cuando anime las piedras de su casa*.

DEYANIRA (Δηϊάνειρα, Deianira)	Total menciones: 54
TMP (54)	

HÉRCULES / LICAS / NEO

A] Deyanira, una de las mujeres que Hércules tuvo a lo largo de su vida, es uno de los personajes clave en *Los tres mayores prodigios*. Esta curiosa comedia, donde se mezclan de manera un tanto forzada tres de los ciclos míticos más famosos de la Antigüedad clásica (los protagonizados por Teseo, Jasón y Hércules), propone una reflexión sobre un tema tan obsesivo en la España del Siglo de Oro como era el de la honra. Desde luego, resulta muy sorprendente ver esta cuestión encarnada en personajes de una tradición mítica tan ajena a este concepto, y es donde el mestizaje entre la leyenda antigua y los temas más acuciantes en el universo moral de la España de Calderón ofrece un mayor contraste.

El centauro Neso ha raptado a Deyanira con la intención de poseerla, pero ella muestra una resistencia muy tenaz, amenazando incluso con suicidarse antes de ceder a sus pretensiones, cosa que descarta el híbrido (*No te hieras, no te mates, / que yo volveré a vencer / con amor, con fuerza no* 1580). Aunque Neso trata de embaucarla con sus finezas, ella no deja de sentir repulsión por él (*Bárbaro, monstruo fiero* 1579). Hércules lleva un año buscando a su mujer, y en su ayuda ha llamado a otros dos grandes héroes griegos anteriores a la generación de la Guerra de Troya, Jasón y Teseo. Al gran semidiós no le deja vivir la comezón de poder haber sido deshonrado por Deyanira. Cuando por fin los encuentra, el centauro se defiende utilizando a Deyanira de *escudo humano*, cosa que de nada le vale ante los celos cada vez mayores de Hércules, que lo abate con flechas impregnadas de la sangre de la Hidra. El centauro, con todo, tiene la oportunidad de vengarse del héroe, al ofrecer a Deyanira un manto empapado en su sangre, que le entrega como remedio infalible contra el rechazo o el desamor, pero que en realidad es una trampa mortífera para quien se lo ponga. Por otro lado, Hércules no

³⁵² Ov. *Met.* I 243-415.

³⁵³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 41.

³⁵⁴ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 27, 9-11.

acaba de asumir lo sucedido y tiene con su mujer una actitud recelosa y hasta despectiva, e intenta, incluso, ocultar a Deyanira a la vista pública. Y aunque ésta le trata de convencer con sólidos argumentos (*porque si tú tu honra dudas / ¿Quién ha de creer tu honra?* o *...sentencia tan rigurosa / para estar sin culpa es mucha, / para estar con culpa es poca* 1584), sin embargo Hércules persiste en su actitud. Finalmente, Deyanira recurrirá al falso remedio entregado por Neso, lo que precipita un trágico desenlace, pues el héroe muere abrasado y ella, apesadumbrada por su funesta desconfianza, se lanza al fuego muriendo con él.

Utiliza Calderón los amores de Hércules y Deyanira para establecer un mensaje moral contra los celos y la desconfianza excesiva dentro del matrimonio. Deyanira es totalmente inocente, pues se ha mostrado firme ante la solicitud de Neso hasta el punto de amenazarle con el suicidio. Sin embargo, la actitud de Hércules, ofuscado por el *qué dirán* y la deshonra irreparable, lleva a ambos a la desgracia.

B] El episodio del rapto de Deyanira por Neso y sus ulteriores consecuencias es el nudo argumental de una de las tragedias conservadas de Sófocles³⁵⁵, *Las Traquinias*, y está descrito de manera minuciosa por Ovidio³⁵⁶. Este relato, que incluye la apoteosis y catasterización del héroe, difiere de la versión calderoniana en su arranque, pues de acuerdo con el poeta romano, Hércules cedió al ofrecimiento de Neso de llevar a Deyanira a través del río Eveno, crecido y turbulento a la sazón. Hércules, que temía por la vida de su mujer, confía en el centauro. Pero una vez que atraviesa el río, cuando oye los gritos de Deyanira, reconoce las aviesas intenciones de aquél y lo mata con una flecha envenenada. Por supuesto, no son los celos de Hércules o el temor por su honra lo que motiva la tragedia final, sino más bien al contrario. Es Deyanira la que, celosa de Yole, ofrece el manto a su esposo para que cumpla con su función de *estímulo del amor*³⁵⁷, tal cual lo califica Ovidio. El poeta de Sulmona también trató este episodio en una de sus *Heroidas*³⁵⁸, en la que Deyanira repasa todas las infidelidades de su esposo, recuerda las luchas que éste entabló por ella con Aqueloo y Neso y, finalmente, con un patetismo muy poco convincente, se suicida al enterarse de la muerte del héroe abrasado por su túnica.

C] Pérez de Moya³⁵⁹ ofrece en el artículo dedicado a Neso una secuencia muy parecida a la que encontramos en Ovidio, pero en su declaración moral ya comenzamos a entrever interpretaciones que se relacionan con el sentido que le da Calderón o, al menos, autorizan a tomarse con libertad la recreación del mito: *Puédese sacar de aquí que el que ama la gloria (que esto quiere decir Hércules), viéndose robar la fama que con muchos trabajos y sudores había adquirido, que es figurada en Deyanira, por la lascivia figurada en Nesso, le tira una saeta teñida en su propia virtud, y lo mata.* Los celos, bien los de Deyanira o los de Hércules, también son los desencadenantes de la tragedia en el soneto de Quevedo³⁶⁰ que comienza: *Si el cuerpo reluciente que en Oeta / se desnudó, en ceniza desatado / Hércules, y de celos fulminado / (ansí lo quiso Amor) murió cometa...*

³⁵⁵ S. Tr. *passim*.

³⁵⁶ Ov. *Met.* IX 101-272.

³⁵⁷ Ov. *Met.* IX 133 *inritamen amoris*.

³⁵⁸ Ov. *Ep.* IX.

³⁵⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 15.

³⁶⁰ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 425, 1-4.

DIANA (Ἄρτεμις, Diana)						Total menciones: 240
MEA (3)	HDA (9)	AYA (29)	FRP (4)	FAP (7)	CAM (80)	HSF (17)
AYC (22)	ALA (1)	FAM (1)	FCF (55)	CYP (1)	EDC (1)	VDP (10)

ACTEÓN / ENDIMIÓN / LUNA / PAN / PROSÉRPINA / VENUS

A] Diana es, sin duda, y a la vista de su papel relevante en muchas de las obras estudiadas, una de las figuras mitológicas grecorromanas que más atractiva resultó a Calderón. En nuestro dramaturgo, más que un personaje, Diana es casi toda una ideología que significa los principios de castidad, contención y pureza. Principios que la diosa extrema en ocasiones sobre lo razonable (en un cerril rechazo al sentimiento amoroso), con funestas consecuencias. Este significado de Diana se suele desarrollar en oposición a Venus, su rival, representante de la sensualidad y el deseo. En los episodios de galanteo que tanto menudean en estas obras, Diana avala el *aborrecimiento*, y Venus *el amor consentido*. Calderón explota de manera intensa y muy creativa la pugna entre estos dos principios, que se contradicen no sólo en personajes enfrentados, sino muchas veces en una lucha interior dentro de la misma persona. Además de su mensaje ideológico fundamental en contraste dialéctico con Venus, Diana también aparece en las obras de Calderón sin tanta carga conceptual, en su tópico emblema de diosa agreste y cazadora, huidiza del contacto masculino, y que se aísla, armada con su arco y acompañada de sus ninfas, en selvas y bosques.

En *El mayor encanto, Amor*, y a pesar de que el tema de la comedia invitaba a la aparición de la diosa, las menciones a Diana son escasas y bastante estereotipadas. Antistes compara a Circe con la hermana de Apolo por su divinidad y por lo inhabitado de sus moradas: *...una mujer tan hermosa, / que nos persuadimos ciegos / que era la envidia de Diana, / la diosa de estos desiertos* (1512). En la misma comedia, cuando Circe ofrece el bebedizo a Ulises, le insta a brindar por los dioses, recordando de cada uno su atributo. De manera significativa, por cuanto supone de adaptación a los valores de la época, a Diana le atribuye *el honor* (1514). Su naturaleza virginal hace que sea asociada a las vestales en el brusco juego de palabras que ensaya Astrea, una de las sirvientas de Circe, a la que su condición permite hablar con mayor desenvoltura: *Vestales / vírgenes Diana celebra / entre gentes, más nosotras / entre animales y fieras / somos vírgenes bestiales* (1520).

Mayor relieve muestra su personaje en *Apolo y Clímene*, pues Clímene, la hija del rey Admeto, aparece consagrada a su servicio. Una Clímene que en la primera parte de la comedia muestra un carácter hosco y muy reactivo a cualquier relación con un hombre. La joven ha sido ofrecida a Diana con voto de castidad, y con la promesa de ser sacrificada si lo quebranta, tal cual dice Admeto: *...mi primera diligencia / fue desde su tierna infancia / criarla sacerdotisa / de la pura deidad casta / de Diana* (1831). Céfiro, que anda cortejando a una de las sirvientas de Clímene, teme la ira de la diosa: *...bien como casta, Diana / de mí ofendida se venga* (1820). Diana, sin embargo, nada puede hacer contra Apolo, su hermano, cuando éste pretende a Clímene, ninfa consagrada a la hija de Leto (*Como es Diana mi hermana, / no pudieron de Diana / ser las armas contra mí* 1824). Pero la castidad de Diana no siempre ha sido coherente, y así se lo recuerda Clímene para justificar su pasión amorosa, refiriéndose al amor que sintió la diosa por Endimión: *Sepa Diana que amó, / por lo que me sucediere* (1836). En esta comedia se mantiene soterrado el debate entre las dos diosas, que pasa a primer plano cuando Clímene, a pesar de su vínculo con Diana, al final accede a vivir con Apolo,

contraviniendo la condición que había establecido su padre Admeto: ...*veréis cómo sustituye / al alcázar de Diana / el de Venus, en quien suple / Cupido cuantas delicias...* (1855). La pugna, repetida en otras comedias, presenta aquí un final salomónico, pues ambas han tenido que ceder en el desenlace final.

En *La hija del aire* se pone de manifiesto otra vez, aunque brevemente, la oposición conceptual entre lo que significan Diana y Venus, cuando la segunda dice en un oráculo: ...*y como siempre vivimos / opuestas Diana y yo...* (724). Como Apolo es asociado al sol, Diana lo es a la luna, según vemos en una de las pocas alusiones a la diosa en *La fiera, el rayo y la piedra*, comedia centrada en Venus y Cupido: *Si el orbe de la luna, / esfera soberana / de la casta Diana...* (1615).

Mucha más importancia cobra la diosa en *Celos, aun del aire, matan*, donde volvemos a encontrarnos un nuevo capítulo de la dialéctica entre Venus y Diana. Procris es una ninfa al servicio de la diosa que delata a Aura, la que era su mejor amiga y también sirviente de Diana, al haberla sorprendido en *hurtos de amor* con un hombre. La propia diosa está a punto de alancear a Aura, si ésta no se hubiese disuelto en aire antes de recibir el golpe. Esta actitud recibirá la venganza de Venus, que hace concebir en el pecho de Procris el amor por Céfalos; venganza también de Eróstato, el amante de Aura, que dará fuego al templo de Diana. Muy pronto, los gritos populares que exaltaban a Diana (*¡muera el amor y viva el olvido!* 1796) se trocarán en favor de Venus (*¡muera el olvido y viva el amor!* 1797). Diana no cede en su pugna, y encarga a las tres Furias que venguen la ofensa que le han infligido Aura y Procris (la segunda ya casada con Céfalos). Y el elemento de la venganza será *de los celos el áspid, / que entre las flores del amor se oculta* (1803). Una vez consumado el desquite con la muerte de Procris a manos de su marido Céfalos, aparece en escena Diana confirmando su condición, aunque Júpiter, a ruegos de Venus, palía la crueldad de este desenlace convirtiendo a Procris en estrella y a Céfalos en viento, solución a la que Diana no se opone (*Una vez vengada yo, / poco importa que blasones, / de estrella y aire* 1814). Muy interesante es también la triple faz que presenta la diosa, cuya asimilación a la Luna la asociaba con Prosérpina, creando una suerte de compleja entidad con varias vertientes (*Diana en la verde selva / luna en el azul dosel / y Proserpina en el negro / centro...* 1798).

En *El hijo del Sol, Faetón* volvemos a encontrar a Diana representada como *diosa de las fieras* a la que Admeto tiene la intención de ofrecer a Clímene, fiera humana que, en esta ocasión (a diferencia de lo que sucede en *Apolo y Clímene*), no es su hija. También es la diosa objeto de las toscas burlas de los graciosos, como sucede con Batilio, que la denomina *Doña Ana* (1893). En la comedia burlesca *Céfalos y Procris*, Diana vuelve a aparecer como diosa cazadora, aunque en el tono desenfadado de la obra: *Esta ballesta tomad / de bodoques, que os envía / Diana* (86).

En *Fineza contra fineza* el debate ya mencionado entre Diana y Venus y lo que ellas representan (el rechazo y la atracción amorosa) es el eje conceptual de la comedia. En este caso, para conseguir una Diana con doble faz (cruel, pero también enamorada) aparecen fundidas las tradiciones de Diana y Selene (la Luna) y asociados sus respectivos mitos de Acteón y Endimión. Anfión, rey de Chipre, ha invadido Tesalia en su afán por suprimir en el lugar el culto a Diana e imponer el de Venus. Su odio hacia Diana, de la que destruye el templo, lo explica el hecho de ser hijo de Acteón, el infortunado cazador que sorprendió a la diosa desnuda y que, por ello, fue cruelmente masacrado por sus propios perros tras ser convertido en ciervo. A pesar de este terrible

suceso, Anfión siguió *venerando / la deidad de Diana siempre / por casta deidad...* (2103). Por eso no pudo soportar que la diosa, que había dado tan cruel muerte a su padre defendiendo su castidad y negando el amor, se enamorara más tarde de Endimión (*...no me queda / ni atención que la venere, / ni adoración que la estime, / ni temor que la respete* 2103). Coloca la estatua de Venus en el antiguo templo de Diana (*En el templo de Diana / Venus viva, triunfe y reine* 2106) e impone el cambio de culto a sus sacerdotisas. Todas ellas, amedrentadas, aceptan el cambio, salvo Doris, para quien lo que Diana siente por Endimión es más afición que amor. A partir de aquí se organiza un complicado episodio de galanteo alrededor del cambio de las estatuas de las diosas que sólo soluciona la aparición final de Cupido emergiendo con la estatua de Venus y proclamando su triunfo, al quedar todos los personajes enredados en la trama satisfactoriamente emparejados, pues *Finezas contra finezas / más la madre del Amor, / que las castiga, las premia* (2137).

El amor por Endimión también es recordado en *Ni Amor se libra de amor*, cuando la criada Flora considera que Psiquis sospecha que quien la visita es un dios (en referencia a Cupido) *...bien como / por Endimión Diana, / por Dafne Apolo, por Leda / Júpiter...* (1969).

Tal vez el único criterio para incluir la comedia *Amado y aborrecido* entre las de tema mitológico sea el plantear otra vez el debate entre Diana y Venus, pues los personajes son instrumento de prueba para demostrar si tiene más peso el desdén (el partido de Diana) o el amor (el partido de Venus). La rivalidad entre las diosas se manifiesta incluso en una guerra entre Chipre y Gnido (*...como ésta a Venus consagrada ha sido, / aquella consagrada fue a Diana: / de cuyo opuesto rito ha procedido / entre las dos la enemistad tirana / que las mantiene en iras y rencores, / hija de olvidos una, otra de amores* 1687). Luego el debate se desarrollará en el interior de un personaje, Dante, que debe optar por quien él ama (y ella le rechaza), o por la que le ama a él (y él rechaza). La indecisión lo perturba y paraliza (*¡Viva Irene y viva Aminta; / muera yo, que librar pienso! / A la una, porque me quiere; / a la otra, porque la quiero. /... / ¡En qué confusión me veo, / entre el desdén que adoro / y aquel amor que aborrezco!* 1719). Finalmente opta por la mujer que lo ama, es decir, por el partido de Venus, con lo cual las diosas dan el certamen por acabado con la victoria de la diosa chipriota, aunque se emplazan a continuar con su competencia en la Arcadia, en otra comedia, *El pastor Fido*. Llama la atención, en el desenlace, que después de una actitud tan idealista, Dante, súbitamente, haga un razonamiento tan calculado: *...que para dama es buena, / Malandrín, la que yo quiero; / para esposa, la que a mí / me quiere* (1721).

En lo que se refiere a los autos sacramentales, en *El verdadero dios Pan*, Diana, asimilada a la Luna (que también acoge la identidad de Prosérpina), ocupa el centro de la trama, por cuanto representa al Alma Humana (mudable como la luna), que es requerida de amores, en el *místico sentido*, por un dios Pan que no es otra cosa que una alegoría de Jesucristo. Al comienzo del auto, Pan explica a la Noche en un complejo discurso que *...la Luna / es viva imagen de un alma / con que en común lo es de toda / la naturaleza humana* (1242). A lo largo del auto, Pan y el Demonio disputan por el amor de Diana (Luna), quien por fin acaba optando por el primero (*Desde hoy, / has de ser mi esposo, y dueño / de mis rebaños* 1258), quien había desvelado un momento antes su verdadera identidad: *Soy la luz del mundo; / soy el Camino verdadero, / soy la Verdad y la Vida; / quien fuere en mi seguimiento / no pisará las tinieblas* (1257). El

carácter proteico de la luna inspira al poeta su asimilación con el alma humana, a quien pretenden Pan-Cristo y el demonio.

B] Fuera de episodios más concretos, como su amor por Endimión o su castigo a Acteón, la visión conceptual de Diana que presenta Calderón, y que hemos tratado de ilustrar más arriba, no se puede atribuir a ningún pasaje concreto de la literatura grecorromana, sino que es una construcción hecha a partir de multitud de testimonios literarios y simplificada en su transmisión hasta la época de Calderón. Con todo, haremos relación de alguno muy significativo que nos ayude a entender el origen de la imagen que nuestro dramaturgo nos traslada de la diosa.

Una de sus características es la irritabilidad y violencia de su carácter. Este perfil lo tenemos muy atestiguado en la literatura grecorromana. Es interesante, por ejemplo, el relato que Pausanias³⁶¹ hace de la historia de Cometo, sacerdotisa de Artemis, y Melanipo, su joven amante, que mancillaron su santuario al unirse en él para sortear la oposición de sus padres. La diosa, enojada, envió una peste sobre el país, y sólo el sacrificio de los dos jóvenes (que eran los más hermosos) y la perpetuación de este sacrificio cada año en otra pareja, pudo aplacar su ira. Relatos como este asientan la fama de implacabilidad de Diana en el castigo de ofensas de componente amoroso. La cruel muerte de Acteón (cf. este personaje) metamorfoseado en ciervo por la diosa no podía dejar indiferente a Ovidio³⁶², que le dedicó una larga tira de versos que consiguen transmitir el patetismo de un final tan cruel y desastrado. Pero lo más relevante es el colofón de este episodio, pues Ovidio asegura que la ira de Diana no se sació hasta que no se apagó del todo la vida del infortunado cazador. Y que hubo opiniones para todos los gustos, pues a unos les pareció una reacción excesiva (*más violenta que lo justo*), mientras que otros opinaron que era *digna de su rígida virginidad*. Esta reacción desmesurada y brutal (que tiene nuevos episodios en los casos de Calisto o las hijas de Níobe) consolida esa faz violenta que también encontramos en Calderón.

El desliz que se le reprocha en estas comedias a Diana, su amor por Endimión, en realidad proviene de su identificación con Selene, paralela a la de Apolo con Helio. Pero Selene es en origen una divinidad que nada tiene que ver con Diana. Hesíodo la considera hija de Tea e Hiperión y, por lo tanto, hermana de Helio. Los primeros testimonios de su identificación con la deidad lunar los encontramos en la tragedia griega del s. V a.C. Pero es sobre todo en la poesía latina (Ovidio y Virgilio) donde es más fácil encontrar una simbiosis que no triunfó del todo en el mundo clásico³⁶³. Significativa a este respecto es la imprecación que Leandro hace a la Luna, en la carta que envía a su amada Hero³⁶⁴, para que le ilumine su camino, recordándole su amor por Endimión. Acaba su ruego denominando a la diosa *Cintia*, apelativo que pertenece a Diana por haber nacido en el monte Cinto de Delos, junto con su hermano Apolo. Mucho más preciso, en todos los sentidos, es Propercio³⁶⁵: *Desnudo se cuenta también que Endimión conquistó a la hermana de Febo y que con ella, desnuda, se acostó*. En cualquier caso, es notorio que esa asimilación estaba totalmente consolidada en la época de Calderón.

³⁶¹ Paus. VII 19, 1-6.

³⁶² Ov. *Met.* III 138-255 ...*uiolentor aequo* (253). ...*dignam seuera / uirginitate* (254-255).

³⁶³ RUIZ DE ELVIRA (1982, 81-82) documenta con minuciosidad esta cuestión.

³⁶⁴ Ov. *Ep.* XVIII 59-76.

³⁶⁵ Prop. II 15, 15-16 *Nudus et Endymion Phoebi cepisse sororem / dicitur et nudae concubuisse deae*.

Más complejo es aún determinar la procedencia de la oposición entre Diana y Venus, como portadoras de dos actitudes contrarias ante el sentimiento amoroso. No se dio tal, en el modo que se plantea en Calderón, en las letras grecorromanas. La oposición presenta un componente simbólico-alegórico más propio del mundo medieval. Es revelador a este respecto cómo en una obra tan significativa de la concepción del amor en la Europa medieval del Siglo XIII como el *Roman de la Rose*, aparezcan personajes alegóricos opuestos como la *Forzosa Abstinencia* o la mismísima *Venus*, asumiendo cada uno de ellos sentidos equiparables a lo que nos encontraremos en Calderón. Es obvio que el perfil de ambas divinidades se prestaba a esta caracterización, pero también lo es que su conversión en debate de ideas no hubiera sido posible sin mediar un tratamiento alegórico ajeno al mundo clásico.

C] No es casual que Pérez de Moya dedique a la luna (pues Diana no tiene bajo esta advocación un epígrafe propio) nada menos que siete capítulos de su manual mitológico³⁶⁶. En estos capítulos, además de pasar revista a los mitos asociados (Endimión, Acteón, etc.), se establecen todas las características aludidas de la diosa. Y tampoco parece casualidad, a tenor de lo ya dicho, que sea el personaje de Venus el que siga a la luna en su exposición. Todos los perfiles de Diana mencionados tienen una notable presencia en nuestras letras áureas. Como era de esperar, la rivalidad entre Diana y Venus, con su intensa fuerza simbólica, fue de los mitemas más socorridos. Valga como ejemplo de este debate la comedia *El amor enamorado*, una de las últimas composiciones para palacio de Lope de Vega, en la que triunfa el amor humano, pues tanto Febo como el propio Cupido caen rendidos ante esa pasión. Al hilo de esta comedia, de fuerte sabor bucólico, es interesante destacar que el carácter de Diana como divinidad de las selvas y, en consecuencia, de animales y ganados, hubo de influir en que las más famosas obras pastoriles de nuestra literatura lleven su nombre, aunque con él no hagan alusión a la diosa (entre ellas, la *Diana*, del portugués Jorge de Montemayor, y sus secuelas, de manera destacada la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo). Como muestra nos puede valer la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega³⁶⁷, en la que encontramos la tópica caracterización de Diana como la diosa apartada que se deleita en un asilvestrado entorno natural: *En su verde niñez, siendo ofrecida / por montes y por selvas a Diana...* Un poco más adelante, Camila, a quien se refiere el extracto anterior, menciona a Diana como la patrona de la caza: *A los hombres reserva tú, Diana, / en esta siesta insana tu ejercicio...* Y unos versos después nos encontramos a Diana como protectora del recato y la virginidad, según se deduce de las palabras de Camila, que pretende preservar su castidad: *Que antes Camila muera que padezca / culpa por do merezca ser echada / de la selva sagrada de Diana...* El episodio de Acteón fue recreado por Mira de Amescua en la *Fábula de Acteón y Diana*, en una demostración de virtuosismo poético en la adaptación de temas ovidianos, tan en boga en su época.

³⁶⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, III, 4.

³⁶⁷ GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga II*, 173-174; 740-741; 749-752.

A] La famosa reina cartaginesa abandonada por Eneas es mencionada por Calderón de una manera muy superficial y estereotipada en *Fieras afemina amor*, como un ejemplo más de mujer fatal que es capaz de arrastrar la voluntad de un hombre (incluso de un héroe): ...*Jasón / por la gran Medea; después / Teseo por Ariadna; / Eneas por Dido...* (2056). Mención un tanto injusta, si acudimos a las fuentes de la leyenda, pues si es verdad que Eneas tenía la intención de abandonar sus *hados* por ella, los dioses le forzaron a seguir su camino y fue la *infelix* Dido quien llevó la peor parte.

B] Aunque el personaje pudiera tener alguna leyenda antigua de origen fenicio asociada a su nombre, es evidente que fue la *Eneida* de Virgilio³⁶⁸ la obra que estableció su figura mitológica y de la que deriva su posterior tradición. En el libro primero, el propio Júpiter es quien predispone favorablemente a Dido, reina de Cartago, ante la llegada de Eneas y sus compañeros. Pero Venus, desconfiada de la legendaria *perfidia púnica* y de las constantes acechanzas de Juno, se asegura el amor de la joven haciendo que Cupido (en forma de Ascanio) llegue a su regazo y le clave sus dardos infalibles, que empiezan a causar efecto, pues mientras todos charlan animadamente en el banquete ...*la desdichada Dido apuraba un intenso amor...* En el libro IV tenemos a Dido rendidamente enamorada del héroe troyano, aunque con algún escrúpulo de fidelidad a la memoria de su primer marido muerto, Siqueo. Pero las diosas maniobran para que Dido y Eneas se encuentren en una cueva y, aparentemente, enlacen sus destinos. Eneas parece aceptar esa opción, unir su pueblo con el tirio y regir esa nueva ciudad, pero no son esos los designios de Júpiter, que lo fuerza a tomar de nuevo las naves y dejar abandonada y humillada a Dido. La intuición de la mujer descubre los planes de Eneas, y ante lo irreversible de la decisión de éste, y tras una larga y atormentada agonía interior descrita con gran brillantez por el poeta, resuelve por fin quitarse la vida con una espada sobre el lecho que compartían. Dido se convierte en ese momento, y para siempre, en paradigma de heroína romántica desdichada. Ovidio³⁶⁹ no desaprovecha la emoción que transmite la narración de Virgilio y nos presenta a Dido escribiendo su carta a Eneas justo antes de darse muerte, recreando los magistrales versos del poeta mantuano y cargando un poco más, si cabe, el patetismo de la escena.

C] Llama la atención la escasa presencia de la heroína virgiliana en la obra de Calderón en contraste con su abundante cultivo en nuestras letras del Siglo de Oro³⁷⁰, tanto en formato dramático como en poesía. Tan sólo procede aquí destacar que el ligero matiz peyorativo que podemos adivinar en la mención calderoniana no es el más extendido en nuestra literatura áurea, donde Dido suele ser presentada como una buena mujer víctima de un engaño, y Eneas como un pérfido traidor. Se llegará a acusar, incluso, a Virgilio

³⁶⁸ Verg. *Aen.* I; IV (I 749) ...*infelix Dido longumque bibebat amorem...*

³⁶⁹ Ov. *Ep.* VII.

³⁷⁰ Tenemos un exhaustivo y muy documentado repaso de la presencia de este personaje en nuestra literatura áurea en los artículos de LIDA DE MALKIEL (1974), GONZÁLEZ CAÑAL (1988), IZQUIERDO IZQUIERDO (1993) y CRISTÓBAL LÓPEZ (2002). Bastará mencionar, para acreditar esta fortuna literaria de Dido, algunas de sus adaptaciones dramáticas: *Dido y Eneas*, de Guillén de Castro, *Elisa Dido*, de Cristóbal de Virués, *Tragedia de la honra de Dido restaurada*, de Gabriel Lobo Lasso de la Vega y *La honestidad defendida de la reina Dido, reina y fundadora de Cartago*, de Álvaro Cubillo de Aragón.

como propagador de insidias sobre ella; reproche que pone Lope de Vega³⁷¹ en boca de la propia Dido: ...¿*Por qué infamas / mi castidad, Virgilio, / en versos tales?*

DISCORDIA (Ἔρις, Discordia)				Total menciones: 104
FAP (57)	AYC (1)	EDP (45)	ESP (1)	

JUNO

A] La terrible diosa Discordia (la *Eris* helénica) aparece con cierta relevancia en dos de nuestras comedias calderonianas. En *La estatua de Prometeo* es comisionada por Palas para vengarse de Prometeo y Epimeteo (el primero por preferir a Minerva, y el segundo por haberse olvidado de ella en beneficio de Pandora, la estatua que ha cobrado vida): *Y así, pues tú sediciosa / Deidad eres, siembra en ellos / ojerizas, disensiones, / odios y aborrecimientos* (2083). Esta es la función de la diosa que, no en vano, es ...*bastarda deidad, en fin, / hija de Plutón...* (2090). Discordia urde el plan de enfrentar a los dos hermanos, y con ellos a todo el pueblo, mediante el acto simbólico de ofrecer como don a Pandora ...*una / urna que contenga dentro / los hados de la Discordia* (2083). Cuando ambos bandos van a acometerse, aparece la terrible diosa afirmando portar una orden de Júpiter en virtud de la cual la estatua viviente debe ser quemada y Prometeo sometido a su brutal castigo. Pero en el momento en que estas penas están a punto de consumarse, llega Apolo, como verdadero *deus ex machina*, afirmando que Minerva ha obtenido el favor de Júpiter y ha anulado las penas. El dios libera a los dos condenados y deshace el hechizo de Discordia, con lo que todos, comenzando por los dos hermanos titanes, vuelven a amistarse.

También es importante su concurso en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, donde Discordia vuelve a ser el agente de una diosa (la celosa y airada Juno) para provocar mal y daño. Juno trata de impedir como sea la exaltación de Perseo, hijo de una de las aventuras extraconyugales de Júpiter, en este caso con Dánae. Como Mercurio y Palas no dejan ejecutar a Discordia la venganza de Juno, ésta la encomienda ir al infierno y conjurar a las Furias para que impidan *las fortunas* de los dos enamorados. Tras constantes fracasos, la última de las Furias logra infundir en un postrero intento unos celos tan intensos en Fineo que, cuando ya ha sido vencido el monstruo y la unión de los dos jóvenes bendecida por sus padres, se lanza contra Perseo con la intención de matarlo, cosa que le cuesta la vida, abatido por Lidoro.

Discordia, haciendo honor a su nombre, es mencionada también en *Apolo y Clímene*, cuando el dios flechero la cita como la causante de la diversidad de pareceres en la asamblea divina que valoraba qué castigo dar a Apolo por el asesinato de los Cíclopes: *La diosa Discordia / (que son sus solicitudes / sembrar cizañas) sembró / la de opiniones comunes, / en quien hubo quien fiscalice, / y no faltó quien disculpe* (1853-4). Una mención mucho más convencional la encontramos en el auto sacramental *El sacro Parnaso*, donde se la cita de pasada en relación al episodio más célebre con que se la asocia, la famosa *manzana de la discordia*, en la competición de mitología comparada que sostienen Gentilidad y Judaísmo. Como correlato de la manzana envenenada del paraíso terrenal, Gentilidad evoca la manzana griega: ...*la diosa de la discordia / en una manzana trae / aquí a un banquete aquel fuego / en que hasta las piedras arden* (780).

³⁷¹ LÓPE DE VEGA, *Rimas*, soneto 118, 10-11.

B] Eris es una de las divinidades primordiales de la mitología griega que apenas han superado el estadio de abstracción implícito en la idea que significa su nombre. Se la ve con frecuencia en la *Ilíada*³⁷² sembrando el odio y la disensión en la batalla, corriendo entre las filas de combatientes al lado de *Fobos* (Odio) y *Deimos* (Temor), al principio menuda y frágil, y luego creciendo hasta tocar el cielo. Hesíodo³⁷³ la hace siniestra hija de la noche, calificada con los epítetos *astuta* y *abominable*. El episodio de *la manzana de la discordia*, que tanta celebridad dio a la tenebrosa diosa, lo encontramos descrito en Higino³⁷⁴ o *La Biblioteca de Apolodoro*³⁷⁵. La visión homérica la hereda y amplifica Virgilio³⁷⁶, que hace a Discordia una de las espantosas divinidades del mundo infernal: *...y la Discordia enloquecida, con su cabello de víboras recogido con cintas ensangrentadas*.

C] Nada fuera de lo previsible nos cuenta Pérez de Moya³⁷⁷ en su referencia al episodio de la famosa manzana. Totalmente lexicalizada es ya la alusión en Lope de Vega³⁷⁸, que en *El perro del hortelano* traslada las propiedades de la manzana a las de una banda: *yo me acuerdo, cuando fuera / la banda de la discordia, / como la manzana de oro / de Paris y las tres diosas*. Cervantes³⁷⁹ alude a la *discordia*, tal vez como nombre común, pero recordando su actividad en los campos de batalla: *quiero que veáis por vuestros ojos cómo se ha pasado aquí y trasladado entre nosotros la discordia del campo de Agramante*.

DORIS (Δωρίς, Doris)		Total menciones: 39
MEA (2)	HSF (37)	

GALATEA / NEREO

A] Poco más que una simple referencia, ya genealógica, ya como eco de una voluntad ajena, es lo que aporta Doris en estas comedias. En *El mayor encanto, amor*, Doris no es otra cosa que la madre de Galatea. Cuando Ulises le cuenta a Circe sus desventuras pasadas en el mar, refiere el episodio del Cíclope Polifemo, cuya muerte él considera una venganza de los frustrados amores de Acis y Galatea. Al referirse a Galatea, una de las Nereides más conspicuas, recuerda a sus padres: *...el trágico fin vengando / de Acis, generoso joven, / y la hermosa Galatea, / hija de Nereo y Doris...* (1516). Y la propia Galatea hace alusión a su ascendencia al final de la comedia, cuando aparece para librar a Ulises de la ira de Circe y agradecer de esta manera la venganza que el héroe griego ejecutó sobre Polifemo: *...Galatea soy, de Doris / hija y de Nereo, invencible / dios marino...* (1544).

³⁷² *Il. IV* 440-445.

³⁷³ Hes. *Th.* 225-226 Καρτεθόρουμον / στρυγρός.

³⁷⁴ Hyg. *Fab.* 92.

³⁷⁵ *Apollod. Epit.* 3, 2.

³⁷⁶ Verg. *Aen.* VI 280-281 *...et Discordia demens / uipereum crinem uittis innexa cruentis*.

³⁷⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 43.

³⁷⁸ LOPE DE VEGA, *El perro del hortelano*, 1741-1744.

³⁷⁹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XLV.

En *El hijo del Sol, Faetón*, Doris es presentada en el *dramatis personae* como *ninfa del mar*. Aparece acompañando a Tetis en calidad de servidora (*¿Qué letra / quieres que cante, señora?* 1877) generalmente haciendo coro a su patrona. Su relación no es de tía a sobrina o de madre a hija, tal cual aparece en la tradición mítica antigua, según se refiera a la *Tetis* titánide (Τηθύς) o a la *Tetis* nereide (Θέτις). En realidad, su personaje no tiene un desarrollo individual, sino que está sometido a la presencia de Tetis y es un instrumento para complementarlo.

En *Fineza contra Fineza*, uno de los personajes femeninos protagonistas tiene el nombre de Doris, pero no muestra la menor relación con la mitología clásica, tratándose de uno de los típicos *nombres comodín* de aroma clásico que utiliza Calderón en sus comedias mitológicas.

B] Muy poco singularizada encontramos también a la madre de las Nereides en la tradición mitológica antigua, en la que esta divinidad marina es poco más que un nombre. Así en Hesíodo³⁸⁰ (*...de Doris de hermosos cabellos, hija del Océano, río perfecto*), o más tarde en Ovidio³⁸¹, que ya anticipa, en el mito de Polifemo y Galatea, la fórmula genealógica que nos encontramos en Calderón, cuando la ninfa enfatiza su identidad ante Escila: *Pero a mí, que tengo como padre a Nereo y a la cerúlea Doris...*

C] Esta presencia puramente nominal la observamos en Pérez de Moya³⁸², que tiene un capítulo dedicado a Nereo, en el que menciona su matrimonio con Doris: *casó con su hermana Doris, en quien hubo las ninfas, que de su nombre se llamaron Nereides, que fueron en número cincuenta*. Curiosamente, el mitógrafo jienense no hace alusión alguna en esta obra a Galatea. En nuestra gran literatura áurea sus apariciones están vinculadas al mito de Polifemo y Galatea, y se limitan a ilustrar el árbol genealógico de la hermosa nereide, como encontramos en Góngora³⁸³: *Ninfa, de Doris hija, la más bella...*

DRÍADES (Δρύαδες, Dryades)			Total menciones: 4
HSF (2)	AYC (1)	EDO (1)	

CLÍMENE / NÁYADES / NINFAS

A] Las Dríades aparecen caracterizadas en Calderón como ninfas de los bosques, prestas a cantar en distintos coros. Su presencia en las comedias es, como se puede deducir de sus escasas apariciones, muy episódica. En *Apolo y Clímene*, Fitón reclama a las ninfas para cantar lo que ha dispuesto para las bodas del dios y la oceánide: *Dríade bella, deidad de las selvas / náyade hermosa, beldad de las cumbres, / venid a mi voz, atended a mi ruego* (1855). En *El hijo del Sol, Faetón*, volvemos a encontrar a estas ninfas componiendo un coro. Épafo se dirige a ellas en estos términos: *Bellas hijas de la Aurora, / dulces dríades, en quien / (ninfas de flores y frutos) / depositó el rosicler...* (1863). Poco después Galatea reconoce a ese coro con las siguientes palabras: *Dríades*

³⁸⁰ Hes. *Th.* 241-242 ... Δωρίδος ἠυκόμοιο, / κούρης Ὠκεανοῖο τελήεντος ποταμοῖο...

³⁸¹ Ov. *Met.* XIII 742 *At mihi, cui pater est Nereus, quam caerula Doris...*

³⁸² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, II, 11.

³⁸³ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 97.

deben de ser, que al concepto de sus hojas / la saludaron también (1864). En el *Divino Orfeo*, Placer informa al Príncipe de las tinieblas sobre quién puede ser Eurídice. Una de las especulaciones es considerar a la joven una dríade: *Dríade, ninfa del agua, / hay quien diga que es...* (1847).

B] Aunque hay ninfas que tienen un perfil singular y destacado en la mitología grecorromana (casos de Dafne, Eco o Eurídice, por mencionar a tres con un papel importante en estos dramas calderonianos), también se presentan de manera colectiva, como divinidades secundarias que simbolizan la fecundidad y donosura de la naturaleza, y cuya etimología suele ser muy transparente. Las Dríades son tenidas generalmente por ninfas de los bosques, como bien estima Calderón en las dos primeras comedias, aunque entre las ninfas no esté marcado rígidamente el terreno, como sucede en su alusión en *El divino Orfeo*, donde tal vez se cruzaron en su memoria Dríades y Náyades. Las Dríades (o *Hamadriades*, también llamadas) aparecen en ocasiones vinculadas vitalmente con el árbol del que son una suerte de proyección divina. Así, en Apolonio de Rodas³⁸⁴ encontramos una curiosa anécdota contada a los Argonautas por el anciano Fineo, el adivino ciego. Al amparo de su ciencia acudió Parebio, un hombre infortunado, para saber por qué razón el destino lo castigaba con la pobreza. Fineo supo que la culpa provenía de su padre, que había talado un roble a pesar de los insistentes ruegos de la ninfa que lo habitaba, lo cual supuso la ruina para él y sus descendientes. En una hermosa elegía³⁸⁵ Propercio cuenta cómo las Dríades se llevaron de manera casi insensible a Hilas, el joven y bello amante de Hércules, que se había extraviado en busca de agua (...*arreatadas por la blancura que no dejan de admirar, las doncellas Dríades abandonan sus acostumbradas danzas...*).

C] Las Dríades, como apunta en su gran manual mitológico Pérez de Moya³⁸⁶ (que las denomina *Hamadriades*), derivan del étimo griego δρῦς (*encina*), una suerte de denominación por antonomasia de todo el bosque. Garcilaso³⁸⁷, en la hermosa complicidad con la naturaleza que destilan sus églogas, menciona a las Náyades, Napeas, Oréades y Dríades como ninfas, respectivamente, de los ríos, de los altozanos, de los montes y de los bosques, en el largo parlamento autoconmiseratorio que hace Albanio, desengañado y retirado en las selvas, cuando reclama la complicidad de seres y elementos naturales: *¡Oh dríadas, de amor hermoso nido, / dulces y preciosísimas doncellas / que a la tarde salís de lo escondido, / con los cabellos rubios que las bellas / espaldas dejan de oro cobijadas!* Tributario de la misma tradición se muestra Cervantes³⁸⁸ en *El Quijote*, cuando el enjuto hidalgo se retira a Sierra Morena a hacer su famosa penitencia amorosa. Allí invoca a las ninfas del siguiente modo: *¡Oh vosotras, napeas y dríades, que tenéis por costumbre de habitar en las espesuras de los montes...!* Luis Barahona de Soto³⁸⁹ dedica una de sus tres églogas (*Égloga de las hamadriades*) a estas ninfas boscosas, bien identificadas ya desde el arranque de la composición: *Bellas hamadriades que cría / cerca del breve Dauro el bosque umbroso...*

³⁸⁴ A.R. II 475-486.

³⁸⁵ Prop. I 20, 45-46 *Cuius ut accensae Dryades candore puellae / miratae solitos destituere choros.*

³⁸⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 22.

³⁸⁷ GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga II*, 608-631.

³⁸⁸ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXV.

³⁸⁹ BARAHONA DE SOTO, *Tres églogas*, I, 1-2.

ECO (Ἠχώ, Echo)			Total menciones: 230
TMP (2)	LDA (22)	EYN (206)	

ARCADIA / NARCISO / LIRÍOPE

A] Una de las ninfas más conocidas e individualizadas es Eco, una hermosa etiología para dar explicación legendaria al fenómeno natural del mismo nombre. Relacionada con Pan o con Narciso, según distintas tradiciones mitológicas, en todos los casos asume un papel de víctima pasiva que se deja consumir de amor hasta quedar reducida a su voz. Calderón fue seducido por la delicada espiritualidad de este mito, y dedicó toda una comedia a la historia de Eco y Narciso. También la menciona en otras dos comedias mitológicas, aunque de manera ocasional. Innova Calderón con respecto a la versión de Ovidio en la ubicación de la comedia, que él emplaza en la Arcadia (geografía mítica más poderosa que la Beocia de Ovidio). Por lo demás, y a rasgos generales, no hay disonancia entre la versión ovidiana y la recreación del dramaturgo madrileño. También es calderoniano el apartamiento del bello joven, así como la condición monstruosa de su madre, forzados uno y otro a un molde dramático tan del gusto de nuestro poeta.

En *Los tres mayores prodigios*, cuando en la jornada primera Jasón se aproxima en la nave Argo a la isla de Colco, ante el sonido de un clarín que viene del mar, Medea y los demás circunstantes que observan su llegada desde tierra aventuran varias hipótesis: *ABSINTO.- Eco, ninfa vocal, que el aire yerra, / al mar se habrá llevado algún acento. MEDEA.- En los montes no más Eco se encierra, / que eco no puede haber donde no hay viento, / en lo hueco de un monte o de una sierra, / dando albergue a su mísero lamento* (1552). La docta Medea reduce a la ninfa al fenómeno acústico que representa.

Mayor relevancia tiene Eco en *El laurel de Apolo*. En la segunda jornada de la comedia, Amor recurre a ella para esparcir su fama. La ninfa recuerda ligeramente su desdichado mito, cuando afirma que le interesa publicar el poder de Amor, de quien sufrió sus furiosos embates (...*que tu venganza / también me toca a mí, / pues muriendo de amor, / es lustre mío decir / que no son brutos triunfos para ti* 1751). Eco se encarga de repetir, en un vistoso efecto dramático, la palabra *amor*, mientras el coro de Iris hace lo propio con la de *olvido*.

Pero donde Eco cobra un mayor protagonismo es en la comedia *Eco y Narciso*. La acción tiene lugar en la Arcadia, donde la ninfa celebra su decimoquinto cumpleaños y todos festejan su galanura y belleza. No muy lejos de allí, Liríope trata de calmar las ansias de conocimiento de su hijo Narciso, al que tiene aislado por temor a un vaticinio. Pero Anteo, un cazador, captura a Liríope, confundiéndola con un monstruo, en uno de esos increíbles actos de fe que de vez en cuando nos propone nuestro poeta. Enamorado de Eco, hace entrega de su captura a la ninfa, a quien Liríope explica el aislamiento de su hijo en razón a un vaticinio hecho por Tiresias: *Una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo. / Guárdale de ver y oír* (1914). Entre tanto, y como es norma en este tipo de comedias, se desencadena un certamen galante por los favores de Eco entre sus pretendientes. Pero Narciso se cruzará en el camino de todos ellos al aparecer ante la ninfa, atraído por su dulce voz. En un principio, el joven se muestra esquivo, en contraste con Eco, que nada más verlo ha quedado perdidamente enamorada y lo amenaza incluso con desvanecerse en el aire si no la acepta. Liríope, por su parte, alarmada ante el posible cumplimiento del vaticinio de Tiresias, prepara un veneno aprendido de éste para paralizar la voz ...*porque / de las razones no usa, / sin pronunciar ni aprender, / sino sólo lo que oye, / y aun eso la última vez* (1931). Eco

recibe este tósigo casi a la vez que Narciso contempla su bello rostro en una fuente. Cuando la ninfa se encuentra con él, no es capaz de persuadirlo de que se aparte de su reflejo en el agua, porque ella misma empieza a sentir los efectos del veneno, de manera que tan sólo puede responder la parte final de lo que se le dice. Sin embargo, Eco sí es capaz de razonar para sí misma, en un interesante y hermoso monólogo interior en el que determina desvanecerse en la resonancia de las voces ajenas (...*que de responder a todos / desde aquí os doy palabra, / llorando con los que lloran, / cantando con los que cantan* 1935). El destino se ha cumplido, y el final es muy poético: al querer despeñarse Narciso, Eco trata de evitarlo o correr el mismo destino, de suerte que la ninfa se eleva al aire y Narciso cae muerto, evaneciéndose su cuerpo y apareciendo en su lugar una hermosa flor.

B] El mito de Eco y Narciso quedó definitivamente tallado para la posteridad en Ovidio³⁹⁰. En su célebre versión, Narciso es hijo del dios Cefiso y de la ninfa Liríope. Al nacer, sus padres consultaron al adivino Tiresias, quien les advirtió que Narciso viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo. Con estas cautelas pasó su infancia hasta llegar a la juventud. Pero su rara hermosura sería causa de su tragedia, pues a pesar de ser requerido por muchas muchachas y ninfas, él se mostraba displicente e interesado sólo por la caza. Una de las ninfas, Eco, perdidamente enamorada del joven y rechazada por éste, como todas las demás, se retiró a morir lentamente, hasta que de ella sólo quedó un eco que repetía las voces ajenas. Despechadas, sus compañeras reclaman venganza, y ésta llega cuando el joven, cansado tras una cacería, se aproxima a una fuente a beber. En ella contempla su propia imagen, de la que se enamora de tal manera que se desocupa de sí mismo y acaba por morir, dejando como único testimonio la flor del narciso.

C] Pérez de Moya³⁹¹ coincide en lo esencial con la versión ovidiana. Dice sobre Eco en su declaración moral: *Por Eco, que ninguna palabra pronuncia, excepto la última sílaba, se entiende la inmortalidad del nombre y fama, que los espíritus altos y nobles estiman mucho, como cosa firme, siendo esto nada*. No parece que Calderón haya tenido muy en cuenta esta hermenéutica en su comedia. En Garcilaso de la Vega³⁹² encontramos una hermosa referencia a la ninfa en labios del desdichado Albano: *Eco sola me muestra ser piadosa; / respondiéndome prueba conhortarme, / como quien probó mal tan importuno; / mas no quiere mostrarse y consolarme*. Contemplamos en el poeta toledano ese toque de *solidaridad humana* que también otorga Calderón a la ninfa, y que la convierte en cómplice de los sentimientos ajenos. Góngora³⁹³, en un romance burlesco dedicado a la leyenda de Píramo y Tisbe, hace mofa también de Eco y Narciso, acreditando la popularidad de este motivo mitológico: *Narciso, no el de las flores / pompa, que vocal sepulcro / construyó a su boboncilla / en el valle más profundo...*

³⁹⁰ Ov. *Met.* III 339-510.

³⁹¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, V, 8.

³⁹² GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga II*, 598-601.

³⁹³ GÓNGORA, *Romances*, 74, 105-108.

EDIPO (Οἰδίπους, Oedipus)	Total menciones: 1
----------------------------------	--------------------

MEA (1)

ESFINGE

A] No deja de ser significativo que un personaje (más bien se podría hablar de todo un ciclo mítico) tan vinculado a la tragedia clásica grecorromana no haya dejado más rastro en los dramas de Calderón que una pobre mención aislada. Máxime cuando nuestro poeta sentía un especial interés, tal vez derivado de su propia biografía y patente en algunas de las comedias estudiadas, por los conflictos en las relaciones paterno-filiales. En *El mayor encanto, Amor*, cuando Ulises se considera a salvo de la amenaza de Circe, se jacta ante la hermosa hechicera de sus hazañas comparándolas con las de otros famosos héroes griegos, celebrados por su ingenio y astucia: *...yo fui de vuestros venenos / triunfador, Teseo felice / fui de vuestros laberintos, / y Edipo de vuestra esfinge* (1543). Edipo, como vemos, queda reducido en Calderón a un ejemplo convencional de astucia, la que puso de manifiesto en el episodio de la esfinge de Tebas y que no es aquí otra cosa que una simple píldora anticuaria.

B] El carácter totalmente casual y estereotipado de la mención no hace necesario sumergirse en las fuentes antiguas en busca de la inspiración de Calderón. Sólo queda insistir en el poco eco que tuvieron en un genio de la creación dramática los poderosos caracteres tallados por otro hito en la historia del teatro, Sófocles, a quien tanto sedujo el ciclo tebano (*Edipo rey, Antígona, Edipo en Colono*). Tal vez la tremenda carga dramática de estas composiciones, incluso el mal lugar en que quedan los representantes del poder monárquico en ellas, no las hacían el tema más apropiado para ser recreado en una brillante fiesta palaciega que tiene como principal meta complacer las ansias de espectáculo del rey y su corte. Aunque quien escribió *La hija del Aire*, bien podría haber dedicado también su atención al mito de Edipo.

C] Coincide esta desatención de nuestro dramaturgo con la ausencia de mención al ciclo edípico en Pérez de Moya y, en general, su escasa presencia en nuestra literatura del Siglo de Oro. Lo cual no quiere decir que fuera desconocido, como ejemplifica la alusión de Lope de Vega³⁹⁴ al *Edipo Rey* de Sófocles, a quien reprocha alguna incoherencia interna: *...quiero decir, se olvide, como en Sófocles / se reprehende, no acordarse Edipo / del haber muerto por su mano a Layo*. Comentario que el Fénix hace en su preceptiva teatral, es decir, considerando, para bien o para mal, a la obra griega como un modelo de referencia.

EETES (Αἰήτης, Aetes)	Total menciones: 1
------------------------------	--------------------

TMP (1)

JASÓN / MEDEA / VELLOCINO

A] Sólo en una ocasión aparece designado este personaje por su nombre en la única comedia en que aparece como tal, *Los tres mayores prodigios*, pues las demás referencias a su persona se le hacen como “rey”. Este dato es significativo del poco relieve que cobra el personaje en la obra, donde apenas tiene presencia. Se limita a

³⁹⁴ LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, 291-293.

figurar como padre de Medea, del que, por cierto, afirma la joven, caracterizada en Calderón con una insultante soberbia, más se debe tener por ser padre suyo que rey de grandes dominios (...no Augusto tanto, porque, / en ella [su república] absoluto reina, / como por ser padre mío, / que es más imperio y grandeza / que poseer los imperios / del sol... (1554). La propia Medea se refiere a él por su nombre cuando se lo presenta a Jasón, que acaba de tomar tierra en Colco a bordo de la famosa nave Argo: ...llámase Colcos, Aetes, / en cuya augusta presencia / ahora asistes, es quien / su república gobierna (1554). Por lo demás, tenemos en Calderón un rey investido de la majestad con que suelen aparecer los monarcas en su teatro. No debemos olvidar que el rey es el principal destinatario de este tipo de comedias, quien las sufraga y cuya exaltación es uno de los principales motivos de su composición. Se muestra autoritario al sojuzgar la violenta voluntad de su hija Medea cuando Friso decide consagrar el vellocino de oro a Marte en lugar de a la joven, que se considera mucho más merecedora de él. También aparece hospitalario ante la llegada de Jasón, ofreciéndole ayuda y favor, aunque cuando éste logra consumar sus planes de robar el vellocino, sale en su persecución por el temor que le causa desairar al dios Marte.

Mucha más importancia tiene el personaje en el auto sacramental *El divino Jasón*, aunque no sea designado ni una sola vez con su nombre propio. El rey representa en esta pieza su típico papel alegórico de *Mundo*, que significa las seducciones que intentan apartar al hombre de su salvación. En primer lugar, trata de hundir la nave de Jasón (*Iglesia*) invocando la fuerza del mar y los vientos. Luego, en un último intento de evitar que Jasón (Cristo) cobre el vellocino de Oro (*Alma humana*), el Rey le ofrece las famosas tentaciones bíblicas, que son rechazadas con firmeza por el divino héroe. No puede estar ya más lejos el legendario rey de la Cólquide de su origen que en esta abstracción teológica de Calderón.

B] Para las fuentes clásicas del mito en que se inscribe este personaje, nos remitimos a lo que se dice al respecto de Medea y Jasón.

C] Como es natural, la mención a este rey en nuestra literatura está muy asociada al ciclo mítico de Medea y Jasón, aunque a veces con no mucha precisión. En la comedia de Lope de Vega³⁹⁵ *El vellocino de Oro*, igual que sucede en Calderón, se introducen las intervenciones de este personaje utilizando el genérico “rey”, aunque, en referencias de terceros aparece su nombre. Así, Fineo se presenta a Jasón diciendo: *Soy el príncipe Fineo, / sobrino del rey Oeta / rey de Colcos, padre ilustre / de la divina Medea*. Pero, curiosamente, en las anotaciones el rey de Colco aparece con el nombre de Fineo.

EGLE (Αἴγλη, Aegle)	Total menciones: 34
----------------------------	---------------------

FAM (34)

ATLANTE / HESPERIA / HESPÉRIDES / HÉSPERO / VERUSA

A] Egle es el nombre de una de las Hespérides que la tradición ofrece de manera sistemática, frente a las variaciones y alteraciones en la denominación de los nombres de sus hermanas. Sin embargo, en *Fieras afemina amor* (única comedia en que la encontramos) tiene un papel menos destacado que Hesperia, que es la que narra a

³⁹⁵ LOPE DE VEGA, *El vellocino de Oro*, 1051-1054.

Hércules su historia. Egle actúa, por así decirlo, de manera colegiada, no independiente. Calderón dibuja a las tres Hespérides en un hermoso palacio lleno de tesoros, entre los que se incluye un árbol nacido de la manzana de la discordia. Árbol que da unos frutos dorados que tienen la propiedad, para sus poseedores, de atraer a la persona amada. Por eso el jardín es tan codiciado y lo guarda un terrible dragón que impide la entrada de todo varón. La comedia comienza con Hércules dando muerte al famoso león de Nemea, muy cerca del Jardín de las Hespérides. A pesar de que las tres ninfas que lo habitan le hacen severas advertencias de que no penetre en él, Hércules obliga a una de ellas, Hesperia, a que le dé información sobre ese lugar. Ella relata toda la historia de su familia y la del jardín. Contra lo que sucede en las versiones más reconocidas de sus *doce trabajos*, y para demostrar el poco aprecio que le merecen las mujeres, una vez contada la historia, rehúsa atacar al dragón y se echa a dormir. En la jornada segunda vuelven a aparecer las ninfas cuando Yole encuentra cobijo en su jardín ante el imperioso requerimiento de Hércules. De nada vale esta protección, porque el héroe, con la ayuda del caballo alado Pégaso, logra entrar en el huerto y vencer al dragón.

B] Egle es el nombre de una de las tres Hespérides, ocupadas en custodiar, según la mayoría de los testimonios literarios que refieren el mito, su famoso jardín, en el que se encuentran las manzanas de oro, regalo de bodas de la Tierra a su nieta Hera. Su mito está muy relacionado con una de las andanzas más conocidas de Heracles, su viaje al extremo occidente en busca de los dorados frutos, dadores de la inmortalidad. El nombre lo comparten una náyade y una helíade, además de otros personajes mitológicos de poco relieve. Su significado en griego (αἴγλη, *brillo, esplendor*), hace que sea un nombre común proclive a ser convertido en propio, y muy adecuado para el papel que asume la ninfa como luz del atardecer. El mito de las Hespérides, o ninfas del atardecer (es decir, *occidentales*), está relacionado con la percepción geográfica que del mundo tenían los antiguos griegos. Ubicaban su morada en el extremo occidente, que para ellos era Iberia. Ya Hesíodo³⁹⁶ las menciona así, aunque según él son hijas de la noche, y no de Atlante o de Héspero, que es la versión que sigue Calderón: *...y las Hespérides, que al otro lado del ínclito Océano cuidan de las doradas manzanas y de los árboles que dan el fruto.*

C] El nombre de Egle está tan consolidado en la transmisión del mito que, a título de ejemplo, es el único, entre los de las tres hermanas, que Pérez de Moya³⁹⁷ mantiene inalterado en su forma con respecto a la versión calderoniana: *Este Hesperus o Hespero tuvo tres hijas que los poetas llamaron Espérides, que se llamaron Egle, Beretusa y Espertusa.*

ENDIMIÓN (Ἐνδυμίων, Endymion)			Total menciones: 5
AYC (1)	ALA (1)	FCF (3)	

DIANA / LUNA

A] El hermoso pastor eolio, amante de la luna y dormido en un eterno sueño de juventud, aparece en Calderón siempre asociado a la figura de Diana. Hay que advertir

³⁹⁶ Hes. *Th.* 215-216 Ἐσπερίδας θ', αἷς μῆλα πέτρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο / χρύσεια καλὰ μέλουσι φέροντα τὰ δένδρεα καρπὸν.

³⁹⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, IV, 10.

que en nuestro poeta la síntesis Diana-Selene es total, cosa no tan clara en la tradición mitológica más antigua. La aportación de Selene proporciona a la diosa nuevos matices (es la única cesión amorosa que se le puede achacar) que ponen en duda su rígida concepción de divinidad furibundamente contraria al sentimiento amoroso.

En *Apolo y Clímene* se hace alusión al mito de Endimión cuando Clímene, consagrada a Diana pero enamorada de Apolo y, por tanto, con mucho temor a agraviar a la diosa, le invita a su sierva Clicie a cantar sobre Endimión (que habla de una Diana enamorada) y no sobre Acteón (la faz más cruel de la diosa): *...muda tono y letra, y sea / aquella en que cantar sueles / que en busca de Endimión / de las esferas desciende* (1836). En *Fineza contra fineza* el mito está tratado con más extensión, aunque utilizado del mismo modo, resaltando la incoherencia de la deidad, que vela celosamente por el mantenimiento de una rígida virginidad y del rechazo al hombre y, sin embargo, no pudo evitar enamorarse de Endimión. En este sentido se expresa Anfión, muy contrariado por la actitud de la diosa, que sometió a su padre Acteón a una terrible tortura por un ideario que él comparte, pero que la propia Diana desmintió con su pasión por Endimión: *...deidad que por el melindre / de un fácil acaso leve / mata a un noble Acteón, y admite / a un vil Endimión, o miente / aquel honor o este amor / o entrambos* (2103). Doris, sirvienta de Diana, cuando aparece Anfión en el templo con la intención de destruirlo, da otra versión de los hechos: *Endimión (el más sabio / pastor que Tesalia tiene... 2105)* se empeñó en comprender el carácter mutable de la luna, haciendo una sorprendente traslación del ámbito físico al moral: *...cuando / salvar a tu deidad pretende / de la objeción de mutable / persuadido a que no puedes / haber entrado en el uso / tú de las demás mujeres* (2105). La diosa, halagada por este proceder, le explicó a Endimión las razones de su mudanza, lo que *...al vulgo ocasionó a que / murmure, malicie y piense / que dueño de sus secretos, / lo es de su amor* (2106). En *Ni Amor se libra de amor*, la historia de Endimión sirve como ejemplo a Flora, criada de Psiquis, para argumentar que quien visita a su dueña es un dios, comentando algunos precedentes. *...bien como / por Endimión Diana, / por Dafne Apolo, por Leda / Júpiter...* (1969).

B] Aunque los autores antiguos ofrecen diversas versiones de la leyenda, en todas ellas los motivos comunes son el don de la juventud y sueño eternos de los que goza Endimión (así en la *Biblioteca de Apolodoro*³⁹⁸: *Él escogió permanecer por siempre dormido, joven e inmortal*). Calderón, sin embargo, y en línea con otros personajes de sus comedias, otorga a Endimión, en lugar de sus clásicos atributos, los de la sabiduría astrológica y el ansia de conocimiento. A pesar de la defensa que de la castidad de la diosa hace Doris, la tradición habla de las cincuenta hijas que la Luna tuvo de Endimión, y tenemos testimonios de intenso amor en la literatura clásica, como cuando Diana le dice a Medea en *Las Argonáuticas*³⁹⁹ *...ni la única que me consumo por el bello Endimión*.

C] Sin embargo, en Pérez de Moya⁴⁰⁰ ya encontramos un comentario sobre Endimión más cercano a la imagen transmitida por Calderón, pues nos lo presenta, en su intento de explicación racionalista, como el sabio interesado en los movimientos de la luna que encontramos en nuestro poeta (*...según San Fulgencio, fue un gran sabio, el cual*

³⁹⁸ *Apollod.* I 7, 5 ὁ δὲ αἰρεῖται κοιμᾶσθαι διὰ παντὸς ἀθάνατος καὶ ἀγήρως μένων.

³⁹⁹ A.R. IV 58 ...οὐδ' οἷη καλῶ δαίομαι περὶ Ἐνδυμίῳνι.

⁴⁰⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 7.

primero halló el arte y orden del movimiento de la Luna). Planteamiento que se repite en un soneto de Lope de Vega (*Sentado Endimión al pie de Atlante...*), en el que el Fénix presta atención, sobre todo, a la mutabilidad de la luna y su poca constancia. Melchor Fernández de León, dramaturgo menor contemporáneo de Calderón, dramatizó el tema en una zarzuela en dos actos, *Endimión y Diana*. Hernando de Acuña, por su parte, dedica un soneto a Endimión, en el que el pastor apostrofa al sol en primera persona, para que retire su luz e, implícitamente, deje venir a su amada luna. Estos son sólo algunos ejemplos del intenso cultivo que tuvo el mito en nuestras letras, presente también en otros autores como Fernando de Herrera, Francisco de Torre o Francisco de Aldana⁴⁰¹.

ENEAS (Αἰνεΐας, Aeneas)		Total menciones: 2
AYA (1)	FAM (1)	

DIDO

A] Eneas, a pesar de la enorme popularidad que al héroe troyano le dio Virgilio, es una referencia escasa y citada de manera muy superficial en estas obras de Calderón. Nos encontramos al ilustre antecesor de la gloria romana reducido a su episodio amoroso con Dido, que, por otra parte, aparece totalmente estereotipado. Por las razones que fueran, tal vez por su carácter de secuela, el personaje no produjo en Calderón la fascinación de las leyendas de Ulises, Hércules o Aquiles. En *Fieras afemina amor*, Hesperia evoca a Eneas como un ejemplo ante Hércules de héroes cuya voluntad fue arrastrada por el atractivo de una mujer: *Jasón / por la gran Medea; después / Teseo por Ariadna; / Eneas por Dido; y con él / Paris por Helena* (2056). En *Amado y aborrecido* Eneas es aludido en un contexto burlesco en boca de un gracioso que, como es habitual, no se muestra muy considerado con su pareja: *Pero yo te doy palabra, / si fuere algún día poeta, / (no me dé Dios tal desgracia), / de hacer de ti una comedia, / y tengo de intitularla / el Leonicida de amor, / y el Eneas de su dama* (1707). El gracioso alude, sin duda, a la mala conducta que Eneas tuvo con la reina Dido, y que fue el punto de vista que triunfó en nuestras letras sobre esa historia.

B] Un comentario sobre las fuentes clásicas en que se basan los amores entre Dido y Eneas lo tenemos en el capítulo dedicado a Dido.

C] De igual manera, en el epígrafe de Dido, hacemos una consideración sobre la fortuna de este episodio en nuestro Siglo de Oro⁴⁰². Simplemente, y a título casi de anécdota, diremos que Pérez de Moya⁴⁰³ dedica a Eneas un capítulo de su manual mitográfico y, sorprendentemente, no hace en él alusión alguna a la reina cartaginesa.

⁴⁰¹ Todos ellos y algunos más recogidos por FERNÁNDEZ SAN EMETERIO (2003).

⁴⁰² Para conocer detalles sobre su presencia en la producción dramática del Siglo de Oro, cf. ECHEVARREN FERNÁNDEZ (2007).

⁴⁰³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 47.

ÉOLO (Αἰολός, Aeolus)	Total menciones: 2
------------------------------	--------------------

CYP (1)	EDP (1)
---------	---------

A] Éolo es poco más que otra manera de referirse al viento en las dos únicas ocasiones en que lo encontramos en las obras mitológicas de Calderón. En *Céfalo y Pocris*, en el relato de la tempestad que arrastró a Céfalo a la costa, se designa la fuerza de los vientos con el nombre de su rey: *Viendo, pues, que perecían / todos al rigor de Eolo...* (10). En *La estatua de Prometeo* el titán que da título a la comedia, tras dedicarse al estudio de los astros, llega al conocimiento de los poderes de los dioses. Entre ellos se atribuye *...a Eolo vientos y lluvias...* (2069).

B] La referencia más conocida y rica en matices de este rey la encontramos en la *Odisea* homérica⁴⁰⁴, en la que se describen tanto los palacios reales de su isla, Eolia, como la furia de sus vientos desatados cuando los imprudentes y codiciosos compañeros de Ulises abren el odre que los contenía. Relato que reproduce Ovidio casi en los mismos términos⁴⁰⁵.

C] Pérez de Moya⁴⁰⁶ le dedica al señor de los vientos un capítulo en el que se destaca su dominio sobre ellos, siempre furiosos y prestos a desbocarse, en consonancia con el breve uso dado a Éolo por Calderón: *...y si no amansase las sañas de los vientos, llevarían consigo rastrando por el aire el mar, y las tierras, y el cielo, y así refrenaba los vientos cuando quería, y les dejaba salir.*

ÉPAFO (Ἐπαφος, Epaphus)	Total menciones: 124
--------------------------------	----------------------

HSF (124)

PELEO

Épafo es el nombre que recibe Peleo en *El hijo del Sol, Faetón* antes de su reconocimiento como hijo de Admeto y nieto de Peleo. Este nombre se mantiene a lo largo de toda la comedia en las entradas del personaje y en los apuntes escénicos. Su mito, localizado en Egipto, nada tiene que ver con el de Peleo, y da la sensación de que Calderón lo utilizó como un *nombre comodín* creado como reflejo de la pareja Erídano-Faetón, que sí que tiene lógica en la tradición mítica. A pesar de todo lo hacemos constar para evitar confusiones, por su identidad con un nombre mítico bien conocido y, sobre todo, por la relevancia del personaje en la comedia y el juego terminológico que mantiene con el nombre de Peleo.

⁴⁰⁴ *Od.* X 1-76.

⁴⁰⁵ *Ov. Met.* XIV 223-232.

⁴⁰⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 33.

A] Epimeteo sólo aparece en una comedia, *La estatua de Prometeo*, donde desempeña un papel protagonista junto a su hermano Prometeo, que es quien da título a la obra. En líneas generales, simboliza junto a la diosa Palas a las armas (la lucha y la caza), frente al cultivo de las letras, representado por Prometeo y Minerva (la relación de Palas y Minerva en esta obra está explicada en los apartados dedicados a una y otra). Epimeteo capitanea a la *rústica muchedumbre* del Cáucaso que ha acudido a la convocatoria de su hermano ante el anuncio de una gran novedad. Se trata de una impresionante estatua de Minerva que ha construido el titán filántropo como homenaje a la diosa del conocimiento, en gratitud por la sabiduría que él ha alcanzado en su retiro, y a la que considera que el pueblo debe rendir culto. Epimeteo, por su parte, sorprendido ante la espectacularidad de la talla, promete levantarle un magnífico templo (porque arguye que de otra manera será menospreciada por el pueblo) y convence a Prometeo de que mantenga escondida la estatua hasta entonces. Este reconocimiento irrita mucho a Palas, sobre todo el hecho de que sea secundado por Epimeteo, con el que comparte las mismas inclinaciones (las armas, la guerra y la caza). Le insta a destruir la estatua o, si no lo hace, le amenaza con su hostilidad. Epimeteo, que se siente muy atraído por la talla, y a la vez no quiere desairar a su diosa protectora, considera un plan intermedio: apoderarse de la estatua de Minerva en secreto, para satisfacer su fascinación hacia ella y, al mismo tiempo, impedir su culto generalizado. Pero antes sucede un hecho sorprendente: la estatua, en contacto con el fuego que Prometeo ha robado a Apolo, cobra vida, aunque no como Minerva, sino como Pandora. Palas, por su parte, ha convocado a Discordia para que introduzca entre los dos hermanos *ojerizas, disensiones, / odios y aborrecimientos* (2083). No falta en la comedia la inevitable dosis de galanteo, merced a la cual Pandora parece aborrecer a Epimeteo, que la adora, y querer a Prometeo, que la rechaza. Epimeteo, por su parte, se nos muestra cada vez más enamorado de la estatua, y aquí la comedia se lía un poco en un enredo de identidades y equívocos (entre Pandora, Minerva y la propia estatua) que confunde hasta al mismo Epimeteo. El pueblo, merced a las artimañas de Discordia, se muestra dividido entre los partidarios de Prometeo (que invocan a Minerva) y los de Epimeteo (que invocan a Palas). Júpiter, para evitar males mayores, decreta el castigo a Prometeo por el hurto del fuego y la destrucción de la estatua. Epimeteo, impulsado por los celos, pretende ser el ejecutor de este castigo: *...y vayan, al ronco son, / a la gruta él y ella / a la hoguera* (2096). Pero al final la aparición de Apolo como *deus ex machina* resuelve el conflicto, al contar cómo Minerva ha conseguido persuadir a Júpiter y ha logrado su perdón, mientras que Palas y Discordia, al ver frustrados sus planes, han huido. Epimeteo se reconcilia con su hermano, a pesar de que éste, que por fin se ha enamorado de Pandora, se vaya a casar con ella.

B] Epimeteo es un titán, hijo de Jápeto y Clímene (o Asia, según vimos cuando nos referimos a este personaje), primo, por tanto, de Zeus y hermano de Prometeo, Atlas y Menecio. Paralelo al célebre mito de Prometeo discurre el de Epimeteo, hermano del anterior. La etimología de los nombres es ya muy significativa (Prometeo, *el que ve antes*, “*el listo*”, frente a Epimeteo, *el que ve después*, “*el tonto*”). Hesíodo⁴⁰⁷ califica

⁴⁰⁷ Hes. Th. 510-511 Προμηθεά / ποίκιλον αἰολόμητιν, ἀμαρτίνοόν τ' Ἐπιμηθεά· ὅς κακὸν ἐξ ἀρχῆς γένητ' ἀνδράσιν ἀλφιστήσι.

como ingenioso y astuto a Prometeo, mientras que a Epimeteo lo tacha de torpe y dice de él *que desde un principio supuso una ruina para los hombres que comen pan*, pues aceptó la compañía de la primera mujer. En la tradición clásica es un elemento de contraste que sirve para resaltar la figura de Prometeo. Zeus no sólo castigó a Prometeo por el robo del fuego, sino también a su principal beneficiario, el género humano, al que inundará de males. Para ello ofreció a Pandora como regalo a su hermano (Hesíodo le da un tratamiento ferozmente misógino al mito en la *Teogonía*, donde ni siquiera menciona el nombre de la mujer, refiriéndose a ella como *un mal para los hombres*⁴⁰⁸) y una jarra que contenía –según la versión mítica considerada– o bien todos los males, o bien todos los bienes. En cualquier caso, la jarra debía estar cerrada, pero Pandora (una representación peyorativa de la mujer) la destapa para que salgan todos los males (y habiten entre los humanos) o todos los bienes (y marchen de la tierra al cielo), quedando en el fondo sólo la esperanza. Como vemos, el mito de Pandora absorbió ya desde Hesíodo⁴⁰⁹, su fuente principal, casi por completo al personaje de Epimeteo.

C] En nuestro Siglo de Oro, y hasta esta comedia de Calderón, es muy escasa (casi inexistente) la explotación literaria de todo el ciclo mítico de Prometeo y, más en concreto, en lo relativo a Epimeteo y Pandora. El dato es llamativo, sobre todo si lo ponemos en parangón con su representación pictórica⁴¹⁰, pues cinco episodios de la leyenda de Pandora decoraban la bóveda de uno de los salones más nobles (el *Salón de los espejos*) del palacio real de los Austrias, el alcázar de Madrid. El último de los compartimentos de la bóveda lo ilustraba una representación de las bodas de Epimeteo y Pandora, pues, de manera sorprendente, el plan iconográfico ideado por Velázquez contemplaba un final feliz, y no la apertura de su devastadora caja. Pérez de Moya⁴¹¹ le dedica un breve capítulo que se reduce, tras citar su genealogía, a comentar cómo y por qué Zeus lo convirtió en una mona y en el que no se menciona para nada a Pandora. Calderón, como vemos, tenía las manos totalmente libres para dar un tratamiento muy personal al mito y convertir las referencias mitológicas en representaciones ideológicas: Epimeteo encarna la fuerza de las armas, igual que Palas, mientras que Prometeo representa el afán de conocimiento, como Minerva. El uso de este mito por parte de Calderón para construir una comedia de profundo sentido filosófico es en sí mismo toda una originalidad, dado el escaso cultivo previo que tuvo en nuestra literatura.

ERÍDANO (Ἠριδανός, Eridanus)	Total menciones: 109
-------------------------------------	----------------------

HSF (90)	AYC (19)
----------	----------

APOLO / CLÍMENE / FAETÓN

A] Erídano es una de las más importantes divinidades fluviales de la mitología griega, donde tanto abundan y tan características son. Es hijo de los titanes Océano y Tetis, y en la tierra se le han atribuido varios ríos, singularmente el Danubio y el Po. La leyenda más célebre asociada con él es la de Faetón, que como veremos, recoge Calderón, quien

⁴⁰⁸ Hes. *Th.* 570 Ἀντίκα δ' ἀντὶ πυρὸς τεύξεν κακὸν ἀνθρώποισι.

⁴⁰⁹ Hes. *Op.* 42-107.

⁴¹⁰ Todos los detalles sobre esta cuestión están extraídos de LÓPEZ TORRIJOS (1985, 391-396), obra que rastrea de manera exhaustiva y documentada la presencia de la mitología en la pintura del Siglo de Oro, y que supone un complemento muy importante para entender su manifestación en la literatura.

⁴¹¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VI, 2.

potencia la doble naturaleza antropomórfica y geográfica del dios. Hoy en día su mayor celebridad deriva del hecho de dar nombre a la constelación más grande de la esfera celeste.

En dos de las comedias consideradas participa Erídano, ambas relacionadas con el ciclo de Apolo-Helio. En *Apolo y Clímene* comparten el nombre de Erídano el mítico río y uno de los pastores que acompañan a Apolo en su destierro mortal. Erídano es mencionado como un río en el largo parlamento en el que Clímene amenaza con suicidarse si su padre Admeto no le da la libertad: *...no me faltará, a lo menos / la más elevada almena / dese homenaje soberbio, / desde donde despeñada / me dé undoso monumento / el Erídano, en quien diga / leve epitafio de hielo...* (1828). Al principio del segundo acto, Admeto explica las razones del apartamiento de Clímene, aludiendo a Erídano, de nuevo, como un accidente geográfico: *...que a esa otra orilla del monte / el sacro Erídano baña* (1830). Sin embargo, un poco más adelante, nos encontramos con un pastor de nombre Erídano que nada tiene que ver con el río, salvo la identidad del nombre, y que incluso *coincide en escena* con él cuando Apolo y Clímene se arrojan al río y el pastor insta a socorrerlos con los barcos que están varados en la ribera. Según avanza la comedia, vuelven a aparecer uno y otro, sin que nunca exista otra interferencia que el nombre que ambos comparten. Por lo que hace al río, se insiste en su carácter sagrado, como cuando Fitón cuenta la pretendida desaparición de Apolo y Clímene, a los que él tiene escondidos (*...apenas la orilla toco / del sacro Erídano...* 1849). Naturalmente, Apolo y Clímene salieron con bien del río, como no cabía esperar otra cosa de tan alta deidad. Al llegar al palacio del dios e intuir de quién se trata, Clímene *ata cabos*: *Y si eres deidad que pudo / el Erídano romper...* (1851). Por otra parte, el desarrollo de la comedia (y, en consecuencia, el río) están ubicados en Etiopía, mientras que la tradición mítica más consistente sitúa al Erídano en Occidente (como vemos, por ejemplo, en Apolonio de Rodas⁴¹², donde los Argonautas se embarcan en su curso hacia el Ródano para llegar al país de los celtas).

Si cuesta entender por qué Calderón escogió para un pastor el mismo nombre que para un río, innecesaria dificultad (más para el lector que para el espectador) de la que era tan fácil prescindir, en *El hijo del Sol, Faetón* esta denominación aún da mucho más de sí. Erídano sigue dando nombre al río, pero además es usado por Faetón para denominarse a sí mismo y a su supuesto abuelo (*Erídano anciano*), que cobra el papel sacerdotal y adivinatorio que tenía Fitón en la comedia anterior, de la que ésta se propone, con bastante flexibilidad, como continuación. Para el personaje que asume la identidad de Faetón, remitimos a la lectura de su apartado correspondiente. Simplemente nos parece oportuno considerar que la duplicidad onomástica de Faetón-Erídano es simétrica a la de su supuesto hermano y rival amoroso (Épafo-Peleo), y que el descubrimiento de sus verdaderas identidades es también correlativo. Este juego dramático tal vez haya sido la razón de esa extraña fórmula onomástica. Como comentábamos, Erídano-anciano asume el papel de sacerdote sabio que conoce el secreto. Fue él quien se hizo cargo de Épafo-Peleo y de su madre cuando fueron rechazados por Anfión, abuelo materno del joven. Admeto, el padre, sólo pudo dejarlos ir en una barca con un puñal como señal para un posible reconocimiento. Clímene aparece en esta comedia en forma de fiera a quien Admeto caza y quiere dar en sacrificio, incluso cuando se da cuenta de que es una mujer. Pero en el momento decisivo, Erídano-anciano la reconoce como su hija. Sigue su desarrollo la historia de Faetón hasta ser abatido por el rayo de Zeus y caer sobre el

⁴¹² A.R. IV 627-628.

río. El propio Erídano-anciano resume este episodio de la siguiente manera: *Ya Júpiter aceptó / vuestros lamentos piadosos / pues cortando con un rayo / el brío de su ambicioso / espíritu que abrasando / iba el mundo, en el undoso / Erídano, que la cuna / le dio, hoy le da el mausoleo* (1902).

En esta comedia, el río, además de accidente natural, se infiltra, por así decir, en la naturaleza de los personajes. A Faetón se le llama Erídano por su abuelo adoptivo, que tiene el mismo nombre, pero también como advertencia premonitória del río en cuyas aguas va a morir. Erídano-anciano es identificado incluso como el propio río por Clímene cuando pide detalles a Faetón, y trata de dar razón de la confusión terminológica (*¿Tú, a quien la anciana vejez / crió de Erídano, aquel río, / en cuya margen se ven / los ganados que guardó / Apolo, de Admeto rey, / y él ese nombre te dio?* (1869). Poco más adelante, sin embargo, Erídano-anciano se vuelve a disociar del río, explicando la razón de su nombre y ubicando el río en Tesalia, olvidado ya de la localización en Etiopía que se le había atribuido en la comedia anterior: *A esa procelosa orilla / del Erídano soberbio, / vasallo del mar, que baja / a darle en Tesalia el feudo; /... / ...de quien, / por los frutos que a ella tengo, / o porque de Diana en ella / soy ministro de su templo, / tomé el nombre, que también / en Erídano conservo* (1874).

B] En Hesíodo⁴¹³ encontramos citado a Erídano entre los ilustres dioses-río hijos de Tetis y Océano. Algunos de sus célebres hermanos son el Nilo, el Alfeo, el Estrimón, el Meandro, el Aqueloo, el Peneo, el Escamandro... El Erídano es de los que tiene entre ellos el privilegio de ostentar un epíteto (*de profundos remolinos*). Apolonio de Rodas⁴¹⁴, que como hemos visto hace remontar a sus Argonautas la corriente de este río, comenta que las consecuencias de la caída de Faetón aún eran notorias en él, pues sus aguas desprendían todavía un intenso hedor a chamusquina y en sus márgenes aún se oía el agudo llanto de las Helíades, desconsoladas hermanas de Faetón, y que incluso se veían sus lágrimas flotar sobre el agua como gotas de aceite. Ovidio⁴¹⁵ nos habla, en su larguísimo relato sobre el triste destino de Faetón, de su caída en el río Erídano; no lo ubica con precisión, aunque llama la atención sobre su apartamiento (*lejos de su patria, en una remota región del orbe, lo recoge el enorme Erídano, y le lava su rostro humeante*).

C] Pérez de Moya⁴¹⁶ recibe la tradición que hace del río Erídano el último destino de Faetón, con palabras que recuerdan a Ovidio: *Y Faetón, cayendo ardiendo, fue a dar lejos de su tierra, en el río Erídano*. En otros autores la mención del río está también asociada al mito de Faetón, como es el caso del Conde de Villamediana⁴¹⁷ quien ve, en su *Fábula de Faeton*, el final del impetuoso joven de la siguiente manera: *Cayendo muere el joven presumido, / flecha es eterna, eterna vengadora; / Erídano piadoso le recibe / y urna en su blando seno le apercibe*. Góngora⁴¹⁸, en un soneto amoroso de serie, se refiere al río también en relación con el infortunado hijo del Sol: *Cenizas de este Erídano segundo / cenizas son; igual mi llanto tierno / a la de Faetón loca*

⁴¹³ Hes. *Th.* 337-345 (338) Ἐριδανὸν βαθυδίνην.

⁴¹⁴ A.R. IV 619-626.

⁴¹⁵ Ov. *Met.* II 323-324 *Quem procul a patria diuerso maximus orbe / excipit Eridanus fumantiaque abluit ora.*

⁴¹⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 18.

⁴¹⁷ VILLAMEDIANA, 391, 1589-1592.

⁴¹⁸ GÓNGORA, *Sonetos Completos*, 83, 20-11.

experiencia. Juan de Arguijo⁴¹⁹, por último, lo utiliza como sinónimo de agua (tal vez entendiéndolo como uno de los ríos infernales) en un soneto dedicado a Tántalo: ...*huye el copioso Erídano a su boca / y en vez de fruta aprieta el aire vano*.

ERÍFILE (Ἐριφύλη, Eriphyle)	Total menciones: 1
------------------------------------	--------------------

HSF (1)

ADMETO / ÉPAFO

A] La Erífile que aparece en *El hijo del Sol, Faetón* nada parece tener que ver con la hermana de Adrasto y esposa de Anfiarao que tiene un papel notable en la expedición de *Los Siete contra Tebas*. En esta comedia representa a una hija de Anfión, rey de Lemnos, y mujer furtiva de Admeto, con la que tiene a Épafo, al que se cambia el nombre en el curso de la comedia por el de *Peleo*: ...*prisionero / yo de Anfión su rey: en cuya / tiranía más consuelo / no tuve que los favores / ... / de Erífile, bella hija / suya, a quien di de secreto / ... / fe y mano de esposo* (1875). Da la impresión, por tanto, de que Erífile es en esta comedia un nombre puesto sin el respaldo de la tradición mítica. Sin duda su parecido con Irífile, personaje protagonista en *La fiera, el rayo y la piedra*, y también probable fruto de la imaginación de Calderón, pudo influir en el empleo de este antropónimo de aroma clásico.

B] En ninguna tradición antigua consta que Admeto estuviera casado con una mujer de ese nombre y, curiosamente, Calderón no menciona ni una sola vez a Alcestis, su célebre esposa, inspiradora de la tragedia homónima de Eurípides. Tampoco acredita ninguna versión que la madre de Épafo se llamara así, siendo, por el contrario, muy conocido el mito de Io. Y, por último, Anfión tomó por esposa a Níobe, hija de Tántalo, ninguna de cuyas hijas llevó el nombre de Erífile.

C] En nuestra literatura este nombre se utilizó para titular una curiosa composición de tema pastoril que agrupa doce églogas, y que fue escrita en México por el obispo de Puerto Rico, el manchego Bernardo de Valbuena, *El Siglo de Oro en las selvas de Erífile* (1608). El libro alcanzó alguna celebridad en su momento, y popularizó un nombre (inspirado en última instancia en la esposa de Anfiarao) que pudo tener su utilidad como comodín onomástico de comedia.

ESCILA (Σκύλλα, Scylla)	Total menciones: 129
--------------------------------	----------------------

MEA (1)	FAP (2)	GDS (125)	ALA (1)
---------	---------	-----------	---------

CARIBDIS / GLAUCO / SIRENAS / ULISES

A] Como ponen de manifiesto de manera notoria los resultados de sus apariciones, Escila presenta un papel protagonista en una de las comedias, mientras que se convierte en una mención muy ocasional en otras tres. En *El golfo de las Sirenas*, Escila es, junto con Caribdis, el desafío que deberá superar la astucia de Ulises o, en la versión

⁴¹⁹ ARGUIJO, VII, 7-8.

alegórica, su temple moral. Aparece en escena vestida de cazadora, disputando con Caribdis los despojos del naufragio que sufren Ulises y sus compañeros al llegar a las costas de Trinacria. Mientras Caribdis amenaza desde el mar, Escila lo hace desde tierra. Una y otra hostigan a los náufragos como cruel desquite de las graves afrentas personales que ambas han sufrido. Escila se jacta incluso de aventajar a Caribdis: *Porque te excedo, / ya que es una la acción nuestra, / en ser bandoleras ambas, / vengando ambas las afrentas / de Aglauco y Neptuno, cuanto / es la gran distancia inmensa / de la hermosura a la voz* (1725). Afrentas de Glauco y Neptuno que no se hacen explícitas en el curso de la comedia. La capacidad seductora de Escila se basa en la vista, pues lo que más se destaca de ella es su hermosura, mientras Caribdis arrastra voluntades con el hechizo de su canto, es decir, por el oído. Cuando llega Ulises, una y otra muestran una gran rivalidad para hacerse con él. Escila es la primera en atacar, fingiendo un desmayo ante el héroe, con la intención de despeñarlo cuando esté a su alcance (dice una de sus sirvientas: *¿qué hace / más que, dejándose ver, / llevar a su torre a un hombre / y dar en el mar con él?* 1732-3). Sin embargo, cuando puede hacerlo, ante los galanteos del héroe, ella comienza a sentirse enamorada. La competencia entre ambas por Ulises se convierte en un mismo sentimiento de venganza cuando el héroe de Ítaca desaira a las dos escapando de sus encantos (*...pase nuestra competencia / a venganza* 1734). Al no poder alcanzarlo con las piedras que le arrojan en su huida, ambas caen despeñadas al mar *muriendo como él había / de morir, en cuya saña / las funerales exequias / montes y piélagos hagan* (1738), convirtiéndose en dos promontorios letales para los marineros. Sileno, *un pescador galán*, resume este destino al final de la comedia: *Que / mirando el mar en bonanza / salí a pescar, y a lo lejos / vi arrojarse despeñadas / al mar Escila y Caribdis, / cuyo sepulcro de plata / construyen dos nuevos montes / en dos pirámides altas, / contra cuantos marineros / tocaren en esas playas; / pues quien escape de Escila, / tendrá en Caribdis borrasca* (1738).

En *El mayor encanto, amor*, Ulises menciona a Escila y Caribdis dentro del relato que de sus aventuras hace a Circe al comienzo de la comedia (recordando, dicho sea de paso, el título de la comedia anterior): *Entre Caribdis y Scila / me vi, y a las dulces voces / del golfo de las Sirenas / basilisco fui de bronce* (1516). En *Ni Amor se libra de amor* nos encontramos con la alusión más estereotipada de ambas como un grave riesgo en la navegación, cuando Psiquis le desea una mala ventura a la nave que la ha dejado abandonada: *Entre Caribdis y Escila / tan zozobrada padezcas...* (1962).

Por último, en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, los villanos, hartos de la actitud presuntuosa de Perseo, lo atan para contarle su historia y bajarle los humos: la nave que los portaba a él y a su madre encalló cerca de aquel puerto: *...trajo un bajel / a la vista de este puerto, / donde encallando en los bajos, / que son Escilas del griego / piélagos del negro Ponto...* (1643). El pleonasma parece en este caso un recurso paródico para ridiculizar las ínfulas expresivas del rústico Bato. Un poco más adelante, Andrómeda, acosada por la pasión de Fineo, lamenta que en su navegación éste no se haya encontrado con los famosos escollos: *¿Dónde dicen que estar suelen / Sirtes y Escilas, si al fin, / sin que unas y otras encuentre, / un aborrecido parte, / y un aborrecido vuelve?* (1663).

Calderón, como vemos, utiliza a Escila, en la primera de las comedias referidas, como un personaje alegórico que significa los peligros de la tentación que nos transmite la vista, en forma de una hermosa joven. El uso del mito, por tanto, tiene, además de su atractivo estético, una carga moralizante. En las demás menciones se alude, sin otras

intenciones, al famoso episodio odiseico, y en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* encontramos una interpretación de Escila al nivel de un nombre común usado como forma de designar un peligro para la navegación. La palabra consolidaría y ampliaría este sentido como un riesgo de cualquier índole que es preciso afrontar en la vida, y su asociación con Caribdis, el estar o escoger entre dos grandes peligros.

B] La popularidad del mito de Escila y Caribdis arranca de la *Odisea*, una de cuyas aventuras más dramáticas tiene como protagonistas a estos dos monstruos. Circe avisa al héroe de Ítaca a qué clase de peligro se va a enfrentar, un monstruo horrible, que habita en una profunda gruta y tiene doce patas, seis cuellos coronados por una espantosa cabeza, cada una con tres filas de dientes *repletos de negra muerte*⁴²⁰. Escila acaba con seis de los compañeros de Ulises al pasar el funesto estrecho, aunque él logra superar también esta dura prueba. En la *Odisea* se nos presenta a Escila como un monstruo y se sugiere que así fue engendrado, sin que se comente nada sobre su origen o pasado. Sobre este particular es Ovidio en sus *Metamorfosis*⁴²¹ quien ofrece la explicación más extendida: Glauco sentía un amor por Escila no correspondido, y acude a Circe a pedirle un remedio. Ésta, que lo ama, no puede soportar el desaire de ser rechazada por él y se venga en su rival amorosa empleando sus artes de hechicera, al convertirla en un terrible híbrido de furiosos perros y hermosa doncella. Es posible que sea de esta tradición de donde Calderón toma a Escila como *tentación visual* por su belleza, pues era un monstruo que daba horrendas voces, como ya se dice en la *Odisea*, frente a la tentación auditiva de Caribdis.

C] Pérez de Moya⁴²² no se detiene demasiado en Escila y Caribdis al repasar las aventuras de Ulises, aunque su versión moral del episodio es clara: *Pasar Ulysses por Scilla, y Circe, y Sirenas sin daño alguno, denota que la sabiduría, entendida por Ulysses, menosprecia la lujuria*. Góngora⁴²³ hace mención del monstruo en su *Fábula de Polifemo y Galatea*, cuando el Cíclope refiere a Galatea las riquezas que acumula, fruto de naufragios habidos en su playa: *delicias de aquel mundo, / ya trofeo de Escila, que, ostentado en nuestra playa...* A Escila, entendida igualmente como peligro marino, sin otra implicación ni geográfica ni moral, la encontramos en un soneto de Lope de Vega⁴²⁴: *Mientras el austro rompe el pardo lino / y Scila suele dar voces dispares...*

ESFINGE (Σφίγγξ, Sphinx)	Total menciones: 3
---------------------------------	--------------------

MEA (1)	AYA (1)	FAP (1)
---------	---------	---------

EDIPO

A] El ciclo de Edipo, a pesar de haber sido el principal *filón* temático de la tragedia grecolatina, no contó con el aprecio de la comedia española (y, singularmente de Calderón), tal vez porque la solemnidad del tratamiento trágico y el enorme peso de su tradición literaria no se avinieran muy bien con alguna de las exigencias de nuestra

⁴²⁰ *Od.* XII 73-126 (92); 234-259 ...πλεῖοι μέλανος θανάτοιο.

⁴²¹ *Ov. Met.* XIV 1-74.

⁴²² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 45.

⁴²³ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 445-446.

⁴²⁴ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 144, 1-2.

comedia cortesana. Con todo, la celebridad del mito llegó hasta sus páginas, aunque como *ejemplo mitológico* de catálogo.

En *El mayor encanto, amor*, Ulises compara la liberación que supuso Edipo para los habitantes de Tebas con lo que él va a ser para los hechizados por la maga Circe: *No fuera Ulises, si ya / que a estos montes he venido, / la libertad no trajera / a cuantos aquí cautivos / tiene el encanto. Hoy seré / de aquesta Esfinge el Edipo* (1518). En *Amado y aborrecido*, la palabra ya se ha convertido en un nombre común para designar a un ser monstruoso cuyo peligro está en su capacidad de atracción: *A esa fiera, a esa enemiga, / a esa esfinge, a esa sirena, / áspid de esta nueva Libia...* (1712). Así se expresa Dante refiriéndose a Irene, la dama que lo rechaza. Por último, en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Polidectes compara a Dánae con una esfinge por el poder mágico que ha tenido sobre él al anular su albedrío: *...por si alguna ocasión veo / en que hablar pueda el deseo / a esa Esfinge, que ha robado / con su hermosura, su brío / y su ingenio mi albedrío* (1658). Vemos en estos tres ejemplos, cómo la precisión en el origen del mito, respetado en el primero, se ha ido diluyendo en un tópico literario que acerca el término a su uso como nombre común.

B] Esfinge es considerada comúnmente como uno de tantos hijos monstruosos de Equidna, la *víbora*. Híbrido de mujer, león y águila, su celebridad deriva del mito tebano de Edipo, donde hacía el papel de un terrible monstruo que presentaba a los que llegaban a la ciudad un enigma imposible que sólo el héroe fue capaz de resolver, librando a Tebas de semejante lacra, pues la revelación del enigma implicaba la muerte de la bestia. La primera referencia al monstruo la tenemos en Hesíodo⁴²⁵, que la hace descender de Quimera y Orto, y ya anticipa su presencia en el ciclo tebano al llamarla *la perdición para los Cadmeos*. Esquilo⁴²⁶ la describe en *Los siete contra Tebas* incrustada en el escudo de uno de los atacantes de la ciudad, y nos consta que compuso un drama satírico (*La Esfinge*) dedicado al terrible monstruo y su encuentro con Edipo. El ciclo mítico de Edipo no fue incluido por Ovidio en sus *Metamorfosis*, ni tampoco (coincidencia no casual, sin duda) considerado en la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya. No nos extraña, por tanto, su llamativa ausencia en el *corpus* mitológico de Calderón.

C] Como muestra del uso estereotipado que se le dio al término, nos puede valer un ejemplo de Góngora⁴²⁷ en su *Soledad primera*, donde la palabra *esfinge* es utilizada como sinónimo de engaño y sofistería: *...no, la que en vulto comenzando humano, / acaba en mortal fiera, / esfinge bachillera que hace hoy a Narciso / Ecos solicitar, desdeñar fuentes.*

⁴²⁵ Hes. *Th.* 326-326 Καδμείοισιν ὄλεθρον.

⁴²⁶ A. *Th.* 538-549.

⁴²⁷ GÓNGORA, *Soledades*, I, 112-116.

ESTÉROPES (Στερόπη, Steropes)	Total menciones: 4
--------------------------------------	--------------------

FRP (2)	FAP (1)	AYC (1)
---------	---------	---------

BRONTES / CÍCLOPES

Calderón nos presenta el nombre de uno de los tres Cíclopes primordiales sin la *ese* final, con lo que no hay que confundirlo con otro personaje mítico, femenino, que nada tiene que ver y que coincide con el del Cíclope si se le quita esa consonante, tanto en español como en griego y latín. En las cuatro ocasiones en que aparece, su mención va siempre asociada a la de Brontes, y a esa entrada remitimos, pues ningún rasgo de especial singularidad guarda uno frente a otro en Calderón. En la tradición mítica la diferencia esencial era el significado de su nombre parlante, pues mientras στεροπή significa *relámpago*, βροντή significa *trueno*.

ETONTE (Αἴθων, Aethon)	Total menciones: 6
-------------------------------	--------------------

LDA (1)	HSF (2)	AYC (1)	EDP (2)
---------	---------	---------	---------

APOLO / FAETÓN / FLEGÓN / PIROIS / SOL

A] Etonte es uno de los caballos que tiran del carro de Helio, el sol, y el que más veces es mencionado en nuestros dramas. Su historia se agota en ese cometido, como pone de manifiesto el significado de su propio nombre (*llameante*), que es algo así como un pleonasma que se amplifica con sus compañeros de tiro (*Flegón* y *Pirois*, formados sobre raíces con un significado semejante que remite a la idea de *llama* y *fuego*). Uncidos al famoso carro solar aparecen en **Apolo y Clímene**: Apolo explica su identidad como dios solar: ...*cuando de Flegón y Etonte / mi voz las coyundas unce...* (1853). En **El laurel de Apolo** el mismo dios vuelve a mencionar a su carro y sus caballos: ...*fiando el pértigo del carro / a Etonte y Flegón* (1760).

En **El hijo del Sol, Faetón**, Galatea les dice a Faetón y Clímene que es buena hora para hablar con el Sol, porque es *La hora en que descansa / de las tareas del día / el Sol, dejando fiada / la rienda a Flegón y Etonte...* (1891). Caballos que, entregados a las inexpertas y soberbias manos de Faetón (otro nombre parlante más, el *resplandeciente*) descabalan su rumbo ...*desbocados y furiosos, / viéndose abatir al suelo, / soberbios extrañan otro / nuevo camino...* (1901), causando una terrible devastación. Por último, en **La estatua de Prometeo**, Apolo acude a hablar con Palas ...*confiada / la rienda a Pirois y Etonte, / vengo al monte...* (2087), cambiando la pareja del caballo.

B] Ovidio⁴²⁸, en la impresionante descripción que hace del mito de Faetón en su *Metamorfosis*, nombra a cuatro caballos: *entretanto los veloces Pirois, Eoo y Etonte, los caballos del Sol, y en cuarto lugar Flegonte, llenan el aire con sus llameantes relinchos y golpean con sus cascos la barrera*. Sus nombres no son otra cosa que concreciones de los atributos del sol (*El fogoso, el de la Aurora, el ardiente y el llameante*, de acuerdo con sus transparentes étimos griegos). Higino⁴²⁹, en un curioso pasaje, se detiene a

⁴²⁸ Ov. *Met.* II 153-155 *Interea uolucres Pyrois et Eous et Aethon, / Solis equi, quartusque Phlegon hinitibus auras / flammiferis inplent pedibusque repagula pulsant.*

⁴²⁹ Hyg. *Fab.* 183.

considerar los nombres de los caballos que tiran del carro del sol, cuáles son machos y cuáles hembras, nombres latinos y griegos y los autores que avalan esas denominaciones, entre los que se cuenta Ovidio.

En la épica homérica⁴³⁰, donde no se mencionan los caballos solares, sí que aparecen los que tiran del carro de Aurora, y cuyos nombres también consisten en personificaciones de términos comunes que implican la idea de luz, llama o conceptos semejantes. Atenea retiene ese carro, que trae el amanecer, para alargar el gozo de Ulises, reunido por fin con Penélope: *y no le permitía uncir sus caballos de ligeras patas, los que llevan la luz a los humanos, Lampo y Faetonte, los caballos que portan a la Aurora.*

C] Pérez de Moya⁴³¹ hace un interesante recuento de los caballos en el capítulo dedicado al Sol: *Este carro del Sol, según Ovidio, en el verso que comienza: Interea volucres, era traído de cuatro caballos llamados Pirois, Eous, Aetón y Plegón. Homero le da solos dos caballos, llamados Lampo y Phaetón...* Lope de Vega⁴³², por su parte, tiende a mantener la pareja predilecta de Calderón entre los caballos del Sol, al utilizarlos como metáfora del amanecer: *Resplandecían por las puertas del Oriente Flegon y Etonte con las bordadas cubiertas y las guarniciones tachonadas de diamantes, dando en las espaldas del Alba con las espumas de oro.* Y un poco más adelante, en la misma obra, tenemos una variación sobre el mismo tema: *No había el alba sentido los pies herrados de oro de Flegón y Etonte...* Por último, en *El amor enamorado*⁴³³, encontramos una referencia a los caballos en boca de Apolo (que confía el carro por un instante a los animales para bajar al suelo de Tesalia) que nos recuerda mucho a dos de las consignadas en Calderón: *Dejé el carro a discreción / de Flegón y Etonte, alumbren / el mundo, y las ruedas de oro / la región etérea surquen.* Etonte es el único caballo que menciona el Conde de Villamediana⁴³⁴ en su *Fábula de Faetón*, en el momento en que, dejadas las riendas a las inexpertas manos del joven, el carro va a comenzar su enloquecida deriva: *Y Etón, fuego espirante, en quien veía / padre presago el inmortal fracaso...*

EURÍDICE (Εὐρυδίκη, Eurydice)	Total menciones: 56
--------------------------------------	---------------------

EDO (56)

ARISTEO / ORFEO

A] Un mito tan *cristiano* como el de Orfeo, que contemplaba la posible resurrección de los muertos, no podía dejar de ser aprovechado como materia de inspiración para un auto sacramental. Calderón lo utilizó como base argumental en dos versiones de un mismo auto mitológico a las que separaron veintinueve años en su composición. Las citas que hacemos pertenecen a la segunda versión de *El divino Orfeo*, representada en 1663, que consideramos un producto más y mejor acabado que la precedente.

⁴³⁰ *Od. XXIII 244-246* οὐδ' ἔα ἵππους ζευγυθ' ὠκύποδας, φάος ἀνθρώποισι φέροντας, / Λάμπων καὶ Φαέθωνθ', οἳ τ' Ἡῶ πῶλοι ἄγουσι.

⁴³¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 17.

⁴³² LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria*, II (p. 161).

⁴³³ LOPE DE VEGA, *El amor enamorado*, p. 97.

⁴³⁴ VILLAMEDIANA, 391, 1037-1038.

En el código alegórico del auto sacramental, Eurídice representa, en ambas composiciones, a la Naturaleza Humana, hermosa esposa de Orfeo (Jesús) revestida de todas las gracias. Así se nos dice en un curioso pasaje pseudofilológico: *No hay Ciencia de que no esté / dotada, tanto, que al verla / tan sabia, que incluye toda / la Erudición de las Ciencias, / Eurídice la han llamado / los que al pronunciarla alteran / el Nombre de Erudición / el acento o la cadencia / ¡cuáles están, aunque en griego / les hablo, la boca abierta!* (1847). Aunque es objeto de la creación divina, ha sido dotada de libre albedrío, y esa libertad es el eje argumental y doctrinal del auto (*Sobre todos esos sois / en quien mi voz se ejecuta / lo imperioso y lo atractivo, / de su libre albedrío usa* 1842). El Príncipe de las tinieblas, amparado en esa libertad de elección, tratará de apoderarse de ella por cualquier medio. Orfeo, el creador, considera a Naturaleza Humana su esposa, con quien vive feliz en el paraíso, *mientras tú advertida vivas / de que entre flores y rosas / puede haber áspid que intente / verter la amarga ponzoña / de sus iras, infestando / la más matizada poma* (1845). Envidia, en trazas de agricultor, tienta a Eurídice (*Dríade, ninfa del Agua / hay quien diga que es* 1847) para que pruebe la única fruta del jardín que le ha sido vedada. Ella cede con facilidad y de inmediato empieza a sentir los síntomas de su error, pasando la creación de ser un lugar apacible y ameno a convertirse en un temible caos. Desmayada, Eurídice cae en manos del Príncipe de las tinieblas, que se la entrega a Leteo, quien le asegura que no saldrá de su poder (*Temor no tengas, / que ya en mi poder y ya / introducida mi fiera / saña en los mortales, haya / quien pase mi línea y vuelva* 1850). Pero Orfeo, que debe superar el trance de la muerte para salvar a su esposa, acepta este supremo sacrificio y obliga al Príncipe de las tinieblas a devolver a Eurídice. Aunque siempre podrá volver la tentación, Orfeo le ha asegurado medios de vencerla: *en la nave de la Vida / tendrá Sacramentos tales / que en ellos ese peligro / enmiende, asegure y salve* (1854). La nave se refiere a la Iglesia, y el sacramento fundamental es el de la eucaristía, cuya exaltación es la última intención de esta obra literaria. La composición acaba con un canto colectivo dirigido a la Naturaleza Humana: *A la nave de la Iglesia, / la Naturaleza pase, / buen viaje, buen pasaje; / pues la nave de la Iglesia / es de la vida la nave, / buen pasaje, buen viaje* (1855). Por lo que se refiere a la primera versión del auto, tan sólo nos parece interesante hacer mención de otra pseudo-etimología (a las que nuestro dramaturgo se muestra tan aficionado) que da Calderón de Eurídice, y para cuyo éxito le sobran un par de sílabas a la palabra⁴³⁵: *Eurídize he de llamarme / que Eurídize significa / justicia...* (1822).

B] Las versiones más conocidas del mito de Orfeo y Eurídice en el mundo clásico, y que más han influido en la posteridad, son las debidas a Virgilio⁴³⁶ y a Ovidio⁴³⁷ (para más detalles, cf. *Aristeo y Orfeo*). Ambos poetas nos cuentan que Eurídice, huyendo de Aristeo, que trataba de forzarla, pisó sin advertirlo una serpiente venenosa que le produjo la muerte. Orfeo, contristado por la pérdida, no se resigna y acude al Hades en su procura. Contra la implacable lógica de la lóbrega mansión, logra suavizar con su canto a los monstruos que evitan cualquier fuga, pero que permitirán salir a su mujer del infierno, con la condición de que Orfeo no la vuelva a contemplar hasta que haya salido a la luz del sol. Cuando ya estaba a punto de salvarse, Orfeo no pudo contener su curiosidad y volvió hacia ella la vista. Y al hacerlo, Eurídice se desvaneció para siempre en las sombras de la gruta infernal. Orfeo vagará desesperado por parajes solitarios

⁴³⁶ Verg. G. IV 453-484.

⁴³⁷ Ov. Met. X 1-105; XI 1-65.

hasta ser despedazado por las mujeres de los Cicones, envidiosas de su fidelidad casi patológica a Eurídice. Calderón, por su parte, se queda con la sustancia salvífica de la historia, dejando de lado el desenlace negativo del mito clásico, y potenciando los dos aspectos que evocan la tradición bíblica: la mordedura de la serpiente y la resurrección.

C] Pérez de Moya⁴³⁸ dedica un capítulo a Orfeo que no ofrece grandes novedades al planteamiento clásico del mito, y con una implicación metafísica mucho menos poderosa que la de Calderón. Hasta su redacción parece la de un mero trámite: *Por Orfeo se entiende al sabio; por su mujer, Eurídice, los deseos o apetitos naturales*. El mito de Orfeo fue fecundo en nuestras letras. Garcilaso⁴³⁹, en la égloga III, nos presenta la muerte de Eurídice en una de las telas que tejen las ninfas del Tajo, para comparar su pronta pérdida con la de Elisa, destacando de manera inolvidable esta circunstancia: *descolorida estaba como rosa / que ha sido fuera de sazón cogida...* El poeta toledano le dedica tres octavas a este mito en las que resume sus aspectos básicos. Juan de Jáuregui⁴⁴⁰ compuso un *Orfeo* en 1624 cuyo resabio culterano irritó hasta el punto de recibir una contestación, el mismo año, por parte de Juan Pérez de Montalbán y su *Orfeo en lengua castellana*. Son también significativas de esta fama alusiones tan tangenciales como la que encontramos en Góngora⁴⁴¹ en su *Fábula de Polifemo y Galatea*: *Huye la ninfa bella, y el marino / amante nadador ser bien quisiera, / ya que no áspid a su pie divino...* Palemo, uno de los pretendientes de Galatea, considera (aunque descarta), la posibilidad de frenar a la ninfa con la mordedura de una serpiente, evocando el destino de Eurídice.

EURISTEO (Εὐρυσθέυς, Eurystheus)	Total menciones: 17
---	---------------------

FAM (17)

HÉRCULES / YOLE

A] Nada que no sea la presencia de Hércules en la comedia *Fieras afemina amor* hace pensar que el Euristio que aparece entre sus personajes, rey de Libia y padre de Yole, tenga algo que ver (aparte del nombre) con el Euristeo mitológico, primo segundo de Hércules, que encarga al gran héroe sus famosos *trabajos*.

B] Con todo, y siendo la semejanza entre los nombres tan grande, nos hemos permitido explorar algunos rasgos que pueden hacer pensar que Calderón tenía presente, aunque fuera de manera un tanto inconsciente, a este personaje de la leyenda de Hércules mientras componía esta comedia. Euristio, en su condición de rey, ostenta cierta soberanía sobre Hércules, por mucho que éste *vaya por libre*. Por alguna razón acude al reclamo del rey, como le hace notar su escudero Licas: *vienes llamado por tu fama altiva / de Euristio, rey de Libia (no me meto / ahora discurrir para qué efeto...)* (2026). Y pelea en defensa de su reino contra Aristeo, aunque luego, al incumplir el monarca su palabra de entregarle la mano de Yole, luce contra el propio rey. Complica también la interpretación del personaje el hecho de que el padre de Yole en la tradición mitológica, Éurito, tenga ciertas semejanzas con el personaje de nuestra comedia. Su leyenda se

⁴³⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 39.

⁴³⁹ GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga III*, 121-243.

⁴⁴⁰ JÁUREGUI, *Orfeo* (pp. 425-516).

⁴⁴¹ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 129-131.

adapta mejor que la de Euristeo a la trama calderoniana, pues Éurito había ofrecido a Yole como trofeo para quien ganara un concurso de tiro con arco, aunque posteriormente se desdijo, al resultar Hércules el ganador. El héroe, desairado por semejante incumplimiento, invade el país de Éurito y se lleva a Yole cautiva. Línea argumental que casa bastante bien con el desarrollo de la comedia.

C] Pérez de Moya⁴⁴² dedica un capítulo a Yole en el que se narra esta confrontación entre su padre y Hércules y, lo que es más importante, la completa secuencia del mito se adapta sin demasiada discrepancia al planteamiento de la comedia. Sin duda, todo este magma mitológico al que nos hemos referido resonaba en la cabeza de nuestro gran dramaturgo a la hora de denominar al rey de Libia y perfilar algunos rasgos argumentales de su obra. Con el nombre de Euristio no hemos encontrado ningún testimonio relevante en nuestras letras áureas fuera de la comedia de Calderón, lo que abunda en la idea de que fue una creación personal de nuestro dramaturgo, y una prueba más de su manera de entender y manipular el material mitológico heredado.

EUROPA (Εὐρώπη, Europa)		Total menciones: 3
TMP (1)	EDJ (2)	

MINOS

A] La famosa ninfa fenicia robada por Zeus y de la que deriva la peculiar estirpe cretense, aparece mencionada en Calderón en dos obras de manera muy esquemática, haciendo una mera alusión al rapto como elemento de comparación, sin ningún desarrollo adicional. Así, en *Los tres mayores prodigios*, la figura de Heles volando sobre el carnero dorado evoca en su hermano Frixo, que cuenta la historia, la escena de Júpiter convertido en toro portando a Europa: *Los cristales presumían / mirando en tan nuevo monstruo / una hermosura robada, / que Júpiter generoso / se hizo carnero por Heles, / como por Europa toro* (1550). En el auto sacramental *El divino Jasón*, la sagrada nave Argo, a la que ven cruzando el mar, se muestra muy apetecible para Mundo e Idolatría, tanto que *...anhela algún robador, / como Júpiter de Europa* (65). La metáfora se repite, también referida a la nave Argo, cuando Idolatría la ve escapar de su alcance: *Espera, nave enemiga, / águila deste país, / toro de mejor Europa* (72).

B] La *Biblioteca de Apolodoro*⁴⁴³ ofrece su sintético relato del célebre rapto, mientras Ovidio⁴⁴⁴ lo desarrolla en una brillante versión llena de delicada intensidad sensual, en la que la tensión entre la ingenuidad de la doncella y la perentoria ansiedad del dios se mantiene en un delicado juego de seducción en que el lenguaje de los gestos es equívoco. El poeta, en una elegante elipsis, sugiere el desenlace en la asustada mirada que la joven dirige hacia tierra aferrada a los cuernos del toro. Esa triste mirada llena de simbolismo es la que resalta de nuevo Ovidio cuando, en otro lugar de su magna obra, describe una suerte de tapiz tejido por Aracne en la que la escena central representa a Europa con la vista prendida a su tierra mientras es arrastrada por el divino toro.

⁴⁴² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 22.

⁴⁴³ *Apollod.* III 1, 1.

⁴⁴⁴ *Ov. Met.* II 833-876; VI, 103-107.

C] Pérez de Moya⁴⁴⁵ dedica un capítulo a Europa, dando cuenta de lo esencial del mito, al modo de la *Biblioteca de Apolodoro*. De la presencia de este episodio en nuestra literatura áurea es imposible no recordar la famosa alusión que hace Góngora⁴⁴⁶ del célebre rapto, a su críptico modo, en el arranque de la *Soledad primera: Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa...* Cervantes⁴⁴⁷ alude de manera más esquemática al mismo episodio: *...tras quien se abalanzó con no creída presteza el cortés Antonio, y sobre sus hombros, como a otra nueva Europa, la puso en la seca arena de la contraria ribera.*

FAETÓN (Φαέθων, Phaethon)					Total menciones: 255
TMP (1)	HSF (247)	AYC (4)	ESP (1)	EDO (2)	

ADMETO / APOLO / CLÍMENE / ERÍDANO / ETONTE / FLEGÓN / PELEO / PIROIS / SOL

A] De las seis obras en las que aparece el célebre hijo del Sol, sólo en una lo hace asumiendo un papel protagonista, *El hijo del Sol, Faetón*. En esta comedia Calderón utiliza el mito para descalificar el pecado de soberbia como uno de los grandes vicios humanos. Este rasgo del personaje prevalece sobre otros muy positivos, como la valentía o la generosidad, y es el que lo abocará al desastre. El gracioso Batilio deja bien claro el sentido del mito: *Con lo que los bobos / lo creerán, y los discretos / sacarán cuán peligroso / es desvanecerse...* (1902). Al comienzo de la comedia contemplamos a Faetón (que hasta que no es reconocido por su padre lleva el nombre de *Erídano*) y a su supuesto hermano Épafo porfiando por conseguir la atención de Tetis, empeñada en perseguir una fiera que resulta ser Clímene, la madre de Faetón. Éste libra a Tetis de la acometida de la fiera, pero el merecimiento de la hazaña recae injustamente sobre Épafo, cosa que irrita sobremanera al soberbio espíritu de Faetón. Una novelesca circunstancia revelará, además, que Épafo es hijo del rey Admeto, y desde entonces recibe el nombre de Peleo, ascendiendo en consideración y nobleza. Todo ello hace que la conducta de Faetón sea cada vez más altanera, como le reprende Tetis: *Ignorado hijo del viento / (que solo a tanta soberbia / él pudiera dar las alas)...* (1879). Faetón, que tiene el pálpito de ser de muy noble abolengo, manifiesta cada vez un comportamiento más engreído, sobre todo después de que Clímene sea capturada y reconocida por Erídano-anciano como su hija. La madre de Faetón, al contar su historia, da a conocer el terrible vaticinio que pesa sobre su hijo y la razón de su reticencia a reconocerlo: *el día que él sepa de sí / y quién es, será del mundo / la ruina, el estrago, el fin...* (1888). Pero aunque Clímene se resiste a declarar la identidad de Faetón, él ya no tiene dudas (*Loco o no, he de presumir / desde hoy de hijo del Sol* 1889). Ante la insistencia de su madre en no desvelar su identidad, Galatea insta a Faetón a preguntárselo al mismo Apolo, el Sol. Ascendiendo a sus áureas mansiones sobre las alas de Iris se presentan madre e hijo ante el Sol, quien, con mala conciencia por no haberlo reconocido antes, se compromete, jurándolo por la laguna Estigia, a ofrecerle el deseo que el joven le pida. Promesa imprudente, porque las ínfulas de Faetón hacen que le reclame, nada menos, que poder gobernar su carro. Nada puede hacer su padre por disuadirlo del intento (*Mucho me pides, Faetón; / que regir mi carro incluye / más dificultoso examen / que*

⁴⁴⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 49.

⁴⁴⁶ GÓNGORA, *Soledades*, I, 1-2.

⁴⁴⁷ CERVANTES, *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 15.

tus pocos años sufren (1897), y le advierte del riesgo: *...verás / que más abrasa que luce* (1897). Una vez en él, Faetón ve colmada su ambición (*A él y a tus plantas me eleva / más la ambición que la nube* 1897). Avanza Faetón ufano en las alturas, contemplando el impresionante espectáculo del mundo (*Más en la gran majestad / de tanto esplendor heroico / el solio me desvanece, / que no la altura del solio* 1900), hasta que llega a Tesalia (*...de Tesalia el horizonte, / que ya descubierto doro, / de mis vanidades es / el más valiente alborozo* 1900), donde ve cómo Épafo (Peleo) y unos enmascarados ejecutan el rapto de Tetis, cosa que desconcierta a Faetón y le hace perder su rumbo con trágicas consecuencias (*...la ardiente luz de tantos / desmandados rayos rojos / montes y mares abrasa* 1901). Ante el estrago que está causando la deriva de Faetón, Júpiter lo abate con un rayo, cumpliéndose el destino, como acepta Clímene: *Que sería su desdicha / cumplió el hado riguroso, / el saber Faetón quién era* (1902). Erídano-anciano resume el destino de Faetón: *Ya Júpiter aceptó / vuestros lamentos piadoso, / pues cortando con un rayo / el brío de su ambicioso / espíritu, que abrasando / iba el mundo, en el undoso / Erídano, que la cuna / le dio, hoy le da el mausoleo* (1902).

Además de en esta comedia, también aparece Faetón en la que la antecede, **Apolo y Clímene**, en una secuencia declarada por el propio Calderón. En ésta última, sin embargo, Faetón no es más que un aviso de las desgracias que vendrán si se consuma la maternidad de la titánide: *«las desgracias e infortunios / (dijo) que a Clímene aguardan, / son que de ella nacerá / un joven, de altivez tanta, / tan indómita soberbia / y tan feroz arrogancia, / que en siriaco idioma / le dé renombre la fama / de Faetón, que significa / rayo...»* (1830). Por cierto, no acredita Calderón un gran conocimiento del griego en este ensayo etimológico.

Fuera de estas dos comedias, Faetón es una referencia circunstancial que aprovecha algún rasgo aislado del mito. Así, en **Los tres mayores prodigios**, Ariadna maldice a Teseo, que la ha abandonado, con el deseo de verlo con tanta claridad (y tanto desastre) como sucedió a Faetón: *...desde allí al valle te arroje, / donde con tanta luz sea / desesperado Faetonte...* (1574). Tampoco falta la deformación graciosa, que tenemos en **El laurel de Apolo** en boca de Rústico, que se refiere al dios solar como *...el padre de Faraón!* (1745). En los conceptuales autos sacramentales, no es extraño que Faetón se haga sinónimo de la idea de soberbia. Así sucede en **El sacro Parnaso**, cuando Gentilidad lo menciona en el combate dialéctico que mantiene con Judaísmo: *Yo encuentro aquí con Faetonte, / que por querer arrogante / levantarse con el día, / al mar despeñado cae* (780). En la primera versión de **El divino Orfeo**, el Príncipe de las tinieblas se compara a sí mismo con Faetón, considerando lo cerca que están las fábulas paganas de transmitir la realidad: *¿Qué más Faetonte que yo, / que por gobernar la Excelsa / carroza del Sol caí?* (1847). Por su parte, en la segunda versión del mismo auto, el pastor Aristeo canta la belleza de los montes del paraíso utilizando, para resaltar su brillo, una atrevida metáfora: *Así privilegiados / siempre alegres, y hermosos / duréis, siendo del sol, verdes faetones...* (1823).

B] Calderón, en **El hijo del Sol, Faetón**, respeta, en buena medida, el tronco principal de su leyenda, trazada con amplitud y precisión en Ovidio⁴⁴⁸. Al final del primer libro nos cuenta el poeta romano cómo Épafo reprocha a Faetón un linaje inferior, y éste acude a su madre Clímene suplicando saber quién es su progenitor. Clímene, cansada de

⁴⁴⁸ Ov. *Met.* I 747-779; II 1-401.

soportar injurias, le asegura que su padre es el Sol, y anima al muchacho a acudir al lejano oriente a confirmar su identidad. El segundo libro de las *Metamorfosis* arranca con una fantástica descripción del palacio del Sol, donde llega peregrino el joven Faetón. El Sol admite ante el joven su paternidad y, emocionado ante la presencia de su hijo, le promete de manera imprudente concederle el don que le solicite. El hijo le pide conducir su carro, y como el Sol no puede desdecirse de su promesa, le da muchos consejos sobre esa peligrosa navegación, sobre todo en lo que hace al gobierno de sus impetuosos corceles. Pero de nada sirve la recomendación, pues los caballos, al no sentir la fuerza de su amo en las bridas, se desbocan, produciendo la incontrolada derrota del astro estragos terribles en cielo y tierra. Tal es la situación, que Júpiter se ve obligado a abatir con un mortífero rayo al auriga, que cae en las aguas del río Erídano. Su madre Clímene y sus hermanas, las Helíades, muy apenadas, se transforman en olmos, y sus lágrimas en ámbar. El Sol, por su parte, irritado, trata de abandonar el gobierno del carro, aunque termina por ceder ante las disculpas y la autoridad de Júpiter.

C] Pérez de Moya⁴⁴⁹ cuenta el mito en extremos parecidos, salvando la mixtura que hace Calderón entre las leyendas de Faetón y la de Tetis y Peleo. De manera sorprendente, nuestro erudito bachiller no saca de esta leyenda una conclusión moral, a la que tan bien se prestaba y que Calderón explota desde el principio de su comedia. En el Siglo de Oro español Faetón fue un personaje muy tratado⁴⁵⁰. El capitán Francisco de Aldana le dedicó una fábula (*Fábula de Phaetonte*) todavía en el s. XVI, tal cual hicieron en la centuria siguiente el Conde de Villamediana (*El Faetón*) y Soto de Rojas (*Los rayos de Faetón*). La más meritoria de las tres, la del inquieto conde⁴⁵¹, delata ya desde su comienzo en una dura sinécdoque cómo Faetón va a representar las funestas consecuencias de la soberbia: *Hijo fue digno del autor del día / el peligroso y alto pensamiento / que pudo acreditar con su osadía, / sino feliz, famoso atrevimiento, / costosa emulación, nueva porfía, / ceder mortal al inmortal intento, / culpa gloriosamente peregrina / que su fama adquirió con su ruina*. Juan de Arguijo⁴⁵² le dedica un soneto a Faetón que comienza también reprochando su atrevimiento, aunque, con mentalidad casi homérica, considera que su fama bien valió su muerte: *...si la gloria que ganaste / excede al bien que por osar perdiste*. Hernando de Acuña⁴⁵³, por último, en un soneto inspirado en el mismo tema, se desentiende de la geografía mitológica, haciéndolo caer sobre las aguas del lombardo *Po, arrasando / riberas, aguas, montes y campaña*.

FAMA (Φήμη / Fama)	Total menciones: 1
FAM (1)	

A] La Fama es una diosa romana cuyo nombre está formado sobre una vieja raíz indoeuropea que, con el significado de *decir*, encontramos tanto en griego (φήμη) como

⁴⁴⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 18.

⁴⁵⁰ Se puede hacer un seguimiento detallado de la fortuna del personaje en nuestras letras en los trabajos de GALLEGO MORELL (1961) y de ROZAS LÓPEZ (1963).

⁴⁵¹ VILLAMEDIANA, 391, 1-8.

⁴⁵² JUAN DE ARGUIJO, *Faetón*, 13-14.

⁴⁵³ ACUÑA, CVI (*Faetón*), 13-14.

en latín (fari). Vendría a ser una personificación de *lo que se dice* de algo o de alguien. Sus atributos, como veremos, potencian su capacidad de percepción y difusión de las noticias. En *Fieras afemina Amor*, cuando Hércules se interna en el Jardín de las Hespérides, la mansión de las famosas titánides le parece ser *el monte de la Fama* (2027).

B] Virgilio⁴⁵⁴ ofrece un primer retrato de la diosa, a la que remonta en su genealogía hasta la misma Tierra, haciéndola hermana de los titanes. Cuando Dido ya no puede ocultar su amor por Eneas, esta rauda divinidad extiende por toda Libia la noticia. Es un monstruo que tiene tantas plumas como ojos para ver, orejas para oír y bocas para hablar. Insomne, no descansa en su cometido de llevar y traer noticias, tanto buenas como malas, tanto verdaderas como falsas. Su carácter negativo lo realza Virgilio ya desde el primer verso: *La Fama, ningún mal hay más veloz que ella*. Ovidio⁴⁵⁵ estiliza aún más a la diosa, emplazándola en un misterioso lugar en medio del mundo (*entre la tierra, el mar y las regiones celestes*) en el que la Fama tiene una alta fortaleza desde donde todo lo ve. Palacio siempre abierto, y con multitud de estancias y corredores por los que se deslizan suaves murmullos que arrastran verdades entre falsedades y noticias confusas. En este palacio vive la Fama, siempre atenta a lo que sucede, tanto en el cielo como en el mar y la tierra. Esta descripción es la que, en última instancia, está aún operativa en la breve alusión que hace nuestro dramaturgo al *monte de la Fama*.

C] Cervantes⁴⁵⁶ se refiere más de una vez al *Templo de la Fama*, al que se ha de llegar tras un difícil acceso: *cuando vuesa merced quisiere ahorrar caminos y trabajos para llegar a la inaccesible cumbre del templo de la Fama...* Aquí el sentido peyorativo que tenía en los clásicos aquella abstracción divinificada se ha mudado en su versión más positiva, es decir, la notoriedad alcanzada por el merecimiento.

FAVONIO (Fauonius)					Total menciones: 12
TMP (1)	HDA (1)	FAP (3)	HSF (4)	AYC (2)	EDJ (1)

CÉFIRO / FLORA

A] Favonio es el nombre de raíz latina (cf. *faueo*, es decir, *que favorece*) que equivale al Céfiro griego (a cuyo comentario remitimos para completar lo que aquí se cuenta); es decir, el sosegado viento del oeste. Calderón, haciendo honor a su etimología, lo suele considerar un soplo suave y apacible, que trae bonanza y tranquilidad. A pesar de que la mitología contempla la personificación divina de los vientos, el Favonio en Calderón no suele salir de su condición de meteoro natural, con algún tinte moral positivo, si acaso. En otras ocasiones no es utilizado de otra manera que como una simple metonimia por *viento*.

En *Los tres mayores prodigios*, Friso cuenta cómo su madre se les apareció a Hele y a él mismo transportada en una nube *...que el favonio / trajo...* (1550). Aquí importan más que el viento sus connotaciones favorables, pues la presencia de su madre para

⁴⁵⁴ Verg. *Aen.* IV 174-188 (174) *Fama, malum qua non aliud uelocius ulla.*

⁴⁵⁵ Ov. *Met.* XII 40-63 (40-41) *Inter terrasque, fretumque / caelestesque plagas.*

⁴⁵⁶ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XVIII.

estos dos niños abandonados y acosados es toda una bendición. En *Apolo y Clímene*, el dios, al aparecer en el *locus amoenus* que se describe, canta la belleza del paraje: *Y porque no disuene / la envidia de las ramas, / en los troncos y copas / suenan Favonio y Aura* (1834). Estas dos suaves corrientes son el remate de un conjunto ideal. En *La hija del aire* Nino se aconseja guardar para sí sus sentimientos amorosos *...que aun no es tiempo que sopladadas / sus cenizas del Favonio / de Amor, el fuego descubran / que arde ocultamente sordo* (740). El viento vuelve a ser caracterizado como una suave brisa que aviva el rescoldo del amor. En *El hijo del Sol, Faetón*, tres coros de ninfas cantarán al vástago del Sol coronado. Uno de los coros es el de Amaltea: *Bellos triunfos de Amaltea, / a quien inspira el Favonio...* (1899). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, al comienzo de la segunda jornada, el héroe tiene una especie de sueño o visión que proyecta una explicación a los enigmas de su vida; entre ellos, su concepción por parte de Júpiter. El Favonio, colado por las rendijas de la prisión de Dánae, ha transmitido al padre de los dioses las excelencias de la joven: *Favonio, el galán de Flora, / que es el que penetra solo / tu alcázar (porque no hay / alcaide para Favonio)...* (1655). También se le cita en esta comedia como *veloz amante de Aura* (1658). Por último, en el auto sacramental *El divino Jasón*, el Mundo anuncia a Idolatría la llegada de la divina nave Argo, soplada por venturoso viento, porque *Auras y Favonios son / los que sus alas animan...* (64).

B] Además de su soplo propiciatorio, vemos a Favonio relacionado como *galán de Flora y amante de Aura*. La segunda expresión parece un pleonasma poético. En cuanto a su relación con Flora (cf. el apartado dedicado a ella), el sustrato mítico que justifica ese apelativo lo encontramos en Ovidio⁴⁵⁷, quien nos cuenta el rapto de Flora por Céfiro (o Favonio), que la hace su feliz mujer. Ovidio, que probablemente improvisa la adaptación de este mito al universo latino, lo asocia al de Céfiro y Cloris para darle su necesario abolengo heleno: *Yo, que ahora me llamo Flora, era antes Cloris. Trabucadas las letras de mi nombre en griego, sueno así en idioma latino*. Pero tal vez la más conocida de las apelaciones al soplo propiciatorio del Favonio la encontramos en la célebre oda horaciana⁴⁵⁸ que canta la llegada de la primavera: *Se disipa el duro invierno con la grata llegada de la primavera y el Favonio...*

C] En nuestra poesía pastoril no podía estar ausente este suave y fecundo soplo. En un pasaje de Garcilaso⁴⁵⁹, el poeta, tal vez no calibrando del todo la identidad de ambos vientos, cita al Favonio junto con su nombre griego, Céfiro, en el contexto idílico de la llegada de la primavera: *Cual suele acompañada de su bando / aparecer la dulce primavera, / cuando Favonio y Céfiro soplando / al campo tornan su beldad primera, / y van artificiosos esmaltando, / de rojo, azul y blanco la ribera...*

⁴⁵⁷ Ov. *Fast.* V 195-212 (195-196) *Chloris eram quae Flora vocor: / corrupta Latino nominis est nostri littera Graeca sono.*

⁴⁵⁸ HORACIO, *Od.* I 4 1

⁴⁵⁹ GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga III*, 321-326.

FEBO (Φοῖβος, Phoebus)		Total menciones: 3
EDP (1)	CYP (2)	

APOLO / CLÍMENE / FAETÓN

A] Febo no es sino un epíteto de Apolo con el que se designa por antonomasia a la divinidad (φοῖβος, *brillante, resplandeciente*). Hace alusión a la relación de Apolo con el Sol, que en época de Calderón era entendida como de total identidad. En nuestro poeta sólo encontramos este epíteto de Apolo en tres ocasiones (muy pocas, si tenemos en cuenta la gran presencia del dios en algunas de estas obras, como se puede constatar en el apartado dedicado a *Apolo*). En *El mayor encanto, amor*, Antistes, para referir la excelencia de Circe sobre sus sirvientas, utiliza el símil del sol y las estrellas: *Detrás de todas venía / bien como el dorado Febo, / acompañado de estrellas / y cercado de luceros* (1512). El epíteto es muy oportuno, pues se está refiriendo al sol como astro, más que como divinidad. Las otras dos menciones las encontramos en un pasaje de *Céfalo y Pocris* con clara intención paródica, de acuerdo al tono de toda la obra: *Pues su armonioso acento, / que añade en cada renuevo / un verde ruiseñor nuevo, / a Febo aclaman iguales, / no a ti, porque tú no vales / un rábano para Febo* (81).

B] Esta apelación a Apolo es muy antigua. Ya en el comienzo de la *Ilíada*⁴⁶⁰ nos encontramos al dios Apolo acompañado de su epíteto, cuando atendiendo a las súplicas del sacerdote Crises: *Presta atención a éste, Febo Apolo*. En la épica griega funciona como epíteto, es decir, suele acompañar al nombre propio. En Roma, sin embargo, se independiza y designa directamente al dios, como encontramos, por ver un ejemplo significativo, en Horacio⁴⁶¹, en una oda dedicada a un ánfora de vino, en cuya última estrofa nos presenta a un Febo identificado con el sol: *...mientras Febo no ponga en fuga a las estrellas con su regreso*.

C] El epíteto tuvo fortuna en la literatura europea posterior y, por supuesto, en la española. La denominación *Febo Apolo*, o simplemente *Febo*, es muy frecuente en nuestras letras áureas. Garcilaso⁴⁶² nos presenta a Albanio increpando a una fuente: *...sabrásme decir del, mi clara fuente? / Dímelo, si lo sabes: así Febo / nunca tus frescas ondas escaliente*, donde Febo no es otra cosa que el sol. Lope de Vega⁴⁶³ comienza una de sus *rimas humanas y divinas* con una mención a Febo como dios de la poesía, es decir, con una de las atribuciones más típicas de Apolo (*Llévome Febo a su Parnaso un día...*). Testimonios que acreditan en nuestra literatura áurea la equivalencia de ambos nombres (y, en consecuencia, la de las divinades que representan) en todos los contextos que les son propios.

⁴⁶⁰ Il. I 43 ... τοῦ δ' ἐκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.

⁴⁶¹ Hor. C. III 21, 24 ... *dum rediens fugat astra Phoebus*.

⁴⁶² GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga II*, 900-902.

⁴⁶³ LOPE DE VEGA, *Rimas de Tomé Burguillos*, p. 1340.

FEDRA (Φαίδρα, Phaedra)			Total menciones: 37
MEA (1)	TMP (30)	LDM (6)	

ARIADNA / MINOS / MINOTAURO / PASÍFAE / TESEO

A] En el caso de Fedra volvemos a contemplar la libertad con la que Calderón aborda el mito clásico. En la comedia parece atenerse a la versión más tradicional de la leyenda (es Ariadna quien ayuda a Teseo a sobrevivir al laberinto y al Minotauro), mientras que en el auto sacramental, donde el dramaturgo necesita encarnar poderosas abstracciones sobre los personajes del mito, potencia las primeras sobre los segundos y, para crear la oposición simétrica entre Verdad y Mentira, recurre a una pretendida oposición entre Ariadna y Fedra.

Fedra aparece en las dos obras que concentran su argumento en el ciclo cretense. En *Los tres mayores prodigios*, la jornada segunda está dedicada al mito de Teseo y el Minotauro. Teseo, que al igual que Jasón en la jornada primera anda en busca de Deyanira para devolvérsela a su común amigo Hércules, en su periplo por Europa aparece en Creta, donde salva de un oso a las hijas del rey Minos, Ariadna y Fedra. Sin embargo, los cretenses, en vez de agradecerse, capturan al joven para entregarlo en sacrificio al Minotauro. Pero Ariadna, que se ha enamorado, está dispuesta incluso a arriesgar su vida por él y con la ayuda del infalible Dédalo consigue librarlo del terrible destino que le esperaba. Teseo acaba con el Minotauro pero, de manera sorprendente, prefiere llevarse consigo en su huida a Fedra y deja abandonada a Ariadna. Decisión tomada tras una suerte de debate interior típico de las comedias calderonianas, cuya conclusión es que Fedra representa el amor y el gusto, mientras que Ariadna representa el agradecimiento, de manera que finalmente prevalece en Teseo la pasión, *...que las pasiones de amor / son soberanas pasiones* (1573).

En el auto sacramental *El laberinto del mundo*, el mito es radicalmente transformado, pues Fedra (como sucede con Ariadna en la comedia) asiste en la prisión a Theos (una especie de compromiso entre Teseo y Dios-Jesús). En el auto Fedra representa a la Verdad, mientras Ariadna es la Mentira, y ambas son hijas del rey Minos (el Mundo). Una y otra ven cómo se acercan dos naves a la costa, una con las velas negras (que pilotan el Furor y la Envidia, y en la que viene cautivo el Hombre) y otra con velas blancas conducida por Theos y la Inocencia. Verdad informa a Theos del lugar en que están y su explicación se remonta a cuando Creta (que según nuestro personaje deriva de *Creata*) era un paraíso, y allí el Género Humano se unió con el Alma, teniendo dos hijas, la Voluntad Libre y la Natural Ciencia, para poder elegir el bien o el mal. Ensoberbecido *...dejó el bien y eligió el mal / con tan loca, con tan ciega / presunción, que le costó / la vida a su Esposa, expuesta / tanto al dolor, que hasta hoy yace / el alma en su Culpa muerta* (1565). Para que la alegoría no ofrezca dudas, Fedra-Verdad la hace explícita: *Y, pues, ya asentadas quedan / las tres etimologías, / de que metáfora sean / Mundo, Mentira y Verdad, / Minos, Ariadna y Fedra* (1565). La Verdad marcha, tratando de auxiliar en lo posible al Hombre, y yendo en pos de ella, Theos llega hasta la entrada de la cueva, donde está la Culpa, que se estremece ante su presencia.

El Hombre ha logrado huir, por el auxilio de la Verdad, antes de ser metido en la gruta, pero lleva encadenada con él a la Malicia. Por culpa del Hombre es capturado Theos y conducido a presencia del Mundo (Minos). Mientras la Mentira lo acusa, la Verdad sale en su defensa, afirmando que se está cometiendo una injusticia. Conducido al sacrificio, Theos vuelve a quejarse del cargo que le supone el Hombre (*¡Ay Hombre, lo que me*

cuestas! 1575). Pero antes de entrar, la Verdad (Fedra) logra acceder a su lado, tras adormecer con un somnífero a la Mentira y la Envidia, siempre vigilantes, para prestarle una gran ayuda (...*llevándole mi fe / tal puñal, tal ovillo y tal manjar, / que, victoriosa de la fiera, dé / glorioso fin a horror tan singular, / pues hilo, arma y manjar...* 1576). Theos tiene que pasar por el trance de su muerte para salvar al Hombre. La Verdad invoca a Theos, ante la incredulidad de la Mentira (*¿A quién llamas, si ninguno / que haya entrado a salir vuelve?* 1579). Culmina el auto con la aparición del Niño, cantando el triunfo de la Verdad y dejando una reflexión para entender el sentido del drama: *Fábula e Historia / Misterio tienen / cuando a la Mentira / la Verdad vence* (1580).

B] La antigüedad del mito de Fedra es grande, pues la tenemos mencionada en la *Odisea* en el catálogo de heroínas que puede ver Ulises en su descenso al Hades⁴⁶⁴: *Contemplé a Fedra, a Procris y a la hermosa Ariadna...* Pero el aspecto de su historia que más atrajo la atención de los grandes poetas dramáticos (el que da aliento a las famosas tragedias conservadas de Eurípides y Séneca, y a las perdidas de Sófocles, Licofrón y otra más de Eurípides) es un episodio que queda fuera de estas obras calderonianas, la atracción irresistible por Hipólito. Tema que también inspiró una de las cartas de las heroínas ovidianas⁴⁶⁵, la que envía Fedra a su hijastro.

C] Es ésta última la Fedra predominante en la literatura española áurea⁴⁶⁶. En *La venganza sin castigo*, Lope de Vega también se dejó seducir por este atractivo drama clásico, aunque recreándolo en unos personajes y contexto propios de la Italia de su época. Dentro de las aventuras cretenses de Teseo, Fedra tiene poco relieve, limitándose a figurar como *la otra* hija del rey Minos, salvo en *El laberinto de Creta*, de Tirso de Molina⁴⁶⁷, anticipo del auto sacramental calderoniano y en la que Fedra hace el mismo papel, según nos cuenta el propio Jasón: *Si refieren las historias / que a Ariadna menosprecio / y con Fedra me desposo, / sabed, fieles, que es lo mesmo / que haber dado de repudio / el merecido libelo / a la Sinagoga ingrata / (que fue mi esposa primero) / por vuestra gentilidad...* Pérez de Moya se desocupa totalmente del mito de Fedra.

FÉNIX (Φοῖνιξ, Phoenix)	Total menciones: 1
--------------------------------	--------------------

EDJ (1)

A] Sólo una vez se menciona al ave Fénix en las obras mitológicas de Calderón. Se trata de un auto sacramental, *El divino Jasón*, un molde tan propicio a acoger esta leyenda, la de un ser que se regenera sobre su propia muerte. Jasón (trasunto de Jesús) se refiere a sí mismo cuando alude al Fénix y a su muerte (y regeneración) al saludar a Medea (el alma humana) y colocarla a su altura: *...como blanca mariposa / vengo a amarte, vengo a verte, / que eres luz, y luz de suerte, / que al Fénix del cielo igualas: / y así batiendo las alas / enciendo mi propia muerte* (67).

⁴⁶⁴ *Od.* XI 321 Φαίδρην τε Πρόκριν τε ἴδον καλὴν τ' Ἀριάδην...

⁴⁶⁵ *Ov. Ep.* IV.

⁴⁶⁶ Un exhaustivo rastreo de esta presencia lo tenemos en LÓPEZ CABALLERO (1964).

⁴⁶⁷ TIRSO DE MOLINA, *El laberinto de Creta*, 1354-1362.

B] La portentosa ave mítica, único ejemplar de su especie y que, por su condición exclusiva, ha de perpetuarse regenerándose sobre sí misma, la encontramos mencionada por primera vez en la literatura griega en Heródoto⁴⁶⁸, que admite haberlo visto sólo en pintura, pero que, aún así, ofrece una descripción detallada del animal. Luego escribe lo que le han contado, que él considera *no muy digno de crédito*. En la literatura latina el tema es tratado con abundancia. Puede servir como muestra el caso de Ovidio⁴⁶⁹, que comenta la autorregeneración de la extraña ave que los asirios llaman Fénix: *Existe un ave que es capaz de regenerarse y engendrarse a sí misma*. Y a continuación describe su sorprendente metamorfosis.

C] La palabra y el concepto gozaron de predicamento en nuestro Siglo de Oro, hasta el extremo de convertirse en el apelativo del más prolífico de nuestros ingenios dramáticos, Lope de Vega. Quevedo⁴⁷⁰, en el *Túmulo de la mariposa*, hace referencia a la breve existencia de este animal, distinta a la regeneración eterna del fénix: *No renacer hermosa, / parto de la ceniza y de la muerte, / como fénix gloriosa, / que su linaje entre las llamas vierte...* El mismo autor la considera una criatura propia de Arabia, a donde rechaza ir, con talante horaciano, predicando una vida menos arriesgada y más segura: *...no de mi gula amenazada vive / la Fénix en Arabia temerosa...*⁴⁷¹. El conde Villamediana⁴⁷², por su parte, le dedicó completa una de sus fábulas mitológicas (*Fábula de la Fénix*).

FINEO (Φινεύς, Phineus)		Total menciones: 70
FAP (64)	PYA (6)	

ANDROMEDA / PERSEO / POLIDECTES

A] El Fineo que tenemos en Calderón es el hermano del rey Cefeo de Etiopía y, a pesar de ser tío de Andrómeda en el mito clásico, es también su pretendiente en competencia con Teseo. Lo encontramos con un papel destacado en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Fineo aparece como príncipe de Trinacria, primo de Andrómeda (que no tío) que viene de su país a consultar en el oráculo de Júpiter en Acaya cómo desagaviar a Venus de la afrenta hecha por Casiopea, reina de Trinacria y madre de Andrómeda, que afirmó ante las Nereides que su hija era más hermosa que la diosa del amor. Venus, enfurecida, envió al país un terrible monstruo marino que ningún voto ni sacrificio ha podido conjurar. Su intervención sirve para narrar los prolegómenos del castigo de Andrómeda, uno de los ejes argumentales de la comedia. Una vez que llega a Trinacria, Fineo, que ya conoce el oráculo (que implica el sacrificio de Andrómeda), miente al rey sobre su contenido para salvar a la joven, gesto que ésta no le agradece, pues lo rechaza con altivez. Cuando aparece Perseo y Fineo se da cuenta de la atracción mutua entre los dos jóvenes, despechado y celoso, desvela el oráculo al rey y le insta al sacrificio de la princesa: *...manda que al sañudo, al fiero / monstruo Andrómeda se entregue* (1667). Cuando Andrómeda ya está atada a merced del monstruo marino, llega Perseo con la

⁴⁶⁸ Hdt. II 73 ἐμοὶ μὲν οὐ πιστά.

⁴⁶⁹ Ov. *Met.* XV 392-408. *Una est, quae reparaet seque ipsa teseminet, ales.*

⁴⁷⁰ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 200, 20-23.

⁴⁷¹ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 12, 91-92.

⁴⁷² VILLAMEDIANA, 393.

cabeza de Medusa y vence al terrible animal. La inevitable unión de Perseo y Andrómeda hace que Fineo (estimulado por Discordia y las Furias), abrasado por los celos, trate de matar a Perseo, que está descuidado. Pero Lidoro lo evita abatiendo al celoso primo de Andrómeda y dejando el paso franco a la felicidad de los dos jóvenes.

En el auto sacramental *Andrómada y Perseo*, Fineo asume nada menos que la identidad del demonio, cosa que Calderón justifica con una rocambolesca etimología (...*por empresa he de llevar / en el escudo del rostro / esculpido Finis-Ero, / pues de sus dichas y gozos / he de ser fin, cuya letra / nombre me ha de dar famoso / de Fineo, pues Fineo / y Finis-Ero es lo propio* 1699-700). Fineo-demonio tratará de llevarse a Andrómeda (figuración del Alma Humana) consigo. Para ello convoca a Medusa, que significa en el código del auto el Pecado y la Culpa, a quien solicita un hechizo para atraer a Andrómeda. De este primer intento, mediante la emponzoñada manzana del árbol del bien y del mal, salva a Andrómeda la aparición en el jardín de Perseo. Sin embargo, la joven no se resistirá, arrastrada por el Libre Albedrío, a una segunda tentativa y caerá en el abismo de la culpa, el mal y la muerte (la pérdida de la gracia). Fineo vuelve a aparecer cuando una Andrómeda velada de negro le está a punto de ser entregada en sacrificio. Momento en el que regresa Perseo venciendo al monstruo en *mística lid*.

Como sucede en otros episodios míticos que son tratados por Calderón en una versión en comedia y otra en auto sacramental, en la comedia, por su naturaleza, el respeto a la tradición clásica es mayor que en el auto, que fuerza mucho al mito para representar ideas y valores teológicos. Que Calderón, ajustando el personaje a su modelo de galán, rejuvenezca a Fineo transformando su condición de tío en la de primo de Andrómeda, es un matiz casi irrelevante si lo comparamos con convertirlo en la mismísima representación del demonio.

B] En cualquier caso, con una u otra perspectiva, la fuente clásica en la que se sustentan ambas composiciones se remonta a la exhaustiva narración del mito que brindó Ovidio⁴⁷³ en sus *Metamorfosis*. En el poeta de Sulmona, Fineo no se limita a un ataque singular e imprevisto, sino que enciende toda una batalla en las nupcias de Perseo y Andrómeda que causa multitud de muertos. Esta batalla deja a Fineo en muy mal lugar: cobarde, por no haber ayudado a su prometida y por no atreverse a combatir con Perseo en un cuerpo a cuerpo; sacrílego, por parapetarse detrás de un altar; traidor por disparar primero a Perseo... El héroe acaba con él y con una enorme cantidad de guerreros que se le enfrentan ayudado por la petrificante cabeza de Medusa. La bajeza de Fineo queda inmortalizada en piedra: *Pero su rostro cobarde, su faz suplicante, sus manos sumisas y su gesto rastrero permanecen hechos mármol*. Este perfil tan negativo de Fineo se acrecentó hasta convertirse en Calderón en el mismo diablo.

C] Pérez de Moya⁴⁷⁴, en su capítulo dedicado a Fineo, sintetiza en uno dos personajes de la mitología griega del mismo nombre, pues lo considera *tío de Andrómeda de partes de padre*, pero luego describe la historia del otro Fineo, el ciego adivino atormentado por las Harpías. Lope de Vega tuvo querencia al ciclo mítico de Perseo y Andrómeda (cf. el artículo dedicado a la última), ajustando más que Calderón el personaje de Fineo a su

⁴⁷³ Ov. *Met.* IV 604-803; V, 1-235 (234-235) *sed tamen os timidum uultusque in marmore supplex / submissae-que manus faciesque obnoxia mansit*.

⁴⁷⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 6.

tradición mitológica clásica⁴⁷⁵ en *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, aunque sometiendo el mito a una versión mucho más libre en su adaptación dramática. En esta última, el dramaturgo da un mejor final a Fineo, que, en lugar de ser convertido en piedra por Perseo, se casa con Laura, una amada inventada para la ocasión. Con todo, Lope de Vega también se ha tomado sus libertades, pues antes de este venturoso desenlace, Fineo ha enloquecido ante el rechazo de su amor por parte de Andrómeda. Es Perseo, con su mágico espejo entregado por los dioses, quien le restituye la razón. Por lo demás, Fineo, antes de volverse loco, representa también en esta comedia la fuerza que se opone a la unión de Perseo y Andrómeda. En la fábula, sin embargo, el final de Fineo es canónico, siendo petrificado por la mirada inerte de Medusa (*Porque mostrando al miserable amante / la gorgona cabeza de Medusa, / en piedra le volvió, segundo Atlante, / el alma por los músculos difusa*)⁴⁷⁶.

FLEGÓN (Φλεγών, Phlegon)		Total menciones: 4
LDA (1)	HSF (2)	AYC (1)

APOLO / ETONTE / FAETÓN / PIROIS / SOL

Flegón (derivado del verbo griego φλέγω, y que podría traducirse por *el llameante*) es un nombre parlante para designar a uno de los caballos del carro de Helio, y su nombre es su única singularidad. En todas las ocasiones en que aparece citado en Calderón, forma pareja con Etonte, en cuyo apartado se comenta el papel colectivo de los caballos de Helio. Uncidos al famoso carro solar aparecen en **Apolo y Clímene**: Apolo explica su identidad como dios solar: *...cuando de Flegón y Etonte / mi voz las coyundas unce...* (1853). En **El laurel de Apolo**, el mismo dios vuelve a mencionar su carro y caballos: *...fiando el pértigo del carro / a Etonte y Flegón* (1760). En **El hijo del Sol, Faetón**, Galatea les dice a Faetón y Clímene que es buena hora para hablar con el Sol, porque es *La hora en que descansa / de las tareas del día / el Sol, dejando fiada / la rienda a Flegón y Etonte* (1891). Caballos que, entregados a las inexpertas y soberbias manos de Faetón (otro nombre parlante más, el *resplandeciente*) descabalan su rumbo *...desbocados y furiosos, / viéndose abatir al suelo, / soberbios extrañan otro / nuevo camino...* (1901), causando una terrible devastación. Por último, en **La estatua de Prometeo**, Apolo acude a hablar con Palas *...confiada / la rienda a Pirois y Etonte, / vengo al monte...* (2087).

B] Nada distinto podemos añadir a lo dicho para Etonte en este apartado, y a él nos remitimos.

C] Casi todos los testimonios aportados para el caso de Etonte sirven para ilustrar la presencia de su compañero de ardiente tiro en nuestras letras. Por añadir uno distinto, podemos recordar un nuevo pasaje de Lope de Vega⁴⁷⁷ que vuelve a consagrar la pareja más estable de caballos solares: *...cuando del Sol el carro, / que Etontes y Flegón amanecieron, / atrás iban dejando el mediodía...*

⁴⁷⁵ Para detalles a este respecto, DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1985), que dedica su atención precisamente al parentesco de Fineo con Andrómeda.

⁴⁷⁶ LOPE DE VEGA, *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, 769-772.

⁴⁷⁷ LOPE DE VEGA, *La Gatomaquia*, VII, 229-231.

FLORA (Flora)						Total menciones: 195
MEA (1)	FRP (1)	FAP (1)	PDR (8)	AYC (150)	ALA (32)	VDP (2)

CÉFIRO / FAVONIO / LAMIA

A] Hay que advertir, antes de nada, que Flora es uno de los términos usados por Calderón para designar un nombre de dama, sin que el personaje tenga el menor soporte mítico. Esos casos, obviamente, están fuera de nuestra consideración. Cuando el personaje sigue a su referente mitológico, las alusiones a la diosa están relacionadas con su ámbito de influencia. Así, en *El mayor encanto, amor*, cada dios recibe su patronazgo, siendo ...*de Diana honor, / flores de Flora, esplendor / de Apolo* (1514). En *Apolo y Clímene* Flora es una dama de Clímene que mantiene devaneos con un galán llamado Céfiro; uno y otro son convertidos al final de la comedia en viento cuando trataban de delatar la verdadera identidad de Apolo. Sólo esta leve asociación onomástica entre Céfiro y Flora, que no se desarrolla en su mito, hace que sea oportuna aquí su mención.

En *La fiera, el rayo y la piedra* encontramos una alusión muy negativa a Flora, cuando Anajarte asegura a Pigmalión que no va a adorar a la estatua de Minerva que ha construido: ...*esa que hasta hoy imagen / de alguna deidad gentil / veneré, y ya desde hoy / tendré por retrato vil / de una Lamia, de una Flora...* (1622). En *La púrpura de la Rosa*, Flora no es más que una dama de Venus que asume ese nombre como podría tener cualquier otro, tal cual sucede en *Ni Amor se libra de amor*, donde la señora a la que sirve es Psiquis. En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, sin embargo, volvemos a ver relacionados a Flora y Favonio-Céfiro: *Favonio, el galán de Flora...* (1655). Por último, Flora es aludida de forma estereotipada en el auto sacramental *El verdadero dios Pan*, cuando Idolatría, al citar una relación de dioses paganos con sus respectivas atribuciones, dedica un recuerdo a Flora: ...*el aire a Venus, las plantas / a Flora, a Thetis los peces, / y los pájaros al Aura...* (1245). Un poco más adelante Judaísmo, hablando de Gedeón, alude a la divinidad romana: *Sobre los campos de Flora, / toda la noche quedó...* (1256).

B] Flora, la diosa romana que inspira la generación de la vegetación y su floración, fue relacionada por Ovidio con un supuesto mito griego, cuya protagonista sería Cloris (cf. *Favonio*). El autor romano⁴⁷⁸ desarrolla brevemente este mito (inspirado, sin duda, en la historia paralela de Bóreas y Oritía) que consiste, esencialmente, en el rapto de Flora por Céfiro (o Favonio), que se ha enamorado de ella y a la que la hace su feliz mujer. La convierte en diosa y en reina de las flores. Esta tradición explica la mayor parte de las alusiones que hemos encontrado de Flora en Calderón, pero no la que con una enorme carga peyorativa aparece en *La fiera, el rayo y la piedra*, y que tanto contrasta con las demás. Para justificar ésta última resulta muy interesante el artículo que Pérez de Moya⁴⁷⁹ dedica a Favonio en su mitografía. Basándose en la autoridad de San Agustín, a su vez deudor de Lactancio (furibundo látigo de los cultos paganos), concentra su referencia a Flora en su calidad de antigua mujer pública. La explicación de esta proyección tan negativa del personaje en el ámbito cristiano puede descansar en el hecho de que las *floralia* o fiestas en honor de Flora que se celebraban anualmente en Roma a partir del 28 de abril para festejar la llegada de la primavera, tuvieran un

⁴⁷⁸ Ov. *Fast* V 195-212.

⁴⁷⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 13.

discurrir notablemente libre y hasta licencioso, pues parece ser que incluso las cortesanas tomaban parte activa en ellas.

C] Esta doble faz de Flora se muestra en otros autores de nuestro Siglo de Oro. Como divinidad de la floración natural la encontramos en Góngora⁴⁸⁰, que denomina a la humilde cabaña de un cabrero: *¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora, / templo de Pales, alquería de Flora!* La otra cara del personaje la podemos ver en Cervantes⁴⁸¹, nada más y nada menos que en el prólogo de *El Quijote*. En una cómica alusión al obispo de Mondoñedo, Fray Antonio de Guevara, famoso por su desbocada inventiva, Cervantes menciona la *otra cara* de Flora: *Si tratáades ...de mujeres rameras, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora...*

FORTUNA (Fortuna)						Total menciones: 24	
HDA (1)	ALA (1)	MDJ (1)	FAM (2)	FCF (2)	CYP (1)	PCM (16)	

A] Las alusiones a la diosa Fortuna, el equivalente latino de la Τύχη griega que tanta devoción acaparó en el mundo helenístico y que viene a ser una personificación del azar, enfatizan en Calderón su carácter mudable y caprichoso. Al concurrir con un nombre común de uso muy habitual, hemos tratado de computar las lecturas en que quepan pocas dudas de que la referencia es a la diosa, con la dificultad que ello entraña. En poco ayuda, sobra decirlo, el criterio de minúsculas o mayúsculas en la edición.

En *La hija del aire* el general Menón invoca a la diosa enfatizando su movilidad: *...y tú diosa Fortuna, / condicional imagen de la luna, / estate un punto queda: / diviértela tú, Amor, para su rueda* (719). En *Céfalo y Pocris* se insiste de nuevo en lo imprevisible de esta divinidad: *Pero ya que la fortuna, / deidad sin consejo algún...* (61). Hércules apostrofa a la Fortuna en *Fieras afemina amor*, desconcertado ante los vaivenes del amor: *¿Cómo es posible, fortuna, / que en dos contrarios afectos / aquí me persuada a amor / la que allá a aborrecimiento?* (2036). Todavía más desacreditada queda la diosa en las palabras del gracioso en *Fineza contra Fineza*: *...Fortunilla, / siempre fiera, siempre infausta, / siempre necia, / siempre loca, / y siempre... A decir borracha / iba; pero no mereces / verte en dignidad tal alta* (2127). En *Ni Amor se libra de amor* se hace referencia a un monstruo que pretendía ser ayudado de la Fortuna para conseguir su objetivo: *...Pandión, aquel soberbio / monstruo, que de la Fortuna / pretendía entonces serlo* (1945). En *El monstruo de los jardines* Aquiles invoca a la Fortuna como divinidad del riesgo: *Oh qué bien dicen, fortuna, / que no se consigue mucho, / si mucho no se aventura!* (2004).

También en el terreno del auto, tan propicio a este tipo de ideas personificadas, nos encontramos con la diosa, y con el desmentido a su concepción pagana. En *Psiquis y Cupido (Madrid)*, hay un interludio musical en el que participan las tres Edades (que representan a Psiquis y sus hermanas), los pretendientes de las dos primeras (Hebraísmo y Gentilidad), así como el Mundo y Amor. Las dos primeras edades proponen una suerte de unión entre Fortuna y Amor (*Al templo de la Fortuna, / Amor se consagra hoy, / feliz siglo al que el mundo promete / la eterna amistad entre Fortuna y Amor*

⁴⁸⁰ GÓNGORA, *Soledad*, I, 94-96.

⁴⁸¹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, prólogo.

(369). Este deseo por hacer contingente al Amor, por desacralizarlo, es desmentido por la Edad Tercera (Psiquis) y por el propio Amor: *¡Ay de error, / que contra la Ley Natural no previene, / que no hay más fortuna en el mundo / que Dios!* (369).

B] Fortuna es más una abstracción que una creación mitológica propiamente dicha con un desarrollo argumental propio. Se cree que fue introducida en Roma por el rey Servio Tulio y tuvo un templo en el Foro Boario de la ciudad. En la literatura griega encontramos frecuentes invocaciones a esta poderosa fuerza que puede hacer inclinar el destino humano a su capricho. Ejemplo de ello tenemos en esta invocación propiciatoria de Píndaro⁴⁸²: *Te suplico, hija de Zeus liberador, Fortuna salvífica, protege a la poderosa Hímera, pues en el mar riges las agudas naves y en tierra las violentas guerras y las asambleas determinantes. Las esperanzas de los hombres atraviesan un mar de vacías vanidades, muchas veces en lo alto, otras en el suelo.* En Roma se siguió cultivando esta creencia en una divinidad desconocida que manejaba el azaroso curso de la vida humana. Séneca es uno de los autores que más recurre a este concepto en su obra. En su *Medea*⁴⁸³, la protagonista menciona la variabilidad y el ciego poder de Fortuna: *...por las esperanzas futuras y por la estabilidad de los reinos, te suplico, mudable Fortuna, tú que los agitas en dudosa alternativa...*

C] La creencia en una suerte de gobernadora del azar contrastaba duramente con planteamientos religiosos providencialistas, que niegan cualquier espacio al puro acaso. Este enfoque se ve claramente en Pérez de Moya⁴⁸⁴, que desacredita el concepto pagano en su capítulo dedicado a la supuesta diosa: *La Fortuna, Caso y Hado, de sí no es nada, ni hay tales cosas, aunque hay tales nombres...* Más adelante encontramos valoraciones parecidas a las de Calderón: *Otros la pintaban en figura de mujer furiosa y sin seso...* En nuestro Siglo de Oro⁴⁸⁵ su presencia es constante, bien sea como eco de su concepción clásica, bien como negación de la misma. En el teatro es interesante la dramatización del concepto en la obra de Mira de Amescua (*La rueda de la fortuna*), con un acusado tinte moralista que hace hincapié en los vaivenes del azar, que encumbra y abate reyes y emperadores a su capricho. No podemos omitir tampoco el sugestivo título de una obra de Quevedo⁴⁸⁶ que plantea toda una nueva mitología moral, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, en que la diosa vuelve por sólo una hora a la sensatez, salvo para los dioses paganos, donde tal cosa no puede darse, dando excusa al genial escritor para lanzar una afilada sátira moral a todos los estamentos sociales.

⁴⁸² Pi. O. XII 1-6 Λίσσομαι, παῖ Ζητὸς Ἐλευθερίου, / Ἴμέραν εὐρουσθενέ' ἀμφιπόλει, σῶτειρα Τύχα. / τὴν γὰρ ἐν πόντῳ κυβερνῶνται θοαὶ νᾶες, / ἐν χέρῳ τε λαιψηροὶ πόλεμοι / κάγοραὶ βουλαφόροι. αἶ γε μὲν ἀνδρῶν / πόλλ' ἄνω, τὰ δ' αὖ κάτω / ψεύδη μεταμῶνια τάμνοισαι κυλίνδοντ' ἐλπίδες·

⁴⁸³ Sen. *Med.* 286-288 *...per spes futuras perque regnorum status, / Fortuna uaria dubia quos agitat uice, / precor...*

⁴⁸⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 21.

⁴⁸⁵ GREEN (1969).

⁴⁸⁶ QUEVEDO, *La hora de todos y la Fortuna sin seso*.

FRIXO (Φρίξος, Phrixus)	Total menciones: 37
--------------------------------	---------------------

TMP (36)	VDP (1)
----------	---------

ARGONAUTA / ATAMANTE / HELE / JASÓN / MEDEA / NÉFELE / VELLOCINO

A] En primer lugar es preciso advertir que en la edición manejada por nosotros la *equis* etimológica ha sido simplificada en *ese* de manera sistemática, y ésa es la forma que utilizamos al referirnos al personaje en las obras de Calderón. Friso es un actor importante en el inicio del ciclo legendario de los Argonautas. No es extraño, por tanto, que aparezca en *Los tres mayores prodigios*, la comedia de Calderón que recoge ese episodio en uno de sus actos. Su primera jornada la ocupa la consecución del vellocino de oro por parte de Jasón. Comienza con una Medea fuera de sí porque Friso, huido de su madrastra en su país de origen, ha decidido ofrecer a Marte el vellocino de oro, en virtud de cuyos mágicos poderes ha llegado hasta Colco (*Al templo altivo de Marte / en la grande isla de Colcos / hoy consagra un peregrino / el vellocino de oro* 1548). Cuenta además Friso sus aventuras hasta llegar a la Cólquide con el vellocino: hijo de Atamas y Neifile, a la muerte de la segunda es calumniado (junto con su hermana Heles) por su madrastra como causante de una mala cosecha (...*que, habiendo dado el agosto / en vez de espigas, aristas; / en vez de mieses, abrojos* 1549). Los sacerdotes de Ceres, sobornados, acusaron al joven como culpable de la calamidad, y los reyes deciden con su veredicto abandonar a Friso y a su hermana en una isla desierta. Allí sus ruegos son oídos por los dioses y por su madre Neífíle, que con su intercesión consigue que Júpiter les provea de un mágico carnero sobre el que podrán escapar volando, siempre que no dirijan su vista a la tierra. Heles no respeta esa advertencia (...*con liviano antojo / volvió a ver cuánto distaba / la tierra ya de nosotros* 1550) y cayó sobre el mar en una zona que, en su honor, se llamará Helesponto. Friso, por su parte, ofrece a Marte el dorado vellón del animal si logra salir con bien en su peligrosa empresa. Más adelante, en la necia disputa amorosa que se desarrolla entre Friso y Jasón por una prenda de Medea, que simula estar vacilante entre dar su favor a uno u otro, se desbarata toda la mitología antigua y estos personajes se convierten en puros figurines del enredo galante. También tiene buena parte de competición retórica, pues lo que contemplamos es una lucha dialéctica sobre vanos conceptos donde el ingenio verbal es fundamental, pero se hace tan pesado que llega a cansar a la misma Medea: *¿Cómo habláis los dos así? / Duelos del ingenio, no / el acero los lidió* (1559). Por fin, Jasón consigue el vellocino con ayuda de Medea y ambos huyen de Colco. Sus perseguidores, encabezados por Friso y el rey (y padre de Medea) son confundidos por los hechizos de la maga y se pelean entre sí.

Friso vuelve a aparecer fugazmente en la obra mitológica de Calderón en un auto sacramental, *El verdadero dios Pan*, en el que Gentilidad ofrece como don a la Luna el famoso vellocino: *...y habiéndole por más nombre / a Marte, Frisio ofrecido, / Jasón yo de tu beldad, / hoy a Júpiter y a Marte / le robé por coronarte / superior a su deidad* (1256). Con sus implicaciones alegóricas, la mención no aporta nada nuevo a lo visto en la comedia.

En *La hija del aire* Friso es un general, fiel a Semíramis, que se opone a su hermano Licas, con un puesto semejante en el ejército de Ninias. Ninguna otra cosa más allá del nombre (que Calderón utiliza, igual que en otras ocasiones, fuera de su precisa correspondencia mitológica) comparte este general con el personaje al que nos referimos en este epígrafe.

B] La principal fuente de la Antigüedad para el ciclo mítico de los Argonautas son las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, recuperación del género épico en una refinada versión alejandrina. En el libro segundo de esta epopeya, los Argonautas encuentran a los cuatro hijos de Frixo, que han naufragado en la isla de Ares; estaban haciendo el camino inverso al suyo para recuperar el reino de su abuelo Atamas, Orcómeno. En la conversación que los héroes mantienen con ellos, recuerdan brevemente la leyenda de su padre y cómo el vellocino de oro fue consagrado a Zeus, protector de los fugitivos⁴⁸⁷. Un desarrollo más completo de esta fase inicial del mito lo encontramos resumido en la *Biblioteca de Apolodoro*⁴⁸⁸, con su habitual concisión. Nos consta una tragedia de Eurípides con el título de *Frixo*, aunque nada más que el nombre se nos ha conservado. Aunque Ovidio no recoge este mito en sus *Metamorfosis*, sí que lo cita con elementos aprovechables en los *Fastos*⁴⁸⁹ y en las *Heroidas*⁴⁹⁰.

C] En Pérez de Moya⁴⁹¹ encontramos un capítulo dedicado a Frixo y Hele en el que se narra con todo detalle su historia y se alude como fuente clásica a Apolodoro. Según nuestro ilustre bachiller, el carnero fue consagrado al dios Marte, tal cual sucede en Calderón (que aprovecha esta circunstancia como arranque del nudo argumental). Lope de Vega⁴⁹² dedicó una de sus comedias cortesanas a todo el mito en su conjunto, *El vellocino de oro*, donde Frixo y Helenia (así llama Lope a su hermana) tienen un papel destacado. La comedia comienza con el *aterrizaje* de los dos hermanos que llegan volando en el carnero dorado (parece ser que en la representación escénica el artilugio se deslizaba sobre ruedas). Una vez en tierra, Frixo le cuenta a Doriclea, *reina de las ninfas*, en un largo parlamento, toda su historia hasta llegar allí. Más tarde ofrece el vellocino en el templo de Marte al propio dios, para no volver a aparecer hasta el final de la comedia, cuando se apresta a salir en persecución de Jasón y Medea, que se llevan consigo el codiciado vellón. Frixo ofrece construir las naves para ir tras ellos, a cambio de ser restituido en el reino de Atamas, ya fallecido: *...pero si pasas, te quiero / suplicar que de Atamante / me restaures en el reino, / que mi madrastra me quita / porque me dicen que es muerto*. A diferencia de Helenia, Frixo no se ve implicado en ningún triángulo amoroso, con lo que su papel en la trama es un tanto periférico. Un tratamiento, en suma, no muy diferente al que encontramos en Calderón, quien sin duda algo tomó de su genial predecesor.

FURIAS (Ἐρινύες, Furiae)			Total menciones: 16
---------------------------------	--	--	---------------------

FAP (12)	CAM (2)	PDR (2)
----------	---------	---------

ALECTO / MEGERA / TISÍFONE

A] Las Furias romanas, ancestrales divinidades del mundo infernal, fueron asimiladas a las Erinias griegas cuando la mitología helena impregnó el universo cultural romano. Las Erinias (Ἐρινύες), conocidas también por su antífrasis *Euménides* (Εὐμενίδες) o

⁴⁸⁷ A. R. II 1093-1156 (1147) Φυξίω ... Κορινίδη Δίη.

⁴⁸⁸ *Apollod.* I 9, 1.

⁴⁸⁹ *Ov. Fast.* III 858-876.

⁴⁹⁰ *Ov. Ep.* XVIII 137-142.

⁴⁹¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 52.

⁴⁹² LOPE DE VEGA, *El vellocino de oro*, 2148-2188.

benévolas, para evitar el temible poder propiciatorio de su verdadero nombre, son unas de las divinidades de más primitiva genealogía en el panteón clásico. Nacidas (en la versión más aceptada, recibida ya desde Hesíodo) como fruto de la mutilación de Úrano, anteceden al orden olímpico y constituyen una suerte de personificación del remordimiento (sobre todo, y en origen) de los crímenes perpetrados en el seno de la familia. Aunque es frecuente que se las invoque en conjunto y su acción sea concertada, también las encontramos singularizadas. De una y otra manera las tenemos en Calderón, donde se presentan como una unidad de acción colectiva, pero también actuando de forma individual con sus nombres propios. Nuestro dramaturgo las utiliza de una manera más general que como nos transmite la tradición clásica grecorromana: para él son ejecutoras de una voluntad divina, con independencia de la razón que impulse al dios a la venganza. Ya no son las divinidades preolímpicas encargadas de dar tormento y quitar el sueño y la paz a los criminales (sobre todo a los parricidas) que nos encontramos en la tragedia griega, sino tenebrosos agentes de los dioses, seres oscuros y terribles cuya invocación despierta una implacable fuerza infernal: perfil que, por otra parte, les confería un espectacular efecto dramático.

En *Celos, aun del aire, matan*, las tres Furias son utilizadas por Diana en su venganza de los agravios cometidos a su culto al comienzo del acto tercero, y aparecen también denominadas con su nombre propio (Megera, Alecto y Tisífone; cf. estas tres referencias): *Y pues, como a deidad / de la esfera nocturna, / vino a mi invocación / en alas el furor de las tres furias* (1803). Su acción concertada provoca la trágica muerte de Procris. En *La púrpura de la rosa*, es Venus quien invoca a las Furias en su ayuda para aplacar los celos de Marte (*De estas pues, rompiendo los diques / las furias impías, / haré que estas fuentes sus tósigos corran...* 1179). Su conjuro provoca en Marte una especie de parálisis que aplaca su celosa ira. Papel más relevante tienen las Furias en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en la venganza que una tercera diosa, Juno, emprende contra Dánae, involuntaria amante de su marido, y contra Perseo, su hijo. En esta ocasión, sin embargo, su poder es contrarrestado por la fuerza superior del destino del héroe, y no logran alcanzar su objetivo. Como siempre, están ubicadas en su mundo infernal, rodeadas de los peculiares moradores del Hades, y de su tétrico escenario: *...y pasa a las Furias, y di que dispongan / de Dánae y Perseo la persecución* (1661).

B] Ya Hesíodo⁴⁹³ nos habla de la generación de las Erinias a partir de la sangre derramada sobre la Tierra tras la castración de Úrano. En Homero⁴⁹⁴ encontramos una sombría descripción de estas divinidades cuando Fénix, para convencer a Aquiles a que participe en la lucha, le cuenta la historia de Meleagro, obstinado como él en no combatir por las maldiciones que sobre él había proferido su madre si luchaba, invocando, entre otros, a Erinia (designada en singular): *La Erinia, que camina entre las tinieblas y tiene un corazón implacable, la oyó desde las mansiones del Érebo*. Cobran un enorme protagonismo como atroz e insoslayable penitencia del crimen en el ciclo trágico de la *Orestía* de Esquilo, donde tienen incluso dedicado el nombre de una de las tragedias, *Las Euménides*⁴⁹⁵, en la que se les cita, según se ha dicho, con una apelación eufemística (*las benevolentes*) para no propiciar su cólera. Aunque la persecución sobre Orestes es implacable, al final Esquilo propone un sometimiento de las fuerzas ciegas de la venganza de sangre a la razón *política* de Atenas. Un vívido y espeluznante retrato de

⁴⁹³ Hes. *Th.* 185 Ἐρινῦς κρατερᾶς.

⁴⁹⁴ *Il.* IX 571-572 τῆς δ' ἠεροφοΐτης Ἐρινῦς / ἔκλυεν ἔξ Ἐρέβερσφιν, ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα.

⁴⁹⁵ A. *Eu. passim*.

las tres hermanas, encabezadas por Tisífone, lo tenemos en la descripción que hace Virgilio⁴⁹⁶ de la bajada a los infiernos de su héroe Eneas.

C] Pérez de Moya⁴⁹⁷, en el último libro de su obra, el dedicado al transmudo, reserva un capítulo a las *Furias, o Euménides, que a la continua atormentaban a Orestes*. Da razón de su genealogía e identificación individual, pero sobre todo se recrea en su condición de implacables castigos del pecado. También ofrece una aceptable explicación de su etimología: *Dícense furias, o perros infernales, por el furor con el que los hombres culpados son molestados de su conciencia, sabiendo que han hecho maldades; Erinnyes se llaman de Erinnyo, verbo griego, que quiere decir indignarse y conmovirse en gran manera*. Las Furias son una apelación frecuente en nuestra literatura clásica. El Conde de Villamediana recuerda, en su *Fábula de la Fénix*, el efecto que sobre su saña ejerció la música de Orfeo⁴⁹⁸: *...y del tracio instrumento, / que suspendió el eterno / implacable tormento / de las cruentas Furias del infierno...*

GALATEA (Γαλάτεια, Galatea)

Total menciones: 4

MEA (4)

ACIS / POLIFEMO / ULISES

A] *Galatea* es un nombre que se utiliza en dos de las comedias objeto de nuestro estudio. Una de las mujeres que tienen ese nombre, la que aparece en *El hijo del Sol, Faetón*, nada tiene que ver con ninguna de las *Galateas* míticas, sino que designa a una de las sirvientas de la comedia que ostenta ese nombre como podría tener cualquier otro de traza mitológica. La hija de Nereo, célebre por sus infortunados amores con Acis y su rechazo al Cíclope Polifemo, rendido de amor por ella, aparece con esa identidad en *El mayor encanto, amor*. Como sucede en los casos de Acis y Polifemo, vemos cómo Calderón, siguiendo a Ovidio, vincula dos tradiciones míticas de origen diferente, la de los amores de Acis y Galatea, salvajemente truncados por el Cíclope Polifemo, y el célebre episodio homérico en el que Ulises logra escapar del primitivismo y agresividad del monstruo.

En *El mayor encanto, amor* no sólo es citada la figura mítica, sino que ella misma interviene en el desenlace final de manera destacada, pues es la divinidad que ayuda a escapar a Ulises de las manos de Circe. Esta actitud protectora con el héroe de Ítaca es consecuencia del agradecimiento que muestra la ninfa por el castigo que el intrépido griego infligió al Cíclope, y que supuso la venganza, por medio de tercera persona, de la muerte de Acis. El propio Ulises, al contar a Circe sus aventuras, es consciente de este mérito: *...donde fui de Polifemo / mísero cautivo, y donde / con su muerte rescaté / mi vida de sus prisiones, / el trágico fin vengando / de Acis, generoso joven, / y la hermosa Galatea, / hija de Nereo y Doris...* (1516). Al final de la comedia, es la propia Galatea quien, apareciendo en un carro triunfal, serena el mar para facilitar la huida de Ulises al tiempo que recuerda el episodio mencionado y la gratitud debida al héroe: *Deste rústico jayán / vengada me dejó Ulises...* (1544).

⁴⁹⁶ Verg. *Aen.* VI 554-574.

⁴⁹⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VII, 13.

⁴⁹⁸ VILLAMEDIANA, 85-89.

B] La tradición de esta leyenda que llega a Calderón deriva, sin duda, de Ovidio⁴⁹⁹. Como ya comentamos en el apartado dedicado a Acis, en el pasaje ovidiano la propia Galatea cuenta con todo lujo de detalles la historia de sus amores con el joven mientras Escila le peina sus cabellos. Nada se dice de Galatea en *La Odisea*, donde tanta atención merece Polifemo, por más que en *La Ilíada* sea mencionada como una de las Nereides que acompañan a Tetis en el duelo por Patroclo⁵⁰⁰. De manera parecida, con el apelativo de *hermosa*⁵⁰¹, la menciona Hesíodo en el catálogo de las Nereides. Teócrito⁵⁰², el poeta siciliano de época helenística, sienta en su *Idilio XI* los elementos esenciales del episodio del amor del Cíclope por Galatea y el rechazo de ésta, aunque sin la intervención aún de Acis.

C] Este episodio mítico sirvió de inspiración, como ya vimos en el capítulo dedicado a Acis, a una de las cumbres de nuestra lírica áurea, la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, que produjo un enorme impacto en la poesía de su época (fue publicada en 1613) y supuso un momento culminante en la adaptación de argumentos mitológicos clásicos en nuestra literatura. Cervantes tituló a su compendio de aventuras pastoriles *La Galatea*, sin duda bajo la influencia de la tradición pastoril que se remonta a Teócrito y al estereotipo de Galatea como pastora siciliana. Ya hemos comentado en el apartado dedicado a Acis algunas de las más célebres versiones de este mito en nuestra literatura del Siglo de Oro⁵⁰³.

GIGANTES (Γίγαντες, Gigantes)	Total menciones: 1
--------------------------------------	--------------------

CYP (1)

TIFOEO

A] Una sola mención tenemos en nuestras obras dedicada a estos seres primordiales, hijos de la Tierra tras ser fecundada por las gotas de sangre que cayeron sobre ella tras la mutilación de Úrano. Es en *Céfalo y Pocris*, cuando de manera acorde al tono paródico de la comedia, se dice: *¡Altos montes de Aranjuez, / cumbres con cuya altivez / también saltean el cielo / gigantes segunda vez!* (12).

B] Los Gigantes son conocidos en la mitología griega⁵⁰⁴ por su lucha contra Zeus y los olímpicos, a quienes pretenden desalojar del poder en el curso de la famosa *Gigantomaquia*. La Tierra, irritada porque otros de sus hijos, los Titanes, estén confinados en el Tártaro tras haber desafiado también a Zeus, instiga a los Gigantes contra el soberano olímpico. La lucha contra estos seres descomunales, que pretendían acceder al cielo montando uno sobre otro los grandes montes (cf. *Flegra*, el lugar donde habían nacido), dejó sobre todo un imborrable recuerdo en famosas representaciones

⁴⁹⁹ Ov. *Met.* XIII 750-897.

⁵⁰⁰ Il. XVIII 45.

⁵⁰¹ Hes. *Th.* 250 εὐειδής.

⁵⁰² Theocr. *Id.* XI.

⁵⁰³ Para una ampliación de los testimonios en nuestra literatura barroca derivados de la famosa fábula gongorina, cf. CRUZ CASADO (1990). Resultan muy interesantes las adaptaciones *a lo divino* en los autos sacramentales que alegorizan los distintos protagonistas de la fábula.

⁵⁰⁴ Hes. *Th.* 183-186.

plásticas. Los Gigantes representaban, como los centauros, un estadio de salvajismo al que derrota la versión más cívica de la mitología griega, el orden olímpico.

C] Pérez de Moya⁵⁰⁵ recoge el episodio en un artículo dependiente del capítulo dedicado a Júpiter, que denota cierta confusión desde su título (*De la pelea de los Titanos o Gigantes contra Iúpiter*), donde, siguiendo explícitamente a Ovidio⁵⁰⁶, nos cuenta que ...*amontonaron montes unos sobre otros*. Juan de Arguijo⁵⁰⁷ dedicó un soneto *A los gigantes que combatieron el cielo*, en el que agrupa en esa categoría a otros seres monstruosos que no estaban en el catálogo de los Gigantes propiamente dichos: *Oprime el Etna ardiente a los osados / Encelado y Tifón...*

GLAUCO (Γλαῦκος, Glaucus)	Total menciones: 1
----------------------------------	--------------------

GDS (1)

ESCILA

A] Glauco aparece aludido una sola vez en *El golfo de las Sirenas*. A él se refiere Escila para justificar su terrible agresividad ...*ya que es una la acción nuestra, / en ser bandoleras ambas, / vengando ambas las afrentas / de Aglauco y Neptuno* (1725). La ofensa de Glauco y Neptuno no se hace explícita en el curso de la comedia.

B] Ovidio⁵⁰⁸ dedica una gran atención al mito de Glauco y Escila. Glauco, divinidad marina que antes había sido un pescador, pero que ganó la inmortalidad al comer una hierba mágica, queda prendado de la belleza de Escila, pero ella lo rechaza por su espantosa forma de criatura del mar (cola de serpiente, piel escamada, etc.). Sin embargo, no causa tan mal efecto en Circe, que anima al joven a olvidarse de Escila y vivir con ella. Él rechaza contundentemente la oferta, y Circe, encolerizada, no pudiendo ejercer su venganza sobre él, lo hace sobre la hermosa joven. Con sus poderes mágicos hace que Escila pase a tener la mitad inferior de su cuerpo en forma de cola de serpiente y rodeada de feroces perros.

C] Francisco de la Torre⁵⁰⁹ fue el autor español que mayor atención prestó a este personaje. A él dedica su égloga VII, de evidente inspiración garcilasiana, en el que el infortunado dios marino canta las penas de su frustrado amor por la nereide Escila (*llora el sagrado Glauco, y a su llanto / los detenidos y pasmados vientos, / hacen un son doliente y lamentable*).

⁵⁰⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 6, 3.

⁵⁰⁶ Ov. *Met.* I, 150-155.

⁵⁰⁷ ARGUIJO, I, 1-2.

⁵⁰⁸ Ov. *Met.* XIII 899-968; XIV 1-75.

⁵⁰⁹ DE LA TORRE, I, pp. 276-280.

HÉCTOR (Ἑκτωρ, Hector)	Total menciones: 1
-------------------------------	--------------------

MDJ (1)

AQUILES

A] Tan sólo una mención tenemos del gran héroe troyano de la *Ilíada* en Calderón. Y no es extraño que se dé en la comedia que más relación guarda con aquella epopeya homérica, *El monstruo de los jardines*. Ulises, que ha consultado el oráculo en el templo de Marte, cuenta cómo el dios guerrero le ha transmitido el requisito esencial para que los griegos tomen Troya: «*Troya será destruida / y abrasada por los griegos, / si va a su conquista Aquiles, / a ser homicida de Héctor...*» (1989).

B] Héctor es un personaje no muy explotado fuera de la *Ilíada*, tal vez por su carácter tan *civil* y su fusión con el destino de su patria. Los grandes trágicos no encontraron en él los matices con los que construir alguna de sus profundas reflexiones humanas, y su tratamiento mítico queda casi reducido a su impresionante papel en la *Ilíada* como el gran héroe cívico opuesto al irascible egoísta que representa Aquiles⁵¹⁰: *...el que más sobresalía entre los troyanos, domadores de caballos, cuando luchaban en torno a Ilión.*

C] Tal vez esta presencia tan concentrada en la *Ilíada* que tiene el personaje en la Antigüedad es la razón de que no aparezca con gran relieve en la literatura española, salvo en menciones aisladas relacionadas con esa tradición. Una muy divertida la encontramos en *El Quijote*⁵¹¹, cuando la Dolorida reivindica ante el hidalgo manchego el buen nombre de las dueñas, que anda tan vapuleado en boca de todos: *¡Desdichadas de nosotras las dueñas, que aunque vengamos por línea recta, de varón en varón, del mismo Héctor el troyano, no dejarán de echaros un vos nuestras señoras, si pensasen por eso ser reinas!* En el *Aquiles* de Tirso de Molina, aparece Héctor en el tercer acto como un personaje que desafía a Aquiles y para el que se dejaba mayor protagonismo en una comedia posterior. La agresividad, la fuerza y el dramatismo del canto XXII de la *Ilíada* quedan aquí un poco descafeinados, cuando vemos los modales con que Aquiles acepta el desafío del héroe troyano⁵¹²: *Mostrais príncipe cuán digno / sois de la fama que os honra, / y aceptando el desafío, / os retorno parabienes, / que por ser vuestros estimo.*

HELE (Ἑλλη, Helle)	Total menciones: 6
---------------------------	--------------------

TMP (5)	VDP (1)
---------	---------

ARGONAUTA / ATAMANTE / FRIXO / VELLOCINO

A] Hele (o *Heles*, como aparece en Calderón) es la hermana de Frixo (para más detalles, cf. *Frixo*), y como él está vinculada al arranque de la leyenda de los Argonautas. A diferencia de Frixo, que se constituye como un personaje actuante en la comedia, Hele no pasa, en *Los tres mayores prodigios*, de una simple referencia. Hija, como Frixo, de

⁵¹⁰Il. VI 460-461 ...ὅς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι / Τρώων ἵπποδάμων, ὅτε Ἴλιον ἀμφεμάχοντο.

⁵¹¹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XL.

⁵¹² TIRSO DE MOLINA, *El Aquiles*, III, 867-871.

Atamante y Néfele, y repudiada por su padre por las razones que ya vimos en el capítulo dedicado a Frixo, emprende la huida con su hermano a lomos del carnero dorado, pero descuida fatalmente una de las advertencias de su madre: no volver la vista hacia su tierra en ese vuelo. Friso, en su relato de la huida ante Medea, cuenta así el suceso: *...cuando / Heles, con liviano antojo, / volvió a ver cuánto distaba / la tierra ya de nosotros; / y desvanecida, al agua / cayó, cuyo inmenso golfo, / Ponto llamado hasta allí, / ya con Heles, de uno y otro, / para los siglos futuros / tomó el nombre de Helesponto* (1550).

Nos encontramos de nuevo a Heles en un auto sacramental, *El verdadero dios Pan*, en el que Calderón vuelve a hacer alarde etimológico aprovechando la entrega que hace Gentilidad a la Luna del vellocino de oro: *Este es aquel que le dio / Júpiter a Eles, por quien / en fluctuoso desdén / el nombre el Ponto cobró / de Eles-Ponto deducido / de Eles y Ponto el renombre; / y habiéndole por más nombre / a Marte, Fisis ofrecido, / Jasón yo de tu beldad, / hoy a Júpiter y a Marte / le robé...* (1256).

B] La suerte de Hele está bien descrita en la *Biblioteca de Apolodoro*⁵¹³ entre las fuentes griegas (Apolonio de Rodas⁵¹⁴ no se detiene en sus *Argonáuticas* en estos preliminares de la aventura). En las fuentes latinas, Ovidio no introduce el mito en el gran friso de su *Metamorfosis*, pero le dedica una hermosa alusión en una de sus *Heroidas*⁵¹⁵, en la que Hero cuenta a Leandro la suerte que corrió la infortunada muchacha (presagio del destino que le espera a él en el mismo lugar): *¡Desdichada de mí!, ¡Qué grandes olas rompen contra la costa, y cómo se oscurece el día encerrado en una oscura nube! Tal vez la piadosa madre de Heles haya venido a llorar a su hija, sepultada en estas aguas pulverizadas...*

C] Ya hemos visto en el apartado referido a Frixo cómo Pérez de Moya⁵¹⁶ les dedica a ambos hermanos un capítulo de su manual mitológico (*De Frixo y Helle*), donde se despacha la caída y muerte de Hele de manera sucinta y con la obligada nota etimológica: *...llegando a un estrecho que está en el promontorio Sigaeo y el Chersoneso, Helle cayó y se ahogó, por lo cual de allí en adelante del nombre de Helle se llamó Hellesponto este estrecho*. Por lo demás, su mito está estrechamente asociado al de Frixo, y a él volvemos a remitir para los detalles. Es muy significativo, a la hora de calibrar el respeto por la tradición mitológica que tenían nuestros grandes autores del Siglo de Oro, el que Lope de Vega, en su comedia cortesana *El vellocino de oro*, potencie tanto el personaje de Hele (a la que él llama *Helenia*), al convertirla en rival amorosa de Medea en el corazón de Fineo. Cuando escapa la maga con Jasón, Fineo promete hacer su esposa a Helenia si Frixo es capaz de construir las naves con que dar caza a los huidos. Es llamativo, porque el Fénix no sólo no la hace perecer ahogada en el Helesponto, sino que la convierte en pieza esencial del dibujo de su trama, muy por encima de Frixo, a quien otorga un simple papel introductorio. Eso denota que para el dramaturgo era más importante conseguir un personaje de acuerdo a las convenciones del género (en este caso, la dama enamorada de un galán que, a su vez, ama a otra que lo rechaza) que respetar el perfil clásico de personaje.

⁵¹³ *Apollod.* I 80.

⁵¹⁴ A. R. II 1093-1156.

⁵¹⁵ *Ov. Ep.* XIX, 121-124 *Me miseram! quanto planguntur litora fluctu, / et latet obscura condita nube dies! / forsitan ad pontum mater pia uenerit Helles, / mersaque roratis nata fleatur aquis...*

⁵¹⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 52.

HELENA (Ἑλένη, Helena)		Total menciones: 2
MDJ (1)	FAM (1)	

PARIS

A] Sólo un par de breves alusiones muy indirectas hace Calderón al celeberrimo mito del rapto de Helena por Paris. En *El monstruo de los jardines*, Tetis explica con detalle a Aquiles su identidad, la naturaleza del oráculo que liga su destino a la Guerra de Troya y cuán inútil es oponerse al poder de los dioses ...y dígalos Venus, pues / siendo en el robo de Elena / cómplice, como soborno / que fue de la competencia / de Paris... (1999). En *Fieras afemina amor*, Hesperia utiliza a Helena como ejemplo para tratar de convencer a Hércules de lo inútil que es oponerse a la pasión amorosa, que pudo con la voluntad de grandes héroes: *Jasón / por la gran Medea; ...después / Teseo por Ariadna; / Eneas por Dido; y con él / Paris por Helena* (2056).

B] La poca entidad de estas menciones, que entran dentro de lo que se podría llamar *cultura general*, nos exime de rastrear las fuentes de este famoso mito, así como sus innumerables secuelas en la literatura española. Creemos suficiente comentar que Ovidio⁵¹⁷ contribuyó a popularizar aún más con dos de sus *Heroidas* (las cartas que se cruzan ambos amantes) un tema ya muy cultivado en la épica y la tragedia griegas.

C] Pérez de Moya⁵¹⁸, por su parte, en su capítulo dedicado a Paris, menciona el rapto, cargando tal vez demasiado las tintas sobre el príncipe troyano: *(a Paris) recibió honradamente Menelao, y después en pago del buen hospedaje robó a Helena, sacando con ella todo el tesoro real*. Por otra parte, el personaje de Helena quedó en la literatura como estereotipo de la máxima belleza femenina, y como tal se utiliza para ponderar la hermosura de cualquier otra mujer. De esta manera alude a ella Don Quijote⁵¹⁹ cuando trata de encarecer ante Sancho la excelencia de su amada Dulcinea, poco antes de escribir la carta en que le anunciará su penitencia en Sierra Morena: *...y pítola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia*.

HÉRCULES (Ἡρακλῆς, Hercules)				Total menciones: 391
TMP (100)	MDJ (1)	FAM (253)	EDJ (37)	

ALCIDES / DEYANIRA / HESPERIA / LICAS / NESO / YOLE

A] El personaje de Hércules es tal vez el más prolífico de toda la mitología grecorromana, con una innumerable cantidad y variedad de leyendas asociadas a su nombre. Fue también de los que más éxito tuvieron en la posteridad, y de manera destacada en España, donde se le relacionó con su protohistoria, en razón a los trabajos que le trajeron a nuestra tierra (el del gigante Gerión y la búsqueda de las manzanas del Jardín de las Hespérides). Hércules es, por tanto, la figura mitológica más *española* de la tradición literaria griega. En Calderón lo tenemos bien representado en dos comedias de las que el célebre héroe tebano es protagonista.

⁵¹⁷ Ov. *Ep.* XVI; XVII.

⁵¹⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 42.

⁵¹⁹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXV.

Los tres mayores prodigios es una comedia cuyas tres jornadas presentan desarrollos argumentales prácticamente independientes, aunque al final vayan todos a confluir de forma un tanto forzada en el acto de la apoteosis de Hércules en el monte Eta. Comienza la trama con un Hércules vestido de salvaje que anda buscando información sobre el paradero de Deyanira, su mujer, que hace un año que ha sido raptada por el centauro Neso. Le informan de que por esos parajes han sido vistos ambos, y el héroe manifiesta su voluntad de abatir al centauro con una flecha envenenada con la sangre de la Hidra (...*pues teñida está en la sangre / de la hidra que yo he muerto, / cuya ponzoña convierte / la sangre que toca en fuego...* 1578). Cuando Hércules los encuentra, el centauro se defiende amarrando contra su cuerpo a Deyanira, con la amenaza de matarla si el héroe dispara su flecha. Tras unos instantes de vacilación, pues Hércules teme hacer daño a su mujer, los celos le impulsan a lanzar la flecha y acabar con la vida de Neso. Pero éste tiene pensada una venganza póstuma; persuade en medio de su agonía a Deyanira a que acepte la capa empapada en su sangre, porque, según él, es un remedio infalible contra el desinterés o desamor de su esposo. Ella acepta, y muy pronto pondrá a prueba el sortilegio, pues Hércules, preso de escrúpulos de honor, se muestra muy frío con Deyanira, a quien pretende ocultar de la vista pública. Ella interpreta esta actitud como un distanciamiento (*porque si tú tu honra dudas / ¿Quién ha de creer tu honra?* 1584) y acaba por ofrecer al héroe la letal túnica. Hércules la toma cuando, llegados Jasón y Teseo de sus periplos buscando a Deyanira, todos resuelven ofrecer un sacrificio a Júpiter en el monte Eta. Es en el curso de este sacrificio, y en compañía de sus dos heroicos amigos, cuando Hércules es abrasado por el veneno de la Hidra que contenía la sangre del centauro y que impregna la túnica que le ofrece Deyanira. No pudiendo soportar el dolor, se arroja cual *pira humana* como sacrificio a Júpiter. Deyanira, al darse cuenta del desenlace que ha provocado su desconfianza, se lanza al fuego tras él. Y como remate a tan trágico final, el gracioso establece un brutal contrapunto: *¡Lindo par de chicharrones / para mi hambre se asan!* (1589).

En *Fieras afemina amor* el protagonismo del héroe es aún mayor, pues alcanza a toda la comedia, y no sólo a una de sus jornadas. En la primera de ellas encontramos a Hércules dando muerte al león de Nemea, muy cerca del famoso Jardín de las Hespérides. Al ver el soberbio palacio que se encuentra cabe el jardín, trata de entrar y ofrecer los despojos de la fiera a sus moradoras, pero recibe de las tres ninfas que lo habitan severas advertencias de que no penetre en él. El héroe hace oídos sordos y obliga a Hesperia, una de las ninfas, a que le dé información sobre ese misterioso lugar, cosa que hace la ninfa por extenso. Hércules, en el curso de la conversación, no deja de denigrar con contundencia a las mujeres: *...por no obligarme a aborrecerlas / como a cuantas mujeres / hasta hoy llegué a ver* (2026); *...si es que yo entiendo de bellas; / que para mí las hermosas / son solamente las fieras* (2028); *No fies / tú que por mujer te tenga / respeto, porque no hay / cosa que más aborrezca* (2028). Con semejante opinión sobre la mujer, el amor no cuenta, evidentemente, entre sus planes: *¿Es amor más que una ciega / tirana, a quien yo doy / las armas con que me venza? / ¿Yo he de introducir en mí / otro yo, que con violencia / mande en mí más que yo mismo?* (2030). Y como ejemplo de actitud bochornosa (y conviene resaltarlo, por lo que significará para el héroe en el desenlace de la comedia) pone la de Aquiles vestido de mujer por el amor que sentía por Deidamía (...*cuán vil, por Deidamía bella, / vistió femeniles ropas / peinando el cabello a trenzas* 2030). Con semejante ideología, el héroe rehúsa atacar al dragón para liberar a las ninfas y se echa a dormir. En ese momento aparecen Cupido y Venus con la intención de vengar tal actitud de desprecio hacia ellos. Cupido desvela su plan: lo asaeteará con *...el veneno de dos flechas, / haciendo que el oro le obligue a que*

ame, / y el plomo le obligue a que ella aborrezca (2032). El destino de la flecha de la pasión será Hércules, y la flecha del rechazo será para Yole, la hermosa hija del rey de Libia, Euristeo. Venus, por su parte, le representa en sueños a la hermosa Yole para que se sienta inclinado a ella cuando la vea en persona. Al despertar se encuentra con el rey Euristeo, que explica a Hércules cómo Aristeo, rey de Tesalia, amenaza su reino, porque quiere conseguir a Yole, y que si él logra rechazar el ataque, le promete la mano de su hija. Hércules se conforma con convertirse en su general, pues sigue rechazando furibundamente a las mujeres: *...pues nació / tan sin uso de razón, / que opuesto al que me dio el ser, / tengo a cualquier mujer / natural oposición* (2034). Con la promesa del rey sufre sobremanera Anteo, su general, que está profundamente enamorado de la princesa. Cuando aparece Yole, Hércules siente un ligero estremecimiento al reconocerla como la del sueño, sensación que se intensifica al lanzar Cupido sus flechas, que poco a poco van produciendo el efecto esperado (*HÉRCULES.- ¡Ay de mí!, todo me abraso. / YOLE.- ¡Ay de mí!, toda me hielo* 2036). El héroe, a pesar de todo, confía, al marchar al combate, que superará este sentimiento: *Pero el tiempo con la ausencia, / vencerá este devaneo* (2036).

En la segunda jornada vemos cómo Hércules ya ha vencido a Aristeo, al que trae sometido a su voluntad, y dispuesto a que se le tributen los honores de la boda. Y aunque de nuevo se expresa en contra de las mujeres y no quiere la recompensa de Yole, se irrita sobremanera cuando Licas (su esclavo) le informa de que es inminente la boda entre Yole y Anteo. Para castigar esa afrenta trama un plan: Aristeo reunirá todo su disperso ejército y levantará en armas incluso a la población de Libia contra su rey, para que éste le tenga que suplicar de nuevo a Hércules su intervención. Así sucede, y cuando el rey se lo pide, Hércules se pone en su contra, derrotándolo y proclamándose rey de Libia, con lo que espera obtener la servidumbre de Yole. Ésta trata de intervenir incluso en la batalla, aunque su caballo se despeña y va a parar al Jardín de las Hespérides, donde las ninfas la protegen. Por su parte, Anteo pide la protección a su madre Cibele para luchar contra Hércules. Para acceder al Jardín de las Hespérides va Hércules hasta el monte Parnaso, donde (por las buenas o por las malas) llega dispuesto a llevarse al caballo alado Pégaso, en poder de las Musas. Allí le advierten Calíope y sus hermanas del poder del amor (*¡Ay de ti! / Que vencer a las fieras / no es vencerse a sí* 2049).

En la tercera jornada, Hércules, con la ayuda de Pégaso, puede acceder finalmente al Jardín de las Hespérides y vencer al dragón. Venus y Cupido le aconsejan a Yole que finja un *halago traidor* con él, para poder ejecutar su venganza, y la animan diciéndole *...que con flechas más severas / que él domestica a las fieras, / fieras afemina Amor* 2052). Como último obstáculo se presenta Anteo, que se enfrenta a Hércules. Mientras el primero logra tocar la tierra, recibe el impulso vivificador de su madre, pero cuando el héroe se da cuenta, lo apresa con sus brazos hasta asfixiarlo. Ya sólo le queda a Yole el recurso del fingimiento y del engaño: cuenta a Hércules que su anterior rechazo era debido a un vaticinio que sobre su descendencia había proferido su padre, pero que ahora, ya con su padre muerto, puede expresar libremente su amor. Esto se lo dice entre lágrimas, lo cual, junto con el efecto de las flechas y una manzana que tomó el héroe, empiezan a ablandar su tozuda disposición. Poco después, lo vemos entronizar a Yole como reina de Libia e, incluso, cuando las Musas reclaman su presencia para defender el monte Parnaso (tal y como le había encomendado Apolo), prefiere ceder al amor de Yole antes que a su obligación guerrera (*...que si me oyó alguna vez / que sé vencer y no amar, / ya sé amar y no vencer* 2059). Al final lo vemos totalmente rendido a los

encantos del amor. Y dormido entre estos deleites es como Yole (y las Hespérides y, en general, todas las mujeres agraviadas, así como Cupido y Venus) ejecutan su venganza: cambian su pica por una rueca, le peinan las greñas en trenzas y le dan un aspecto afeminado. Cuando despierta y le ponen un espejo delante no puede dar crédito a lo que ve: *¿Yo con mujeriles señas?* (2061). Es el momento de la venganza para Yole, quien lo está contemplando al mismo tiempo que el ejército, y lo hace con acento reivindicativo: *No dirá sino que Yole, / vengando en él sus ofensas, / vengó también las de todas las mujeres* (2061). Al fin, Yole queda encumbrada como reina de Libia y Hércules, humillado. Todo acaba con una gran exaltación del amor en la que Calíope vuelve a dar un aviso sobre la conducta *machista* del héroe: *...para que vea / quien quiso que las mujeres / esclavas del hombre sean, / que él es su esclavo, pues es / esclavo de amor por ellas* (2062).

Muy relacionada con la trama de esta comedia está la única alusión que se hace al héroe en *El monstruo de los jardines*, donde al final de la obra Aquiles se desembaraza de su disfraz femenino y decide asumir su destino: *Estos adornos viles, / que afeminaron el valor de Aquiles, / dejaré, por ejemplo, / colgados en el templo, / de Amor, donde estaba, / trocada en rueca, de Hércules la clava* (2018).

Y, por último, nos volvemos a encontrar con Hércules en el auto sacramental *El divino Jasón*. En él Hércules es cristianizado, asumiendo la identidad de San Pedro, firme roca de la Iglesia. Participa en la aventura de los Argonautas, pero en clave celestial: *Hércules quiere decir / invencible, y si sois peña, / vuestro nombre mismo enseña / que sois Hércules* (62). Siguiendo este juego alegórico, la clava del gran héroe griego se convierte en la llave de San Pedro. Calderón explota aquí la parte más noble de Hércules, su estampa de héroe invulnerable.

De todo lo dicho se deduce que Calderón centró su atención sobre el gran personaje legendario en unos episodios muy concretos y un tanto periféricos con respecto al núcleo central de su leyenda, los famosos *doce trabajos*. Obviamente, nuestro dramaturgo conocía esa tradición y a ella alude en su obra, pero sólo de pasada, como en *Fieras afemina amor: Si vencí las serpientes en la cuna, / la Hidra feroz en la Lernea laguna, / si en Calidonia al fiero / Espín, si en el abismo al Cancerbero / y al toro de Aquelóo en Tesalia...* (2026). Calderón no está tan interesado en reproducir con fidelidad la asombrosa leyenda del Hércules grecorromano como en utilizar a este famoso personaje como prototipo en alguno de los temas que más interesaban al autor y a su auditorio. Esa es la razón por la que en Calderón encontramos un Hércules muy ajeno al que estamos acostumbrados a tratar en el mundo clásico. En *Los tres mayores prodigios* se desnaturaliza su figura, convirtiéndose en un hombre obsesionado por los celos y el honor, cuestiones tan propias de la España del milseiscientos como absolutamente ajenas a la tradición griega del personaje. La historia de Hércules y Deyanira ejemplifica las funestas consecuencias de los celos y la desconfianza en una pareja, desconfianza provocada por el tema más obsesivo del drama español del Siglo de Oro, la honra. Ese Hércules mortificado por el *qué dirán* nada tiene que ver con el gran héroe de la mitología antigua. En *Fieras afemina amor* Hércules aparece caricaturizado como ejemplo patológico de rechazo a la pasión amorosa, rasgo también ajeno al espíritu de la leyenda griega. Se carga al personaje con un carácter misógino (no sólo rechaza el amor, su aversión incluye también a la mujer en cuanto tal) que no se corresponde con su mito, plagado de aventuras amorosas y de innumerables descendientes (entre ellos los famosos *Heraclidas*). Y de sus relaciones con mujeres

escoge nuestro poeta la más esquiva, la que tuvo con Yole, y que la tradición mítica presenta como problemática (bien por la oposición del padre, bien por el rechazo de ella misma).

B] Rastrear las fuentes clásicas que han podido aportar algo a la visión calderoniana de Hércules se antoja un trabajo casi imposible. Algo ha de haber, sin duda, por vía directa o indirecta de *Las Traquinias* de Sófocles⁵²⁰, que trata el mismo nudo argumental que la comedia calderoniana (aunque Deyanira muere en la obra del gran trágico griego antes que Hércules, quitándose la vida por su propia mano al conocer de su hijo el efecto del manto cedido por Neso), y también del *Heracles* de Eurípides⁵²¹. La importancia que en esta tragedia cobra la amistad de Teseo, que conforta y libra de la muerte a Hércules, puede ser un lejano y difuso precedente del Teseo que ayuda a su amigo a buscar a Deyanira en *Los tres mayores prodigios*. Mucho más cercana y directa tuvo que ser la influencia de otra gran tragedia antigua, el *Hercules Oetaeus*, de Séneca⁵²² (aunque con dudas sobre tu atribución) que trata en clave dramática el episodio culminante de *Los tres mayores prodigios*, la apoteosis del héroe en el monte Eta, aunque en Calderón no tengamos a una Deyanira tan desbocada en su pasión, ni un Hércules de comportamiento tan estoico. Pero la primera fuente clásica de Calderón, como casi siempre, está en Ovidio⁵²³ y sus *Metamorfosis*. El poeta dedicó una gran atención al célebre hijo de Alcmena y, en concreto, al episodio del rapto de Deyanira por Neso, como también a la apoteosis del héroe merced a la venenosa túnica hasta su catasterismo. Una de las *Heroidas*⁵²⁴ (que hubo de ser sin duda fuente de inspiración de Calderón) es una carta que Deyanira remite a Hércules en la que se deja ver la lucha interior de la joven y su arrepentimiento final.

El Hércules de *Fieras afemina amor* tiene una inspiración menos directa en las fuentes clásicas, por cuanto el tratamiento del mito es también mucho más peculiar por parte de Calderón. Según los mitógrafos antiguos⁵²⁵, Yole era hija de Éurito, rey de Ecalia, y no de Euristeo, rey de Libia. Euristeo es en la mitología griega el primo de Hércules que, nacido por maquinaciones de Hera antes que el héroe, tendrá sobre él la jerarquía suficiente para encomendarle sus famosos *trabajos*. Aunque en las versiones más recibidas del mito es el padre de Yole quien no quiere que su hija se una con Hércules, temeroso de otro acceso de locura del héroe como el que le hizo matar a sus primeros hijos, Hércules la arrebató por la fuerza y la hace su esclava, cosa que enojará a Deyanira, su mujer, y que desencadena su apoteósico final. Hay otras versiones que insisten en la resistencia de la joven, que incluso prefiere asistir a la muerte de su padre que unirse con Hércules. Ecos de todo ello tenemos en nuestra comedia, donde Hércules trata de llevarse a Yole como cautiva contra su voluntad. También encontramos en Ovidio⁵²⁶ una breve alusión a Yole como la rival de Deyanira, a quien la fama presenta como preferida por el héroe. Por otra parte, no deja de sorprender en Calderón el toque

⁵²⁰ S. Tr. *passim*.

⁵²¹ E. HF. *passim*.

⁵²² Sen. HO. *passim*.

⁵²³ Ov. Met. IX 101-272.

⁵²⁴ Ov. Ep. IX.

⁵²⁵ Apollod. II 6, 1.

⁵²⁶ Ov. Met. IX 136-140.

de reivindicación feminista (salvando todos los anacronismos) que destila la comedia, connotaciones que desde luego no se encuentran en la tradición antigua⁵²⁷.

C] Sería insensato por nuestra parte, además de pretencioso, ofrecer algo más que algún ejemplo ocasional en nuestra literatura del personaje de la mitología griega que mayor desarrollo y cultivo literario y artístico ha conocido. Nos conformamos con dar alguna pincelada que pueda ser significativa en apoyo de lo expresado hasta ahora. En el umbral del Renacimiento el tema de Hércules fue ya tratado en la literatura española de manera monográfica por Enrique de Villena⁵²⁸, *Los doze trabajos de Hércules*, obra publicada en 1499. Pérez de Moya⁵²⁹ le dedica una atención proporcional a la importancia del personaje, nada menos que veinticinco capítulos de su libro IV, entre los que hay epígrafes dedicados a la *Hidra* (IV), al *León Nemeo* (V), *Hércules y Anteo* (VIII), de *Hespero y las Hespérides* (X), de *Neso* (XV), y de *Ioles* (XXII), todos los cuales aparecen citados, en mayor o menor medida, en estas comedias. Su influencia es notoria en el enfoque dado a la historia de Yole: *...y con disimulación trajo a Hércules amarla en tanto grado que no sólo le hizo desnudar de sus ásperos vestidos y que se vistiese otros muelles y mujeriles, mas ponerse sortijas... Parecióle a esta mujer ser mayor honra haber afeminado a un hombre tan robusto y valiente que haberle muerto con cuchillo o ponzoña*⁵³⁰.

Un Hércules más convencional, el héroe que se abre camino con su fuerza bruta, es el que nos presenta Lope de Vega⁵³¹: *Rompe las conchas Hércules famoso / de la Hidra feroz, y el campo esmalta / de veneno y de sangre, el tronco salta / por la violencia del bastón ñudoso...* Quevedo⁵³², por su parte, se acerca al Hércules calderoniano en otro soneto: *Si el cuerpo reluciente que en el Oeta / se desnudó, en ceniza desatado / Hércules, y de celos fulminado / (ansi lo quiso Amor), murió cometa...* Por último, cabe destacar que Mira de Amescua le dio un tratamiento dramático en *El hombre de mayor fama*, obra en la que Hércules vuelve a verse en la tesitura de optar por el amor o por la fama. Caben en ella algunos de los trabajos más conocidos del héroe (la caza del jabalí de Erimanto, el león de Nemea, etc.), los que le dan fama, y también el desgarrado triángulo amoroso que forma con Yole y Deyanira y que acaba por llevarlo a la pira en la que al final se purifica.

HESPERIA (Ἑσπερία, Hesperia)	Total menciones: 45
-------------------------------------	---------------------

FAM (45)

EGLE / HÉRCULES / HESPÉRIDES / HÉSPERO / VERUSA

A] El nombre de Hesperia se aplica en *Fieras afemina amor*, tanto a la ninfa como al lugar que, por extensión, designará su nombre. Hesperia se nos muestra como la más destacada de las tres ninfas Hespérides, una suerte de portavoz de ese singular colectivo.

⁵²⁷ Son muy interesantes a ese respecto las reflexiones de O'CONNOR (1983).

⁵²⁸ VILLENA, *Los doze trabajos de Hércules*.

⁵²⁹ PÉREZ DE MOYA, IV, 4; 5; 8; 10; 15; 22.

⁵³⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 22.

⁵³¹ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 93, 1-4.

⁵³² QUEVEDO, *Obra original completa*, 452, 1-4.

Al comienzo de la comedia aparece pidiendo auxilio desde la quebra de un monte, donde la rescata Hércules. Al interrogarla por su identidad, la ninfa cuenta su origen. Había salido del lujoso palacio en que vive a pasear por el bosque, cuando asistió al combate entre Hércules y el león, y la escena la sobrecogió tanto que la hizo caer en la quebrada. Insta a Hércules a dejarla en el camino, y a no penetrar en el alcázar, donde sin duda encontrará la ruina. El héroe hace oídos sordos a esa amenaza y le obliga a contar quién es ella; se declara como una de las tres hijas de Héspero y sobrina de Atlante. Le habla del famoso jardín de las manzanas doradas y del dragón que lo custodia. Hércules, a pesar de la tentación de enfrentarse con una nueva bestia, desdeña la hazaña por no favorecer la causa del amor, y deja tranquila a la Hespéride en la entrada de su palacio, del que sus hermanas abren la puerta para acogerla. Vuelve Hesperia a aparecer con sus hermanas en la segunda jornada, cuando salen de su alcázar a averiguar a qué se deben los gritos que llaman a la guerra contra Hércules. Ven a Yole, caída en el intento de defender a su padre contra Hércules, y la recogen. Pero hasta allí llegará Hércules desoyendo las advertencias que le hace Hesperia, quien le pone el ejemplo disuasorio de la fuerza que ha ejercido el amor sobre otros grandes héroes mitológicos. Como Hércules hace caso omiso, Hesperia participará en la dura venganza que contra él urden Venus y Amor con ayuda de Yole, vistiéndolo con ropas de mujer, humillación que, tal y como había expresado el héroe en la comedia, es la mayor que puede recibir.

B] Aunque el nombre y el número de las tres Hespérides es variable según las distintas fuentes antiguas, la denominación de Hesperia es una de las que suele aparecer con regularidad, en esta forma o en su forma jónica (*Hesperie*). Su nombre quiere decir en griego “*el atardecer*”, y no es más que una personificación del concepto general que implican las tres en su conjunto. Diodoro Sículo⁵³³ nos habla de la filiación de Hesperia en un pasaje que, sin embargo, considera a ésta como madre de las Hespérides, y no como una de ellas: *Héspero, que engendró a una hija de nombre Hespera, se la entregó a su hermano; de esta tomó nombre la tierra de Hesperia. Con ésta engendró Atlante siete hijas, a las cuales se las denomina Atlántides por parte de su padre, y Hespérides por la de su madre.* Un poco más adelante, en esta misma obra, el gran historiador siciliano, al igual que Calderón, ubica el famoso Jardín de las Hespérides en Libia o sus cercanías.

C] No es fácil encontrar a la ninfa singularizada con respecto a sus hermanas en nuestra literatura, ni, cuando esto sucede, entendida como otra cosa que un término para el atardecer. Así la vemos en un soneto de Juan de Arguijo⁵³⁴ dedicado a Hércules, en el que se refieren algunos de sus más célebres trabajos, pero también cómo, a pesar de su fuerza y bravura, cayó en las redes del amor: *Ejemplos de mi ilustre vencimiento / son Aqueloo, Busiris y Diomedes / y el rey a quien huir Hesperia mira.*

⁵³³ D.S. IV 27, 2 τὸν μὲν οὖν Ἑσπερον θυγατέρα γεννήσαντα τὴν ὀνομαζομένην Ἑσπερίδα συνοικίσαι τὰδελεφῶ, ἀφ' ἧς τὴν χώραν Ἑσπερίτιν ὀνομασθῆναι· τὸν δ' Ἀτλαντα ἐκ ταύτης ἑπτὰ γεννήσθαι θυγατέρας, ἃς ἀπὸ μὲν τοῦ πατρὸς Ἀτλαντίδας, ἀπὸ δὲ τῆς μητρὸς Ἑσπερίδας ὀνομασθῆναι.

⁵³⁴ ARGUIJO, II, 9-11.

A] Las Hespérides son mencionadas en la comedia como colectivo, aunque, por necesidades de la acción dramática, también las encontramos como personajes singularizados. Sólo aparecen en *Fieras afemina amor*, comedia en la que tratan de disuadir a Hércules de entrar en su jardín, acto que implica un desafío al amor, y lo invitan a desistir de una actitud tan beligerante contra éste y contra la mujer en general. En este papel es una de las Hespérides, Hesperia, la que asume una suerte de portavocía sobre las demás, también mencionadas (*Egle* y *Verusa*). La propia Hesperia explica su origen y su *especialización*: *Tres hijas Héspero tuvo: / si dotadas de excelencias / naturales, como son / música, ingenio y belleza / repartidas en las tres, / otro lo diga* (2029). Reparto al que se refiere más adelante Yole, aunque sin especificar ninguna atribución: *...que son tales los festejos / de las tres hermanas, ya / de una escuchando el acento, / cuya voz ninguno oyó / que no quedase suspenso; / de otra viendo la hermosura, / de otra gozando el ingenio...* (2035). Curiosamente no se menciona el nombre de la mujer de Héspero, que se despacha con una vaga referencia (*su bella esposa*). Cuando ésta murió, Héspero, inclinado a las armas y arrastrado por el reclamo de la gloria, se embarca en una expedición para conquistar la tierra de Hesperia (*con que concurriendo en ella / de una parte tus conquistas, / y de otra sus influencias, / Hespero y Vesper harán / que sea su nombre Hesperia, / que traducirá en España / la variedad de las lenguas* (2029). Atlante le promete cuidar de sus hijas en su ausencia, a las que su padre ha confinado en un maravilloso palacio. Al morir Héspero, ellas cumplen con el deseo de su padre de no salir de aquel breve pero fastuoso reino. Entre otros prodigios contiene su jardín un árbol crecido de la célebre *manzana de la discordia* (*Aquella famosa manzana / de oro, que fue competencia / de Venus, Palas y Juno...* 2029), que da frutos dorados *...que el amante que una adquiera / será en su amor venturoso* (2029). Eso provocó la codicia por ellas en muchos hombres, y el que, para preservarlas y protegerlas, Atlante pusiera en su guarda a un terrible dragón (*enroscó un dragón al tronco, / que velando en su defensa... /... / ...a cuyo horror nadie hubo, / que hecho pedazos no muera, / de cuantos finos amantes... /... /...intentaron...* 2030). Ante la obstinada actitud de Hércules, las tres Hespérides acogerán a Yole y serán parte en la venganza que, urdida por Venus y Cupido, humillará al gran héroe al final de la comedia.

B] Aunque el nombre y el número de las tres Hespérides es variable según las distintas fuentes antiguas, las tres citadas por Calderón suelen conformar el conjunto más estable. En Hesíodo⁵³⁵ se menciona ya a las Hespérides como hijas de la noche que tienen como función cuidar de las famosas manzanas de oro (*y a las Hespérides, que al otro lado del ínclito Océano, cuidan las hermosas manzanas doradas y los árboles que producen el fruto*) y sienta su misteriosa ubicación en el occidente extremo. Las manzanas que custodian son las que la Tierra regaló como presente nupcial a Hera y Zeus. Se las suele considerar hijas del titán Atlas, aunque su paternidad es también variable según la fuente. En ningún testimonio antiguo relevante aparece como su padre Héspero que, en todo caso, sería su abuelo, como hemos visto en el pasaje anterior de Diodoro Sículo.

⁵³⁵ Hes. *Th.* 215-216 Ἑσπερίδας θ', αἷς μῆλα πέρην κλυτοῦ Ωκεανοῖο / χρύσεια καλὰ μέλουσι φέροντα τὲ δένδρα καρπών.

La ubicación del jardín suele emplazarse en un lugar tan impreciso como el *extremo occidente*. Calderón lo hace en Libia (como Diodoro Sículo, tal cual hemos visto en relación a Hesperia), aunque deja entender que al pie del Atlas. Hércules es, precisamente, uno de los grandes culpables de la gran celebridad del famoso jardín y sus custodios, porque Euristeo le puso como una de sus pruebas el que le trajera sus famosas manzanas doradas. Esa conexión temática es la que tenemos tratada, con mucha libertad, en *Fieras afemina amor*.

C] Alusiones míticas a esta leyenda menudean en nuestra literatura. Además de referencia geográfica para indicar el más lejano occidente, las Hespérides se conciben como símbolo de una vigilancia estrecha. En la novela ejemplar *El celoso extremeño*, Cervantes⁵³⁶ convierte la custodia de las manzanas en un tópico para encarecer una guarda muy exigente: *No se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas, ni manzanas de oro tan guardadas*. En Lope de Vega⁵³⁷ encontramos la misma referencia: *No sé qué os diga, / que estoy confusa y turbada. / El lugar es peligroso, / la casa tiene más guardas / que escriben en los jardines / de las manzanas doradas*.

HÉSPERO (Ἑσπερος, Hesperus / Vesper)	Total menciones: 5
---	--------------------

FAM (5)

ATLAS / EGLE / HÉRCULES / HESPERIA / HESPÉRIDES / VERUSA

A] Héspero aparece en *Fieras afemina amor* como padre de las Hespérides y hermano de Atlas. Más inclinado que éste a la guerra, acude, tras recibir el estímulo positivo de las predicciones de su hermano, a la conquista de Hesperia, dejando a sus hijas a cargo de Atlas en un maravilloso alcázar. Su hija Hesperia, la más relevante de las Hespérides en la comedia calderoniana, cuenta esta historia: *...paso a que Hespero su hermano, / se crió, en su competencia, / más inclinado a las armas, / que Atlante lo fue a las letras. / Tres hijas Hespero tuvo* (2029). Tiene éxito en esta campaña, conquistando lo que vendrá con el tiempo a ser España (*...con que concurriendo en ella / de una parte tus conquistas, / y de otra sus influencias, / Hespero y Vesper harán / que sea su nombre Hesperia, / que traducirá en Espeña / la variedad de las lenguas* 2029). Pero ya no le da tiempo a volver de allí y reunirse con sus hijas. Calderón utiliza con maestría estas alusiones a una mítica España para un encarecimiento de su patria (*...que su provincia más bella, / más abundante, más rica, / más ilustre y más suprema, / tomará el nombre de ti, / confrontando con la estrella / del Vesper, que la domina* 2029).

B] En Homero⁵³⁸ se da este nombre al planeta Venus, la hermosa estrella del atardecer, con quien se compara la afilada espada de Aquiles: *como avanza entre las estrellas en la oscuridad de la noche Héspero, que es el astro más hermoso plantado en el cielo...* De esa noción celeste deriva todo el mito, más tarde desarrollado de manera antropomórfica, según hemos visto en artículos anteriores (cf. *Hesperia* y *Hespérides*).

⁵³⁶ CERVANTES, *El celoso extremeño*, p. 106.

⁵³⁷ LOPE DE VEGA, *Servir a señor discreto*, 984-989.

⁵³⁸ Il. XXII, 317-318 Οἷος δ' ἀστὴρ εἶσι μετ' ἀστράσι νυκτὸς ἀμολγῶ, / Ἑσπερος, ὃς κάλλιστος ἐν οὐρανῶ ἴσταιται ἀστὴρ...

C] El mito de las Hespérides está muy vinculado con España, y así es utilizado por nuestros autores con frecuencia. Lope de Vega⁵³⁹, haciendo un ejercicio de protohistoria española, cita a Héspero como uno de los antiguos reyes (junto a Hércules y Atlante): *Hispano reina luego, Hispan y Alcides / y el rico Hespero de victorias tantas, / tú, viejo Atlante, que los polos mides, /preciado de inquirir sus luces santas...*

HIDRA (Ἰδρα, Hydra)					Total menciones: 16
TMP (4)	AYA (1)	FAP (4)	FAM (1)	LDM (4)	PYA (2)

HÉRCULES

A] El temible monstruo de nueve cabezas es el trabajo de Hércules más citado en las obras objeto de nuestro estudio. En *Los tres mayores prodigios* se alude a la hidra como el origen del mortal veneno en que están impregnadas las flechas de Hércules: *Esta flecha de mi aljaba, / que tiene mortal veneno, / pues teñida está en la sangre / de la hidra que yo he muerto, / cuya ponzoña convierte / la sangre que toca en fuego* (1578). Propiedad que es mortífera en el manto de Neso, como recuerda Medea en la agonía de Hércules: *Sangre de la hidra tienen / esas pieles, que con tanta / fuerza se pegan al cuerpo, / abrasando hasta que matan* (1588). En *Fieras afemina amor*, Hércules alude a la hidra en una relación un tanto presuntuosa de sus hazañas: *Si vencí las serpientes en la cuna, / la Hidra feroz en la Lerne laguna, / si en Calidonia al fiero / Espín, si en el abismo al Cancerbero / y al toro de Aquelóo en Tesalia...* (2026). La sorprendente propiedad regenerativa del monstruo se pone de manifiesto en *Amado y aborrecido* con una comparación: *Como hidra nuestra / fortuna debe de ser, / que de una cerviz cortada / nacen dos* (1704). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* Calderón ubica a la hidra en el Tártaro junto a su hermano Cérbero como guardias del inframundo, papel que no se le conoce en la tradición clásica: *...de cuyo centro / la Hidra y Cerbero primer guarda son. / A su contacto adormece con ella / el uno y el otro tartárico horror, / y pasa a las Furias...* (1661). En la anotación para los trabajos de decorado, se le asignan al monstruo siete cabezas.

No podía faltar en los autos sacramentales la silueta diabólica de la hidra como una de las máximas representaciones del mal. En *El divino Orfeo*, hasta al propio héroe, trasunto de Cristo, causa espanto el terrible monstruo: *Qué rigor, qué horror, qué rabia, / qué furia, qué pena, qué ira, / por siete cuellos bostezan / las cabezas de la Ydra* (1821). En *El laberinto del mundo*, Verdad, refiriéndose al demonio (el Minotauro), asegura que Juan lo llamó *Hidra de siete cabezas* (1567). Por último, en *Andrómeda y Perseo*, Medusa no se reconoce en el escudo que le pone delante Perseo, y como término de comparación de lo que contempla, habla de la hidra: *¿Esta soy y no me veo? / Quita de delante, quita, / que ésa más parece que es / la hidra, que yo* (1709).

De acuerdo a estos testimonios, vemos cómo en Calderón la hidra está a punto de convertirse en un nombre común para designar a un monstruo especialmente espantoso y pestífero. Aunque le acompañan aún detalles heredados de la mitología clásica (sus múltiples cabezas, su ponzoñoso veneno, su condición reptil, su capacidad regenerativa...), la esquematización de su figura está ya muy avanzada.

⁵³⁹ LOPE DE VEGA, *La hermosura de Angélica*, X, 43-46.

B] Uno de los trabajos que más fama reportaron a Hércules fue la victoria sobre la Hidra de Lerna, el mortífero monstruo cuyas cabezas se regeneraban al ser cortadas. Pero, de algún modo, la serpiente se vengó de Hércules. El héroe mojó sus flechas en la venenosa sangre del animal, lo que las hizo letales, hasta el extremo de causar su propia muerte, cuando Deyanira, inducida por el centauro Neso, le hizo vestir una túnica impregnada en aquel veneno. Retazos de esta historia es lo que encontramos en las comedias de Calderón. De la Hidra ya da cuenta Hesíodo⁵⁴⁰ cuando pasa revista a los monstruosos hijos de Equidna: *En tercer lugar engendró a la perversa Hidra de Lerna, a la que Hera, la de blancos brazos, alimentó enojada sobremanera con el fuerte Heracles*. Ovidio⁵⁴¹ dedica atención a este episodio en su gran manual mitológico, donde amplifica la monstruosidad de la Hidra al elevar hasta cien el número de sus cabezas.

C] Pérez de Moya⁵⁴² le dedica un capítulo dentro de la serie relacionada con Hércules donde describe al monstruo bien con siete, bien con nueve o bien con cincuenta cabezas. Quevedo⁵⁴³, al repasar los imperios (representados en sus grandes ríos) domeñados por Roma, hace alusión a la desembocadura del Nilo acudiendo al símil de la hidra: *El que por siete bocas derramado, / y de plata y cristal hidra espumante, / con siete cuellos hiere el mar sonante...* Lope de Vega⁵⁴⁴ utiliza la metáfora de la Hidra en un soneto en que se describe la hazaña de Hércules para concluir que, tal cual le sucedía al héroe, las desdichas se le multiplican al poeta cuando se enfrenta con su mala fortuna: *con más desdichas sin cesar peleo; / mas donde quiero remediar alguna, / resultan tantas, que es mejor dejallas.*

HIMENEO (Ἵμέναιος, Hymeneus)			Total menciones: 15
ALA (4)	MDJ (5)	FAM (6)	

VENUS

A] El viejo canto nupcial de la Antigüedad clásica se reproduce en tres comedias de Calderón donde hay atisbos de boda y se corea al antiguo dios del tálamo grecorromano. En *Fieras afemina amor*, el himno se entona para las bodas de Yole y Anteo: *...ven, Himeneo; ven, Himeneo* (2040). Semejante invocación nos encontramos en *Ni Amor se libra de amor* para festejar las bodas de las hermanas de Psiquis: *A las bodas felices de cuatro / amantes afectos, / con dobladas antorchas de tea / ven, Himeneo, / y tejiendo de mirtos y rosas / guirnaldas de Venus, / a coronar sus sienas altivas, / ven Himeneo* (1970). En *El monstruo de los jardines*, por último, el rey trata de casar a Deidamia con Lidoro, y ya se entonan los cantos nupciales: *Al tálamo casto de virgen esposa, / que dulce y hermosa / corona de amor el más alto trofeo, / ven Himeneo, ven, Himeneo* (2017).

⁵⁴⁰ Hes. *Th.* 313-315 τὸ τρίτον Ἵδρην αὐτίς ἐγέναιτο λύγρ' εἰδυῖαν / Λερναίην, ἣν θρήψε θεὰ Λευκέλενος Ἥρη / ἄμπλητον κοτέουσα βίη Ἡρακλείη.

⁵⁴¹ Ov. *Met.* IX 69-74.

⁵⁴² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 4.

⁵⁴³ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 137, 43-45.

⁵⁴⁴ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 93,12-14.

B] La personificación del canto nupcial es un dios sobre el que sólo hay unanimidad en su juventud y hermosura. Sin duda, en Calderón resonaba la ancestral tonada de boda presente en tantas obras griegas y latinas. Entre los más hermosos caben destacar los que aparecen en las poesías de Catulo⁵⁴⁵ (*Oh habitante de la colina del Helicón, progeñe de Urania, que arrastras hacia su esposo a la tierna virgen, oh Himeneo Himen, oh Himen Himeneo...*) tributarios en última instancia de los versos de Safo y de los epitalamios o cantos nupciales griegos.

C] La presencia de este canto en nuestra literatura áurea no es muy abundante, pero sí significativa, y va desde la espiritualización religiosa del concepto en Juan de Matos Fragoso, hasta su uso burlesco en Quevedo⁵⁴⁶. Pero tal vez la versión más *clásica* de este término la tenemos en Góngora⁵⁴⁷, en su *Soledad segunda*, donde dos coros de pastores saludan una boda con la invocación ancestral: *Ven Himeneo*, entonan los concurrentes en sus buenos deseos de felicidad conyugal, al comenzar y acabar su canto.

ÍCARO (Ἰκαροῦς, Icarus)	Total menciones: 2	
<table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td>TMP (2)</td> </tr> </table>		TMP (2)
TMP (2)		

DÉDALO / MINOS

A] Sólo dos escuetas menciones encontramos al famoso hijo de Dédalo y, como cabía esperar, en las dos obras que recrean el ciclo cretense. En la comedia *Los tres mayores prodigios* Dédalo decide ayudar a Ariadna y ya tiene más o menos pergeñado su plan de huida, que incluye a su hijo: *Pues cuando se sepa, y cuando / el Rey me quiera prender, / alas me sabré poner / para escaparme volando / por esas etéreas salas, / y huyendo de su castigo, / llevarme a Ícaro conmigo, / si él usa bien de las alas* (1568).

En el auto sacramental *El laberinto del mundo*, Verdad, en un largo parlamento, explica la alegoría que se esconde tras la leyenda cretense: *...que en el centro de la Tierra / labró ingeniero el que dio, / cuando intentó su imprudencia / oponerse a todo el sol, / alas a Ícaro de cera, / con que despeñado al mar, / le arrojase su soberbia* (1567).

B] El drama de Ícaro llega a estas obras de Calderón como mera referencia en el contexto más general de las aventuras de Teseo en Creta. La leyenda del joven imprudente que se acerca en su vuelo al sol está contada en sus datos esenciales en la *Biblioteca de Apolodoro*⁵⁴⁸, en donde se inserta siguiendo la lógica de la narración de todo el ciclo cretense. Pero, como sucede con tantas otras leyendas, es sublimada poéticamente por Ovidio⁵⁴⁹ y llega a la literatura occidental moderna a través de sus versos, quedando desde entonces establecida como ejemplo de temeridad juvenil

⁵⁴⁵ Cat. LXI (1-5) y LXIII *Collis o Heliconii / cultor, Uraniae genus, / qui rapis teneram ad virum / uirginem, o Hymeneae Hymen, / o Hymen Hymeneae...*

⁵⁴⁶ El uso de esta invocación en el epitalamio renacentista español, con testimonios y sus fuentes, lo encontramos en DEVENY (1986).

⁵⁴⁷ GÓNGORA, *Soledades*, I, 767-844.

⁵⁴⁸ *Apollod. Epit.* I 12.

⁵⁴⁹ Ov. *Met.* VIII 183-235 (223-225). *...cum puer audaci coepit gaudere uolatu / deseruitque ducem caelique cupidine tractus / altius egit iter...*

(...cuando el muchacho comenzó a disfrutar de su audaz vuelo, abandonó a su guía y, llevado por el deseo de subir al cielo emprendió un camino más alto...).

C] Pérez de Moya⁵⁵⁰ recoge la leyenda y en su declaración moral lo pone, igual que Calderón, como ejemplo de soberbia: ...*que guardemos el consejo de los padres y huyamos de la soberbia, si no queremos despeñarnos como Ícaro...* Existen numerosas muestras de la impronta de este mito en la literatura española⁵⁵¹, que inciden, por lo general, en la admonición moral de Pérez de Moya. Así lo apreciamos en Quevedo⁵⁵²: *Ícaro en senda de oro mal segura / arde sus alas por morir glorioso.*

IFIS (Ἴφίσις, Iphis)	Total menciones: 148
FRP (148)	

ANAXÁRETE / ANTEROS / CUPIDO / PIGMALIÓN / VENUS

A] Ifis se nos muestra en *La fiera, el rayo y la piedra* como rey de Epiro. Ha llegado a Sicilia tras salvarse de un naufragio, y allí se encuentra con otros dos jóvenes, Pigmalión y Céfiro. Los tres coinciden con Irífle, una hermosa dama de aspecto descuidado y cubierta de pieles. Es ella la que interpreta un eclipse que todos acaban de contemplar como el nacimiento de *una deidad, tan opuesta / a todos, tan desigual, / tan sañuda, tan violenta, / que ha de ser común discordia...* (1595). Ellos lo ignoran, pero lo que se anuncia es el nacimiento de Cupido que, en pugna con Anteros (el amor correspondido), su hermano, los va a convertir a todos en el campo de batalla en el que se dirima su poder. Los tres jóvenes menosprecian a la recién nacida deidad, lo que provoca su venganza. Al grupo se suma Anajarte, una joven de carácter irascible y muy áspera con los hombres, por la que siente una gran pasión su primo Céfiro, y de la que se enamorará también Ifis. Y para completar el cuadro, tenemos además la estatua que ha construido Pigmalión, y de la que él mismo se ha enamorado. Cupido ejecuta su venganza lanzando las flechas sobre el grupo (las del amor y las del rechazo): Anajarte recibe la flecha de plomo, que acentúa su actitud de rechazo al amor (*Por más que me persuadas, / no he de amar, ni he de admitir / tu correspondido amor. / Para ser rayo nací* 1623), mientras que Céfiro e Ifis han recibido las de la pasión por ella. Ifis no se resigna a este rechazo, y vuelve a aparecer con un ejército para conseguir a Anajarte de grado o por fuerza y nombrarla reina del Epiro. Pero a pesar de las buenas intenciones con las que ha venido (...*a ponerte en libertad / vengo, y a hacer que restaures / tu reino...* 1626), y a pesar de que le promete no hablarle de amor durante la campaña, ella se muestra tan esquiva y hostil con él como siempre. Considera, incluso, la idea de matar a Ifis si éste la repusiera en su reino, para no tener que agradecerle nada: *¿faltará / un veneno que le acabe; / una cuerda que le ahogue, / o un acero que le mate, / aunque venganza después / pida Anteros a su madre?* (1629). Este rechazo tan exacerbado al amor acarrea a Anajarte (*el rayo*) el castigo de ser convertida en roca, con lo que triunfa el amor correspondido sobre el *Amor vendado y ciego*. Ifis, por su parte (y a diferencia de lo que acontece en el mito clásico), conserva la vida, pero muy apesadumbrado por la pérdida de su amada (*Si es mármol, sabré adorarla* 1635).

⁵⁵⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 27.

⁵⁵¹ Una perspectiva completa de esta tradición la podemos seguir en TURNER (1976).

⁵⁵² QUEVEDO, *Poesía original completa*, 449, 7-8.

B] El tema de Anaxárete e Ifis es en Calderón, sin ninguna duda, de inspiración ovidiana⁵⁵³ (y de raigambre chipriota, como el de Pigmalión). Ifis aparece en Ovidio como un joven de humilde cuna perdidamente enamorado de Anaxárete que, desesperado ante la indiferencia de la muchacha (*más dura que el hierro*), opta por suicidarse. Ella mira impasible pasar por debajo de su ventana el cortejo fúnebre, y Venus, colérica por tanta indiferencia, convierte a la joven en una estatua de piedra (*lo que ya fue antes en su duro pecho, una piedra*)⁵⁵⁴. A partir de esta escueta leyenda (un mito menor, en el inmenso repertorio clásico e, incluso, en el ovidiano), Calderón ha desarrollado un inteligente argumento dramático en una muy hábil interacción con el mito simétrico de Pigmalión, donde la estatua cobra vida por el sentimiento contrario, una enorme e irracional pasión amorosa. Esta habilidad en la elección del material y la maestría en su manejo revelan una gran erudición mitológica por parte de nuestro dramaturgo.

C] El mito es conocido en nuestra literatura. Así, Garcilaso⁵⁵⁵ cita a Anaxárete en su célebre canción *A la Flor de Gnido: Hágate temerosa / el caso de Anaxárete, y cobarde / que de ser desdeñosa / se arrepintió muy tarde / y así su alma con su mármol arde*. El tema gozó de cierto cultivo (cf. a este respecto lo dicho para Anaxárete) como símbolo de la insensibilidad amorosa de una mujer llevada al extremo. El soneto de Juan de Arguijo⁵⁵⁶ que mencionamos al hablar de la joven arranca con unos versos que denotan de manera magistral la indiferencia de Anaxárete por el amor que le dedica Ifis: «*Veamos*», dijo «*de Ifis desdichado, / el miserable entierro...*»

IRIS (Ἴρις, Iris)						Total menciones: 76	
MEA (6)	LDA (20)	PDR (1)	HSF (13)	AYC (26)	MDJ (1)	CYP (1)	
EDJ (2)	EDC (6)						

JUNO / MERCURIO

A] Iris, personificación del arco iris que une el cielo con la tierra, es la divinidad mensajera femenina, correlato del veloz Hermes entre las diosas. Atiende fundamentalmente a Hera, de la que actúa como sirvienta, y se la representa alada, en consonancia con su cometido. En Calderón aparece en una apreciable cantidad de obras, asumiendo en alguna de ellas un papel de cierta relevancia. Así sucede en *El mayor encanto, amor*, donde la vemos decorada con todo el esplendor del arco iris como mensajera de Juno. En las anotaciones a la representación escénica, consta que su aparición se había de hacer bajo una imagen del arco multicolor. En esta comedia es quien entrega (usurpando el papel del Hermes homérico) un ramo de rosas con propiedades mágicas a Ulises para contrarrestar la ponzoña del bebedizo que Circe iba a entregar al héroe: *Este ramo que te traigo, / de varias flores cubierto, / hoy contra Circe será / triaca de sus venenos* (1513). En *Apolo y Clímene* vuelve a aparecer Iris, en esta ocasión junto con Mercurio, como mensajeros de Júpiter, para transmitir a Apolo el perdón de su padre. El saludo con el que la recibe el dios flechero resume su función:

⁵⁵³ Ov. *Met.* XIV 698-764.

⁵⁵⁴ Ov. *Met.* XIV 758. *Quod fuit in duro iam pridem pectore, saxum,...*

⁵⁵⁵ GARCILASO DE LA VEGA, *Canción V*, 66 -70.

⁵⁵⁶ ARGUIJO, XXI, 1-2.

¡Oh tú, bella embajatriz / de las diosas! ¡Oh, tú, bello / nuncio de los dioses, Iris / divina, Mercurio excelso! (1857). En *El laurel de Apolo* Iris es una ninfa que, por encargo del dios, hace competencia a Eco (que sigue a Amor), difundiendo la primera el mensaje del olvido, la segunda el del amor. Aunque se la denomina como ninfa, esta descripción de Iris se ajusta bien a su perfil de diosa mensajera: *Que pues tormentas reduces, / y a la merced de mis luces / deidad de las nubes eres, / remontando a ellas las aves, / de cuya música soy / maestro...* (1752). En *La púrpura de la rosa*, Belona advierte a Marte que debe volver a defender a sus partidarios de Gnido frente a los de Delfos, y para ello *...mi ira, / siempre tuya, le pidió / a Juno el arco de Iris, / para que vuelvas veloz...* (1769). Nos volvemos a encontrar a Iris en *El hijo del Sol, Faetón*. Calderón expresa de manera muy poética su variedad cromática: *La ninfa del aire, Iris, / debe sus visos al agua, / pues reverberando en ella...* (1891). En esta comedia Apolo ordena a Iris, a la que se representa alada, transportar a Clímene y a su hijo Faetón a su palacio celeste (*Con que batiendo otra vez / Iris las alas que pulen / rosa y jazmín, con los dos / los golfos del aire surque* 1896). En *Céfalo y Pocris* se asimila a Iris con el arco iris, cuando Céfalo describe burlescamente el rostro de Filis (*Iris es de colores / su hermosa cara, / amarillas y verdes / y coloradas* 29). En *El monstruo de los jardines* nos encontramos la misma comparación para encarecer la belleza de una dama, pero esta vez sin parodia alguna: *...para ver si su semblante / Iris del cielo de amor, / corre algún rasgo a favor, / de mi fortuna inconstante* 2001).

En los autos sacramentales también contemplamos a la hermosa mensajera, aunque abrumados sus contornos clásicos por el peso de la alegoría teológica y por la tradición bíblica que hace del arco iris el símbolo de la alianza entre Dios y los hombres tras el Diluvio Universal⁵⁵⁷. En *El divino Jasón*, la nave Argo llega a su destino llevando en la proa un arco de colores junto con una cruz. Idolatría denomina a ese arco el *arco de la paz, el Iris Santo*, donde Iris es una especie de proyección sagrada del arco iris, símbolo de la alianza entre el hombre y Dios en todos sus matices: *¡Ay arco celestial! De tus colores / tienes cifrados todos mis rigores: /... / ...en lo verde consiste la esperanza... /... / ...en lo rojo se ve la confianza...* (66). En *Los encantos de la Culpa* encontramos el reflejo de la Iris mensajera de los dioses que ayuda a Ulises en *El mayor encanto, amor*. Como allí porta el antídoto para el bebedizo de Circe, en el auto asume ese papel, pero de acuerdo a principios teológicos: *«Ya que el hombre confiesa su culpa / y arrepentido me pide perdón, / ¡oh Penitencia!, pues eres el Iris, / acude volando a darle favor»* (411). Iris es el vínculo, el *Arco de paz*, entre el hombre y Dios (*«Corriendo veloz / en el Arco de Paz, en quien nacen / las amistades del Hombre y de Dios»* 412), y sigue siendo, al modo clásico, *La Iris embajatriz / más solícita y feliz / del Júpiter verdadero...* (412). Y aunque Iris hace un papel semejante al de la comedia (y *pues te miras exento / de la magia de mi encanto, / en fe deste ramo bello, / que te dio la Iris...* (415), sin embargo cobra una gran proyección religiosa en el auto (*Circe, poco tus Encantos / han podido, pues me saca, / (¡ay de mí!) la Iris Divina, / coronada de esperanzas* 421).

B] En la *Ilíada* homérica⁵⁵⁸ ya está presente Iris en su función mensajera. Su velocidad y carácter alado son rasgos que se destacan en sus epítetos (*...llamó a Iris, de doradas alas, para que le sirviese de mensajera... / Iris veloz*). En la *Teogonía* hesiódica⁵⁵⁹ se la

⁵⁵⁷ GÉNESIS, 9,13 *Mi arco pondré en las nubes, el cual será por señal de pacto entre mí y la tierra.*

⁵⁵⁸ Il. VIII 398-399 Ἴρις δ' ὠτρυνε χρυσοπτερον ἀγγελέουσιν / ... Ἴρι ταχεῖα.

⁵⁵⁹ Hes. Th. 266 ὠκεῖαν Ἴρις.

menciona como hija de Taumante y Electra, ambos descendientes de Océano, y hermana de las Harpías. Su epíteto (*veloz Iris*) barrunta ya su función de mensajera. Función que se hace explícita en la delicada descripción de los últimos instantes de la vida de Dido, tal como nos la relata Virgilio⁵⁶⁰, donde Juno, apiadada de su sufrimiento, envía a Iris para llevar al Hades su alma agonizante (*Iris, cubierta de rocío, vuela con sus alas azafranadas produciendo mil colores diversos contra la luz del sol, y se detiene sobre su cabeza*).

C] En el papel de mensajera de los dioses la encontramos con alguna frecuencia en nuestra literatura clásica. En Lope de Vega⁵⁶¹ (*¡Ay, verdades, que en amor...!*) la vemos emparejada con Mercurio en un diálogo de cierto tono burlesco: *¿Quién, dices? ¿No ves presente / la estafeta del Amor, / el paraninfo celeste / de Celia, el dulce Mercurio, / el Iris resplandeciente, / mensajera de los dioses?* En su hermosa forma asimilada al arco iris, y en una poderosa síntesis, la tenemos en un soneto de Góngora⁵⁶² dedicado al Greco: *Yace el Griego; heredó Naturaleza / Arte; y el Arte, estudio; Iris, colores.*

JÁPETO (Ἰαπετός, Iapetus)	Total menciones: 1
EDP (1)	

ASIA / EPIMETEO / PROMETEO

A] Jápeto es citado en *La estatua de Prometeo* por el protagonista de la comedia como su padre y el de Epimeteo, sin ninguna otra alusión complementaria: *Ya sabéis que de Japeto / y Asia, en cuyo lustre y cuya / belleza se compitieron / naturaleza y fortuna, / de un parto nacimos yo / y Epimeteo...* (2068).

B] Jápeto es uno de los titanes hijos de Úrano y Gea que, acaudillados por Crono, desbancaron del poder a su padre tras una horrible mutilación en uno de los momentos más célebres del conocido como *mito de la sucesión*. Sin embargo, estos seres primordiales serán destronados por Zeus, que instaura el poder olímpico tras la *Titanomaquia* (lucha contra los titanes) y los encerrará en el Tártaro. Jápeto tuvo con Clímene, según unos, o con Asia, según otros, a Prometeo, Epimeteo, Atlas y Menecio. En la *Ilíada*⁵⁶³ ya nos encontramos mencionado a Jápeto en una airada respuesta del Crónida a su mujer, en la que afirma que nada le importa que ella se vaya al Tártaro, que es el lugar donde están Jápeto, Crono y los demás titanes: *Aunque atraveses los extremos de la tierra y el mar, donde Jápeto y Crono no disfrutaban en su estancia ni de la luz de Helio, hijo de Hiperión, ni de los vientos, rodeados por el profundo Tártaro...* Hesíodo⁵⁶⁴ ofrece, por su parte, un pormenorizado relato sobre los titanes y el mito de la castración de Úrano, además de la genealogía del titán.

⁵⁶⁰ Verg. *Aen.* IV, 693-705 (700-702) *Iris croceis per caelum roscida pennis / mille trahens uarios aduerso sole colores / deuolat et supra caput astitit...*

⁵⁶¹ LOPE DE VEGA, *¡Ay, verdades, que en amor!* p. 520.

⁵⁶² GÓNGORA, *Sonetos completos*, 140, 9-10.

⁵⁶³ *Il.* VIII 478-482 ...οὐδ' εἴ κε τὰ νεΐατα πείραθ' ἕκηαι / γαιης καὶ πόντοιο ἵνα Ἰαπετός τε Κρόνος τε / ἤμενοι οὐτ' ἀγῆς Ὑπερίονος Ἥελίοιο / τέρποντ' οὐτ' ἀνέμοισι, βαθὺς δέ τε Τάρταρος ἀμφίς·

⁵⁶⁴ Hes. *Th.* 133- 210.

C] Pérez de Moya⁵⁶⁵ recoge esa genealogía al hablar de Prometeo (*Prometheo fue hijo de Iapeto y de Asia ninfa...*) de manera tan sintética como lo hace Calderón. Precisamente es en calidad de padre de Prometeo como suele aparecer, escasamente, en nuestra literatura áurea. Así lo encontramos, por ejemplo, en Juan de Arguijo⁵⁶⁶: *Ya el hijo de Japeto / con temerario intento / robó a Tonante por engaño el fuego...*

JASÓN (Ἰάσων, Iason)					Total menciones: 169
TMP (76)	FAM (1)	EDJ (90)	ESP (1)	VDP (1)	

ARGO / ARGONAUTA / EETES / MEDEA / VELLOCINO

A] Jasón asume un papel protagonista en dos de las obras mitológicas de Calderón. En la comedia *Los tres mayores prodigios*, el mito de los Argonautas acapara la primera de las tres jornadas, la que tiene lugar en Asia. Jasón arriba a Colco en la nave Argo con sus compañeros de aventura, los Argonautas. Allí lo recibe una Medea amenazante, porque piensa que llegan en son de guerra. Teme que sean los ejecutores de la venganza de Venus, Marte y Amor, a quien la joven desafía en su soberbio reclamo del vellocino de oro, que Friso había prometido consagrar al dios guerrero. El héroe, tras describir con admiración su nave, informa a Medea del motivo de su viaje de manera un tanto críptica (...*hoy al Asia vengo, en busca / de un traidor que hurtada lleva / al mayor amigo mío / la más estimada prenda...* 1553), haciendo alusión al rapto de Dejanira por parte del centauro Neso. Medea invita a palacio a Jasón, y los demás se ofrecen en su ayuda para conseguir el objetivo. Pero los tres dioses agraviados utilizarán al héroe como instrumento de venganza sobre Medea, haciendo que la joven se enamore de él. Esto desencadena diversas escenas de enredo galante entre Jasón y Friso, que también pretende a la princesa, estimuladas por la propia Medea, al simular indecisión entre uno y otro. Será Jasón el que más ofrezca, pues le promete a Medea, a cambio de su amor, entregarle el vellocino de oro: *Pues porque veas que yo / mejor que argumento lido, / ya que esto no es conquistar / el dorado vellocino, / lo será ir por él, y verle / a tus plantas rendido, / quitándole animoso / de su roble a Marte mismo* (1559). Ella, al ver que el héroe está dispuesto a todo (apoderarse del vellocino e, incluso, demorar su ayuda al propio Hércules), le promete, rendida ya a su amor, prestarle toda su ayuda en el propósito (*¿Para cuándo han sido / mis estudios? ¿Para cuándo / mis portentos y prodigios?* 1559). De esta manera, cuando Jasón se enfrenta a los temibles guardianes del vellocino, los toros se postran ante él y la serpiente escapa (los propios monstruos son conscientes de lo sucedido: *Medea nos ha vencido* 1560). Tras conseguir el vellocino, Jasón y Medea huyen a bordo de la nave Argo, seguidos por Friso, el rey y sus hombres, que no llegan muy lejos en su persecución al ser confundidos por las artes mágicas de la princesa, que les hace enfrentarse entre sí (*Nosotros nos damos muerte, / mientras que Jasón invicto / lleva a la hermosa Medea, / y ha librado el vellocino* 1561). Al final de la comedia, Jasón le entregará a Hércules el vellocino como una especie de ofrenda.

Sólo en otra comedia, *Fieras afemina amor*, vuelve a aparecer Jasón, y de manera muy episódica. Es utilizado como uno de los ejemplos que le pone Hesperia al cerril

⁵⁶⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 40.

⁵⁶⁶ ARGUIJO, LVII, 52-54.

Hércules de los casos en que grandes héroes han sido doblegados por el sentimiento amoroso: ...*Jasón / por la gran Medea; después / Teseo por Ariadna; / Eneas por Dido...* (2056).

En un auto sacramental, *El divino Jasón*, el héroe argivo vuelve a asumir todo el protagonismo. Aparece Jasón (disfraz pagano de Jesucristo) ensalzando a la nave Argo (representación del Amor) y convocando a los héroes-santos que van a acompañarlo en su expedición. Se suman al intento ochenta y cuatro *Argonautas celestiales* comandados por Hércules (que asume el papel de San Pedro). Jasón considera que van a ser doce (el número de los apóstoles) sus héroes en esta ocasión. Una vez identificados los más relevantes (Hércules y Teseo), Jasón cuenta el propósito de la expedición. En Colco está el vellocino de oro, guardado por ...*dragones fieros, y monstruos* (62), y también por Medea, que es una temible maga con poder sobre estos animales. Argo es el constructor de la nave (del mismo nombre) que portará a los héroes, llamados por ello *Argonautas*. Aclara Jasón también que el vellocino no es el de la mitología griega (...*no es aquel que en el Espanto...* 63), sino el alma humana (*Es de una oveja perdida / de mi rebaño dichoso....* 63). Jasón establece conexiones entre el vellocino mitológico y unas cuantas alusiones bíblicas. El árbol en que está colgado el vellocino es el de Adán. Medea representa la Gentilidad en esta alegoría. Jasón, es el *que sana* (63), es decir, Jesús. Se mencionan también como Argonautas a Cástor y Pólux, trasunto de Juan y Diego. Finalmente todos parten con la nave en su viaje. La atención se traslada a Medea (Gentilidad), a quien Idolatría interroga por su melancólico estado de ánimo. Medea le explica que los antiguos dioses ya se han postrado, y eso le sume en la tristeza. En estas andan cuando ven venir a la nave Argo y sus marinos. Idolatría persuade al Rey a que no les deje tomar tierra, con lo que se declara la guerra, a la que Argo acude con una cruz en la proa. Los Argonautas vencen en la contienda, por lo que Medea opta por fingir amor a Jasón. Sin embargo, al contemplarlo, no puede dejar de enamorarse de verdad (...*que estoy muriendo de amores / de este Jasón verdadero* 67). Acuden también los Argonautas, declarando su verdadero nombre y trayendo consigo cada uno una flor, que tiene un significado teológico determinado, y entre todas forman un ramillete de virtudes teologales. Medea ha ido cambiando de actitud, hasta rechazar totalmente a Idolatría. Poco a poco se acentúa la vertiente bíblica del relato. Cuando Jasón llega a presencia del rey, éste le tienta a hacer milagros, cosa que Jasón rehúsa (*Con la palabra de Dios, / y no con pan solamente, / vive el hombre* 70). Jasón logra superar las tentaciones y por fin llega al árbol donde está la blanca corderilla, rodeada de dragones y otros monstruos. Blande la cruz para vencerlos (en el nombre de *Jasón o Jesús*). El cordero es el vellocino, y él es el Buen Pastor. Idolatría cuenta la historia del paraíso terrenal, de Adán y de Eva y cómo con la derrota ante Jasón se cumplen los presagios. Acaba el auto con una composición eucarística ante la cual Idolatría se da por derrotada (...*muera yo / y el hombre viva...* 72).

Por último, Jasón vuelve a aparecer mencionado en otro auto sacramental, *El verdadero dios Pan*, cuando Gentilidad ofrece a la Luna el vellocino de oro como un obsequio para seducirla: *Este es aquel que le dio / Júpiter a Eles, por quien / en fluctuoso desdén / el nombre el Ponto cobró / de Eles-Ponto deducido / de Eles y Ponto el renombre; / y habiéndole por más nombre / a Marte, Fisio ofrecido, / Jasón yo de tu beldad, / hoy a Júpiter y a Marte / le robé...* (1256).

El personaje de Jasón y la leyenda de los Argonautas suponen un buen ejemplo de cómo Calderón manipula el material mítico con gran libertad para adaptarlo a sus propósitos.

En *Los tres mayores prodigios* persigue esencialmente la espectacularidad que suponía la puesta en escena en una sola comedia de tres de los ciclos míticos más célebres de la sabiduría antigua. Para ello no duda en forzar el mito, inventando una supuesta convención de héroes en el monte Eta que deriva en la apoteosis de Hércules. En la comedia, la conquista del vellocino parece responder a una casualidad o coincidencia, pues lo que lleva al héroe a Colco es la búsqueda de Neso y Deyanira. Esta frivolidad del núcleo central de la leyenda de los Argonautas le resta buena parte del atractivo y solemnidad que tiene la expedición en el relato antiguo. Jasón le entrega el vellocino a Hércules como una suerte de ofrenda o regalo. Sin embargo, esto contrasta con el tratamiento más ajustado al mito que tenemos en la historia de Frixo y de cómo el vellocino llegó a Colco.

En el auto sacramental la fuerza que se hace sobre la tradición es mucho mayor, aunque también es mucho mayor la libertad que se le supone al dramaturgo para adaptar el mito al mensaje teológico. Con todo, el vellocino vuelve a cobrar la mayor importancia, pues representa al Alma Humana, y su conquista es un propósito heroico. Hay que reconocer en Calderón la habilidad en el encaje de las distintas figuras en clave cristiana, así como saber modular el personaje de Medea captando alguna de las sutilezas psicológicas que la hicieron un tema predilecto en la tragedia. La identificación de Jesucristo con un gran héroe mitológico sigue los mismos parámetros que hemos encontrado en otros autos sacramentales, cuyos protagonistas (Teseo, Perseo u Orfeo) se ven obligados a pasar por terribles pruebas (incluida la muerte) para redimir al hombre.

B] Aunque ya lo encontramos mencionado en Hesíodo⁵⁶⁷, donde se adivinan de manera muy velada las grandes aventuras del héroe, la gran fuente clásica para Jasón y su célebre periplo la tenemos en los cuatro cantos de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, en que se desarrolla toda la leyenda con la minuciosidad y brillantez propias de la literatura helenística. Ovidio es el gran transmisor romano del mito de Jasón. En las *Heroidas*⁵⁶⁸ le dirigen sendas cartas a Jasón Hipsípila y Medea, y en las *Metamorfosis*⁵⁶⁹ dedica cuatrocientos versos a la historia de Jasón y Medea. La figura de Medea se hizo muy atractiva para los autores interesados en la introspección psicológica de una mujer sometida a circunstancias extremas. Así encontramos a Medea (y a Jasón de acompañante) en las grandes tragedias homónimas de Eurípides y Séneca, que recrean la fase *corintia* del mito (cf. *Medea*). Poco a poco Medea se agiganta como figura dramática, al tiempo que Jasón se encoge, pasando a quedar relegado a un segundo plano y en un papel muy poco lucido, pues representará el ejemplo de una despreciable conducta moral guiada por el interés y la falta de compromiso.

C] Ese *segundo plano* se hace patente en nuestra tradición literaria. En Pérez de Moya, por ejemplo, no encontramos un capítulo dedicado a Jasón, y sí uno a Frixo y Helle y otro a Medea, lo que pone de manifiesto que el protagonista de la aventura de los Argonautas había ido cediendo terreno ante otros personajes del ciclo mítico y, en concreto, ante la figura de Medea, mucho más rica en matices psicológicos. Entre los que aún dan un papel protagonista a Jasón está Lope de Vega⁵⁷⁰, que escribió una comedia dedicada a su célebre hazaña, *El vellocino de Oro* (1622), que sin duda

⁵⁶⁷ Hes. *Th.* 993-999.

⁵⁶⁸ Ov. *Ep.* VI; XII.

⁵⁶⁹ Ov. *Met.* VII 1-400.

⁵⁷⁰ LOPE DE VEGA, *El vellocino de oro*, I, 1116 – 1119.

Calderón tuvo presente a la hora de componer sus dos dramas basados en este ciclo mítico. En la comedia lopianca, Jasón llega a Colco en compañía de Teseo (extraña innovación que tal vez inspirara la estructura compositiva que encontramos en *Los tres mayores prodigios*). Se presentan ante Fineo, sobrino del rey, casi al final del primer acto. Jasón, en un largo parlamento, cuenta toda su historia: al morir Esón, su padre, Pelias, para librarse de él, le comisiona la consecución del vellocino de oro, única hazaña *imposible* que Hércules ha dejado por hacer (*Si éste conquistas, Jasón, / heroica fama te espera / bronces y jaspes te aguardan / con epigramas eternas*). Al final de su discurso, Jasón anuncia a Fineo su interés por casarse con Medea, cosa que justifica las disputas amorosas del acto siguiente. La comedia tiene un final feliz, pues Jasón y Medea se enamoran el uno del otro, el primero consigue el vellocino, y ambos, en compañía de Teseo, logran huir de Colco.

Jasón se convirtió también en un ejemplo de navegante intrépido, que fía al mar su nave con destreza y con éxito. Con este perfil lo tenemos en dos sonetos del Conde de Villamediana⁵⁷¹, que se refieren a las hazañas de los marineros españoles de la época: *...tal que el tiempo tributa a la memoria / del gran Jasón, del ínclito Neptuno, / náutico honor del húmido tridente.*

JUNO (Ἥρα, Iuno)					Total menciones: 33
MEA (10)	FAP (20)	PDR (1)	ALA (1)	PCT (1)	

DISCORDIA / IRIS / JÚPITER

A] La celosa mujer de Júpiter no está tan representada como su poderoso marido en los dramas mitológicos de Calderón. No aparece como protagonista en ninguna de las obras, y sólo en dos tiene una presencia algo más que puramente anecdótica. Tenemos a Juno considerada en tres papeles fundamentales: como protectora de los griegos en la Guerra de Troya por el agravio sufrido en el famoso *Juicio de Paris* (y, en consecuencia, ayuda de Ulises en su vuelta a casa), como airada esposa de Júpiter que persigue con saña a sus rivales y no puede soportar que sus hijastros cobren una enorme gloria heroica y, relacionada con la primera, la participación de la diosa como una de las pretendientes a la manzana de oro en el *Juicio de Paris*.

En *El mayor encanto, amor*, Juno es mencionada como amparo de los griegos frente a Venus, que los persigue. Y para que no haya dudas, Ulises le recuerda a Juno el motivo: *¿Cómo tú no los defiendes, / quejosa de tu desprecio? / Acuérdate de que ofendida / de Paris, a nuestro acero / la fiaste tu venganza* (1513). Juno es la que, a través de su fiel mensajera Iris, le proporciona a Ulises el *antídoto* contra el bebedizo de la hechicera. Como Ulises, a pesar de todo, cayó durante un tiempo presa de los encantos de Circe, se disculpa al final de la comedia con la diosa por no haber dado el buen uso que merecía a su mágico ramo de flores: *Hermosa Juno, no culpes / el mayor encanto, amor, / pues aunque tus flores tuve / pude vencer mil encantos, / y aqueste solo no pude* (1543). Fuera de la trama novelesca, se cita a Juno, en la relación que hace Circe de las competencias de los dioses al invitar a beber el hechizo a Ulises, como patrona de las

⁵⁷¹ VILLAMEDIANA, 209, 12-14.

ciencias: ...brinda a la gran majestad / de Júpiter, la beldad / de Venus, ciencias de Juno... (1514).

En *Fieras afemina amor* Hesperia explica el origen de las manzanas doradas del jardín. Son el fruto de la famosa *manzana de la discordia* plantada allí por Atlante: *Aquella hermosa manzana / de oro, que fue competencia / de Venus, Palas y Juno...* (2029). En *Ni Amor se libra de amor* volvemos a encontrarnos una referencia al celeberrimo juicio, cuando Lidoro comenta a Arsidas que ha oído hablar de la hermosura de las tres hijas de Atamas en tan extremados términos que el mismo Paris dudaría a quién de las tres dar la famosa manzana: ...*viendo entre las tres suspenso / cuánto litigan iguales / de su justicia el derecho, / mejor (o mente la fama) / que Juno, Palas y Venus* (1945).

En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* Juno tiene un papel algo más destacado, en otra de las facetas que la hicieron célebre en la mitología clásica, como celosa mujer de Júpiter, perseguidora infatigable de la gloria de los heroicos hijos que éste tiene fuera del matrimonio (Mercurio acude a hablar en secreto con Palas ...*porque no lo alcance / el siempre sañudo ceño / de nuestra madrastra Juno...* 1646). Así Dánae, la madre de Perseo, no se atreve a confiar a su hijo su noble origen atenazada por el temor que siente ante la diosa. Juno, temerosa de que Perseo cumpla su brillante destino, le encomienda a Discordia la tarea de evitarlo. Pero Discordia se queja a Juno de que Mercurio y Palas no le dejan ejecutar su venganza. La implacable mujer de Júpiter le da una vara con la que podrá entrar en el infierno y conjurar a las Furias para que persigan las fortunas de Perseo y Andrómeda, cosa que aceptan hacer las terribles diosas. Pero nada puede evitar que Perseo siga su camino, acabando con Medusa y librando a Andrómeda de su terrible castigo. Con todo, y a pesar de reconocer su derrota a Discordia (*Y así, aquí nos retiramos, / ya que vencidas las dos / quedamos* 1679), aún le restaba a Juno un *último as en la manga*, pues una de las Furias incita a Fineo, consumido por los celos al contemplar la inevitable unión de Andrómeda con el héroe, para que ataque a Perseo. Lidoro, que se da cuenta, abate mortalmente a Fineo, momento en que se consuman las *fortunas* de los dos jóvenes enamorados y Juno, una vez más, ha de resignarse a su humillante suerte.

En el auto sacramental *Psiquis y Cupido (Toledo)* el coro de Gentilidad canta a los dioses paganos y elige a Juno como uno de los más significativos: «...*a cuantos dioses diversos adoro, / que a todo no basta el cuidado de un Dios; / a Palas, a Venus, a Juno y al Sol*» (347).

B] Muchos ejemplos tenemos en Homero del áspero carácter de Hera, que el propio Zeus padece y lamenta, como cuando el padre de los dioses responde irritado a Ares que tiene cualidades parecidas a las de su madre⁵⁷²: *tienes la furia incontenible de tu madre Hera, indomable, a quien apenas puedo dominar con mis palabras*. La posición de Hera contra los troyanos se mantiene durante todo el poema heroico. Al comienzo del canto segundo, Zeus envía un falso sueño a Agamenón, aconsejándolo atacar Troya porque Hera ha convencido a los dioses⁵⁷³: *pues los ha persuadido a todos con sus súplicas*

⁵⁷² Il. V 892-893 μητρός τοι μένος ἔστιν ἀάσχετον, οὐκ ἐπιεικτόν, / Ἥρης, τὴν μὲν ἐγὼ σπουδῆ δάμνημι ἔπέεσσι.

⁵⁷³ Il. II 14-15. ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας / Ἥρη λισσομένη, Τρωεσσι δὲ κῆδε ἔφηπται.

Hera y la aflicción espera a los troyanos. En Ovidio⁵⁷⁴ encontramos a la ceñuda Juno, airada ante las infidelidades de su marido (que en este caso seguía a Io, convertida en ternera). Baja del cielo a buscarlo (...*como quien conocía los engaños de su marido, sorprendido ya tantas veces. Cuando no lo encontró en el cielo, «o mucho me engaño o estoy siendo ultrajada» dice...*). Sobre el *Juicio de Paris* tenemos múltiples testimonios, de los cuales el más meticuloso y original (por contemplar la perspectiva del propio juez) lo tenemos en una de las *Heroidas*⁵⁷⁵ de Ovidio, la que envía Paris a Helena.

C] Pérez de Moya⁵⁷⁶ le dedica un largo capítulo a la diosa, aunque no hace alusión a las tres líneas argumentales que hemos encontrado en Calderón, sino que se centra en un episodio menor (el de cómo la sedujo Júpiter), y en cuestiones de corte más erudito, como sus denominaciones o la interpretación alegórica de su figura. La Juno enemiga de los troyanos aparece en un soneto de Juan de Arguijo⁵⁷⁷ que recrea el enamoramiento de Dido mientras oye el relato de Eneas: *Contó la tempestad que embravecida / causó a sus naves lamentable daño, / y de Juno el rigor no satisfecho.* Los celos que le merece su casquivano marido están bien relatados en la *Fábula de Narciso*, de Hernando de Acuña⁵⁷⁸, en la que Juno traba la lengua de la hermosa ninfa Eco, porque sospecha que Júpiter se ha fijado en ella: *Y de todo su mal causa había sido / Juno, del alto Júpiter esposa, / que buscando en un valle a su marido, / del cual andaba, con razón, celosa...* En definitiva, los rasgos de la Juno calderoniana, fuertemente estereotipados, son los que se repiten en la obra de sus contemporáneos.

JÚPITER (Ζεύς, Iuppiter)						Total menciones: 195
MEA (11)	TMP (18)	HDA (6)	AYA (1)	FRP (3)	FAP (51)	GDS (2)
CAM (7)	PDR (4)	HSF (10)	EYN (3)	AYC (26)	ALA (20)	MDJ (1)
FAM (1)	FCF (1)	EDP (12)	EDJ (3)	EDC (1)	PCT (1)	ESP (2)
PCM (1)	LDM (1)	VDP (3)	PYA (4)			

APOLO / DÁNAE / JUNO / MINERVA / PALAS / PERSEO

A] El listado de menciones de Júpiter pone de manifiesto que, si bien el padre de los dioses es el personaje mitológico que aparece en más obras, también lo es que en ninguna de ellas asume un papel protagonista. La mayoría de estas referencias son menciones muy estereotipadas y de escaso o nulo desarrollo argumental, que consisten en invocaciones a su alta majestad divina, así como referencias a alguno de sus célebres devaneos amorosos. Invocaciones que ponen de relieve su dignidad y poder es lo que nos encontramos en *El mayor encanto amor* (...*yo juro / a la deidad soberana / de Júpiter...* 1534). Algunas apelaciones a Júpiter podrían ser muestras del lenguaje coloquial de su época con sólo sustituir al dios pagano por el cristiano (*¡Pluguiera a Júpiter santo...!* 1521). Esta misma expresión, *Júpiter santo* (1555), la encontramos en *Los tres mayores prodigios*. En esta comedia se alude también a una de sus famosas

⁵⁷⁴ Ov. *Met.* I 605-607. ...*ut quae / deprensi totiens iam nosset furta mariti. / Quem postquam caelo non repperit, "aut ego fallor, / aut ego laedor" ait...*

⁵⁷⁵ Ov. *Ep.* XVI.

⁵⁷⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 8, 8.

⁵⁷⁷ ARGUIJO, XXXII, 9-11.

⁵⁷⁸ ACUÑA, III (*Fábula de Narciso*), 289-292.

conquistas amorosas, cuando Friso compara el rapto de Europa con la ascensión de Hele en el famoso carnero: *...se hizo carnero por Heles / como por Europa toro* (1550). La comedia termina con el sacrificio de Hércules en el monte Eta, que iba a ser en agradecimiento a Júpiter por la muerte de Neso y recuperación de Deyanira, pero que acaba significando la apoteosis del héroe. En ***Apolo y Clímene***, el dios flechero cuenta la razón de su extrañamiento del Olimpo, haciendo una interesante reflexión sobre los dioses paganos que incluye a Júpiter: *Viendo Júpiter que cuantas / naciones el orbe incluye, / olvidadas de su Olimpo, / ya sólo en Delfos concurren; / envidioso (no, no extrañas / que de envidioso le acuse / que no es mucho en dioses dados / a amorosas inquietudes / si hay lascivia que los aje, / que haya envidia que los frustre)*... (1853). Con todo, Júpiter acaba por indultar a Apolo y devolverle su naturaleza divina (cf. ***Apolo***). Las invocaciones al dios en ***La hija del aire*** nada añaden a las ya mencionadas, algunas de ellas con ese curioso toque híbrido ya aludido: *¡Plegue a Júpiter...!* (725), *¡Válgame Júpiter santo!* (733). En ***La fiera, el rayo y la piedra*** Vulcano trabaja las armas de Júpiter, que son los rayos, elemento clave de su iconografía y simbolismo: *¡...de quien fragua, funde y temple / de Júpiter y de Marte / armas que entrambos ejerzan, / aquel en rayos que vibra, / y éste en puntas que ensangrientan!* (1599). En el ***Golfo de las Sirenas*** volvemos a escuchar, al comienzo de la comedia, en el apurado trance del naufragio, invocaciones del tipo de las ya referidas (*¡Júpiter, piedad!* 1724). En ***Celos, aun del aire, matan***, Céfalo y Procris, ascienden tras su muerte, de mano de Aura, a presencia de Júpiter: *Subid conmigo los dos / al supremo solio, donde / a Júpiter deis las gracias, / diciendo en ecos veloces*... (1813-4). Venus cita a Júpiter en ***La púrpura de la rosa*** como muy versado en amores y, por ello, predispuesto a ayudarla: *Y tú Júpiter, pues sabes / lo que es amar*... (1780). En ***El hijo del Sol, Faetón***, Júpiter, atendiendo a las súplicas que recibe, se ve obligado a abatir al soberbio joven que, incapaz de dominar el carro del Sol, está creando una enorme devastación en la tierra: *Ya Júpiter aceptó / vuestros lamentos piadoso, / pues cortando con un rayo / el brío de su ambicioso / espíritu*... (1902). En ***Eco y Narciso*** la ninfa camina hacia el templo de Júpiter en el día de su cumpleaños cuando se ve turbada por el monstruo que sale a su encuentro (*Hoy / al templo ofrecida estoy / de Júpiter*... 1908). Liríope habla de su sabiduría astrológica y compara su situación con la de Tiresias, que *Porque se quiso igualar / a Júpiter, él allí / ciego y preso le tenía* (1914). En ***Fieras afemina amor*** Hesperia advierte a Hércules del poder del amor, recordándole ejemplos ilustres de dioses y héroes que sucumbieron al sentimiento amoroso, entre los que se encuentra el amor de Júpiter por Dánae *...cuando se ve / Júpiter en lluvia de oro / Marte en cautelosa red*... (2056). En ***Fineza contra Fineza*** Júpiter aparece invocado con sus consabidos atributos: *Si es que Júpiter me ha oído / y aviso el trueno, ¿qué espera / el rayo?* 2118). En ***La estatua de Prometeo*** se mencionan los poderes de los dioses (*...dando / de Júpiter a la augusta / majestad del cielo, el mar / a Neptuno, sus espumas*... 2069). En la misma comedia aparece también mencionado Júpiter como padre de Minerva y Palas: *De Júpiter y Latona, / hermanos del Sol, Minerva / y yo nacimos*... (2074). Otra de las amantes del gran dios es recordada en ***Ni Amor se libra de amor***, cuando la criada Flora considera que Psiquis sospecha que quien la visita es un dios: *...bien como / por Endimión Diana, / por Dafne Apolo, por Leda / Júpiter*... (1969). En ***El monstruo de los jardines*** y ***Amado y aborrecido*** encontramos un par de invocaciones sin otro interés que las ya comentadas. Mucho más relevante es la presencia de Júpiter en ***Fortunas de Andrómeda y Perseo***. Cuando Perseo penetra en la cueva de Morfeo y vislumbra su identidad y su destino, se describe con hermosa precisión el episodio de la seducción de Dánae por Júpiter convertido en lluvia de oro. El propio dios se presenta a Dánae: *Júpiter soy, aunque ves / que de las plumas me*

adorno / de Amor; que para llegar / a tu vista más dichoso, / depuesto el ceño sagrado, / depuesto el semblante heroico / con que los rayos esgrimo / y los relámpagos formo... (aunque Calderón no puede evitar el corolario moral) ...a los ojos de una dama, / no hay más gala que el soborno (1655). Su esposa Juno tratará por todos los medios de evitar las *fortunas* de Perseo recurriendo a Discordia y a las Furias (*Con cuya asistencia no dudo, Discordia, / que pueda tu aliento sangriento y atroz / no sólo embotar a... /... / ...pero de Jove, mi adúltero esposo, / la publicidad de dorada traición* 1661). Al final de la comedia el propio dios aparece ante todos en majestad, reconociendo como hijo suyo a Perseo y sancionando la unión de éste con Andrómeda.

En los autos sacramentales se mantiene una tónica parecida a la de las comedias. Referencias en general muy circunstanciales y estereotipadas. En *El divino Jasón* el Rey alude a los posibles pretendientes del vellocino de oro: *Por el oro que en la copa / de este árbol sirve de flor / anhela algún robador / como Júpiter de Europa* (65). Naturalmente, Júpiter es una invocación presta a articularse en la boca de Gentilidad. Cuando ésta ve a Fe (en *Psiquis y Cupido*), expresa su admiración invocando a Júpiter: *Júpiter alto, ¿qué miro?* (358). En *Los encantos de la culpa*, sirve también, como inevitable ecuación alegórica, para invocar al verdadero Dios: *Júpiter verdadero* (412). En *El sacro Parnaso* encontramos una de esas relaciones de dioses y los poderes que le son atribuidos, de acuerdo a la visión del mundo que ofrece Gentilidad: *...pues hallándolo criado, / en tus dioses lo repartes, / dando a Júpiter los cielos, / dando a Neptuno los mares, / dando a Plutón los abismos...* (779). También nos encontramos una referencia a Júpiter como liberador de Pirra y Deucalión, en el combate dialéctico que sostienen Gentilidad y Judaísmo y para compensar el Diluvio Universal bíblico: *Pues aquí de otro diluvio / el gran Júpiter tonante / libra a Deucalión y Pirra, / porque en ellos se propague / otra vez el mundo* (780). Júpiter es mencionado en *Psiquis y Cupido (Madrid)* como dios supremo, pues al ver el gran palacio de Amor, considera que sólo Júpiter o alguna deidad suprema (382) pudieron haberlo construido. En *El verdadero dios Pan*, volvemos a encontrarnos con otra relación del célebre sorteo divino, en este caso en boca de Idolatría: *...que me hace haber muchos dioses / que entre sí el poder repartan, / dando a Júpiter el cielo, / a Neptuno mares y aguas...* (1245). Y recuerda Gentilidad el episodio del vellocino de oro, que Júpiter entregó a Heles: *Este es aquel que le dio / Júpiter a Eles...* (1256). En *El laberinto del mundo*, Inocencia identifica a Theos (Teseo) como hijo de Júpiter, haciendo traslación de Júpiter a Dios: *Si del Gran Júpiter Hijo, / Dios de los dioses, te engendras, / tan igual suyo, que Luz / de su Luz vives y reinas...* (1565). En *Andrómida y Perseo* nos volvemos a encontrar un Júpiter cristianizado: *Júpiter, dios de los dioses...* (1700).

B] De acuerdo a todos los testimonios repasados, llama la atención constatar que ninguna comedia de Calderón está basada sobre un mito en el que Júpiter tenga un papel protagonista. Remitimos, por tanto, al comentario de los distintos personajes con los que aparece relacionado para la consideración de las fuentes clásicas de las que derivan esos episodios. En cuanto a sus invocaciones más genéricas, parece ocioso aplicarse a la búsqueda de precedentes clásicos, cuando la notoriedad de la figura mítica trasciende cualquier fuente concreta. Con todo, no podemos dejar de referir su presencia en las epopeyas homéricas como el gran dios en majestad, soberano del mundo cuya voluntad prevalece sobre mortales e inmortales y a veces parece asimilada al propio destino. Con sólo abrir la *Ilíada*⁵⁷⁹ por cualquier página se suceden invocaciones como *próvido Zeus*,

⁵⁷⁹ *Il.* I 175 μητίετα Ζεῦς; II 412 Ζεῦ κούδιστε, μέγιστε; III 276 Ζεῦ πάτερ; XVI 233 Ζεῦ ἄνα.

Zeus gloriosísimo, máximo, Zeus padre, Zeus soberano, que parecen resonar, algunas veces cristianizadas, en las páginas de Calderón.

C] Tampoco sería tarea muy sensata querer dar noticia, por ligera que fuera, de la presencia del gran dios pagano en nuestras letras áureas. Bástenos un par de testimonios que sirven para ilustrar esa presencia y la distancia con que nuestros clásicos se sirven de ella. A este respecto es difícil no recordar el episodio de *El Quijote*⁵⁸⁰ en que el barbero, queriendo mostrar al hidalgo manchego el género de locura que padece, cuenta un sucedido en la casa de locos de Sevilla, donde un licenciado que se proclamaba curado de su insania estaba a punto de ser sacado del manicomio por un capellán, cuando ante las amenazas de otro loco que se consideraba Júpiter, él se proclamó Neptuno. Manera elegante de desacreditar por completo aquella religión pagana. *¿No sabes tú, licenciadillo menguado, que lo podré hacer, pues, como digo, soy Júpiter Tonante, que tengo en mis manos los rayos abrasadores con que puedo y suelo amenazar y destruir el mundo?* A Júpiter, como era de esperar, concede Pérez de Moya⁵⁸¹ un extenso capítulo, en el que repasa lo esencial de su mito, y condena su desafuero sensual: *Con todo esto, era tan desordenado en el vicio sensual que aun a su hermana no perdonaba, y así, no veía mujer de buen rostro que della no gozase, y aún hasta el amar mozos, de que le acusa san Agustín.* El bachiller se esfuerza también por explicar la asimilación que se hace de Júpiter con el Dios padre cristiano (tal cual nos la encontramos varias veces en los autos de Calderón): *y aunque los gentiles en otras cosas muchas errasen, introduciendo muchos dioses, pero bien entendieron ser un solo Júpiter, del cual estos bienes a los hombres viniesen.*

LAMIA (Λαμία, Lamia)	Total menciones: 1
FRP (1)	

FLORA

A] Sólo una vez resuena el terrorífico nombre de Lamia en las comedias de Calderón, aunque más con el significado de meretriz que el de monstruo *comeniños*. En *La fiera, el rayo y la piedra*, Anajarte insta a Pigmalión, al que considera un demente, a sacar la estatua de su jardín: *...y así, / esa que hasta hoy imagen / de alguna deidad gentil / veneré, y ya desde hoy / tendré por retrato vil / de una Lamia, de una Flora, / pues mudamente civil / se deja mirar sin ver, / se deja hablar sin oír...* (1622).

B] Lamia era un monstruo femenino, que se decía que robaba a los niños y que, como nuestro *caco* o *el hombre del saco*, era utilizado para intimidarlos. La leyenda más célebre del origen del monstruo nos habla de una hija de Posidón (madre de Escila) amada por Zeus, cuyos hijos eran eliminados sistemáticamente por su incansable esposa Hera. Esta frustración maternal turbó a Lamia el juicio, al no poder soportar la envidia que le producían las mujeres que gozaban de sus hijos. Acabó retirándose a una cueva donde se convirtió en un monstruo insomne, que por la noche salía en busca de los niños para devorarlos. Zeus, apiadado de tanta desgracia, le confirió la posibilidad de poder quitarse y ponerse los ojos para poder dormir. No da mucho crédito a esta leyenda

⁵⁸⁰ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, I.

⁵⁸¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 6, 2.

Horacio⁵⁸² en su *Arte Poética*, cuando aconseja que, si se opta por lo fantástico, tiene que tener cierta verosimilitud: *que no haga salir vivo del cuajo de las lamias a un niño que habían devorado*. Pero es mucho más probable que Calderón sea tributario de una representación más tardía de las Lamias como una suerte de genios femeninos con un atractivo cuerpo de mujer que terminaba en una monstruosa cola marina. Con su canto y seducción atraían a los jóvenes para vampirizarlos. En todo caso, seres monstruosos y abominables, como se refiere a ellos Aristófanes⁵⁸³ en al aludir a las partes pudendas.

C] Según vimos en el capítulo dedicado a ella, Flora se convirtió en sinónimo de prostituta, y la unión con Lamia no hace sino reforzar la idea de perversidad sobre la de lujuria, signo de la civilización pagana. Así lo creemos encontrar en nuestra literatura áurea, donde menudean los testimonios en este sentido. Francisco de Medrano⁵⁸⁴ nos presenta en un soneto unidas a Lamia y a Flora como símbolo de las creencias gentiles que se ha llevado el tiempo (*En este cerco fueron Lamia y Flora / llama y admiración del vulgo vano...*). En la silva cuarta de Quevedo⁵⁸⁵ volvemos a encontrar esta agrupación, que sin duda debe algo al soneto de Medrano, pues se utiliza en el mismo contexto y parecida disposición: *Fueron en estos atrios Lamia y Flora, / de unos admiración, de otros cuidado...* Antonio Mira de Amescua⁵⁸⁶, en su comedia *La vida y muerte de la monja de Portugal*, publicada en 1670, en su acto primero, cita también a esta pareja como símbolo de la Antigüedad romana, con un evidente matiz peyorativo: *Pretendida de galanes / más que Zaida, Lamia y Flora / he sido, a quien los antiguos / celebraban tanto en Roma*. Pero tal vez la alusión más conocida sea la de Cervantes⁵⁸⁷, cuando hace a Lamia una de las tres ramerías más célebres de la Antigüedad: *si tratárades de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro; si de mujeres ramerías, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito*. Valga la ironía con que Cervantes relativiza la alusión, conocida la fama de inventor disparatado que llegó a tener Fray Antonio de Guevara.

LÁQUESIS (Λάχαισις, Lachesis)	Total menciones: 4
FRP (4)	

ÁTROPO / CLOTO / PARCAS

A] Láquesis es una de las tres Parcas o Moiras (cf. *Parcas*), abstracción del destino humano que poco a poco fueron personificándose, aunque sin llegar a protagonizar un argumento mítico por sí mismas. En época de Calderón está muy asentada la iconografía que las representa como tres hermanas que manipulan la vida de los humanos como si se tratara de un hilado. Láquesis, de las tres, es la que *desvanece el estambre*. En Calderón sólo aparecen individualizadas en la comedia *La fiera, el rayo y la piedra*. Son consultadas por los tres galanes que se han encontrado en Sicilia para que

⁵⁸² Hor. Ep. Pis. 340 ...*neu pransae Lamiae uiuum puerum extrahat aluo*.

⁵⁸³ Arist. P. 758 y V. 1035.

⁵⁸⁴ MEDRANO, *Poesía*, Soneto XXVI, 5-6.

⁵⁸⁵ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 137, 5-6.

⁵⁸⁶ MIRA DE AMESCUA, *La vida y muerte de la monja de Portugal*, 810-811.

⁵⁸⁷ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, Prólogo.

les den una explicación sobre los raros sucesos a que han asistido (una terrible tormenta precedida de un eclipse). La consulta se la aconseja Irífle, una joven cubierta de pieles que ya les ha dado alguna información. Ellos acuden a las terribles deidades, que habitan una tétrica caverna, invocando cada uno a una de ellas. A Láquesis apostrofa Céfiro, haciendo notar en el epíteto su papel entre las tres hermanas: *¡Oh tú, Laquesis que impía / de la futura edad nuestra / desvanece el estambre!* (1597). Las Parcas les anuncian de una manera un tanto críptica el nacimiento de Cupido, y las implicaciones que para cada uno de los tres tiene el advenimiento del dios, es decir, el destino amoroso que los espera: Átropo le augura a Pigmalión una piedra, Cloto a Ifis un rayo, y Láquesis a Céfiro una fiera: *Una fiera a mí me dijo, / Láquesis, en sus respuestas / que había nacido* (1597). Sin duda Calderón supo aprovechar la coincidencia numérica de las Parcas con los galanes de su comedia para insertar esta presencia, siempre misteriosa e inquietante, y muy conocida por las personas cultas de su época, como demuestra el famosísimo cuadro de Velázquez, *Las hilanderas*, en que esta referencia mitológica, elegante y un tanto indefinida, presupone un cierto nivel de conocimiento por parte del espectador.

B] Las fuentes clásicas de estas figuras míticas son tratadas en el capítulo dedicado a las Parcas.

C] En *La Arcadia* de Lope de Vega⁵⁸⁸ contemplamos a las tres Parcas, cada una con su cometido tradicional: *Hilaba Cloto, y levantando el brazo, / Láquesis teje el hilo de su vida / asida al niño con estrecho abrazo. / Lejos de las dos Parcas, y escondida, / Átropos se mostraba descuidada / por la vida del cielo prometida.* Góngora⁵⁸⁹, en una atrevida metáfora que relaciona el hilo de la vida con la sogá con la que las hijas de un viejo pescador cazan una foca, nos vuelve a hablar de Láquesis: *Láquesis nueva mi gallarda hija, / si Cloto no de la escamada fiera, / ya hila, ya devana su carrera, / cuando desatinada pide, o cuando / vencida restituye / los términos de cáñamo pedidos.*

LEDA (Λήδα, Leda)	Total menciones: 1
ALA (1)	

CÁSTOR / PÓLUX / JÚPITER

A] Tenemos una sola alusión a Leda, en una referencia muy superficial al acoso que sufrió por parte de Zeus, que llegó a convertirse en cisne para salvar la mutación que había padecido la joven con el fin de evitar su asalto. En *Ni Amor se libra de amor*, la criada Flora piensa que el misterioso amante de Psiquis es un dios, y refiere alguno de los precedentes más famosos de amores entre dioses y mortales: *...bien como / por Endimión Diana, / por Dafne Apolo, por Leda / Júpiter...* 1969). Como vemos, la mención es totalmente estereotipada y no implica un gran conocimiento del mito por el que la profiere.

B] Además de la famosa metamorfosis en cisne de Zeus, hace notorio a este mito la ilustre descendencia de esa unión: de uno de los huevos puesto por Leda habrían salido

⁵⁸⁸ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, V (p. 439).

⁵⁸⁹ GÓNGORA, *Soledades*, II, 435-440.

Pólux y Clitemnestra, y del otro, Helena y Cástor. En la *Helena* de Eurípides⁵⁹⁰, la heroína de la Guerra de Troya comenta su sorprendente nacimiento: *Pues ninguna mujer, ni griega ni bárbara ha parido a sus hijos empollando un huevo blanco, como en el que se dice que Leda me tuvo de Zeus.*

C] Góngora⁵⁹¹ menciona a Leda como madre de los Dioscuros, asimilados a los tintineantes Fuegos de San Telmo: *Rayos*, les dice, *ya que no de Leda / trémulos hijos, sed de mi fortuna / término luminoso.* Con todo, el mito de Leda no hubo de ser de los más difundidos en nuestras letras, pues Pérez de Moya⁵⁹², cuando trata de las mutaciones de Zeus para conseguir el favor de sus amantes, omite a Leda, mencionando los casos de Dánae, Alcmena y Europa, aunque luego cuenta con cierto detalle su leyenda en el capítulo dedicado a Cástor.

LETO (Λητώ, Latona)		Total menciones: 2
AYC (1)	EDP (1)	

APOLO / DIANA

A] Latona (denominación latina para la *Leto* griega) es en la mitología grecorromana la madre de Apolo y Ártemis. Hija de Titanes (Ceo y Febe), es prima de Zeus, del que concibe a los dos dioses flecheros. La manera de eludir a Hera y dar a luz a sus divinos retoños es lo esencial de su mito, junto con el castigo infligido a los hijos de Níobe por haber alardeado ésta de una mayor fertilidad que la madre de los dos dioses. La encontramos citada dos veces en la obra mitológica de Calderón, con más acierto en una que en la otra. En *Apolo y Clímene* el propio Apolo la menciona como su madre, en el reparto que Júpiter hizo de los poderes celestes: *yo, por hijo de Latona, / en tal concepto le puse, / que fio de mi cuidado / del Sol el carro, en quien tuve / el imperio de los rayos / y el tridente de las luces* (1853). En *La estatua de Prometeo* es Palas la que se reclama como hija de Latona, hermana de Apolo y Minerva: *De Júpiter y Latona, / hermanos del Sol, Minerva / y yo nacimos...* (2074).

B] En la *Ilíada*⁵⁹³, Zeus, para mostrar la atracción que siente por Hera, hace recuento de sus antiguas amantes asegurándole que de ninguna ha tenido un deseo tan grande como tiene ahora de ella: *...ni a Demeter..., ni a la gloriosa Leto, ni a ti misma...* Pormenorizadas versiones del nacimiento de los dioses gemelos las tenemos en el *Himno homérico* a Apolo Delio y en el de Calímaco, dedicado a la isla de Delos. Latona cobra gran relevancia en el relato que hace Ovidio⁵⁹⁴ en sus *Metamorfosis* del castigo de las hijas de Níobe, quien se estimó superior a la diosa por haber sido mucho más fecunda que ella.

⁵⁹⁰ E. *Hel.* 257-260 γυνή γὰρ οὐθ' Ἑλληνίς οὔτε βάρβαρος τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχεύεται, ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.

⁵⁹¹ GÓNGORA, *Soledad segunda*, 62-64.

⁵⁹² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 6, 5; IV, 36.

⁵⁹³ *Il.* XIV 327 οὐδ' Δήμετρος... / οὐδ' ὅποτε Λητοῦς ἐρικυδέος, οὐδὲ σεῦ αὐτῆς...

⁵⁹⁴ Ov. *Met.* VI, 146-312.

C] En nuestras letras áureas, el término se suele utilizar en una fórmula como epíteto para designar a Apolo, *el hijo de Latona*. Este uso referencial le da Cervantes⁵⁹⁵ en su elegía dirigida al Cardenal Don Diego de Espinosa: *De aquí saldrá a gozar de una corona / más rica, más preciosa y muy más clara / que la que ciñe al hijo de Latona*. Pérez de Moya⁵⁹⁶ le dedica un artículo a Latona como madre de Apolo (*Cómo Apolo es hijo de Iúpiter y Latona, y de su nacimiento*). Lope de Vega⁵⁹⁷, tal vez contaminado por la leyenda de la Níobe ovidiana, considera a Latona la diosa ultrajada por las palabras de Casiopea en su versión del mito de Perseo y Andrómeda, la comedia *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda: Latona, madre de Apolo, aunque diosa, con intento de vengarse de mi madre, estas crueldades ha hecho, indignas de su deidad*.

LICAS (Λίχας, Lichas)		Total menciones: 118
TMP (21)	FAM (97)	

DEYANIRA / HÉRCULES

A] En las dos comedias en las que Hércules asume un papel protagonista aparece el que en la tradición mitológica es uno de sus más fieles compañeros, Licas. En *Los tres mayores prodigios*, Licas, a pesar de su condición de sirviente, manifiesta una dignidad que lo distingue de la figura del gracioso, encarnada por Clarín. Una relación de devota servidumbre le une a Deyanira más que a Hércules. Es la persona de mayor confianza para la joven, y a quien ésta hace confidencia de sus pensamientos y de su plan para recuperar el amor del héroe (*Licas, estés en buen hora; / que, en hallarte aquí, parece / que alivio mis penas toman* 1584). Él es, también, parte esencial en ese plan, pues a Licas le encomienda Deyanira la misión de guardar la túnica de Neso y la de entregársela a Hércules cuando éste, dispuesto a realizar el sacrificio en el templo de Júpiter, se quita sus pieles y toma un vestido más digno. A diferencia del brutal destino que le confiere la tradición mitológica (Hércules, persuadido de que Licas ha sido el culpable de lo que le sucede, lo agarra por un pie y lo lanza al espacio), Licas no tiene presencia en el desenlace final de esta comedia.

En *Fieras afemina amor*, sin embargo, Calderón hace asumir a Licas el papel de gracioso de comedia, en consonancia, tal vez, con el aire más burlón y desenfadado de la pieza. Licas, criado de Hércules, presenta todos los rasgos del prototipo, como son sus ocurrentes juegos de palabras, la exhibición de su temor y cobardía o el tono a veces pretendidamente vulgar de su lenguaje. El molde vence al referente mítico y éste pierde su autonomía, no aporta nada a la trama dramática, sino que se ajusta a su estereotipo. Al final de la comedia va espaciando más sus intervenciones hasta el momento final, en el que reaparece para la despedida y la petición de benevolencia al público.

Licas es también un personaje de cierta relevancia en *La hija del Aire*, general del ejército fiel a Ninias, que se enfrenta a su hermano Friso, afecto a Semíramis. Nada tienen que ver estos dos hermanos con lo que representan sus nombres en la mitología grecorromana.

⁵⁹⁵ CERVANTES, *Poesías completas* II, 156 (*Elegía al cardenal don Diego de Espinosa*), 163-165.

⁵⁹⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 19, 1.

⁵⁹⁷ LOPE DE VEGA, *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, 2039-2043.

B] Calderón usa sin muchos escrúpulos el modelo, aunque también respeta parte de su esencia, pues cuando Licas cobra una mayor importancia en relación con Hércules es precisamente en su papel como intermediario de Deyanira en la entrega de la túnica de Neso y en el momento de la apoteosis del gran héroe. El fiel servidor de Hércules le entrega a su señor la túnica sin conocer sus letales poderes (*ignorante Licas*, lo denomina Ovidio⁵⁹⁸ en su narración de este episodio). En el *Hércules furioso* de Séneca⁵⁹⁹, una de las obras donde más presencia tiene Licas, el filósofo romano hace sobre todo hincapié en el estallido de ira del héroe y la muerte de su criado: *llega lanzado hasta las estrellas y las tiñe con sus salpicaduras de sangre*.

C] Pérez de Moya⁶⁰⁰ despacha el suceso casi de pasada, en el artículo dedicado a Neso: (*Deyanira*) *envióle la camisa con un criado suyo llamado Lichas, con que murió echándose en un fuego...* Lope de Vega⁶⁰¹ hace mención de este episodio mítico, utilizándolo para describir la muerte de uno de los compañeros de Ulises a manos de los Lestrígones: *Como el furioso Alcides, revolviendo / el brazo en que tenía al desdichado / Licas, al mar le echó con grito horrendo, / sin alma por el aire levantado...* Nuestro prolífico poeta tenía como recurso la muerte de Lichas, como una tipología de muerte especialmente bárbara, entre otras ejecutadas por el brutal Hércules. Así, en la *Jerusalén conquistada*⁶⁰², en un contexto alejado del mito grecorromano, recurre a la muerte de Licas como un modo de matar especialmente bárbaro: *Al cual estoy pensando de qué suerte / haré, cruel, con el dolor pedazos, / así como a Lichas le daré muerte, / o como a Anteo entre mis fuertes brazos*.

LIRÍOPE (Λειριόπη, Liriope)	Total menciones: 84
------------------------------------	---------------------

EYN (84)

ECO / NARCISO

A] Liríope significa etimológicamente algo así como *el rostro del lirio* (λείριον), con lo que parece haber sido una creación tardía en el mito de Narciso para completarlo con detalles circunstanciales. En *Eco y Narciso*, la única comedia en que aparece, Calderón, por necesidades de su planteamiento dramático, da mucha más importancia a Liríope de la que tiene en cualquier relato antiguo, especialmente en la versión ovidiana, que fue la que inspiró al genial dramaturgo madrileño. En una Arcadia ideal se celebra el cumpleaños de Eco, ninfa de gran belleza a quien todos festejan. En el ambiente de alegría desentona la melancolía de Sileno, un pastor que recuerda que ese mismo día se celebraba el natalicio de su hija, que lleva doce años desaparecida. El canto del cortejo de Eco es percibido por Narciso, un joven de singular belleza a quien su madre, Liríope, mantiene escondido en el bosque por razones que su hijo no alcanza a comprender. Liríope le promete que, ahora que va alcanzando una edad propicia, le va a desvelar el sentido de su cautiverio y de su triste condición (uno y otra van cubiertos con pieles de animales, hasta el punto de ser confundida Liríope con una fiera). Como tal la persigue

⁵⁹⁸ Ov. *Met.* IX 155 *ignaroque Lichae*.

⁵⁹⁹ Sen., *HF.* 817-818 *in astra missus fertur et nubes uago / spargit cruore;*

⁶⁰⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 15.

⁶⁰¹ LOPE DE VEGA, *La Circe*, I, 1001-1004.

⁶⁰² LOPE DE VEGA, *La Jerusalén conquistada*, XVIII (tomo II, p. 341).

Anteo, el pastor menos sofisticado de todos, quien la captura y la presenta a los demás. Entonces Liríope, la presunta fiera, comienza a contar su historia, que causa un asombro general y, sobre todo, el de Sileno, que reconoce a la hija que creía perdida. Ella explica que fue raptada por Céfiro, quien la forzó, al no poder conquistarla *por las buenas* («*Lo que no han podido / rendimientos conseguir, / consíganlo las violencias*» 1913). Satisfecha su pasión, Céfiro la dejó abandonada junto a la cueva del viejo Tiresias, allí condenado por haber desafiado a Júpiter con sus conocimientos. Aquel *caduco esqueleto* le transmitió buena parte de su ciencia y conocimiento, y le vaticinó que iba a tener un hermoso hijo, pero que *Una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo. / Guárdale de ver y oír* (1914). Esa ha sido la razón de su apartamiento, en la creencia de que *la hermosura* habría de ser una bella joven. A pesar de todas las prevenciones de Liríope (que encomienda a su hijo al gracioso Bato para que le enseñe qué es el mundo), la predicción de Tiresias se va abriendo camino: Narciso escucha la hermosa voz de Eco, y la ninfa se enamora de él al verlo. Liríope, viendo cómo los hados amenazan con cumplirse, acaba la jornada dispuesta a urdir un plan para tratar de salvarlo. Plan que consiste en privar de la voz a Eco utilizando la sabiduría que adquirió de Tiresias, y así conjurar una de las dos amenazas que penden sobre su hijo. Con ella priva de la expresión racional a Eco, aunque esto no evita el fatal desenlace, pues la ninfa no puede advertir a Narciso que la imagen que ha visto en una fuente al ir a beber es su propio reflejo, del que no puede apartarse, y que le costará la vida. Liríope, consciente de la fuerza del hado, no tiene otro remedio que aceptarlo de manera resignada: *Cumplió el hado su amenaza, / valiéndose de los medios / que para estorbarlo puse* (1940).

B] Mucha menos presencia tiene Liríope en la fuente de Calderón, Ovidio⁶⁰³. El poeta de Sulmona, al comenzar a narrar por extenso la historia de Eco y Narciso, menciona a Liríope, ninfa de las fuentes, como la madre de éste último, y ofrece algunas claves para entender el destino del joven (...*la azulada Liríope, a la que un día el Cefiso rodeó con su abrazo de agua y cautiva en sus ondas forzó*). Liríope fue violada por un río (Cefiso), y no por un viento (Céfiro), como sostiene Calderón. La casi homonimia entre río y viento, y la fama de Céfiro, bien pudieran explicar el error. El material que le prestaba Ovidio era fantástico: la historia de Narciso era la primera acreditación de la eficacia oracular de Tiresias. Es fruto, además, de una violación, con lo que su vida se va a ver condicionada por esa culpa recibida. El tema del libre albedrío frente a la culpa heredada y frente al peso de los hados, en un entorno arcádico lleno de posibilidades líricas, se presentaba a Calderón como un argumento muy atractivo para desarrollar una comedia. Y el personaje de Liríope, en concreto, al estar tan poco perfilado en el modelo de Ovidio, pudo ser tratado con gran libertad por parte de Calderón, convirtiéndose en uno de sus *personajes-tipo*, el progenitor que aísla a su vástago temeroso del cumplimiento de un destino funesto sobre él.

C] Liríope, salvado el caso de Calderón, no es otra cosa en nuestras letras clásicas que la madre de Narciso. Como otra forma de referirse al bello joven la utiliza Lope de Vega⁶⁰⁴: *¿Qué Adonis bello, o hijo de Liríope / para darle tal diosa...?* Fórmula que el Fénix utiliza más de una vez: *¡Quién fuera Adonis bello, o de Liríope, / el hijo que murió en el agua viéndola...!*

⁶⁰³ Ov. *Met.* III, 339-510 (342-344) ...*caerula Liriope, quam quondam flumine curuo / implicuit clausaeque suis Cephisos in undis / uim tulit.*

⁶⁰⁴ LOPE DE VEGA, *La pastoral de Jacinto*, 2675-2676. *El remedio en la desdicha*, 2105-2106.

LUCINA (Lucina)	Total menciones: 1
------------------------	--------------------

HDA (1)

A] Sólo en una ocasión se deja ver la diosa favorecedora de los alumbramientos, la Ilitía de los griegos, Lucina para los romanos. En *La hija del aire*, Semíramis cuenta a Menón su origen y cómo su nacimiento ya llegó cuajado de malos presagios, pues cuando estaba a punto de ver la luz su madre Astrea ...llamó a Lucina, que al parto / vino tarde, o nunca vino, / pues víbora humana yo, / rompí aquel seno nativo... (724).

B] Lucina, la diosa mayéutica, cobra en ocasiones identidad propia, pero otras no se trata más que de un simple epíteto de Juno, para designar ese atributo concreto de la gran esposa de Zeus, que también se atribuye a veces a Diana. Con este papel nos la encontramos en las *Églogas* de Virgilio⁶⁰⁵, cuando se anuncia el advenimiento del misterioso infante que traerá la *Edad de oro*: *Favorece tú, casta Lucina, a ese niño que está a punto de nacer con el que por vez primera se acabará la generación de hierro y surgirá la de oro en todo el mundo; tu Apolo ya reina*. Ovidio⁶⁰⁶, por su parte, nos cuenta cómo se invocaba a Lucina en el trance del embarazo, tal cual sucedió a la futura madre de las Piérides, Evipe: *A Lucina invocó nueve veces, las nueve en que iba a parir*.

C] No anda demasiado atinado Pérez de Moya cuando, al repasar los nombres atribuidos a la diosa Juno⁶⁰⁷, interpreta el apelativo de *Lucina* como que: *Lucina se dijo en cuanto significa la Luna*, cuando su etimología es bastante trasparente, relacionada con la palabra *lux*, la luz a la que alumbra esta divina comadrona. Más acorde con la tradición literaria romana encontramos a Góngora⁶⁰⁸, que en el canto de himeneo de las bodas pastoriles que relata en su *Soledad segunda*, recoge el epíteto virgiliano para expresar un deseo de fecundidad: *...y la que Juno es hoy a nuestra esposa, / casta Lucina, en lunas desiguales / tantas veces repita sus umbrales, / que Níobe inmortal la admire el mundo...*

LUNA (Σελήνη, Luna)	Total menciones: 77
----------------------------	---------------------

CAM (1)	HSF (2)	VDP (74)
---------	---------	----------

DIANA / ENDIMIÓN / PAN / PROSÉRPINA

A] Como divinidad, en época de Calderón, la Luna está totalmente asimilada a la figura de Diana. Por eso nos ha parecido interesante llamar la atención sobre algún pasaje en que la Luna aparezca con un perfil propio, ya sea para explicar su relación con Diana, ya para verla descrita como un simple cuerpo astral. En *Celos, aun del aire, matan*, Diana es uno de los personajes protagonistas de la comedia. En el curso de la misma, Céfalo da a su criado Clarín algunas explicaciones sobre el culto a Diana y, entre ellas, un interesante matiz en que se presenta a la Luna como una devoción popular a la diosa: *...llegué a ese / pobre albergue, donde supe / que la Luna, en que a Diana / la rústica*

⁶⁰⁵ Verg. B. IV 8-10 *Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta faue Lucina: tuus iam regnat Apollo.*

⁶⁰⁶ Ov. *Met.* V 304 *Lucinam noviens, noviens paritura, uocavit.*

⁶⁰⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 8.

⁶⁰⁸ GÓNGORA, *Soledades*, I, 812-815.

muchedumbre / de estas comarcas celebra... (1795). Sin embargo, en *El hijo del Sol, Faetón*, la luna se menciona casi como simple elemento cósmico, aunque su relación con el Sol aún la dota de cierta unción religiosa: Clímene se resiste a descubrir a Faetón su origen, en previsión de grandes desgracias: *Pero, ¡ay! que así aventura / no ver del Sol la luz clara, / que opuesta a la de la Luna, / con el eclipse mayor / amenaza el mundo el día / que de tu suerte y la mía / se sepa...* (1884).

En el auto sacramental *El verdadero dios Pan*, es la Luna, y no Diana, la manera de invocar a la divinidad a la que dedica su amor el dios Pan. Esta preferencia por el nombre que implica un menor compromiso pagano es fácil de entender en el contexto del auto sacramental, que de manera tan difícil debe equilibrar entre la claridad del mensaje teológico y el ascendente mítico. A requerimiento de la Noche, Pan trata de explicar el significado de los heterónimos de la Luna, como símbolos de los tres posibles estadios humanos (la tierra, el cielo y el infierno): *Luego / en el cielo, en la campaña / y en el abismo, no mal / se semejan y retratan / Diana, Luna y Proserpina / en tres estados de un alma, / pues naciendo para el cielo, / vive en la tierra obligada / a subirse a ser estrella, / o a reducirse a ser ascua* (1243). El amor que Pan (Jesucristo) tiene por Luna-Diana es en el *místico sentido*, y la Luna no es otra cosa que *...viva imagen de un alma / con que en común lo es de toda / la naturaleza humana* (1242). A lo largo del auto se mezcla esta idea esencial de la Luna como alma humana, con atributos propios de la diosa pagana Diana, pues los pastores la solicitan para que dé muerte (en su calidad de diosa cazadora) a un fiero monstruo que amenaza sus rebaños. En esa circunstancia, los otros pastores (Gentilidad, Judaísmo y Apostasía) dejan desvalidos a sus rebaños, y sólo Luna-Diana, con la ayuda imprescindible de Pan, logra vencer al monstruo. Luna-Diana, sin embargo, no se lo agradece e incluso se arroga ante los demás la victoria. Pero a pesar de esta actitud altiva, y después de muchas dudas, Luna-Diana se decanta por Pan, en lugar de por el Demonio, que también la requiere, y de Judaísmo y Gentilismo, que la han tratado de atraer con diversos dones (*Desde hoy / has de ser mi esposo, y dueño / de mis rebaños* 1258). Es en ese momento cuando Pan desvela su verdadera identidad: *Soy la luz del mundo; soy / el camino verdadero, / soy la Verdad y la Vida; / quien fuere en mi seguimiento / no pisará las tinieblas* (1257). En las siguientes vicisitudes del auto (muerte y resurrección de Pan y su exaltación eucarística), Luna-Diana ya no tiene un papel actuante.

B] Selene personifica al astro lunar, y su mito tiene rasgos paralelos al de Helio, el Sol. Como él avanza por la bóveda celeste arrastrada por un carro tirado por caballos. Sus amores son lo más conocido de su mito. Los dos más célebres son los de Endimión (cf. este artículo) y Pan. Virgilio⁶⁰⁹ resume con delicadeza, y con un elegante apunte de escepticismo, la historia de la Luna con Pan: *Así, seducida con un níveo don de lana, si tal cosa es digna de crédito, Pan, el dios de la Arcadia, te engañó, reclamándote a lo profundo del bosque; y tú no lo desdeñaste.*

C] Pérez de Moya⁶¹⁰ dedica una gran atención a la Luna en su manual mitológico, un capítulo que se desarrolla en siete artículos y que repasa los principales mitos asociados con el satélite, como los de Pan y Endimión. También trata sobre sus diversas denominaciones, entre las que cita las de Diana y Prosérpina. En referencia a Pan, el

⁶⁰⁹ Verg. G. III 391-393 *Munere sic níveo lanae, si credere dignum est, / Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit / in nemora alta uocans; nec tu aspernata uocantem.*

⁶¹⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 4, 1-7.

mito que más impronta dejó en la obra de Calderón en relación con la Luna, nos cuenta el bachiller jienense que el dios pastoril sedujo a la Luna con un vellón de lana blanca, y nos remite al pasaje de Virgilio comentado. Por lo demás, la asociación de Diana con la Luna es muy común en nuestro Siglo de Oro y menudean los ejemplos. Nos vamos a quedar con uno de Góngora⁶¹¹, en el que sublima la belleza de una joven utilizando como metáfora a los dos hijos de Latona, que son, al mismo tiempo, los dos cuerpos celestes más familiares al hombre: *Donde la ninfa es Febo y es Diana / que en sus ojos del Sol los rayos vemos, / y en su arco los cuernos de la Luna.*

MARTE (Ἄρης, Mars)						Total menciones: 205
MEA (4)	TMP (38)	HDA (8)	AYA (1)	FRP (2)	FAP (1)	CAM (1)
PDR (106)	HSF (1)	ALA (1)	MDJ (28)	FAM (3)	FCF (2)	EDP (2)
EDJ (3)	EDO (1)	VDP (3)				

ADONIS / BELONA / MEDEA / VENUS

A] Como cabía esperar de una de las grandes divinidades del panteón grecorromano (y más de la que significa la guerra, concepto tan familiar en el mundo antiguo como en la época de Calderón), las menciones a Marte aparecen en un buen número de las obras calderonianas objeto de nuestro examen. Pero si nos fijamos con un poco más de detenimiento, veremos que la mayor parte de ellas son alusiones episódicas y muy esquematizadas al dios de la guerra, y que éste se utiliza como referencia importante tan sólo en una de las composiciones.

En *El mayor encanto, amor*, Marte no es más que un sinónimo literario para designar la guerra. Cuando Circe ve atacados sus palacios por el despechado Arsidas, llama a sus sirvientas a la guerra tomando al dios como símbolo: *Y porque entre tantas sombras / vivas escuadras no falten, / todas vosotras armadas / con escudos de diamante, / galas desnudas de Venus, / túnicas vestid de Marte* (1539). Mayor peso en el argumento tiene el dios en *Los tres mayores prodigios*. En la primera jornada, basada en el ciclo de los Argonautas, Marte es citado con frecuencia, pues Friso le ha dedicado el famoso vellocino de oro, cosa que desagrada profundamente a Medea. Marte, por su parte, acepta el don que le dedica Friso, y para que nadie lo pueda hurtar, lo posa en un roble defendido por una terrible serpiente y dos toros metálicos que echan fuego. El dios vengará el menosprecio que le ha dedicado Medea a través de Venus y Amor, los cuales harán que la joven conciba una pasión irresistible por Jasón. Es interesante a este respecto ver lo consolidada que estaba en la tradición literaria la pareja Venus-Marte, a pesar de que su relación arranque del famoso adulterio homérico (*Que en Marte ofendes advierte, / a Marte, Venus y Amor* 1551). Con todo, Medea no le tiene miedo al dios, como tampoco, imprudentemente, teme a Venus y a Amor: *Pues muestre Marte el furor, / Venus y Amor el rigor, / que no hayas miedo que tuerza / mi altivez, beldad y fuerza, / por Marte, Venus y Amor* (1551). Naturalmente, la venganza de los dioses se consumará sin remedio. Por otra parte, las referencias a Marte aparecen adornadas de los epítetos tradicionales que hunden sus raíces en la concepción que del dios se tenía en el mundo grecorromano (*Marte tremendo. / Marte fuerte. 1551; Marte horrendo, 1553*).

⁶¹¹ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 12, 12-14.

En *La hija del aire*, que tantos episodios militares tiene, hay alusiones al dios como apelación a la guerra, pero también al famoso adulterio, que simboliza algo así como un intervalo de paz: *Pues cuando Marte dormía / en el regazo de Venus...* (755). La pareja es también utilizada como oposición simbólica entre el amor y la guerra: *Hoy en ti, / a Venus se rinde Marte* (759). En *La fiera, el rayo y la piedra*, Cupido se considera hijo de Vulcano, quien en su fragua construye las armas de Marte y Júpiter: *...siendo hijo / de quien fragua, funde y temple / de Júpiter y de Marte / armas que entrambos ejerzan, / aquel en rayos que vibra, / y éste en puntas que ensangrientan* (1599). En *Celos, aun del aire matan* la referencia a Marte aparece cuando Céfalo deja el dardo letal que ha caído de manos de Diana consagrado en el templo de Marte (*De tanto misterioso / pasmo testigo sea / en el templo de Marte / este venablo* 1789). Vinculación natural entre el arma y el dios, y también presagio de los daños que causará la lanza en el futuro.

La púrpura de la rosa es la comedia en que Marte juega un papel más importante. Venus se enamora de Adonis cuando el joven la libra del acoso de una fiera. Las protestas amorosas de Venus cuando Adonis tiene que marchar llegan a oídos de Marte, quien ama a Venus y con quien ésta reconoce haber tenido pasados devaneos (*...acordándome de que / fuimos fábula los dos / de los dioses...* 1768). Aunque Venus rechaza contarle la verdad, él se entera por medio de las siervas de la diosa, pero no puede hacer nada, porque lo reclama con insistencia su hermana Belona para ayudar a su bando en la guerra que mantienen sus partidarios de Gnido contra los de Apolo, de Delfos. En ese intervalo, Venus, mediante las armas de su hijo Amor, logra provocar la atracción de Adonis. Cuando Marte llega a Chipre victorioso de la guerra, trata, consumido por los celos, de que Amor le informe de todos los detalles de la pasión de Venus por Adonis. Pero el dioscecillo le lleva hasta una cueva donde está el Desengaño acompañado por el Temor, la Sospecha, la Envidia y el Rencor personificados como pálidas sombras; la cueva no es otra cosa que la cárcel de los celos. Estos seres le ponen a Marte frente a un espejo donde puede ver lo que está sucediendo en el jardín de Venus en Chipre. Esta visión exacerba los celos del sanguinario dios, que acude en busca de los dos amantes. Venus trata de evitar la tragedia, instando primero a Adonis a huir de las iras del dios y, más tarde, aplicando a Marte las aguas del Leteo y de la laguna Estigia, las aguas del olvido. Así se produce una lucha en el interior del dios guerrero entre los mensajes de las Furias, que lo inducen al olvido, y los de su hermana Belona, que lo anima al recuerdo y la venganza. Al final prevalecen estos últimos sentimientos, y cuando se oyen voces de que Adonis persigue de nuevo al jabalí, Marte invoca a una de las Furias, Megeira, para que infunda en el animal una gran saña y poder mortífero. El conjuro hace efecto, Adonis es matado por el jabalí y Venus se desmaya al conocer este desenlace. Pero todo lo idealiza la aparición de Amor portando un designio de Zeus, por el cual Adonis quedará inmortalizado al dar color con su sangre a las rosas, mientras que la estrella de Venus recibirá el color purpúreo de la flor de Adonis. Sólo Marte queda contrariado y recomido por los celos ante esta sublimación del amor entre Venus y Adonis. El amor ha vencido sobre los celos: *a pesar de los celos, / sus triunfos logre / el Amor, colocadas / Venus y Adonis: / y reciban ufanas, / y eternas gocen / las estrellas su estrella, / su flor las flores* (1783).

En *El hijo del Sol, Faetón*, el gracioso Batillo, al grito de *¡Ah, soldado!* responde, muy a propósito: *Ese soy yo, por la gracia / de Marte* (1893). En *Fieras afemina Amor* nos volvemos a encontrar con una fugaz alusión al famoso adulterio con Venus, cuando Hesperia le advierte a Hércules sobre la fuerza del amor en dioses y héroes: *...Cuando*

se ve / *Júpiter en lluvia de oro, / Marte en cautelosa red...*(2056). En ***Fineza contra fineza***, Anfión, tras ganar la guerra, y presto a ganar también en el amor, utiliza la mención a Marte como sinónimo de la lucha: *...coronarme vencedor / de Marte y Amor a un tiempo* (2109). En ***La estatua de Prometeo***, en un convencional reparto de funciones a los dioses, a Marte le tocan las lides: *...a Apolo ninfas y musas, / a Marte y Palas las lides...* (2069). En ***Ni Amor se libra de amor*** Lidoro utiliza a Marte de nuevo como metonimia de la guerra: *...y después en fin que yo, / dejándoos triunfante y quieto, / dejé descansar a Marte, / colgando el arnés sangriento...* (1945). Más frecuentes son las alusiones al dios de la guerra en ***El monstruo de los jardines***. El tema de la comedia lo requiere, pues Aquiles trata de evitar su participación en la Guerra de Troya disfrazándose de doncella. La manera de identificarlo es, precisamente, apelando a su ardor guerrero. Además, el oráculo que aquello dictamina es dado por Marte en su templo, a instancias de Ulises, después de un sacrificio al dios. Marte es citado como dios oracular, cosa que basa su fundamento en que la consulta es sobre asunto militar: *Apenas al templo entramos / cuando Marte, respondiendo / al piadoso sacrificio, / prorrumpió en horrible acento* (1989). El oráculo de Marte planea sobre toda la comedia como el destino que Aquiles no puede eludir, y que significa su participación en la guerra y su muerte. Con una referencia a Marte provoca Ulises la innata predisposición al combate de Aquiles, cuando el héroe de Ítaca simula dirigirse a la mujer bajo cuyo disfraz se esconde: *...que no sois vos / Aquiles ni podéis serlo; / porque joven a quien Marte, / dios de las lides sangriento, / destina para caudillo / de sus mayores trofeos...* (2019). En ***Amado y aborrecido*** tenemos una mención a la leyenda de Adonis, ya recogida en ***La púrpura de la rosa***: *...en cuya rara hermosura / en cuyo semblante bello, / suspendido y admirado, / juzgué que Adonis, con celos / de Marte, pretendía dar / satisfacciones a Venus...* (1686). En ***Fortunas de Andrómeda y Perseo***, Discordia, enviada por Juno para entorpecer el camino de Perseo hacia la gloria, presenta resistencia a Palas y Mercurio, que lo ayudan: *¡Qué soberbia con las armas / que te dio Marte, rendido / a tu hermosura y tu gracia, / estás!* (1653).

En los autos sacramentales, las menciones son de parecido tenor, aunque Marte, como dios pagano de la guerra, sufre en ocasiones el natural descrédito. Así en ***El divino Jasón***, la nave Argo parece haber sido construida contra los dos belicosos dioses paganos: *Contra Marte y contra Palas / las velas y jarcias mueve...* (61). De parecida manera es desacreditado el dios por el Hércules celestial cuando éste se refiere a Medea: *¿Cómo quieres desposarte, / Señor, con una gentil, / encantadora sutil, / vana idólatra de Marte?* (67). En el ***Verdadero dios Pan***, Marte es uno más en la lista de dioses paganos que cita Idolatría: *...que me hace haber muchos dioses / que entre sí el poder repartan, / dando a Júpiter el cielo, /... / a Marte atuendos y armas...* (1245). También se alude al dios, relacionado con el episodio narrado en la primera jornada de ***Los tres mayores prodigios***, cuando Gentilidad ofrece a Luna el vellocino de oro: *y habiéndole por más nombre / a Marte, Frisio ofrecido, / Jasón yo de tu beldad, / hoy a Júpiter y a Marte / le robé...* (1256). Por último, en la primera edición de ***El divino Orfeo*** se relaciona a Marte con Ares, en una de las piruetas etimológicas de Calderón: Albedrío no puede dejar de dar otra etimología de Aristeo, que es el príncipe (de las tinieblas): *Aristeo, y pastor, no / viene bien, si considero / que Aris, es nombre de Marte / y que el teo dize aparte / óptimo, de quien infiero / que todo junto, es decir / Príncipe* (1824).

B] La figura de Marte o Ares como dios de la guerra es una de las más consolidadas de la mitología grecorromana, que trasciende sin mayores matices a la literatura europea posterior. Su papel como divinidad guerrera está tan extendido en toda la literatura

grecorromana que no parece necesario alegar ninguna acreditación. Tan sólo procede destacar que Ares representa la peor faz de la guerra, la de la sangre, el horror y la muerte, más que su componente heroico. De ahí que en la *Ilíada*⁶¹² llegue a ser herido en el combate, y también que los epítetos que reciba sean tan negativos: *abominable, homicida, luctuoso, violento*, etc. Por lo que hace al episodio de su adulterio con Venus, la tradición arranca del canto que el aedo Demódoco regala a Ulises en la *Odisea*⁶¹³ para distraer al héroe de sus congojas, en el que se menciona la famosa red invisible e inquebrantable (...y forjó unas ataduras irrompibles, imposibles de desatar, para que resistieran firmemente en aquel lugar). El famoso adulterio es recreado por Ovidio⁶¹⁴ en su *Metamorfosis*, respetando en lo esencial la versión homérica. Al comentar que fue el Sol el primero que lo vio, califica el hecho sin paliativos: *el adulterio de Venus con Marte*.

C] Como sucede con otros personajes de la mitología grecorromana tan insertos en nuestra propia tradición literaria, el caso de Marte también huelga ser acreditado. Valgan un par de menciones, a título ilustrativo, de entre ese océano de posibilidades. Pérez de Moya⁶¹⁵ habla, esencialmente, del origen del dios y menciona muy ligeramente el episodio del adulterio de Venus (*entre otras amigas amó a Venus, según dice Homero, a quien Vulcano prendió hallándole en adulterio*), aunque en la posterior declaración se explyea en pintorescas conclusiones de tipo moral, como la de que *los hombres de guerra son muy encendidos en este vicio y guardan poca castidad*, atribuyendo la afirmación a la autoridad de Aristóteles. En Cervantes⁶¹⁶ tenemos una divertida alusión al suceso, cuando Don Quijote, prendido en unas redes para cazar pájaros a la entrada de un bosque, no se deja intimidar por el suceso que puede ser sustancia de encantamiento, porque *...aunque estas redes, si como son hechas de hilo verde fueran de durísimos diamantes o más fuertes que aquella con que el celoso dios de los herreros enredó a Venus y a Marte...* Las referencias sobre el mito de Adonis se pueden encontrar en el espacio dedicado a su personaje.

MEDEA (Μήδεια, Medea)				Total menciones: 126
MEA (1)	TMP (76)	FAM (1)	EDJ (48)	

EETES / JASÓN / FRIXO / VELLOCINO

A] La figura de Medea, que tanto juego dio en la tragedia antigua, aparece en Calderón ya muy desvaída, sin rastro de la cruenta lucha interior que la hizo célebre y admirada. Con todo, su presencia en nuestro dramaturgo es notable, al asumir un papel principal en una comedia y en un auto sacramental (ambos dentro del ciclo mitológico de los Argonautas), y como una referencia suelta en otras dos comedias.

En *El mayor encanto, amor*, la maga Circe cita a Medea en su presentación ante Ulises como su prima, con la que comparte el arte de la magia: *Prima nací de Medea / en*

⁶¹² Il. II 385 Στυγερώ; II 651 ἀνδρειφόντη; III 132 πολυδακρυν; V 30 θούρον.

⁶¹³ Od. VIII 266-366 (274-275) κόπτε δὲ δεσμοὺς / ἀρρήκτους ἀλύτους, ὄφρ' ἔμπεδον αὖθι μένοιεν.

⁶¹⁴ Ov. Met. IV 169-189 (171) ...adulterium Veneris cum Marte...

⁶¹⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 26.

⁶¹⁶ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, LVIII.

Tesalia, donde fuimos / asombro de sus estudios, / y de sus ciencias prodigio (1516). En realidad, según la tradición mitológica más recibida, Medea es sobrina de la famosa hechicera de la *Odisea*, pues su padre Eetes y Circe son ambos hijos de Helio. Este parentesco se convierte en un notable paralelo entre ambas, cuando el personaje de Medea aparece desarrollado en la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, dedicada al ciclo de los Argonautas. *La sabia y docta Medea* (1554), como se denomina a sí misma, tiene habilidades muy parecidas a las de Circe (hechicera, nigromante, piromante, intérprete de los muertos), y como ella vive de manera aislada y agreste. Al principio de la comedia aparece sumamente encolerizada por el hecho de que Friso no le dedique a ella el vellocino de oro, sino a Marte. A pesar de las muy razonables explicaciones que da Friso para justificar la decisión que ha tomado, Medea se considera por encima de Marte, incluso para aconsejar sobre asuntos de guerra. Desde el principio se ve que el personaje ha sido caracterizado, fundamentalmente, por su soberbia: *Ni Marte con su poder, / ni con su hermosura pura / Venus, ni Amor con su ser, / han de humillar ni vencer / mi ser, poder y hermosura* (1551). Soberbia que llega al extremo de desafiar a todos los dioses del cielo: *Contra mí no tiene, no / fuerza todo el cielo. Yo / su fábrica singular / sola puedo trastornar* (1551). Basa esta jactancia en la sabiduría que ha sido capaz de adquirir: *...a cuyo mágico estudio / son caracteres y letras / en la campaña las flores / y en el cielo las estrellas* (1554). La ofensa a Marte, que se aplica por extensión a Venus y Amor, va a ser vengada por los segundos infundiéndole una atracción irresistible hacia Jasón. Hasta su padre se sorprende de este sentimiento (*¡Gracias al cielo que un día / tratable, Medea, te muestras!* 1555), al mostrarse hospitalaria con Jasón. Medea es consciente de que la venganza de los dioses se está ejecutando sobre ella: *que Venus, Marte y Amor / de otra manera se vengan; / pues ya Marte en mis sentidos / ha introducido otra guerra* (1555). No falta en la comedia el obligado ritual de galanteo cuando Medea simula no saber si prefiere a Jasón o a Friso, y establece una competición entre ambos, una suerte de certamen cortés en el que el ingenio verbal es fundamental, pero que acaba por hastiar a la inductora: *¿Cómo habláis los dos así? / Duelos del ingenio, no / el acero los lidió* (1559). Medea pide más méritos para conseguir su banda (y a ella misma), lo que hace que Jasón la ofrezca el vellocino. Esta promesa sí que está a la altura de sus expectativas, por lo que decide prestar ayuda al joven, al tiempo que se va enamorando apasionadamente de él: *¿Para cuándo han sido / mis estudios? ¿Para cuándo / mis portentos y prodigios?* (1559). Con la imprescindible ayuda de Medea, Jasón consigue el vellocino. Con él huyen ambos, aplicando de nuevo Medea sus artes en desbaratar y enfrentar a sus perseguidores entre sí. En el acto tercero, cuando Jasón y Teseo llegan junto a Hércules, es Medea quien descubre, con sus artes mágicas, que el manto está impregnado con sangre de la Hidra.

En *Fieras afemina amor* Medea se muestra como uno de los ejemplos que da Hesperia a Hércules de mujeres que arrastraron a la pasión amorosa a grandes personajes históricos y héroes mitológicos: *Jasón / por la gran Medea; después / Teseo por Ariadna* (2056).

Por último, en el auto sacramental *El divino Jasón*, Medea es presentada como la *Superstición pagana*, que flaquea en sus convicciones nada más ver a Jasón, sobre todo cuando aprecia la fortaleza de la nave. Cuando *Idolatría* es vencida por el símbolo de la cruz, Medea se entrega totalmente a Jasón (la sabiduría pagana cede ante la revelación cristiana) y permite su acceso al vellocino de oro (el Alma humana). Medea, a pesar de la codificación alegórica, sigue manteniendo alguna de sus tradicionales señas de

identidad: su carácter de maga o hechicera es recalcado por Jasón antes de ser vencida por los encantos de éste: *Guardando están su riqueza / dragones fieros, y monstruos, / porque es mágica Medea* (62). Igualmente se hace énfasis en su legendaria sabiduría: *Medea, que significa / consejera, y sabia en todo* (63).

B] Medea es un personaje de gran cultivo literario desde la Antigüedad. De la estirpe del Sol, comparte con otras de sus descendientes (de manera destacada con su tía Circe) poderes mágicos. Con esta aureola de hechicera transita Medea por el mito clásico, aunque los dramaturgos antiguos se detienen más en los desgarros de su conciencia cuando se ve ante la terrible tesitura de matar a sus hijos y así vengar el perjurio de Jasón, que la abandona tras lograr sus objetivos, o de que prevalezca ese amor y dejar impune el abandono del héroe. Eurípides y Séneca dedicaron sendas tragedias a este conflicto interior del personaje, que Calderón no considera en su recreación dramática. La Medea de nuestro dramaturgo está tallada en un molde muy semejante al de Circe. Ambas han alcanzado una gran sabiduría mágico-científica que las ha dotado de unos poderes que las convirtieron en hechiceras y que han potenciado de manera insensata su autoestima. Este poder, poco a poco, va creando sobre ellas una imagen muy peyorativa, casi demoniaca. Calderón, sin embargo, atempera mucho esta tradición, y en el auto sacramental, Medea, que asume el significado de la *Sabiduría pagana*, acaba por convertirse a la *Verdadera sabiduría*. Ovidio⁶¹⁷ le dedica una gran atención al personaje: en las *Metamorfosis* va siguiendo su peripecia, que comienza con la llegada de Jasón a la Cólquide en busca del vellocino de oro. Medea, inducida por Afrodita, se enamora inmediatamente de él, decide ayudarlo y seguirlo tras un intenso debate interior, estableciendo con él un firme compromiso: «*Me doy cuenta de lo que voy a hacer, no me engaña el desconocimiento de la verdad, sino el amor. Mi ayuda te va a salvar; cuando estés a salvo, cumple lo prometido*». Como es bien sabido, Jasón se beneficia de esta ayuda, y no se detiene en sus ruegos, sino que le pide, de manera hartado egoísta, que rejuvenezca a su padre Esón. Esto da pie a una larga descripción del ritual de hechicería que sigue para quitarle al anciano cincuenta años de encima. Poco después acaba con Pelias, y cuando descubre la infidelidad de Jasón, *su impía espada se tiñó en la sangre de sus dos hijos*. Por fin huye a Atenas, donde se une a Egeo y donde seguirá aplicando sus hechicerías. Calderón, igual que Ovidio, hace hincapié en los poderes mágicos de Medea, así como en la soberbia que parece desprenderse de sus actos. Ovidio⁶¹⁸ volvió sobre el tema en las *Heroidas*, donde, tal vez inducido por el género literario, presenta a Medea como una mujer enamorada que se debate entre favorecer su sentimiento amoroso, con las terribles implicaciones familiares que ello conlleva, o dejar morir al héroe que le inspira esa pasión.

C] Pérez de Moya⁶¹⁹ insiste en el retrato presentado por Ovidio: *Fue grande maga y muy docta en todo género de veneno que de la tierra se engendraba*, recreándose también en sus asombrosos actos de hechicería. Curiosamente, en la *declaración* correspondiente, se valora el tremendo sacrificio que Medea hubo de hacer para acompañar a Jasón, y se presenta éste (la muerte de su padre y el despedazamiento de su pequeño hermano) como una especie de huida del mal hacia la perfección moral que implica la figura de Jasón. Es interesante este comentario, por cuanto entronca con la visión que implica la

⁶¹⁷ Ov. *Met.* VII, 1-403 “*Quid faciam, uideo, ne me ignorantia ueri / decipiet, sed amor. Servabere munere nostro, seruatius promisa dato*” 92-93. *utroque / sanguine natorum perfunditur inpius ensis...* 396-397.

⁶¹⁸ Ov. *Ep.* XII.

⁶¹⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 53.

Medea del auto sacramental. El conocimiento del personaje de Medea y su condición de tópico literario lo acredita Cervantes⁶²⁰ cuando, en el prólogo de la primera parte de *El Quijote*, aconseja, no sin punzante ironía, barnizar las obras de sabiduría bíblica o grecolatina para acreditarse de erudito: *...si de crueles, Ovidio os entregará a Medea...* La Medea hechicera es la que triunfa en nuestras letras, formando parte, con frecuencia, de un catálogo estereotipado, como vemos en el *Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega⁶²¹, cuando uno de los personajes se refiere a las artes de una vieja: *No supo Circe, Medea, / ni Hécate, lo que ella sabe; / tendrá en el alma una llave / que de treinta vueltas sea*. La terrible Medea de Corinto (la de Eurípides y Séneca), la que es capaz de matar a sus hijos por despecho ante el abandono de Jasón, la puso en escena Francisco de Rojas Zorrilla en *Los encantos de Medea*, aunque más preocupado por la espectacularidad escénica a que el motivo se prestaba (todo tipo de prodigios mágicos de la famosa hechicera), que por recrear la agonía psicológica que tanto había atraído a los dramaturgos en la Antigüedad⁶²².

MEDUSA (Μέδουσα, Medusa)			Total menciones: 98
FAP (43)	ESP (1)	PYA (54)	

ANDRÓMEDA / NEPTUNO / PERSEO

A] Calderón no se quedó con la visión simplista del horrible monstruo a la que, en general, fue reducido el nombre de Medusa, sino que conoce con detalle el relato ovidiano y lo recrea en sus obras mitológicas. En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* Medusa es actor relevante en la comedia. De ella da noticia Lidoro, uno de los pretendientes de Dánae, cuando llega al templo de Júpiter. Medusa era una joven africana muy hermosa, de la que destacaba su rubia cabellera. Al peinar sus cabellos a la orilla del mar, Neptuno siente un gran deseo de poseerla. Y de manera muy tosca (*...que el amor / de un poderoso no ruega, / cuando puede la caricia / valerse de la violencia* 1651) abusa de ella en el templo de Minerva. La diosa virginal, muy ofendida por este atropello en su sagrado recinto, y no pudiendo tomar venganza de él, se ensaña con la joven, convirtiendo su hermoso cabello en un abominable enredo de sierpes (*...las hebras que fueron de oro / trocó en rizadas culebras, / cuyo veneno en los ojos / se comunica y se ceba, / tanto, que a ninguno miran / que en tronco no le conviertan* 1651). Rabiosa y desahogada, se echó al monte (*racional basilisco de la selva*) donde termina por suponer un peligro público. Es muy difícil acabar con ella, porque mientras duerme, sus dos hermanas la protegen en perpetua vigilia. Lidoro, una vez contada la historia, explica que él ha llegado al oráculo para averiguar cómo se puede desenojar a la diosa y librar a Trinacria de ese terrible engendro. Perseo, que escucha la narración de Lidoro, ya barrunta la posibilidad de que acabar con tan terrible fiera sea una de las hazañas que necesita su espíritu ávido de gloria. El oráculo de Júpiter le responde a Lidoro que *«De la sangre de Medusa / uno y otro alivio espera»* (1657). Fineo, por su parte, lleva al rey de Trinacria el mensaje de que sólo un tributo humano puede poner

⁶²⁰ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, Prólogo.

⁶²¹ LOPE DE VEGA, *El Caballero de Olmedo*, 1919-1922.

⁶²² Para más detalles sobre el personaje en el teatro del Siglo de Oro español, es muy recomendable la lectura de POCIÑA PÉREZ (2002), quien lo estudia en las versiones de Lope de Vega, Rojas Zorrilla y Calderón. Y para una ampliación sobre la figura de Medea, el mismo autor, en colaboración con Aurora LÓPEZ LÓPEZ, presenta en la recopilación en la que está inserto el artículo mencionado, una extensa antología de trabajos sobre la figura de Medea que abarcan desde Grecia hasta la actualidad.

fin al terror de Medusa (...*monstruo africano / cuyo cabello, de sierpes / coronado...* 1663). Más tarde, empujado por los celos que siente de la buena disposición que parece mostrar Andrómeda con Perseo, concreta que el sacrificio humano debe ser el de Andrómeda. Sin embargo, los dioses están ayudando a Perseo para que sea él el que acometa la hazaña de acabar con la fiera. Para ello Mercurio le da al héroe su caduceo, con el que dormir a las hermanas de Medusa, y Palas un bruñido escudo donde se refleje su rostro y ella misma sufra los efectos de su paralizante mirada. Cuando llega Perseo a África en pos de Medusa, Lidoro sale a su encuentro y le explica la estrategia que habían concebido para matar al monstruo. Perseo, sin embargo, asume en solitario la difícil empresa. Así llega a su albergue, donde la custodian sus hermanas (que Calderón llama *Sirene* y *Libia*) mientras ella duerme. Con el caduceo de Mercurio logra adormecerlas y llegar a presencia de Medusa. Al ponerle frente a sí el escudo, Medusa sufre su paralizante efecto y Perseo la persigue hasta que le corta la cabeza. De la sangre derramada surge Pégaso, a quien Perseo utiliza para volver a Acaya y salvar a Andrómeda.

Medusa aparece simplemente mencionada en el auto sacramental *El sacro Parnaso*, en el combate dialéctico que mantienen Gentilidad y Judaísmo confrontando ambas tradiciones para ver cuál es la que prevalece: *También encerrada aquí, / de otra lluvia de oro, Dánae / concibe al Perseo que venza / la Medusa inexorable* (780). Más relevancia vuelve a cobrar Medusa en el auto sacramental *Andrómida y Perseo*, una especie de codificación alegórica de la comedia comentada más arriba. En el auto, el monstruo marino que amenaza con devorar a Andrómeda es el demonio, convertido por Calderón en Fineo, que utiliza a Medusa (trasunto de la Culpa) como auxiliar para conseguir a la joven, que no es otra cosa que la *Humana Naturaleza*. Medusa podrá componer un hechizo que atraiga a Andrómeda al demonio o que, al menos, la aleje de cualquier otro. Ella misma cuenta cómo fue transformada por Júpiter en su horroroso estado, y está de acuerdo en participar en el plan de Fineo para defenestrar a Andrómeda. A Medusa le cuesta inficionar cualquiera de los elementos, protegidos por sus correspondientes abstractos (Gracia, Voluntad, etc.). Sólo le queda la opción de emponzoñar el árbol, que no se corresponde directamente con ninguno de los cuatro elementos y no tiene defensa. Tratarán de acercar a Andrómeda al árbol dominando a su Albedrío, hasta que pierda la Gracia. En una primera tentativa, Perseo la libra de la caída y le advierte que tenga cuidado de no volver a comer fruta del árbol, porque es la única envenenada. Pero no pasa mucho tiempo para que Andrómeda se vea atraída por la manzana e, instigada por Medusa (que le dice que la manzana la convertirá en dios), y a pesar de los consejos de Ciencia, la coma. Cuando lo hace, se le aparece Medusa, que le comunica su terrible destino futuro, que se podría resumir en la pérdida de la gracia. Mientras Andrómeda va conducida al escollo, aparecen Medusa y Perseo. La primera dispuesta a acudir al sacrificio, el segundo a su rescate. Perseo le hace ver a Medusa su rostro en el escudo. Cuando está a punto de morir, acontece un terremoto e irrumpe el demonio sobre un dragón, alardeando de que va a destruir a Andrómeda sin oposición. Justo en este momento llega Perseo, anunciando al demonio que ha matado a Medusa. En la lucha entre ambos, el héroe vence a Fineo-demonio, y libera a Andrómeda, quien se da por su mujer. Todos invocan a Perseo, que acaba por aparecer en un altar, con una custodia, y Medusa y el demonio a sus pies. Con esta exaltación eucarística de Jesucristo en la figura de Perseo, y la postración total de Medusa y el demonio, se acaba el auto.

B] Como se ve, Medusa es un personaje muy negativo, que llega a asumir en el auto sacramental la identidad de la Culpa. Medusa era una de las tres Górgonas, la única mortal del trío, y tiene un largo recorrido en la mitología grecorromana. En los primeros testimonios literarios, Medusa es concebida como un monstruo ya desde su origen, así en la rápida mención de Hesíodo⁶²³. Sin embargo, posteriormente, la leyenda de Medusa se fue ampliando, presentando su estado monstruoso como el resultado de una terrible metamorfosis. Así lo cuenta Ovidio⁶²⁴ con detalle: Medusa era una joven de hermosa belleza, de la que destacaban, sobre todo, sus cabellos. Fue deshonrada por Neptuno en el templo de Minerva, y la diosa vengó sobre la joven la afrenta, convirtiendo su cabello en un amasijo de venenosas serpientes con el que adornó su escudo. Versión que hace suya Calderón en la comedia, tal cual hemos visto. Sobre su relación con Perseo y su papel en la muerte de Fineo, cf. *Perseo y Fineo*.

C] Pérez de Moya⁶²⁵ se ajusta en lo esencial a la narración del poeta romano, a quien cita explícitamente. Nota curiosa es que Calderón no denomine a las otras dos Górgonas con los nombres que son tradicionales desde Hesíodo hasta Pérez de Moya (Esteno y Euríale), asignando, sin embargo, dos de sus *nombres comodín*: Libia y Sirene. El personaje de Medusa, como sucede con todos los ciclos mitológicos, se va simplificando en unos cuantos rasgos esenciales, potenciados también por las representaciones pictóricas. Así, de Medusa se destaca el poder petrificador de su mirada o su cabello viperino, como vemos en la mención que de ella hace Don Quijote⁶²⁶, cuando insta a la hija de la ventera a que le pida cualquier cosa, salvo su amor, ya comprometido, *si bien me pidiéredes una guedeja de los cabellos de Medusa, que eran todos culebras*... Otro de los grandes tópicos a que se redujo Medusa, su poder petrificador, lo leemos, por ejemplo, en Góngora⁶²⁷: *... y llore aquel que su Medusa / en piedra convirtió, porque no pueda / ni publicar su mal, ni hacer mudanza*. Lope de Vega⁶²⁸ nos presenta en *Perseo o la bella Andrómeda* a una Medusa hermosa y hechicera, forzada por las convenciones del género a aparecer como enamorada de Perseo, a quien ofrece su mano y su riqueza. Medusa es, en palabras de Perseo, *Monstruo de la tierra hermoso / y de los cielos portento*, pero con la misma habilidad sofística y falsa naturaleza que Circe. Su muerte es, por tanto, justa, además de una cuestión de reputación: *Yo vengo determinado / a darte muerte, Medusa. / Esto es ya reputación*.

⁶²³ Hes. *Th.* 274-281.

⁶²⁴ Ov. *Met.* IV 794-804.

⁶²⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 32.

⁶²⁶ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XLIII.

⁶²⁷ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 69, 12-14.

⁶²⁸ LOPE DE VEGA, *Perseo o la bella Andrómeda*, 1643-1644; 1739-1741.

MEGERA (Μέγαιρα, Megaera)	Total menciones: 10
----------------------------------	---------------------

CAM (9)	PDR (1)
---------	---------

ALECTO / FURIAS / TISÍFONE

A] En dos comedias aparece singularizada Megera, una de las tres Furias (cf. esta referencia para un comentario de las tres hermanas como colectivo). En *Celos, aun del aire, matan*, Diana invoca al temible trío para vengar las afrentas que está sufriendo su culto. A Megera, en concreto, le encomienda atormentar a Eróstrato, que ha incendiado el templo de la diosa: ... *Tú le busca / en los montes adonde / le retiró el asombro de su culpa, / ¡oh Megera! y humana / fiera, le obliga a que huya / de las gentes, sintiendo / ansias, fatigas, cóleras y angustias* (1803). La Furia hace enloquecer a Eróstrato quien, en su delirio, se arroja al mar, pero no sin antes haber atraído la atención de Céfalo, que al pretender matarlo, dirige su lanza contra Procris. La Furia es por tanto, agente de la cólera de Diana, y cumple con su papel de atormentar la conciencia y ejecutar el castigo. En *La púrpura de la rosa* Megera, a pesar de su brevísima aparición, tiene gran relevancia en el desenlace argumental de la comedia, pues es la que, a instancias de Marte, inviste al jabalí de *la furia infernal* que abatirá al joven cazador. El dios la invoca como la más afecta a su causa de las tres tenebrosas hermanas (*¡Oh tú, Megera, / que de las tres furias eres / la que a Marte más asiste! / En aquel bruto reviste / toda la saña que adquieres* 1781).

B] Remitimos a los apartados dedicados a las *Furias*, a *Alecto* y *Tisífone* para el comentario sobre las fuentes clásicas.

C] En nuestra literatura no suelen aparecer individualizadas estas tres divinidades infernales, sino que su actuación es la de un colectivo, como vemos en Cervantes⁶²⁹, cuando en *La Galatea* estima el sufrimiento de la pasión amorosa mayor que cualquier otro: *No hay cruda Megera, ni rabiosa Tesifonte, ni vengadora Alecto que así maltraten el ánimo do se encierran, como maltrata...* El epíteto atribuido a cada una podría muy bien intercambiarse, y el sentido de la apelación mitológica no es otro que el terrible sufrimiento a que puede dar lugar el amor.

MENÓN (Μένων, Meno)	Total menciones: 265
----------------------------	----------------------

HDA (265)

NINIAS / NINO / SEMÍRAMIS

A] No sabemos la razón por la que Virués, antecedente de Calderón en la dramatización del mito de Semíramis, cambió el nombre de Ones (tal cual nos lo transmite Diodoro Sículo) por el de Menón. A este respecto es significativo que, nada más acabar la historia de Semíramis y su hijo Ninias, el autor siciliano seguía con la de Memnón, general asirio. Tal vez por la existencia de un héroe mitológico con este nombre, o incluso por un vago recuerdo de un diálogo de Platón homónimo, usurpó Menón el nombre de Ones en la tradición dramática española, único cambio de nomenclatura relevante con respecto al relato en su fuente original. Asumido el cambio de nombre, el personaje responde en lo esencial a lo dibujado en la obra del autor siciliano. Menón es

⁶²⁹ CERVANTES, *La Galatea*, IV, p. 426.

general y privado de Nino, rey de Nínive. Tras conquistar Ascalón, el rey le ordena que se quede en la ciudad como valido. Allí se interesa por un templo dedicado a Venus, del que salen unos misteriosos lamentos. Pese a la oposición del anciano Tiresias, que custodia el templo, Menón insiste en descubrir de quién son esas voces. El anciano, le avisa de los terribles vaticinios que esperan a quien libere a Semíramis, y cuando ve la actitud tan resuelta de Menón, se suicida. El joven se enamora de la cautiva, dejando de lado el amor que sentía por Irene, hermana del rey. Cuando llega a palacio, anuncia a Nino, el rey, su deseo de casarse con Semíramis, encareciendo de manera insensata ante el monarca su gran belleza. Éste conoce a Semíramis cuando la joven impide que se despeñe en un accidente de caballo. Nada más verla, el rey se enamora perdidamente de ella y, haciendo uso de su poder, se la arrebató a Menón, al que advierte de manera implacable: *Repara / que te quebraré los ojos / si te atreves a mirarla* (738). La amenaza no es retórica, pues Menón no se resigna a perder a Semíramis, con lo que la presión de Nino sobre él es cada vez mayor. El rey lo va degradando progresivamente: primero lo retira de su condición de valido, otorgando este puesto a Arsidas; más tarde, forzado a mostrarse desdeñoso ante Semíramis, Menón acaba por delatar la fuerza que le hace el rey, y éste lo destierra, quitándole todos los honores y privilegios. Y, finalmente, encontrándose con él en el mismo jardín, está a punto de matarlo. Y aunque Semíramis intercede por él y le salva la vida, Nino ordena arrancarle los ojos. Semíramis, por su parte, tiene clara su aspiración al poder. Rechaza la proyectada boda con Menón (*...que me corro / que haya de ser mi dueño / quien es vasallo de otro* 741), y cada vez con menos contemplaciones (*No puedo hacer por ti más / hoy que el no ser ya tu esposa, / que hermosa mujer, no hay cosa / que tanto a un pobre le sobre, / porque es sátira del pobre / el tener mujer hermosa* 745). Nino aceptará casarse con Semíramis, quien por fin ve colmada su ambición como reina, aunque a los antiguos vaticinios de Tiresias se suman los de Menón, a quien la ceguera le ha conferido el don de la profecía, y que asegura que Semíramis acabará con el rey. Al comienzo de la segunda parte de la comedia se nos informa de la muerte del rey Nino (asesinado por Semíramis) y del propio Menón, que se arrojó desesperado a las aguas del Éufrates.

B] El historiador griego Diodoro Sículo⁶³⁰ es la principal fuente clásica de la leyenda de Semíramis. Calderón sigue con bastante fidelidad los episodios esenciales de su relato, al recrear la figura del consejero del rey (llamado Ones en la obra del siciliano, según se ha dicho, y no Menón) que rescata a la joven: la imprudencia de llamar a su mujer para tomar la fortaleza y hacerla visible al rey, el rápido enamoramiento del rey, su ofrecimiento persuasivo en un principio, y luego sus terribles amenazas... En Diodoro Sículo, Ones (Menón) es presentado como un hombre sin mucha personalidad, totalmente dominado por la voluntad de Semíramis (*...sucedió que su marido estaba completamente esclavizado por ella*⁶³¹). La caída en desgracia y muerte del Ones de Diodoro Sículo, que se suceden de manera vertiginosa, nada tienen que ver con la dramática decadencia a que le somete Calderón. La ceguera del personaje, sólo amenazada en el autor siciliano (en el que Ones muere suicidándose con una soga), es un detalle significativo a este respecto, que muestra bien las diferencias entre un relato pseudo-histórico y una creación literaria de gran aliento dramático.

⁶³⁰ D.S. II 4-20 (Para la historia de Ones, II 5-6).

⁶³¹ D.S. II 5, 2 συνέβαινε τὸν ἄνδρα τελέως ὑπ' αὐτῆς δεδουλωσθαι.

C] Como hemos dicho, Calderón tuvo un importante precedente en Cristóbal de Virués⁶³² a la hora de dramatizar la historia de Semíramis, aunque separe a las dos obras más de medio siglo. El drama del autor valenciano se nos muestra como una etapa necesaria para llegar a Calderón. Virués sigue al modelo griego de manera mucho más inmediata, y no concibe un proyecto de tan altos vuelos como el de Calderón, ni la pericia para cambiar detalles del argumento a favor de una gran construcción conceptual a la manera del dramaturgo madrileño. Arranca la obra de Virués con Menón ya casado con Semíramis (Diodoro Sículo menciona incluso el nombre de los dos hijos de la pareja). Como en la fuente griega, Semíramis aparece en traje de varón y muestra un ascendiente excesivo sobre su marido, al que da consejos de estrategia militar que, por cierto, resultan exitosos en la campaña. Nino, tal cual sucede en la comedia calderoniana, se enamora de la joven y le promete hacerla su esposa, compensando a Menón con la mano de su hija (detalle de Diodoro Sículo del que nada queda en Calderón): *Quiero decir, Menón, que a tu querida / Semíramis me des por mujer mía / y tomes tú a Susana, enriquecida / de toda mi riqueza y monarquía*. Menón rechaza la oferta, cosa que enciende la ira del rey: *¡Oh villano, grosero, malnacido, / torpe, bárbaro, vil, desventurado!* Nino fuerza a Semíramis a casarse con él, mientras que al final de la primera jornada, los criados de Menón lo encuentran muerto, sin que se den más explicaciones de este desenlace: *¿Quién le ha podido dar tan fiera muerte? / ¿Quién a un hombre tan bueno así ha tratado?* En suma, tenemos en Virués un Menón más cercano al Ones de Diodoro Sículo, con mucha menor tensión dramática que el personaje de Calderón, donde la secuencia que le conduce a la muerte es mucho más lenta y cargada de elementos trágicos.

MERCURIO (Ἑρμῆς, Mercurius)					Total menciones: 78
FAP (50)	AYC (21)	EDP (1)	VDP (1)	PYA (5)	

IRIS / PALAS / PERSEO

A] Mercurio, la divinidad intermediaria, no protagoniza ninguno de los episodios míticos recogidos en las obras de Calderón, aunque sí que tiene presencia notable en alguno de ellos. Así, por ejemplo, en ***Apolo y Clímene***, Mercurio (junto a Iris, la otra mensajera divina) transmite a Apolo el perdón de su padre Júpiter. El saludo que a ambos dioses da Apolo, pone de manifiesto su *especialización*: *¡Oh tú, bella embajatriz / de las diosas! ¡Oh, tú, bello / nuncio de los dioses, Iris / divina, Mercurio excelso!* (1857). Uno y otra están caracterizados por su volar alado: *...pues vengo por ti / en las alas del viento* (1857). Aunque Apolo vacila, pues su vuelta al Olimpo y a su *status* divino implica perder a Clímene, al final obedece a los dioses mensajeros, que lo transportan a su mansión celestial, siguiendo los consejos del hijo de Maya (*Sube conmigo en las alas / que te da mi caduceo* 1857). En ***La estatua de Prometeo*** Mercurio es uno de los dioses que Prometeo menciona, junto con sus atribuciones, en una demostración del grado de conocimiento que ha adquirido en sus investigaciones: *...a Mercurio los comercios, / a Apolo ninfas y musas, / a Marte y Palas las lides...* (2069). En ***Fortunas de Andrómeda y Perseo*** es donde Mercurio cobra un papel más relevante, ayudando al héroe a conseguir las hazañas que lo acreditarán como hijo de Júpiter. Concierta con su hermana Palas, quien lo ensalza como *hermoso galán Mercurio / alado dios del ingenio...* (1646), el plan para neutralizar la inquina que Juno tiene contra

⁶³² CRISTÓBAL DE VIRUÉS, *Tragedia de la gran Semíramis*.

Perseo, y las acechanzas de Discordia para evitar que el héroe cumpla con su glorioso destino. Conforta a Perseo ante los retos que le esperan (*Ama, espera y confía; / porque no puede / el que vence sin riesgo, / decir que vence* 1668) y le da los medios, junto con Palas, para vencer a Medusa: Mercurio le prestará su caduceo, con el que adormirá a las otras dos Górgonas, y Palas le da el escudo en que se reflejará el rostro de Medusa. Calderón, a través de Perseo, describe con brillantez al dios: *¿Quién eres, que tremolando / los alados martinetes / del sombrero y del coturno, / vuelas pájaro celeste?* (1667).

Una mención más superficial y estereotipada es la que hallamos en el auto sacramental **El verdadero dios Pan**, cuando Idolatría repasa las atribuciones de los dioses: *...a Neptuno mares y aguas, / a Mercurio artes y ciencias, / a Marte atuendos y armas...* (1245). En **Andrómeda y Perseo** la traducción del dios mensajero al ámbito cristiano no puede ser otra que un ángel, un *mensajero divino*. Esta función asume cuando, tras una larga explicación de las consecuencias de sus actos, destierra a Andrómeda del paraíso. El dios vuelve a ayudar al héroe en su enfrentamiento (*mística lid*, como la denomina nuestro dramaturgo) con Medusa, aunque aquí sus virtudes se empiezan a teñir de valores teologales: *Minerva, que de las Ciencias / Deidad apellida el ocio, / me dio el cristalino escudo; / Mercurio, en las artes docto, / el templado acero* (1703).

B] El Hermes mensajero divino aparece ya en el comienzo de la *Odisea*⁶³³, cuando los dioses lo envían ante Calipso para instar a la hermosa ninfa a dejar marchar a Ulises. Atenea es quien sugiere a su padre la idea: *Hagamos ir de inmediato al mensajero Argifontes a la isla de Ogigia para que comunique nuestra voluntad a la ninfa de hermosas trenzas*. A lo largo de los poemas homéricos simultanea esta labor con la de *psychopompós* o conductor de las almas al Hades. En Hesíodo⁶³⁴ se da noticia de su genealogía, hijo de Zeus y la atlántide Maya, y se le denomina *heraldo inmortal*. Su mito se desarrolla con demora en el himno homérico⁶³⁵ a él dedicado, y ya no deja de aparecer en la tradición literaria, tanto antigua como moderna.

C] Pérez de Moya⁶³⁶ le dedica un amplio artículo a Mercurio, en el que, tras detenerse en una compleja explicación de sus cinco identidades, ofrece su descripción iconográfica y alguno de sus epítetos más frecuentes: *Pintan a Mercurio con alas o talones a los pies; llamáronlo trotero, corredor, mozo, desbarbado, labrador, mensajero de los dioses*. Calderón saca provecho de la cualidad de Mercurio como guía de las almas al infierno, condición en la que se basa el *Diálogo de Mercurio y Carón*, la obra política de Alfonso de Valdés⁶³⁷, que comienza con las albricias del dios transportador de las almas al barquero del infierno por la gran cantidad de muertos que producirá el desafío que al emperador Carlos han presentado Francia e Inglaterra.

⁶³³ *Od.* I 84-86 Ἑρμείαν μὲν ἔπειτα, διάκτορον Ἀργειφόντην, / νῆσον ἐς Ὠγυγίην ὁτρύομεν, ὄφρα τάχιστα / Νύμφη εὐπλοκάμῳ εἴπη νημερτέα βουλήν...

⁶³⁴ Hes. *Th.* 939 κήρυκ' ἀθανάτων.

⁶³⁵ *H. Merc. passim.*

⁶³⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 23.

⁶³⁷ VALDÉS, *Diálogo de Mercurio y Carón*.

MINERVA (Ἀθηνᾶ, Minerva)			Total menciones: 90
FAP (4)	EDP (85)	PYA (1)	

APOLO / PALAS / PANDORA / PROMETEO

A] Minerva sólo asume un papel protagonista en *La estatua de Prometeo*, donde su enfrentamiento simbólico con Palas es una de las claves de la comedia. En el comienzo de esta obra se nos cuenta cómo Prometeo, tras años de estuoso aislamiento en el monte Cáucaso, sale de su cueva para hacer pública una hermosa estatua que ha construido en honor a Minerva, divinidad inclinada como él al estudio y las artes. Él considera que esta diosa es la más excelsa de todas, y el pueblo debe rendirle tributo. Epimeteo, su hermano, impresionado por la majestuosidad de la talla, promete construirle un magnífico templo y aconseja a Prometeo tener escondida la escultura hasta que el edificio esté levantado. Palas, sin embargo, se aparece a Epimeteo muy airada, recriminándole su afición por Minerva cuando él siempre ha sido devoto suyo y tiene sus mismas inclinaciones (la guerra, la caza y las armas). Le insta a destruir la estatua y, si no lo hace, le amenaza con su hostilidad. Pero la afición de Epimeteo hacia la estatua es tan grande que concibe un plan para apoderarse de ella en secreto y gozarla en exclusividad, consiguiendo, al mismo tiempo, impedir la extensión de su culto y contentar así a Palas. Pero las cosas se complican cuando la estatua toca el fuego hurtado por Prometeo al sol y cobra vida, con el nombre de Pandora. Prometeo cree que Pandora sigue siendo Minerva, hasta que la primera lo desmiente, pues ni siquiera reconoce al titán. Todo lo explica la voz del coro: *Que quien da las ciencias, da / voz al barro y luz al alma* (2081). A partir de este momento, Minerva desaparece y es Pandora el personaje que actúa en la trama.

No vuelve a aparecer Minerva hasta que se enfrenta a Palas y Apolo, muy indignados contra ella. La diosa se defiende asegurando que Apolo apenas ha notado la falta del rayo tomado por Prometeo y que, sin embargo, su efecto ha sido muy benéfico para los mortales: *...a los mortales di / en común beneficio / la dicha más feliz* (2088). Ambas hermanas polemizan ante Apolo, y éste finalmente no toma partido por ninguna de las dos. Luego se produce una confusa escena de galanteo entre Epimeteo y la estatua, a lo que hay que añadir las confusiones que ésta provoca con Pandora, juego que sólo termina cuando se oyen voces de guerra entre el pueblo, dividido en los partidarios de uno y otro hermano, invocando a Minerva los fieles a Prometeo, y a Palas los afectos a Epimeteo. Es Discordia, de manera sorprendente, la que acaba con la pendencia al publicar la decisión de Apolo, que incluye el castigo a Prometeo y el sacrificio de la estatua. Esta decisión vuelve a enfrentar a las dos diosas. Pero antes de cumplirse el dictado de Apolo, aparece este dios anunciando que Minerva ha llegado junto a Júpiter solicitando el perdón, y éste ha revocado las decisiones de Apolo. El resultado es la unión entre Prometeo y Pandora, la huida de Palas y Discordia y la exaltación del dios solar. Calderón aprovecha el desdoble de Atenea en Palas y Minerva para asignar a una, Minerva, el patronazgo sobre las artes y las ciencias y, en general, las actividades de tipo intelectual, y a Palas el de la guerra, y con unas connotaciones (por su asociación con Discordia) un tanto negativas. Su transmutación en Pandora la consideramos una innovación del poeta, no justificada en ninguna de las fuentes consultadas.

Además del desarrollo de la trama, en la que Minerva presenta un papel destacado, tenemos una alusión estereotipada en la atribución de funciones que Prometeo hace entre los dioses: *a Marte y Palas las lides, / y para decirlo en suma, / a Minerva de las ciencias / la inspiración absoluta* (2069). En otro pasaje, Minerva trata de aclarar su

genealogía y la de su hermana, aunque con poco tino: *De Júpiter y Latona, / hermanos del Sol, Minerva / y yo nacimos...* (2074).

En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Minerva aparece mencionada como la divinidad en cuyo templo abusa Neptuno de Medusa. La diosa, al no poder ejecutar la venganza sobre su poderoso tío (...no pudiendo en él vengarse, / dispuso vengarse en ella 1651), se ensaña sobre la hermosa muchacha y, en concreto, sobre sus dorados cabellos, a los que convierte en espantosas culebras, haciendo de Medusa un horrible monstruo. En la comedia es Palas quien ayuda a Perseo, junto con Mercurio, a alcanzar sus gloriosas gestas.

Por último, nos encontramos con Minerva en el auto sacramental paralelo a esta comedia, *Andrómeda y Perseo*. En él Minerva representa el papel de Palas en la comedia, siendo la que ayuda a Perseo a conseguir sus heroicos objetivos (esencialmente, la victoria sobre Medusa). De ella dice Perseo: *Minerva, que de las Ciencias / Deidad apellida el ocio, / me dio el cristalino escudo; / Mercurio, en las artes docto, / el templado acero* (1703). En la codificación alegórica del auto, Minerva es, como Mercurio, un ángel que auxilia a Jesús en su lucha contra el demonio, encarnado en Medusa y Fineo.

B] Minerva es una divinidad de origen itálico (tal vez etrusco) que se asimila totalmente con la Atenea griega cuando los romanos asumen como propia la mitología helena. En Roma formó parte de la tríada capitolina, al lado de Júpiter y Juno. Una vez confundida con la deidad griega, Minerva desempeña su función de protectora de las actividades intelectuales (artes y ciencias) en que la vemos implicada en la comedia de Calderón. El desdoblamiento con Palas (en origen, un simple epíteto de la diosa Atenea), llevado al extremo por Calderón, así como su relación con Pandora, son instrumentos del dramaturgo madrileño para construir una compleja (a veces casi inextricable) trama en la que tengan cabida, además de los recuerdos del mito antiguo, los inevitables episodios de galanteo obligados en las comedias de este tipo. Su participación en la creación de Pandora está registrada ya en Hesíodo⁶³⁸, quien nos cuenta cómo la diosa fue la que completó el trabajo de Hefesto, pues le otorgó a la mujer su gracia femenina con un hermoso ornato, que otros autores⁶³⁹ llevan más lejos, asegurando que la diosa le dio el sople vital.

C] De sobra está la ejemplificación de fuentes en divinidad de tan extenso cultivo literario, máxime cuando Calderón ha optado por una visión tan peculiar del mito. Citaremos tan sólo, por su proximidad con nuestro dramaturgo, el tratamiento que a Minerva le da Pérez de Moya⁶⁴⁰. El mitógrafo español le dedica a la diosa un capítulo de su manual mitológico, que se desarrolla a lo largo de catorce artículos, en los que se van comentando las principales leyendas adscritas a su nombre y la variedad de epítetos o heterónimos que recibe. Entre ellos el de *Palas*, al que dedica el artículo III, que se concentra en hipótesis terminológicas de no demasiado interés, salvo tal vez la última, que pretende derivar el nombre de *Palas* de un *pallen* que significaría miedo, y que considera muy bien ajustado a Minerva como diosa guerrera. Su papel como patrona de las artes es recurrente en nuestras letras, como se puede apreciar en un soneto que

⁶³⁸ Hes. *Th.* 571-584.

⁶³⁹ Hyg. *Fab.* 142 ...cui Minerua animam dedit.

⁶⁴⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 8; 3 (*Palas*).

dedica Góngora⁶⁴¹ a Monforte de Lemos, donde su colegio de la Compañía, destinado a funcionar como universidad de Galicia, es denominado por el poeta cordobés como *El templo vi a Minerva dedicado...*

MINOS (ΜίνωϚ, Minos)		Total menciones: 22
TMP (20)	LDM (2)	

ARIADNA / DÉDALO / FEDRA / MINOTAURO / PASÍFAE / TESEO

A] El rey Minos aparece en las dos composiciones que tenemos inspiradas en el ciclo cretense. En la comedia *Los tres mayores prodigios*, en el acto segundo, que es el que recoge la aventura de Teseo, tenemos a Minos en su papel de cruel rey de Creta que exige a Atenas un tributo de joven carne humana para su monstruoso vástago. Lidoro, personaje sin apoyo mitológico que hace el papel de general del ejército del rey, nos cuenta la historia de Minos, su infausto matrimonio con Pasífae, el escabroso asunto de la concepción y nacimiento del Minotauro y el reclamo de los trescientos jóvenes atenienses como alimento para la bestia. Nada más terminar Lidoro este relato, aparece en escena el propio Minos, tan delicado con sus hijas (*...de Ariadna y Fedra, a quien adora / mi amor, pues con tan lícitas finezas / padre y amante soy de sus bellezas* 1565), como implacable en la exigencia del tributo humano (*estos cautivos / a quien fueron los hados tan esquivos / delante de mí pasen aherrojados* 1565). Más adelante, el desarrollo argumental se centra en la figura de Teseo y su relación con las dos hijas del rey, sin hacer mención del ulterior desarrollo del mito ni, por tanto, de Minos.

En la alegoría del auto sacramental *El laberinto del mundo*, el rey Minos figura el difícil papel del inconstante y caprichoso Mundo, padre de la Mentira (Ariadna) y la Verdad (Fedra). El personaje va profundizando en su vertiente alegórica según avanza el auto, hasta casi desaparecer su sustrato mítico al final del mismo. Es Fedra (la Verdad) la que cuenta la historia de su familia (adaptación de la leyenda cretense al molde alegórico) a Teseo-Theos. Se remonta a cuando Creta (que según nuestro personaje deriva de *Creata*) era un paraíso, y allí Dios se unió con el Alma, teniendo dos hijas, la Voluntad Libre y la Natural Ciencia. En esta exposición aprovecha Fedra la ocasión de dar una explicación etimológica a cada uno de los personajes, para hacer más transparente la alegoría. Sobre Minos⁶⁴² dice: *...atributo con que hoy reina / (con nombre de "Minos"), "Minos", / que quiere en la frase hebrea / decir fuga; /... / Y, pues, ya asentados quedan / las tres etimologías, / de que metáfora sean / Mundo, Mentira y Verdad, / Minos, Ariadna y Fedra* (1565). El Alma (representación de Pasífae) degeneró hasta el extremo de hacerse adúltera, enamorándose de un monstruo y concibiendo de esa unión a una terrible fiera (el Minotauro es la representación de la Muerte), que fue encerrada en un laberinto en el centro de la tierra, y donde es alimentada por todos los que, por nacer, tienen que morir, en virtud de la culpa contraída. El Furor es quien, navegando con su tétrica galera por el Mar de la Vida, se cobra este tributo, y la Culpa quien custodia la entrada al laberinto, de donde nadie sale. Allí va a parar Theos, dispuesto a ofrecer su vida por la del Hombre, a quien ha salvado. El nuevo cautivo es llevado a presencia del Mundo (Minos), ante quien Mentira

⁶⁴¹ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 22, 5.

⁶⁴² CHANTRAINE (1968, III, 705) considera el nombre del legendario rey cretense un tema de sustrato pregregio sin etimología conocida.

(Ariadna) lo acusa y Verdad (Fedra) lo defiende, advirtiéndole ésta última que se está cometiendo una gran injusticia. El Mundo se muestra vacilante ante ambas argumentaciones, pero acaba por aceptar la versión de la Mentira (*¿Cómo puede ser Divino / quien como Humano padece / frío, calor, hambre, sed / y cansancio?* 1574) y entrega a Theos (Teseo) a la Culpa, que custodia el laberinto en el que se encuentra el monstruo (la Muerte). A su entrada, un enorme estruendo estremece al Mundo hasta el punto de que *...todo el Mundo fallece / a un súbito parasismo, / tan mortal, que en él se advierte, / o que todo el Mundo expira, / o que su hacedor padece* (1579). Pero Theos sale victorioso de su enfrentamiento con la Muerte y, al oír su voz, el Mundo vuelve a su ser (*Esta voz a todo el Mundo / ha vuelto en sí* 1579).

B] El personaje aparece ya mencionado en *La Ilíada*⁶⁴³, donde se le titula *protector de Creta*, y en la *Odisea*⁶⁴⁴, en la que Ulises lo contempla en su descenso a los infiernos como un juez soberano investido de toda majestad, sentado en su trono y empuñando su cetro a las puertas del Hades. Pero aunque lo encontramos en otras muchas fuentes antiguas, como la *Biblioteca de Apolodoro*⁶⁴⁵, es sin duda el pasaje que le dedica Ovidio⁶⁴⁶ en sus *Metamorfosis* del que es tributaria la tradición que desemboca en Calderón. En la versión más recibida del mito, Minos es hijo de Zeus y de Europa, fruto del celeberrimo rapto de la ninfa, aunque fue adoptado por Asterión, quien también tenía como hijos a Radamantis y Sarpedón. Posidón afirmó el poder de Minos al hacer salir del mar un fantástico toro, hecho que destacaba a Minos sobre sus hermanos, pero que fue a la postre el origen de todas sus desdichas. Posidón, muy contrariado por el hecho de que Minos no le sacrificara tan espléndido animal, insufló en el espíritu de la mujer de éste, Pasífae, una pasión bestial por el toro, de la que derivó en última instancia el nacimiento del Minotauro y el subsecuente ciclo cretense asociado a la figura heroica de Teseo.

C] Es obligado aludir a los dos precedentes dramáticos que tuvo Calderón en nuestras letras como modelo para acometer su adaptación del mito cretense. Lope de Vega le allanó el camino en la comedia y Tirso de Molina⁶⁴⁷ en el auto sacramental, con sendas composiciones con el mismo título, *El laberinto de Creta*. En una y otra asume Minos un papel importante, parecido al que tiene en las piezas calderonianas. En la segunda, Minos representa al rey del mundo no creyente, incompatible con el mensaje liberador de Teseo: *Seguidle, vasallos míos, / que un reino no admite a dos. / Ya sea hombre, ya sea Dios, / pruebe mis rabiosos bríos, / que pues a su ser me igualo, / si al monstruo llega a vencer / yo sabré hacerle poner / a la vergüenza en un palo*. Pérez de Moya⁶⁴⁸ le dedica un capítulo a este ciclo mítico (*De Minos y laberinto de Creta, y del Minotauro y Pasípha*), donde describe con bastante exactitud el mito tal cual lo cuenta Ovidio y lo adorna de un *sentido histórico* y de una *aplicación moral*. En ésta no se repara en Minos, sino que es el laberinto el trasunto del mundo (*lleno de engaños y desventuras...*), idea que Calderón hace suya en el auto sacramental comentado. La figura de Minos cobró una gran presencia en nuestra literatura como uno de los tres jueces del infierno (junto con Radamantis y Éaco). Así aparece como portavoz de este

⁶⁴³ Il. XIII 450 Κρήτη ἐπίουρον.

⁶⁴⁴ Od. XI 568-571.

⁶⁴⁵ Apollod. III I; 15, 7-9.

⁶⁴⁶ Ov. Met. VIII 153-235.

⁶⁴⁷ TIRSO DE MOLINA, *El laberinto de Creta*, 1046-1053.

⁶⁴⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 26.

jurado infernal en el *Quijote*⁶⁴⁹, cuando para hacer burla de Sancho, se simula un juicio en el que se dictamina que, para la salvación de Altisidora, él debe recibir *veinte y cuatro mamonas* en el rostro y *seis pellizcos* y *seis alfilerazos* en brazos y lomos.

MINOTAURO (Μινώταυρος, Minotaurus)	Total menciones: 9
TMP (9)	

DÉDALO / MINOS / PASÍFAE / TESEO

A] De manera explícita su nombre sólo aparece en la comedia *Los tres mayores prodigios*. Como hemos visto en el apartado dedicado a Minos, Lidoro cuenta a Teseo la sorprendente historia del rey Minos y su familia en la segunda jornada de la comedia. De la deshonestidad y ligereza de Pasífae nació el terrible híbrido entre bestia y hombre que es el Minotauro (...*pues sus entrañas revienta, / medio toro y medio hombre, / un monstruo, cuya fiereza / fue castigo siendo aborto* 1564), y para el que Dédalo construyó el laberinto: *Aquí encerró al Minotauro, / donde solo se sustenta / de carne humana* (1564). Lidoro exagera un tanto el contingente de cautivos que lo ha de alimentar, trescientos jóvenes, ...*pasto humano de este monstruo, / vianda viva de esta fiera* (1564). Pero en esta ocasión, Teseo, que llega a Creta de paso buscando a Deyanira para su amigo Hércules, y con la ayuda de Ariadna (y el talento de Dédalo), logra matar a la bestia y acabar con el vergonzoso tributo: *Vencí el horror, el prodigio / mayor del mundo, y más grave* (1570).

En el auto sacramental *El laberinto del mundo*, el Minotauro no es mencionado como tal en toda la obra, aunque sí implícitamente como la fiera que representa la Muerte. Nos habla de él Fedra-Verdad, al informar a Theos-Teseo de la historia del lugar y de sus principales moradores. El monstruo es hijo de Pasífae, el Alma humana, que ha traicionado su alianza con Dios entregándose a una venenosa serpiente (*Deste irracional amor, / concibiendo por la oreja / parió por la boca un monstruo / de tan horrible estrañeza...* 1566). Para definir el inefable horror de este monstruo, Verdad echa mano de las metáforas de los padres de la iglesia. Destinado a acabar con el Mundo, sólo la omnipotencia de Dios es capaz de mantenerlo sometido. Minos lo encerró en el laberinto (...*mi Padre / encarceló su fiereza / en un ciego Laberinto / que en el centro de la Tierra / labró ingeniero...* 1567). Allí se alimenta ...*de aquellos que por nacer / la Ley a morir condena* (1567), es decir, de los humanos anteriores al advenimiento de Cristo, mancillados con el pecado original. A esta alimaña se conduce cautivo al Hombre, por el que Teseo-Theos dará su propia vida enfrentándose a la Muerte (proyección alegórica del Minotauro) superando ese terrible trance y librando así al ser humano de su aciago destino.

B] Nada nuevo se nos ocurre añadir, en lo que hace a las fuentes clásicas, a lo dicho para Minos, Teseo, Ariadna y Fedra. A estos apartados remitimos.

C] Como hemos visto en el caso de Minos y demás personajes asociados a su mito, dos obras dramáticas recrearon el ciclo cretense en las letras españolas antes de Calderón y facilitaron notablemente su labor, una que lo abordaba como comedia cortesana (Lope

⁶⁴⁹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, LXIX.

de Vega⁶⁵⁰), y otra como auto sacramental (Tirso de Molina⁶⁵¹). El Fénix pone en boca de Dédalo la definición del engendro: *...y que encerrar querías / ese monstruo feroz, a quien la fama, / de toro y Minos, Minotauro llama...* A lo largo de la comedia le dedica una serie de injuriosos epítetos (*homicida, fiero, feo...*). En la obra de Tirso es el propio Minos quien se refiere a su monstruoso hijo cargando las tintas sobre su origen y disposición: *Cada año en trágico fruto / han de enviarme sorteados / siete mozos destinados / para pasto miserable / del monstruo que formidable / vive en sitios intrincados: / el Minotauro, prodigio / de Pasífae y aquel toro / que adulteró mi decoro.*

MIRRA (Μύρρα, Myrrha)	Total menciones: 1
------------------------------	--------------------

PDR (1)

ADONIS

A] La madre de Adonis aparece en el relato de la desdichada historia del nacimiento del joven en *La púrpura de la rosa*. Adonis, tras salvar a Venus del acoso de una bestia, cuenta a la diosa, para justificar su rechazo hacia la pasión amorosa, cómo el padre de Mirra, al saber que su hija había concebido un niño suyo *...hurto de amante traición* (1767), la mató sin tener en cuenta a la criatura que llevaba en sus entrañas. Los dioses, compadecidos del infortunio de la muchacha, la convirtieron *...en un árbol, de cuyo dorado humor / guardando el nombre de mirra / nació bastardo embrión, / maldecido de mis padres, / y con tan gran maldición / como que de un amor muera* (1767). Esta mancha de origen (incesto y crimen unidos) es la que hace que Adonis rechace el trato humano y, aún más, la pasión amorosa, que tan desastrosas consecuencias tuvo para su madre.

B] Ya hemos comentado en el apartado dedicado a Adonis que es Ovidio la fuente clásica esencial en la transmisión de este mito. En él, Mirra concibe una pasión incestuosa por su padre, Cíniras; a pesar de que es consciente de su aborrecible inclinación (*Odiar a un padre es un delito, pero este amor es mayor delito que el odio*)⁶⁵² y de que, incluso, se intentó suicidar para evitarla, al final la pasión encuentra su objeto, y de resultas nace Adonis. Su nacimiento, manchado por la carga de la culpa, es muy singular. Su madre, como castigo a su aborrecible pecado, ha sido metamorfoseada en árbol y Adonis surge de su corteza. El recién nacido, desamparado, es recogido por Venus y Perséfone, asombradas de su sobresaliente belleza.

C] Calderón se refiere al incesto de manera muy imprecisa, aunque cargue las tintas sobre la mancha que pesa sobre el destino del joven Adonis, tema tan caro a nuestro dramaturgo. Pérez de Moya⁶⁵³ tiene un pequeño capítulo dedicado a *Mirra, madre de Adonis*. El relato es breve y, en lo esencial, recoge la versión ovidiana, aunque, eso sí, culpabilizando a Mirra del terrible desenlace. En la *declaración* correspondiente, el bachiller jienense trata de dar una explicación natural basada en el árbol de la mirra y en el jugo que este árbol destila, asociado a Adonis (que significa, según él, *suavidad* en

⁶⁵⁰ LOPE DE VEGA, *El laberinto de Creta*, 669-671.

⁶⁵¹ TIRSO DE MOLINA, *El laberinto de Creta*, 133-141.

⁶⁵² Ov. *Met.* X 314-315 *...scelus est odisse parentem; / hic amor est odio maius scelus.*

⁶⁵³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 6.

griego), porque es un licor muy caliente que incita a lujuria, o porque los lujuriosos aman mucho los olores. Para el abundante tratamiento literario de este mito en nuestras letras, remitimos al artículo dedicado a Adonis.

MOMO (Μῶμος, Momus)				Total menciones: 4
MEA (1)	TMP (1)	FAP (1)	AYC (1)	

BACO

A] Momo, como Baco, es una divinidad muy socorrida para momentos de chanza y burla en boca de los graciosos, y una de las invocaciones favoritas de estos personajes en Calderón. Eso es todo lo que queda en nuestro dramaturgo (un uso puramente formulario) de esta curiosa deidad griega que representaba la personificación de la Burla y el Sarcasmo, y que era algo así como un incómodo tábano dialéctico. Nos encontramos a Momo en *El mayor encanto, Amor* invocado por el gracioso Lebel en la difícil coyuntura de un naufragio (*¡Piedad, Momo sagrado! / No el que carne vivió, muera pescado* 1510). En *Los tres mayores prodigios*, vuelve a aparecer como invocación de un gracioso (en este caso Pantuflo, criado de Teseo: *¡Ay! ¡Que me asen! / ¡Por el supremo dios Momo, / que no me responde nadie!* 1570), cuando presa del terror llama su amo porque, perdido el hilo, se ha despistado a la entrada del laberinto de Creta. En *Apolo y Clímene*, Sátiro, un villano, invoca a las dos divinidades en que buscan amparo los graciosos: *Por el dios Momo, / que, asociado del dios Baco, / es mi segundo devoto...* (1851). Por último, en las *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Bato, criado del héroe, invoca a Momo cuando, con notable vulgarismo, se queja de lo difícil que le resulta entender el lenguaje oracular de los dioses: *Válgame el dios Momo, / que es dios de los que habran más / que deben!* (1657).

B] Momo es una de las abstracciones sin ningún recorrido mítico que, según Hesíodo⁶⁵⁴, engendró la Noche *sin acostarse con nadie*. Una versión más moralista del personaje la encontramos en las Fábulas de Esopo⁶⁵⁵, donde Momo, antes de ser expulsado del Olimpo por los dioses, hizo de juez para determinar cuál era la mejor entre las creaciones de Zeus, Atenea y Posidón. Momo, en un alarde de sabiduría práctica, descalifica las de los tres, entre las que se encuentra el ser humano, obra de Zeus, a la que Momo reprocha no tener una ventana en el corazón para que se puedan adivinar sus intenciones.

C] La popularidad de esta divinidad tan periférica en el mito griego se debe, sin duda, a su conversión en un estereotipo burlesco. Interesante a este respecto resulta el perfil que de él dibuja Pérez de Moya⁶⁵⁶, quien le confiere un toque cómico ya desde el principio de su descripción: *El Momo fingieron los poetas ser un dios muy holgazán, que no acostumbraba entender en otra cosa sino en reprehender las obras y trabajos ajenos...* No se esforzó esta vez mucho nuestro mitógrafo en simular su fuente, el *Tesoro de Covarrubias*: *Fingieron los poetas que de la Noche y el Sueño nació un hijo, que llamaron Momo. Éste no hace cosa alguna, y sólo sirve de reprehender todo lo que los*

⁶⁵⁴ Hes. *Th.* 214 οὐ τίνι κοιμηθεῖσα.

⁶⁵⁵ Aesop. 518.

⁶⁵⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 43.

demás hacen. Góngora⁶⁵⁷ dedica un sarcástico soneto al duque de Humena en el que la alusión a Momo da el tono de todo el poema: *Despidiose el francés con grasa buena / (con buena gracia digo, señor Momo)...*

MORFEO (Μορφεύς, Morpheus)			Total menciones: 11
MEA (1)	FAP (9)	FAM (1)	

PERSEO

A] Morfeo, divinidad alada e inductor del sueño, aparece en tres comedias de Calderón. En *El mayor encanto, amor*, Ulises acaba por dormirse tras una larga conversación con Circe. Ésta insta a Libia, su sirvienta, a no despertar al héroe con su canto, y lo hace en una interesante digresión sobre la divinidad del sueño: *Por ahora / no cantéis; que desvelado / se da Ulises por vencido / a la deidad de Morfeo, / a cuyo letal trofeo / las potencias ha rendido, / haciendo de todas dueño / esa macilenta sombra, / que a un tiempo halaga y asombra / pues es descanso y es sueño* (1536). Morfeo implica, pues, tanto el descanso físico de la consciencia como las visiones que se pueden tener durante ese tiempo, haciendo honor a la etimología del nombre, derivada del término griego μορφή (*forma*). También transida de misterio encontramos en *Fieras afemina Amor* la invocación que hace Venus a las imágenes del sueño para que dibujen en la imaginación del hosco Hércules, insensible al amor, una seductora representación de Yole: *¡Vagas fantasmas del suelo! /... / Del duro peñasco en que os tiene Morfeo, / los grillos romped, arrancad las cadenas, / y de este dormido monstruo / representad en la idea / la rara hermosura de Yole* (2032). Pero es *Fortunas de Andrómeda y Perseo* la comedia en que Morfeo tiene un mayor relieve. Al finalizar la primera jornada, Perseo descende, atraído por la imagen de Andrómeda, a la gruta de Morfeo (*Seguirte tengo, aunque te entres / al centro más pavoroso* 1654). En el comienzo de la jornada segunda nos encontramos a Perseo dentro de la cueva y a Morfeo, representado como un anciano venerable, confundiéndole con las abstrusas palabras de un oráculo: *Quién eres has de saber, / y en aquel instante propio / aun has de ignorar quien eres, / viendo que no es nada todo* (1654). Entonces le es dado contemplar a Perseo toda la historia de su divino origen, dramatizada por su propia madre y Júpiter, aunque al salir de la cueva lo que queda en su cabeza son unas vagas e inconcretas impresiones, que contrastan con la realidad cuando se encuentra con Dánae fuera del sueño (*Mienten las voces que formo / mienten los sueños que creo / y las fantasmas que ignoro* 1656). El episodio de la cueva de Morfeo, además del impresionante efecto dramático que había de causar la irrupción del trasmundo en un paréntesis escénico, comparte con las dos menciones anteriores una concepción de esta divinidad un tanto mágica o propiciatoria, que a través de la suspensión transitoria de la consciencia puede manipular el destino del ser humano e influir en él.

B] Morfeo es mencionado por Ovidio⁶⁵⁸ como uno de los mil hijos del Sueño, aludiendo a la conexión etimológica con μορφή (*artífice y simulador de la forma*), y es ésta su cualidad más destacada, la de ser capaz de reproducir el mundo humano en el huidizo mundo de la mente.

⁶⁵⁷ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 121, 1-2.

⁶⁵⁸ Ov. *Met.* XI 633-683 (634) *artificem simulatoremque figurae*.

C] Es sorprendente la omisión de Morfeo en Pérez de Moya, que dedica uno de los capítulos de su libro⁶⁵⁹ al Sueño, al que describe tanto en su vertiente física como en la onírica (*Algunas veces los sueños son unas formas de las cosas que se desean, las cuales pone delante la fantasía*). Esta doble concepción de Morfeo como sueño reparador, y al mismo tiempo, como turba de imágenes que son representación de los temores o los deseos, la tenemos muy conseguida en un soneto de Góngora⁶⁶⁰ que comienza con este cuarteto: *Varia imaginación, que, en mil intentos, / a pesar gastas de tu triste dueño, / la dulce munición del blando sueño, / alimentando vanos pensamientos...*

MUSAS (Μοῦσαι, Musae)	Total menciones: 6
ESP (6)	

APOLO / CALÍOPE

A] A pesar de su celeberrimo patronazgo sobre todas las artes, las Musas sólo aparecen como colectivo en una de las obras mitológicas de Calderón. Se trata del auto sacramental *El sacro Parnaso*, en el que se establece un certamen con el que se trata de dirimir el grado de aproximación a la verdadera doctrina cristiana de la tradición judía y la gentil. A la convocatoria, que se oye cantada en las faldas del monte Parnaso, acuden Judaísmo y Gentilidad, armados, el primero del *Antiguo Testamento* y el segundo de las *Metamorfosis* de Ovidio. En este combate de mitología comparada, Gentilidad esgrime el canto de las Musas para compensar a las timpanistas del salmo de David: *Pues aquí hay otros cantares, / que en el Parnaso las Musas, / ninfas de ciencias y artes, / a Apolo ofrecen* (780). Más adelante Fe, árbitro del certamen, alude a las Musas y las Sibilas como las que van a aportar los temas de discusión: *...en cuyo verde hospedaje / son musas y son sibilas / las peregrinas beldades / que le habitan, publicando / en sus músicos compases / el cartel, cuyos asuntos / ellas son quien los reparten...* (781). En la cita encontramos algo de su antigua función inspiradora, y desde luego, de su relación (desde la etimología) con la música. Como es propio de la dinámica del auto sacramental de tema mítico, las nueve diosas son ascendidas un poco más adelante a categoría cristiana, cuando se las cita como inspiradoras de San Agustín: *Musas del mejor Apolo, / albricias... /... / Venid todas, porque llegue / con religioso festejo / a la fuente, por la gracia / que influye ese cristal nuestro* (788). La trasmutación de Musas paganas en *Musas celestiales* es muy sencilla en este contexto alegórico. Para acabar, Calderón implica a las Musas en un mal chiste puesto en boca de Regocijo (único personaje cómico en todos los autos sacramentales revisados): *...porque musa se declina / musa, musae, y me parece / que no es entender la musa / decir groseros desdenes / pues toda declinación / suena mal en las mujeres...* (793).

B] La musa innominada e inspiradora de la actividad creativa aparece en el umbral de nuestra tradición literaria occidental, en el arranque de las dos epopeyas homéricas. Hesíodo⁶⁶¹, en la *Teogonía*, amplifica la invocación hasta los primeros 116 versos, en los

⁶⁵⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VII, 10.

⁶⁶⁰ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 72, 1-4.

⁶⁶¹ Hes. *Th.* 23-24 αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλῆν ἐδίδαξαν ἀοιδῆν, / ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑποζαθέοιο.

que, además de implorar su asistencia para la empresa que inicia, detalla la identidad de todas ellas y su genealogía. Hesíodo, que a diferencia de lo que sucede en las epopeyas homéricas, firma su obra, comparte esta autoría con las Musas en una respetuosa alusión: *Fueron ellas, precisamente, las que enseñaron una vez a Hesíodo su hermoso canto mientras pastoreaba sus ovejas al pie del sagrado Helicón*. Testimonios que recibieron un eco constante a través de toda la tradición literaria occidental, y que es innecesario, con semejantes precedentes, seguir argumentando.

C] Tradición que llega a nuestras letras, donde son invocadas, por ejemplo, en Garcilaso⁶⁶² al comienzo de su primera elegía, como antonomasia de toda la poesía: *...si las musas / pueden un corazón alzar del suelo / y poner fin a las querellas que usas, / con que de Pindo ya las moradoras / se muestran lastimadas y confusas*. Su papel como inspiradoras de las artes nunca deja de estar presente. Cervantes⁶⁶³ se titula a sí mismo, en el prólogo de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, el regocijo de las musas*.

NARCISO (Νάρκισσος, Narcissus)			Total menciones: 259
EYN (257)	ALA (1)	FAM (1)	

ARCADIA / ECO / LIRÍOPE

A] El personaje de Narciso es protagonista en una de las comedias mitológicas de Calderón, *Eco y Narciso*. La comedia, ambientada en la geografía mítica de la Arcadia, comienza con los festejos por el cumpleaños de Eco, una joven de sorprendente belleza a la que se rinden los pastores del lugar. Ella y su cortejo se adentran en el bosque, hacia el templo de Júpiter, a quien la joven se ha ofrecido. Su alegre canto es oído por Narciso, un muchacho de singular hermosura a quien su madre, Liríope, ha mantenido oculto en lo más intrincado del bosque. El canto ha despertado en el joven las ansias de libertad, por lo que reprocha a su madre, al modo de Segismundo, su situación: *Pues ¿por qué, madre, me quitas / la libertad, y me niegas / don que a sus hijos conceden / un ave y una fiera, / patrimonio que da el cielo / al que ha nacido en la tierra?* (1909). Liríope le promete una respuesta después de volver de la caza, pero en esa salida es capturada por Anteo, que busca una pieza que ofrecer en el cumpleaños de la ninfa Eco. Liríope, muy preocupada por su hijo, cuenta su historia: cómo fue forzada por Céfiro, cómo concibió de él a su hijo, y cómo Tiresias, adivino al que fue entregada para su custodia, le previno sobre él que *Una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo. / Guárdale de ver y oír* (1914). Liríope justifica así el aislamiento de su hijo, al tiempo que exhorta a todos a buscarlo, porque ha de andar solo y desorientado. En la jornada segunda encontramos a Narciso exhausto, devorado por la sed, en busca de su madre. Pero el canto de la ninfa Eco lo estimula a salir de su cueva, y los dos jóvenes se encuentran. Al reclamo de Eco vienen todos, primera cosa que deja a Narciso sorprendido: *¿Tanta gente hay en el mundo?* (1918). En ese momento comienza su proceso de reconocimiento del mundo exterior, para lo cual Liríope le confía al gracioso Bato, a quien atormenta a preguntas. Lo que tiene claro es que debe tratar de esquivar su destino, evitando a Eco, que en sí asume ambos riesgos: *Como habiendo sido / una voz y una hermosura / mis dos mayores peligros, / y concurriendo en ti entrambos, / el huir de ti es preciso; / que es un encanto tu voz / y tu hermosura un hechizo* (1922). A partir

⁶⁶² GARCILASO DE LA VEGA, *Elegía I*, 11-15.

⁶⁶³ CERVANTES, *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, Prólogo.

de este momento la comedia ofrece los inevitables episodios de debate amoroso: Eco persigue a Narciso, que al principio la rechaza, temeroso del oráculo, pero poco a poco empieza a sentir gran inclinación por ella. Los pretendientes de Eco (Silvio y Febo), por su parte, rivalizan con Narciso, desechados por las preferencias que hacia él muestra la ninfa. En la tercera jornada, y a pesar de todas las prevenciones, va quedando clara la afición que sienten entre sí ambos jóvenes. Liríope, que barrunta el posible desenlace, prepara un veneno aprendido de Tiresias que tiene la propiedad de paralizar la voz: *...porque / de las razones no usa, / sin pronunciar ni aprender, / sino sólo lo que oye, / y aun eso la última vez* (1931). Pero la prevención es inútil, porque de quien va quedar preso Narciso es de su propia imagen, al observarse en el espejo de una fuente mientras va de caza con su sirviente. Enamorado de su hermoso rostro reflejado en el agua lo descubre Eco, que no es capaz de destruir ese hechizo y a quien, además, comienza a hacer efecto el tósigo de Liríope. La ninfa sólo es capaz de repetir la parte final de lo que se dice. Liríope se da cuenta de que su hijo se ha enamorado de sí mismo, y hasta el propio Narciso es consciente del cumplimiento del hado, cuando lo reconstruye con las repeticiones de Eco: *«Hermosura y voz me han muerto»* (1938). Determinada la ejecución del destino, ambos jóvenes son metamorfoseados cuando buscaban la muerte: Eco se disuelve en el aire y Narciso cae sin vida, abriéndose en su lugar la hermosa flor que lleva su nombre. Calderón sabe explotar las enormes posibilidades de una leyenda transida de magnetismo y profundidad psicológica, creando un complejo y muy atractivo personaje que sucumbe en su desesperado anhelo de independencia y libertad⁶⁶⁴.

Además de en esta hermosa comedia, Narciso es objeto de referencia en otras dos. En *Fieras afemina amor*, Aristeo menciona el mito ante Verusa cuando ve cómo ésta ha salido de su palacio con un espejo, y el riesgo que tiene para ella contemplar tanta hermosura: *...y viendo tan nuevas / acciones, como que llevas / a él tu espejo, he presumido / que, loco y desvanecido / Narciso, retar intente / tu hermosura...* (2054). También es tópica su mención como símbolo de la belleza, como sucede en *Ni Amor se libra de amor*, cuando los sirvientes Flora y Friso discuten sobre la naturaleza del misterioso amante que visita a Psiquis: *O mil mujeres lo digan: / ¿a cuál escogieran antes? / ¿A un Narciso que asistiese / o a un dragón que regalase?*

B] No parece muy arriesgado aventurar que Calderón dramatizó el mito de Eco y Narciso a partir de la versión que de él hizo Ovidio⁶⁶⁵. En los versos del poeta de Sulmona, Narciso es hijo del dios Cefiso y de la ninfa Liríope. Al nacer, sus padres consultan sobre su destino al adivino Tiresias, quien les confió que Narciso viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo. Pero su extraordinaria belleza será la razón de su pronta muerte, pues a pesar de ser requerido por las más hermosas jóvenes, él se mostraba displicente e interesado sólo por la caza. Una de ellas, la ninfa Eco, enamorada del apuesto muchacho y rechazada por éste, se retiró a morir lentamente, hasta que de ella sólo quedó un eco que repetía las voces de los demás. Desechadas, las ninfas piden venganza, y ésta llega cuando el joven, cansado tras una cacería, se aproxima a una fuente a beber. En ella contempla su propia imagen, de la que se

⁶⁶⁴ El personaje de Narciso en esta comedia ha sido interpretado de varias maneras. AUBRUN (1981, 185), editor de la misma, le ha buscado una explicación basada en el psicoanálisis: *Pero rechaza la manera lírica, desenvuelta de Ovidio; inscribe la leyenda de Eco y la de Narciso en un molde dramático, pues ve en ella la tragedia de la adolescencia en el tiempo de su mudanza y emancipación, en el tiempo de su ruptura con la generación anterior y en el tiempo de la revelación del amor que le atrae hacia el otro sexo.*

⁶⁶⁵ Ov. *Met.* III 339-510.

enamora de tal manera, que se desocupa de sí mismo y acaba muriendo, quedando como testimonio la flor del narciso. Ovidio explica que este amor por su imagen fue tan intenso que seguía buscando, incluso en la laguna Estigia, las facciones de su rostro.

C] Pérez de Moya⁶⁶⁶ dedica un capítulo al mito de Narciso, en cuya *declaración moral* hace al joven ejemplo de las consecuencias negativas de una excesiva jactancia o vanagloria (*desvanecimiento*, como le gustaría decir a Calderón), que nuestro dramaturgo singulariza en el rechazo al instinto natural del amor. En cualquier caso, Calderón adapta, como hemos visto, el mito a su imaginario peculiar, potenciando el aislamiento que implicaba el riesgo de contemplarse a sí mismo (sin importancia en Ovidio) sobre otras consideraciones a las que se presentaba una leyenda tan atractiva. Además de los testimonios ya comentados en el caso de Eco, inevitablemente unidos a Narciso, tenemos otros que acreditan la importancia y difusión de este mito en nuestras letras: Hernando de Acuña⁶⁶⁷ le dedicó una fábula, *Fábula de Narciso*, en la que la huella de Ovidio es tal que hasta el detalle de la laguna Estigia ocupa su lugar (...y con morir su pena aún no cesaba, / que allá en el agua Estigia se miraba). También compusieron fábulas mitológicas dedicadas al hermoso joven Gregorio Silvestre (*El Narciso*) o Juan del Valle y Caviedes (*Fábula de Eco y Narciso*), con un acento burlesco. Poco respetuosas con el personaje fueron las adaptaciones a la comedia de Guillén de Castro (*El Narciso en su opinión*) y Agustín de Moreto (*El lindo don diego*). De sor Juana Inés de la Cruz conservamos una adaptación a lo divino: *El divino Narciso*, título que bien podría haber encabezado un auto sacramental de Calderón. En él Narciso (que es representación de Jesucristo), en una difícil pirueta conceptual, se enamora de su imagen, es decir, del ser humano, y lo redime, tal cual dice la Gracia⁶⁶⁸: *Este pues, hermoso asombro, / que entre los prados floridos / se regalaba en las rosas, / se apacentaba en los lirios / de ver el reflejo hermoso / de su esplendor peregrino / viendo en el hombre su imagen / se enamoró de sí mismo.*

NÁYADES (Ναϊάδες, Naiades)		Total menciones: 7
HSF (6)	AYC (1)	

FAETÓN / NINFAS

A] Las Náyades son una clase de ninfas, divinidades femeninas asociadas con el agua de fuentes y ríos, como las Dríades lo están con los árboles y bosques. En las dos comedias en que aparecen no acompañan a ningún nombre propio, sino que representan a un colectivo. Aretusa, tal vez la Náyade más conocida, tiene su propio epígrafe. En *Apolo y Clímene*, Fitón, que ha ocultado a los dos amantes que dan título a la comedia, convoca a dos coros de ninfas, uno de Dríades y otro de Náyades, para que amenicen sus bodas: *Dríade bella, deidad de las selvas, / náyade hermosa, beldad de las cumbres* (1855). Su asociación con las cumbres tiene que ver sin duda con el nacimiento de las corrientes de agua, más pura cuanto más cercana a su manantial.

En *El hijo del Sol, Faetón*, las Náyades son presentadas como hijas del Sol y, por tanto, hermanas de Faetón: *¡Hermosas hijas del Sol, / bellas náyades, a quien / (ninfas de*

⁶⁶⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, V, 8.

⁶⁶⁷ ACUÑA, III (*Fábula de Narciso*), 695-696.

⁶⁶⁸ INÉS DE LA CRUZ, *El divino Narciso*, 1982-1988.

fuentes y ríos) / *Neptuno ha dado el poder / en los minados cristales...* (1863). Galatea es la única que aparece singularizada como una de ellas, cuando dice que *Natural amor, no más / que hijas del Sol, le tenemos / las náyades* (1876). Esa genealogía se repite más adelante, cuando Faetón presenta como jueces de la disputa que mantiene con su madre Clímene a las Náyades, sus hermanas: *Las náyades llama / de esas fuentes, que por hijas / del Sol son interesadas, / puesto que para no ser / o para ser mis hermanas, / harán más atento el juicio* (1890). Cuando Faetón es fulminado por los rayos de Júpiter y sepultado en el Erídano, su madre Clímene y sus hermanas, las Náyades, se convierten en tristes álamos: *TETIS.- Clímene y todas / las náyades al asombro / inmóviles han quedado. / ADMETO.- Y aun convertidas en troncos / de álamos blancos. / AMALTEA.- Serán / desde hoy sus cortezas ojos, / que las lágrimas destilen / del ámbar* (1902).

B] Es notorio que Calderón confunde dos tipos de ninfas, las Náyades y las Helíades (hijas de Helio y, hermanas, por tanto, de Faetón), cuya existencia mitológica está asociada al duelo por el hijo del Sol, como vemos en Ovidio⁶⁶⁹ (...y *no menos se lamentan las Helíades...*), pues al caer éste fulminado en el Erídano, ellas fueron metamorfoseadas en álamos y sus lágrimas se convirtieron en gotas de ámbar. Sin duda puede haber influido el ambiente bucólico en que se desarrolla la comedia, y la mayor celebridad que tienen este tipo de ninfas sobre las hermanas del Sol para inducir a Calderón a su confusión. Virgilio⁶⁷⁰ las menciona al encarecer a la más bella de ellas, Egle, cuando, tímida y traviesa, pinta la frente y las sienes del anciano Sileno, de quien se burlan todas mientras está dormido (...*Egle, la más hermosa de las Náyades...*).

C] Pérez de Moya⁶⁷¹, preocupado por dar una explicación etimológica, al repasar los distintos tipos de ninfas, afirma que *las Náyades eran las ninfas de los ríos y arroyos, porque los ríos corren, de “nayn”, que quiere decir correr*. Garcilaso⁶⁷², un poeta muy preciso en sus referencias mitológicas, asocia a las Náyades con los ríos: *¡Oh náyades, de aquesta mi ribera / corriente moradoras!* En una égloga dedicada al propio Garcilaso, Fernando de Herrera⁶⁷³, recreando un ambiente bucólico, relaciona también a las Náyades con el río: *Aquí vendrán, en coro concertado, / faunos, sátiros, Pan, Cintio hermoso, / las náyades de Betis venerado*.

NÉFELE (Νεφέλη, Nephelē)	Total menciones: 3
---------------------------------	--------------------

TMP (3)

ATAMANTE / FRIXO / HELE

A] Néfele aparece en *Los tres mayores prodigios*, en la primera jornada, la que dedica su atención a las aventuras de Jasón y Medea. Calderón transforma el nombre de la madre de Frixo y Hele (nombre parlante, por cierto, pura conversión en nombre propio del común *nube*, νεφέλη) en *Neifile*. Es mencionada por Frixo como su madre, la primera esposa del rey Atamas, en el largo parlamento en que cuenta su historia a

⁶⁶⁹ Ov. *Met.* II 340 *Nec minus Heliades lugent...*

⁶⁷⁰ Verg. *B.* VI 21 *Aegle Naiadum pulcherrima...*

⁶⁷¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 22.

⁶⁷² GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga II*, 608-609.

⁶⁷³ HERRERA, *Poesías*, 155, 169-171.

Medea y demás circunstantes en el acto de entrega del vellocino al templo de Marte (*Atamas, Rey del Oriente, / de Neifile hermosa esposo...* 1549). Al morir su madre, la nueva esposa del rey, Ino, injuria y persigue a sus hijastros hasta el punto de ser dejados a su ventura en una isla desierta. A su rescate acude Néfele traída en una nube (de ahí su nombre) que les cuenta cómo Júpiter, apiadado de su desgracia, *...aqueste bruto os envía...* (1550), para poder atravesar el mar y llegar a otro lugar más venturoso, siempre y cuando no vuelvan la mirada atrás: *...dejando / a orillas del mar furioso / un ariete, cuya lana / de oro era* (1550).

B] Las fuentes grecorromanas de las que deriva esta figura mítica son las mismas que las contempladas para *Atamante*, al cual remitimos.

C] Con una forma parecida, aunque respetando la aspirada griega, nos presenta Pérez de Moya⁶⁷⁴ a la primera esposa de Atamante, *Neiphile*. El mitógrafo jienense dice no conocer muy bien la razón por la que Atamante tomó una nueva mujer, Ino, pero sí que nos cuenta con seguridad que fue Neiphile la que, al ver a sus dos hijos en peligro de muerte por las acechanzas de su madrastra, *arrebató a Frixo y a Hele sus hijos, y dioles un carnero de vellocino de oro que de Mercurio tomó...* No parece que el personaje estuviera muy consolidado en nuestra literatura, pues Lope de Vega⁶⁷⁵, en su comedia *El vellocino de oro*, mientras respeta el nombre de Atamas, a su primera mujer la llama *Celia*. Es el propio Frixo quien habla así de su madre: *Casose en sus tiernos años / con la bellísima Celia, / de quien los dos somos hijos / con desdichadas estrellas.*

NEPTUNO (Ποσειδῶν, Neptunus)					Total menciones: 19	
MEA (4)	AYA (1)	FAP (2)	GDS (3)	HSF (2)	AYC (1)	MDJ (1)
FCF (1)	EDP (1)	EDJ (1)	ESP (1)	VDP (1)		

ANFITRITE / ESCILA / MEDUSA / TETIS / TRITONES

A] La gran deidad del mar, como era de esperar, es mencionada en buen número de composiciones, aunque en ninguna de ellas presenta un papel protagonista. Sus alusiones, en consecuencia, sin un desarrollo dramático, son, por lo general, poco más que fórmulas hechas en las que el dios viene a ser metonimia del mar.

En *El mayor encanto, amor* encontramos una referencia un tanto críptica al dios, cuando Circe invita a brindar a Ulises para que beba el ponzoñoso licor que lo iba a convertir en bruto. La hechicera invoca en la invitación a varios dioses con alguno de sus atributos asociados: *...de Marte armas, de Neptuno / dudas, de Diana honor...* (1514). Las dudas pueden referirse al incesante movimiento de las olas en el mar, o tal vez a la inquina que por Ulises siente el dios marino y que hace incierto su destino. En *Apolo y Clímene* el dios solar cuenta las razones de su caída en desgracia, y se remonta al reparto del universo entre los olímpicos (*Cuando Júpiter, supremo / dios de dioses, distribuye / al universo, tomando / cielos para sí en que triunfe, / y dando a Saturno tierras / que fructifique y fecunde, / a Plutón centros que habite, / y a Neptuno ondas que surque* 1853). Escila (*El golfo de las Sirenas*) se refiere de manera un tanto

⁶⁷⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 42.

⁶⁷⁵ LOPE DE VEGA, *El vellocino de oro*, 371-374.

imprecisa a la violencia que sobre ella cometió Neptuno, en conversación con Caribdis (*Porque te excedo, / ya que es una la acción nuestra, / en ser bandoleras ambas, / vengando ambas las afrentas / de Aglauco y Neptuno...* 1725). Más tópica es la mención que encontramos en *El hijo del Sol, Faetón*, donde el joven protagonista, al convocar a las Náyades, menciona a Neptuno como el soberano de todas las aguas (*¡Hermosas hijas del Sol, / bellas náyades, a quien / (ninfas de fuentes y ríos) / Neptuno ha dado el poder / en los minados cristales...* 1863). Un poco más adelante se refiere a él como padre de Tetis (*...la divina Tetis, hija / de Neptuno...* 1863). *Fineza contra fineza* nos presenta de nuevo a Neptuno como dios del mar, cuando Anfión describe la travesía de una nave como *...errante ciudad de pinos / y república de velas, / que parece que Neptuno / ha trasladado a su esfera...* 2117). En *La estatua de Prometeo*, el titán llega a conocer la distribución del universo entre los dioses (*...dando / de Júpiter a la augusta / majestad del cielo, el mar / a Neptuno...* 2069). Neptuno vuelve a ser aludido (*El monstruo de los jardines*) como padre de Tetis, en palabras de la propia diosa: *Yo soy... /... / Tetis, hija de Neptuno, / primer deidad de su esfera* (1998). En *Amado y aborrecido* la referencia a Neptuno es, de nuevo, casi sinónima a la del mar: *si de humano sacrificio, / está Neptuno sediento...* 1719. En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, por último, se alude a la cólera de Neptuno como metáfora de una tempestad: *...hasta que unos pescadores / que de la cólera huyendo / de Neptuno...* (1643). En esta misma comedia menciona también Lidoro, al explicar el origen de Medusa, la violencia que sobre la muchacha ejerció el dios en el templo de Minerva, y que tan funestas consecuencias acarrearía: *...envidioso al ver Neptuno /... / pasó de la envidia al deseo* (1651).

También aparece Neptuno en los autos sacramentales. Medea (*El divino Jasón*) pregunta por la identidad de los Argonautas que arriban a sus costas empleando una alusión tópica a Neptuno: *¿Si es de vosotros alguno / el poderoso Neptuno / majestad de este elemento?* (65). En *El sacro Parnaso* tenemos una pura mención estereotipada, cuando la Fe repasa la visión del mundo que ofrece Gentilidad: *...pues hallándolo criado, / en tus dioses lo repartes, / dando a Júpiter los cielos, / dando a Neptuno los mares...* (779). Por último, Idolatría (*El verdadero dios Pan*) vuelve a hacer alusión al reparto de las atribuciones divinas entre las divinidades más importantes, en cuyo número está Neptuno: *...que me hace haber muchos dioses / que entre sí el poder repartan, / dando a Júpiter el cielo, / a Neptuno mares y aguas...* (1245).

B] Haciendo balance de las alusiones a Neptuno, vemos que buena parte de ellas responden a la asociación totalmente estereotipada de Neptuno con el mar. Esta atribución ya está asentada en la épica homérica, al lado de la del *que hace temblar la tierra*⁶⁷⁶, que se remonta a un estadio indoeuropeo anterior al asentamiento de los futuros griegos en la costa. Posidón es quien hunde las naves si tiene ese antojo⁶⁷⁷, cuando Ulises pregunta al espectro de Agamenón si murió en el mar: *¿Te abatió por ventura Posidón en tus naves excitando el soplo terrible de unos salvajes vientos?* Pero también hay referencias a aspectos concretos de su mito, aunque siempre dependientes de otro personaje de mayor relevancia dramática. Así sucede con la violencia que ejerce sobre dos jóvenes, a raíz de las cuales una y otra quedan convertidas en monstruos (cf. los apartados dedicados a *Medusa* y *Escila*).

⁶⁷⁶ *Od.* V 339 ἐννοσίγαιος.

⁶⁷⁷ *Odisea*, XI, 400-401 ἡὲ σέγ' ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσεν / ὄρσας αργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτων αὐτμήν.

CJ Pérez de Moya⁶⁷⁸ recoge las principales tradiciones asociadas con Neptuno. En el segundo libro se trata *De la partición del mundo que hizo Júpiter con sus hermanos*, donde se explica la atribución de su patronazgo sobre el mar. Y un poco más adelante tiene un capítulo dedicado al dios marino de manera monográfica, en el que se habla de su mujer Anftrite y de su iconografía (tridente, carro tirado por Tritones, etc.). Nuestros grandes autores áureos presentan al dios de manera semejante a Calderón, ajustado a la tópica y simplista versión de dios del mar que empuña el tridente. Y cuando se le menciona fuera de un contexto netamente mitológico, bien puede ser objeto de burla (extensible a toda creencia pagana). Así nos lo encontramos en Quevedo⁶⁷⁹, en el repaso jocoso de los Olímpicos que hace al comienzo de *La hora de todos y la Fortuna con seso*, en la que se saluda la aparición de Neptuno del siguiente modo: *Con él llegó hecho una sopa Neptuno, el dios aguanoso, con su quijada de vieja por cetro (que eso es tres dientes en romance), lleno de cazcarrias y devanado en ovas, oliendo a viernes y vigiliás...* Cervantes⁶⁸⁰, en *El Quijote*, con no mucho más respeto, nos habla de un loco que se daba por curado, hasta que uno que afirmaba ser Júpiter le puso a prueba: *...ni haga caso de lo que este loco ha dicho, que si él es Júpiter y no quisiere llover, yo, que soy Neptuno, el padre y el dios de las aguas, lloveré todas las veces que se me antojare y fuere menester.*

NEREIDES (Νηρηίδες, Nereides)	Total menciones: 23
--------------------------------------	---------------------

FAP (23)

ANDRÓMEDA / CASIOPEA / NEREO

AJ Sólo en una comedia, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, aparecen citadas estas divinidades marinas. Casiopea, contemplando a su hija Andrómeda a orillas del río Nereo y maravillándose de su hermosura, exhortó a las hijas de esta divinidad fluvial, las ninfas Nereides, a que llevaran a Venus el mensaje de que Andrómeda era más hermosa que la diosa del amor (...*que reina de la hermosura / no se intitule, pues llega / a ver que Andrómeda sola / hay que este imperio merezca* 1649). Curiosamente, las ninfas se sienten afrentadas ellas mismas, pues consideran que cualquier divinidad es más hermosa que una mortal, y así *...ofendidas por si mismas / en voz de Venus, pidieron / satisfacción de la ofensa* (1649). Las Nereides se muestran muy rencorosas, exigiendo el cumplimiento de la pena que ordena el oráculo, el sacrificio de Andrómeda (...*entregada a la sañuda / cólera de las Nereidas / sacras enemigas tuyas* 1674). Inútil es el esfuerzo de Andrómeda, que argumenta con sólidas razones su inocencia y se echa a sus pies suplicándolas que sean *...no vengativas, no fieras, / no crueles, no sañudas...* (1676). Las cuatro Nereides (Calderón, curiosamente, nos da este número, aunque no especifica ningún nombre) no dan su brazo a torcer y proceden a amarrar a la joven desnuda al escollo. Cuando parece que la suerte de Andrómeda está echada, llega Perseo en su rescate, sin que en el desenlace final tengan ninguna presencia las Nereides ni se haga mención alguna de ellas ni de Venus.

⁶⁷⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 6, 4; II, 8.

⁶⁷⁹ QUEVEDO, *La hora de todos y la fortuna con seso*, p. 580.

⁶⁸⁰ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, I.

B] En la tradición mitológica grecorromana, las ninfas Nereides son las hijas de Nereo, que Calderón entiende como un dios río, pero que en las principales tradiciones clásicas es una divinidad marina muy primitiva, hijo de la Tierra y el Ponto, y no vinculada específicamente con ningún mar o río. Se casa con su sobrina Doris y de esta unión nacen las Nereides, en número de cincuenta (según las tradiciones más importantes), entre ellas algunas muy célebres, como Tetis, la esposa de Peleo y madre de Aquiles, o Galatea, pretendida por el Cíclope Polifemo. En la *Ilíada*⁶⁸¹ tenemos ya un primer catálogo de Nereides, que se mencionan cuando las diosas acuden en consuelo de su hermana Tetis, apenada por la desesperación de Aquiles, que acaba de conocer la muerte de su amigo Patroclo. Hesíodo⁶⁸² ofrece otra relación distinta de estas deidades, *hijas envidiables entre las diosas*. Ovidio⁶⁸³ anticipa la disposición cruel y tozuda de las Nereides para con Andrómeda (...*el duro ánimo divino de las Nereides*...), comentario que renace en la comedia calderoniana.

C] El tema fue tratado por Lope, como ya hemos visto para el personaje de Andrómeda, en la comedia *El Perseo* (también conocida como *La Bella Andrómeda*). Pero el Fénix tiene una referencia especialmente conseguida a las Nereides en el soneto *Atada al mar Andrómeda lloraba*⁶⁸⁴, en el que se insiste en su último cuarteto en la naturaleza vengativa de las diosas (atrapadas por la *negra envidia*), que no cede ni siquiera cuando la joven está a punto de ser sacrificada: ...*y celosas de ver su cuerpo hermoso, / las Nereidas su fin solicitaban: / que aún hay quien tenga envidia en las desdichas*. Góngora⁶⁸⁵ fija el número de las Nereides en seis, y se refiere a ellas con una hermosísima hipálage: ...*por seis hijas, por seis deidades bellas / del cielo espuma, y del mar estrellas*.

NEREO (Νηρεύς, Nereus)		Total menciones: 6
MEA (2)	FAP (4)	

DORIS / GALATEA / NEREIDES

A] Encontramos a Nereo en dos comedias. En *El mayor encanto, Amor*, Nereo es mencionado como padre de Galatea, cuando Ulises le cuenta a Circe sus aventuras y, entre ellas, la habida con el Cíclope Polifemo: ...*y la hermosa Galatea, / hija de Nereo y Doris*... (1516); genealogía que se repite al final de la comedia, cuando Galatea ayuda en su huida al héroe de Ítaca: ...*Galatea soy, de Doris / hija, y de Nereo, invencible / dios marino*... (1544). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, donde las Nereides tienen el importante papel que se ha referido en la entrada anterior, se utiliza el nombre de Nereo para designarlas como sus hijas: *Bellas ninfas de Nereo / (sagrado río que inunda / los imperios de Trinacria...)* (1675). Nereo es designado como un dios-río en casi todas sus menciones: ...*que a la orilla lisonjera / del Nereo*... (1649); *Nereo, sagrado río / que en el mar gozoso entra*... (1649).

⁶⁸¹ *Il.* XVIII 39-50.

⁶⁸² Hes. *Th.* 240-263 (240) μεγήριτα τέκνα θεάων.

⁶⁸³ Ov. *Met.* V 17 ...*grauem Nereidum numen*...

⁶⁸⁴ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 86, 12-14.

⁶⁸⁵ GÓNGORA, *Soledades*, II, 214-215. La cita se amplifica en el siguiente artículo.

B] El parentesco de Galatea parece repetir en Calderón las palabras de Ovidio⁶⁸⁶ en la presentación de la ninfa marina (*Pero yo, que tengo como padre a Nereo y a quien dio a luz la celeste Doris...*). El epíteto *invencible* puede deberse a la facultad que tenía Nereo, como casi todas las divinidades marinas (Proteo, entre ellas, de manera paradigmática) de metamorfosearse en cualquier especie para defenderse de un agresor. La condición de río de Nereo bien puede deberse al tratamiento un tanto impreciso que encontramos a veces en el dramaturgo cuando los matices no son considerados relevantes en la trama. Calderón concibe a Nereo como un dios acuático, dentro de una categoría que incluye a Penteo, Eridano, Alfeo y algún otro, y una mayor profundidad de matices no es necesaria. Nereo, de acuerdo con Hesíodo⁶⁸⁷, es una de las divinidades primordiales, hijo del Ponto y la Tierra. Uno de esos venerables dioses, con poderes oraculares, conocidos como *viejos del mar*. El poeta nos traza un perfil muy positivo de esta divinidad ancestral, pues es *infalible y benévolo*, porque conoce las leyes divinas.

C] Pérez de Moya⁶⁸⁸ le dedica todo un capítulo a Nereo, en el que resume que *...era viejo, y que tenía barba muy blanca, y era adivino, y que se mudaba en varias figuras*. Góngora⁶⁸⁹, de manera sorprendente, no lo cita en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, aunque sí se acuerda de él en *La Soledad Segunda*, cuando, para describir al anciano padre de los dos jóvenes pescadores, utiliza la referencia al *viejo del mar*: *...émulo cano / del sagrado Nereo, no ya tanto / porque a la par de los escollos vive, / porque en el mar preside comarcano, / al ejército piscatorio cuanto / por seis hijas, por seis deidades bellas, / del cielo espuma, y del mar estrellas*.

NESO (Νέσσος, Nessus)	Total menciones: 27
-----------------------	---------------------

TMP (27)

DEYANIRA / HÉRCULES

A] Calderón modifica con valentía la tradición mítica heredada, en la que no encontramos ni rastro del centauro cortés que se afana por persuadir con sus finezas a Deyanira, ni su secuestro de más de un año, ni mucho menos los reparos de honra que acometen a Hércules. Por no hablar de la complicada estructura de una comedia que relaciona tres ciclos míticos independientes entre sí.

El centauro Neso sólo aparece en la tercera jornada de *Los tres mayores prodigios*, aunque su rapto de Deyanira, la mujer de Hércules, es el débil hilo conductor de toda la comedia. A pesar de haberla llevado contra su voluntad, Neso protesta ante Deyanira las buenas intenciones de su amor, anterior, incluso, a la unión de la joven con Hércules. Arguye que, pese a su bestial apariencia, ha tratado de persuadirla y, habiendo podido violentarla, no lo ha hecho. Pero le asegura que, tras un año de súplicas, está ya cansado y se plantea utilizar la fuerza. Deyanira, sin embargo, no se deja embaucar por las *finezas* del centauro. Asegura que ha sido su fortaleza la que ha evitado el ser atropellada y amenaza incluso con darse muerte si Neso persiste en su acoso (*En mí este*

⁶⁸⁶ Ov. *Met.* XIII 742-743 *At mihi, cui pater est Nereus, quam caerulea Doris / enixa est...*

⁶⁸⁷ Hes. *Th.* 234-239 (235) *νημερτής τε καὶ ἦπιος; 1004 ἀλίιο γέροντος.*

⁶⁸⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 2, 11.

⁶⁸⁹ GÓNGORA, *Soledades*, II, 209-215.

puñal sangriento / verás, si ofenderme tratas 1579). En estas están cuando aparece Hércules, al que perturba enormemente ver a su mujer en manos de su raptor, considerando irreversible el daño hecho a su honra. La irrupción de un animal, que aprovecha Neso para tratar de huir, es lo que induce finalmente al héroe a lanzar una de sus flechas ponzoñosas contra el centauro. Éste, herido de muerte, le entrega a Deyanira la túnica que viste, impregnada con su sangre (contaminada, a su vez, con el veneno de la Hidra). Simula el centauro esta entrega como una especie de último detalle amoroso pues, según él, la túnica tiene la virtud de atraer el amor de quien la viste. Como se pone de manifiesto en el desenlace de la comedia, en realidad el efecto de la túnica es el de abrasar con su veneno a quien la pone, con lo que, en lugar de un don, lo que Neso ofrece a Deyanira antes de morir es su venganza.

B] Las innovaciones que practica Calderón sobre la leyenda son notables, esencialmente en lo que hace a la duración del rapto. Mientras que el dramaturgo nos habla de un año, (un secuestro que obligó a Hércules a buscar a su mujer y que implicó, según organiza la comedia Calderón, a Perseo y Teseo en su búsqueda), en la *Biblioteca de Apolodoro*⁶⁹⁰, por citar a una de las fuentes clásicas de este mito, el suceso se presenta de manera muy diferente: el héroe y su mujer deben cruzar el río Eveno. Él es capaz de cruzar por sí solo el río, pero entrega su mujer a Neso para que la lleve él a la otra orilla, función que el centauro ejercía habitualmente *por una paga*. Pero cuando el híbrido se ve con Deyanira en medio del río, trata de forzarla y, al oír sus gritos, Hércules le dispara una flecha. El centauro, moribundo, le confía a Deyanira el falso secreto para atraer el amor de Hércules, una mezcla de su sangre y de su semen. Todo ocurre de manera consecutiva, en una sola jornada. No es mayor el tiempo que se deduce de la descripción que del pasaje hace Ovidio⁶⁹¹, que incluye en su relato la muerte y apoteosis de Hércules. El poeta de Sulmona teatraliza mucho el episodio, con efectistas apariciones del estilo directo (*y no moriré sin venganza...*, promete Neso moribundo), elimina la alusión al semen y sí habla de una prenda impregnada de la sangre del centauro, mezclada *con la peste del veneno de Lerna*.

C] Pérez de Moya⁶⁹² se atiene en lo esencial a la versión ovidiana, con algunos ligeros cambios (como que Neso atraviesa el río antes que Hércules y pretende huir con Deyanira), que no modifican lo fundamental del relato. El robo de Deyanira por parte de Neso quedó fijado como un tópico de ese tipo de raptos, como encontramos en Lope de Vega⁶⁹³, que nos ofrece todo un catálogo: *No fue Paris más contento / a embarcarse para Troya / con aquella griega joya, / que yo contigo me siento, / ni de aquel robo violento / de Briseida y Hesión, / Aquiles y Telamón, / ni Saturno con Filira, / ni Neso con Deyanira, / ni con Medea Jasón...*

⁶⁹⁰ *Apollod.* II 7, 6 μισθοῦ.

⁶⁹¹ Ov. *Met.* IX 101-272 *neque enim moriemur inulti...* (132). *Lernaei tabe ueneni* (130).

⁶⁹² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 15.

⁶⁹³ LOPE DE VEGA, *La noche de San Juan*, XII, p. 152.

NINFAS (Νύμφαι, Nymphae)					Total menciones: 72
LDA (8)	CAM (22)	PDR (16)	HSF (14)	EYN (11)	AYC (1)

DRÍADES / NÁYADES

A] Hemos agrupado bajo el epígrafe de *ninfas* aquellas menciones a estos seres cuando no aparecen singularizadas en una clase específica, sino usando la apelación genérica. Con este sentido general las tenemos en *Apolo y Clímene*, cuando al principio de la comedia Clímene pide auxilio porque ha sentido en su cerrado jardín la presencia de alguien extraño: *¡Ah del monte! ¡Ah de la selva! / Ninfas que veláis sus claustros...* (1817). *El laurel de Apolo* presenta una ambientación pastoril muy propicia para la mención de las ninfas, máxime cuando Dafne, protagonista de la comedia, es ella misma una ninfa. En la relación de personajes ya constan *seis ninfas marinas*, aunque a pesar de la etiqueta, Rústico las define, con la sorna habitual de los graciosos, como divinidades silvestres un tanto indeterminadas... *Ninfas, que el río y el prado / vuestro igual albergue es... /... /... pues / no sois carne ni pescado...* (1750). En *Celos, aun del aire, matan*, las ninfas, así denominadas sin ninguna otra especificación, forman un coro que acompaña a Diana y que describe de manera sentenciosa e impersonal algunos aspectos relevantes del desarrollo de la trama. Concurre el coro al principio de la comedia, cuando el cortejo conduce al sacrificio a Aura, que ha sido sorprendida siendo infiel a la diosa cazadora. En *La púrpura de la rosa*, obra de intenso sabor pastoril, también aparece un coro de ninfas, en este caso cantando en alabanza de Venus (1773). Un poco más adelante, cuando Desengaño pone frente a Marte las imágenes que acreditan el amor de Venus y Adonis, el dios empieza por vislumbrar una escena bucólica en la que no pueden faltar los coros de ninfas: *De las campañas de Chipre / el más deleitoso albergue, / en cuya apacible estancia / festivos coros alegres / de ninfas...* (1777). El carácter auxiliar de las ninfas para la diosa a la que sirven se aprecia cuando Venus induce a Marte al olvido valiéndose de las aguas leteas y estigias, *...pues, rompiendo los diques / las furias impías, / haré que estas fuentes sus tósigos corran, / en voz de mis ninfas...* (1779). Al final de la comedia, ellas son las que entonan el estribillo sentencioso: *Tanto, que de ella animadas, / cada flor es un Adonis* (1782). En *El hijo del Sol, Faetón* ya se anuncian las ninfas desde la relación de personajes, junto con otro colectivo que aparece también innominado, las *Sirenas*. El arranque de la comedia, en que Faetón y Épafo convocan a las ninfas, es interesante a este respecto, pues expresa su especialización: *...bellas náyades, a quien / (ninfas de fuentes y ríos)... / ... / ...dulces driades, en quien / (ninfas de flores y frutos)...* (1863). Las ninfas sirven a sus divinidades, entreteniéndolas, sobre todo, con el canto. En la jornada segunda de la comedia se aprestan a entonar una canción para aliviar la pesadumbre de Tetis: *¿Quieres, pues sólo es, señora, / la diversión de tus penas / asunto de tu venida, / que algún tono te divierta?* (1877). Intenso ambiente bucólico se respira en *Eco y Narciso*, comedia ubicada en plena Arcadia, donde la protagonista es también una ninfa. Cuando Narciso contempla su propia imagen en una fuente, lo que cree ver es una innominada ninfa del agua: *Oh tú, que eres la primera / ninfa del agua, a quien yo / sediento a pedir llegué...* (1932). Es normal que este producto de la fantasía fuera denominado con una apelación tan indefinida y seductora.

B] En el mundo clásico son recurrentes las apelaciones a las ninfas, sobre todo en obras de contexto bucólico. Pero ya en Homero⁶⁹⁴, y a título de ejemplo notorio, tenemos mencionadas a las ninfas en su conjunto, como lo son las diligentes siervas de Circe, *que nacen de las fuentes, de los bosques, de los sagrados ríos que fluyen hacia el mar...* En el hermoso epilio de Catulo que cuenta las bodas de Tetis y Peleo, el poeta veronés comienza su narración contando cómo Tetis (una ninfa marina) quedó prendada de Peleo al verlo surcar el mar sobre la nave Argo. Tan veloz era su navegación que las Nereides, ninfas del mar, salieron a contemplar aquel prodigio. Y añade Catulo⁶⁹⁵: *aquel y no otro día vieron ojos mortales a la luz del día a las ninfas con el cuerpo desnudo salir del blanco torbellino hasta la altura del pecho.*

C] El hechizo de estos tenues seres mágicos ejerció su seducción en nuestra literatura, siendo Garcilaso⁶⁹⁶ el poeta que las recoge con más delicadeza. Su *Égloga III* se estructura a partir del canto de las ninfas del Tajo, que bordan unos tapices que contienen sendas historias amorosas: *De cuatro ninfas que del Tajo amado / salieron juntas, a cantar me ofrezco, / Filódoce, Dinámene y Climene, / Nise, que en hermosura par no tiene.* Pérez de Moya⁶⁹⁷ tiene un capítulo dedicado a las ninfas en su manual mitográfico, en el que ofrece la descripción de sus principales tipologías según el medio natural en que habitan.

NINIAS (Νίνυαζ, Ninia)	Total menciones: 111
-------------------------------	----------------------

HDA (111)

MENÓN / NINO / SEMÍRAMIS

A] Personaje exclusivo de *La hija del aire*, aparece en la segunda parte de la tragedia, cuando Semíramis, tras llegar al cénit de su poder, comienza su caída. Ninias es el hijo que Semíramis, reina de Babilonia, ha tenido con Nino, el antiguo rey de Siria a quien ella ha envenenado. Para evitar que Ninias reclame su legitimidad al trono, Semíramis lo tiene recluido (sin acordarse de que ella sufrió la misma situación) con la excusa de su incapacidad (*Es Ninias, según me dicen / temeroso por extremo, cobarde y afeminado* 756). Pero cuando la reina conjura el peligro que suponía Lidoro, se levanta una revuelta popular que reclama la entronización de su hijo. Ella, considerando que éste es incapaz para el gobierno, y para dar una lección a su pueblo (*Desagradecido monstruo / que eres compuesto vestiglo / de cabezas diferentes / cada una con su juicio* 760), decide abandonar el poder, creyendo que pronto vendrán a pedirle que vuelva. En los dos bandos que se han formado (los defensores de Semíramis y los de su hijo) se posicionan los dos poderosos generales del ejército, que son también hermanos: Licas con Ninias, y Friso con Semíramis. Inevitablemente, Ninias se verá inmerso en el típico laberinto cortesano de amores, equívocos y celos. Pero fuera de estos líos amorosos, es interesante ver cómo Ninias va deshaciendo la obra de su madre: concede prioridad a Licas sobre Friso, que cae en desgracia, rehabilita a Lidoro, a quien da libertad, y se

⁶⁹⁴ *Od. X* 350-351 γίγνονται δ' ἄρα ταί γ' ἕκ τε κρηνέων ἀπὸ τ' ἀλσέων / ἕκ θ' ἱερῶν ποταμῶν, οἳ τ' εἰς ἄλαδε προρέουσι.

⁶⁹⁵ *Cat. LXI*, 16-18 *illa atque <aud> alia uiderunt luce marinas / mortales oculi nudato corpore Nymphas / nutricum tenus extantes e gurgite cano.*

⁶⁹⁶ GARCILASO DE LA VEGA, *Égloga III*, 53-56.

⁶⁹⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 22.

comporta de una manera más humana y menos soberbia que su madre, dignificando el ejercicio del poder. Semíramis no puede soportar estos cambios, y menos aún la perspectiva de haber perdido el mando (*Mi ser era mi reino / sin ser estoy, supuesto que no reino* 774). Así que con la ayuda de Friso trama un plan para recuperarlo: ambos raptan a Ninias y lo vuelven a encerrar, y Semíramis, que tiene un gran parecido físico con su hijo (en una pirueta de difícil verosimilitud), asume trazas masculinas y vuelve a reinar bajo la identidad de éste (*El mundo tiemble / de Semíramis, pues hoy / otra vez a reinar vuelve* 777). Pero, como sucedió la vez anterior, nada más conjurar un peligro, aparece otro. En este caso es el hijo de Lidoro, Irán, solicitando de grado o por fuerza la libertad de su padre. A pesar de que Lidoro consigue escapar y disuade a su hijo del ataque, Semíramis, en un nuevo rapto de soberbia, ataca al enemigo y pierde la vida. Con la muerte de Semíramis se deshace el engaño sobre la identidad de Ninias, y cuando Lidoro conoce la noticia, mantiene en el reino a su sobrino, que se ha mostrado como un gobernante sensato y recto. Una vez desaparecida Semíramis, todo vuelve a su orden natural.

B] Diodoro Sículo⁶⁹⁸, fuente primera de este episodio (cf. artículos dedicados a Menón, Nino y Semíramis), no se extiende mucho sobre la figura de Ninias (nombre, igual que en el caso de Nino, derivado de la ciudad de Nínive y que no se corresponde con ningún rey concreto, sino que, en todo caso, es acopio de una serie de hechos históricos de varios monarcas que sí existieron). Diodoro nos lo pinta como un rey pacífico e indolente, entregado totalmente a satisfacer su deseo de placer, y con cierta astucia para mantenerse en el poder. Nada tenemos de esta caricatura en Calderón que no sea el nombre del rey y el hecho de ser hijo de Semíramis; y nada del doble cautiverio, y mucho menos de la inverosímil suplantación de Semíramis en el historiador siciliano. Sí que nos cuenta Diodoro que, antes de ser reina, Semíramis se había vestido con unas ropas que camuflaban su condición femenina para pasar desapercibida cuando Ones la invitó a participar en la conquista de Bactria, pero no parece que una cosa pueda tener demasiada ilación con la otra. En suma, nuestro dramaturgo dispone de un nombre que insertar a su gusto en su gran construcción dramática, llegando a ser un personaje clave en su mensaje ideológico, pues Ninias es el contrapeso que dignifica el ejercicio real del poder, después del perverso uso que de la monarquía absoluta hacen Nino y, sobre todo, Semíramis. En una comedia destinada a un público cortesano, y en primer lugar, al propio monarca, Ninias legitima el ejercicio de poder real, eso sí, siempre que se aplique con buen juicio.

C] Cristóbal de Virués⁶⁹⁹ traza algunos rasgos de la figura de Ninias que serán aprovechados por Calderón, aunque la conclusión final del personaje sea muy diferente en uno y otro. Al dramaturgo valenciano, amparado tal vez en la referencia al vestido de Semíramis que hace Diodoro Sículo, se le ocurre el ardid novelesco, aunque bastante inverosímil, de disfrazar de mujer a Ninias (*Zameis Ninias*, como él lo llama) y de hombre a su madre, para hacer posible que ésta usurpe el poder a su hijo abusando de su parecido físico. Zopiro, cortesano cómplice de la reina, le cuenta así el desenlace de su plan: *al fin él queda hecho una doncella, / entre las otras vírgenes vestales, / y en el rostro, que es ese mismo tuyo / juzgarán todos que eres tú, sin duda*. Calderón usará este precedente en su comedia, aunque con más contención, pues es Semíramis la única que se disfraza. También tenemos en Virués algo parecido a la rehabilitación en el

⁶⁹⁸ D.S. II 21.

⁶⁹⁹ VIRUÉS, *La gran Semíramis*, 1048-1051.

poder que Semíramis hace de su hijo, cuando la reina trata de legitimar su mando quitándose el disfraz y mostrando su verdadera identidad, presentando a Ninias como heredero. En realidad, con esta deriva argumental, lo que trata Virués es de dar una vuelta de tuerca más a la demoniaca faz de Semíramis, haciéndola concebir una pasión incestuosa por su hijo. Ninias, consciente de las intenciones de su madre, y en escenas y discursos de patetismo desbordado, acaba por asesinar a su propia madre. Calderón, con buen juicio, prescinde de todo ese exceso dramático, y también da un giro radical al personaje de Ninias, al que presenta como un gobernante sensato que devuelve la legitimidad a la monarquía, a diferencia del dramaturgo valenciano, que lo hace digno sucesor de su madre, simulando su crimen con unas increíbles dosis de cinismo que no dejan ninguna salida positiva al conflicto dramático. Fuera de la pluma de Virués, y de la comedia perdida de Lope de Vega, que sería un interesante punto intermedio entre el levantino y Calderón, Ninias, como personaje secundario del mito, no tiene una presencia significativa en nuestra tradición literaria áurea.

NINO (Νίνος, Ninus)	Total menciones: 175
----------------------------	----------------------

HDA (175)

MENÓN / NINIAS / SEMÍRAMIS

A] *La hija del aire* es la única obra en la que aparece este personaje, como la mayor parte de los relacionados con el mito de Semíramis, un tanto aislado (por su origen oriental, su condición pseudo-histórica y su fuente original helenística) del resto de las leyendas míticas que aprovecha Calderón en sus obras. Comienza la comedia con la gloriosa aparición de Nino, rey de Siria, que regresa victorioso de la guerra. El alboroto de la celebración llega a oídos de Semíramis, hermosa joven que, para evitar que se consumen los hados asociados a ella, está encerrada bajo la custodia del anciano Tiresias, y de cuyo alto destino y ambición comenzamos a tener atisbos. Nino, por su parte, determinado a reinar en Nínive, ordena a su fiel general, Menón (que además está enamorado de la hermana del rey, Irene), que se quede como valido suyo en Escalón. Menón es informado de las particularidades del lugar y, entre otras cosas, del pequeño templo de Venus, al que no le deja acceder Tiresias. A pesar de las advertencias del anciano adivino, que llega a suicidarse cuando percibe la inquebrantable determinación del joven, acaba por encontrarse con Semíramis, de la que rápidamente se enamora. Pero cuando acude a pedir permiso al rey Nino para su boda, encarece tanto la belleza de la muchacha, que cuando el rey se encuentra casualmente con ella (que además le salva accidentalmente la vida), queda totalmente prendado de su encanto y se la arrebató a Menón con contundentes advertencias (*Repara / que te quebraré los ojos / si te atreves a mirarla* 738). Como Menón se resiste a renunciar a Semíramis, Nino lo somete a una progresiva degradación que le deja sin ningún honor ni privilegio. A punto está de matarlo, pero lo mantiene con vida por intercesión de Semíramis, aunque el rey ordena que le saquen los ojos. Una vez libre del obstáculo de Menón, la insaciable ambición de Semíramis irá minando la voluntad de Nino. Para empezar, ella no le permite ser su amante (amenazándole con el suicidio) si no se casa con ella y la encumbra como reina consorte. Menón, que con la ceguera ha cobrado el don del vaticinio, le augura al rey un negro destino, pues Semíramis *Soberbiamente ambiciosa, / al que ahora te constituye / Reina, tú misma des muerte / y en olvido le sepultes...* (750). La primera parte de la tragedia es la historia de la imparable ascensión de Semíramis, a la que encontramos en la cima de su poder al comienzo de la segunda parte, cuando se

nos presenta de luto por la muerte del rey Nino, del que hay fundadas sospechas de que ha sido envenenado por su mujer. El rey, aunque defenestrado por sus errores, de alguna manera sobrevivirá en su hijo Ninias, que será quien llegue a vengar su muerte y dignificar el trono. Nino ya no aparecerá más hasta el final de la tragedia, en forma de terribles remordimientos por parte de Semíramis, cuando, con el juicio perdido, es perseguida por el recuerdo de aquellas personas a las que mató: *¿Qué quieres, Nino, el semblante / tan pálido y macilento? / ... / Yo no te saqué los ojos, / yo no te di aquel veneno, / yo, si el reino te quité, / ya te restituyo el reino. / Dejadme, no me aflijáis: / vengados estáis, pues muero / pedazos de corazón / arrancándome del pecho. / Hija fui del Aire, ya / hoy en él me desvanezco* (786-7).

B] El historiador griego de origen siciliano Diodoro Sículo⁷⁰⁰ nos habla del rey Nino en el libro segundo de su extensa obra, conocida como *Biblioteca Histórica*, el que dedica a contar la historia antigua de Asia desde sus orígenes. De él nos dice que fue el primer rey del que se tiene constancia entre los que gobernaron en aquella parte del mundo, y celebra su valor y su talento militar, que le hicieron acometer con éxito grandes conquistas. Le atribuye el historiador, además de muchas victorias militares, la fundación de la ciudad de Nínive, la que fue capital del imperio asirio. Muchas de las acciones que le asigna tienen el fundamento histórico que le falta al propio personaje (cuyo nombre no es más que una derivación de Nínive), que constituye una suerte de antología de los reyes asirios más conocidos. Cuenta también Diodoro cómo se enamoró de Semíramis y se la arrebató a su marido, su consejero Ones (el Menón de la obra calderoniana), que de manera imprudente había hecho dirigir a su mujer la conquista de Bactra y exhibir con ello su belleza, su valor y su gran talento. Ante la contundente amenaza del monarca de sacarle los ojos si no cede a sus deseos, el pusilánime consejero opta por suicidarse. No le sobrevive demasiado Nino, que tras tener a su hijo Ninias de Semíramis, muere, dejando el reino a su mujer, verdadera protagonista de todo este relato. La narración de Diodoro es parca en lo que más interesa a Calderón, es decir, en la relación del rey con Semíramis. Nada sugiere con respecto al envenenamiento del rey, sino que, más bien al contrario, Semíramis honra la memoria de su marido erigiendo un impresionante monumento funerario. Calderón enriqueció dramáticamente al personaje, dilató su desarrollo (muy escueto en Diodoro) y lo hizo víctima simbólica de la atracción de la lujuria, que nubla su entendimiento y lo lleva al desastre. Con todo, se aprecia con facilidad la identidad entre el Nino de la comedia y el de Diodoro, pues Calderón sí que mantuvo la figura majestuosa del rey, su carácter de conquistador victorioso, y el imperio del monarca absoluto, al avasallar a su fiel valido. La figura de Nino, por otra parte, quedó catalogada como la de un importante rey babilónico. Su mención, como la de Semíramis, es casi una alusión a aquella mítica ciudad. Ovidio⁷⁰¹ convierte al mausoleo del rey en el trágico lugar de cita de Píramo y Tisbe, dos jóvenes babilonios cuyo amor entorpecen sus respectivas familias, y que encontrará en ese lugar un desenlace dramático. Las numerosas versiones que luego se hicieron sobre esta leyenda mantienen la alusión a su exótico emplazamiento.

C] *La gran Semíramis* de Virués⁷⁰² dibuja con bastante precisión el Nino que asumirá Calderón en su comedia. Se enamora de Semíramis nada más verla, cuando Menón le cuenta de manera imprudente que ha sido su mujer la que, en hábito masculino, ha

⁷⁰⁰ D. S. II 1-6.

⁷⁰¹ Ov. *Met.* IV 88 ...*conueniant ad busta Nini...*

⁷⁰² VIRUÉS, *La Gran Semíramis*, 363-365.

dirigido la conquista de Batria. Nino no puede oponerse a su deseo de poseer a la joven (*Mas ¿Harele fuerza yo? / Sí, pues me la hace a mí, / el amor, que me rindió*) y hace una oferta a su capitán general (le da por esposa a su hermana en lugar de Semíramis) que éste rechaza. Estalla entonces la cólera del rey, que lo denigra de manera injusta. Pronto se ve que Semíramis detesta a Nino (prefiere incluso, entregar sus favores a un cortesano), y trama su caída del poder y su muerte. Primero lo somete a una denigrante prisión, y luego lo insta a envenenarse, disfrazada de Ninias, atormentándolo con falsedades. Nino parece expiar con su desastrada muerte el desafuero cometido sobre Menón y su abuso de poder. Calderón asume este trazo, aunque con importantes diferencias, al quitar todo el exceso de patetismo tan del gusto del valenciano y perfilando una figura más contenida, más clásica. Nino, a pesar de sus errores, mantiene un digno porte de rey en Calderón. No sufre el desprecio sexual ni el adulterio por parte de su mujer, ni se representa de manera tan explícita su envenenamiento. Fuera de ese tratamiento extenso de la historia que encontramos en Virués, el rey Nino y su monarquía sobre los asirios de Nínive se convirtieron en un hito de la historia antigua que engrosa listados de grandes monarcas, que son mencionados de manera formular en obras pseudo-históricas, del tipo que podríamos llamar de *hechos curiosos*. Así, Agustín de Rojas⁷⁰³ en su *Viaje entretenido*, incluye al rey Nino en una relación de importantes eventos históricos sucedidos en martes: *En martes / fueron las primeras tierras / y las primeras provincias / que se ganaron por guerra; / y a estas ganó el rey Nino, / que de los Asirios era*. Más atención le prestó Lope de Vega, del que nos consta que trató el mito en una comedia que no nos ha sido conservada, *La Semíramis*. El carácter peyorativo que cobró la reina en la posteridad sirve de excusa al poeta para emitir un juicio misógino en uno de sus sonetos⁷⁰⁴, dedicado al rey Nino: *Perdiendo Nino, en fin vida, honor, reyno, / dixo muriendo: justamente acaba / con muerte vil, quien de mujer se fía*. Siguiendo a Ovidio, los poetas que recrearon bajo su inspiración los amores de Píramo y Tisbe, emplazaron el desenlace de la historia en el sepulcro del rey Nino, que Diodoro asegura que levantó Semíramis en su memoria. Así, Cristóbal de Castillejo⁷⁰⁵, en su *Historia de Píramo y Tisbe traducida de Ovidio*, nos cuenta cómo los jóvenes enamorados quedaron en ese lugar para burlar la vigilancia de sus familias: *Y que fuesen a juntarse / sin torcer ni desmandarse / por el campo y sin camino, / al sepulcro del rey Nino, / porque no puedan errarse*. Luis de Góngora⁷⁰⁶, en su *Fábula de Píramo y Tisbe*, habla del lugar como de un *edificio caduco*, sin citar su naturaleza, aunque sí que menciona al rey al referirse a Babilonia, la ciudad de la que sale Tisbe: *Dejó la ciudad de Nino...* Aquí el rey no es más que una pincelada de exotismo oriental.

⁷⁰³ ROJAS VILLANDRANDO, *Viaje entretenido*, IV, p. 428.

⁷⁰⁴ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 187, 12-14.

⁷⁰⁵ CASTILLEJO, *Obras de amores*, 4278-4282.

⁷⁰⁶ GÓNGORA, *Fábula de Píramo y Tisbe*, 324 / 289.

NOTO (Νότος, Notus)						Total menciones: 9
MEA (1)	FRP (1)	FCF (1)	EDJ (1)	EDC (1)	PCT (1)	PCM (1)
PYA (2)						

AUSTRO

A] Noto es la divinificación del viento del sur. Calderón se refiere a él en varias obras, en general como un soplo fuerte y temible, y a veces como una simple metonimia del viento. En *El mayor encanto, amor*, sin embargo, el Noto aparece como una brisa apacible que completa el cuadro idílico que presenta Circe al descanso de Ulises: *...a los suspiros del Noto, / y a los alientos del aura, / puedes descansar, Ulises, / las fatigas de la caza / en mis brazos* (1535). En *La fiera, el rayo y la piedra*, el Noto, por el contrario, ha tomado un semblante mucho más violento, cuando Irífile explica al principio de la comedia la terrible tempestad que acaba de contemplar: *Dejo aparte el horror del terremoto, / en cuya lid la cólera del Noto, / de tierra y mar, con dos violentas sumas...* (1593). En *Fineza contra fineza* nos volvemos a encontrar con un Noto airado, que parece representar cualquier viento que sopla con fuerza: *Las iras del notu más / se ceban en lo rebelde / del roble que se resiste / que en la caña que se tuerce* (2102). Ismene pone como ejemplo de la ira bien entendida la acción del rayo y el viento, que atacan al fuerte más que al débil, cosa que invita a hacer a Anfión.

Tenemos mejor representado al Noto en los autos sacramentales que en las comedias, también con predominio de su faz airada, aunque con ejemplos de brisa benéfica. En *El divino Jasón* Idolatría amenaza con destruir la nave Argo, *Dando horrores, dando grima, / desatando Astros y Notos, / anegaré sus Pilotos / y pondré el Olimpo encima* (65). En *Psiquis y Cupido (Toledo)*, el Mundo desconfía del rumbo que lleva la embarcación que, para Envidia, sigue merced a su destino, llevada por vientos, en este caso, poco favorables: *Del Aquilón las ráfagas, y el Noto / nos llevan a la ley de su destino* (358). En *Los encantos de la culpa*, el viento del sur, asociado con el Austro, vuelve a ofrecer su aspecto más benévolo, cuando Penitencia exhorta a los vientos favorables (*Notos que venís del Austro, / soplad con suaves auras, / porque hasta el puerto de Hostia / hoy a salvamento salga* 421), para que Ulises pueda salir de Trinacria, frente a los desfavorables vientos del norte que invoca la Culpa. En *Psiquis y Cupido (Madrid)*, encontramos una variación sobre el mismo tema: *Si a ráfagas del notu / perdido el gobernalle, el timón roto...* (374). Por último, en *Andrómeda y Perseo*, el Noto es agrupado con otros dos vientos agresivos (el ábrego y el cierzo), cobrando de nuevo un matiz muy negativo. Dice Medusa (la serpiente del paraíso) que Júpiter, que preveía que su entrada en el jardín supondría un terrible riesgo para sus frutas (las almas humanas) *...siendo en ellas / el ábrego, el cierzo y el notu...* (1700), desfiguró sus facciones para que nadie le hiciera caso, y por eso la convirtió en un monstruo espantable.

B] En la *Ilíada*⁷⁰⁷ encontramos al Noto relacionado con las nubes: ya arremolinándolas, ya provocando la niebla, o dando lugar a una gran borrasca. De manera semejante aparece en la *Odisea*⁷⁰⁸, asociado también a las borrascas y las nubes. Hesíodo⁷⁰⁹ nos comenta sobre su genealogía que es hijo de Astreo (vástago a su vez del titán Crío y de

⁷⁰⁷ *Il.* III 10; XI 306; XXI 34.

⁷⁰⁸ *Od.* XII 288-290.

⁷⁰⁹ *Hes. Th.* 379-381.

Eos, la Aurora), y hermano del Céfito, que despeja las nubes, y del rápido Bóreas. Pero la mejor descripción del Noto como viento portador de la lluvia nos la ofrece Ovidio⁷¹⁰, que lo personifica con atributos que indican humedad, dispuesto a causar el diluvio del que sólo se salvarán Pirra y Deucalión: *aparece volando el Noto con sus húmedas alas, su terrible rostro cubierto por una negra niebla...*

C] Góngora⁷¹¹ lo caracteriza como un viento duro y perseverante en su alambicada expresión para referirse al trozo de madera en que vaga por el mar el náufrago en la *Soledad primera*: *Del siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo Noto / piadoso miembro roto...* En Quevedo⁷¹², el Noto también aparece como un viento húmedo y tempestuoso que, en una alegoría moral, se lleva la fortuna del alto estado, pero que es burlado por la choza del pobre: *¿Ves esa choza pobre que en la orilla, / con bien unidas pajas burla al Noto? / ¿Ves el horrendo y líquido alboroto / donde agoniza poderosa quilla?* Uso muy semejante al que de este viento hace Calderón en *Fineza contra Fineza*.

ORFEO (Ὀρφεύς, Orpheus)				Total menciones: 128
MEA (1)	FRP (1)	EDJ (17)	EDO (109)	

ARISTEO / EURÍDICE

A] Orfeo, uno de los personajes de la mitología griega más estimados por la tradición cristiana, es protagonista de dos autos sacramentales, y tiene un papel de cierta relevancia en uno más, en su calidad de destacado Argonauta. En las comedias, sin embargo, su evocación es sumamente escasa. En su estereotipada calidad de *magos musical*, que ablanda a las piedras y amansa a las fieras, se le recuerda en ***El mayor encanto, amor***, cuando Ulises no se arredra ante la amenaza de Arsidas, rey de Trinacria y rival amoroso por la atención de Circe, que convoca a las fieras a luchar contra el héroe griego: *Aunque a tus voces se muevan / mejor que al eco sonoro / de Orfeo, troncos y fieras...* (1533). En ***La fiera, el rayo y la piedra***, Pigmalión recurre también a la facultad de Orfeo de animar las piedras con su canto, que a él le gustaría tener para vivificar la estatua que ha modelado: *¡Quién fuera Orfeo, y moviera / tu amor!* (1619).

En los autos sacramentales, Orfeo, según hemos dicho, cobra un mayor relieve. En ***El divino Jasón***, es uno de los *Argonautas celestiales*, asimilado a San Juan Bautista. Es citado nominalmente entre los que participan en la expedición, junto con Hércules y Teseo. Esta adscripción a San Juan la explica Teseo al asignar los nombres cuando la alegoría pasa a ser doctrina declarada: *...y tú Orfeo, / Juan te llamarás, que es gracia / y eres tú la Voz del Verbo* (68), refiriéndose, tal vez en un error de concentración, al evangelista.

Papel protagonista asume Orfeo en los dos autos que versan sobre el centro de su mito, la bajada a los infiernos del héroe en pos de su esposa Eurídice, que ha muerto

⁷¹⁰ Ov. *Met.* I 264-273 *madidis Notus euolat alis / terribilem picea tectus aligine uultum...*

⁷¹¹ GÓNGORA, *Soledades*, I, 15-17.

⁷¹² QUEVEDO, *Poesía original completa*, 123, 1-4.

envenenada por la picadura de una serpiente. La analogía de alguno de los elementos del mito con el imaginario cristiano (serpiente, bajada a los infiernos, resurrección), así como la tradición mística de contenido salvífico que tuvo el culto del héroe en la Antigüedad pagana, predisponían a este mito para su adaptación al auto sacramental. En la primera versión de *El divino Orfeo*, la conexión alegórica del héroe (*músico celestial*) se establece con el poder de su música, asimilada al Verbo Divino. Así, comienza el canto con Orfeo dando forma al caos, del que se enseñoreaba Aristeo. Cuando el mundo va tomando su apariencia en virtud del canto de Orfeo, Aristeo no puede soportar su envidia y concibe la idea de raptar a Eurídice, esposa y *mística amante* de Orfeo, y que no es otra cosa que la representación del alma humana. La mujer ensaya una etimología supuesta para el nombre de Orfeo⁷¹³: «*Llámante divino Orfeo / porque Orfeo significa / orador*» (1822). Viven felices los dos en el paraíso, hasta que irrumpe Aristeo, a quien Libre Albedrío ha informado de todos los detalles, incluida la genealogía de Orfeo, hijo de Apolo y Calfope. Con esa información asalta Aristeo a Eurídice en el jardín. Le cuenta a la joven la historia de su caída en desgracia, y trata de seducirla con el ofrecimiento de todas las joyas y honores con que pudiera soñar, desacreditando, de paso, los modestos dones que le brinda Orfeo. La mujer es persuadida por Aristeo a coger la fruta del árbol prohibido, cosa que ella hace desoyendo las advertencias de la Gracia, y donde es mordida por un venenoso áspid. Serpiente que es en realidad Aristeo, y cuya picadura supone la pérdida de la gracia y el paraíso. La súbita desaparición de éste es brutal, dejando sumida a Eurídice en un terrible abismo de desolación. Cuando llega Orfeo, la Gracia le informa de todo lo sucedido. Orfeo le pide desesperado consejo a Amor para atraer a sí otra vez a Eurídice y éste le sugiere bajar al infierno con su harpa y con su canto, harpa labrada de la madera del árbol del que salió la culebra y que significa la cruz. Con Amor desciende a las puertas del infierno, donde encuentra al barquero Aqueronte, quien hace cruzar a Orfeo aquellas ponzoñosas corrientes, conmovido por su canto. Esta travesía significa la muerte de Orfeo (Cristo) por el amor que siente por el alma humana. Llega al infierno en el momento en que Aristeo se ofrecía a Eurídice como esposo, pero la llegada del divino músico provoca un enorme cataclismo. Aristeo, pasmado como está de que alguien entre cantando en el infierno, lugar de llantos, averigua la verdadera identidad de Orfeo-Jesús. Aristeo-Plutón se ve obligado a dejar salir a Eurídice, pero con la condición de que... *cada vez que perdiere / la gracia de que hoy se vale, / y tú la vuelvas el rostro, / ...ha de volver a mi cárcel* (1833). Orfeo instituye el sacramento de la eucaristía, y Aristeo se entrega al terrible dragón del infierno.

En la segunda versión del auto que lleva su nombre, nos encontramos alegorías semejantes, pero tratadas de modo diferente. Orfeo da forma a la nada en el propio infierno, donde escuchan su canto Envidia y el Príncipe de las Tinieblas, que cruzan el Leteo con su barca con la intención de capturar a Naturaleza Humana, Eurídice. Orfeo ha dado forma a la creación en siete días con la mágica melodía de su voz: *Voz que atractiva mueve a ir en su busca* (1841). El séptimo y último día, Orfeo otorga con su canto el alma a la Naturaleza Humana, le da libre albedrío y se entrega al descanso. Es la ocasión para que el Príncipe de las tinieblas y Envidia traten de apoderarse de la hermosa joven. Para conseguir su propósito, el Príncipe invoca al río Leteo, quien sale

⁷¹³ En *Orfeo* tenemos un buen ejemplo de la manera en que concebía Calderón la etimología, como un recurso literario más, sin la menor ambición *filológica*. Explica el término griego con palabras españolas que tienen un ligero parecido, como *orador* o, un poco más abajo, *oro*. Una etimología *popular* y simbólica que se entiende como una convención literaria más, a la que su auditorio no pondría objeción alguna. CHANTRAINE (1968, III, 829), por su parte, considera a Orfeo un término de etimología inverificable.

de un escollo en traje de barquero con una guadaña por tridente. Le ordena que nadie que entre pueda salir, y a todos los someta a su infernal imperio, cosa que asume Leteo. Muy lejos de ese tétrico escenario, los días cantan alabanzas al Señor y bailan acompañados de la Naturaleza y del Placer. Atraído por estos cantos aparece Orfeo, de quien Placer destaca su voz: *¿Siempre tu voz ha de ser / suave, dulce y amorosa?* (1845). Orfeo explica a Naturaleza Humana que él es el galán que la pretende y que ella estará en gracia y armonía con él. La alegoría se basa en el irresistible poder de la música para conformar toda la naturaleza: el músico como creador. La naturaleza acepta la proposición, y Orfeo la introduce en su maravilloso jardín (trasunto del paraíso terrenal), con la advertencia de que puede haber un áspid entre las rosas. Salen el Príncipe y la Envidia vestidos de villanos, que se apoderan de Placer para que les franquee el paso al paraíso. Les informa de que están en Tracia, y que el mayor atractivo es *...un Músico que a su voz / no hay cosa que no se mueva* (1846). Aquí ensaya Calderón una suerte de etimología: *A cuya causa es su nombre / Orpheo, que fe interpreta / dorada voz o voz de oro* (1846-7). También les cuenta que Orfeo está casado con una hermosa mujer, Eurídice, encarnación simbólica de toda la naturaleza humana, a quien ama tanto, que estaría dispuesto a bajar al infierno en su busca. Después de oír esta *fabulilla*, el Príncipe de las Tinieblas ensaya todo un tratado sobre el sentido de la alegoría: *¡Cuántas veces se verán / los Poetas y Profetas / acordes, donde se rocen / verdades en Sombra envueltas!* (1847). Y hay otros muchos ejemplos *...en que se confronten / Divinas y Humanas Letras / en la consonancia amigas / y en la Religión opuestas* (1847). Y sigue su explicación, alcanzando al sentido de la alegoría concreta de Orfeo, como un músico que garantiza la total consonancia de la naturaleza. Es muy interesante la reflexión al respecto, pues el lenguaje intertextual es muy explícito: *Y así, para ver si sale / la Fábula en todo entera, / he de ser yo el Aristeo / que esta Hermosura pervierta...* (1948). Y no puede evitar una etimología, a la que es tan aficionado: *...¿de Antiteos la letra / contra Dios no se traduce? / Y corrompida, ¿no suena / casi lo mismo Antiteo / que Aristeo?* (1848). Salen al jardín Naturaleza y los días, y se encuentran con Mentira y el Príncipe de las Tinieblas. El Príncipe le dicta a Envidia lo que debe decir. Le pregunta a Naturaleza por qué no come la fruta de un manzano que aparece en el jardín, y que es la única a quien su esposo ha ordenado no comer. Le dicen que en esa fruta está la ciencia del bien y del mal y que le está vedada para prevenir que no alcance su divinidad y llegue a la altura de Dios. Naturaleza cede a la tentación y prueba de la manzana, sintiendo de inmediato los síntomas de su culpa. Los días se tornan duros, en vez de placenteros. Finalmente, Naturaleza Humana cae en las manos del Príncipe de las Tinieblas, quien se la entrega a Leteo, para que la haga cruzar el río del olvido. Los días le comunican lo sucedido a Orfeo, pero él afirma que su amor es mayor que el delito de Eurídice, y lo hará explícito con un instrumento, el madero de la cruz: *...ese instrumento de tres / clavijas, y tres Maderos / a los siglos venideros / cítara de Jesús es* (1851-2). Orfeo se dispone a pasar por el martirio de la cruz para recuperar a Naturaleza Humana: *...siendo cada clavija / un hierro penetrante, / cada cuerda un azote / y un golpe cada traste* (1852). Invoca a Leteo, que se sorprende de la llegada al infierno de un mortal no forzado, sino voluntario, y que además pretende salir de donde nadie ha escapado jamás. Y aunque Leteo mata a Orfeo con su guadaña, en el momento de hacerlo sucumbe: *...que al mismo instante / que mato muero, pues / toda mi furia cae / a tus plantas, adonde / muerta la Muerte yace* (1853). Tras un gran terremoto, Orfeo sale victorioso de la muerte y avanza en la nave con Leteo a sus pies cruzando los abismos. Le exige al príncipe de las tinieblas que le entregue a Eurídice, su mujer, que pasa a la nave de la vida, ilustrada con símbolos

sacramentales. Esta nave, la nave de la Iglesia, porta sacramentos que podrán asegurarla.

B] En la *Biblioteca de Apolodoro*⁷¹⁴ ya tenemos, en su seco estilo, una versión con los elementos fundamentales de la leyenda de Orfeo y Eurídice. El héroe es presentado como el hijo de una musa y tal vez de Apolo, origen que hace posible *que con su canto conmovía a las piedras y los árboles*. Se cuenta también en la *Biblioteca* la muerte de su esposa, la dríade Eurídice, por la picadura de una serpiente, y el condicionado rescate, que acaba con su desaparición permanente. También menciona la instauración de sus famosos misterios, y su muerte despedazado por las mujeres de los cícones, celosas de tanta fidelidad a la memoria de Eurídice. Mucho más elaborado aparece el mito en Virgilio⁷¹⁵, inserto en el libro dedicado a la apicultura. En él se cuenta con enorme delicadeza la historia de Orfeo y Eurídice, desde el acoso de Aristeo y la picadura de la serpiente, hasta la muerte del desesperado músico, pasando por la tenebrosa descripción de las moradas infernales. El final feliz lo pone Ovidio⁷¹⁶, la fuente más seguida en la posteridad, que añade a lo ya dicho, el encuentro de los jóvenes esposos después de su muerte *en el campo de los justos*, donde acaban por unirse para siempre. Esta versión esperanzadora es en la que se fundan los dos autos calderonianos, en los que la victoria sobre la muerte es el eje de su mensaje alegórico. Por otro lado, la condición de Argonauta de Orfeo está bien recogida en la epopeya de Apolonio de Rodas⁷¹⁷, quien menciona al ilustre músico como el primero de los navegantes (*En primer lugar recordemos ahora a Orfeo...*), y se mencionan sus extraordinarios poderes.

C] Pérez de Moya⁷¹⁸ dedica un capítulo a Orfeo (*de Orpheo*), en que cita como fuentes a Ovidio y Boecio. En él recoge con amplitud el mito, desde la frustrada liberación de Eurídice hasta su propia muerte despedazado por las *dueñas tracias*, muy enfadadas con el desprecio que Orfeo hacía de todas las mujeres en su exagerada devoción por su esposa muerta. En su *interpretación moral*, el pastor Aristeo, la culebra, Eurídice y Orfeo van encajando en el molde alegórico que encontramos en los autos calderonianos. El cultivo de este tema, tan proclive a contener el mensaje salvífico cristiano, es muy abundante en nuestra literatura áurea, y numerosos los estudios que rastrean con precisión sus fuentes clásicas y su adaptación a nuestras letras⁷¹⁹, y a ellos remitimos para un estudio más profundo. Destacan dos poemas mitológicos dedicados a esta figura, el *Orfeo* de Juan de Jáuregui y *El Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán, una suerte de manifiestos estéticos, escrito el segundo en reacción estilística contra el primero. En ellos el nombre de Orfeo vale como podrían valer el de Apolo o las Musas, es decir, una etiqueta clásica para representar la inspiración poética. Lope de Vega compuso una de sus comedias mitológicas con este tema como argumento (*El marido más firme*), que es un interesante contrapunto, en versión de comedia cortesana,

⁷¹⁴ *Apollod.* I 3, 2 ὃς ἄδων ἐκίνει λίθους τε καὶ δένδρα.

⁷¹⁵ Verg. *G.* IV 453-558.

⁷¹⁶ Ov. *Met* X 1-85 y XI 1-66 (62) *per arua piorum*.

⁷¹⁷ A.R. I, 23 Πρωτά νυν Ὀρφέος μνησώμεθα...

⁷¹⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 39.

⁷¹⁹ CABAÑAS MARTÍN (1947), MARTÍNEZ BERBEL (1999) y ARCAZ POZO (2000) tratan con mucho detenimiento y precisión documental la tradición de este mito en nuestras letras. Su presencia en el Renacimiento, tanto español (mitógrafos y poetas) como italiano (mitógrafos y humanistas), está registrada en BERRIO-MARTÍN RETORTILLO (2002). También es ineludible, para el estudio de las fuentes, y en general, para todos los aspectos relacionados con los dos autos calderonianos mencionados, la introducción que hace DUARTE (1999) en su edición crítica del auto calderoniano.

a los dos autos sacramentales calderonianos. Por último, y aunque se escape un poco de nuestras letras, es interesante aludir al tema de Orfeo como un hito decisivo en el desarrollo de la ópera, pues si la *Favola d' Orfeo* de Poliziano fue una de los primeros pasos en la creación del género, se considera a la obra del mismo nombre de Claudio Monteverdi (1567-1643) como la primera ópera moderna.

PALADIO (Παλλάδιον, Palladium)		Total menciones: 2
ALA (1)	PCM (1)	

PALAS

A] La mención del famoso Paladio es, en *Ni Amor se libra de amor*, muy peyorativa. Psiquis, abandonada en la isla a su suerte por su padre, denigra con amargas palabras a la nave que la ha transportado y que se aleja de su vista: *...marino Paladión es / que en sus entrañas engendra / tantas máquinas de engaños, / de traiciones y cautelas, / que no se les da ejemplar* (1963). Es muy significativo que en uno de los dos autos sacramentales paralelos a la comedia, *Psiquis y Cupido-Madrid*, Calderón utilice la misma metáfora para referirse a la nave que abandona a la joven, aunque esta vez en boca de Edad Tercera: *Si ves cuánto fugitivo / el bajel se hace a la vela, / siendo a esta tropa de vidrio / embreado Paladión, / que con voz de sacrificio, / a solo abortar traiciones / a aquestas montañas vino* (376). La nave es un símbolo del engaño, igual que el *paladión* tal y como lo entiende Calderón. Parece evidente que nuestro dramaturgo hace referencia al caballo de Troya, don de Palas a los griegos, pues fue la diosa la que inspiró la idea de su construcción a Ulises.

B] Sin embargo, *el Paladio* era una estatua fabricada por los dioses que se guardaba en Troya y que había caído del cielo. Tenía la propiedad de conferir inmunidad a aquella ciudad que lo albergara. Curiosamente, y a pesar de su vinculación original con el mito troyano, no aparece mencionada en la épica homérica. En la *Biblioteca de Apolodoro*⁷²⁰ se nos cuenta cómo Ilo, al fundar Troya, pidió a Zeus que mandara un signo que acreditase su conformidad con la creación de la ciudad. El paladio, colocado ante su tienda, fue la señal que esperaba. Apolodoro describe la estatua en su forma y dimensiones. Más adelante se habla de que el robo del *Paladio* era una condición esencial para la caída de Troya, pues con él la ciudad era inviolable. Los griegos, en una acción llevada a cabo por Diomedes y Ulises, robaron la estatua (o una copia, según otras tradiciones que aseguraban que el verdadero Paladio fue llevado a Roma por Eneas), e hicieron posible la victoria griega sobre Troya. Este hurto es contado por Virgilio⁷²¹ y esgrimido por Áyax en el famoso juicio de las armas de Aquiles, según la versión ovidiana⁷²².

C] Pérez de Moya⁷²³ tiene un capítulo dedicado al Paladio, en el que sólo menciona su llegada a Troya, y el carácter de inviolabilidad que confería a la ciudad. Pero en

⁷²⁰ *Apollod.* III 12, 3; *Epit.* 5, 10.

⁷²¹ Verg. *Aen.* II 162-195.

⁷²² Ov. *Met.* XIII 98-105.

⁷²³ PÉREZ DE MOYA, III, 9.

Cervantes⁷²⁴ nos encontramos una acepción semejante a la que se puede presumir en Calderón, donde el Paladio no sería la estatua, sino el célebre caballo que sirvió para asaltar la fortaleza de Príamo. Don Quijote, que no acaba de tener muy clara la montura sobre Clavileño, rememora aquel episodio: *Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio aquello del Paladión de Troya, que fue un caballo de madera que los griegos presentaron a la diosa Palas, el cual iba preñado de caballeros armados, que después fueron la total ruina de Troya*. Lope de Vega⁷²⁵ también incurre en el error, refiriéndose al Paladión como *...al tiempo que metiendo la tramoya, / del gran Paladión, de armas preñado, / echaron fuego a la ciudad de Eneas...*

PALAS (Πάλλας, Pallas)						Total menciones: 118
MEA (1)	HDA (1)	FAP (45)	ALA (1)	FAM (2)	EDP (65)	EDJ (1)
PCT (1)	VDP (1)					

DISCORDIA / EPIMETEO / MERCURIO / MINERVA / PALADIO / PERSEO

A] La mención a Palas tiene cierta complejidad en Calderón. Unas veces no es más que un apelativo de Minerva, otras, sin dejar de serlo, parece potenciar la faz más guerrera de la diosa, y también nos encontramos una Palas diferenciada de Minerva, que actúa incluso como su competidora en una de las comedias. En *El Mayor encanto, amor*, las sirvientas de Circe afirman su disposición a acudir a la lucha que contra ella promueve Arsidas. Una de ellas, Astrea, utiliza la mención a Palas como símbolo de afirmación guerrera: *A Palas verás armada / cada vez que me mirares* (1539). En *Fieras afemina amor*, cuando Hesperia cuenta la procedencia de las famosas manzanas doradas de su jardín, hace mención al famoso *Juicio de Paris*, con lo que Palas no es otra cosa que un heterónimo de Minerva: *Aquella hermosa manzana / de oro, que fue competencia / de Venus, Palas y Juno...* (2029). El mismo sentido tiene su alusión en *Ni Amor se libra de amor*, en la que el *Juicio de Paris* se pone como ejemplo de una decisión tan difícil como la que deben asumir los pretendientes de Psiquis y sus hermanas: *...a todas tres las dotó / de beldad, gracia e ingenio; / tanto, que Paris confuso, / no determinara el premio / de aquella manzana de oro, / viendo entre las tres suspenso / cuanto litigan iguales / de su justicia el derecho, / mejor (o mente la fama) / que Juno, Palas y Venus* (1945).

El personaje, sin embargo, se hace mucho más complejo en *La estatua de Prometeo*. En esta comedia, Palas se presenta como celosa rival de su hermana Minerva (*De Júpiter y Latona, / hermanos del Sol, Minerva / y yo nacimos...* 2074). Está totalmente entregada al patronazgo de la guerra y las armas, frente a Minerva, que sin abandonar su condición guerrera, sin embargo se dedica mucho más el estudio y las ciencias. Prometeo, en agradecimiento a Minerva por haberle conferido su profunda sabiduría, ha construido una estatua a la que invita a rendir pleitesía al pueblo del Cáucaso y a su hermano Epimeteo. Paralelas inclinaciones que Palas y Minerva muestran, respectivamente, Epimeteo y Prometeo, el primero hacia la guerra y el segundo hacia el estudio. Por eso Palas se enoja contra Epimeteo cuando éste manifiesta una excesiva afición hacia la estatua. Le insta a destruirla o, si no lo hace, le amenaza con ponerse en contra suya. El problema se hace más agudo cuando la estatua cobra vida, con el nombre de Pandora, y

⁷²⁴ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XLI.

⁷²⁵ LOPE DE VEGA, *La Gatomaquia*, II, 187-189.

la atracción de Epimeteo hacia ella se acentúa. Palas se ve obligada a recurrir a Discordia, para que motive el enfrentamiento entre los dos hermanos. Por otra parte, la diosa hace ver a Apolo que le falta un rayo (hurtado por Prometeo, con la ayuda de Minerva), para que el dios castigue al titán. Discordia avisa a Epimeteo que su destino es amar aborrecido a Pandora, y a Prometeo que el suyo es aborrecer a esta mujer, que lo ama. En esto se produce un gran terremoto y se oscurece el sol, cosa que Prometeo atribuye a Apolo, enfadado por el robo de su rayo, y Epimeteo a Palas, por haber adorado a otra. Minerva y Palas argumentan ante Apolo, que no toma partido por ninguna de las dos. Discordia, por su parte, sí ha conseguido dividir al pueblo. Los partidarios de Prometeo invocan a Minerva y los de Epimeteo, a Palas. La contienda termina en primera instancia con dos decretos enviados por Júpiter, que implican el castigo a Prometeo y la destrucción de la estatua. Palas quiere que se ejecute prontamente lo mandado y se enfrenta a Minerva, que está dispuesta a mediar ante el padre de los dioses por su favorito. En estas acciones se vuelve a hacer patente la oposición entre Palas, que reclama su condición guerrera (*Porque a la par del mismo Marte, / diosa de las armas soy* 2095), y Minerva, que responde: *Yo de las letras Mortales* (2095). La condición guerrera de Palas es afirmada, con sorna, hasta por el gracioso Merlín (...¿no reparas que Palas se ofenda, y viendo / el que para ti la guardas / airada se vuelva en / dios Palos la diosa Palas? (2078). Para desenredar esta pendencia de solución imposible, aparece al final de la comedia Apolo entre un impresionante aparato escénico (llega entronizado en un sol entre cánticos de alabanza) y, en el papel de *deus ex machina*, resuelve el conflicto. Cuenta que Minerva ha ido junto a Júpiter a pedirle perdón, y que el gran dios se lo ha concedido. Palas y Discordia huyen vencidas, como causantes de la inquina y el odio entre los hermanos, y todo el pueblo, con Epimeteo y Prometeo a la cabeza, se reconcilia. La comedia termina con las bodas de Prometeo y Pandora (pues, finalmente, el titán se ha enamorado de su antigua estatua), y con una exaltación de la majestad de Apolo. Palas (y todo lo que ella simboliza) ha sido vencida por Minerva.

En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* también tiene Palas un papel importante en la comedia, donde, junto con Mercurio, ayuda a Perseo a conseguir la gloria que le corresponde como hijo de Júpiter. Su plan es conducir al héroe a la gruta de Morfeo, para hacerle vislumbrar allí unas visiones sobre su origen que le hagan concebir grandes proyectos. Mercurio le pide a Palas que aparte a Discordia de Juno para que ésta no le estorbe en sus hazañas, cosa que hace la diosa de manera expeditiva, cuando Discordia pretende delatar sus planes y los de Mercurio. Consigue Palas arrojarla de su alcázar, y deja paso libre a Mercurio para que cumpla su objetivo. Discordia se queja amargamente ante Juno de los impedimentos que los dos hermanos divinos le ponen para ejecutar sus órdenes. Juno manda a Discordia bajar al infierno, con la ayuda de una vara que ella le va a dar, en busca de las Furias, para que persigan a Dánae y Perseo. Entre tanto, Fineo, empujado por los celos, hace público el oráculo que condena a Andrómeda como única solución para acabar con el monstruo que asuela al reino. Perseo, por su parte, recibe la ayuda de los dioses para luchar contra Medusa. Mercurio le da su caduceo, con el que adormirá a las hermanas de Medusa, y Palas le ofrece un escudo para que se refleje en él su monstruoso rostro. Cuando consigue llegar al lugar donde están las Górgonas, Perseo logra dormir con el caduceo de Mercurio a las dos hermanas de Medusa y le pone a ésta frente a sí el escudo entregado por Palas. De esta suerte consigue salir victorioso del combate y llegar a tiempo, a lomos de Pégaso, para salvar a Andrómeda del peligro que la acecha. Palas y Mercurio han conseguido el objetivo de encumbrar a su hermano a la gloria que merecía su origen.

En los autos sacramentales también registramos la aparición de la diosa. Así, en *El divino Jasón*, se menciona a la nave Argo (trasunto de la iglesia), que se enfrenta a los dos símbolos paganos de la guerra: *Contra Marte y contra Palas / las velas y jarcias mueve, / que mariposa de nieve / apague el sol con las alas* (61). En *Psiquis y Cupido (Toledo)*, el coro que acompaña a Gentilidad insta a adorar a los dioses paganos, que representa en cuatro: «...cantad, cantad con eco veloz, / a Palas, a Venus, a Juno y al Sol» (347). Por último, en *El verdadero dios Pan*, Gentilidad considera que sus dioses son los que han vencido al demonio. La diosa cazadora, Diana, lo ha conseguido con ayuda de Palas y Belona, las dos encarnaciones femeninas de la guerra: *...pues yo fui quien invocó / en la Luna a Diana, y no / para mi blasón en eso, / sino en que con su persona / traje en las etéreas alas, / sobre el escudo de Palas / la celada de Belona* (1250).

B] Calderón presenta la figura de Atenea (así nos referimos de una vez a Minerva y Palas) desdoblada en dos identidades. La primera, diosa de la sabiduría y de las artes, pero al mismo tiempo diosa belicosa, es presentada ya desde Homero con el epíteto de *Palas*. Su correlato romano, Minerva, asume la personalidad de la divinidad griega prácticamente sin matices en la mitología latina. La aparición *desdoblada* que nos propone Calderón en esta tragedia puede encontrar fundamento en la tradición mítica en la personalidad separada de Palas. Significativo a este respecto es el testimonio que encontramos en la *Biblioteca de Apolodoro*⁷²⁶ que nos presenta a Palas como una amiga de Atenea desde su niñez, que al ser abatida involuntariamente por la diosa en un ejercicio de caza, la recreó de nuevo como estatua, el célebre *Paladio*. Calderón, incluso, establece la genealogía común a ambas, cuando dice Palas: *De Júpiter y Latona / hermanos del sol, Minerva / y yo nacimos* (EDP, 2074). El epíteto de Palas vinculado a Atenea es constante en la épica homérica, y no necesita acreditación documental. Igualmente aparece en Virgilio el apelativo de *Pallas*, aunque en este caso, sin acompañar a Minerva, sino como nombre alternativo. En Ovidio⁷²⁷, en el pasaje dedicado a Perseo, se menciona a la diosa auxiliadora como *Palas guerrera*. Parece que el matiz que a veces introduce este epíteto, según lo dicho, es potenciar un tanto la faz guerrera de la deidad.

C] Pérez de Moya⁷²⁸ dedica un extenso capítulo a Minerva, en uno de cuyos artículos habla de los *Varios nombres que dan a Minerva*. Previamente ha distinguido entre cinco *Minervas*. En el relativo a Palas, ofrece una confusa serie de etimologías *a posteriori* que no tienen otro interés que el vincular el apelativo *Pallas* a la tercera Minerva, la que asume el perfil más belicoso: *a la tercera conviene aun más propiamente, porque es deesa de la guerra y en la guerra hay muchos movimientos y temores*. En Lope de Vega⁷²⁹ encontramos a Palas asumiendo la doble personalidad de la Atenea sabia y belicosa, cuando se disputan la *rosa blanca* en una suerte de reedición del *Juicio de Paris*: *Juno presuntuosa la pedía, / como reina y de Júpiter esposa, / Palas por la mayor sabiduría, / o porque fue de las batallas diosa...*

En definitiva, tenemos indicios en la tradición antigua para una eventual (de ninguna manera sistemática) asociación del epíteto con el perfil belicoso de la diosa. Pero ello no

⁷²⁶ Apollod. III 12, 3.

⁷²⁷ Ov. Met. V 46 *Bellica Pallas*.

⁷²⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 8, 3.

⁷²⁹ LOPE DE VEGA, *La Circe, La Rosa blanca*, 433-436.

hasta tal punto que justifique el planteamiento que hemos descrito en *La estatua de Prometeo*, la obra calderoniana en que Palas tiene un mayor interés y presencia.

PAN (Πάν, Pan)	Total menciones: 122
----------------	----------------------

VDP (122)

ARCADIA / DIANA / LUNA

A] Pan es el protagonista del auto sacramental *El verdadero dios Pan*. Ya desde el título queda claro que se trata de una alegoría que utiliza el personaje de la mitología griega como cobertura para expresar un dogma teológico. Para que no haya dudas desde un principio, Calderón explica la naturaleza de la alegoría: *Y pues vamos convenciendo / gentilicas ignorancias, / prosigamos a dos luces / con todas las circunstancias / que lo alegórico pide...* (1242). Planteamiento que legitima, incluso, con una falsa etimología *...en que es omne el pan, y el omne / es todo,...* (1242). De acuerdo con la versión calderoniana, Pan se concentró en la investigación astronómica, fijándose sobre todo en la Luna, *...por ser la imagen más clara / de la noche, más hermosa, / pura, limpia, tersa y blanca* (1242). Este interés termina por derivar en un intenso amor puro, porque *...si reparas / que en el místico sentido / (que es en el que aquí se habla), / en particular la Luna / es viva imagen de un alma, / con que común lo es de toda / la naturaleza humana* (1242). En definitiva, y siguiendo su propia definición de alegoría (*La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es* 1242), se nos hace ver que Pan es Jesucristo, que dedica todo su amor al Alma Humana. La Noche advierte a Pan que hay un monstruo suelto, y que la Luna acudirá, como Diana cazadora, a su captura. Antes de que aparezca el monstruo se nos ofrece una traslación al código pastoril de la visión teológica del mundo: el mayoral del ganado es el Mundo, y sus pastores son el Judaísmo, la Gentilidad y la Apostasía, mientras que Sinagoga, Idolatría, Simplicidad y Malicia son villanos. El Mundo considera que cada uno de los pastores debe proteger a su rebaño de la fiera como le parezca bien, pues él da abrigo a todas las religiones. Cuando irrumpe la fiera (monstruo horrible de aliento mortífero que representa al demonio), ni Gentilidad ni Judaísmo ni Apostasía han defendido sus rebaños como debieran, y dejan desamparada a la Luna, la Naturaleza Humana, a quien sólo socorre Pan, que se enfrenta y pone en fuga al demonio, a pesar de las tentaciones con que éste le trata de seducir. La Luna, a pesar de tan gran favor, se muestra desagradecida con Pan y se arroga ante todos el mérito de la victoria, aceptando las adulaciones de los demás pastores. Incluso cuando Pan le hace entrega del ejemplar más querido de su rebaño, que se había extraviado, la Luna sigue sin hacerle aprecio (*Segunda vez, ¡cielos!, viendo / su inconstante rosicler, / en mi segunda fineza / con sequedaz y aspereza / vuelve el rostro...* 1251). El atuendo tosco y humilde de Pan no atrae a la Luna. Para ver a quién escoge ésta se organiza un certamen, en el que los pastores ofrecen un don de agradecimiento al astro: Apostasía le entrega una *manchada oveja*, Gentilidad el vellocino de oro y el Judaísmo la piel y el vellón de Israel en Gedeón. Pan, por su parte, y expresándose de manera harto críptica, ofrece algo mejor, *una cordera sin mancha*. Este último don hace que Luna se decante finalmente por él, a quien quiere por esposo y señor de sus rebaños, un dios no precisamente estimado por Gentilidad (*...pues yo / ni le estimo ni le aprecio / entre mis dioses, el nombre / de dios Pan* 1257). Una vez concluido el certamen, vuelve a aparecer el terrible monstruo que hace las veces del demonio, y todos huyen, salvo Pan, dispuesto a dar su vida. Con una honda golpea al demonio, que cae en brazos de Judaísmo. Éste, enfurecido por su

contacto, encuentra solo a Pan y lo derriba con un tronco (símbolo de la cruz). A su muerte hay un gran terremoto y se hace la noche; todos sienten asombro y temor ante los prodigios que se suceden. Pero pronto Pan-Jesús reaparece resucitado, y nos cuenta la clave de su naturaleza: *...corriendo / a la oscura confusión / de humanas letras el velo / del fabuloso dios Pan / en el Pan dios verdadero* (1261). Lo que significa una exaltación, otra vez, de la eucaristía. La Fe aparece para confirmar esta interpretación y exaltar el sacramento, reafirmado simbólicamente por la salida a escena de un niño con la cruz a cuestas. El auto termina con la postergación del Judaísmo, cuya viña es entregada a Gentilidad, pues mientras el primero se muestra obstinado en su negación de la verdadera fe, la Gentilidad acaba por aceptarla.

B] Para este auto hace uso Calderón de Pan, diosecillo de los pastores y majadas, originario de la región de la Arcadia, idealizada por los poetas bucólicos griegos y todos sus epígonos. Su aspecto físico es bastante repulsivo (ya desde el himno homérico a él dedicado), un híbrido de hombre y animal, muy parecido a un sátiro. Es digno representante del cortejo de Dioniso, con lo que ello tiene de sublimación de los instintos y representante de la fuerza generatriz de la naturaleza. De todo ello, nada más que las trazas de pastor y la evocación de su nombre (la etimología griega, *todo*, hará que para algunos filósofos represente la encarnación del universo), además de su afición por Selene (la Luna), a quien regala unos bueyes blancos, nos encontramos en el auto de Calderón. Ni Homero ni Hesíodo mencionan a este dios, y en la *Biblioteca de Apolodoro*⁷³⁰ la referencia no es más que eso, una mera alusión en la que se ofrecen dos posibilidades genealógicas. Donde más se hace notar su presencia es en la poesía bucólica, tanto helenística (Teócrito⁷³¹) como romana (Virgilio⁷³²), pero nunca con las connotaciones salvíficas que encontramos en Calderón. Ovidio⁷³³ pone en contacto al diosecillo campestre con Diana a través del mito de Siringe, la bella ninfa al servicio de la diosa cazadora, que era tan parecida a ella que sólo el arco de oro que portaba la divinidad permitía distinguirlas con facilidad. Diana la convirtió en una sonora caña para evitar el asalto del pícaro diosecillo.

C] En Pérez de Moya⁷³⁴ se describe a esta divinidad agreste (*de medio abajo, muy áspero y velloso, y los pies de cabra*), y se adorna la descripción con una larga declaración moral. También se nos habla del regalo que hace Pan a la Luna, y que tanta importancia tiene en el desarrollo del auto para granjearse su favor: *Fue también amado de la Luna, a quien ofreció un vellocino de lana blanca...* Quevedo⁷³⁵ hace una descripción burlesca del diosecillo campestre que recoge lo esencial de su estampa clásica: *Entró con gran zurrido el dios Pan, resollando con dos grandes piaras de númenes, faunos, pelicabros y patibueyes*. Lope de Vega⁷³⁶, sin embargo, anticipa en el *Auto de la Maya* la visión de Pan (derivada, esencialmente, de su paronomasia con el pan) como alegoría de Dios: *Y así justamente a vos / de Dios Pan el nombre os dan, / porque ser Dios y ser pan / ¿quién puede ser sino Dios?*

⁷³⁰ Apollod. I 4 1; Epit. 38.

⁷³¹ Theoc. Id. I 5.

⁷³² Verg. G. III 392; B. VI 21.

⁷³³ Ov. Met. I 689-712.

⁷³⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 3.

⁷³⁵ QUEVEDO, *La hora de todos y la fortuna con seso*, 583.

⁷³⁶ LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria*, III (p. 286).

PANDIÓN (Πανδίων, Pandion)	Total menciones: 2
-----------------------------------	--------------------

ALA (2)

A] Sólo se cita a Pandión en una comedia, *Ni Amor se libra de amor*. Lidoro, rey de Aterón, le comenta a Arsidas, rey de Chipre, los sucesos que le acontecieron después de que luchara en su favor ...*en las guerras que tuvisteis / con Pandión, aquel soberbio / monstruo, que de la Fortuna / pretendía entonces serlo...* (1945). Un poco más adelante nos encontramos con una mención a la misma guerra, pero hecha, en esta ocasión, por el gracioso Friso: ...*soldado fui en Chipre, cuando / a Arsidas, su rey invicto, / Pandión, un bárbaro isleño, / corsario del Ponto, quiso / tiranizarle el laurel...* (1951).

B] Ninguno de los varios *Pandiones* que registra la mitología clásica se adapta al perfil que ofrece Calderón. Este nombre tuvieron dos reyes míticos de Atenas, que ni consta que fueran Gigantes, ni mucho menos corsarios. El mito que más populariza la figura de Pandión es el de Progne y Filomela, sus dos hijas, que se vengán cruelmente de la lujuria de Tereo, y que fue incluido por Ovidio⁷³⁷ en sus *Metamorfosis*. Todo parece indicar que Calderón utilizó este nombre tan rotundo (con su acento agudo) para designar un pretendido monstruo de su invención que amenazara el reino de Chipre. Como mucho podríamos tener un eco de la guerra con que empieza la descripción del mito en Ovidio y que sostiene Pandión contra unos pueblos bárbaros de los que el poeta no da mayores detalles.

C] En la literatura española Pandión es una figura muy secundaria en el mito de Filomela y Progne. La obra que más por extenso recoge esta leyenda popularizada por Ovidio es la *Filomena* de Lope de Vega⁷³⁸, en concreto su primera parte, que es la que ofrece la narración mitológica. Comienza la obra describiendo la guerra que sostiene Pandión, rey de Atenas, con Lisandro, rey de Macedonia. La ayuda del tracio Tereo es decisiva para la victoria ateniense, y en su celebración se concierta la boda de éste con una de las hijas de Pandión, Progne. Sin embargo, esa misma noche Pandión tiene un misterioso sueño en el que se le aparece su mujer, advirtiéndole de que no permita que la boda se celebre. El rey no hace caso del aviso y permite la boda, con las funestas consecuencias conocidas, sin que el papel del monarca vuelva a tener gran relevancia. Poco apreciamos de este Pandión en la alusión calderoniana.

PANDORA (Πανδώρα, Pandora)	Total menciones: 86
-----------------------------------	---------------------

EDP (86)

DISCORDIA / EPIMETEO / MINERVA / PALAS / PROMETEO

A] Pandora sólo aparece en *La estatua de Prometeo*, donde asume una difícil identidad. Prometeo, retirado en el monte Cáucaso ...*a la especulación / de causas y efectos...* (2068), adquiere una extraordinaria sabiduría con el auxilio de la diosa Minerva. En agradecimiento talla una hermosa estatua dedicada a la divinidad, para estimular su veneración entre los naturales de aquellos agrestes parajes. La estatua causa una general admiración, y una devoción muy especial en su hermano Epimeteo. Minerva, en

⁷³⁷ Ov. *Met.* VI 424-674.

⁷³⁸ LOPE DE VEGA, *La Filomena*, I (cantos I y II).

compensación, le promete cumplir el deseo que se le ocurra al titán. Éste opta por cobrar un rayo del Sol para favorecer a la raza humana. A pesar de la exigencia de la petición, Minerva asciende con él hasta las mansiones de Apolo, de las que Prometeo hurta un rayo. Al poner en contacto este rayo con la mano de la estatua, ésta cobra vida mortal, totalmente independiente de la diosa que fue su modelo, recibiendo el nombre de Pandora. Aunque Prometeo cree que se trata de Minerva, Pandora, que ni siquiera lo conoce, le hace ver que es una persona diferente. El fenómeno lo explica la voz del coro (*Que quien da las ciencias, da / voz al barro y luz al alma* 2081). A pesar de su nueva condición, Pandora recibe el homenaje del pueblo, cosa que irrita sobremanera a Palas, envidiosa del trato que se le da a su hermana. Con la ayuda de Discordia hará todo lo posible por traer a su devoción a Epimeteo, que siempre estuvo rendido a ella, y perjudicar a Prometeo y Pandora. Pandora, en respuesta a tan cariñoso recibimiento, pretende repartir las presuntas riquezas que hay en su cofre, pero de él sólo sale humo. Por otra parte, se empieza a tejer un episodio de amores cortesanos típicos de esta clase de comedias, pues Discordia anuncia que el destino de Epimeteo es amar aborrecido a Pandora, mientras que el de Prometeo es aborrecer, amado, a la misma mujer. La complejidad de este planteamiento se acentúa con la aparición intermitente de Pandora y de la estatua, creando una confusión notable.

Entre tanto, Discordia ha hecho su papel y ha dividido a los hermanos y al pueblo, que toma partido por uno o por otro. La situación sólo se arregla con la intervención divina que, en un principio, es favorable a castigar a Prometeo por el hurto del rayo y eliminar a la estatua, pero que más tarde se atempera con los ruegos de Minerva ante Júpiter, quien corrige esta decisión. La comedia acaba de una manera apacible, con Prometeo y Epimeteo reconciliados y el primero, por fin, unido con Pandora en matrimonio.

B] Pandora está inscrita en la Antigüedad en lo que podríamos llamar *ciclo de Prometeo*. Los detalles del mito y sus fuentes se completan con los apartados referidos a Prometeo y Epimeteo. Igual que en su caso, también para Pandora hay que remontarse a Hesíodo⁷³⁹, quien hace toda una exhibición de misoginia al referirse a ella como el origen de todos los males. Zeus no sólo castigó a Prometeo por su desmesurado afán de sabiduría y por el robo del fuego, sino también a su principal beneficiario, el género humano, al que inundará de desdichas. Para ello ofreció a Pandora como regalo a Epimeteo (el torpe entre los dos hermanos), junto con una jarra que simboliza todos los males que afligen al hombre. Calderón, en un mito ya de por sí confuso, mezcla muchos aspectos que nos trasmite la tradición clásica: asocia el modelado del hombre con la creación de la estatua, y ésta con Pandora.

C] Calderón innovó en el tratamiento del mito, pues no es nada frecuente su cultivo en nuestra literatura áurea, y menos con el nivel de complejidad y sugestión que tiene en la comedia que hemos comentado. En los capítulos dedicados a Prometeo y Epimeteo se refieren los aspectos más destacados, tanto de las fuentes clásicas como de la presencia del ciclo mítico en nuestro Siglo de Oro. Aquí sólo nos resta incidir en la sorprendente elección de Pandora como protagonista del despliegue iconográfico que Diego Velázquez ideó para el Salón de los Espejos del antiguo alcázar de Madrid, por desgracia desaparecido en su totalidad. Proyecto que ejecutó en su mayor parte el pintor Carreño de Miranda, bajo la atenta vigilancia de un muy interesado Felipe IV. La bóveda estaba dividida en cinco tramos, cada uno de los cuales contenía un episodio de

⁷³⁹ Hes. *Op.* 59-106.

la leyenda: *El nacimiento de Pandora, La asamblea de los dioses reunida para dotar a Pandora, El regalo de Júpiter a Pandora, Pandora ofreciendo el don de Júpiter a Prometeo que lo rechaza y Las bodas de Epimeteo y Pandora*. No hay equivalente literario de esta exhibición mitológica, y contrasta vivamente la atención prestada por los pintores con el olvido de los poetas y dramaturgos.

PARCAS (Μοῖραι, Parcae)			Total menciones: 14
TMP (1)	FRP (12)	CYP (1)	

ÁTROPO / CLOTO / LÁQUESIS

A] En tres comedias tenemos mención a las Parcas, diosas de raigambre romana que asumieron el papel de las Moiras (Μοῖραι) griegas. Divinidades asimiladas en términos muy generales al concepto de *destino*, acreditando el cumplimiento del que, mejor o peor, le toca a cada persona. Más tarde este concepto se fue personificando, hasta convertirse en tres hermanas (generalmente denominadas como Átropo, Cloto y Láquesis), que hacen el papel de las hilanderas de la vida humana, tejiendo nuestro destino y cortando, al fin, el hilo que nos une a la vida. Aquí recogemos las menciones que, o bien se hacen a las tres en conjunto, o bien a una cuando aparece sin especificar su nombre propio, porque cada una de las tres tiene dedicado su correspondiente epígrafe.

En *Los tres mayores prodigios* la mención a *la Parca* recuerda a su representación como hilanderas y a la asociación con la idea de muerte de la que son símbolo. El gracioso Pantuflo, cuando Teseo recibe el ovillo de Dédalo, bromea con la identidad de éste al considerar que ese hilo lo puede conducir a la muerte: *La Parca es, pues nos regala / con hilado* (1569).

Mayor y más relevante presencia tienen las Parcas en *La fiera, el rayo y la piedra*, donde aparecen personificadas con sus nombres propios. A ellas acuden, en su condición de videntes del futuro, y siguiendo el consejo de Irífite, los tres galanes (Pigmalión, Ifis y Céfalos) a informarse sobre la razón de los prodigios a que han asistido (eclipse y terremoto) desde su llegada a la isla. Ellas viven en una *...lóbrega ruta funesta, / rudo templo consagrado / en mal fabricada cueva...* (1595). Allí llegan las tres, y se acercan a presencia de *...las tres deidades severas* (1597). Al ser invocadas por los jóvenes, cada uno le confiere su atributo particular: Láquesis *...desvaneces el estambre*, Cloto *...deshaces el copo a vueltas* y Atropos *...la inexorable tijera / que es el fin de los alientos, / a arbitrio tuyo gobiernas* (1597). Explican lo sucedido como *Dolores de parto han sido, / con que ha nacido a la tierra / su mayor ruina* (1597). Les anuncian muy crípticamente que lo que ha venido al mundo es para ellos *fiera* (para Céfiro), *rayo* (para Ifis) y *piedra* (para Pigmalión), enigmática explicación que, andando la comedia, tomará sentido. Como buenas adivinas, se las presenta ciegas (*Este rapaz / sin duda oyó de las ciegas / Parcas la voz...* 1598). Por su parte, Cupido, que ha venido al mundo cerca de la puerta de la gruta de las Parcas, ha labrado su arco y sus flechas a partir del mismo árbol del que está construida dicha puerta, lo que establece una conexión entre la infalibilidad de ambos conceptos, el amor y la muerte: *...que nacen de una raíz misma / las armas tuyas y mías: / por eso, humanos, alerta; / que somos ellos y yo / las que a ninguno reservan* (1599).

En *Céfalo y Pocris* se utiliza su denominación casi como nombre común, cuando Pocris, que es obligada a discutir con Filis por Céfalo, dice: *Hoy tengo de ser tu parca* (69), con el sentido de *tengo que matarte*.

B] Las Moiras (o la Moira, en singular), entendidas como la divinificación del destino personal, se hacen notar con profusión en la épica homérica. Es frecuente su aparición en el momento de la muerte de un combatiente, donde suponen la materialización de su destino. A simple título de ejemplo nos puede servir este hexámetro de la *Ilíada*⁷⁴⁰, en el que se describe una muerte: *Entonces la Moira trabó a Diores Amarincida*. Interesante testimonio, por cuanto ya se asocia a la Moira con el concepto de *atar*. Hesíodo⁷⁴¹ hace nacer estas divinidades de la Noche, que a su vez se originó del Caos. Es decir, son fuerzas primigenias y misteriosas, cuyo poder deriva de entidades anteriores a los dioses olímpicos, a cuyo imperio no están sujetas. Las cita por sus nombres y les reconoce dos funciones: la que hace honor a su etimología, es decir, repartir *la porción* de destino que le toca a cada cual, y también la de castigar los delitos (llama a las Moiras y a las Ceres *vengadoras implacables*), pero no hay rastro en él de la metáfora del hilado. En la *Biblioteca de Apolodoro*⁷⁴² se las somete al orden divino, pues aparecen como hijas de Zeus y Temis. Platón⁷⁴³ nos ofrece una descripción muy plástica de las tres hermanas, habitantes del mundo infernal que tienen el conocimiento del presente, del pasado y del futuro. El filósofo nos las presenta ya aplicadas a la rueca y el hilado, pero sin especializar su tarea de la manera en que las encontramos más tarde. Para Virgilio, en la épica romana, las Parcas disponen el destino. Al comienzo de la *Eneida*, al esbozar el planteamiento de la obra, el poeta sugiere que el poder de Roma sobre Cartago estaba decidido porque *...así lo hilaron las Parcas*⁷⁴⁴. Y como el último destino humano es la muerte, Parcas y muerte acaban significando la misma cosa⁷⁴⁵: *Ahora veo que el joven se enfrenta a un destino desigual, y que el día de las Parcas y la fuerza enemiga se aproximan*. En la literatura latina representan una idea que concurre muchas veces con los *fata* (los *hados* de nuestra literatura), abstracción despersonalizada del destino. De estos testimonios y de otros muchos que se podrían argüir, vemos cómo las Parcas eran un concepto bastante indefinido, que envolvía la idea de destino, pero sin una definición nítida, ni conceptual ni iconográficamente.

C] Pérez de Moya⁷⁴⁶ dedica un capítulo del libro consagrado al mundo infernal a las tres *hermanas concordés*, y las describe en su iconografía más común como hilanderas: *...dicen que en naciendo el hombre hilan su vida en una rueca: Clotho da la estopa, o tiene la rueca: Lachesis la hila: Atropos corta el hilo*. Habla también de la cueva oscura en que habitan, cosa que encontramos en Calderón. Góngora⁷⁴⁷ representa lo nebuloso del concepto en un soneto en el que exalta la construcción del monasterio de El Escorial, cuya magnificencia puede sortear el inexorable destino que espera a todas las

⁷⁴⁰ Il. IV 517 Ἐνθ' Ἀμαρυγκείδην Διώρεα μοῖρα πέδησε.

⁷⁴¹ Hes. Th. 217 νηλεοποιίνους.

⁷⁴² Apollod. I 3.

⁷⁴³ Pl. R. 617c.

⁷⁴⁴ Verg. Aen. I 22 Sic uoluer Parcas.

⁷⁴⁵ Verg. Aen. XII 149-150 nunc iuuenem imparibus uideo concurrere fatis, / Parcarumque dies et uis inimica propinquat.

⁷⁴⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VII, 7.

⁷⁴⁷ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 6, 12-13.

cosas: *Perdone el tiempo, lisonjee la Parca / la beldad de esta Octava Maravilla...* Con los valores aludidos, tan misteriosamente reflejados en *Las Hilanderas* de Velázquez, cita a las Parcas Cervantes⁷⁴⁸: *Así era discreta como bella, y era la más bella del mundo, y lo es, si ya los hados envidiosos y las parcas endurecidas no la han cortado la estambre de la vida.* En cuanto a la tradición específica que vincula el funesto nacimiento de Cupido con la predicción que sobre él hacen las Parcas, está muy bien representada en las letras españolas, como demuestra un epigrama del poeta neolatino valenciano Jaime Juan Falcó⁷⁴⁹, *Alma Venus praegnans...* (publicado en 1600), que gozó de nada menos que cinco traducciones a lo largo del siglo XVII, algunas de poetas notorios, como Bartolomé Leonardo de Argensola o Agustín de Salazar y Torres.

PARIS (Πάρσις, Paris)					Total menciones: 7
MEA (1)	ALA (1)	FAM (2)	FCF (1)	MDJ (2)	

HELENA / JUNO / PALAS / VENUS

A] El célebre héroe troyano es mencionado en cinco dramas mitológicos, pero no constituye en ninguno de ellos un personaje de mayor relevancia. Las alusiones, por tanto, no dejan de ser un trazo del barniz clásico que tanto contribuye a dar aire de leyenda antigua a estas composiciones. En *El mayor encanto, amor*, Paris es citado en relación con su famoso Juicio, cuando Ulises reclama el apoyo de la diosa Minerva, argumentando la ofensa que le hicieron los troyanos al elegir a Venus como la más hermosa: *Acuérdate que ofendida / de Paris, a nuestro acero / la fiaste tu venganza* (1513). En *Fieras afemina Amor* se considera a las doradas manzanas del Jardín de las Hespérides como frutos del árbol al que dio origen *la manzana de la discordia*, que fue allí plantada: *Venus, / ufana con la sentencia / de Paris, viendo que un árbol / inmortal su triunfo acuerda...* (2029). Un poco más adelante, Paris se convierte en uno de los ejemplos que Hespéride da a Hércules de héroes arrastrados por el amor a una mujer: *Eneas por Dido; y con él / Paris por Helena...* (2056). En *Fineza contra Fineza*, Anfión considera que su devoción por Venus ha sido premiada por la diosa, igual que ésta premió a Paris tras el famoso Juicio: *...que Venus, / quizá agradecida a mi obsequio, / bien como a Paris, intenta / darme una hermosura en premio* (2109). En *Ni Amor se libra de amor*, el Juicio de Paris sirve como metáfora de la dificultad que tiene Lidoro de elegir entre las tres hermosas hijas del rey Atamas: *tanto, que Paris confuso / no determinara el premio / de aquella manzana de oro, / viendo entre las tres suspenso / cuanto litigan iguales / de su justicia el derecho, / mejor (o miente la fama) / que Juno, Palas y Venus* (1945). Por último, en *El monstruo de los jardines*, se presta más atención a las funestas consecuencias del Juicio que al juicio mismo, pues la alusión es a la inminente Guerra de Troya: *Ya sabes cuánto ofendida / Grecia del atrevimiento / de Paris, tratando vive / de su venganza los medios...* (1988). Un poco más adelante, Tetis explica la complicidad de Venus con los troyanos: *...y dígallo Venus, pues / siendo en el*

⁷⁴⁸ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XXXVIII.

⁷⁴⁹ Los datos están extraídos de dos artículos de HERRERA MONTERO (1996). Consideramos interesante la reproducción del epigrama del poeta valenciano, por su conexión directa con el planteamiento del mito en la obra de Calderón: *Alma Venus praegnans, cum iam prope partus adesset, / Consuluit Parcas quid paritura foret. / Tigrin, ait Lachesis: silicem Cloto: Atropos ignem, / Nc responsa forent irrita, natus Amor.* Una traducción muy literal es la que ofrece el propio autor del artículo: *La alma Venus, preñada, al estar ya próximo el parto, / a las Parcas consultó qué es lo que iba a parir. / Un tigre, Láquesis dijo; una piedra, Cloto, y que fuego / Atropos. Para a las tres no desmentir, nació Amor.*

robo de Elena / cómplice, como soborno / que fue de la competencia / de Paris... (1999), haciendo alusión también a la Guerra de Troya, como exige el argumento de la comedia.

B] El episodio del *Juicio de Paris* es uno de los más recreados por escritores y artistas plásticos en todas las épocas. El hijo de Príamo gozaba de una enorme belleza, pero su capacidad guerrera dejaba bastante que desear, como se pone de manifiesto en la *Ilíada*⁷⁵⁰ cuando retrocede amedrentado ante Menelao, lo que le cuesta una severísima admonición de su hermano Héctor: *¡Desdichado Paris, el de figura más hermosa, mujeriego, seductor!* Con esta reputación atraviesa Paris la literatura antigua, con más fama de galán enamorado que de valiente guerrero. Una fuente muy importante es Ovidio⁷⁵¹, una de cuyas *Heroidas* escribe Paris a Helena.

C] Pérez de Moya⁷⁵² le dedica un capítulo a Paris y otro a las *Bodas de Peleo y Thetis* y *Juicio de Paris sobre la manzana de oro*, en los que no se aparta de la versión mítica más estandarizada. Tratar de inventariar las alusiones en nuestra literatura al famoso *Juicio de Paris* sería tarea imposible, con lo que hemos escogido una a título de ejemplo: a punto de acabar la novela, don Quijote⁷⁵³ ve (mal) pintadas las escenas del rapto de Helena y el abandono de Dido por parte de Eneas, cosas que su señorío no podría haber consentido: *encontrara a aquestos señores yo, y ni fuera abrasada Troya, ni Cartago destruida, pues con solo que yo matara a Paris se escusaran tantas desgracias*. La mala fama de Paris siguió intacta a través de los tiempos.

PASÍFAE (Πασιφάη, Pasiphae)	Total menciones: 5
TMP (5)	

ARIADNA / FEDRA / MINOS / MINOTAURO / TESEO

A] A Pasífae sólo la encontramos referida con su nombre en la comedia *Los tres mayores prodigios*, en la jornada segunda, la dedicada al ciclo mítico cretense. Cuando Teseo requiere información de Lidoro sobre el lugar en que se encuentra, el comandante de las tropas del rey Minos le pone en antecedentes sobre la historia de la casa real. El relato comienza con la unión de Minos y Pasífae, hija de un rey llamado Artemidoro de Grecia. Desde un principio no se escatiman vituperios contra la reina (*Bella era, no era hermosa; / que entre hermosura y belleza / hay distinción, si se advierte / que hermosura dice entera / perfección, belleza no* 1563; *...poco honesta...; ...torpe y liviana...*(1563); *...desenfrenada y resuelta...* 1564). Se deja entender que Pasífae buscó de manera voluntaria la monstruosa unión con el toro (*Irracional amor* 1564), que hubo de dar un terrible fruto (*...pues sus entrañas revienta, / medio toro y medio hombre / un monstruo, cuya fiereza / fue castigo siendo aborto* 1564). A resultas del parto, Pasífae murió. Calderón, en boca de Lidoro, carga tanto las tintas que no encuentra palabras para designar el acto de bestialismo: *...porque no hay voces que sepan / hacer suave las frases / de tan áspera materia...* (1564).

⁷⁵⁰ Il. III 39 Δύσπαρι, εἶδος ἄριστε, γυναιμανές, ἠπεροπευτά.

⁷⁵¹ Ov. Ep. XVI.

⁷⁵² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 42; 43.

⁷⁵³ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, LXXI.

En el auto sacramental *El laberinto del mundo*, el papel de Lidoro como narrador de la historia previa de la familia de Minos lo asume Fedra-Verdad. Aunque no hay mención explícita al nombre de Pasífae, es fácil encontrarla bajo la Segunda Esposa que tuvo Género Humano (su primera esposa fue el Alma Pura, de quien tuvo dos hijas, la Voluntad libre y la Natural ciencia). La Segunda Esposa es la Naturaleza Humana, de sorprendente hermosura, pero vanidosa e imprudente. Igual que en la comedia, el pecado que comete es tan nefando, que encuentra retóricas dificultades para ser expresado, aunque finalmente se carguen las tintas con contundencia: *...que no ha de encontrar mi lengua / razones con que explicarse, / porque es su Culpa tan nueva, / tan detestable, tan torpe, / tan abominable y fea, / que escandaliza callada; / ved qué será manifiesta* (1566). No sólo fue adúltera, sino que cometió la falta con una abominable serpiente. El fruto de este *...irracional amor* (nótese el paralelo con la comedia) / *concibiendo por la oreja / parió por la boca un monstruo / de tan horrible extrañeza...* (1566). Este monstruo es la Muerte (*...tan voraz es, que de sola / sangre humana se sustenta* 1567).

B] Por lo que hace a la comedia, sorprende, en primer lugar, que Calderón invente una filiación genealógica para Pasífae, cuando es un personaje mitológico muy conocido y de ilustre abolengo, hija de Eetes, hermana de Circe y tía de Medea. El ciclo minoico, apenas desarrollado en Homero y Hesíodo, lo encontramos bien establecido en la *Biblioteca de Apolodoro*, tanto en su genealogía⁷⁵⁴ como en el grueso de la leyenda. Ovidio, de manera sorprendente, dado el potencial plástico de la leyenda, no le dedica demasiada atención en sus *Metamorfosis*, salvo un apresurado resumen⁷⁵⁵ inserto en el mito de Neso, Minos y Escila. Lo que sí que queda patente en la tradición antigua es la mala fama que adquirió la mujer de Minos. Propercio⁷⁵⁶, por ejemplo, al referirse a algunas de las mujeres hermosas que están en el infierno, atribuye a Pasífae el epíteto de *deshonesta*.

C] Pérez de Moya⁷⁵⁷ dedica un capítulo al ciclo mítico cretense (*De Minos y Laberinto de Creta, y del Minotauro y Pasipha*). En él narra con bastante detenimiento lo fundamental de su argumento, con algunos detalles, como la vaca de madera, que Calderón omite. En la *declaración moral* Pasífae es considerada el Alma, hija del Sol, el Dios verdadero, que cuando se aparta de la razón y se entrega a los placeres y deleites es capaz de engendrar un verdadero monstruo; lo podemos considerar un primer modelado del personaje que Calderón ofrece en el auto sacramental. La carga peyorativa que arrastra el nombre de Pasífae aparece de manera brusca en los primeros compases de *La Celestina*⁷⁵⁸, cuando Sempronio consuela con un comentario denigratorio hacia las mujeres a su amo Calisto de las dificultades que éste encuentra para atraer a Melibea: *Dije, que tú que tienes más corazón que Nembrot ni Alexandre, desesperas de alcanzar una mujer; muchas de las cuales, en grandes estados constituidas se sometieron a los pechos y resuellos de viles acemileros, e otras a brutos animales. ¿No has leído de Pasífae con el toro; de Minerva con el can?* En los apartados dedicados a los demás protagonistas del ciclo cretense se menciona el tratamiento del mito en general en la

⁷⁵⁴ *Apollod.* I 9,1 y III 1,3.

⁷⁵⁵ *Ov. Met.* VIII 135-136.

⁷⁵⁶ *Prop.* II 28,52. *...nec proba Pasiphae...*

⁷⁵⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 26.

⁷⁵⁸ *La Celestina*, acto I, esc. IV (ed. Castalia, Madrid, 2006).

obra de otros autores contemporáneos de Calderón, en los que la consideración de la reina cretense no varía con respecto a la aquí comentada.

PÉGASO (Πήγασος, Pegasus)			Total menciones: 6
TMP (1)	FAP (2)	FAM (3)	

MEDUSA / PERSEO

A] El caballo alado, nacido de la sangre de Medusa, tiene presencia en tres de las obras consideradas. En *Los tres mayores prodigios* la referencia a Pégaso es puramente circunstancial, utilizada como elemento de comparación por Danteo para contarle a Hércules que ha visto a Neso y a Deyanira huyendo a gran velocidad: *y al aire el cabello suelto, / volaba ya, y no corría, / el Pegaso pareciendo, / que era caballo con alas, / distinguiéndolas el viento / en ser aquellas de pluma, / y ser estas de cabello* (1577).

En *Fieras afemina Amor* Hércules se sirve de Pégaso para acceder al Jardín de las Hespérides. Para ello tiene que acudir previamente al monte Parnaso y cobrarlo de las Musas. El criado del héroe, Licas, ya lo ve desde la lejanía con sus famosos atributos *... (al tiempo que don Pegaso / en el último perfil / del monte, batiendo el ala, / tremola al aire la crin 2047)*. Hércules se hace con el caballo alado y con él puede acceder al famoso jardín.

En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* se cuenta el nacimiento del caballo alado a partir de la sangre de Medusa, decapitada por Perseo. El oráculo le había anunciado a Perseo que de la sangre de la Górgona obtendría ayuda para llevar a cabo sus empresas, y cuando aparece el caballo, Lidoro lo define con aliento poético: *Monstruo es de dos especies / pues hijo es de tierra y aire* (1673). A lomos del caballo llega el héroe en el preciso momento en que el monstruo marino se iba a echar sobre Andrómeda, momento en que Perseo evoca la leyenda más famosa asociada a Pégaso, la de Belerofonte (aunque confundiendo montura y jinete): *Alado Belerofonte, / bruto y ave en piel y pluma, / que aborto fuiste engendrado / de la sangre de Medusa...* (1677).

B] El nacimiento de la sangre de Medusa lo tenemos testimoniado ya en Hesíodo⁷⁵⁹ donde también trata de explicar el poeta la etimología de su nombre (*su nombre derivaba de haber nacido junto a las fuentes del Océano*). Ovidio⁷⁶⁰, en sus *Metamorfosis*, menciona a Pégaso en el fragmento dedicado a Medusa, de cuya sangre nació *Pégaso, veloz por sus alas...*

C] Pérez de Moya⁷⁶¹ tiene un capítulo para el caballo Pégaso, al que describe con detalle: *...que tiene alas y cuernos y los pies de hierro*. Comenta las dos hipótesis de su nacimiento (de Medusa en ambos casos, pero en uno de su sangre, en otro concebido con Neptuno), y la patada que, según Pérez de Moya, dio al monte Parnaso (confundido con el Helicón tanto en este autor como en Calderón). Pégaso se convirtió en ejemplo de

⁷⁵⁹ Hes. *Th.* 280-283 (283) τῶ μὲν ἐπώνιμον ἦν, ὅτ' ἄρ' Ὀκείανου παρὰ πηγὰς γένεθ'...

⁷⁶⁰ Ov. *Met.* IV 785-786 *pennis fugacem / Pegason...*

⁷⁶¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 30.

buena cabalgadura, como pone de manifiesto Cervantes⁷⁶² en la presentación de Clavileño, en la que se citan algunos de los más ilustres caballos de la historia, real y mítica: *El nombre –respondió la Dolorida– no es como el caballo de Belerofonte, que se llamaba Pegaso, ni como el del Magno Alejandro, llamado Bucéfalo...* Pero debe ser innovación calderoniana el que Pégaso estuviera confinado en el monte Parnaso.

PELEO (Πηλεύς, Peleus)	Total menciones: 19
-------------------------------	---------------------

HSF (17)	MDJ (2)
----------	---------

AQUILES / ÉPAFO / FAETÓN / TETIS

A] En *El hijo del Sol*, *Faetón* el nombre de Peleo se atribuye a dos personajes, uno actuante en la comedia, y otro como simple referencia. El que interviene en la comedia aparece en su inicio con otro nombre, Épafo, rivalizando con su supuesto hermano Erídano-Faetón por el amor de Tetis, que ha llegado a la costa sobre una concha. Tetis, deidad marina, trata de cobrarse una pieza en tierra, para no ser menos que Diana, que ha abatido a Delfino, un monstruo marino. Sin embargo, el espanto que le produce la bestia (que no es otra que una Clímene desastrada) hace que se desmaye ante ella. De esta peligrosa situación la rescata Erídano-Faetón, que antes había salvado también a Admeto. Pero los merecimientos de ambas acciones van a parar injustamente a Épafo-Peleo. Esta circunstancia, a pesar de su buena disposición por aclarar el malentendido (*Advierte que / yo esa fineza no hice* 1870), hace que la rivalidad entre los dos jóvenes vaya creciendo hasta el enfrentamiento, tanto que al final vienen a luchar entre sí, y sólo la presencia de Admeto y Erídano-anciano logra separarlos. Es en esa situación cuando Admeto repara en que el puñal que usa Épafo-Peleo tiene el anagrama de Peleo (padre de Admeto y abuelo de Épafo), lo que da ocasión a Erídano-anciano de explicar el misterio del puñal: cuenta que tiempo atrás encontró a una mujer y a un pequeño niño a la deriva en una barca, con el mismo puñal que porta el joven y que llevaban como única señal de identificación. Admeto certifica este relato añadiendo que la mujer y el niño abandonados en la barca eran Erífile y Épafo. Admeto, prisionero de Anfión (padre de Erífile), tuvo con la hija de éste a Épafo, pero el padre de la joven no consintió en su unión, y Admeto sólo pudo preservar la vida de su mujer y su hijo dejándolos a su suerte en una barca, y con el puñal como señal. Fueron recogidos por Erídano-anciano, quien se ocupó del infante al morir su madre. Revelado el misterio, Admeto acoge a Épafo como su heredero y cambia su nombre por el de su abuelo, Peleo (*...te han de admitir mis vasallos / por mi hijo y mi heredero, / conmigo a la corte ven, / donde te aclame mi reino / príncipe suyo trocando / de Epafo el nombre en Peleo...* 1875). Épafo invita a Faetón a figurar como su hermano, pero éste se resiste, al intuir un origen aún más glorioso.

Su rivalidad se acentúa cuando Erídano-Faetón se entromete entre Tetis y Peleo y, también, entre ellos y la bestia que tratan de cazar y que no es otra que su madre Clímene. Mientras Faetón sigue avanzando en el conocimiento de su verdadero origen, Peleo se va tornando cada vez más agresivo en sus requerimientos a Tetis, celoso de la inclinación que ésta muestra por Faetón, hasta el extremo de tramar con Amaltea el rapto de la joven para satisfacer su deseo (*Vea Faetón que me nombro, / si él el Sol, yo su Proteo, / pues su mejor luz le robo* 1901). Cuando Faetón ya ha sido reconocido

⁷⁶² CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XL.

como hijo del Sol, y conduce ufano el carro de su padre por el cielo, contempla cómo Peleo y unos enmascarados raptan a Tetis, lo que le hace perder el dominio de los caballos con las desastrosas consecuencias conocidas. Abatido Faetón por el rayo de Júpiter, Tetis y Peleo, finalmente, se unen en matrimonio (*Si lo que te ofendí amante / puedo restaurar esposo, / sea el temor de sus iras, / de Júpiter desenojo* 1902).

En *El monstruo de los jardines* Peleo aparece mencionado como padre de Aquiles, cuando Tetis, su madre, le previene sobre el cumplimiento del aciago destino que le aguarda, y que se remonta al acto de violencia del que él es resultado. Peleo (*príncipe altivo / de la isla...* 1998) observó de manera casual, en el curso de una cacería, la irresistible belleza de Tetis, que le impulsó a pedir sus favores, a lo que ella se negó. Tetis no entra en más detalles, turbada por la vergüenza, pero deja claro lo sucedido al comentar a su hijo que *...embrión de una violencia / fuiste, porque no te quejes / de mí, sino de tu estrella; / pues eres tan desdichado, / que cuando todos se precian / que nacieron de un amor, / naciste tú de una fuerza* (1998). Cuenta también que ella, para ocultar semejante baldón, *...a él le di muerte, y a la isla / quemé...* (1998).

Como hemos observado en muchos otros personajes mitológicos, Calderón hace un uso mucho más que libre del mito antiguo. En la primera de las comedias, el autor toma la pareja mítica de Tetis y Peleo como podría haber tomado cualquier otra, asumiendo de la tradición clásica sólo sus nombres, su emparejamiento y el acto inicial de violencia en su relación, pues la Nereide trató de esquivar a su pretendiente mutando en diversas formas, como le confería su condición de deidad marina. En la segunda comedia, Calderón se concentra en este acto de violencia, pero extremándolo para hacer a Aquiles fruto de una culpa heredada.

B] En la *Iliada*⁷⁶³ tenemos citada la famosa boda entre Tetis y Peleo, inicio remoto de la gran contienda, cuando Aquiles, al enterarse de la muerte de Patroclo, lamenta que su amado compañero muriera con la armadura que dieron a Peleo los dioses como regalo de bodas. Muy por extenso se ocupa de describir la boda de Peleo Catulo⁷⁶⁴, que le dedica un famoso epilio. Según su relato, ninguna violencia hubo en la relación con Tetis, sino todo lo contrario, amor y consentimiento mutuos. Ovidio⁷⁶⁵ detalla con minuciosidad el mito de Tetis y Peleo: cómo Júpiter, temeroso de la predicción de Proteo, que anunciaba que el hijo de Tetis sería más poderoso que su padre, y a pesar de sentirse muy atraído por la belleza de la ninfa, hace que ésta se una a un mortal. La unión no es fácil, pues Tetis se resiste y se defiende usando su cualidad proteica. Pero, aunque al principio logra atemorizar a Peleo, acaba por sucumbir a su tenacidad, siendo resultado de esta unión Aquiles. Tenemos, pues, tanto la relación entre Tetis y Peleo como el acto de violencia del segundo sobre la primera.

C] Pérez de Moya⁷⁶⁶ sigue disciplinadamente la fuente ovidiana, sin ninguna aportación novedosa. Calderón, sin embargo, manipula el material mítico, concentrando su atención, esencialmente, en el acto de violencia en que se engendró Aquiles, y combinando distintos ciclos míticos sin ningún apuro. Contemporáneo de Calderón,

⁷⁶³ *Il.* XVIII 79-85.

⁷⁶⁴ *Cat.* 64.

⁷⁶⁵ *Ov. Met.* XI 221-291.

⁷⁶⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 43.

Agustín de Salazar y Torres⁷⁶⁷ escribió una comedia (con loa incluida) dedicada a la famosa pareja con motivo de la onomástica de Doña Mariana de Austria. En ella hace hincapié sobre la venganza divina de Júpiter y Apolo, enamorados de la Nereide pero temerosos de los vaticinios de Prometeo: *El hijo de Tetis, fiero, / excedería a su padre / en el poder y en el esfuerzo*. Peleo es, pues, favorecido por Júpiter para conseguir a Tetis. En cualquier caso, como es tradición ya desde la épica homérica, el mayor protagonismo de Peleo reside en ser padre de Aquiles, y con esta función genealógica es como más aparece en nuestra literatura, como en este ejemplo de Lope de Vega⁷⁶⁸: *...cuando vertió su sangre el fiero atrida, / y halló Ulises al hijo de Peleo*.

PERSEO (Περσεύς, Perseus)			Total menciones: 268
FAP (227)	ESP (1)	PYA (40)	

ANDRÓMEDA / CASIOPEA / CEFEU / FINEO / MEDUSA / PÉGASO / POLIDECTES

A] Nos encontramos al gran héroe argivo en tres de las obras de Calderón consideradas, mencionado de pasada en una de ellas, pero protagonista de las otras dos. En el auto sacramental *El Sacro Parnaso*, en el certamen de mitología comparada que establecen Gentilidad y Judaísmo, Gentilidad echa mano del nacimiento de Perseo para compensar la alusión que Judaísmo hace de Acas: *También encerrada aquí, / de otra lluvia de oro, Dánae / concibe al Perseo que venza / la medusa inexorable...* (780).

Rango de protagonista tiene el héroe en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Se presenta en esta comedia como un muchacho altivo y despótico con los sirvientes que lo acompañan. Éstos, hartos de semejante actitud, le hacen ver que no tiene razones para ser así, puesto que no es hijo verdadero de Cardenio, el viejo mayoral con quien vive, sino que llegó a la costa en una frágil embarcación junto a su madre. Esto se lo dicen amarrándolo entre todos, para evitar sus represalias (*¿qué te persuade a pensar / que eres más que un extranjero, / advenedizo pastor, / hijo vil de un adulterio, u de otra traición?* 1643-4). Perseo reprocha a su madre Dánae que no le quiera aclarar su verdadero origen, pues ella está muy temerosa de las iras de Juno, pero él siente una atracción especial hacia Júpiter, cada vez que lo invoca. Por su parte, Palas y Mercurio deciden ayudar a su hermano, y para ello conciben el plan de llevarlo a la gruta de Morfeo para hacerle ver allí una suerte de ensoñaciones que le permitan vislumbrar su verdadero origen. Juno, con la ayuda de Discordia, tratará de obstaculizar cualquier promoción de su hijastro. La ocasión de demostrar su valía se le presenta a Perseo cuando Fineo cuenta en la corte la historia de Andrómeda, y Lidoro la de Medusa. Perseo se siente impulsado a acometer ambos actos heroicos, liberar a Andrómeda y acabar con Medusa. Atraído por la sombra de Andrómeda, el héroe penetra en la cueva de Morfeo, donde entre brumas se le revelan los amores de su madre y Júpiter, estímulo aún mayor para acometer las hazañas pendientes. Las cosas se van facilitando cuando Polidectes presencia el reconocimiento que Polidoro hace de Dánae, y rehabilita a madre e hijo, acogiéndolos en el palacio. Perseo se decide entonces a realizar sus proezas, mientras Discordia tratará, como última solución, de enfrentar a Perseo con Fineo por medio de las Furias, a las que busca en el infierno. Para la consecución de su

⁷⁶⁷ SALAZAR Y TORRES, *Tetis y Peleo*, 76-78.

⁷⁶⁸ LOPE DE VEGA, *La hermosura de Angélica*, XII, 427-428.

objetivo, Perseo cuenta con el auxilio de Mercurio y Palas, que le conceden los atributos necesarios. Mercurio le entrega su caduceo, con el que adormecerá a las hermanas de Medusa, y Palas le da un escudo bruñido donde reflejar el rostro de la temible Górgona. Con estas armas, Perseo y su criado llegan a África, el país de Lidoro, en busca de Medusa. El héroe logra entrar en *su albergue*, donde la custodian sus hermanas (llamadas, contra la tradición, Sirene y Libia) mientras ella duerme. Con el caduceo de Mercurio consigue anular su vigilancia y llegar a presencia de Medusa. Al ponerle frente a sí el escudo, Medusa sufre el paralizante efecto de su propia mirada y Perseo le corta la cabeza. De la sangre derramada surge Pégaso, a quien Perseo captura para volver a Acaya. En Trinacria, entre tanto, llevan a Andrómeda vestida de luto al sacrificio. Las Nereides hacen oídos sordos a sus súplicas y argumentos y la encadenan desnuda a una roca. Perseo llega sobre el caballo justo en el preciso momento en que sale el monstruo marino para acometer a Andrómeda. El joven se enfrenta contra el monstruo, pese a las protestas de Andrómeda, a la que ya se ve totalmente enamorada y que prefiere sacrificar su vida a que corra peligro la de Perseo. Pero el héroe vence a la bestia y el rey, en recompensa, le ofrece la mano de su hija. En este momento aparece Lidoro anunciando la identidad de Perseo y su acto de heroísmo al matar a Medusa. Juno se da por vencida e insta a Discordia abandonar su plan. Pero cuando todo parece arreglado sale a escena Fineo, atormentado por los celos, con la intención de matar a Perseo, pero es abatido de un flechazo por Lidoro. Como un espectacular colofón a toda la comedia aparece el propio Júpiter reconociendo a Perseo como su hijo.

La comedia tiene su reflejo sacro en un auto sacramental, *Andrómada y Perseo*. En el auto, Andrómeda representa el alma humana (Humana Naturaleza), que vive en un hermoso jardín asistida por los cuatro elementos y por su padre. De este idílico estado la pretende arrebatar el demonio, que es Fineo, y que cuenta con la ayuda de Medusa, la Culpa, para la ejecución de sus planes. Medusa sólo puede inficionar un árbol que hay en el jardín y que no pertenece a ninguno de los cuatro elementos. Para acercar a Medusa junto al árbol han de dominar a Libre Albedrío, hasta que la joven pierda la gracia que la protege. Pero de este primer intento la salva Perseo (trasunto de Cristo, aunque prefiere no identificarse claramente ante Andrómeda), contándole de manera hartamente cautelosa su fábula: *Las Humanas (letras) dicen (bien / que en sentido fabuloso, / como sin Luz de la Fe) / que Júpiter, poderoso / dios de dioses, me engendró / concebido en lluvias de oro* (1703). La requiere por esposa, y le advierte que evite comer la fruta del árbol prohibido, pues es el único ponzoñoso de todo el jardín. Andrómeda, sin embargo, instigada por Medusa, no puede resistir la tentación y prueba el ponzoñoso fruto. Inmediatamente, todo su maravilloso jardín se desvanece convirtiéndose en un lugar de desolación, pena y dolor. La joven va a ser sacrificada en un escollo a un terrible monstruo marino y, en su camino al sacrificio, aparecen Medusa y Perseo. La primera, dispuesta a participar en su inmolación, el segundo en su rescate. En ese momento, Perseo le hace ver a Medusa su rostro en el escudo, y de esta manera acaba con ella. Finalmente aparece el cortejo que lleva a Andrómeda medio desnuda (*...desnuda de afectos, / que mi ser desvanecían...* 1710), y que deja a la joven abandonada en soledad al monstruo marino. Cuando está a punto de morir, se siente un terremoto y aparece el demonio sobre un dragón, que alardea de que la va a destruir sin oposición. Justo en este momento llega Perseo, anunciando al demonio que ha matado a Medusa y enfrentándose a la bestia. En la lucha, Perseo acaba venciendo a Fineo-demonio, y libera a Andrómeda, quien se da por su mujer. Pero Perseo ha quedado herido de muerte, aunque promete volver por Andrómeda en otra forma. La joven convoca a los elementos, que la siguen entusiastas, así como a su padre, el Centro de la

Tierra. Todos invocan a Perseo, que acaba por aparecer en un altar, con una custodia, en majestad, y con Medusa y el demonio a sus pies. Exaltación eucarística con la que se acaba el auto, cuyo mensaje es la victoria del sacramento sobre el pecado.

Calderón, igual que sucede con Teseo, sabe hacer un uso muy diferente (y, al mismo tiempo, coherente) del mito según lo aplique en la comedia o en el auto. En la primera, la cercanía con la tradición clásica es mucho mayor, hasta el extremo de sentir la impresión, por momentos, de asistir a una pura dramatización del texto ovidiano. Sin embargo, en el auto sacramental el héroe pagano se cristianiza, y el mensaje que porta es mucho más importante que el respeto a su leyenda, que se aleja y desnaturaliza.

B] Perseo protagoniza uno de los ciclos más importantes de la mitología griega. Lo encontramos mencionado ya en la *Iliada*⁷⁶⁹, cuando Zeus, encendido por una desmesurada pasión amorosa hacia su mujer, Hera, le confiesa no haber sentido un deseo semejante por ninguna de sus famosas amantes, entre las que cuenta a Dánae, *que tuvo a Perseo, el más ilustre de los hombres*. Hesíodo⁷⁷⁰, por su parte, recoge el episodio de Medusa, ofreciendo una etimología de Pégaso relacionada con πηγγή, manantial. En la *Biblioteca de Apolodoro*⁷⁷¹ se narra también por extenso su mito. Pero es Ovidio⁷⁷², sin duda, la fuente clásica principal, pues recorre todo el ciclo mítico de Perseo, desde su nacimiento hasta la liberación de Andrómeda y la posterior batalla con Fineo, a lo largo de más de cuatrocientos cincuenta versos; recorrido que hace también Calderón en su comedia, aunque, naturalmente, utilizando sus propios recursos (como el de la misteriosa narración de su nacimiento en la cueva de Morfeo).

C] Pérez de Moya⁷⁷³ no dedica ningún capítulo monográfico a Perseo, aunque va repasando, a través del cuarto libro de su manual mitográfico, sus principales hazañas de manera minuciosa y siguiendo en lo esencial a Ovidio (capítulos que llevan como epígrafe los nombres de *Pégaso, Dánae, Górgonas y Medusa, Atlante y Andrómeda*). El mito de Perseo y Andrómeda fue conocido y cultivado en nuestras letras (de ello hemos tratado ya con cierta extensión en los capítulos referidos a Andrómeda y a Dánae). Lope de Vega le dedicó una fábula mitológica (*La Andrómeda*) y uno de sus dramas de tema mítico (*La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*). En ella su perfil es el del galán que vence terribles peligros y tentaciones (Fineo, Medusa) para conquistar el amor de su dama. La proclividad al tratamiento eucarístico del mito la recoge bien el soneto de Arguijo⁷⁷⁴ que ya mencionamos para Andrómeda. El segundo verso del último terceto contiene, concentrado, el mensaje del auto: *Del mar la libra, y de la bestia dura, / trocando en vida la temida muerte, / y en nupciales cantares las endechas*.

⁷⁶⁹ Il. XIV 320 ἢ τέκε Περσηῖα πάντων ἀριδείκετον ἀνδρῶν.

⁷⁷⁰ Hes. *Th.* 280-286.

⁷⁷¹ *Apoll.* II 4,1-5.

⁷⁷² Ov. *Met.* IV 604-803; V 1-249.

⁷⁷³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 30; 31; 32; 33; 34.

⁷⁷⁴ ARGUIJO, XV, 12-14.

A] El personaje de Pigmalión sólo aparece en una de las comedias calderonianas, *La fiera, el rayo y la piedra*. En ella tiene un papel importante, como uno de los tres protagonistas masculinos. Pigmalión llega a Trinacria procedente del desierto en busca de Ifis, a quien dice deber *vida y honor*. Ha sido arrojado de su patria, Lidia, donde trabajaba de escultor, por haber perdido el favor del rey con la muerte de Alfeo, deudo del monarca. Pigmalión es un artista de acreditada fama, tal cual lo identifica Céfiro un poco más adelante: *¿Sois vos aquel a quien dieron / la pintura y la escultura / tanta opinión, que es proverbio / decir de vos que partís / con Júpiter el imperio / de dar vida y de dar alma / así al metal como al lienzo?* (1609-10). En Trinacria se encuentra con Ifis y Céfiro y asiste a los sorprendentes prodigios que vaticinan el nacimiento de Cupido. Con los otros dos jóvenes consulta el sentido de esos extraños sucesos a las Parcas, que les anuncian el nacimiento de una terrible deidad y atribuyen a cada uno un enigmático destino (siendo el de Pigmalión, *la piedra*). Pronto tendrán los tres ocasión de conocer a ese nuevo dios, al que sorprenden en lucha con su hermano Anteros, el amor correspondido. En esa pendencia los tres toman partido a favor de Anteros, por lo que Cupido promete venganza (que ejecuta de inmediato con sus infalibles flechas, fabricadas por los Cíclopes). El efecto de una de ellas es que Pigmalión se enamora de la estatua que adornaba una fuente en el jardín del palacio de Anajarte. Cuando ésta descubre la desatinada afición de Pigmalión, arroja la talla fuera del jardín, en un lugar desconocido. Pigmalión, sin embargo, le levanta un fastuoso templo con una gran cantidad de estatuas que adoren a la suya. Con la ayuda de Venus y Anteros, Pigmalión encontrará la talla, a la que los dioses darán vida, al tiempo que convierten en piedra a la esquiva Anajarte. Anteros culmina así su venganza sobre el amor no correspondido, y premia la inquebrantable fidelidad de Pigmalión hacia la inerte escultura. Se cumple el vaticinio de Venus (*Que quien no sabe querer, / sea mármol, no mujer; / que quien en amar se emplea, / mujer, y no mármol sea* 1631). La estatua hecha mujer se marcha con Pigmalión, e Ifis promete devoción a Anajarte, convertida en piedra.

B] La fuente antigua para el mito de Pigmalión es, sin duda, Ovidio⁷⁷⁵, que nos presenta al personaje con un carácter misógino (*...ofendido por los vicios de todo tipo que la naturaleza dio al espíritu femenino...*) que le hace preferir una estatua de marfil a la que rendir devoción, que estar casado con una mujer de carne y hueso. El apasionado amor del artífice por su estatua hace que Venus se apiade de él y convierta el marfil en los suaves miembros de una hermosa mujer con la que el escultor acaba por casarse. Nada tiene que ver este Pigmalión con su homónimo, rey de Tiro y hermano de Dido, que provoca la huida de ésta (y la fundación de Cartago) al matar por codicia a su hermano, según nos cuenta Virgilio⁷⁷⁶. La primera leyenda es la que por su componente fantástico triunfó como motivo literario en la posteridad.

C] En nuestra literatura contrasta el gran cultivo y atención que ha tenido el mito de Pigmalión en la época moderna con el relativamente escaso que tuvo en nuestras letras áureas. En su perfil más convencional y estereotipado lo encontramos mencionado en

⁷⁷⁵ Ov. *Met.* X 243-297 (244-245) *...offensus uitii, quae plurima menti / feminaeae natura dedit...*

⁷⁷⁶ Verg. *Aen.* I 346-368.

un soneto de Gutierre de Cetina⁷⁷⁷ para hacer una pirueta retórica, pues el poeta teme que si un cuadro de su amada toma vida, tomarán vida también sus malas mañas: *Si de una piedra fría enamorado, / pudo Pigmalión mover el cielo / si pudo tanto a tanto ardor poner consuelo / falso espíritu en ella transformado...* Con parecida estampa vemos al famoso escultor en una poesía de tono pastoril que Cervantes⁷⁷⁸ incluye en *La Galatea*: *Y ¡ojalá que estatua fueras / de piedra, que yo esperara / que el Cielo por mí cambiara / tu ser, y en mujer volvieras! / Que Pigmaleón no fue / tanto a la suya rendido, / como yo te soy y he sido, / pastora, y siempre seré.* Por su parte, María de Zayas y Sotomayor⁷⁷⁹, una de las pocas voces femeninas del Siglo de Oro español, también nos ofrece un interesante testimonio del uso que se daba al mito de Pigmalión, como uno de los extremos (antinaturales) a los que puede llegar el amor: *¿Quién vio, Fabio, amar una sombra, pues, aunque se cuenta de muchos que han amado cosas increíbles y monstruosas, por lo menos tenían forma a quien querer. Disculpa tiene conmigo Pigmalión que adoró la imagen que después Júpiter le animó...* Pigmalión, por tanto, se fue reduciendo al esquema del enamorado que logra dar vida a una estatua con su pasión.

PIROIS (Πυρόεις, Pyrois)	Total menciones: 1
---------------------------------	--------------------

EDP (1)

APOLO / ETONTE / FAETÓN / FLEGÓN / SOL

A] Una sola vez es mencionado Pirois como uno de los caballos que llevan el carro del Sol. Sucede en *La estatua de Prometeo*, donde el dios, al hablar de su tiro, hace alusión a dos de sus famosos caballos: *...confiada / la rienda a Pirois y Etonte, / vengo al monte...* (2087).

B] Calderón debe a Ovidio⁷⁸⁰ esta nomenclatura, pues el poeta de Sulmona menciona a este caballo al hablar de los corceles que tiraban del carro del Sol cuando narra el mito de Faetón: *Entretanto los alados Pirois, Eoo y Aetón, caballos del Sol, y Flegón, en cuarto lugar...*

C] Pérez de Moya⁷⁸¹ recoge a Ovidio de manera explícita al citar los diversos nombres que se dan a los caballos del Sol: *Este carro del Sol, según Ovidio, en el verso que comienza Interea volucres, era traído de cuatro caballos llamados Pirois, Eous, Aetón y Plegón.* Tal vez Cervantes⁷⁸² bromea cuando le hace mencionar a la Dolorida nombres de caballos ilustres antes de explicar las razones del nombre de Clavileño, entre ellos los caballos del Sol: *...ni Bootes ni Pirítoo, como dicen que se llaman los del Sol.* La confusión de la dueña con otros personajes de la mitología de nombre semejante tal vez lleve implícita en nuestro genial autor lo absurdo de tratar de precisar el nombre de estos seres ideales y sin ninguna función autónoma.

⁷⁷⁷ CETINA, LI, 1-4.

⁷⁷⁸ CERVANTES, *La Galatea*, VI, p. 621.

⁷⁷⁹ ZAYAS Y SOTOMAYOR, *Novelas amorosas y Ejemplares. Aventurarse perdiendo*, p. 180.

⁷⁸⁰ Ov. *Met.* II 153-154 *Interea uolucres Pyrois et Eous et Aethon, / Solis equi, quartusque Phlegon...*

⁷⁸¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 17.

⁷⁸² CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XL.

PIRRA (Πύρρα, Pyrrha)	Total menciones: 1
------------------------------	--------------------

ESP (1)

DEUCALIÓN

A] En el auto sacramental *El Sacro Parnaso*, la Gentilidad, en competencia con el Judaísmo por la mayor verdad de su doctrina, contrapone al famoso diluvio bíblico el de la mitología griega, del que sólo se libraron Pirra y Deucalión, dando origen a un regenerado linaje humano: *Pues aquí de otro diluvio / el gran Júpiter tonante / libra a Deucalión y a Pirra, / porque en ellos se propague / otra vez el mundo* (780).

B] Hija de Epimeteo y Pandora, Pirra (*la rubia*) se casó con Deucalión, hijo de Prometeo. El diluvio, enviado por Zeus para destruir la generación humana (la viciosa y depravada de la Edad de Bronce), no dejó rastro de la humanidad, salvo a Pirra y Deucalión, a los que consideraba justos, y a los que instó a construir un arca con la que salvar la inundación de las aguas. Cuando éstas redujeron su caudal, Pirra y Deucalión fueron depositados en la cumbre del Parnaso. Una vez en tierra firme, Pirra renovó el género femenino arrojando piedras a su espalda que se convertían en mujeres, mientras que las lanzadas por Deucalión se convertían en hombres. El famoso diluvio es contado con detalle por Ovidio⁷⁸³, quien ensalza la piedad de Pirra (*ninguna mujer más temerosa de los dioses que ella*), y atribuye la dureza de nuestra raza humana a su origen pétreo.

C] Pérez de Moya⁷⁸⁴ da cierta relevancia a este mito, al que dedica un capítulo (*De Deucalión y Pirra*) en el que dice seguir explícitamente a Ovidio, del que incluso cita dos versos de manera literal. El conocimiento de la leyenda lo acredita también fray Luis de León⁷⁸⁵, que hace referencia al diluvio en su *égloga VI*, un ejercicio de adaptación de las formas y temas de la poesía grecorromana. En ella canta Orfeo la regeneración de la naturaleza tras el gran diluvio y... *Después dice las piedras alanzadas / por Pirra...* Lope de Vega⁷⁸⁶ recuerda esta repoblación del mundo en *El Peregrino en su patria: De donde colegiréis cuánto el hacer bien a los extranjeros es agradable al cielo, también significado de la antigua filosofía en Deucalión y Pirra, pues por hospedar a Júpiter les dio la restauración del mundo...*

PIRRO (Πύρρος, Pyrrhus)	Total menciones: 1
--------------------------------	--------------------

EDJ (1)

AQUILES

A] En el auto sacramental *El divino Jasón*, Teseo (que es figuración de San Andrés), cuando Jasón le entrega un bastón con el que forma la famosa cruz aspada en que el santo fue martirizado, hace mención a un Pirro que no nos resulta fácil de interpretar: *Haré que Pirro se asombre / con este bastón cruzado, / que son mis armas* (62).

⁷⁸³ Ov. *Met.* I 313-415 (323) ...aut illa metuentior ulla deorum.

⁷⁸⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 41.

⁷⁸⁵ LUIS DE LEÓN, XXIX, 73-74.

⁷⁸⁶ LOPE DE VEGA, *El Peregrino en su patria*, II (p. 191).

B] Al hablar de armas, el nombre puede evocar al hijo de Aquiles, valiente guerrero, y relacionado además con el famoso *juicio de las armas* de su padre. Pero la referencia también podría ser al famoso rey del Epiro, que puso en jaque a Roma con su célebre *victoria pírrica*.

C] Su nombre, referido al rey epirota, era utilizado en el *Siglo de Oro* en las relaciones de antiguos prohombres de armas. Así Lope de Vega⁷⁸⁷ hace exclamar a Otón con gran soberbia: *Y si Rodulfo / fuera Alejandro, Aquiles, Pirro o César, / la corona imperial tendrá mi frente / y el Sacro Imperio mis valientes hombros...*

PITÓN - FITÓN (Πύθων, Python)			Total menciones: 66
LDA (11)	HSF (1)	AYC (54)	

ADMETO / APOLO / CLÍMENE

A] Estamos ante una de las referencias míticas más extrañas y proteicas que nos hemos encontrado en estas comedias, ya desde su propio nombre. Aunque Calderón utiliza la denominación *Fitón*, está claro que en ella asume características propias del monstruo mitológico *Pitón*. El nombre designa a un anciano adivino que aún está muy vinculado con la serpiente oracular de Delfos, resultando de todo ello una inquietante presencia mágica. En *Apolo y Clímene*, Admeto acude a él alarmado por un eclipse. El vaticinio que da el anciano consiste en que un hijo de Clímene, la hija de Admeto, asolará Etiopía, lo que provoca la reclusión de la joven por parte del rey. Fitón no vuelve a aparecer hasta que Apolo y Clímene, ya enamorados, se lanzan al río Erídano para escapar de la furia de Admeto, irritado al enterarse de que su hija ha roto los votos de servicio a Diana que garantizaban su castidad. Fitón rescata a los amantes y los oculta en su choza, despistando a los perseguidores que llegan en su búsqueda. En realidad, se nos explica, las segundas intenciones de Fitón son que su vaticinio se cumpla. El adivino convence además a Apolo para que desvele su identidad a Clímene y se ofrece para cuidar de ésta cuando el dios, vuelto a su dignidad divina, se ve obligado a abandonarla. El desenlace vaticinado por Fitón quedará pendiente para otra comedia, como explícitamente se anuncia en ésta: *Eso / dirá la segunda parte / el infausto nacimiento / de Faetón, hijo de Apolo* (1860). Sin embargo, en esta segunda comedia, *El hijo del Sol, Faetón*, Fitón no aparece más que una sola vez, cuando Clímene se refiere a él, tendiendo una conexión temática con la comedia anterior: *Mas ¡Ay!, que aunque pretendí, / heredera de Fitón, / de su cueva no salir, / el hambre y la sed me obligaba* (1889).

En conexión con otro mito apolíneo volvemos a encontrarnos con Fitón en *El laurel de Apolo*. Aquí se muestra como un monstruo con forma de serpiente que asuela Tesalia y persigue a Dafne. Dos galanes (Céfalo y Silvio) la libran de la amenaza y escuchan de su voz la historia de Fitón. Éste era en realidad una persona, un mago a quien el pueblo veneró tanto que descuidó el culto de Venus y Apolo. Los dioses, enojados, hicieron que se desbordara el río Peneo, provocando una gran destrucción. Los lugareños se ensañaron con Fitón, a quien creían el origen de todos sus males, y lo mataron. Lo extrañaron pronto, sin embargo, desairando de nuevo a los dioses, que enviaron sobre el lugar unos monstruos terribles, siendo el peor de ellos una *escamada serpiente* que se

⁷⁸⁷ LOPE DE VEGA, *La imperial de Otón*, tomo IV, pp. 485-486.

albergó en la cueva de Fitón, lo que *motivó a la siempre errada / superstición a que diga / que es de su cadáver alma* (1743). Fitón presenta ciertos rasgos maléficos o diabólicos, sin duda influidos por el rechazo que las artes mágicas y adivinatorias provocaban en una sociedad tan cerradamente católica como la de Calderón. Así se hace mención de él al referirse a su morada: *albergue fue de Fitón, / aquel mágico, que en varias / diabólicas ciencias maestro...* (1742).

Si juntamos todos los testimonios, es imposible no identificar a Fitón con la serpiente Pitón, aunque aparezca en casi todo momento con rasgos humanos. Conoce, en cierto sentido, una evolución inversa a la de las fieras que devienen mujeres y que son tan habituales en estos dramas de Calderón. Naturaleza híbrida, en todo caso, que el dramaturgo gusta sostener, como se deriva de esta apreciación de Clímene en *Apolo y Clímene* (...*pues te escucho como humano, / y te miro como monstruo?* 1848).

B] Pitón, de acuerdo con la tradición mitológica (*Himno homérico a Apolo*⁷⁸⁸) era un dragón (más bien, una dragona) o serpiente a la que la madre Tierra había comisionado la defensa del oráculo de Delfos: ...*oronda, enorme, un monstruo salvaje que causó muchos males a los hombres sobre la tierra...* El dios flechador le dio muerte junto a una fuente, al pie del monte Parnaso, donde Apolo tenía la intención de establecer un oráculo propio. La bestia ya tenía poderes proféticos, heredados de su madre Tierra y potenciados por su habitación en el asiento de un oráculo antiguo. Ovidio⁷⁸⁹ describe esta primera gran hazaña del hijo de Leto, encareciendo el enorme tamaño del animal, y explicando etiológicamente la convocatoria de los juegos Píticos: *Los juegos Píticos llamados así por la vencida serpiente*. Ensoberbecido por esta gran hazaña, el dios se mofa del arco y las flechas de Cupido, incapaces de tan gran empresa. No sospecha Febo el terrible poder de esas pequeñas armas, y de que Cupido lo vaya a ejecutar de inmediato sobre él y sobre Dafne, cuya historia sigue en el poema ovidiano a la de la serpiente Pitón.

C] Da la impresión de que Calderón jugó con los dos nombres (*Fitón - Pitón*) para potenciar la ambigüedad entre lo humano que correspondería al primero, y lo animal, al segundo, creando una inquietante zona intermedia en la capacidad profética de uno y otro. Con todo, la nomenclatura no es exclusiva de Calderón. Ya la había utilizado Lope de Vega⁷⁹⁰ referida a la misma figura y con una intención muy parecida a la de Calderón, y también en una comedia que recrea el mito de Dafne y que, sin duda, sirvió de inspiración a nuestro dramaturgo: *Entre las fieras hórridas famosas, / que entre los partos de la tierra estimo / por la más estupenda y prodigiosa, / tanto, que aun a pintarla no me animo, / nació Pitón, serpiente venenosa...*

⁷⁸⁸ *H.Ap.* 300 δράκαιναν. 302-303 ...ζατρεφέα, μεγάλην, τέρας ἄγριον, ἢ κακὰ πολλὰ / ἀνθρώπους ἔρδεσκεν ἐπὶ χθονί...

⁷⁸⁹ *Ov. Met.* I 438-451 (446) *Pythia perdomitae serpentis nomine dictos.*

⁷⁹⁰ LOPE DE VEGA, *El amor enamorado*, pp. 95-96.

PLUTÓN (Πλούτων, Pluto)						Total menciones: 13
FAP (1)	HSF (1)	AYC (1)	EDP (2)	PCT (1)	ESP (1)	EDO (5)
VDP (1)						

CANCÉRBERO / PROSÉRPINA

A] El gran dios infernal de la mitología grecorromana aparece en varias comedias y autos sacramentales, aunque siempre como una referencia muy episódica, que incide en su monarquía sobre el mundo de ultratumba. En *Apolo y Clímene*, Apolo lo menciona al declarar su verdadera identidad ante Clímene, remontándose a la distribución que Júpiter hace del universo entre los dioses. A Plutón le asigna el centro de la tierra: *...y dando a Saturno tierras / que fructifique y fecunde, / a Plutón centros que habite...* (1853). En *El hijo del Sol, Faetón*, la referencia se hace en relación con el mito de Prosérpina, cuando Amaltea induce a Épafo a raptar a Tetis con la misma impunidad con que lo hizo Plutón con Prosérpina: *...y sin que lo sepa / nadie, podrás ocultarla. / Hurta esta deidad al mar, / Plutón de su centro, y...* (1894). En *La estatua de Prometeo*, Plutón es una de las divinidades a las que se refiere el Titán al repasar la asignación del universo a los dioses: *...a Pomona sus frutas, / los abismos a Plutón...* (2069). Como padre de Discordia, lo vemos mencionado un poco más adelante, cuando Minerva marca distancias con la terrible diosa: *...que no la podré fingir / como la Discordia, a quien / (bastarda deidad, en fin, / hija de Plutón), le es dado / el cautelar y el mentir* (2090). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* lo hallamos entronizado junto con su esposa Prosérpina como dios del infierno, lugar que ambos gobiernan. Así se deja ver cuando las Furias le dicen a Discordia, al bajar ésta al infierno, *...que ya a tu obediencia / nos mandan abrir Proserpina y Plutón* (1661).

Más que en las comedias se espera la presencia del dios en los autos sacramentales, en los que se entabla una lucha entre la verdad eucarística y el engaño diabólico. En *Psiquis y Cupido (Toledo)*, sin embargo, la alusión a Plutón es puramente referencial, cuando Idolatría habla a Fe de su velado marido, refiriéndose a Plutón como lo más aborrecible a lo que se podría amar: *...ni que sea el dios Plutón, / si es todo hermoso a quien ama* (359). En *El sacro Parnaso*, Fe menciona a Plutón dentro de la visión del mundo que ofrece la Gentilidad: *...en tus dioses lo repartes, / dando a Júpiter los cielos, / dando a Neptuno los mares, / dando a Plutón los abismos...* (779). En la primera versión de *El divino Orfeo*, Aristeo se desvela como Plutón, dios de los infiernos, cuando ha conseguido el objetivo de engañar a Eurídice: *Hoy que la alegoría en mí se acaba / Plutón me nombro, en cuyo nombre leo / ser absoluto dueño del Letheo* (1832). Por último, en *El verdadero dios Pan*, volvemos a encontrarnos a Plutón mencionado en el tan reiterado y formular reparto del universo, de acuerdo al repaso que hace Idolatría: *...a Marte atuendos y armas, / a Plutón sombras y abismos...* (1245).

B] Como vemos, buena parte de las alusiones a Plutón se agotan en su naturaleza de dios infernal, monarquía del inframundo obtenida del famoso sorteo en el que se repartieron el universo Zeus y sus hermanos tras la Titanomaquia. A pesar de la naturaleza de sus dominios, es un rey con apostura y majestad, hermano de Zeus, y temible, como él. Virgilio⁷⁹¹, el poeta antiguo que con mayor plasticidad dibujó con sus versos el mundo de ultratumba, lo denomina *rey temible*. Otras referencias se centran en su episodio más famoso, el rapto de Prosérpina, que pasa a convertirse en su mujer,

⁷⁹¹ Verg. G. IV 469 *...regemque tremendum*.

aunque sin el menor desarrollo del mito. Por último, lo encontramos mencionado como padre de Discordia, atribución que podría parecer verosímil a Calderón, por el significado simbólico de ambas divinidades, pero que no tiene sustento en la tradición clásica, pues Eris es una de las hijas de la Noche, como dejó sentado Hesíodo⁷⁹². El reparto del mundo aparece ya en *la Ilíada*⁷⁹³, en la soberbia respuesta con que Posidón reafirma su igualdad ante Zeus: *Todo se ha repartido en tres, y cada uno ha recibido su parte*. Por lo que hace al rapto de Prosérpina, vuelve a ser Ovidio⁷⁹⁴ la referencia obligada de Calderón.

C] Pérez de Moya⁷⁹⁵, al hablar de Plutón, da la mayor relevancia en su narración al rapto de Prosérpina, siguiendo en esto el modelo ovidiano. Quevedo⁷⁹⁶ lo llega a llamar, con su sorna habitual, *el yerno de Ceres*. El personaje de Plutón es muy cultivado en nuestro *Siglo de Oro* como metonimia del mundo infernal. Inolvidable es el agudo sarcasmo de Quevedo cuando pasa revista a todos los vicios humanos en *Las zahurdas de Plutón* (conocido también con el nombre de *El sueño del infierno*), uno de sus cáusticos *Sueños*. Fernando de Herrera⁷⁹⁷ llama la atención sobre el carácter frío e inexorable del dios, por oposición, cuando destaca que la música de Orfeo fue capaz de enternecerlo una vez: *El tracio amante, a cuya dulce quexa / el severo Plutón, enternecido...*

POLIDECTES (Πολυδέκτης, Polydectes)	Total menciones: 48
--	---------------------

FAP (48)

ANDRÓMEDA / FINEO / DÁNAE / PERSEO

A] Polidectes (llamado por Calderón *Polidites*) sólo se deja ver en la comedia *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*. En ella figura como el rey de Acaya que se ha desplazado al extraviado y humilde lugar en que viven como aldeanos Dánae y Perseo bajo la guarda del anciano Cardenio, atraído por un oráculo que le ha predicho la presencia de una gran belleza en el lugar, *madre de un joven que ha de enriquecellos / de triunfos de que el sol será testigo* (1647). Pronto encuentra en Dánae la confirmación de este oráculo, aunque la gran atracción que siente por ella tiene, entre otros inconvenientes, la presencia de Perseo, que defiende con bravura a su madre. Polidites, con todo, trata de averiguar la verdadera identidad de Dánae, cosa que sólo llega a saber al sorprender, escondido y habiendo fingido abandonar el lugar, una conversación entre ésta y Lidoro, que ya la conocía previamente y que también está muy enamorado de ella. Cuando sabe quiénes son en realidad Dánae y Perseo, censura severamente a Lidoro y a Cardenio (el fingido padre de la joven) y rehabilita a la madre y al hijo, mandando que traigan el ornato adecuado a su categoría y llevándoselos a su palacio. Y aquí acaba el papel de Polidites, agente del destino para facilitar a Perseo, al devolverle su posición social, la ejecución de sus *fortunas*, que es la materia en que se concentra la comedia hasta su desenlace.

⁷⁹² Hes. *Th.* 225.

⁷⁹³ *Il.* XV 187-193 (189) Τριχθὰ δὲ πάντα δέδασται, ἕκαστος δ' ἔμμορε τιμῆς.

⁷⁹⁴ Ov. *Met.* V 385-408; 438-532.

⁷⁹⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 14.

⁷⁹⁶ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 145, 316.

⁷⁹⁷ HERRERA, *Poesías*, elegía I, 88-89.

B] De acuerdo con las principales versiones del mito, Polidectes señoreaba la isla de Sérifos cuando arribó a sus costas la humilde embarcación que portaba a Dánae y a un Perseo niño. Nada más ver a la joven, Polidectes se enamoró de ella y, para alejar a Perseo, le encomendó a éste traer la cabeza de Medusa como un regalo para la boda de Hipodamía. Mientras Perseo acometía esa peligrosa hazaña, Polidectes trató de forzar a Dánae, lo que le valió el castigo del héroe a su vuelta, transformando al rey en una estatua de piedra con la cabeza de Medusa. Ovidio⁷⁹⁸ pasa muy de soslayo por la figura de Polidectes, aludiendo a una pretendida voluntad del rey de Sérifos por desacreditar las hazañas de Perseo al poner en duda que fuera la cabeza de Medusa la ganada por el héroe y desencadenando con ello su ruina. Mayor recorrido tiene la leyenda en Apolodoro⁷⁹⁹. En ella se nos cuenta cómo fue Dictis quien recogió a Dánae y Perseo, y su hermano Polidectes, rey de Sérifos, el que se enamoró de la madre. Para evitar el estorbo de Perseo, lo envió a la misión *imposible* de hacerse con la cabeza de Medusa. Contra lo que él imaginaba, Perseo consiguió su objetivo y castigó al rey petrificándolo con la congelada mirada del monstruo.

C] Pérez de Moya⁸⁰⁰, que dedica un capítulo a Dánae, no menciona el nombre de Polidectes. Lope de Vega, por su parte, dibuja en *La bella Andrómeda* un *Polidites (sic)* muy semejante al de Calderón.

POLIFEMO (Πολύφημος, Polyphemos)	Total menciones: 5
---	--------------------

MEA (5)

ACIS / CÍCLOPES / GALATEA / ULISES

A] Sólo en una comedia, *El mayor encanto, amor*, encontramos referencias al famoso Cíclope pastor. A la llegada de Ulises y sus compañeros a la isla de Circe, uno de los graciosos que acompaña al héroe griego rememora el episodio del Cíclope para manifestar su temor ante nuevas malaventuras (*Que habemos dado temo / en otro mayor mal que Polifemo* 1511). Es el propio Ulises quien menciona al monstruo cuando recuerda ante Circe sus avatares tras la conquista de Troya. Calderón vincula en este parlamento de Ulises la tradición odiseica con otra de raigambre bucólica, que presenta a Polifemo enamorado de la nereide Galatea y en la que, abrasado por los celos, acaba con la vida de Acis (...*vengando / de Acis, generoso joven, / y la hermosa Galatea...* 1516). Otra venganza, en este caso de la desastrada muerte del Cíclope, es la que reclama el gigante Brutamonte, descendiente de esa monstruosa estirpe: ...*y espero, / antes que de aquí se ausenten / los griegos, vengar en todos / de Polifemo la muerte* (1526). El mismo argumento utiliza Libia, sirvienta de Circe, para explicar los anhelos de venganza del gigante: ...*habiendo sido homicidas / de Polifemo, que asombro / era monstruo de los hombres, / y era hombre de los monstruos...* (1531).

B] Polifemo es protagonista de una de las aventuras más célebres de Ulises en la *Odisea*⁸⁰¹. Pero, fuera de su relación con el héroe de Ítaca, este Cíclope monstruoso y

⁷⁹⁸ Ov. *Met.* V 242-249.

⁷⁹⁹ Apollod. II 4,2-3.

⁸⁰⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 31.

⁸⁰¹ *Od.* IX 181-542.

misántropo aparece en Calderón identificado con el Polifemo bucólico, pastor de grandes rebaños que siente un amor no correspondido por la ninfa Galatea y que ejecutará su venganza sobre el joven Acis, de quien ella está, a su vez, enamorada. Fue Filóxeno de Citera quien, a finales del s. V a.C., dibujó en un ditirambo la figura del Polifemo enamorado de Galatea y rechazado por ésta. Teócrito⁸⁰² y Ovidio⁸⁰³, su secuela romana en esta leyenda, son los textos clásicos principales en que se funda esta tradición. Es interesante apuntar, en una prueba más de la distancia que mantiene Calderón con sus fuentes, que la mutilación de su único ojo no implica en la *Odisea* la muerte de Polifemo, a diferencia de lo que nos hace entender Calderón en esta comedia.

C] Pérez de Moya⁸⁰⁴ dedica un capítulo a Polifemo (*De Polyphemo y Cýclopes*), en el que se atiene al perfil odiseico, sin recoger la tradición bucólica que lo relaciona con Galatea. Sin embargo ambas tradiciones se asimilarán en nuestra literatura áurea en la figura del Polifemo pastor de abundante ganado, de aspecto monstruoso como el Cíclope de la *Odisea*, pero con el corazón conquistado por la hermosa ninfa. Góngora llevó al máximo refinamiento estético esta leyenda en su *Fábula de Polifemo y Galatea*⁸⁰⁵. Un tratamiento alegórico le da Juan Pérez de Montalbán en un auto sacramental titulado *El Polifemo*, en el que el Cíclope asume la representación del mal, los Gigantes son los vicios que tientan a Galatea (el alma humana) y el pastor Acis representa el papel de Cristo, su redentor. Esta traducción a lo divino, nos muestra cuál era la dirección en que los personajes de esta leyenda se iban estereotipando.

PÓLUX (Πολυδεύκης, Pollux)

Total menciones: 2

EDJ (2)

CÁSTOR / JÚPITER / LEDA

A] Pólux es uno de los Dioscuros, hijos de Zeus y Leda. Formó parte de la expedición argonáutica, y en esa condición aparece en el auto sacramental *El divino Jasón*. Forma pareja indisoluble con Cástor, su hermano, y ambos son parte del grupo de *Argonautas celestiales* de los que Jasón se sirve en su viaje en procura del vellocino de oro. La transmutación a lo divino cristiano que practica Calderón sobre el mito, hace que los dos Dioscuros sean asimilados a Juan, Cástor, y a Diego, Pólux. Jasón arenga a sus compañeros a la hora de emprender la expedición: *¡Ea!, amigos, naveguemos / a ese bárbaro y remoto / reino de la gran Medea; / sígame Cástor y Pólux, / Juan y Diego, pues el uno / será el primero, y el otro / el último que ha de dar / resplandor majestuoso* (63). Poco más adelante son invocados para hacer salvas que anuncien la llegada de la nave a la costa de la Cólquide. La mención al brillo y fuego que encontramos en los versos de Calderón evoca, sin duda, la célebre catasterización de los dos hermanos y su asimilación cristiana a los fuegos de San Telmo, faro celeste de buen augurio para los navegantes.

⁸⁰² Theocr. *Id.* XI.

⁸⁰³ Ov. *Met.* XIII 750-897.

⁸⁰⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, V, 11.

⁸⁰⁵ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, *passim*.

B] Pólux era el hermano *divino* de los Dioscuros, pues Leda concibió dos parejas de hermanos en una misma noche, Pólux y Helena de un dios, Zeus, y Cástor y Clitemnestra de un mortal, Tindáreo. A ambos hermanos contempla Ulises en su descenso a los infiernos en la *Odisea*⁸⁰⁶, donde los menciona en relación con su madre Leda. A decir del poeta, viven en días alternos, y de la misma manera mueren, pues Pólux no aceptó la inmortalidad si su hermano se quedaba para siempre en el infierno. Pólux, junto con su hermano Cástor y Hércules, eran los juramentos más comunes en la lengua hablada en las épocas arcaica y clásica romana. Los hombres lo hacían por Hércules, y las mujeres por Cástor y Pólux, aunque, según Aulo Gelio⁸⁰⁷, el primero era sólo para las mujeres y el segundo podía ser común. En la comedia la invocación a Pólux es constante, como se puede apreciar en el comienzo de las *Báquides* de Plauto⁸⁰⁸, donde en los siete primeros versos del acto I se ha repetido tres veces la expresión *por Pólux*.

C] Lope de Vega⁸⁰⁹, en *El peregrino en su Patria*, hace una alusión al reparto de la inmortalidad al que nos hemos referido: *Cástor y Pólux, que el suelo / llama estrellas, su amistad / mostró la gentilidad, / en que partieron el cielo*. Góngora⁸¹⁰ cita su función de signos benévolos para los marineros: *...bajel en cuya gabia esclarecida / estrellas, hijas de otra mejor Leda / serenan la Fortuna...* Y su carácter de dúo inseparable lo encontramos en Cervantes⁸¹¹: *...no solamente a la Santa Hermandad, que dices y temes, sino a los hermanos de las doce tribus de Israel, a los Siete Mancebos y a Cástor y Pólux, y aún a todos los hermanos y hermandades que hay en el mundo*.

POMONA (Pomona)	Total menciones: 1
EDP (1)	

A] Esta divinidad romana, relacionada con la fecundidad de la tierra en sus frutos, de la que deriva su nombre (*poma, los frutos*), es mencionada en *La estatua de Prometeo* cuando el titán hace ostentación de la sabiduría que ha adquirido en su retiro, entre otras cosas, un conocimiento del reparto de poderes e influencias de los dioses: *...sus flores / a Aura, a Pomona sus frutas, / los abismos a Plutón...* (2069).

B] Ovidio⁸¹² habla de ella como una hamadriade dedicada al cultivo de los jardines y los frutos de los árboles, y que representa el cultivo civilizado, frente a una naturaleza incontrolada y demasiado exuberante. Cuenta también la atracción que por ella sentía Vertumno (dios también asociado con el cultivo agrícola) y sus razonamientos para atraerla, entre los que se incluye la narración de la historia de Ifis y Anaxárete, como ejemplo de las desdichas que siguen a una actitud demasiado obstinada.

⁸⁰⁶ *Od.* XI 298-304.

⁸⁰⁷ *Gell.* XI 6.

⁸⁰⁸ *Plaut. Bac.* 35-37 *Pol.*

⁸⁰⁹ LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria*, II (p. 188).

⁸¹⁰ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 138, 5-7.

⁸¹¹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXIII.

⁸¹² *Ov. Met.* XIV 624-764.

C] Un hermoso ejemplo de su uso lo tenemos en Góngora⁸¹³ quien, para hablarnos de la extraordinaria fecundidad de Sicilia, utiliza a los dos dioses que representan los cultivos fundamentales, el vino y los demás frutos del campo: *Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece, / copa es de Baco, huerto de Pomona, / tanto de frutas ésta la enriquece / cuanto aquél de racimos la corona.*

PROCRIS (Προκρίς, Procris)		Total menciones: 304
CAM (175)	CYP (129)	

CÉFALO / DIANA / VENUS

A] El mito de Céfalo y Procris da argumento a dos comedias de Calderón, una de ellas de tono claramente paródico (cf. *Céfalo*). En *Celos, aun del aire, matan*, Procris, ninfa de Diana, preside el cortejo que lleva a Aura (otra de sus ninfas, sorprendida en devaneos amorosos con un galán) al sacrificio. Pero la inmolación no se puede culminar, en parte por la intromisión de Céfalo, en parte porque Venus hace que Aura se convierta en aire y evite así el castigo. Procris y Céfalo disputan por la lanza que Diana ha arrojado al galán, y en el forcejeo la ninfa resulta levemente herida, suerte de vaticinio de lo que va a suceder más tarde. Céfalo, a pesar de la disputa, concibe un intenso amor por Procris a partir de ese momento. Este amor será el principal medio de venganza de Venus y Aura, muy enojadas con Diana y su ninfa, que fomentan cuanto pueden ese sentimiento para estimular un amor recíproco que acaba prendiendo con fuerza en los dos jóvenes.

Este amor será puesto a prueba poco después, cuando en una procesión en honor a Diana, Céfalo haga entrega de unos dones a Procris, y la diosa detecte la presencia del sentimiento amoroso en su coro de ninfas. Por su parte, Eróstato, el amante de Aura, enfurecido contra Diana, prende fuego a su templo gritando consignas en su contra. Céfalo acude a los gritos de las ninfas y llega a tiempo de salvar a Procris, que cae desmayada en sus brazos. Pero otro incendio, aún mayor, prende en su pecho (*Sí arderá; mas no por eso / Procris dejará de arder, / pues va de uno en otro incendio* 1803). Diana, enfurecida por la destrucción de su templo y la traición de Procris, la que fuera la más fiel de sus ninfas, planifica, con ayuda de las Furias, su venganza. Se sirve de Alecto para inculcar en Procris el áspid de los celos, mientras Tisífone perturbará los sentidos de Céfalo, y le hará disparar su lanza sobre Procris. De ese modo, aunque Céfalo y Procris aparecen ya casados y muy enamorados, la segunda sufre terribles aprensiones, pues Céfalo está ausente todo el día, dedicado a la caza. Además, ella malinterpreta el consuelo que a éste da la brisa en su esforzado trajín. Procris, inducida por Alecto, piensa que la brisa invocada por Céfalo es Aura, y que su pretendido descanso lo dedica a juegos de amor con ella. Así que Procris opta por presentarse y ver con sus propios ojos qué es lo que sucede, aunque su sirvienta trata de disuadirla: *FLORA.- Aura ya, ¿no es aire? PROCRIS.- Sí; / pero sepa tu ignorancia / que si el aire diere celos, / celos aun del aire matan* (1806). Eróstato también es conducido entre furias y rabias por Megera al lugar donde se va a desencadenar la tragedia. Céfalo confía a Clarín que Aura ha acudido, ya reducida a una voz, a confortarle en agradecimiento por el arrojo que demostró en su defensa. Él considera que no hace nada malo rindiéndose a ese dulce influjo de Aura, mientras busca a una fiera furiosa de la

⁸¹³ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 137-140.

que se habla: ...*siendo a un tiempo mismo / Procris por quien muero, / Aura por quien vivo* (1808). Este último par de versos llegan a oídos de Procris y ella los malinterpreta. En esto se oye venir a la fiera entre un gran alboroto de gente, y Céfalo se apresta a atacarla. Pero confunde al animal con su mujer, que mueve sin advertirlo unas ramas, y la hiere de muerte. En ese trance, Procris le confía a Céfalo los celos que sentía por Aura, a lo que él responde: *Aura, ¿no es aire?* (1812). Céfalo cae desmayado sobre su cadáver. Diana ha culminado su venganza, aunque Aura anuncia que Céfalo y Procris han sido catasterizados, y que ascienden al cielo con ella.

En la comedia paródica *Céfalo y Pocris*, atribuida con cierta inseguridad a Calderón, la trama es muy similar, aunque en clave totalmente paródica. Pocris es una de las dos hijas que el rey Trebando de Tinaja (explícita deformación de Trinacria) tiene encerradas bajo la custodia de un gigante por miedo a que se cumpla un mal agüero. En este palacio también está encerrada Aura, sometida al servicio de las dos infantas, y que es hija del valido del rey. En su primer encuentro, Céfalo (rey de Trapobana), recibe una muy mala impresión de Pocris. Pero el rey decide casar a sus hijas, y para ello escoge entre la concurrencia al personaje con aspecto más deplorable, Céfalo. El rey le da a elegir a una de sus dos hijas como si fueran dos peras (...*y aunque el ser, creed, / piadoso es virtud moral, / hoy quiero hacerla peral. / Como en peras escoged / entre esas dos hijas bellas* 65). Inicialmente, Céfalo se queda con las dos, pero obligado a decidirse, las fuerza a hacer pruebas tales como desnudarse o arañarse. La elección se complica con la presencia de Rosicler, rey de Picardía, que ama a Filis y que obliga a Céfalo a dirimir la cuestión en un burdo juego de dados (...*y yo / he hallado en mis pareceres / gusto en reñir con mujeres, / pero por mujeres no. / Y así, mi cólera brava / otro medio elegir quiere. / Déla Amor a quien quisiere, / juguémosla* 74). Finalmente, Céfalo escoge a Pocris pero, tras unas palabras de aceptación, es arrastrado por Aura a un bosque. Pocris y Filis sienten unos celos irresistibles que le hacen ir a la primera a conocer a su rival. Escondida en el bosque espionando a su prometido, Céfalo la confunde, en un principio, con un animal, aunque cuando se da cuenta de quién se trata, le arroja la lanza de igual manera, por no gustarle su actitud celosa. El tono jocoso sigue hasta en el momento de la muerte (*¡Oh mal haya la ballesta! / Mas puédeste consolar, / mi bien, que ésta es la primera / cosa que acerté jamás* 88). Finalmente, muy lejos de cualquier planteamiento trágico, todo acaba en una fiesta que dirige el propio rey guitarra en ristre (...*y porque todos veáis / cuánto me remoja esto / en un instante, mirad / cuántas canas se me quitan / en comenzando a cantar* 91).

B] El mito de Céfalo y Procris quedó establecido para la posteridad en la versión que da Ovidio en las *Metamorfosis*⁸¹⁴ y en *El arte de amar*⁸¹⁵, y que tiene como fundamento temático el poder devastador de los celos. Aunque hay tradiciones míticas que indican que Procris consumó el adulterio, la carga trágica y simbólica del mito es mayor tal y como nos la cuenta Ovidio. Es muy interesante una referencia explícita a la fuente ovidiana dentro del propio texto de *Céfalo y Pocris*, en el mismo tono burlón que el resto de la comedia, precisamente para aludir a una *metamorfosis*: al no aparecer ni el príncipe Polidoro ni Aura, el rey pregunta al capitán por ellos, y la explicación de su ausencia la da un interludio musical: *Vengan noramala, / noramala vengan, / a ser jazmín él, / y a ser aire ella, / que pues quiere Ovidio / que aquesto suceda...* (48).

⁸¹⁴ Ov. *Met.* VII 685-758; 796-863.

⁸¹⁵ Ov. *AA.* III 685-746.

C] Céfalos y Procris pasaron a ser un estereotipo literario de los celos, como encontramos en Lope de Vega, que trató este mismo tema en su comedia mitológica *La Bella Aurora*, y que vuelve sobre él en *La Gatomaquia*⁸¹⁶: *...como si amor pudiese estar sin celos, / que más pueden estar sin sol los cielos; / testigo Juno y Procris, a quien llora / Céfalos, por los celos de la Aurora*. El tema fue muy cultivado en todo el Siglo de Oro español, incluso en los dramaturgos posteriores a Calderón, como es el caso de Agustín de Salazar y Torres⁸¹⁷, que fue tributario de su gran maestro en su comedia *El amor más desgraciado, Céfalos y Procris*, destinada al festejo palaciego, igual que su modelo, y estrenada en Sicilia entre los años 1667 y 1669. En ella se contrasta el amor trágico de Céfalos y Procris, contaminado por los celos, con el de Bóreas y Oritía, que presenta un desenlace positivo. El sentimiento de los celos es tan agudo en Procris, que le hace exclamar en su agonía: *Pues, ya que Amor satisfecho / me usurpa el último aliento, / muero con gusto, porque eran / más grave muerte los celos*.

PROMETEO (Προμηθεύς, Prometheus)	Total menciones: 154
---	----------------------

CAM (1)	EDP (153)
---------	-----------

ASIA / JÁPETO / EPIMETEO / PANDORA

A] En dos comedias tenemos representado al gran titán filántropo de la mitología griega (ya desde la Antigüedad se le asocia con dicho título, por mucho que el verdadero titán fuera su padre Jápeto). En una de ellas la mención es accidental y forzada, pero en la otra Prometeo se erige en protagonista de una obra de gran densidad ideológica. La primera es *Celos, aun del aire matan*, en la que se alude a Prometeo cuando Procris delata a Aura en una muy retórica maniobra para referirse al anochecer: *Anoche, cuando en sombras / la luz del sol envuelta, / ... / (...porque también tuviese / Prometeo su esfera, / que sus rayos robase)...* 1787).

La segunda es *La estatua de Prometeo*⁸¹⁸, en la que Calderón aborda uno de los argumentos míticos que se nos antojan de más compleja dramatización. En ella se nos presenta a un Prometeo aislado que, tras muchos años de estudio y habiendo adquirido una gran sabiduría gracias a la asistencia de Minerva, en agradecimiento a la diosa, ofrece al pueblo una estatua para potenciar su culto. Al frente de la multitud está Epimeteo, muy diferente a su hermano en carácter y aficiones, pues mientras Prometeo siente una intensa inclinación a las letras (*...me di a la especulación / de causas y efectos, suma / dificultad en que toda / filosofía se funda* 2068), su hermano se siente llamado por las armas y la guerra. Esta oposición tiene su reflejo en la esfera divina, pues Palas tutela a Epimeteo y Minerva es la protectora de Prometeo, en un inteligente desdoble de la gran diosa en sus dos rostros más conocidos. Pero a pesar de todo, Epimeteo muestra una gran atracción por la estatua y promete la erección de un templo que esté a su altura. Por otra parte, Minerva, agradecida a Prometeo, se presenta ante el titán y le promete el don que él prefiera. Prometeo le pide conocer las esferas

⁸¹⁶ LOPE DE VEGA, *La Gatomaquia*, Silva cuarta, 143-146.

⁸¹⁷ SALAZAR Y TORRES, *El Amor más desgraciado, Céfalos y Procris*, 2223-2226.

⁸¹⁸ Es ineludible, para un acercamiento a esta obra, leer con atención las páginas complementarias a la edición crítica de GREER (1986), en las que se dedica una atención especial a la cuestión de las fuentes. Tiene también gran interés el capítulo de REGALADO (1995, 355-385) dedica en su monumental obra sobre Calderón a la figura del titán, donde pone de manifiesto su relación con la tradición clásica y la profundidad filosófica que le confiere el tratamiento de nuestro poeta.

celestiales, y la diosa lo alza a los cielos. No satisfecho con eso, le pide a Minerva un rayo del sol, demanda a la que la diosa accede, aunque avisándolo de los riesgos que ello importa. Por su parte, Epimeteo, que se siente muy atraído hacia la estatua, ha sido conminado por Palas a destruirla, con lo que él concibe el plan de apoderarse de ella en secreto, para satisfacer su fascinación y, al mismo tiempo, impedir su culto generalizado.

Prometeo desciende del cielo con su hurtado rayo de luz que, al ponerlo en la mano de la estatua, hace que ésta cobre vida mortal, y se convierta en Pandora, una mujer de carne y hueso; nueva identidad de la que Prometeo tarda en percatarse. Por otro lado, Palas delata a Prometeo ante Apolo como autor del robo de uno de sus rayos, y el dios, enojado, ordena el famoso tormento al que es sometido el titán: un ave rapaz le devorará por el día el hígado, que se le regenerará durante la noche. El transcurso del mito se ralentiza entonces con la inevitable inclusión de amoríos galantes a tres bandas, y así vemos que Epimeteo, enamorado de Pandora, es rechazado por ella, que, a su vez, ama a Prometeo.

Por su parte, los dioses tratan de arreglar sus querellas, pues Palas y Apolo están muy indignados contra Minerva por lo sucedido. Sin embargo, Minerva se defiende bien de las acusaciones asegurando que mientras para él un rayo no supone nada, *...a los mortales di / en común beneficio / la dicha más feliz* (2088). La trama se complica progresivamente, pues Pandora cobra autonomía sobre la estatua, en un juego de apariciones que perturba a Epimeteo. Prometeo, por su parte, confunde a la estatua con Minerva, resultando de todo ello un enorme embrollo que por veces se hace difícil de seguir. A todo ello contribuyen los gritos del pueblo, dividido en dos partidos, uno que invoca a Palas y otro a Minerva. Tiene que ser al fin Júpiter el que dictamine una solución salomónica, que consiste en ejecutar el castigo de Prometeo y que la estatua sea destruida en desagravio a Apolo. La rivalidad entre las dos diosas y los dos hermanos se mantiene hasta que Apolo, que aparece en el trono del sol en el papel de *deus ex machina*, soluciona definitivamente la situación anunciando que Júpiter, persuadido por Minerva (que le ha pedido perdón por lo sucedido) ha depuesto los castigos. Palas y Discordia huyen, como causantes de las disensiones, y Epimeteo se reconcilia con su hermano, al tiempo que Prometeo, enamorado de Pandora, se casa con ella, y todo acaba con una exaltación de Apolo en el curso de sus bodas.

B] Hesíodo⁸¹⁹ traza en la Antigüedad las líneas maestras del mito⁸²⁰. Tal vez por la enorme trascendencia que tiene como vínculo entre el mundo de los dioses y el de la raza humana, le dedica una enorme atención, más de cien versos en los que se destacan los aspectos más importantes de su leyenda (su sabiduría, que le lleva a tratar de engañar al mismísimo Zeus, su hurto del fuego para favorecer al ser humano, el terrible castigo al que es sometido, la maldición de Pandora...). El mito sedujo al poeta beocio como interpretación etiológica para explicar las innumerables desdichas que acechan al hombre, y así en su otra gran obra, *Los trabajos y los días*⁸²¹, dirigió de nuevo su atención al titán, pero esta vez por su vinculación con Pandora, quien, un mal en sí misma por su condición de mujer, disemina por el mundo todos los padecimientos

⁸¹⁹ Hes. *Th.* 507-616.

⁸²⁰ GARCÍA GUAL (1995) nos ofrece una visión completa de la figura de Prometeo, tanto en sus fuentes como en las interpretaciones de su mito.

⁸²¹ Hes. *Op.* 42-106.

salidos de su célebre jarra... El mito de Prometeo conoció una antigua dramatización en la tragedia de Esquilo⁸²², *Prometeo encadenado*. Esta versión nos ofrece un Prometeo muy sabio (como el de Calderón), hasta el extremo de saber más que el propio Zeus, pues conoce el secreto de su sucesión, que se resiste a confiar al gran dios. Su filantropía, en el sentido más literal, ha sido la razón de su encadenamiento en el Cáucaso, y su porfía con Zeus le amenaza con terribles castigos. La pieza (que era parte de una dilogía o trilogía) termina con el derrumbe de los riscos en que está atado el titán, y con un último grito de rebeldía: *¡Puedes ver que injusticias sufro!*

En los poetas latinos el mito pierde un poco de fuerza, y se va estereotipando en alusiones a sus momentos señeros. Por seguir la pista bibliográfica que nos da Pérez de Moya, vemos cómo Ovidio⁸²³ lo considera el modelador del ser humano en la secuencia que describe la creación, Horacio⁸²⁴ destaca otra vez su sacrílego robo, así como su terrible castigo y Virgilio⁸²⁵, muy de pasada, vuelve a mencionar el hurto del fuego. La tremenda carga conceptual e ideológica de los poetas y trágicos griegos se ha reducido a la anécdota, y no volverá a ser vivificada hasta la llegada de Calderón.

C] Ya hemos advertido, al hablar de Epimeteo y Pandora, del poco cultivo literario que tuvo el ciclo mítico de Prometeo en nuestras letras áureas hasta que Calderón le prestó atención en la comedia que hemos comentado, fuera de las tópicas alusiones fosilizadas⁸²⁶. Pérez de Moya⁸²⁷ dedica una larga exégesis a la breve descripción de su argumento. En su exposición están casi todos los elementos que tenemos en la fábula de Calderón (salvo el contraste con Epimeteo y Palas): la sabiduría astrológica, la protección de Minerva, el hurto del fuego, el célebre castigo, la creación y animación de la estatua... En otros autores encontramos alusiones estereotipadas a los rasgos más célebres de la leyenda, sobre todo al macabro tormento. Así, Fernando de Herrera⁸²⁸, para referirse al monte Cáucaso, simplemente dice: *...aquel do Prometeo gime y llora...* El tormento de Prometeo entra en el catálogo de las grandes condenas, como queda de manifiesto en la relación que hace Lope de Vega⁸²⁹ culminando una larguísima serie de autoamenazas que un personaje de *La Arcadia* se profiere a sí mismo si falta a su palabra: *De las hermanas de Atlante, / de Prometeo, de Ticio, / de Igión (sic), de las tres Furias, / de Tántalo, de Sísifo, / si os he ofendido, / me abraza el fuego y el tormento mismo.*

⁸²² A. Pr. 1093. ἔσοραῖς μ' ὡς ἔκδικα πάσχω.

⁸²³ Ov. *Met.* I 76-88

⁸²⁴ Hor. C. I 3,27-28; *Epod.* XVII 67-68.

⁸²⁵ Verg. *B.* VI 42.

⁸²⁶ Algunos testimonios interesantes al respecto pueden leerse en GARROTE BERNAL (1993).

⁸²⁷ PÉREZ DE MOYA, IV, 40.

⁸²⁸ HERRERA, *Poesías*, Canción IV, 84.

⁸²⁹ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, IV, 380.

PROSÉRPINA (Περσεφόνη, Proserpina)				Total menciones: 8
FAP (1)	CAM (1)	PCT (1)	VDP (5)	

DIANA / LUNA / PLUTÓN

A] La mujer de Plutón y reina de los infiernos hace ver su condición en cuatro obras de nuestro dramaturgo. En *Celos, aun del aire, matan*, la diosa Diana, muy contrariada por la desafección de dos de sus ninfas, reclama su divina condición antes de trasladar sus quejas a Júpiter. En su orgullosa exclamación hace alusión a las identificaciones divinas de la Luna (*¿No soy la que con tres rostros, / siendo mis imperios tres, / Diana en la verde selva, / luna en el azul dosel, / y Proserpina en el negro centro, / los mortales ven / tal vez presidir opuesta, / y favorable tal vez?* (1798). Con parecida intención vuelve a mencionar Calderón a Prosérpina en el auto sacramental *El verdadero Dios Pan*, donde la diosa aparece de nuevo como uno de los rostros del divino satélite. Según Pan, la triforme faz de la Luna se adapta muy bien como alegoría a la Naturaleza Humana, y lo explica de la siguiente manera: *Ya viadora / en la tierra, ¿no se halla / tan dueña de su albedrío / que está en su mano el que vaya / a ser luminosa estrella / en estas esferas altas, / o ser en profundo abismo / triste Proserpina infausta?* (1243). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, las Furias describen a Discordia su llegada al inframundo, donde se encuentran con los dos titulares del infierno: *...que ya a tu obediencia / nos mandan abrir Proserpina y Plutón* (1661). No falta tampoco una alusión al célebre rapto de la diosa por Plutón, que encontramos en el auto sacramental *Psiquis y Cupido-Toledo*, en el que Idolatría trata de confundir a Fe, comentando los riesgos que tiene la condición escondida de su marido: *Allá en mis dioses también, / un Dios horrible se halla, / que robó, encubierto en sombras, / a Proserpina gallarda, / siendo el monstruo de los dioses* (359).

B] Prosérpina, una antigua divinidad agraria latina relacionada con la germinación de las plantas, muy pronto fue asimilada con la diosa infernal griega Perséfone (presente como soberana del Hades en la *Odisea*⁸³⁰, cuando Circe insta al héroe a bajar a los infiernos: *y lleguéis a la mansión de Hades y la augusta Perséfone*). Del mito griego deriva el famoso rapto por parte de Plutón, dios del infierno, y que nos cuenta Ovidio⁸³¹ en sus *Metamorfosis* con belleza y detalle, origen de las secuelas renacentistas y barrocas.

C] Pérez de Moya⁸³² cuenta la historia de Prosérpina en un capítulo titulado *De Plutón, Proserpina y Ceres*, cuyo primer artículo lleva por título *Del robo de Proserpina*. Asegura Pérez de Moya que *según Ovidio, significaba tres cosas: las simientes o mieses; la Luna; y la reina de los infiernos; y por esta causa las cosas que de Proserpina se dicen, se atribuían a estos tres significados, como dice Diodoro Sículo y Claudiano*. Es aún más explícito en su glosa el bachiller jienense en el capítulo dedicado a la luna⁸³³, en el artículo titulado *De los nombres de la Luna*, en el que justifica su denominación como Prosérpina por varias razones, entre otras, por no verse en el cielo cuando sale el sol, y parecer de esta manera que estuviera raptada. En *La*

⁸³⁰ *Od. X*, 491 εἰς Αἴδαο δόμους καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης...

⁸³¹ *Ov. Met.* V 385-408.

⁸³² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 14.

⁸³³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 4, 2.

destrucción de Numancia, Cervantes⁸³⁴ hace a unos sacerdotes invocar a Plutón, al que se asocia con Prosérpina como pareja natural: *Así vivas en paz, cierto y seguro / de que la hija de la sacra Ceres / corresponda a tu amor con amor puro...*

PROTEO (Πρωτεύς, Proteus)	Total menciones: 1
HSF (1)	

A] Esta mudable divinidad marina es citada en *El hijo del Sol, Faetón*, cuando Épafo-Peleo ejecuta el secuestro de Tetis: *Vea Faetón que me nombro, / si el Sol él, yo su Proteo, / pues su mejor luz le robo* (1901). Lo más probable es que tengamos una equivocación o errata en el texto, y en lugar de Proteo, a quien Calderón se había de referir era a Prometeo, el titán que roba un rayo al sol.

B] En caso de hacer alusión a Proteo, Calderón evocaría la leyenda, fijada ya desde Heródoto⁸³⁵, en que éste se presenta como rey de Egipto, y no como el cambiante genio del mar. De acuerdo a esta leyenda, Proteo habría escondido a Helena (y todos los tesoros que traía consigo de Troya) en su corte, tras el naufragio que acercó a ésta y a Paris a sus costas. Esta tradición fue, con alguna variante, recogida por Eurípides en la tragedia *Helena*, en la que la mujer de Menelao llevada a Troya no sería sino una imagen o fantasma de la verdadera, en poder de Proteo. Desde luego, no tiene mucho sentido pensar en el Proteo divinidad marina (con la facultad de transformarse y con los poderes proféticos que les son propios a estos seres), ya que en ningún episodio asociado con su figura consta que robara nada, ni literal ni metafóricamente. El perfil más elaborado de este *anciano del mar* lo tenemos en la *Odisea*⁸³⁶, cuando Menelao le cuenta a Telémaco cómo pudo llegar de Egipto, merced a la sabiduría del dios marino, y la información que de él obtuvo sobre la suerte de los héroes griegos en su vuelta de Troya.

C] Pérez de Moya⁸³⁷ le dedica un capítulo a este Proteo de los mares. Igualmente sólo encontramos en Góngora⁸³⁸ al Proteo homérico, pastor de focas: *...supo mal Proteo / en globos de agua redimir sus focas*. En todo caso, su asombrosa capacidad de transformación le asoció en nuestras letras con el engaño, y le hizo ir adquiriendo un valor peyorativo: *El engañador Proteo*, lo llama Valdivielso⁸³⁹ en uno de sus autos sacramentales para referirse, precisamente, al personaje alegórico del Engaño (*Transformose en varias formas / el engañador Protheo, / mas a pesar de su astucia / en un palo le pusieron*).

⁸³⁴ CERVANTES, *La destrucción de Numancia*, II, 867-869.

⁸³⁵ Hdt. II, 112.

⁸³⁶ *Od.* IV 371-570.

⁸³⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 38.

⁸³⁸ GÓNGORA, *Soledades*, II, 425-426.

⁸³⁹ VALDIVIELSO, *La serrana de Plasencia*, 1329-1332.

PSIQUE (Ψυχή, Psyche)				Total menciones: 299
ALA (279)	MDJ (1)	PCT (14)	PCM (5)	

CUPIDO / VENUS

A] Antes de abordar el comentario de este importante personaje, es preciso establecer una aclaración terminológica. El nombre griego de la hermosa princesa lo transcribimos como *Psique* (coincide con el nombre común que designa, entre otras cosas, el *alma*, el *espíritu*). En esta forma nos referiremos a la joven fuera del contexto de las obras de Calderón, pues nuestro dramaturgo se refiere a ella, de manera sistemática, como *Psiquis*).

La hermosísima leyenda de Psique y Cupido fue utilizada por Calderón como argumento de tres de las obras consideradas en este trabajo. En la comedia *Ni Amor se libra de amor*, Psiquis se nos presenta como la más hermosa de las tres hijas del rey Atamas de Gnido. Dos galanes de alta alcurnia, Arsidas y Lidoro, han sido prometidos con dos de las hijas del rey, y acuden disfrazados a conocer a sus futuras esposas a las fiestas en honor de Venus. Cuando ven a Psiquis, su belleza hace palidecer a la de sus hermanas, e incluso a la de la propia Venus, pues entre la gente se oye exclamar: «*No hay Venus; Siquis es de la hermosura / la diosa*» (1947). Venus no echa en saco roto esa afrenta en su tierra de Gnido, y avisa a la hermosa joven, cuando acude a hacerle la ofrenda, que «*Infelice tu hermosura, / Siquis, será, pues tu dueño / un monstruo ha de ser...*» (1948). Este vaticinio enciende un motín contra la diosa, pues el pueblo razona que *Pues que Venus envidia / la beldad suya, / ¡Siquis es la diosa / de la hermosura!* (1949). Tanta exaltación de la joven también inspira la envidia de sus hermanas. Así que instan a su padre a consultar el oráculo de Júpiter para conocer qué le depara el destino a Psiquis. El oráculo dictamina que, para calmar a la diosa afrentada, la hermosa joven debe ser sacrificada en el monte Eta. Entre tanto, Cupido, encargado por su madre de ejecutar la venganza, acude él mismo a clavarla el puñal, pero turbado al contemplar su belleza, se lo clava a sí, con el mismo efecto que tienen sus doradas flechas, el de un intenso amor por la mortal. Obedeciendo al oráculo, Atamas, al frente de una expedición en la que se cuenta Anteo (también enamorado de la joven), lleva a Psiquis al aislado monte donde va a ser abandonada. Allí la dejan inconsciente, acompañada tan sólo de Anteo que, incapaz de dejarla morir, no ha vuelto en la embarcación, y dos sirvientes despistados, Flora y Friso. El padre, al volver a su reino, elude responsabilidades: *Siquis bella / no acuses mi amor; acusa / al influjo de tu estrella* (1961). Pero la isla, aparentemente desierta, es habitada por alguien más: una ninfa invita a Psiquis a entrar en una caverna, por la que acceden a un suntuoso palacio. Dentro de él, Cupido hace promesas de amor a Psiquis a oscuras, y le pone como condición de esa relación la de que ella no lo pueda contemplar (...*lo que los ojos no ven / han de suplir los oídos* 1966). Al principio tiene miedo, pero pronto se acostumbra a su amante y es muy feliz con él, aunque su felicidad sería completa si pudiera comunicar su dicha a sus hermanas. Cupido se lo permite, y al palacio acuden ellas con sus maridos. Éstas, atravesadas por la envidia al ver tanta riqueza, inducen a Psiquis a descubrir la identidad de su esposo, que ellas aseguran ha de ser un monstruo. Psiquis sigue su consejo, y de noche avanza hacia él con un puñal y una luz, pero una gota de cera quema al dios y le hace despertar. Muy enojado le cuenta quién es, cómo le perdonó la vida y cómo, en vez de vengar a Venus y sin que ésta lo supiera, le pidió a Júpiter que le permitiera llevarla a una isla donde él pudiera amarla. En castigo por su falta de confianza, la condena a prescindir de su presencia, disipándose sus ricos palacios. La joven, desesperada, decide suicidarse. Pero este triste desenlace lo evita el

dios, que se compadece de Psiquis y la recibe de nuevo con el beneplácito de Venus. Bendice además la unión de sus hermanas con sus maridos, con lo que la comedia acaba en un completo final feliz.

Una simple alusión al mito nos encontramos en *El monstruo de los jardines*, en la que Aquiles califica a Deidamía de *nueva Psiquis*, pues él no puede dar a conocer su verdadera identidad: *...Mas Deidamia es esta y aun por eso / su nueva Siquis con fragancia nueva / saludan los verdores / de las hojas, las ramas y las flores* (2009).

Dos autos hay que recrean el famoso mito de Psique y Cupido, y que llevan este mismo título. En el primero, *Psiquis y Cupido (Toledo)*, la hermosa joven es trasunto de la Fe, y así aparece mencionada en las entradas del texto, aunque en su cuerpo, cuando otros personajes hacen referencia a ella, se la llama *Psiquis*. Comienza el auto con la aparición de la Apostasía sobre un caballo desbocado (símbolo de su no sometimiento a ley alguna) comentando la situación de las tres hijas del Mundo: Idolatría es la primera, que está casada con Gentilidad, y tiene su asiento en la Ley Natural; Sinagoga es la segunda, casada con Judaísmo, y que representa a la Ley Escrita. Y tiene una tercera hija, Fe, la más hermosa de todas, que no parece tener esposo, y de la que está prendada Apostasía. A su lado anda Libre Albedrío, vestido de loco. Fe rechaza los ofrecimientos de Apostasía, que exige al Mundo que la tome por esposo, cosa que evita la aparición de Cupido, que irrumpe en escena con su rostro velado. Cuando Apostasía quiere someterlo, es abrasada por su fulgor, de suerte que a sus quejas llegan los demás. Cupido es el amante escondido de Fe, y todos quieren descubrir su rostro, pero todos van quedando petrificados en el intento: Gentilidad permanece la más lejana, un poco más cerca, Judaísmo, porque cree en un solo Dios, y aún más cerca, Apostasía, que, reconociéndolo, ha desviado su fe. El Mundo, como no puede vengarse del dios, ejecuta su rigor sobre su hija, y decide abandonarla en una isla desierta, sólo acompañada del Libre Albedrío. Cuando quedan solos, descubren allí un espléndido palacio rodeado de fastuosos jardines. Pero su señor, Cupido, no aparece hasta la noche, apagando la luz para no ser visto. Y explica esta extraña conducta a Psiquis: *FE.- ¿Luego a oscuras de mi has de hablar? CUPIDO.- Sí, que Misterios Sagrados, / se han de creer a ojos cerrados* (355). A esto añade Cupido un relato sobre la redención del alma humana, acabando por señalar a su palacio como la Nueva Jerusalén que aparece en el Apocalipsis. Y le advierte que los honores y goces de que disfruta los puede perder, pues *...el día / que dudes cuanto es / verdad esta Verdad, / perderás todo el Bien* (356). Fe acata esta condición, y asegura que se reducirá al sentido del oído, pero le suplica a Cupido que la grandeza de su estado pueda ser conocida por su infausta familia. Cupido lo acepta, pues, *No fueras Fe verdadera, / a no ser comunicada / a los extraños* (357). Cupido cumple su promesa y les hace llegar a la isla. Todos ellos quedan asombrados de la magnificencia del palacio, y quieren saber quién es su dueño. Sus hermanas, llenas de envidia, comienzan a inocular la duda en el espíritu de Fe. (*IDOLATRÍA.- Amante que no se deja / ver della, defecto guarda* 359). Este y otros argumentos similares logran minar la fortaleza de Fe, que con la complicidad de Libre Albedrío determina descubrir el rostro de su esposo. Cupido, conocedor de esta debilidad, pone a prueba a Fe simulando estar dormido, y la sorprende en el intento de quitarle el velo. Es en este momento cuando, entre grandes prodigios naturales, se desvanecen el palacio y los jardines. Al darse cuenta de su falta, Psiquis muestra arrepentimiento y Cupido la perdona. Todos quedan espantados ante la demostración de poder del dios, y el Mundo acaba expresando la esperanza de que algún día todos sean miembros de la Iglesia, la casa común.

El mismo tema, aunque con un tratamiento un tanto diferente, encontramos en el segundo auto que Calderón compone sobre el mismo mito: *Psiquis y Cupido (Madrid)*. Comienza el auto con la aparición del Odio, que sale de un negro peñasco montado en un caballo también negro, con la intención de contrarrestar los efectos del amor. Éste ha anunciado la llegada de la ley de la Gracia. Para *cautelarse*, el Odio contará, al alegórico modo, la fábula de Psiquis y Amor, y explica su intento de manera un tanto críptica: *...la ley de la Gracia / a la que con la conexión, / que hay entre divinas letras / y humanas, mi presunción / intente en alegoría / de poética ficción / ver si antes que a estado llegue, / consiguiese mi rencor / el verla al mar arrojada* (369). El Mundo tiene tres hijas, la Ley Natural, la Ley Escrita y la ley de la Gracia. La primera, o Edad Primera, está casada con el Gentilismo, la segunda o Edad Segunda, con el Judaísmo, y la tercera, la más hermosa, no está aún casada, aunque tiene vislumbres de que las dos primeras se han equivocado, y ella está en espera del verdadero amor. El pueblo festeja a la hermana menor (*Viva nuestra infanta, en quien / es segunda perfección, / siendo menor en Edad, / ser en belleza mayor* 371), lo que enciende la envidia en las otras dos, que instan al Mundo a que sea castigada. Sencillez se encuentra con la Tercera Edad, a quien le va a dar un ramo de flores, pero se le cae y lo toma Amor. Ella, estorbada por la presencia de Odio, no puede hacerle confidencia del amor que siente por él. El Mundo obedece a la sugerencia de sus dos hijas y lleva a la Tercera Edad engañada a una isla desierta, donde pretende abandonarla a su suerte. En el camino, el Odio ha promovido una tempestad que da con los dos en una playa. Allí, Psiquis, desmayada, es abandonada por su padre. Cuando vuelve en sí, se ve sola y pide auxilio a los de la nave, pero éstos se alejan, indiferentes a sus gritos. Sólo Sencillez, perdida como ella, ha quedado en la isla. Pero pronto se ve confortada por el Día y la Noche, que le anuncian la llegada al anochecer de su esposo, aunque *...de embozo vendrá, sin ser conocido* (378). A todo esto, el Odio reflexiona sobre la marcha de su alegoría, en un sorprendente salto literario a la condición de autor. Para torcer el rumbo del argumento, hace llegar a la isla a las hermanas y cuñados de Psiquis, acompañados de su padre el Mundo. Pero, entre tanto, Amor acude una y otra vez al lado de la hermosa joven, a quien le insiste en las condiciones de su relación: *Y así, sin llegar a ver, / oye y cree; que hoy ha de ser / todo el triunfo del Oído* (379). También le dice que ha sufrido padecimientos humanos para llegar a su lado. Tercera Edad, por su parte, pide a Amor que puedan asistir a la boda sus hermanas y su padre, para hacerlos partícipes de tanta alegría. Cuando llegan las hermanas de Tercera Edad y sus cuñados, acompañados del Mundo, en vez de contemplar el lugar donde pensaban hallar sus despojos, encuentran un impresionante palacio y unos suntuosos jardines. Cuando se ven, las hermanas no pueden soportar la envidia que les produce la situación de la joven, y tratan de averiguar quién es su esposo, a lo que ella responde: *Como es su deidad tan suma, / su majestad tan inmensa, / su ser tan incomprensible, / tan no medida su esencia...* (383). Cuando están en la cena, Tercera Edad les comenta que ya está entre ellos, aunque no le vean: es la Sangre y el Pan bajo un velo. El Judaísmo afirma que es mentira, y que lo matará si cae en sus manos, y la Gentilidad firmará la sentencia. Cuando llega la noche, Odio hace dormir a Sencillez y, sólo con la compañía de la Malicia, la Tercera Edad no puede resistirse a su curiosidad y acaba por descubrir a su Amor, a pesar de las advertencias que prevenía una canción (*¡Ay, mísera de ti, si a dudar llegas!* 385). Amor, descubierto, se va y ella cae en brazos del Odio. Se sucede un terrible terremoto y desaparecen el palacio y los jardines. Pero ella pierde toda esperanza, pues explica a los demás que podrá recuperarlos, si *Pidiendo perdón / de mi culpa, con protesta / de que crea lo que oiga / y no lo que mire crea* (386). Con esta actitud es perdonada por Amor, y reaparecen el rico palacio y sus jardines. Ante esta demostración de verdadero amor,

Gentilidad (y la Edad Primera) acaban por aceptar la verdad, mientras que Judaísmo y su mujer se resisten a ello, con lo que Amor concede su viña a la Gentilidad. El auto acaba con una alabanza a la Edad Tercera: *Venturosa de ti, Naturaleza; / venturosa de ti, pues a creer llegas / cuando en tu Edad tercera, / en ti Amor, ley de Gracia da a su Iglesia* (386).

B] Calderón asumió en estos dramas el reto de adaptar uno de los mitos más hermosos legados por la Antigüedad grecolatina, la historia de los amores de Psique y Cupido. Su relato se ha transmitido de manera muy compacta, pues la historia quedó modelada con una gran coherencia interna, primorosa calidad artística y una atrayente atmósfera mística en la novela de Apuleyo⁸⁴⁰ *Metamorfosis* (o *Asno de Oro*). El peso de la obra del autor africano del s. II d.C. hace que Calderón siga la tradición heredada con más fidelidad que en otros dramas de contenido mítico.

Este fiel seguimiento del modelo antiguo resulta bastante sorprendente en un mito que tantas interpretaciones alegóricas ha tenido, y que tan fácil es de adaptar a la sensibilidad cristiana, considerando a Psique el alma humana que se puede perder si abandona la fe por un ansia excesiva de conocimiento, y a Cupido el amor salvífico de Jesús. Pero nada de esto encontramos en la comedia, que recrea el mito antiguo sin otra carga interpretativa que la magia que ya traía de su fuente original. Si acaso, además de alguna leve modificación argumental, la única licencia que se permite Calderón es introducir el tradicional contrapunto gracioso en este tipo de comedias (en las figuras de Flora y Friso, sirvientes de Psiquis), cosa tampoco ajena al entorno del mito en la novela de Apuleyo, poblada de extrañas aventuras, algunas de ellas con indudable intención cómica.

Pero Calderón supo compensar la gracia pagana de la comedia con dos adaptaciones del mito en clave sacramental. El mito de Psiquis y Cupido es uno de los que mejor se somete a una adaptación cristiana, pues su mensaje, en esencia, es una exaltación de la fe, de la confianza ciega que debe presidir la relación de los mortales con la divinidad. El mito, insertado en la obra de Apuleyo, toda ella impregnada de un ambiente religioso y sobrenatural, alcanzó, además de una enorme categoría estética, una profunda espiritualidad que le hizo especialmente proclive a una adaptación teológica cristiana. Calderón potencia el mensaje central de la leyenda, la exaltación de la fe y del perdón, cuando la fe es traicionada por la debilidad humana. Pero al llevarlo al terreno de la alegoría cristiana, el carácter suave y alado del mito antiguo se apelmaza un tanto y la acción se traba en una densidad conceptual asfixiante.

C] En nuestras letras el mito de Psique y Cupido ha tenido un cultivo significativo⁸⁴¹, que va de composiciones que recrean con mayor o menor fortuna el delicioso cuento de Apuleyo, hasta meras referencias a la leyenda como una mágica historia de amor. La traducción en español de Diego López de Cartagena ayudó sin duda a difundir esta hermosa fábula, así como *La historia de Psique*, de Gutierre de Cetina. Destaca el poema mitológico en endecasílabos compuesto por Juan de Mal Lara, *Psyche*, que

⁸⁴⁰ Apul. *Met.* IV; V; VI.

⁸⁴¹ RULL FERNÁNDEZ (2001) traza la secuencia del mito desde sus orígenes en Apuleyo y sus eventuales influencias en la tradición popular, hasta Calderón quien, recibiendo y asumiendo toda esa larga tradición, supo conferir a este mágico eposodio una nueva dimensión espiritual. ESCOBAR BORREGO (2002), por su parte, hace una interesante cala en la utilización de este mito en nuestra poesía del s. XVI en tres autores muy significativos: Cetina, Herrera y Mal Lara.

reproduce la historia de Apuleyo. A este poema dedicó un soneto Fernando de Herrera⁸⁴², en el que enfatiza la angustia de Psique tras perder a Amor: *Con pena eterna y con dolor crecido, / por alto mar, por el desierto suelo, / Psyche mísera busca sin consuelo / al dulce esposo, al bello amor perdido*. En Góngora⁸⁴³ Psique no es sino el recuerdo de la más hermosa historia de amor que pueda imaginarse, pues el poeta utiliza el nombre para trasponer la boda entre pastores al ámbito de lo sublime: *Niño amó la que adora adolescente, / villana Psiques, Ninfa labradora / de la tostada Ceres...*

SÁTİROS (Σάτυροι, Satyri)	Total menciones: 2
----------------------------------	--------------------

CAM (1)	FCF (1)
---------	---------

NINFAS

A] Dos referencias nos encontramos a los sátiros y, como se podía sospechar, en boca de sendos graciosos. En *Celos, aun del aire, matan*, es Clarín, criado de Céfalo, quien responde a las ansiosas preguntas de Procris, que quiere saber detenidamente a qué se dedica su marido. El gracioso cuenta cómo una música lo tiene en suspenso, pero que él no pudo oírla porque lo entorpeció el ruido de una fiera que cruzó el valle, y que él atribuye, con el consiguiente guiño procax, a *...algún sátiro es que anda / en busca de alguna ninfa* (1805). En *Fineza contra fineza*, la criada Libia juega con el lenguaje para responder a Lelio, que la ha llamado *sorda* entre bromas, haciendo un pícaro comentario: *¿Sorda yo, siendo yo quien / a sátiros que me llamen, / como lega digo amen, / en vez de decir amén?* (2122).

B] Los sátiros, híbridos procaces de hombre y macho cabrío, portan siempre una intensa connotación sexual. Eran concebidos como seres muy pegados a la pulsión generativa de la naturaleza, símbolo de su fecundidad, y una especie de correlato masculino de las ninfas, a las que acosan enardecidos. No suelen, salvo en el caso del infortunado Marsias, aparecer singularizados, sino que forman parte de una turba exaltada, generalmente en seguimiento de Dioniso. En un famoso epilio de Catulo⁸⁴⁴, dedicado a las bodas de Tetis y Peleo, con el pretexto de describir una colcha que les ha sido entregada a los novios como regalo nupcial, el poeta cuenta la historia de Ariadna y Teseo, y describe a la hija de Mínos entregada a una bacanal en compañía de Dioniso, que la toma por esposa. En esa bacanal no puede faltar una alusión a los sátiros, elementos importantes del cortejo: *...volaba Yaco en el vigor de su edad en tu procura, Ariadna, con su cortejo de sátiros y silenos de Nisa, abrasado por tu amor...*

C] La mención de los sátiros en Calderón es tan comedida como de él cabría esperar, y no pasa de un guiño pícaro. En ese contexto aparecen siempre los sátiros, como encontramos en Lope de Vega⁸⁴⁵, aludiendo a la liviandad de la mujer: *...que no sin causa pintaron / a Venus, tal vez los griegos / rendida a un sátiro o fauno*. Góngora⁸⁴⁶

⁸⁴² HERRERA, *Poesías*, 30, 1-4.

⁸⁴³ GÓNGORA, *Soledades*, I, 773-775.

⁸⁴⁴ Cat. LXIV 251-253. *...florens uolitabat Iacchus / cum thiaso satyrorum et Nysigenis silenis / te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore...*

⁸⁴⁵ LOPE DE VEGA, *El castigo sin vengaza*, acto II, 1491-1493.

⁸⁴⁶ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 96, 5-8.

recoge aún mejor el carácter lascivo que caracteriza a estos seres en uno de sus sonetos, en el que un *sátiro* trata de aprovecharse de una muchacha dormida: *Las hojas del clavel, que había juntado / el silencio en un labio y otro bello, / violar intentaba, y pudo hacello, / sátiro mal de hiedras coronado.*

SATURNO (Κρόνος, Saturnus)				Total menciones: 6
MEA (1)	AYC (1)	FAM (1)	EDP (3)	

JÚPITER

A] Saturno, el Crono de los griegos, es el famoso titán y padre de Zeus, eslabón fundamental en la sucesión hacia el poder olímpico. En *El mayor encanto, amor*, Circe cita al dios primigenio como símbolo de dureza y amenaza, frente a Amor y Venus: *...con la atención que te sirvo / siendo el Flegra desde hoy, / no ya fiero, no ya esquivo / hospedaje de Saturno, / siempre en roja sangre tinto, / selva sí de Amor y Venus / deleitoso paraíso...* (1518). Sin duda influye en Calderón la connotación negativa que ofrece el perfil del Saturno devorador de sus hijos. En *Apolo y Clímene* nos lo encontramos, sin embargo, en su faz de dios fecundador, el que enseñó el cultivo del cereal a los hombres: *...y dando a Saturno tierras / que fructifique y fecunde...* (1853), papel que le tocó al dios en el reparto que Apolo cuenta que hizo Júpiter. En *Fieras afemina amor* se alude a un supuesto amor de Saturno por una estatua cuando Hesperia pone a Hércules ejemplos de dioses arrastrados a rocambolescos episodios por la pasión amorosa: *...Marte en cautelosa red, / Saturno amando a una estatua, / Apolo amando a un laurel...* (2056). No nos consta que en las leyendas mitológicas relativas a Saturno o Crono exista un episodio que justifique tal aserto. Tal vez en la cabeza del poeta rondaran los nombres de Pígmalión o Prometeo, sobrino del titán. Por último, en *La estatua de Prometeo* Saturno vuelve a aparecer en otra relación de dioses, en este caso la que hace Prometeo para demostrar el conocimiento adquirido en sus aislados estudios, con la atribución de los cultivos: *...luego la tierra / a Saturno, sus fecundas / mieses a Ceres...* (2069).

B] El Saturno temible e implacable con sus hijos deriva del Crono griego, uno de los doce titanes hijos del Cielo y la Tierra. Ya en la *Teogonía* hesiódica⁸⁴⁷ se le designa como el más terrible de los titanes, y *de mente retorcida*. Pero este perfil cruel y violento es muy suavizado por la tradición latina que redimió a este dios, haciéndolo habitante de la colina del Capitolio, desde donde reinó sobre el Lacio en una época de prosperidad conocida como la *Edad satúrnea* o *Edad de Oro*. Fue en este tiempo cuando enseñó a los hombres el cultivo de la tierra. Su ascendiente en el pueblo latino fue muy importante, como indica la relevancia de las fiestas en su honor o *Saturnales*, una de las celebraciones más importantes del calendario romano. Virgilio⁸⁴⁸ lo denomina en las Geórgicas *dorado Saturno*.

C] Del Saturno terrible tenemos un remedo burlesco en Quevedo⁸⁴⁹, que parodia con crueldad a los dioses paganos: *Y mezclando a Neptuno con Baco, se sorbió los dos*

⁸⁴⁷ Hes. *Th.* 137 ἀγκυλομήτης

⁸⁴⁸ Verg. *G.* II 538 *Aureus... Saturnus.*

⁸⁴⁹ QUEVEDO, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, p. 580.

*dioses a tragos y chupones; y agarrando de Pan, empezó a sacar del rebanadas, y a trinchar con la daga a sus ganados, engulléndose los rebaños hechos jigote a hurgonazos. Saturno se merendó media docena de hijos. Pero aún más caló el mito de la Edad de oro, cuya descripción puso con tanta ironía Cervantes⁸⁵⁰ en boca de don Quijote ante su auditorio de cabreros, o que fray Luis de León⁸⁵¹ asocia al dios de manera explícita en una de sus más afamadas composiciones poéticas, *Noche serena*, en la que se contrasta la dureza del mundo real con la belleza y beatitud del mundo celeste. En la descripción de los planetas se hace alusión a Saturno como símbolo de la *Edad dorada*: *rodéase en la cumbre / Saturno, padre de los siglos de oro; / tras él la muchedumbre / del reluciente coro / su luz va repartiendo, y su tesoro.**

SEMÍRAMIS (Σεμίραμις, Semiramis)	Total menciones: 408
---	----------------------

HDA (408)

MENÓN / NINIAS / NINO / TIRESIAS

A] Sólo en la comedia (más bien habría que llamarla *tragedia*) dedicada a su personaje (*La hija del aire*) aparece Semíramis, un personaje incorporado a la tradición cultural griega desde la historia y mitología orientales. Su transmisión a través de la literatura griega, esencialmente en la obra de Diodoro Sículo, nos permite encuadrarlo dentro de la gran tradición mitológica grecorromana, así como la incorporación al tronco de la leyenda de elementos típicamente griegos, como el telón de fondo dramático que supone la rivalidad entre Diana y Venus, o la presencia del adivino Tiresias. Por otra parte, Semíramis es un personaje típicamente calderoniano, aislado por el temor al cumplimiento de un oráculo y con una arrebatadora potencialidad interior que le lleva a cumplir su destino. Personaje sobre el que nuestro autor construyó una impresionante estructura dramática que se convirtió en una de sus obras más reconocidas.

Semíramis vive en una gruta (...*donde sepultada vivo...* 716), custodiada por el adivino Tiresias, que la mantiene apartada por temor a un oráculo funesto. Ella, sin embargo, al oír el estruendo que acompaña a la llegada del victorioso Nino, rey de Siria, a Nínive (sones militares y amorosos que han excitado su espíritu, pues ...*los dos / me elevan y me arrebatan...* 716), reclama su libertad al anciano, con la amenaza de suicidarse si no la consigue. A pesar de los mandatos de Tiresias, Semíramis da la primera muestra de ambición (*que hoy, / la margen de tus preceptos / ha de romper mi ambición* 716). Tiresias le recuerda su infausto nacimiento, pues Venus le predijo que habría de ser *horror del mundo*, y que a un rey glorioso lo convertiría en tirano, para luego matarlo ella misma. Pero Semíramis tiene el impulso imparable de la ambición e incluso manifiesta que es error temer al hado (*dudarle basta*): ...*¿No es mejor / que me mate la verdad, / que no la imaginación?* (717). E insiste en no volver a la cueva porque ...*quiero morir del rayo / y de solo el trueno no* (717). La oportunidad se le presenta a Semíramis cuando Menón, privado del rey Nino, es encargado de reorganizar su ejército en Ascalón, provincia en que vive la joven. En esta misión descubre un templo dedicado a Venus, donde encuentra a Tiresias, quien le previene con graves palabras de su profanación. Hasta tal punto teme el anciano el cumplimiento del destino, que prefiere quitarse la vida a franquear a Menón el paso de la gruta donde está Semíramis. Cuando

⁸⁵⁰ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XI.

⁸⁵¹ LUIS DE LEÓN, VIII, 56-60.

se encuentran los dos, Semíramis cuenta su cruel historia: es fruto de la violación de una ninfa de Diana, Arceta (*De esta especie de bastardo / amor, de amor mal nacido, / fui concepto. ¿Cuál será / mi fin, si éste es mi principio?* 724) que se vengó matando a su violador. Consultó a Tiresias, que vio en el cielo horribles vaticinios, y asustada se fue al monte donde invocó la asistencia de Lucina. Pero murió en el parto, dejando a la recién nacida un futuro cargado de culpa *...costándole al Cielo ya / mi vida dos homicidios* (724). Tiresias, que había ido a interpretar el eclipse, contempla la pendencia entre fieras y aves por Semíramis, y cómo éstas la salvan y la cuidan. Consulta el oráculo de Venus, y la diosa le explica que el asunto es otro episodio de la rivalidad entre las dos diosas antagónicas. Diana, ofendida por la violación de una de sus ninfas, quiso que las fieras devoraran a la niña, mientras Venus, que lo considera símbolo de su honor, la rescató con las aves, pues Venus se manifiesta como *diosa del aire*. Pero le advierte a Tiresias que los hombres nada deben saber de ella, pues sin duda será instrumento de venganza de Diana. El vaticinio es clarísimo: «...[los hechos terribles] *que han de suceder por ella, / desde que al rey más invicto / haga tirano, hasta que / muera en fatal precipicio*» (725). Tiresias cumplió con rigor su papel hasta su muerte, que ya conoce Menón. Por último, le explica a éste la razón de su nombre (Semíramis significa *pájaro* en lengua siria) y le suplica que la libere, o ella misma se quitará la vida. Menón, de manera hartó insensata, decide rescatarla de su cautiverio y la lleva a Nínive, donde pide autorización al rey Nino para su boda con ella. Pero es tan imprudente al encarecer la belleza de la joven ante el rey, que éste concibe deseos de conocerla, a pesar del valioso consejo que da a su valido: *Pero quiérote advertir / que en tu vida no encarezcas / hermosura a poderoso, / si enamorado estás de ella* (731). El destino maneja sus hilos y facilita la ocasión propicia. Semíramis salva al rey de la muerte en un accidente de caballo. Éste identifica a la joven y, prendado de su belleza, anula su compromiso de boda con Menón. Semíramis, consciente de la gran oportunidad que se abre a su ambición, se deja querer por el rey, que ordena llevarla a Nínive y alojarla en palacio. Cuando Nino y Menón quedan a solas, el rey insta al valido a olvidar a Semíramis y cedérsela. Y como Menón se resiste, Nino, con un comportamiento despótico, le obliga a renunciar a ella, y además, de manera que parezca a todos que la rechaza. Al final, Nino hace caer en desgracia a Menón, lo encarcela en una prisión y da la opción a Semíramis de escogerle a él o a un Menón defenestrado. Semíramis rechaza a quien había sido su liberador, entre otros, con este argumento: *porque es sátira del pobre / el tener mujer hermosa* (745). La ambiciosa joven obliga a Nino a tomarla por esposa, pues ella renuncia a ser sólo su amante, en una calculada maniobra que la acerca cada vez más a su objetivo (*Yo haré, si llego a reinar, / que el mundo a mi nombre tiemble* 749). Al tiempo que Menón se hunde en la más espantosa desgracia (los soldados de Nino lo privan de la vista), Semíramis logra llegar a la cumbre de su poder casándose con el rey. El pueblo ya la aclama como reina: *La gran Semíramis bella, / Reina de Oriente, ¡viva!* (750). Pero Menón, como augur ciego e inspirado, pronuncia en medio de esta exaltación de Semíramis un terrible augurio: matará a su marido. Con las despectivas palabras del gracioso (*...esta loca queda / hecha reina* 751), acaba la primera parte de la comedia, que ha descrito el imparable ascenso al poder de la joven desde su triste aislamiento hasta convertirse en reina de Nínive.

Al comienzo de la segunda parte ya vemos a Semíramis entronizada como reina en su gran palacio de Babilonia, a donde ha trasladado el reino desde Nínive. Aparece enlutada por la reciente muerte del rey Nino, y preocupada por el inminente ataque de Lidoro, rey de Lidia. Éste reclama el reino por haberse casado con la hermana de Nino,

Irene, y por correr incesantes rumores de que Nino murió envenenado por su ambiciosa mujer. Se nos hace saber, también, que Menón se suicidó lanzándose a las aguas del Éufrates. Semíramis, con todo, logra vencer a Lidoro, a quien esclaviza de manera humillante. Pero cuando está en el cénit de su poder, se anuncia la llegada de su hijo Ninias, al que el pueblo aclama espontáneamente como rey, hechizado por su belleza y descontento de ser gobernado por una mujer. Semíramis, en un arrebatado de furia, para castigar el desagradecimiento del pueblo, decide retirarse de manera radical del poder, suponiendo que la multitud reclamará desesperada su vuelta. Pero el plan le sale mal, pues el pueblo, en vez de añorarla, aclama a Ninias como un gobernante sensato y piadoso. Así que Semíramis, que no puede soportar verse alejada del mando (*Mi ser era mi reino... 774*), rapta a Ninias con la ayuda de su fiel general Friso y, amparada en su increíble parecido físico, consigue hacerse pasar por él. Vuelve otra vez a ejercer el poder absoluto, y se comporta de nuevo de manera airada y tirana, volviendo del revés todas las prudentes decisiones que había tomado su hijo. En este momento, la gran amenaza es Irán, hijo de Lidoro e Irene, que reclama la corona de Siria. Semíramis, empachada de soberbia, sale al ataque con su ejército babilónico y pierde la batalla, derrota en la que se dibujan sus hados (*En fin, Diana, has podido / más que la deidad de Venus... 786*). Abatida, evoca casi en desvarío ante Chato todos sus crímenes, que se le aparecen como visiones fantasmales: *¿Qué quieres, Menón, de mí, / de sangre el rostro cubierto? / ¿Qué quieres, Nino, el semblante / tan pálido y macilento? / ¿Qué quieres, Ninias, que vienes / a afligirme triste y preso? /... / Yo no te saqué los ojos, / yo no te di aquel veneno, / yo, si el reino te quité, / ya te restituí el reino... (786)*. Y con estas palabras, muere, dejando paso libre al buen gobierno de su hijo Ninias.

B] La leyenda de Semíramis fue transmitida por el historiador siciliano Diodoro Sículo⁸⁵² en su *Biblioteca Histórica* y tiene un marcado sabor helenístico en lo exótico del escenario, en el poder absoluto y tiránico de la realeza y en la grandiosidad que la rodea. Se sitúa, tal y como hemos adelantado, fuera del tronco esencial de la tradición mítica clásica griega, como un apéndice tardío y notablemente independiente. Aún así, el hecho de que haya sido un historiador griego quien ha transmitido la leyenda (y el aroma mítico griego que la rodea), lo relaciona con esta tradición mitológica. Calderón sigue con distancia creativa los episodios esenciales del relato del polígrafo siciliano. Semíramis nace de un acto vergonzoso, pero no de una violación. Su madre, la diosa Dérceeto, siente una atracción inspirada por Afrodita (que está enemistada con ella) por un joven de su cortejo. Consuma su pasión con el joven y, como consecuencia de ello, concibe a una preciosa niña. Sin embargo, muy avergonzada por su acción, abandona a la niña a su suerte. De la muerte la salvan unas palomas, detalle de la leyenda que aprovecha y potencia simbólicamente Calderón hasta en el propio título (*Hija del aire*). La relación con Afrodita, circunstancial en Diodoro, también es aprovechada de manera magistral por Calderón para hacer de Semíramis otro campo de batalla entre Venus y Diana, y todo lo que ellas representan. También modifica nuestro dramaturgo su niñez, pues la convierte en un cautiverio tutelado por un adivino, Tiresias, conocedor de su destino. De toda esta misteriosa fuerza trashumana carece el relato de Diodoro, y ahí reside el mérito de Calderón, en el uso de un material narrativo bastante aséptico al que logra infundir una poderosísima carga simbólica y tensión dramática. En su camino de ascenso al poder es sacrificado su marido Menón (*Ones* en Diodoro, cf. el apartado dedicado a Menón). Está también descrito en las páginas de Diodoro su reinado tras la muerte del rey Nino (nada se menciona sobre su envenenamiento), su gran valor y

⁸⁵² D. S. II 4-21.

determinación (fundamentalmente en el crecimiento y embellecimiento de Babilonia y en osadas campañas militares), y su exclusión del poder por parte de su hijo Ninias. Diodoro, al terminar su narración sobre Semíramis, acoge brevemente otras versiones que la pintan como una cortesana sin escrúpulos que metió en prisión al rey, que había perdido la cabeza por ella. Esta duplicidad de versiones confería aún más libertad para el tratamiento literario de este episodio. En suma, Calderón respeta el tronco de la leyenda, aunque incorpora muchos elementos ajenos a ella con absoluta libertad, manipula otros que adapta a su gran proyecto dramático y conceptual, y le da el toque de genialidad literaria que convierte la recreación de un episodio pseudo-histórico bastante plano en su descripción en una obra de arte de validez universal. La otra fuente antigua que se ocupa por extenso de Semíramis es, significativamente, otro historiador, Heródoto⁸⁵³. Pero el autor jonio nada cuenta de sus peripecias políticas, sino que se centra en su frenética actividad constructiva en la ciudad de Babilonia, que aprovecha para describir con detenimiento. Poco o nada aporta, por tanto, a la Semíramis calderoniana. También contribuye a popularizar su nombre la alusión que hace Ovidio⁸⁵⁴ a la mítica reina babilónica en el relato de los amores de Píramo y Tisbe, al referirse con ella a la ciudad donde vivían los dos jóvenes amantes: *...allí donde se dice que Semíramis rodeó con muros de ladrillo su alta ciudad.*

C] Calderón tuvo un antecedente directo en nuestras letras en la adaptación dramática de este relato, *La gran Semíramis*, de Cristóbal de Virués⁸⁵⁵. Sin duda fue decisivo este precedente (importante también en la innovación de la estructura dramática), como una primera aproximación teatral a la leyenda antigua. También Lope de Vega escribió una comedia sobre el mismo argumento, *La Semíramis*, de la que sólo tenemos constancia de su composición, porque no se ha conservado. El tema, pues, le llegaba a Calderón ya trabajado, y él le dio el impulso final. Con respecto a la obra de Virués, debemos estimar su valor como precedente, aunque Calderón le confirió a su comedia un planteamiento muy distinto⁸⁵⁶. El dramaturgo valenciano sigue más de cerca la fuente original en muchos detalles, que Calderón sacrifica en beneficio de su concepción global, ideológica, de la obra. Virués omite el origen de Semíramis, elemento clave en Calderón, y se centra en su imparable ascenso al poder y posterior caída. Su mensaje final es desolador, pues su hijo Zameis Ninias parece heredar la personalidad de su madre, mientras que en Calderón la tragedia tiene un final positivo que hace que con Ninias el caos desatado por la ambición de Semíramis vuelva al orden, que es el gobierno monárquico justo y equilibrado. También discrepa la tragedia de Virués con la versión calderoniana al caracterizar a Semíramis casi más por su lascivia que por su anhelo de poder. Usa su belleza para atraer a Nino, pero pronto se echa en los brazos de un cortesano, primero, y luego concibe el deseo de consumir el incesto con su propio hijo. Excesos de patetismo que el buen juicio de Calderón supo purgar en su obra. Con todo, el dramaturgo valenciano también enfatizó en algunos versos la soberbia y altivez que tanto destaca Calderón en su tragedia: *Ahora lo seré [reina], no hay duda en ello, / aunque la tierra se revuelva y hunda; / ahora sacaré del yugo el cuello, / aunque Amón con sus rayos me confunda.* Al fin, es asesinada por su propio hijo en un desenlace cargado de dramatismo. Cuando el personaje pierde matices y se estereotipa, Semíramis se reduce a una lasciva ambiciosa, ideal para denigrar a la mujer en general, como

⁸⁵³ Hdt. I 184-187.

⁸⁵⁴ Ov. *Met.* IV, 57-58. *...ubi dicitur altam / coctilibus muris cinxisse Semiramis urbem.*

⁸⁵⁵ VIRUÉS, *La Gran Semíramis*, 949-952.

⁸⁵⁶ Un análisis comparativo del personaje en Virués y Calderón nos lo proporciona FROLDI (2003).

también hace Lope de Vega⁸⁵⁷ en uno de sus sonetos, dedicado al rey Nino: *Rendida pues la mano victoriosa / a la lascivia... / ... / «justamente acaba / con muerte vil quien de mujer se fía».*

SIBILAS (Σίβυλλαι, Sibyllae)	Total menciones: 29
ESP (29)	

CUMAS / DELFOS / MUSAS / PARNASO / TÍBUR

A] En el auto sacramental *El Sacro Parnaso* aparecen cuatro Sibilas (la Cumana, la Pérsica, la Déléfica y la Tiburtina), que concurren a una suerte de certamen («¡Venid, mortales, venid! / Venid, venid al certamen; / que el que legítimamente / lidie habrá de coronarse! / ¡Venid, mortales, / que quien llama a todos / no exceptúa a nadie!» 777). En él estarán representados el Judaísmo y la Gentilidad (con sus respectivos libros, el *Antiguo Testamento* y las *Metamorfoseos*), que se enfrentarán entre sí en un interesante debate dialéctico moderado por la Fe, que acaba por decirles que están en las faldas del Sacro Parnaso y que la fuente que de él mana es la fuente de la gracia, que es lo que a ellos les ha faltado para que sus vislumbres de verdad se conviertan en verdadera doctrina. Allí se dan cita cinco grandes padres de la Iglesia (San Jerónimo, San Gregorio, San Ambrosio, San Agustín y Santo Tomás), junto a cuatro Sibilas de abolengo grecorromano (Déléfica, Cumana, Pérsica y Tiburtina). Las Sibilas establecen las bases del certamen teológico-poético, en que los participantes habrán de recrear en un determinado metro (sonetos, décimas, coplas...) algunos de los principales dogmas cristianos. Gentilidad y Judaísmo quedan fuera del certamen, aunque asistirán disfrazados para ver en qué queda todo. Como guiño a la posible asimilación de la sabiduría pagana, el auto se concentra en describir la conversión de San Agustín, que pasa de ser el único sabio que iba a polemizar con el dogma, a abrazarlo de manera entusiasta. Al final, se celebra el certamen, y ante la apabullante protesta de fe de todos los participantes, Judaísmo y Gentilidad no pueden soportar su descontento y manifiestan su identidad. Pero mientras el primero se mantiene cerril en sus posiciones, la segunda pide misericordia a la Fe, que le concede ocupar su sitio en el nuevo Parnaso, indicando con ello que la sabiduría grecorromana puede ser cristianizada: *Llevedle al monte vosotras / y agradezca el que lo entiende / ver a la Gentilidad, / en aqueste rasgo breve, / heredera de la viña / que el ciego Judaísmo pierde* (795).

B] La Sibila era en la mitología una intérprete femenina de Apolo. El nombre les vino dado por una primera mujer inspirada con dotes proféticas de nombre *Sibila*, hija del rey Dárdano de Troya. La Sibila contemplaba el futuro en estado de trance. En la tradición griega clásica sólo se hablaba de una Sibila (Heráclito⁸⁵⁸), pero posteriormente hubo varias, que recibieron el nombre según el lugar donde tenían su asiento. La más célebre, sin duda, fue la Sibila Déléfica, radicada en el santuario de Delfos; en el ámbito romano, son la cumana y la tiburtina (de Cumas y Tíbur) las más famosas. La gran notoriedad de la Sibila de Cumas se funda en la influencia literaria de Virgilio⁸⁵⁹. El poeta mantuvo hace a la Sibila de Cumas, hija de Glauco (divinidad marina y profética), guía de Eneas

⁸⁵⁷ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 187, 5-6 / 13-14.

⁸⁵⁸ Heraclit. 92 y 93.

⁸⁵⁹ Verg. *Aen.* VI 10-13 ...*at pius Aeneas arces quibus altus Apollo / praesidet atque horrendaeque procul secreta Sybillae, antrum inmane, petit, magnam cui mentem animumque / Delius spirat uates aperitque fortuna.*

en su descenso a los infiernos. Nada más llegar a las playas de Cumas, Eneas busca el retiro de la Sibila: *Pero el piadoso Eneas busca el recinto que gobierna el alto Apolo y el apartado santuario, cueva enorme, de la horrenda Sibila, a quien el adivino Delio inspira su gran inteligencia y corazón, y a quien se descubre el futuro.* Una tradición posterior, además, atribuía a la Sibila cumana la predicción del advenimiento de Jesucristo, con lo que adquirió gran predicamento en el imaginario cristiano. Tres de las Sibilas mencionadas por Calderón (Délfica, Pérsica y Cumana) fueron pintadas por Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina flanqueando, junto con los profetas, la creación y caída del ser humano.

C] Calderón hace hablar a las Sibilas como un conjunto, sin caracterizar específicamente a ninguna de ellas, como voces autorizadas de la capacidad profética y representantes del vaticinio en el mundo antiguo. Naturalmente, la figura de la Sibila está ya cristianizado en nuestro autor (quien dedica un auto sacramental al personaje, *La Sibila de Oriente*), siguiendo una tradición ya antigua, que también encontramos en Lope de Vega⁸⁶⁰: *La virginidad y el parto, / y el ser madre hermosa y bella, / con el honor de doncella / se juntaron en María. / La Sibila lo decía / y los profetas también / vamos juntos a Belén...* La Sibila, incluso el propio Virgilio, solía aparecer junto a los profetas del Antiguo Testamento en los autos sacramentales medievales que seguían el modelo del *ordo prophetarum* (que consolidó una interesante tradición en el ámbito de la lengua catalana en el *Canto de la Sibila*, asociado a la celebración de la Navidad), y del que derivó, posteriormente, esta entronización de la Sibila (en singular o plural, tanto da) como precedente profético autorizado del advenimiento de Cristo.

SIRENAS (Σειληνες, Sirenes)						Total menciones: 51
MEA (1)	AYA (1)	FRP (3)	GDS (37)	HSF (2)	ALA (1)	EDJ (3)
LDM (3)						

CARIBDIS / ESCILA / ULISES

A] Los terribles monstruos odiseicos de irresistible canto aparecen con cierta frecuencia en las obras de Calderón, hasta el punto de dar título a una de sus comedias, *El golfo de las Sirenas*. En *El mayor encanto, amor*, Ulises cita el episodio de las Sirenas en la larga explicación que ofrece a Circe sobre sus aventuras precedentes: *Entre Caribdis y Scilla / me vi, y a las dulces voces / del golfo de las Sirenas / basilisco fui de bronce* (1516). Hace hincapié en la astucia y resistencia que le hizo salir con bien de aquel peligro. *La fiera, el rayo y la piedra* comienza con una terrible tempestad que asuela tierra y mar. Irifile lo entiende como un funesto vaticinio, y describe la turbación que provoca, llegando a las playas los animales marinos (...sobre la tez lidiando de la espuma, / del margen solicitan las arenas, / monstruos del mar, tritones y sirenas 1594). Las Sirenas no son otra cosa que criaturas del mar que el caos de la tormenta ha acercado a la tierra. Tienen incluso una intervención hablada que alude al temor que inspira la fuerza de Venus y Cupido.

Es, sin embargo, en *El golfo de las Sirenas*, como sugiere el título de la comedia, donde mayor presencia tienen estos seres fabulosos en las obras de Calderón. También es oportuno advertir que, a pesar de lo que parece indicar el título, no son ellas las

⁸⁶⁰ LOPE DE VEGA, *Rimas de Tomé Burguillos*, égloga 1.

protagonistas de la comedia, sino las monstruosas Escila y Caribdis. De hecho, las Sirenas aparecen convocadas por Caribdis para intentar atraer a Ulises, que ha logrado esquivar sus hechizos y los de Escila (*De una voz y de una hermosura / triunfando va, y os compete, / por hermosas y por dulces, / que el ejemplar le escarmiente* 1735). Se las presenta como cuatro, y no son descritas por su aspecto, sino tan sólo por la dulzura de su voz. Las Sirenas cantan con voz deleitosa, pero con mensaje amenazante (*...porque el golfo / de las Sirenas, / el que apenas le surca, / le surca a penas* 1736). Las Sirenas reproducen en su canto las últimas palabras que pronuncia Ulises. Y cuando el héroe ya está a punto de ceder a su hechizo y entregarse a ellas, a Escila y a Caribdis (*...y más después de oír / las sonoras amenazas / de esas hermosas Sirenas, / que a un tiempo cantan y encantan...* 1737), Anteo usa de la licencia que le había dado Ulises para atarlo, vendarle los ojos y teparle los oídos, y de esta manera evita sucumbir al irresistible atractivo de estos fabulosos seres. Una sirena razona la imposibilidad de hacer nada para evitarlo: *¿A qué, si no sirve nada / contra quien ojos y oídos / de voz y hermosura guarda?* (1737).

En *El hijo del Sol, Faetón*, al comienzo de la comedia, las Sirenas forman uno de los tres coros que, junto con el de las ninfas náyades y dríades, convocan Faetón y Épafo para que reciban con sus cantos a Tetis, la divinidad marina que se acerca a la costa, y de la que uno y otro están enamorados. Nada se dice de su aspecto o atributos, pues se limitan a entonar su canto entrecruzado con el de los dos jóvenes. En *Ni Amor se libra de amor*, la mención a las Sirenas está muy estereotipada, pues no es más que la invocación de un mal que Psiquis desea que sufra la nave que la ha dejado abandonada y en la que marchan su padre y sus hermanas (*Entre Caribdis y Scila / tan zozobrada padezcas, / que desees por bonanzas / las circes y las sirenas* 1962). En *Amado y aborrecido* volvemos a encontrarnos el término también utilizado como un nombre común que designa una terrible amenaza. Así se refiere Dante a Irene, que no hace a su amor el menor aprecio: *A esa fiera, a esa enemiga, / a esa esfinge, a esa sirena, / áspid de esta nueva Libia...* (1712).

También aparecen mencionadas las Sirenas en los autos sacramentales. En *El divino Jasón*, el constructor Argo hace una interesante disquisición sobre la naturaleza de su nave, y al mismo tiempo, sobre el ser de las Sirenas, en la que se mezcla la visión antigua con la más moderna que contempla a la sirena como híbrido de mujer y pez: *Haré la primera nave, / sirena será esta vez, / no es medio cuerpo de un pez, / que es medio cuerpo de un ave* (61). Idolatría insta a los griegos de la nave Argo a no alcanzar la costa, sino a permanecer siempre en el mar, para que no alcancen su sagrado objetivo: *Tierra no habéis de pisar; / no tocaréis las arenas; / sed delfines, sed sirenas, / sea vuestro centro el mar* (65). La sirena también es designada como ser marino que se mueve con ligereza en su elemento, el agua del mar. Así, cuando Jasón escapa con el vellocino de oro, Idolatría se dirige a la nave comparándola a una sirena: *Espera, nave enemiga, / águila deste país, / toro de mejor Europa. / ¿Eres sirena o delfín?* (72). Por último, en el auto sacramental *El laberinto del Mundo*, Furor llama sirena a Ariadna, por el atractivo que ésta (trasunto de la Mentira) tiene para los mortales (*Sirena destas montañas, / que al revés de otras sirenas, / ellas llaman desde el mar / a quien pasa por la tierra, / y desde la tierra tú / llamas al que el mar navega* 1563). Por último, la sirena aparece como símbolo marino en el largo parlamento en el que Fedra (Verdad) cuenta a su manera el mito cretense, y denigra, con la ayuda de San Pablo, a Idolatría por adorar todo tipo de realidades físicas y animales: *...y culpa al que a Sirena / adora con ser su canto / la armonía de las selvas* (1566).

B] Las Sirenas aparecen por primera vez en la *Odisea* homérica⁸⁶¹, donde son presentadas como unos terribles monstruos y sólo dos (en dual), con cabeza de mujer y cuerpo de ave, y emiten un sonido que atrae de manera irresistible a aquel que las oye. Circe se las describe al héroe de Ítaca, dándole también consejos para eludir su peligro. Todo ello se pone a prueba un poco más adelante, cuando Ulises logra hacer su travesía indemne frente a ellas, amparado en su proverbial astucia. Ordena a sus compañeros que lo aten al mástil del barco mientras ellos se taponan con cera los oídos, y así consigue oír su canto, y no sucumbir a él. Calderón sigue, esencialmente, este planteamiento, aunque lo carga de un significado moral que era muy fácil de atribuir, pues el héroe salva la vida hurtando a su irresistible encanto sus ojos y oídos. Las Sirenas, de acuerdo a la *Biblioteca de Apolodoro*⁸⁶², eran hijas de Aqueloo y de Melpómene, río y musa que explican su condición marina y su hermoso canto. Sus nombres eran Pisínoe, Agláope y Telxiepía, y una tañía la lira, otra cantaba y la tercera tocaba la flauta. Según la misma fuente, habían de morir cuando un barco pasara incólume a su lado, y por eso perecieron tras la huida del astuto Ulises. También ejercen su terrible amenaza en otro importante ciclo mítico, la aventura de los Argonautas, donde es conjurada por el canto de Orfeo, más poderoso aún que el suyo.

C] Pérez de Moya⁸⁶³, amparado en la autoridad de Ovidio⁸⁶⁴, asegura que las Sirenas eran compañeras de Prosérpina que, desesperadas por el rapto de ésta, se quisieron precipitar al mar. Pero los dioses se apiadaron de ellas y *mudaron sus formas, quedándoles del ombligo arriba de doncellas y de allí debajo de pescado, y los pies de gallina con alas de ave, según dice Alberico y san Isidro*. Nada dice Ovidio de que tuvieran forma de *pescado*, figura que se atribuyó en la Antigüedad a los Tritones, pero nunca a las Sirenas, por mucho que después triunfara en su iconografía moderna. El poeta romano enfatiza, eso sí, la calidad de su canto y su sabiduría (*sabias sirenas*, las llama), herencia lógica de su madre, la musa Melpómene. La interpretación moral del mito era casi obvia, y fue el enfoque que éste tuvo en nuestro Siglo de Oro. Cervantes⁸⁶⁵ destaca su atrayente y peligroso canto en unos versos con regusto a auto sacramental: *El falso, el mentiroso / mundo, prometedor de alegres gustos; / la voz de sus sirenas, mal escuchada apenas, / cuando cambia su gusto en mil disgustos*. El mismo uso del motivo mitológico hace Góngora⁸⁶⁶, al ensalzar en un soneto al Conde de Lemos, que había sabido no dejarse llevar por los peligrosos atractivos que se le presentaron durante su virreinato en Nápoles: *...donde mil veces escuchaste en vano / entre los remos y entre las cadenas, / no ya ligado al árbol, las Sirenas / del lisonjero mar napolitano*.

⁸⁶¹ *Od.* XII 40-58 (52) Σειρήνοί; 155-201.

⁸⁶² *Apollod.* I 3,4; 7,10; *Epit.* 7,18.

⁸⁶³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 14, 10.

⁸⁶⁴ *Ov. Met.* V 551-563 (555) *doctae sirenes*.

⁸⁶⁵ CERVANTES, *La Galatea*, IV, p. 407-408.

⁸⁶⁶ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 39, 5-8.

SOL (Ἥλιος, Sol)					Total menciones: 56	
HDA (2)	PDR (5)	HSF (44)	AYC (2)	EDP (1)	EDO (2)	

APOLO / CLÍMENE / ETONTE / FAETÓN / FLEGÓN

A] En la época de Calderón la síntesis entre Apolo y el Sol era absoluta, y la utilización de uno u otro nombre casi indiferente para referirse a la misma entidad divina, con el único matiz, si acaso, de que cuando el personaje asume un perfil más antropomórfico, tiende a recibir el nombre de Apolo, y cuando la alusión cobra un matiz más astral, recibe el de *Sol*. En *Apolo y Clímene*, Apolo, que presenta la naturaleza del titán Helio, cuenta cómo en el reparto que Júpiter hizo entre los dioses, a él le tocó gestionar el sol: *...que fio de mi cuidado / del Sol el carro, en quien tuve / el imperio de los rayos / y el tridente de las luces* (1853). Apolo, por tanto, es el Sol, pero también lo gobierna: *Y pues Júpiter, es fuerza / que desenojado indulte / de Apolo el destierro, y vuelva / a regir el Sol...* (1854). En *La hija del aire*, el Sol es mencionado en dos de sus facetas más conocidas: una como el astro que sigue sobre el carro su periplo diario, y que va observando lo que sucede bajo él: *A tanta admiración, / suspensa queda en su carrera el sol* (716); otra, como la divinidad que todo lo ve, y que, haciendo alusión a sus amores con Clímene, es capaz de sentir esa pasión. Tiresias insta a Semíramis a que esconda su belleza en la cueva porque *...me está dando temor / pensar que el sol te ve, y que / sabe enamorarse el sol* (716). En *La Púrpura de la Rosa*, el Sol es quien ha contado a los de Delfos, en guerra con los de Gnido, que Marte está entretenido en asuntos de amor. Otra vez se nos presenta el Sol como divinidad omnividente (y se recuerda, de paso, su papel delator en el mito del adulterio de Venus con Marte): *...pues los de Delfos, sabiendo / que te ausenta tu pasión, / porque el Sol se lo ha contado, / (que no calla nada el sol)...* (1769). En *El Hijo del Sol, Faetón*, el Sol es un personaje clave de la comedia. Su asimilación con Apolo es completa (significativamente, los últimos versos se refieren a su título, pero modificado: *Faetón, hijo de Apolo*), pero, como decíamos más arriba, el personaje suele asumir el nombre de Sol cuando tiene un perfil más astral (*...no ver del Sol la luz clara...* 1884; *...pues ya sale / el Sol...* 1900), cuando Faetón se titula como *hijo del Sol* (*Loco o no, he de presumir / desde hoy de hijo del Sol* 1889), o para dar un mayor énfasis a su linaje. Así mismo, cuando toma las riendas, lo hace sobre *el carro del Sol*. La identificación del Sol con Apolo vuelve a ser completa en *La estatua de Prometeo*, en boca de Palas: *De Júpiter y Latona, / hermanos del Sol, Minerva / y yo nacimos...* (2074). Y para acabar, nos encontramos también al Sol en un auto sacramental, la segunda versión de *El divino Orfeo*, donde se alude al Sol como padre de Orfeo, pero con mayor referencia a Jesús que al propio Orfeo, del que nunca se ha dado semejante filiación: *Hijo dicen que es del Sol, / y aun el Sol mismo pudiera / ser...* (1847).

B] En la mitología griega Helio y Apolo, ambas divinidades solares (recuérdese el epíteto de Apolo, *Febo, el brillante*), estaban bien diferenciados. Helio, hijo de los titanes Hiperión y Tía, conduce por la bóveda celeste su carro, tirado por sus briosos corceles. Su leyenda más conocida es la que le vincula con su hijo Faetón (cf. este apartado). Su filiación la tenemos ya en Hesíodo⁸⁶⁷, que le dedica al dios-astro epítetos muy físicos (*grande, resplandeciente, infatigable, que ilumina a los mortales*). En Homero⁸⁶⁸ destaca su papel en la *Odisea*, donde ya se le cita en los primeros versos,

⁸⁶⁷ Hes. *Th.* 371 μέγαν; 760 φαέθων; 956 ἀκάμαντι; 958 φαεσιμβρότου.

⁸⁶⁸ *Od.* 18 νήπιος, οἷ κατὰ βούς Ὑπεπερίονος Ἥελιοιο.

dentro del gran planteamiento argumental con el que arranca la epopeya: ...*jinsensatos! que devoraron las vacas de Helio Hiperión*. Nada tiene que ver aquí el titán con Apolo, sino que presenta una acusada personalidad propia. En la poesía romana persiste la distinción griega, como apreciamos en una descripción de Catulo⁸⁶⁹: *Pero cuando el Sol de dorado rostro iluminó con sus radiantes ojos el blanco cielo, el duro suelo y el fiero mar y rechazó las sombras de la noche con sus inquietos caballos de cascos resonantes...* La hermosa estampa de Helio al amanecer obedece a un mito autónomo y perfectamente delineado.

C] Pérez de Moya⁸⁷⁰ dedica un capítulo al Sol, cuyo comienzo no puede ser más explícito: *Aunque Sol y Apolo vienen a ser nombres de una misma cosa...* También Cervantes⁸⁷¹ da por sentada la equivalencia: *Llegó la noche, esperada de don Quijote con la mayor ansia del mundo, pareciéndole que las ruedas del carro de Apolo se habían quebrado y que el día se alargaba más de lo acostumbrado...* La síntesis entre Apolo y el sol es completa, asumiendo el primero todos los atributos y leyendas del segundo. Para más detalles, cf. *Apolo*.

TESEO (Θησεύς, Theseus)					Total menciones: 241
MEA (1)	TMP (101)	FAM (1)	EDJ (52)	LMD (86)	

ARIADNA / FEDRA / MINOS / MINOTAURO

A] El gran héroe ateniense tiene una notable presencia en las composiciones calderonianas de tema mitológico. Es citado de paso en *El mayor encanto, amor*, donde Ulises lo utiliza como referencia ilustrada para ensalzar la hazaña que supone haber escapado de los encantos de Circe: ...*yo fui de vuestros venenos / triunfador, Teseo felice / fui de vuestros laberintos, / y Edipo de vuestra esfinge* (1543). Mucho más que como una pura referencia erudita nos lo encontramos en *Los tres mayores prodigios*, donde Teseo es uno de los protagonistas de la comedia. Él es quien protagoniza la segunda jornada de esta singular obra (una especie de yuxtaposición de tres argumentos míticos independientes), dedicada al ciclo cretense. Se nos presenta el héroe en una peligrosa acción, abatiendo a un oso que hostigaba a Ariadna y Fedra, las dos hijas del rey Minos que, sin permiso de su padre, habían salido de la torre en que estaban confinadas. Teseo explica a las jóvenes que su misión es recorrer Europa en busca de Deyanira. Fedra, a su vez, informa al héroe de que el lugar en que se encuentra es Creta. En ese momento aparece Lidoro (capitán general de las tropas de Minos), quien lo toma preso, creyendo que pertenece al contingente de jóvenes sacrificados al Minotauro. Así llega Teseo encadenado al laberinto, dentro del grupo de atenienses destinados a servir de comida al monstruoso hijo del rey. Protesta ante Minos que ni él es de Atenas ni forma parte del grupo de cautivos, e implora la mediación de Ariadna y Fedra. La primera le ayudará, por intermediación de Dédalo, que le entrega a Teseo el famoso ovillo de oro, junto con unos polvos para narcotizar a la bestia, y un puñal para acabar con ella. Nada se muestra de la lucha de Teseo con el Minotauro, sino que Teseo sale ensangrentado y victorioso del laberinto (*Quien sale / del oscuro laberinto / hoy*

⁸⁶⁹ Cat. LXIII, 39-41 *Sed ubi oris aurei Sol radiantibus oculis / lustravit aethera album, sola dura, mare ferum, / pepulitque noctis umbras uegetis sonipedibus...*

⁸⁷⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 17.

⁸⁷¹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, LXXI.

victorioso y triunfante 1571). Acude al jardín en el que se encuentra Ariadna, en el momento en que Lidoro trata de forzarla. Teseo mata a Lidoro y en la escena aparece también Fedra. El héroe se encuentra en un difícil dilema, pues Minos lo busca, sabedor ya de todo lo acontecido tras apresar a Dédalo, y él sólo tiene sitio para una de las hermanas en un caballo aparecido súbitamente en escena (...*aquese caballo mío / en cuyas alas veloces / podré huir seguramente* 1573). Teseo, a quien suplican las dos hermanas, opta por llevarse a Fedra en el fantástico animal. Ante las protestas de Ariadna, que le había salvado la vida, el héroe duda y se enreda en unos razonamientos sofisticos bastante cínicos (Ariadna es defendida por el agradecimiento, mientras que a Fedra la avalan el amor y el gusto) que dan como consecuencia la elección de Fedra y la huida de ambos (...*que las pasiones de amor / son soberanas pasiones* 1573). Ariadna, por su parte, queda abandonada reprochando su actitud a Teseo: ...*y podrá vivir un hombre / bien en el mundo, sin ser / amante; no sin ser noble* 1573). En la jornada tercera encontramos a Teseo y Fedra en el monte Eta, donde el héroe explica brevemente los sucesos relatados y después asiste impotente a la muerte de su amigo Hércules. En *Fieras afemina amor*, Hesperia utiliza a Teseo como ejemplo ante Hércules de héroes arrastrados por la pasión amorosa: *Jasón / por la gran Medea; después / Teseo por Ariadna; / Eneas por Dido...* (2056).

En dos autos sacramentales vuelve a aparecer Teseo como un personaje importante en la obra. En *El divino Jasón* Teseo es uno de los Argonautas que forman la expedición comandada por Jasón en la procura del vellocino de oro. En la asimilación de los personajes mitológicos a otros del santoral cristiano, Calderón se esfuerza por dar justificación etimológica a la identidad de Teseo con San Andrés (*Varón fortísimo es / en lengua siria Teseo; / y en el idioma hebreo / eso mismo fuera Andrés...* 62). Por lo demás, Teseo aparece estrechamente relacionado con su mito clásico, cuando Jasón pasa revista a sus huestes: *y tú, Teseo, / que con hilo prodigioso, / penetrarás laberintos* (63). Y, ciertamente, Teseo aparece como uno de los principales auxilios de Jasón-Cristo, una especie de lugarteniente, instando a los Argonautas a cambiar sus alegóricos nombres por los verdaderos (y *Andrés mi nombre será, / aunque me llaman Teseo* 68), y a construir entre todos el ramillete de flores simbólico que son las virtudes. Su premio será recibir un toisón en recompensa por su papel en la conquista del vellocino, y entregar a Jasón el propio vellocino, trasunto del alma humana.

En el *Laberinto del mundo*, auto sacramental basado en el ciclo cretense, Teseo aparece con su nombre deformado como Theos, en un juego de palabras muy a propósito para hacer patente la naturaleza divina del personaje y su identificación con Jesucristo (...*del Theos / te apellidas Theseo, en muestra / que de divino y humano / gozas dos naturalezas...* 1565). Theos aparece en una nave de velas blancas, acompañado por Caridad e Inocencia, portando el cáliz y las hostias. Contrasta esta nave con otra, de color negro, que ha arribado a la misma costa, y en la que viene forzado el Hombre, acompañado de Furor y Envidia. En la costa, Mentira (Ariadna) y Verdad (Fedra) reciben a la nave que porta al Hombre y lo acompañan a su castigo, ser entregado al Minotauro. Theos, que ha contemplado la escena, pregunta a Verdad por el significado de todo aquello. Verdad explica en un largo parlamento las claves alegóricas que convierten al mito clásico en doctrina teológica; en esencia, el Minotauro es el demonio, y el laberinto tal ...*que ninguno que entra dentro, / vuelve a acertar con la puerta* (1567), es el infierno. Ante semejante perspectiva, Fedra insta a Theos a huir, aunque también confiesa que un oráculo ha predicho que vendrá alguien que venza al monstruo y acabe con tanto pesar. El gran poder de Theos se pone pronto de manifiesto cuando

salva a Inocencia en la puerta del laberinto, y la Culpa, guardiana de la puerta, se estremece. Inocencia advierte a Theos del gran riesgo que supone su forma humana y mortal. Entre tanto, Verdad-Fedra ha salvado al Hombre, y Theos es capturado para ser entregado a la bestia en su lugar, pues el Hombre se ha escondido. Los cuatro afectos humanos (Llanto, Dolor, Temor y Pena) lo atan y mortifican con los padecimientos humanos que sufrió Cristo. Con gran aparato aparecen Furor, Mentira y los cuatro afectos para entregar a Mundo a Theos apresado, al que acompaña Inocencia. Pero irrumpe en esto Verdad, asegurando que Theos es inocente y el Hombre el culpable. La Mentira y la Verdad argumentan frente al Mundo sobre el trato que debe darse a Theos. Al final, y para quitarse el problema de encima, el rey opta por ejecutar al reo. Fedra (cual Ariadna en el mito) asistirá en la prisión a Theos (...*llevándole mi fe / tal puñal, tal ovillo y tal manjar, / que, victoriosa de la fiera, dé / glorioso fin a horror tan singular, / pues hilo, arma y manjar...* 1576). Verdad hace que se adormezcan Mentira y Envidia, que cuidan la prisión, para que ella pueda dar sus armas a Theos; armas que son un panecillo (somniafero), una cruz (puñal) y una suerte de rosario (ovillo). Una vez entregadas estas *armas*, despiertan Mentira y Envidia. Llegan después el Mundo, el Furor y la Culpa y todos introducen a Theos y a Inocencia dentro del laberinto. Y nada más entrar aparecen los cuatro afectos con el Hombre y Malicia. Cuando la fiera acomete a Theos se produce un terrible terremoto que a todos aterra. Después tratan de meter también al Hombre en el laberinto (*¿A quién llamas, si ninguno / que haya entrado a salir vuelve?* 1579), pero en ese momento sale Theos victorioso sobre la Culpa, que matiza: *No tan presto la victoria, / Verdad, cantes y celebres, / que aunque hoy la Original Culpa / muera, la actual no muere* (1580). Es decir, el hombre, aunque libre del pecado original, puede volver a pecar. Para ello Theos levanta otro alcázar, la Iglesia, como construcción contraria al laberinto. El final es una puesta en escena eucarística, con la aparición de un niño con un cáliz y una hostia que sale de un pelícano.

B] Todas las referencias que encontramos a Teseo en Calderón se refieren a su participación protagonista en el ciclo cretense (ninguna alusión tenemos a su infancia, a sus aventuras con Piritoo o a su muerte). Una alusión ocasional al mito, que da por supuesto un conocimiento del mismo en sus oyentes, se hace en la *Odisea*⁸⁷², en la *nékyia* o *invocación a los muertos*, donde Ulises afirma haber visto en el mundo subterráneo *a la hermosa Ariadna, la hija del despiadado Minos, a la que en cierta ocasión Teseo condujo desde Creta a la colina de la sagrada Atenas, pero sin un final feliz*. Pero a pesar de este noble precedente homérico, la fuente clásica más exhaustiva e inspiradora vuelve a ser Ovidio⁸⁷³, que cuenta con detalle todo el desarrollo del mito cretense organizado alrededor del famoso laberinto. También es importante el testimonio de la *Biblioteca de Apolodoro*⁸⁷⁴, que abre la perspectiva del mito desde el rapto de Europa hasta la muerte de Minos, con otros detalles sobre Teseo ajenos a la leyenda cretense. Un enfoque *biográfico* del héroe nos lo ofrece Plutarco⁸⁷⁵ cuando compara a Teseo con Rómulo en sus *Vidas paralelas*.

⁸⁷² *Od.* XI 321-324 ...καλήν τ' Ἀριάδνην, / κούρην Μίνωος ὀλοόφρονος, ἣν πότε Θεσεύς / ἐκ Κρήτης ἐς γουνὸν Ἀθηναίων ἱεράων / ἦγε μέν, οὐ δ' ἀπόνητο·

⁸⁷³ *Ov. Met.* VIII 153-235.

⁸⁷⁴ *Apollod.* III 1;15,7-9; *Epit.* 1.

⁸⁷⁵ *Plu. Thes. passim.*

En *Los tres mayores prodigios*, igual que sucede con Jasón, la estructura dramática de Calderón hace que Teseo acabe con el Minotauro de forma casual, pues su objetivo en Creta era la búsqueda de Deyanira, y no la liberación de Atenas del pesado tributo humano que sobre ella pesaba. De hecho, en la comedia el héroe no forma parte del contingente humano entregado al monstruo. Salvada esa importante divergencia con la tradición mítica, la muerte del Minotauro reúne los ingredientes clásicos: la actuación de Dédalo, el famoso ovillo de Ariadna y la muerte del monstruo. Pero Calderón vuelve a innovar al presentar a las dos hermanas, Ariadna y Fedra, como competidoras por el amor de Teseo, cuando en la tradición mítica ambas mujeres forman parte de la vida del héroe en etapas sucesivas. Calderón recoge, a su manera, el abandono de Ariadna y su despecho, pero no desarrolla (ni venía a cuento hacerlo) el poderoso manantial dramático que supone la figura de Fedra.

C] Tirso de Molina⁸⁷⁶ y Lope de Vega supusieron dos importantes precedentes en la adaptación dramática del ciclo cretense en dos obras con el mismo título (*El Laberinto de Creta*), el primero a lo divino y el segundo en una comedia. Tirso ya utiliza la misma justificación pseudoetimológica⁸⁷⁷ que Calderón (*Teseo tengo por nombre, / que si en Grecia Dios y Theos / es lo mismo, sincopado, / ser Theos lo que Teseo*) para resaltar la identidad de Teseo y Jesús, que tampoco ofrece dudas cuando le dice a Ariadna, la Humana Voluntad: *Omnipotente es mi gracia / dame tu libre albedrío*. Lope de Vega centra su comedia en el enredo amoroso que tejen Adriana, Fedra, Teseo y Fineo, y de su planteamiento del drama tenemos ecos en Calderón. El mito cretense fue llevado también a nuestras letras barrocas por Sor Juana Inés de la Cruz y Fray Juan de Guevara, que escribieron una comedia con el título *El amor es más laberinto*, con la primera y tercera jornadas a cargo de la ilustre monja jerónima, y la segunda al del casi desconocido poeta mejicano. Su título, tan netamente barroco, delata el enfoque de su planteamiento. Por último, un seguidor de Góngora, Miguel Colodrero de Villalobos, escribió una *Fábula de Teseo y Ariadna* sobre el mismo tema.

TETIS (Θέτις, Thetis)				Total menciones: 209
TMP (1)	HSF (166)	MDJ (41)	VDP (1)	

AQUILES / PELEO

A] La Nereide, tanto en su condición de esposa de Peleo, como de madre de Aquiles, es uno de los personajes mitológicos femeninos más explotados por Calderón. Es significativo también el uso que de él hace nuestro dramaturgo, utilizando aspectos de la tradición mítica, pero innovando decididamente en otros. En *Los tres mayores prodigios*, Hércules confía a Deyanira que la imaginaba ya muerta y convertida en deidad marina, bajo el amparo de Tetis: *cuando / afligida mi memoria / ya te imagino deidad / del mar, y que en sus alcobas / Tetis te albergaba...* (1583). En *El hijo del Sol, Faetón*, Tetis asume un papel muy importante en la comedia, pues es la ninfa a quien pretenden tanto Épafo-Peleo como Erídano-Faetón, y será la rivalidad de estos dos jóvenes por ella la que desencadene la tragedia del hijo del Sol. Se nos menciona a Tetis

⁸⁷⁶ TIRSO DE MOLINA, *El laberinto de Creta*. 1304-1307; 894- 895.

⁸⁷⁷ El ejemplo pone de manifiesto una vez más el abuso literario de la ciencia etimológica por parte de nuestros autores áureos. La etimología de Θεσεύς, antropónimo de abolengo micénico, nos es desconocida y, en todo caso, nada tiene que ver con el sustantivo común θεός (cf. CHANTRAINE, 1968, II, 463).

al inicio de la comedia como hija de Neptuno y de Anfitrite (...*la divina Tetis, hija / de Neptuno... /... / De que Tetis, hija bella de Anfitrite...* (1863). Tetis trata de cazar a una fiera en tierra, despechada porque Diana, diosa cazadora terrestre, ha conseguido abatir a un monstruo marino, Delfino. Pero Tetis se desmaya peligrosamente ante el supuesto animal (que en realidad es una asilvestrada Clímene), y la rescata Erídano-Faetón, aunque ella otorga de manera equivocada el mérito a Épafo-Peleo. Con todo, Tetis ya siente algo especial ante la presencia de Faetón, pues ella le hubiera preferido como salvador: *Y aun estuviera más bien / si quien me hubiera amparado / fuera Erídano, y no él* (1870). En la jornada segunda aparece Tetis con su coro para atraer la atención de Erídano-Faetón. Éste, por su parte, se muestra dispuesto a marchar del país para conseguir fama y hacerse digno a los ojos de la joven. Ella le reprende, como todos, su soberbia: *Ignorado hijo del viento / (que solo a tanta soberbia / él pudiera dar las alas)...* (1879). Por su parte, Épafo-Peleo se muestra cada vez más agresivo en su requerimiento a Tetis. En esas están cuando de nuevo se oye perseguir a la fiera, reclamo al que acuden Tetis y Épafo-Peleo. Logran acorrallar a Clímene que, rendida, cae desmayada, y es rescatada en ese peligroso trance por Erídano-Faetón. En la tercera jornada, mientras Faetón (ya reconocido como tal por su madre) y Clímene acuden al palacio del Sol para rehabilitar su nombre y condición, en la tierra, Épafo-Peleo trama con Amaltea el rapto de Tetis, única salida que él encuentra para satisfacer su pasión. Faetón consigue ser admitido como hijo del Sol, y recibe de éste un peligroso don, el de conducir su carro. El impetuoso joven sobrevuela la tierra llevando el carro del sol, en la cumbre de su vanidad y soberbia, cuando contempla cómo Épafo-Peleo y unos enmascarados ejecutan el rapto de Tetis, cosa que le desconcierta y le hace perder su rumbo con trágicas consecuencias (...*la ardiente luz de tantos / desmandados rayos rojos / montes y mares abrasa* 1901). Una vez abatido Faetón por Júpiter para evitar mayores estragos (y de manera inopinada por el transcurso de la comedia hasta ese momento) Tetis y Épafo-Peleo se casan, tal vez por la inercia que tiene su asociación en la mitología clásica.

También tiene un papel destacado Tetis en *El monstruo de los jardines*, aunque ya no de atractiva joven requerida de amores, sino de solícita madre. Mantiene encerrado a Aquiles en una gruta, para esquivar un oráculo que lo condena a morir si toma parte en la Guerra de Troya. Con la intención contraria, precisamente, está en la isla Ulises, pues también decreta el oráculo que el concurso del joven es imprescindible para tomar la famosa ciudad. En una salida de la cueva, Aquiles se encuentra accidentalmente con Deidamía y queda prendado de su belleza. Pero la princesa y sus sirvientas gritan ante el monstruoso aspecto del joven, escándalo que alerta al perspicaz Ulises. Sólo la intervención de su madre, Tetis, que lo rescata y se lo lleva, salva a Aquiles de ser descubierto. La jornada segunda comienza con una conversación entre Aquiles y su madre. El héroe le confiesa que, una vez conocido el mundo y, sobre todo, haber experimentado amor por Deidamía, ya no puede permanecer oculto en la cueva y amenaza con suicidarse si tal es la decisión de su madre. Tetis, para tratar de convencerlo, le cuenta la historia de su nacimiento, consecuencia de un acto de violencia por parte de su padre Peleo (*Basta, pues, (¡Ay infelice!), / que embrión de una violencia / fuiste, porque no te quejes / de mí, sino de tu estrella* 1998). Tetis mató a Peleo y desoló la isla. Pero lo más relevante es lo que Tetis ha leído en las estrellas del cielo: si Aquiles acude a la guerra de Troya, morirá, y ella ha tratado de evitarlo con su cautiverio. Pero ante la insistencia del joven, debe cambiar de planes, y resuelven disfrazarlo de mujer en la forma de Astrea, una prima muy querida de Deidamía cuya venida había sido anunciada y que naufragó antes de llegar a la isla. Las ninfas logran

transformar a Aquiles: ...*que sea monstruo en los jardines / el que fue monstruo en las selvas* (2000). Pero es imposible evitar la astucia de Ulises, quien, con unas ingeniosas pruebas, logra desenmascarar al belicoso Aquiles. Pero ahora el problema es la determinación de Deidamía de no abandonar al héroe y del amor que ambos se profesan y que les mantiene unidos. Para resolver esta situación sin salida, aparece Tetis como *dea ex machina*, ante cuya presencia Lidoro (encendido pretendiente de la joven) cesa abruptamente en sus celos y el rey olvida el agravio, de suerte que Aquiles conseguirá casarse con Deidamía, aunque nada le podrá salvar ya de su pronta muerte.

Por último, nos encontramos con Tetis en el auto sacramental, *El verdadero dios Pan*, donde la diosa vuelve a cobrar su condición de deidad marina en el reparto que Idolatría hace del universo entre los dioses antiguos: ...*las plantas / a Flora, a Thetis los peces, / y los pájaros al Aura...* (1245).

B] Pese a la filiación que nos ofrece Calderón en *El hijo del Sol, Faetón* (que la vincula con los dioses marinos por excelencia, Neptuno y Anfitrite), la tradición mitológica más establecida nos habla de Tetis como una de las Nereides, hijas de Nereo (el *viejo del mar* por antonomasia) y de Doris, una oceánide. Es, por tanto, divinidad marina, aunque de menor prosapia que la que le concede Calderón. El mismo antropónimo comparte en español la titánide Tetis, su abuela (del griego Τηθύς, forma bien distinta de la de su nieta, Θέτις), vinculada también al medio marino como símbolo de la fecundidad del mar. Fuera de estos detalles, nada hay en la tradición mitológica que justifique la competición que mantienen Faetón y Épafo por su amor (como no sea un simple recuerdo de la pendencia que por ella tuvieron Zeus y Posidón, y que describe Ovidio⁸⁷⁸ en sus *Metamorfosis*, desactivada por el oráculo que prometía al hijo de Tetis ser más poderoso que su progenitor). Su unión final con Épafo-Peleo sí parece responder a la presión de la tradición mitológica, pues no está en la lógica del argumento de la comedia la unión entre los futuros padres de Aquiles, establecida con seguridad desde Homero en la *Ilíada*, donde la diosa marina tiene un papel relevante como desesperada protectora de su hijo. Hesíodo⁸⁷⁹, por su parte, menciona a Tetis como una más de las cincuenta *Nereides* o hijas de Nereo, sin adosarle un epíteto ni singularizarla de manera especial, aunque más adelante se refiera sucintamente a ella como madre de Aquiles, hijo de Peleo, adornada con el epíteto *de plateados pies*. En *El monstruo de los jardines* nos encontramos con una Tetis más acorde con la tradición mítica, aunque se debe a Calderón el cautiverio en la gruta a que Tetis somete al héroe, motivo que utiliza nuestro autor en varias de sus composiciones (y de manera paradigmática en *La vida es sueño*) cargándolo de valor simbólico. No nos consta ninguna tradición mítica antigua que justifique semejantes escenas, tan del gusto calderoniano. Sí que recogen los mitógrafos cierta violencia en la concepción de Aquiles, pues la ninfa Tetis se resiste, amparada en su capacidad mutante (como buena deidad marina), a ser poseída por este mortal. Pero más que del acto violento del que habla Calderón (que sobreentiende una violación), la tradición mítica nos cuenta una especie de juego de *despiste* entre la ninfa, que tiene la facultad de transformarse en lo que le apetezca, y el mortal, que aconsejado por el gran experto en las transformaciones (Proteo), será capaz de dominarla.

⁸⁷⁸ Ov. *Met.* XI, 221-291.

⁸⁷⁹ Hes. *Th.* 245 ἀργυρόπεζα; 1006.

C] Pérez de Moya⁸⁸⁰ distingue a las dos divinidades homónimas, aunque se lía un poco con la grafía. La primera referencia es a la titánide (*De Tethis o Thetis*), y más adelante se ocupa de la nereide (*De las bodas de Peleo y Thetis*, y *Juicio de Paris sobre la manzana de oro*). En este segundo capítulo se hace referencia a la poca gracia que le hacía a Tetis su unión con Peleo, un mortal, y la resistencia que opone, usando del artificio típico de las deidades marinas de transmutarse en cualquier cosa. Finalmente, Peleo, bien aconsejado por el centauro Quirón, no se deja intimidar por las transformaciones y consigue dominar a Tetis. El uso de Tetis como sinónimo del mar lo encontramos en Quevedo⁸⁸¹, en el hermoso final de un poema de encomio militar, en el que se incide sobre la doble faz de la diosa, como madre de Aquiles, pero también como hermosa joven que atrae el deseo de los varones: *Y Tetis soberana, / en cuyos labios nace la mañana, / galán os mira Febo: / Armado os juzga Aquiles; / gozando en el esfuerzo y el semblante / hijo valiente, venturoso amante*. En Góngora⁸⁸² aparece Tetis en una curiosa alusión que entronca con la ninfa cazadora que nos hemos encontrado en Calderón, que no quiere ser menos que Diana pescadora: al anciano pescador de la *Soledad segunda* sus hijas le parecen las dos diosas: *Tal vez desde los muros de estas rocas / cazar a Tetis veo / y pescar a Diana en dos barquillas: / náuticas venatorias maravillas / de mis hijas oirás*. Por último, es fácil encontrar a Tetis utilizada como metonimia del mar, como en este fragmento de Lope de Vega⁸⁸³, en que se exalta la grandeza de la ciudad de Sevilla, refiriéndose al curso del Betis o Guadalquivir, comparándola con la Babilonia de Semíramis: *La gran ciudad, por la que discurre a Tetis, / mayor que la que dio famosa a Nino, / la hija del gran ídolo Dercetis...* Una Tetis reacia al amor aparece en la comedia *Tetis y Peleo*, de Agustín Salazar y Torres⁸⁸⁴, contemporáneo de Calderón. Deifobo y Peleo disputan por un amor que ella rechaza: *con tu aviso mi belleza / sabrá su riesgo impedir, / y aún a la mayor fineza / rendirá mi fineza*. Finalmente Amor doblegará la voluntad de la esquiva Nereide.

TIFOEO (Τυφωεύς, Typhoeus)	Total menciones: 1
ESP (1)	

GIGANTES

A] Dentro de la disputa de mitología comparada que establecen Judaísmo y Gentilidad en el auto sacramental *El sacro Parnaso*, parece haber una alusión a la famosa Tifonomaquia, uno de los asaltos al poder olímpico, aunque mezclada con la Titanomaquia: *Aquí el bárbaro Tifeo, / del Flegra en los tres volcanes, / montes sobre montes pone, / haciendo que al monte escalen / las desaforadas iras / de sus disformes titanes* (780).

B] Este ser monstruoso (padre, a su vez, de toda una saga de horribles criaturas) era el hijo menor de la Tierra y el Tártaro (concebido, según Hesíodo⁸⁸⁵, *en un acto de amor*),

⁸⁸⁰ PÉREZ DE MOYA, II, 10; IV, 43.

⁸⁸¹ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 236, 67-72.

⁸⁸² GÓNGORA, *Soledades*, II, 418-422.

⁸⁸³ LOPE DE VEGA, *La Filomena*, epístola VIII, 10-12.

⁸⁸⁴ SALAZAR Y TORRES, *Tetis y Peleo*, 291-294.

⁸⁸⁵ Hes. *Th.* 820-825 (824) ἐν φιλότητι...

divinidad primordial no sujeta a ninguna obediencia. Como hijo de la tierra, era de tamaño descomunal (mayor que cualquier montaña), y su aspecto era espantoso: cuerpo alado, cuajado de víboras en su parte inferior, aunque con apariencia humana en la parte superior. Ante semejante amenaza, los dioses se dieron a la fuga, mutándose en todo tipo de animales. Al final, Zeus, para mantener su poder, no tiene otra salida que enfrentarse con él y a punto estuvo de ser derrotado. Pero la fuerza de sus rayos logró someter la agresividad del monstruo, y el padre de los dioses consiguió aplastarlo bajo el peso del monte Etna, cuyas erupciones volcánicas se atribuían a los vómitos de llamas del gigante. Ovidio⁸⁸⁶ alude a la vergonzosa huida de los dioses ante la amenaza de Tifeo transformados en distintas especies animales. Con mayor demora y detalle se narra la historia del gigante en la *Biblioteca de Apolodoro*⁸⁸⁷, en donde se matiza que su nacimiento fue producto de la indignación de la Tierra después de la derrota de sus hijos, los Gigantes.

C] Pérez de Moya⁸⁸⁸ nos cuenta esta batalla (*De otra guerra del gigante Thiphoeo contra Iupiter y los demás dioses*), aunque advierte desde un principio que *Esta guerra... no fue verdadera, mas fingida, para alegórica exposición*, pero, sentada esta prevención, en lo demás da una versión parecida a la de la *Biblioteca de Apolodoro*. Góngora⁸⁸⁹ cita a Tifeo en una curiosa disyuntiva para denominar al Etna con alarde erudito, o bien como la fragua de Vulcano, o bien como la sepultura de Tifeo: *Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo / (bóveda, o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo)...*

TIRESIAS (Τειρεσίας, Tiresias)		Total menciones: 30
HDA (28)	EYN (2)	

LIRÍOPE / NARCISO / SEMÍRAMIS

A] El famoso adivino de la mitología grecorromana se muestra en dos comedias de Calderón, aunque muy lejos de su *hábitat* natural, el ciclo tebano. Su condición de adivino paradigmático permite someterlo a una fuerte desnaturalización, como sucede en *La hija del aire*, un ciclo que le es totalmente ajeno en la tradición clásica. Tiresias aparece como sacerdote de Venus y mantiene encerrada a Semíramis junto al templo de la diosa para evitar el cumplimiento de un terrible vaticinio. Pero cuando la joven oye el tumulto que acompaña a la llegada del rey Nino, que regresa victorioso de la guerra, amenaza al anciano Tiresias con suicidarse si no la deja salir de su confinamiento. El adivino le recuerda los nefastos vaticinios que pesan sobre ella, pues Venus le anunció *...que había de ser / horror del mundo...* (716). Pero ella prefiere enfrentarse a su destino: *¿no es mejor / que me mate la verdad, / que no la imaginación?* (717). Además, deja entrever rápidamente el rasgo más destacado de su carácter, la ambición: *que hoy / la margen de tus preceptos / ha de romper mi ambición* (716). Pero el anciano no puede evitar que ese destino se cumpla, pues Menón, general de los ejércitos de Nino, oye los lamentos de Semíramis en una ronda de inspección por el lugar. A pesar de las insistentes prevenciones de Tiresias, que le informa otra vez del terrible destino

⁸⁸⁶ Ov. *Met.* V 321-331.

⁸⁸⁷ *Apolod.* I 6,3.

⁸⁸⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 6, 7.

⁸⁸⁹ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 25-28.

que espera a quien libere a Semíramis (...*que no sepan nunca de ella / hombres...* 725), el joven resuelve sacarla de su encierro. Ante tal decisión, Tiresias opta por arrojarle al río y morir ahogado con las llaves que cierran la puerta donde está prisionera la joven (*Primero / que las llaves, que conmigo / están, a hombre humano entregue, / cumpliendo los vaticinios / de mi diosa, me daré / la muerte* 723). Posteriormente, la muchacha cuenta a Menón toda su historia, la mancha de su nacimiento, fruto de una violación, y cómo Tiresias se apiadó de ella al quedar huérfana (su madre murió en el sobrepardo) tras una competencia entre Diana y Venus por apoderarse de la niña. El anciano, junto con las aves que le trajeron el sustento (de ahí lo de *Hija del aire*), había logrado criarla hasta el día que apareció Menón. Tenemos, pues, a un Tiresias guardián, más que adivino, pues lo que hace es tratar de impedir con su vigilancia un oráculo transmitido por Venus.

Un papel muy semejante tiene Tiresias en la comedia *Eco y Narciso*, aunque como una referencia en tercera persona, y no como personaje actuante. Narciso, igual que Semíramis, está encerrado para evitar el cumplimiento de un funesto destino. Y lo mismo que en el caso de la terrible *hija del aire*, un estímulo exterior (en este caso el hermoso canto de Eco) excita las ansias de libertad del joven, que se queja de su cautiverio a su madre: *¿Por qué, madre, me quitas / la libertad, y me niegas / don que a sus hijos conceden / un ave y una fiera, / patrimonio que da el cielo / al que ha nacido en la tierra?* (1909). Aunque su madre promete a Narciso desvelar el misterio de su identidad, la captura de Liríope precipita los acontecimientos: ella cuenta que fue raptada por Céfiro, quien la forzó, al no poder conquistarla *por las buenas*. Satisfecha su pasión, Céfiro la dejó abandonada junto a la cueva del viejo Tiresias (...*el sutil / mágico que tantas veces / habréis oído decir / que asombraba con su ciencia / a los dioses...* 1914), condenado allí por haber desafiado a Júpiter con sus conocimientos, tanto fue el nivel que consiguió en su arte adivinatoria (*¿Cuántas veces eclipsó / al sol puesto en su cenit, / y cuántas resplandecer / le hizo desde su nadir!* 1914). Aquel *caduco esqueleto* le transmitió buena parte de su ciencia y saberes, y le vaticinó que iba a tener un hermoso hijo, pero que *Una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo. / Guárdale de ver y oír* (1914).

B] Tiresias es el gran adivino del ciclo tebano, mencionado ya en la *Odissea*⁸⁹⁰ como fallecido, pues Circe insta a Ulises a bajar al Hades para consultar al alma del augur lo que le espera: *...del Tebano Tiresias, / el profeta ciego, cuya mente sigue intacta*. Así hace Ulises, que no permite acercarse a ninguna otra alma errante en el Hades hasta que no ha conversado con Tiresias. De igual manera que Calcante es el gran adivino del ciclo troyano, Tiresias lo es de la generación precedente, que tiene su epicentro en los dramáticos sucesos de Edipo y su descendencia. Tiresias es, por tanto, el gran adivino de la tragedia, donde asume actuaciones de gran intensidad dramática, como en el *Edipo Rey*, de Sófocles⁸⁹¹. En esta pieza labra su molde de voz de la verdad, insobornable ante el temor o el poder (*Me iré tras decir lo que he venido a decir, sin que me intimide tu persona, pues en modo alguno puedes acabar conmigo*), actitud gallarda de la que encontramos ecos en el Tiresias calderoniano. En *Eco y Narciso*, nuestro dramaturgo justifica la inclusión de Tiresias en la comedia con la excusa de que el vaticinio hecho

⁸⁹⁰ Od. X 492-493 ...Θηβαίου Τειρεσίαο, / μάντιος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσι.

⁸⁹¹ S. OT. 447-448 Εἰπῶν ἄπειμ' ὧν οὔνεκ' ἦλθον, οὐ τὸ σὸν / δείσας πρόσωπον· οὐ γὰρ ἔσθ' ὅπου μ' ὀλεῖς.

sobre Narciso fue una de las primeras predicciones del adivino tebano. Según Ovidio⁸⁹², a ruegos de Liríope, que le preguntaba sobre si su hijo llegaría a conocer la vejez, *el adivino que conoce el destino* respondió de manera un tanto enigmática: «*Si no se conoce a sí mismo*». El pasaje se emplaza entre la descripción del mito de Tiresias y el de Narciso, en una suerte de *cartílogo* argumental entre dos temas de más entidad. De este pequeño testimonio ovidiano procede, sin duda, la utilización que Calderón hace del adivino en su comedia, abusando de su figura al convertirlo también en protector y custodio, de la misma manera que (y aquí sin ninguna posible apelación al mito clásico) hace en el caso de Semíramis.

C] Pérez de Moya⁸⁹³ presta atención a Tiresias (*Cómo Minerva cegó a Tiresias, porque la vio desnuda lavándose*), pero sólo en lo referente a la causa de su ceguera y al cobro de sus dotes adivinatorias, tema ya tratado por Ovidio⁸⁹⁴ y que no parece interesar a Calderón. Lope de Vega⁸⁹⁵ recrea en *La Circe* al Tiresias odiseico, cuando el héroe acude al Hades a averiguar su destino, y le dice a Caronte que viene, enviado por Circe, con mucha humildad: *...Circe, cuya hermosura y ciencia admira, / no con soberbia y ánimo impaciente, / como el esposo entró de Deyanira / nos envía a saber futuros casos / del gran Tiresias con humildes pasos.*

TISÍFONE (Τισιφώνη, Tisiphone)	Total menciones: 8
---------------------------------------	--------------------

CAM (8)

ALECTO / FURIAS / MEGERA

A] Tísifone, llamada Tesífone por Calderón, es una de las tres Furias (cf. esta referencia para un comentario general sobre las mismas) o Erinias. Aparece tan sólo en la comedia *Celos, aun del aire, matan*, al comienzo de la jornada tercera. Su nombre lleva implícita la idea de vengar el crimen⁸⁹⁶. Las tres hermanas son invocadas por Diana en la comedia para que ejecuten su venganza sobre los que han mancillado su culto. Así, a cada una de ellas atribuye una misión en esa venganza: *Tú, Tesífone, a él / los sentidos perturba, / para que mi venablo, / de quien ahora tan ufano usa, / le haga yo instrumento / de sus tragedias...* (1803). Al final de la comedia, Tísifone cumple con su función, como ella misma declara: *Ahora, / lo que a mi Furia se encarga, / es perturbar sus sentidos* (1811). Nublada su percepción por la acción de Tísifone, Céfalo lanza su dardo infalible contra Procris, en lugar de a la bestia a la que creía abatir.

B] En su descripción del infierno, Virgilio⁸⁹⁷ pinta a Tísifone con unas trazas que no pueden ser más siniestras: *Y Tísifone, sentada, ceñida con un manto de sangre / vigila la entrada día y noche, sin ceder al sueño.* También insiste el poeta mantuano en su

⁸⁹² Ov. *Met.* III 348 *fatidicus uates* “*Si se non nouerit...*”.

⁸⁹³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 8, 12.

⁸⁹⁴ Ov. *Met.* III 316-340.

⁸⁹⁵ LOPE DE VEGA, *La Circe*, III, 908-911.

⁸⁹⁶ La palabra está compuesta sobre las raíces de los términos griegos τίω (vengar) y φόνοσ (crimen).

⁸⁹⁷ Verg. *Aen.* VI 555-556 *Tisiphoneque sedens palla succincta cruenta / uestibulum exsomnia seruat noctesque diesque.* 570-572 *Continuo sontis ultrix accincta flagello / Tisiphone quatit insultans, toruosque sinistra / intentans anguis uocat agmina saeua sororum.*

condición de brazo ejecutor de la venganza: *De inmediato aparece saltando la vengadora Tisífone con su látigo, y blandiendo las retorcidas serpientes con su mano izquierda convoca a la tropa cruel de sus hermanas.* Muy parecida es la descripción de Ovidio⁸⁹⁸ en las *Metamorfosis*.

C] En fray Luis de León⁸⁹⁹ encontramos la descripción de Virgilio, convertida en un tópico literario: *Tesífone, ceñida de cruera, / la entrada sin dormir de noche y día, / ocupa; suena el grito, la braveza, / el lloro, el crudo azote, la porfía.*

TRITONES (Τριτωνες, Tritones)		Total menciones: 2
FRP (1)	EDJ (1)	

NEPTUNO

A] Calderón sólo contempla los Tritones como divinidades colectivas, de índole marina, sin mayores precisiones. Así los tenemos mencionados en *La fiera, el rayo y la piedra*, donde Irífle describe los terribles portentos, tanto en el mar como en la tierra, que anuncian el nacimiento de Cupido. Tan no visto es el suceso, que las fieras terrestres acuden al mar y a la tierra salen los seres marinos: *pues al romper la verdinegra bruma, / sobre la tez lidiando de la espuma, / del margen solicitan las arenas, / monstruos del mar, tritones y sirenas* (1594). En el auto sacramental *El divino Jasón*, Medea no acierta a dar con la identidad de los misteriosos Argonautas que arriban a sus costas, a los que considera seres marinos: *¿Si es de vosotros alguno / el poderoso Neptuno, / majestad de este elemento? / Si sois acaso tritones, / que las frentes inmortales / ceñís de rubios corales / en las húmedas regiones / de este mar...* (65).

B] Los tritones provienen de la pluralización de Tritón, una divinidad marina hija de Posidón y Anfitrite. Pero entendidos como seres colectivos y comunes, los Tritones formaban parte del cortejo de Neptuno; tienen la parte superior en forma humana, mientras que la inferior se resuelve en cola de pez. Con frecuencia se les presenta iconográficamente soplando conchas con las que provocan un grave sonido. Virgilio⁹⁰⁰ los incluye en el cortejo de Neptuno, junto con otras muchas criaturas marinas: *entonces las varias figuras de sus acompañantes, inmensos monstruos marinos, el viejo coro de Glauco y Palemón de Ino, y los veloces Tritones, y todo el ejército de Forco...*

C] Pérez de Moya⁹⁰¹ dedica uno de sus capítulos a Tritón, como personaje individual, aunque su retrato tiene, sin duda, un valor colectivo: *Del ombligo arriba tiene forma de hombre, y de allí abajo, de delfín; los pies primeros de caballo, la cola grande, redoblada a forma de luna; su voz es humana.* Quevedo⁹⁰² hace un uso muy estereotipado del Tritón como ser marino, en una recreación romanceada del mito de Hero y Leandro: *Nuevo prodigio del mar / le admiraron los Tritones: / con centellas y no escamas, / el agua le desconoce.*

⁸⁹⁸ Ov. *Met.* IV 481-485.

⁸⁹⁹ LUIS DE LEÓN, *La perfecta casada*, XV (p. 156).

⁹⁰⁰ Verg. *Aen.* V 822-824 *tum uariae comitum facies, immania cete, / et senior Clauci chorus Inousque Palemon / Tritonesque citi Phorcique exercitus omnis...*

⁹⁰¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 12.

⁹⁰² QUEVEDO, *Poesía original completa*, 210, 13-16.

ULISES (Ὀδυσσεύς, Ulisses)				Total menciones: 394
MEA (165)	GDS (106)	MDJ (108)	EDC (15)	

AQUILES / CIRCE / CARIBDIS / POLIFEMO / ESCILA / SIRENAS

A] El personaje de Ulises tiene la particularidad de aparecer sólo en papeles protagonistas, y no ser mencionado en el resto de las comedias, a pesar de su fácil estereotipo como símbolo de la astucia o ejemplo de hombre de recursos. Su ciclo mítico es de los que más interesaron a Calderón, tal vez por la profunda tradición literaria de su leyenda y por las infinitas (y brillantes) escenografías que deparaban sus exóticas aventuras.

En *El mayor encanto, amor*, Ulises es el protagonista de la comedia. Llega con sus compañeros a Trinacria en medio de una terrible tormenta. Al inspeccionar la isla, aparentemente inhabitada, se tropiezan con extraños fenómenos (árboles que hablan, animales salvajes que se presentan sumisos...). Ante un panorama tan inquietante, Ulises decide abandonar ese lugar justo cuando llega su compañero Antistes y le cuenta lo sucedido con su expedición. Llegados a un fabuloso palacio, fueron recibidos por unas mujeres con mucha amabilidad, pero que les dieron una pócima que les ha convertido a todos, salvo a él que no la bebió, en inmundas alimañas. Ulises no se resigna a abandonar a sus compañeros y decide ir a liberarlos al palacio. Para no enfrentarse inerte ante el poder de la magia, pide protección a Juno. Esta diosa le envía, por medio de su mensajera Iris, un ramillete de flores que tiene la fuerza de un sortilegio, aunque le advierte de que sólo será eficaz *...como al amor no te rindas* (1513). Llega por fin a presencia de Circe, quien lo recibe muy zalamera y hospitalaria, ofreciéndole la bebida que ha transformado a sus compañeros. Pero Ulises, advertido, echa el antídoto sobre el ramo, provocando una enorme llamarada. Circe se descompone ante el fenómeno: *¿Quién, cielos airados, quién / más ha sabido que yo?* (1515). Ulises conmina a la maga a devolver la forma original a sus compañeros, a lo que accede Circe. Luego, uno y otro intercambian información entre sí sobre su prosapia y aventuras. Aunque la hechicera transforma en animales a todos los naufragos que se acercan a sus costas, se siente atraída por el héroe griego y le pide por favor que aguante con ella unos días, cosa que acepta Ulises, con la condición de que ella devuelva su forma a dos árboles que el héroe hirió al llegar a la isla; así vuelven a su ser Flérída y Lisias, que harán los papeles de gracioso en la comedia. Acaba la jornada con la llegada de Arsidas, príncipe de Trinacria, que empieza a estar muy molesto por las atenciones que la maga dispensa a Ulises. En la jornada segunda contemplamos a una Circe en su espléndido palacio totalmente enamorada del héroe griego. Confiesa a Flérída este amor y trama un plan con ella para vencer las reticencias del de Ítaca, pero manteniendo las apariencias: *...donde mi altivez, mi honor / mi vanidad, mi soberbia, / mi respeto, mi decoro / no se rindan...* (1521). Aquí la comedia deriva en unos alambicados amoríos cortesanos, en los que Flérída debe simular amar a Ulises, Ulises amar a Circe y Arsidas, que de verdad ama a ésta última, fingir desinterés por ella. Pero al sostener este juego galante, Ulises se acaba enamorando sin fingimiento de Circe, actitud que incluso cantan los músicos: *Olvidado de su patria, / en los palacios de Circe / vive el más valiente griego / si, quien vive amando, vive* (1531). Esto implica una rivalidad cada vez mayor entre Ulises y Arsidas, que les hace enfrentarse dos veces. En esta pendencia nos volvemos a encontrar el tópico del Ulises retórico, en boca de Arsidas: *Ya sé que por la elocuencia / has de quedar siempre airoso: / que no heredaras de Aquiles / el grabado arnés de oro, / si por el valor hubiera / de dárselo a Telamonio* (1532). En la tercera

jornada contemplamos a los compañeros de Ulises tratando por todos los medios de librar al héroe del hechizo amoroso de Circe. Para ello ejecutan sonos de guerra que, en principio, le estimulan, pero que son contrastados con mayor efecto por los cantos de amor del cortejo de la maga. El debate interno se acentúa en el héroe, consciente de que la lucha se libra en su interior (...*conmigo mismo peleo: / defiéndame yo de mí* 1537). El resultado cae, en primera instancia, del lado de la pasión amorosa. CIRCE.- *¿Quién ha vencido?* ULISES.- *El amor, / que, ¿cómo pudiera ser / que otro afecto me venciera, / donde su hermosura viera? / Esclavo tuyo he de ser* (1537). Pero otro nuevo reclamo de guerra llega a oídos de ambos, son Arsidas y Lisidas que, despechados, atacan a Circe. Aunque Arsidas reclama combatir con el héroe (*¡Ah cauteloso griego, / sal a apagar retórico este fuego!* 1540), sin embargo, Ulises sigue aletargado por el efecto del amor. Aprovechando la ausencia de la hechicera, sus compañeros ponen a sus pies el arnés de Aquiles, para hacerlo reaccionar cuando despierte. Pero quien en realidad lo logra sacar de su sopor es el espectro del imponente rey de los Mirmidones, quien, de forma autoritaria (*Y tú, afeminado griego, / que entre las delicias dulces / del amor, de negras sombras / tantos esplendores cubres* 1542), le insta a embarcar de nuevo con un imperativo encargo: *que la curia de los dioses / quieren que otra vez los surques* (los mares), *hasta que de mi sepulcro / las muertas aras saludes, / y en él esas armas cuelgues* (1542). Todo ello hace cambiar, por fin, de actitud a Ulises: *¡Ay amigos!, tiempo es ya, / que a los engaños me usurpe / del mayor encanto, y hoy / el valor, del amor triunfe* (1542). Así que cuando Circe vuelve eufórica por su victoria, trayendo presos a Arsidas y Lisidas, ya sólo puede ver cómo se aleja Ulises en su barco por el mar. Airada, trata de sembrar el mar de fuego, cosa que le impide Galatea, agradecida al héroe por el daño que causó a Polifemo. A Circe sólo le queda ya destruir su palacio y formar en su lugar un volcán en el que se abisma ella con sus criaturas.

Ulises aparece de nuevo como protagonista en *El golfo de las Sirenas*, y en una tesitura muy semejante a la anterior. Nos lo encontramos al comienzo de la comedia cerca de la costa de Trinacria, a punto de naufragar, junto con Dante y Anteo, en medio de una gran tormenta acompañada de un terremoto. Ya en tierra encuentran a un pastor llamado Alfeo, que les informa sobre el lugar y, sobre todo, sobre sus grandes peligros, Escila y Caribdis. Ulises alardea ante sus compañeros de no temer el poder de ambas y confía en el dominio sobre sus sentidos: *Mi vista y mi oído ¿es justo / que a ajeno dueño me vendan? / No, ni es posible* (1727). El héroe manda a sus compañeros a inspeccionar la isla, mientras él sigue seguro de su autocontrol: *Siempre los sentidos fueron / vasallos de la prudencia, / y no tienen contra mí / ni vista, ni oído ni fuerza, / más que aquella que yo quiero / que livianamente tengan* (1728). Pronto es puesto a prueba, porque de inmediato se le presenta Escila simulando ser una cazadora extraviada. A pesar de sus protestas de prudencia, Ulises cede sin gran resistencia a la belleza de la joven. Tan sólo le salvan las dudas que le asaltan a ella, que también parece haber quedado prendada del héroe: *...quédate... Mas no te quedes / sígueme... Mas no me sigas* (1730). Caribdis, celosa del éxito de su rival, entra en la pugna entonando bellas canciones. Ambas se enzarzarán en una disputa de aroma escolástico (*sofisterías*, las llama el propio poeta) sobre cuál de los dos sentidos, la vista o el oído, es superior. Ulises, seducido por ambas, queda paralizado por la duda (...*me concedo a mí el dudar / lo que tengo que creer* 1732). En este momento crítico aparecen Anteo y Dante, trayendo, respectivamente, a Alfeo y a su mujer Celfa. Y es ésta última la que desvela la verdadera identidad de ambas mujeres. Los compañeros de Ulises le persuaden a echarse otra vez a la mar en el barco de Alfeo, y el héroe pide que le sean vendados los ojos y tapados los oídos. Al enterarse por Celfa de la huida de Ulises y sus compañeros,

Escila y Caribdis olvidan su competencia y se unen en su deseo de venganza (...*ya que igual el rencor es / pase nuestra competencia / a venganza; y para que / no quede ejemplar que hubo / quien nos venció...* 1734). El plan es que las Sirenas, al mando de Caribdis, atraigan con su canto a Ulises al golfo, para que allí naufrague la nave entre los escollos de Escila. Ante el canto de las Sirenas, Ulises vuelve a dejarse vencer, y de nuevo es Dante quien procede a teparle los ojos y los oídos, ardid con el que los tres logran escapar. Escila y Caribdis, humilladas y vencidas, se precipitan al mar, quedando petrificadas en forma de dos terribles escollos. *¿A qué loco no le atan? / Bien hacéis, Escila hermosa, / suave Caribdis, sagradas / Sirenas del negro golfo, / altos montes de Trinacria, / decid a voces que Ulises, / dándole el viento sus alas, / entre Caribdis y Escila / atado y vendado escapa / de vuestros riesgos, porque / le quede al mundo la enseñanza / que así huyen los extremos / de la hermosura y la gracia.*

En *El monstruo de los jardines* Ulises vuelve a tener relevancia, pues es el instrumento de los griegos (y del destino) para encontrar a Aquiles y hacer posible la victoria aquea en Troya. Es un papel muy dado a ensalzar el tópico del Ulises astuto y lleno de recursos para salirse con la suya: *...no perdonar diligencia / que mis engaños sutiles / no hagan en busca de Aquiles...* (2003). Aquiles, apartado del mundo por su madre Tetis para evitar el terrible vaticinio que se cierne sobre su vida, conoce casualmente a Deidamía y se enamora de ella. Tetis, que ha fracasado en el plan de mantener a su hijo oculto, discurre el ardid de disfrazarlo de mujer (asumiendo la personalidad de Astrea, prima de Deidamía) de manera que pueda pasar inadvertido dentro de la corte del rey. Sin embargo allí llega Ulises, que sospecha que Aquiles no debe andar muy lejos, y que tal vez sea el llamado *monstruo de los jardines* que se ha visto por la corte. Para sacar a la luz al animoso joven trama dos ingeniosos planes: en el primero convence a Libio para que haga el papel de un mercader que trae joyas y atuendos para las mujeres de palacio; cuando presenta su mercancía a las mujeres, todas ellas escogen ornatos femeninos, mientras Astrea-Aquiles manifiesta un total desinterés por todo ello, hasta que el vendedor saca a relucir unas armas ante las que el ardor combativo de Aquiles no logra ser indiferente. A mayores de esto, Ulises hace retumbar sonos de guerra, ante los que todos se amedrentan y huyen, salvo Aquiles, que no puede evitar manifestar su furor guerrero. Así, cada vez se debilita más la voluntad de Aquiles por mantenerse oculto, y más aún cuando Deidamía antepone las órdenes de su hermano el rey a su amor por el héroe: *Que sepas que me muero, / porque es en mí mi obligación primero / que mi pasión* (2018). Al final no puede simular más su condición, cuando Ulises sigue hostigándolo (llamándolo por su verdadero nombre, ridiculizando su ornato femenino...) y acaba por desvelar su identidad. Pero el plan de Ulises de llevárselo se frustra por la determinación amorosa de Deidamía, que cuando ve que pierde a Aquiles, se entrega a él sin ninguna vacilación: *...y yo te ofrezco / ser tuya, aunque se aventuren / padre, esposo, honor y reino* (2020). Lidoro no puede soportar esta actitud y se enfrenta de nuevo con Aquiles. Al fin, es Tetis quien desenreda el nudo argumental imponiendo su autoridad divina: sofoca la ira del rey y de Lidoro y permite la unión de Aquiles y Deidamía, aunque con el alto precio que deparan los hados a su ilustre hijo.

También es Ulises protagonista de un auto sacramental, *Los encantos de la culpa*, que viene a ser una versión en clave de alegoría teológica de la primera de las comedias comentadas, *El mayor encanto, amor*. Ulises asume en el auto la representación del Hombre, que aparece en una nave acompañado de Entendimiento y los Cinco Sentidos, y sus aventuras son las inciertas circunstancias de la vida. El Hombre toma la forma de

Ulises⁹⁰³ porque... *El Hombre soy, a astucias inclinado, / y por serlo hoy Ulises me he nombrado, / que en griego decir quiere / cauteloso, y así, quien ya quisiere / corra las líneas de la suerte mía; / de Ulises siga en mí la alegoría...* (407). El héroe y sus acompañantes llegan a la costa y desembarcan, y después se dedican a investigar el territorio. Cada Sentido se decanta por un lugar que le favorece. Frente a Entendimiento, que pide prudencia, el Hombre sigue a los Sentidos, que representan a sus compañeros en el relato odiseico. El Hombre, mientras los Sentidos inspeccionan, se echa a dormir bajo un ciprés. Entendimiento va también con los Sentidos, y cuando despierta, los ve convertidos en forma de animales que vienen hacia él. Los Sentidos se han deturpado con los vicios a los que dio licencia el Hombre. Entendimiento le cuenta lo que ha sucedido: vieron un palacio al que se acercaron, y pronto les salió al encuentro una hermosa mujer que se identificó como la *Diana de esos campos*, aunque Entendimiento vio que se trataba de la Culpa cruel. Sus damas son los Vicios que se apoderaron de los sentidos, pero no de Entendimiento (reflejo del Euríloco de la *Odisea*) que esquivó la tentación. El Hombre considera que debe liberar a sus sentidos, lo que sólo puede hacer con la ayuda de Penitencia (Iris), que sale a su encuentro llamándolo *Cristiano Ulises* (412). Penitencia ofrece unas flores a Ulises que son un ramillete *de virtudes matizadas / con la sangre de un cordero...* (412) con el que vencer a la Culpa. Aparece ésta acompañada de sus atractivos Vicios y comenta al modo alegórico las aventuras de Ulises (*...el que en la mar tanto tiempo / fluctuó golfos de penas / en piélagos de tormentos...* 413). Culpa, para aplacar su sed, le da un licor que el hombre vacila en beber, a pesar de las prevenciones de Entendimiento, y sólo le salva el que las flores tocan el vaso y de éste sale fuego. La reacción de Culpa es exactamente la misma que la de la Circe de la comedia: *¿Qué es esto; / saber hay que mis encantos / desvanezca?* (413). El Hombre, consciente de con quién se enfrenta (*...y Circe de estas montañas / que quiere decir en griego / maleficiosa hechicera*— 414), la amenaza con una daga obligándole a devolver su primitiva forma a sus compañeros, los Sentidos. A pesar de que Entendimiento trata de persuadir al Hombre de que vuelvan al barco, los Sentidos lo arrastran otra vez hacia Circe. El Hombre manda a Entendimiento a prevenir el bajel para preparar la huida, pero Culpa, al ver a Ulises sin Entendimiento, lo trata de seducir, prometiéndole, frente al tempestuoso mar que le espera en su navegación, placeres, tranquilidad y una enorme sabiduría (las leyes prohibidas). Mientras oye las seductoras palabras de Culpa, se le van cayendo del ramillete de las virtudes algunas flores. Finalmente, el Hombre cede ante los encantos de la Culpa y entra en sus palacios sin Entendimiento. Éste trata de evitarlo llamándolo desde lejos, pero no lo consigue. Se encuentra con Penitencia, quien promete darle una manera de salvarlo (el toque de sonos militares que lo despierte). Mientras Ulises y sus Sentidos disfrutan al máximo de los atractivos sensoriales que les ha entregado la Culpa, se oye a Entendimiento llamar al arma a Ulises (*...olvídate de la Vida / y acuérdate de la Muerte* 418). Ulises vacila entre las llamadas de Circe y de Entendimiento, la primera a la vida, la segunda a la observancia de la muerte (*En dos mitades estoy, / partido (¡pasión tirana!) / entre el horror de mañana / y ventura de hoy* 419). El debate es intenso y severo entre Culpa y Entendimiento por atraerse al Hombre, aunque al fin Ulises opta por “*La memoria de la Muerte*” (419). Culpa le recuerda que ha perdido el ramillete, aunque Entendimiento le asegura que se puede suplantar la confianza en el cielo, pues Penitencia recogió todas

⁹⁰³ La etimología que propone Calderón, como ya hemos visto en varias ocasiones, no tiene ningún fundamento científico, sino que es un recurso literario más para cerrar lo más posible la coherencia de la alegoría. CHANTRAINE (1968, III 775-776) descarta una etimología cierta de este antropónimo, y recuerda el pasaje odiseico (*Od.* XIX 407-412) en el que Autólico, abuelo del héroe, propone (y razona) el nombre de *Odiseo* para su nieto, que vendría a significar *hijo del odio*, derivado del verbo *ὀδύσσομαι*, *odiar*. Una etimología popular, también con intención literaria, del tipo de las que suele proponer Calderón.

aquellas virtudes. En realidad, le ofrece el cuerpo de dios, la Hostia Blanca. Sólo el Oído entre sus Sentidos da razón a Penitencia, creyendo que el pan no sólo es Pan, sino carne de Cristo. Entendimiento convence a Ulises a volver a la nave soberana de la Iglesia, en la que el héroe logra escapar por fin de la maga. Circe trata de encrespar el mar, para que la nave zozobre, pero sin éxito. En un terremoto acaba la venenosa locura de Circe, pues todos sus palacios se arruinan, convirtiéndose en un oscura montaña.

B] La referencia esencial para *El mayor encanto, amor* y para el auto sacramental *Los encantos de la culpa* es el episodio contenido en la *Odisea*⁹⁰⁴ homérica que cuenta la relación de Ulises con la maga Circe⁹⁰⁵. Ulises llega a la isla Eea tras haber escapado del país de los Lestrígones, antropófagos que le habían diezmado severamente la tripulación. Ordena a los compañeros que le quedan que inspeccionen la isla, y éstos son recibidos amistosamente por la maga, que los invita a comer en su suntuoso palacio. Euríloco, prudentemente, se ha retirado para ver qué pasa, y observa con espanto cómo Circe con una varita convierte a sus compañeros en cerdos. Se lo cuenta a Ulises, quien determina rescatar a sus hombres. Los dioses le ayudan en este propósito, y Hermes, el dios mensajero, le viene a traer una planta que funciona como antídoto del tósigo de Circe. Cuando la diosa recibe a Ulises con la misma intención que a sus compañeros, el héroe hace uso del antídoto y, desenvainando la espada, obliga a Circe a devolverles la forma humana. Pero cuando el episodio parece estar concluido, Circe y Ulises se aficionan el uno al otro, y el griego se demora un año en la isla entre los grandes deleites que le ofrece la hechicera, con la que, incluso, llega a tener un hijo. Ovidio⁹⁰⁶ no podía eludir un caso tal de transformación en su gran friso mitológico, aunque en lo esencial es depositario de la tradición homérica.

En *El mayor encanto, amor*, Ulises está estereotipado como personaje astuto, aunque ha pasado del *fecundo en ardid*es homérico, al *retórico* calderoniano: *¡Ah cauteloso griego, / sal a apagar retórico este fuego!* (1540), le grita desafiante Arsidas. Calderón le confiere un aire intelectual que seguro que le hacía tener por este personaje una especial simpatía: *Aunque inclinado a las letras, / militares escuadrones / seguí* (1515). Y cuando aparece el espectro de Aquiles, queda clara la jerarquía heroica que establece la superioridad del guerrero de la *Ilíada* al hablar con autoridad a Ulises: *Y tú, afeminado griego, / que entre las delicias dulces / del amor, de negras sombras / tantos esplendores cubres* (1542). En *Los encantos de la Culpa* el enfoque del mito lo deja meridianamente claro Calderón por boca del propio Ulises, al comienzo de la obra: *El Hombre soy, a astucias inclinado / y por serlo hoy Ulises me he nombrado / ...de Ulises siga en mí la alegoría... / Y así nadie se espante / que Ulises, peregrino y navegante / con inquietud violenta, / corra tanta tormenta, / confusos y perdidos / en mis tribulaciones mis sentidos* (407). No hay, por tanto, atisbo de misterio o suspense: el autor declara sus intenciones de manera clara y desde el principio. Las peripecias del héroe se prestaban muy bien a un enfoque cristiano, considerando a Ulises el símbolo del ser humano sometido a multitud de trabajos y tentaciones para alcanzar la salvación, y que va sobreponiéndose a ellos con mucha dificultad y sufrimiento, y con ayuda de la gracia.

⁹⁰⁴ *Od.* X 135-574.

⁹⁰⁵ La relación de Calderón con la tradición clásica del mito, así como sus interacciones con otras leyendas que mantienen puntos en común (singularmente la de Eneas y Dido), está detallada en la obra de PAETZ (1970).

⁹⁰⁶ *Ov. Met.* XV 241-310.

C] Pérez de Moya⁹⁰⁷ dedicó a Ulises un capítulo de su monografía mitológica, en el que aclara el valor simbólico con el que se contemplaba al héroe homérico en su época: *Por Ulises se entiende un hombre sabio y prudente, que pasa por las tempestades del mar deste mundo con sufrimiento, sin temor*. Y en el capítulo de Circe, que tanto explota Calderón, coincide con el mensaje de nuestro dramaturgo: *...denota qué perniciosa sea la fuerza de los deleites a los mortales*. La figura del Ulises prudente e ingenioso nos la encontramos trazada también en *El Quijote*⁹⁰⁸, cuando el protagonista hace un repaso del caballero perfecto, encarnado, a su juicio, en Amadís: *...imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento...* En la misma obra encontramos a Ulises insertado en una lista de tópicos de carácter: *Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Eurialo...* Un precedente del uso sacramental de la leyenda de Ulises lo tuvo Calderón en el muy poco conocido auto de Juan Ruiz Alceó⁹⁰⁹ *La navegación de Ulises* (1621). Góngora⁹¹⁰ nos ofrece también el estereotipo del Ulises que no se rinde a los *cantos de sirena*, y supera las dificultades con espíritu paciente. Refiriéndose al Conde de Lemos y los peligros que afrontó en su virreinato napolitano, lo compara con Ulises: *...donde mil veces escuchaste en vano / entre los remos y entre las cadenas, / no ya ligado al árbol, las Sirenas / del lisonjero mar napolitano*. Quevedo⁹¹¹, por su parte, en el furibundo libelo *Perinola*, pone en duda la idoneidad de Ulises como representación de Cristo en un auto sacramental, con argumentos muy convincentes, que, a pesar del tono burlón de la obra, también es interesante poner como contrapeso: *Por ir con la fábula hace a Cristo Ulises. Esta no es alegoría, sino algarabía. No hiciera cosa tan mal sonante ni indecente un moro buñolero, porque la persona de Cristo no se ha de significar por un hombre que los propios gentiles idólatras le llamaron «engañador, embustero y mentiroso». Ya se ve en Homero, que repetidamente le nombra lleno de engaños y engaños; y en Sófocles cazador de chismes y embustes, instruido en astucias. Virgilio le llama «duro»...*

VELLOCINO DE ORO (Χρύσειον κῶας / Aureus vellus)	Total menciones: 44
---	---------------------

TMP (14)	EDJ (27)	ESP (1)	VDP (2)
----------	----------	---------	---------

ARGO / EETES / FRIXO / HELE / JASÓN / MEDEA

A] Aunque no se trata de un personaje propiamente dicho, su componente mágico le otorga una singularidad que es interesante considerar y que le da cierto relieve en la tradición literaria posterior al mundo clásico. Además, veremos que Calderón aprovechó ese hechizo en los autos sacramentales, donde el codiciado tesoro que es el vellón dorado representa al Alma Humana. El vellocino de oro es la lanuda piel del carnero en que Frixo y Hele escaparon de las acechanzas de su madrastra Ino. Ofrecido por Frixo (pues Hele cayó en su vuelo sobre las aguas del estrecho que, en su honor, se llamaría

⁹⁰⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 45.

⁹⁰⁸ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXV; XLVII.

⁹⁰⁹ ARIAS (1994) ofrece una descripción de esta obra (que nosotros no hemos podido leer) que supone una primera dramatización sacramental del personaje de Ulises, interesante precedente, por tanto, de *Los encantos de la culpa*.

⁹¹⁰ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 39, 5-8.

⁹¹¹ QUEVEDO, *Perinola*.

Helesponto) en un templo de la Cólquide, se convirtió en requisito imprescindible para que Jasón se hiciera con el reino de Yolco, que en justicia le correspondía. En **Los tres mayores prodigios** se cuenta este suceso en la primera jornada de la comedia. La aventura tiene lugar en Asia, y la ocupa la consecución del vellocino de oro por parte de Jasón. Comienza con una Medea fuera de sí porque Frixo, huído de su madrastra en su país de origen, ha decidido ofrecer a Marte el vellón del carnero sobre el que, por los aires, ha llegado hasta Colco (*Al templo altivo de Marte, / en la grande isla de Colcos, / hoy consagra un peregrino / el vellocino de oro* 1548). Frixo cuenta de manera detenida toda su historia: para huir de su terrible madrastra, Júpiter, por intercesión de su madre Néfile, les da a los hijos un carnero mágico con el que huir volando (...*aqueste bruto os envía, / en cuyos seguros hombros / podáis fiaros al mar, / como no volváis los ojos / a esta tierra eternamente* 1550). Luego hace una poética descripción del maravilloso animal (...*un ariete, cuya lana / de oro era. Humanos ojos / ¿cuándo vieron que se diese / en traje de esquilimo el oro / brillante?* 1550). Medea, en una exhibición increíble de su soberbia, se considera merecedora del vellocino por encima de Marte y Venus. Marte, por su parte, acepta el don que le dedica Frixo, y para que nadie lo pueda hurtar, lo posa en un roble defendido por una terrible serpiente y dos toros metálicos que echan fuego. Cuando llega Jasón en procura de la mágica pieza, se da cuenta de que sólo puede conseguirlo con la ayuda de Medea. Ésta, enamorada del héroe, paraliza a las bestias que lo custodian. Al final huyen Medea y Jasón con el vellocino, dejando las artes de la primera confundidos a los perseguidores, a los que, ofuscados, hace combatir entre sí: *Nosotros nos damos muerte, / mientras que Jasón invicto / lleva a la hermosa Medea / y ha librado al vellocino* (1561).

En **El divino Jasón**, tenemos la misma historia contada a *lo alegórico divino*. En este auto sacramental, el vellocino de oro pasa a significar el Alma Humana y Jasón, trasunto de Jesucristo, junto con sus *Argonautas celestiales* embarcados en la nave Argo, emprende una difícil aventura para librar al alma (perdida con el pecado original y presa de la Idolatría), de las garras del diablo. Para ello contará con la ayuda de Medea (la Superstición Pagana, que acaba creyendo la verdadera doctrina). El vellocino, que en realidad toma forma de cordero pascual, está en lo alto del árbol del bien y del mal, en el antiguo jardín edénico, custodiado por fieras terribles. Jasón-Cristo ha de pasar por el martirio y la muerte para rescatarlo, cosa que consigue pese al acoso de las fieras.

También es mencionado el vellocino de oro en **El sacro Parnaso**, con motivo de la competición de mitología comparada que sostienen Gentilidad y Judaísmo. Gentilidad responde con estos versos a la alusión que Judaísmo hace al vellón de Gedeón: *De otro blanco vellocino, / a quien dio el oro su esmalte, / a pesar de horribles fieras, / Jasón está aquí triunfante* (780).

Y por último, en **El verdadero dios Pan**, los distintos pastores ofrecen a Luna-Diana sus mayores dones. Judaísmo entrega el vellón de Gedeón, Gentilidad el vellocino de oro, y Pan el cordero pascual. Gentilidad explica su ofrecimiento: *Este es aquel que le dio / Júpiter a Eles, ... / ... / y habiéndole por más nombre / a Marte, Frisio ofrecido, / Jasón yo de tu beldad, / hoy a Júpiter y a Marte / le robé...* (1256). Luna acepta como el más estimable el ofrecimiento de Pan, pues la comparación con el vellocino implica comparar la verdad con *las fábulas... Si [la prefiero] a la de oro, en fe es de que / de las fábulas me ofendo* (1252).

B] Ya hemos visto en otras referencias relacionadas con el ciclo de los Argonautas cómo la fuente principal de todo este episodio la constituye la gran monografía de Apolonio de Rodas⁹¹². El vellocino se cita en el umbral de esta obra como objetivo del viaje (*Una vez invocado tú, Febo, me propongo recordar a aquellos héroes de prosapia antigua que por orden del rey Pelias navegaron más allá de las bocas del Ponto a través de las rocas Ciáneas en la procura del vellocino de oro en la bien trabada nave Argo*). El vellocino era la piel de un carnero mágico en el que Frixo y su hermana Hele escaparon de la persecución criminal que contra ellos había desatado su madrastra Ino. Sobre su origen hay muchas versiones en las fuentes antiguas, que no procede detallar aquí. Una vez llegado Frixo a la Cólquide, hace entrega del vellocino al rey Eetes, el padre de Medea, quien, según la *Biblioteca de Apolodoro*⁹¹³, lo colgó en una encina en el bosque sagrado de Ares. El rey Pelias, que gobierna sin derecho la ciudad de Yolco, temeroso de Jasón, sobre el que el oráculo ha vaticinado que le va a dar muerte, le ordena ir a por la preciada pieza, custodiada, según la misma fuente, *por un dragón que no duerme*. Para ello organiza la expedición que le llevará a Colco, donde, con la ayuda de Medea, conseguirá su objetivo.

C] El carácter mágico del vellocino, así como los rasgos fantásticos de la expedición que se hace en su búsqueda y todos los episodios que la rodean, pronto devino en el símbolo de un bien muypreciado cuya posesión implica un lento proceso de superación de pruebas que acreditan la valía del héroe. Este es el enfoque que encontramos en el auto sacramental calderoniano, donde el vellocino es el mayor tesoro, el Alma Humana, y Jasón, su salvador, Jesucristo. Con la mera intención de construir un brillante espectáculo teatral para la fiesta cortesana, compuso Lope de Vega *El vellocino de oro*, adaptación dramática del mito de los Argonautas en el que el vellocino se deslizaba sobre un andamiaje con ruedas. Fue uno de los primeros grandes montajes de un gran espectáculo a la italiana (se estrenó ante Felipe IV el año 1622) que sin duda influyeron sobre Calderón y allanaron su aproximación a este motivo mitológico. El vellocino pasó también a simbolizar la codicia por el oro, como encontramos en Quevedo⁹¹⁴: *Las leyes con que juzgas, ¡Oh Batino! /, menos bien las estudias que las vendes; / lo que te compras solamente entiendes; / más que Jasón te agrada el vellocino*. Su conexión con la constelación de Aries la encontramos en Tirso de Molina⁹¹⁵, que da a la referencia antigua un aire sagrado al poner los versos en boca de una santa: *El vellocino de Aries / pintaba sus guedejas / con los pinceles de oro / que el sol al mundo muestra*.

⁹¹² A.R. I 1-4 Ἀρχόμενος σέο, Φοῖβε, παλαιγενέων κλέα φωτῶν / μνήσομαι, οἱ Πόντιοι κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας / Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαο / χρύσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἤλασαν Ἀργῶ.

⁹¹³ *Apollo*. I 9,1 ἐκεῖνος δὲ αὐτὸ περὶ δρῦν ἐν Ἄρεος ἄλσει καθήλωσεν. 9,16 ὑπὸ δράκοντος ἀύπνου.

⁹¹⁴ QUEVEDO, *Poesía original completa*, soneto 125, 1-4.

⁹¹⁵ TIRSO DE MOLINA, *La Santa Juana*.

VENUS (Ἀφροδίτη, Venus)						Total menciones: 402
MEA (10)	TMP (11)	HDA (17)	AYA (42)	FRP (26)	FAP (14)	GDS (2)
LDA (5)	CAM (20)	PDR (91)	AYC (6)	ALA (53)	MDJ (8)	FAM (31)
FCF (58)	EDP (1)	PCT (4)	ESP (1)	EDO (1)	VDP (1)	

ADONIS / AMOR / ANTEROS / CUPIDO / DIANA / MARTE / ULISES

A] Venus es uno de los personajes mitológicos que aparece en un mayor número de obras de Calderón, y el más importante en los dramas que han sido objeto de nuestro análisis. En alguno de ellos lo hace como protagonista (especialmente en su oposición conceptual a Diana y lo que ella representa); en otros, como una referencia estereotipada o superficial. No es extraño que sea la referencia mitológica de más peso en Calderón, porque el amor (bien sea humano, bien sea divino) es el concepto clave sobre el que se articula el sentido de estas composiciones. Por descontado, la Venus que tenemos en Calderón significa un amor bastante idealizado con respecto al modelo original grecorromano que, con los muchos matices que sería preciso aportar, es una divinidad que representa, en esencia, el instinto sexual en el ser humano. No en vano la Afrodita del mundo pagano ha tenido que doblar su cerviz con la idealización platónica y neoplatónica, la carga de moral cristiana, y los movimientos literarios de formalización y *purificación* del sentimiento amoroso, el amor cortés y sus secuelas renacentistas que convierten la apelación al amor en un ejercicio de retórica. Pero algo tan esencialmente humano como la faceta más instintiva del amor no puede quedar fuera de la literatura, y en paralelo a las representaciones idealizadas, corre un impetuoso torrente de pasión, la que asoma su cabeza de tanto en vez en obras tan vivas como el *Decamerón* o la *Celestina*. Calderón se debe a toda esta tradición, y en sus comedias se dan cita, por así decirlo, las *dos Afroditas*, la *Urania* y la *Pandemo* (de manera muy visible la segunda en el comportamiento de los graciosos y los galanes, aunque no sólo en ese ámbito). Lo que sucede en nuestro dramaturgo es que esa oposición entre las dos Afroditas se ha solapado con otra mucho menos confusa, la de Venus y Diana, donde la primera representa todas la tipologías del sentimiento amoroso y la segunda, la contención y el rechazo a ese sentimiento en todas sus formas. Y las dos visiones del amor, a las que se dedica toda una comedia, *La fiera, el rayo y la piedra*, han sido asumidas por Cupido y Anteros. A todo esto hay que añadir que este planteamiento se manifiesta de acuerdo con las imposiciones de género del enredo galante, pieza clave de su concepción de la comedia y molde al que se somete toda manifestación amorosa, ya sea positiva o de rechazo. Pero bajo esta visión general (y un tanto imprecisa) hay una multiplicidad de interesantes detalles que sólo podremos apreciar en un análisis singular de cada una de las obras.

En *El mayor encanto, amor* Venus asume el papel de deidad contraria a los griegos, siguiendo la tradición homérica que hace derivar esta animosidad del famoso *Juicio de Paris*. La diosa seguirá hostigando al héroe de Ítaca en todo su atormentado periplo: *¿Cuándo vengada estarás, / oh injusta deidad de Venus, / de Grecia? ¿Cuándo tendrán / divinas cóleras medio?* (1513). Así, cuando Ulises cuenta a Circe sus desventuras desde la salida de Troya hasta la llegada a su isla, menciona de ese modo a Venus (*Cerqué a Troya, y rendí a Troya / no me permitas que torne / a la memoria sus ruinas, / basta que Venus las llore* 1515). Además de su inquina por los griegos, Venus destaca, naturalmente, por su belleza: *...la beldad / de Venus...* (1514).

En *Los tres mayores prodigios* Venus se hace visible, sobre todo, en el capítulo dedicado a la conquista del vellocino de oro (la primera jornada de la comedia). La relación entre Marte y Venus es notoria en las palabras de Sirene, una de las doncellas de Medea, cuando advierte a su señora *Que en Marte ofendes advierte, / a Marte, Venus y Amor* (1551). Y, ciertamente, la diosa se da por muy ofendida cuando Medea se considera más merecedora que Marte de la ofrenda que hace Friso, puesto que Medea incluye en sus valoraciones a ambos dioses: *Ni Marte con su poder, / ni con su hermosura pura / Venus, ni Amor con su ser, / han de humillar ni vencer / mi ser, poder y hermosura* 1551). Pero con la aparición de Jasón, Medea comienza a sufrir la venganza dispuesta por Venus y Cupido, pues la princesa concibe un intenso amor por el héroe (...*voy pensando, Astrea, / que Venus, Marte y Amor / de otra manera se vengan; / pues ya Marte en mis sentidos / ha introducido otra guerra; / Amor le ha prestado fuego / para sus máquinas: quieran / los dioses que no haga Venus / desdichada mi belleza* 1555). Finalmente, ese amor consigue que Medea rebaje su soberbia (*Yo rendí / mi altivez desde que vi / a ese joven extranjero...* 1557) y traicione a los suyos, facilitando la conquista del vellocino por Jasón y la huida de ambos de Colco, cuando salen en su persecución el rey, su padre y Friso. En la tercera jornada de esta comedia, el centauro Neso alude a Venus recordando su nacimiento entre las olas del mar: *...que he de dejar que las ondas, / aunque son patria de Venus...* (1582).

En *Apolo y Clímene* ya tenemos un primer planteamiento de la lucha que, en varias comedias, se entabla entre los principios que simbolizan Venus y Diana. La pasión amorosa irresistible que significa la primera contrasta con la contención de la virgen agreste. Clímene, sin que sepamos en un principio la razón, está encerrada por su padre Admeto y consagrada a Diana. Típico personaje calderoniano que prefiere los riesgos de su libertad a la seguridad del cautiverio, amenaza con suicidarse si su padre no la deja salir. Esta petición, secundada por el pueblo, hace que el rey explique la razón de su encierro: el día de su nacimiento unos prodigios naturales hicieron que el monarca consultara a Fitón, y éste vaticinó que Faetón, hijo de Clímene, asolaría Etiopía con un espantoso fuego: «...y de cuya llama al humo, / la más blanca tez, tostada / quedará adusta, de suerte / que venga a ser de la humana / naturaleza Etiopía / borrón de tan triste mancha, / que al sol parezcan sus gentes / negras sombras de las blancas» (1831). Ante semejante vaticinio, la convirtió en sacerdotisa de Diana con voto de castidad, y con la condición de entregarla en sacrificio si quebrara ese voto. La aparición de Apolo en forma mortal enamora a la oceánide, de manera que rompe su compromiso. Perseguidos por Admeto, Clímene y Apolo se refugian en la choza de Fitón, quien expresa claramente el cambio de lealtades de la joven (...*veréis cómo sustituye / al alcázar de Diana / el de Venus, en quien suple / Cupido cuantas delicias / Elíseos Campos incluyen* 1855). Al final, el destino se cumplirá, tal cual había sido vaticinado a Admeto, pues de la unión de Clímene y Apolo nacerá Faetón.

En *La hija del aire* la oposición de principios entre Diana y Venus es la corriente profunda que anima la tragedia. Ya desde la concepción y cría de Semíramis la oposición entre las diosas es total. El nacimiento de la joven es consecuencia de la violación de su madre, Arceta, ninfa consagrada a Diana (*De esta especie de bastardo / amor, de amor mal nacido, / fui concepto* 724). Su madre, fiel a la diosa, logra matar a su violador, pero muere en el momento del parto. Las fieras de Diana y las aves de Venus lucharán por llevarse a la recién nacida, prevaleciendo al final las segundas (de donde le vendrá a Semíramis el apelativo de *hija del aire*). La oposición entre ambas diosas la pone de manifiesto la propia Venus en su oráculo («*Esa infanta, alumna es*

mía / y como siempre vivimos / opuestas, Diana y yo, / la ofende ella, y yo la libro» (724-25). Estas aves, y la guarda del anciano Tiresias junto al templo de Venus, hacen posible que Semíramis llegue a ser mujer. Pero siempre bajo la amenaza de Diana, pues sobre Semíramis pende un terrible destino *...a costa del aviso / que no sepan nunca de ella / los hombres* (725). La terrible ambición que anima a Semíramis hace que ignore este mandato, pues los hombres son el instrumento perfecto para su promoción hasta la cumbre del poder, desencadenando una terrible tragedia a su alrededor. Venus triunfa en primera instancia, pero la demorada venganza de Diana acaba por cumplirse. Fuera del argumento principal, tenemos una bonita expresión para designar a la paz, que hace alusión a los amores entre Venus y Marte (*Pues cuando Marte dormía / en el regazo de Venus... 755*).

La fiera, el rayo y la piedra es la comedia que ofrece un tratamiento más complejo del tema del amor. Venus ocupa un lugar secundario, como mediadora, entre la tensa disputa que, tomando como títeres a los personajes humanos de la comedia, entablan Cupido y Anteros, las dos concepciones del amor. Ambos *Amores* son hijos de Venus, que debe asumir un papel más equilibrado que el que nos encontramos en otras comedias calderonianas. Con todo, la oposición entre Venus y Diana sigue de alguna manera latente, pues Anteros, el amor correspondido, aparece bajo la influencia de la diosa virginal, como deja claro cuando, para evitar el acoso de Cupido, huye *...En la superior esfera / de Diana. Pues que ya / no puede sufrir la tierra / el correspondido amor, / al cielo es bien que trascienda / de la luna, desde donde / deshaga tus influencias* (1598). Venus permite a Cupido usar de las armas que para él labran los Cíclopes, las famosas flechas del amor y el rechazo, y se sorprende ante su soberbia, pues llega a amenazar a su propia madre si sigue añorando a Anteros: *...tomaré de ti venganza / también; y quizá algún día...* (1606). Pero Anteros también ha recibido sus armas de Diana para contrarrestar las cobradas por Cupido: *...a cuyo efecto Diana / me ha dado el venablo suyo, / porque con mejores armas / quebrante yo tus arpones* (1807). La lucha se desencadena entre los tres galanes y las tres damas cuyas peripecias amorosas son la materia de la comedia, hasta que aparece Venus entronizada, con uno de sus dos hijos a cada lado, escucha sus quejas y dicta justicia: *Pues yo, a los dos respondiendo, / justicia a entrambos pretendo / hacer, porque el mundo vea... TODOS.- Que quien no sabe querer, / sea mármol, no mujer; / que quien en amar se emplea, / mujer y no mármol sea* (1631). De esta suerte se resuelve el enredo, prevaleciendo el amor correspondido, que hasta el propio Cupido reconoce: *¡Muera, muera el amor vendado y ciego! / ¡Viva el correspondido amor perfecto!* (1636). Venus es quien cierra la comedia sancionando la victoria de Anteros, junto con quien evoca a Diana: *Viva, pues que victorioso / Anteros de tu poder / en la esfera de Diana, / que la diosa auxiliar es / del correspondido amor...* (1636).

En ***El golfo de las Sirenas*** volvemos a encontrarnos con la misma Venus homérica de *El mayor encanto, amor*. La diosa protectora de los troyanos y azote de los griegos, que no olvida el favor recibido en el famoso *Juicio de Paris*. Ulises, al verse náufrago junto a Escila y Caribdis, increpa a Venus como causa de sus males: *¡Oh tirana Venus bella / siempre del griego enemiga! / ¿Hasta cuándo tus ofensas / han de durar? ¿Hasta cuándo / tus rencores?* (1727).

La belleza, la seducción, la gracia y el donaire son atributos de Venus que aparecen con frecuencia en sus invocaciones. Así sucede en ***El laurel de Apolo***, cuando un coro en alabanza de la diosa se cruza con Dafne: *...de la diosa de la hermosura, / el donaire y la*

gracia! (1745). En esta comedia la rivalidad se va a establecer entre Amor (e indirectamente, Venus, que representa la misma fuerza) y Apolo. Los habitantes de Tesalia han deshonrado a ambas divinidades descuidando su culto por el de Fitón, un adivino. Los dioses, en castigo por esta actitud, les envían un terrible monstruo, al que abatirá Apolo, menospreciando la fuerza de Cupido. Éste se venga sobre el hijo de Leto, haciéndole ver el poder irresistible de sus flechas, al atravesar con un arpón dorado su corazón y provocar, al mismo tiempo, el rechazo en la ninfa Dafne y, como resultado final, la metamorfosis de ésta en laurel. Venus y Amor vencen sin remisión.

En *Celos, aun del aire, matan*, nos volvemos a encontrar otra edición de la disputa entre Venus y Diana. Diana castiga a Aura, una de sus ninfas, que se ha pasado al partido de Venus, pues se ha enamorado del joven Eróstato (*Ya que alada hija de Venus, / dejando en nuestra mansión / de ser de los bosques ninfa, / ninfa de los vientos soy...* 1793). Venus, en venganza, hace que la principal ninfa de Diana, Procris, conciba un gran amor por Céfalos, desertando del grupo de fieles a la diosa flechadora. Además, Eróstato, el amante de Aura, quema el templo de Diana como desquite por lo sucedido a su amada. Diana, a su vez, y con ayuda de las Furias, venga estas afrentas haciendo que Céfalos mate a Procris de manera accidental. Al final, Diana no tiene empacho en que sus ninfas rebeldes sean metamorfoseadas (*Una vez vengada yo, / poco importa que blasones / de estrella y aire* 1814). En la comedia no faltan alusiones al nacimiento de Venus: *Como Venus del agua / nació para que sea / fuego el amor...* (1789) o, de manera parecida, *...deidad que a ser llama nació espuma* (1804).

En *La púrpura de la rosa*, Venus baja a las tablas a actuar como protagonista de la comedia, pero ya no tanto por su carga simbólica (que nunca puede perder), sino como personaje *de carne y hueso*. Comienza la obra con una llamada de socorro de la diosa, a la que acosa un jabalí. En su auxilio llega un joven, Adonis, por el que ella va a sentir una inmediata atracción. Sin embargo, sobre el joven pesa la maldición de que ha de morir a causa de un amor. Los reclamos de Venus llegan a oídos del fiero Marte quien ama a la diosa y con quien ésta reconoce haber tenido pasados amoríos (*...acordándome de que / fuimos fábula los dos / de los dioses...* 1768). Las resistencias de Adonis son combatidas por Amor, sobre quien lanza *su dorado arpón* (1772) mientras duerme, cansado de la caza. Poco tarda el joven en acudir enamorado junto a la diosa. Su coro proclama la victoria: *...pues que vuelve Venus / hermosa y gentil / trayendo despojos / del amor tras sí...* (1773). Sin embargo, queda latente la amenaza de Marte, que ha llegado a Chipre victorioso de la guerra. Abrasado por los celos cuando conoce la identidad de su rival, aprovecha la afición a la caza de Adonis para, con la ayuda de la Furia Megera, infundir una terrible saña al jabalí al que persigue el joven para que la fiera acabe con él. Adonis muere y Venus se desmaya al conocer este desenlace. La *solución* en este caso supone una purificación del sentimiento amoroso, pues trasciende de las pasiones humanas a la esfera celeste: Amor aparece portando un designio de Zeus, por el cual Adonis quedará inmortalizado al dar color con su sangre a las rosas, mientras que la estrella de Venus recibirá el color purpúreo de la flor de Adonis (*verás que, desde este día, / con la nueva luz de Adonis, / sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone* 1783). Sólo Marte queda contrariado y concomido por los celos ante esta sublimación del amor de Venus por el hermoso joven. El amor ha vencido sobre los celos, aunque de manera muy espiritualizada: *a pesar de los celos / sus triunfos logre / el Amor, colocados / Venus y Adonis: / y reciban ufanas / y eternas gocen / las estrellas su estrella, / su flor las flores* (1954-1957). Ese contraste entre espiritualización y carnalidad del sentimiento amoroso queda bien expresado en otro par

de versos de esta misma comedia, que pronuncia Adonis cuando reconoce a la diosa: *...como que naciese nieve / para que engendrarse ardor* (1767).

En *Fieras afemina amor* asistimos a otro triunfo del amor, esta vez sobre la rudeza del gran Hércules. Un Hércules misógino y bestial llega al Jardín de las Hespérides, donde, a pesar de las prevenciones de Hesperia, él se obstina en entrar. Este maravilloso alcázar está lleno de tesoros, entre los que destaca el árbol nacido de la *manzana de la discordia* que plantó Venus en aquel lugar. Como la diosa determinó que la posesión de cada una de las doradas manzanas atrajera a la persona amada, el tesoro del jardín fue muy codiciado, por lo que Atlante lo hizo custodiar por un terrible dragón que impide la entrada de todo varón. Hércules desprecia la posesión de ese tesoro, porque desprecia al amor. Con semejantes principios, el héroe rehúsa atacar al dragón para liberar a las ninfas y se echa a dormir. En ese momento aparecen Cupido y Venus con la intención de vengar tal actitud de desprecio hacia ellos. Cupido desvela su plan: lo asietará con *...el veneno de dos flechas, / haciendo que el oro le obligue a que ame, / y el plomo le obligue a que ella aborrezca* (2032). El destino de la flecha de la pasión será Hércules, y la flecha del rechazo será para Yole, la hermosa hija del rey de Libia, Euristeo. Venus, por su parte, le representa en sueños a Hércules a la hermosa Yole, para que se sienta inclinado a ella cuando la vea en persona. Aunque las flechas de Cupido tardan en penetrar en la dura coraza del héroe, ni siquiera él puede resistirse a sus efectos y, muy lentamente, aumenta su atracción por la joven. Por eso, cuando se entera de que es inminente la boda de Yole con Anteo, a pesar de haberle sido prometida a él si salía victorioso de una guerra, monta en cólera. Como su poder es irresistible, Venus y Cupido le aconsejan a Yole que finja un *halago traidor* con él, para poder ejecutar su venganza, y la animan diciéndole *que con flechas más severas / que él domestica las fieras, / fieras afemina Amor* (2052). Poco a poco Hércules es vencido por los dardos de Cupido hasta el punto de ceder por el amor de Yole a sus obligaciones guerreras (*que si me oyó alguna vez / que sé vencer y no amar, / ya sé amar y no vencer* 2059). Rendido al amor, se consumará sobre él una humillante venganza que no deja de ser otra cosa que un reconocimiento a su irresistible fuerza. Todo acaba con una gran exaltación de ese sentimiento en la que Calíope vuelve a dar un aviso a la conducta *machista* del héroe: *...para que vea / quien quiso que las mujeres / esclavas del hombre sean, / que él es su esclavo, pues es / esclavo de amor por ellas* (2062). El amor ha vencido sobre el más grande de los héroes. En la comedia encontramos, por otra parte, un epíteto para Venus, dedicado por su hijo, que hace alusión a su nacimiento sobre las olas del mar (*Bellísima hija del mar...* 2032).

La oposición entre Venus y Diana es el eje argumental de *Fineza contra Fineza*. Comienza la comedia con unos soldados que acosan a Celauro, general tesalio que ha perdido el combate contra las tropas de Anfión, rey de Chipre, que a su vez ha invadido Tesalia en su afán de suprimir el culto de Diana e imponer el de Venus. El odio hacia Diana lo explica el hecho de que Anfión es hijo de Acteón, cazador que sorprendió involuntariamente en Tesalia a la diosa desnuda mientras tomaba un baño en un manantial. La deidad, airada, lo convirtió en bruto animal, al que despedazaron sus propios perros. Pero lo que más ha irritado a Anfión es que Diana no ha sido consecuente con su fama, pues, contradiciendo estas demostraciones de rechazo al hombre, se enamoró de Endimión, con lo que Anfión afirma que *...no me queda / ni atención que la venere, / ni adoración que la estime, / ni temor que la respete* (2103). Las sacerdotisas de Diana le piden clemencia, cosa que él concede (*...pues vencer y perdonar / es ser vencedor dos veces* 2102), pero con la condición de que ellas cambien

el culto de Diana por el de Venus, aunque sin extralimitarse (...*que tampoco / soy tan bárbaro que intente / que los deleites de Venus / sean no dignos deleites, / pues si es madre de Cupido, / también de Anteros prudente* 2104). Todas parecen aceptar el trato, salvo Doris, que lo rechaza con dureza y defiende a su diosa, considerando que lo que siente por Endimión es más afición que amor. Anfión responde destruyendo la estatua de Diana y poniendo en su lugar la de Venus. De las sacerdotisas, Ismenia rechaza en su interior convertirse en servidora de Venus, mientras que Doris, que proclama su rechazo, en su intimidad venera a la diosa por el amor que siente por Celauro. Estos fingimientos dan como resultado una compleja trama de malentendidos. Por fin, Ismenia cambia la estatua de Venus por la de Diana, lo que desencadena la venganza del rey. Se sortea quién de las sacerdotisas ha de ser sacrificada, y sale elegida Doris, lo que provoca una cascada de finezas (unos ofrecen su vida por otros). El atasco que eso produce en la trama (la culpable es la amada del que debe decidir su sacrificio) lo evita el mismo Cupido en persona, emergiendo con la estatua de Venus por el lugar por el que había sido arrojada. Este desenlace proporciona un final muy feliz a la comedia, pues quedan voluntariamente emparejados Doris y Celauro por un lado y Anfión e Ismenia por otro, lo que supone el triunfo de Venus, pues *Finezas contra finezas, / más la madre del Amor, / que las castiga, las premia* (2137). También en esta comedia, por otra parte, nos encontramos a Venus designada con un epíteto *marino*: ...*como hija de la espuma, / turba el aire, el mar altera...* (2118).

En *La estatua de Prometeo*, en el reparto de atribuciones divinas que hace el titán como demostración de haber comprendido el universo, a Venus se le atribuyen las espumas: ...*dando / de Júpiter a la augusta / majestad del cielo, el mar / a Neptuno, sus espumas / a Venus...* (2069).

Venus ocupa un papel importante en *Ni amor se libra de amor*. La comedia comienza con una ofrenda colectiva al templo de Venus y Amor en Gnido. Sin embargo, el pueblo, anonadado ante la belleza de Psiquis, una de las oferentes, hija del rey Atamas, pondera la hermosura de ésta sobre la de la diosa. Semejante desaire a Venus y a su hijo Amor no podrá quedar impune, según cuenta Anteo: «*Infelice tu hermosura / Psiquis será, pues tu dueño / un monstruo ha de ser*» (1948). El vulgo, cuando conoce esta reacción de Venus (*Pues que Venus envidia / la beldad suya, / Siquis es la diosa / de la hermosura* 1949), poco menos que se amotina contra la deidad, derribando los altares y estatuas de su recinto y clamando impiamente: *UNOS.- Pues ya es Siquis nuestra diosa, / su hermosura celebremos. OTROS.- A ella sola se dediquen / himnos, canciones y versos* (1949). Ante semejante situación, el rey pide consejo al oráculo de Júpiter, quien le aconseja sacrificar a su hija en el monte Eta. Pero antes de ejecutarse la sentencia, aparece Cupido en forma humana para vengar a su madre. Al contemplar a Psiquis desmayada, la belleza de la joven lo enamora, y al despertar sobresaltada, hiere al dios con la flecha que él mismo iba a utilizar. Abandonada Psiquis por su padre en una isla, vivirá feliz en el palacio de Amor, con quien morará sólo por la noche, y cuya presencia podrá gozar si respeta la condición de no poder verlo. Aunque ella es muy feliz, las pérfidas insinuaciones de sus hermanas hacen que la joven desconfíe y rompa el pacto con el dios. Éste, airado, disuelve el palacio y la amenaza con privarla para siempre de su compañía. Pero este desenlace lo evitarán tanto Venus, olvidada ya de su ira, como Cupido que, en su condición divina, acaban por restablecer el orden: Psiquis será la esposa de Cupido, sus hermanas vivirán felices con sus nuevos esposos y a Anteo le procurarán una bella mujer. En la comedia se menciona el famoso *Juicio de Paris*, cuando Lidoro encarece la dificultad de decantarse por una de las tres hijas de Atamas

para solicitarla en matrimonio: *...cuanto litigan iguales / de su justicia el derecho, / mejor (o miente la fama) / que Juno, Palas y Venus* (1945).

En *El monstruo de los jardines* el desarrollo de la comedia tiene lugar en Gnido, plaza consagrada a Venus. De hecho, la acción comienza, como otras veces, en un acto de ofrenda a un templo, el de Venus y Marte, al que acude Deidamía y que va a ser la causa de que la joven y Aquiles se conozcan. No tiene una gran intervención Venus en la comedia, y no es mencionada más que como tópico sinónimo del amor.

En *Amado y aborrecido* la rivalidad entre Venus y Diana vuelve a ser el argumento del drama, pues la pugna entre Chipre y Gnido está patrocinada por sus respectivas diosas (*...como ésta a Venus consagrada ha sido, / aquella consagrada fue a Diana: / de cuyo opuesto rito ha procedido / entre las dos la enemistad tirana / que las mantiene en iras y rencores, / hija de olvidos una, otra de amores* 1687). El desarrollo del argumento, con personajes ajenos a la mitología grecorromana y de una complejidad mareante, no tiene demasiada relevancia. Su resumen se podría hacer mencionando unos versos de la propia comedia (*¿Cuál más infeliz estado / de amor y desdén ha sido? / ¿Amar siendo aborrecido, / o aborrecer siendo amado?* 1710). Lo más sustancial es que, al final de la comedia, las diosas dan el certamen por terminado con la victoria de Venus, pues la protagonista, Irene, se decide a elegir el amor sobre el aborrecimiento: *Admite pues en tu espuma, / ¡Oh sacra deidad de Venus! / la ingrata víctima humana / de Irene* (1720).

En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Venus es objeto de una severa afrenta por parte de Casiopea, cuando ésta ordena a las Nereides *desvanecida y soberbia*: *«Decid a Venus, / marítima deidad vuestra, / que reina de la hermosura / no se intitule, pues llega / a ver que Andrómeda sola / hay que este imperio merezca; / pues ella sola debía / ser de la hermosura reina»* (1649). Semejante afirmación desencadena una terrible venganza, pues Nereo produce una fiera espantosa que asuela Trinacria, y cuyo único remedio será el sacrificio de Andrómeda. Perseo, sin embargo, será capaz de acabar con el monstruo y, tras ser aceptado por Júpiter, superar ese maleficio y el enojo de Venus.

También en los autos sacramentales encontramos referencias a la diosa del amor, aunque, como era de esperar, este amor pagano y sensual queda arrinconado por el verdadero amor. Así en *Psiquis y Cupido (Toledo)*, Venus aparece mencionada como madre de Amor-Cupido, pero asimilada a la ortodoxia católica, en alusión a la Virgen María (*Y tan castísima Venus, / que nació de las espumas, / porque Estrella del Mar siendo, / nació a ser norte, a ser guía / de perdidos marineros* 350). Y un poco más adelante, *el Cupido, hijo de aquella / casta, pura y limpia Venus* (352). En *El sacro Parnaso* tenemos atribuido el fuego a Venus en la visión del mundo que ofrece Gentilidad: *...a Ceres la tierra, el aire / a Venus y a Apolo el fuego* (779). En la segunda versión de *El divino Orfeo*, la alusión a Venus entra dentro de una explicación etimológica, en este caso de la palabra *Viernes*: *Que el Sexto Día / (aunque habrá quien le consagre / a Venus, por cuya estrella / Dia Veneris se llame, / de quien se deriva el viernes)*... (1853). Nos encontramos con otro reparto de dignidades divinas en *El verdadero dios Pan*, relatado esta vez por Idolatría: *...el aire a Venus, las plantas / a Flora, a Thetis los peces* (1245).

B] No es tarea fácil seleccionar precedentes en la literatura grecolatina de una figura mitológica de cultivo tan recurrente, y menos aún tratar de atribuir una fuente a Calderón cuando la diosa aparece en sus comedias con tantos matices y en tantos

episodios míticos. Es obvio que, más allá de las fuentes concretas, un personaje como el de Venus forma parte del núcleo esencial de la sabiduría antigua, una síntesis al alcance de cualquier persona mínimamente cultivada que llega a Calderón y lo sobrevive, pues también está presente en nuestro tiempo. Con todo, fuera de la visión global de la diosa, sí que pueden rastrearse fuentes para los episodios concretos de su mito aprovechados por Calderón. Aunque vamos a dar una rápida noticia de ellas, remitimos, para completar esta información, a los capítulos dedicados a los distintos personajes que concurren con Venus en las obras estudiadas.

Entre las versiones sobre su nacimiento, hizo fortuna su espumoso origen a partir de los genitales mutilados de Crono, lo que confiere a Venus la misteriosa fuerza de las divinidades primordiales y concreta de manera contundente el sentido de su mito. Tenemos una venerable descripción de su nacimiento en Hesíodo⁹¹⁶, quien al final del relato enumera las atribuciones de la diosa, todo un compendio de sentimientos humanos: *las intimidaciones de las doncellas, las sonrisas, los engaños, el dulce placer, el amor y la dulzura*. En Homero⁹¹⁷ la contemplamos como la hermosa deidad que perturba el entendimiento, según afirma Helena que le sucedió cuando, abandonando su patria y a su esposo, se fue con Paris a Troya: *...y me arrepentía de mi locura, que me inspiró Afrodita, cuando me trajo aquí desde mi amada tierra patria...* También en la *Odisea*⁹¹⁸ el aedo Demódoco relata a lo largo de cien versos el famoso adulterio de la diosa con Ares, que tanta sustancia ofrece en nuestras comedias, según hemos visto. Relación que, por cierto, otros autores antiguos hacen más intensa que un romance ocasional, como resume el epíteto que atribuye Esquilo⁹¹⁹ al dios guerrero: *Ares, el compañero de cama de Afrodita*. La leyenda de otro de sus grandes amores, Adonis, está recogida con todo detalle en Ovidio⁹²⁰, fuente incuestionable para la posteridad. Muy citado es también el famoso *Juicio de Paris*, celebrísimo en las fuentes antiguas. Ovidio⁹²¹ da una versión del mismo que, sólo con su autoridad, podemos pensar que fue la que triunfó en siglos posteriores, aunque también es muy conocida la de Apuleyo⁹²², en la que se aprovecha la descripción de una pintura para contar el célebre episodio, que, por cierto, se propone como uno de los ejemplos más antiguos e ilustres de soborno a un juez. La obra del autor africano es también, como consta en los comentarios a Psique y Cupido⁹²³, la fuente de la hermosa leyenda de su amor, en la que Venus tiene una presencia significativa. Ovidio⁹²⁴ vuelve a ser el modelo inspirador del amor del chipriota Pígalión por la estatua a la que Venus acaba dando la vida. Sobre la oposición entre los conceptos de Diana y Venus y lo que ellas representan, remitimos a lo dicho para Diana.

⁹¹⁶ Hes. *Th.* 188-206 Παρθενίους τ' ὀάρους μειδήματά τ' ἔξαπάτας τε / τέρψιν τε γλυκερὴν φιλότητά τε μιλίχην τε.

⁹¹⁷ *Od.* IV 261-262 ἄτην δὲ μετέστενον, ἣν Ἀφροδίτη / δῶχ', ὅτε μ' ἔγαγε κείσε φίλης ἀπὸ πατρίδος αἴης...

⁹¹⁸ *Od.* VIII 266-366.

⁹¹⁹ A. *Supp.* 664-665 ...Ἀφροδίτας / εὐνάτωρ...

⁹²⁰ *Ov. Met.* X 503-707.

⁹²¹ *Ov. Ep.* XVI, 43-88.

⁹²² *Apul. Met.* X 30-32.

⁹²³ *Apul. Met.* IV; V; V.

⁹²⁴ *Ov. Met.* X 243-297.

C] Las apariciones de Venus en nuestra literatura del Siglo de Oro son innumerables, teniendo en cuenta que la diosa acaba siendo una apelación metonímica del amor. De los episodios singulares que protagoniza, hemos dejado testimonio en los distintos personajes que los comparten con ella. Por lo tanto, sólo alguna muestra de sus rasgos generales vamos a dar aquí, que ejemplifique el perfil esencial de la diosa. De la oposición complementaria entre Diana y Venus hace uso la desenvuelta y discreta Altisidora cuando se dirige quejosa a Don Quijote⁹²⁵ acusándolo de haberla abandonado: *Tú has burlado, monstruo horrendo, / la más hermosa doncella / que Diana vio en sus montes, / que Venus miró en sus selvas...* La oposición conceptual entre lo que representa Diana y Venus se aprecia también, a un nivel de concreción máximo, en el parlamento de un personaje de Tirso de Molina⁹²⁶, quejoso de las facilidades que su enamorada da a otro y lo áspera que se muestra con él: *...llegué a acecharos Diana / cuando Ordoño os halló Venus...* La alusión a Venus haría que el auditorio, seguramente, cuestionara la castidad de la doncella. El poder de Venus resuena con claridad en la adaptación que fray Luis de León⁹²⁷ hizo de una de las odas de Horacio en la que, además, se repasan sus principales vinculaciones geográficas: *¡O Venus tan temida / de Gnido y Pafo reina poderosa: / desampara la hermosa / Cipro, do fuiste siempre tan querida, / y pásala volando / a do está Gliceria llamando!* La faceta licenciosa de Venus también es puesta con frecuencia de manifiesto, tal cual hace Lope de Vega⁹²⁸ en una de sus comedias: *...que no sin causa pintaron / a Venus tal vez los griegos / rendida a un sátiro o fauno.* Y, aún de forma más explícita, Quevedo⁹²⁹, que con su gruesa munición de siempre, llega a titular a la diosa *buscona de Chipre*. Pérez de Moya⁹³⁰ le dedica un capítulo a la diosa. Comienza por tratar de establecer las distintas Venus que se conocen, ofreciendo una compleja tipología acompañada de sus respectivas fuentes que, en lo esencial, se podría reducir a dos *Venus*, una casta y otra licenciosa, cuyo precedente más lejano parecen ser la Afrodita Urania y la Afrodita Pandemo de las que habla Pausanias en el *Banquete* de Platón⁹³¹, y que comentamos al tratar la dualidad Eros (Cupido) – Anteros.

VERUSA (Verusa)	Total menciones: 39
FAM (39)	

ATLANTE / EGLE / HESPERIA / HESPÉRIDES / HÉSPERO

A] En *Fieras afemina amor*, Verusa es presentada como una de las Hespérides, que se refugia despavorida en su jardín ante la llegada de Hércules. Su papel es un tanto secundario con respecto a Hesperia, que es la que ejerce entre las tres hermanas la función de portavoz. Interviene siempre junto con las otras dos, sin que se atisbe ningún rasgo de singularidad. Para su genealogía y descripción, así como para su acción conjunta, cf. *Hespérides*. Las tres hermanas, actuando como las tres Gracias, le hacen

⁹²⁵ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, LVII.

⁹²⁶ TIRSO DE MOLINA, *Amar por arte mayor*, p. 427.

⁹²⁷ LUIS DE LEÓN, XLIII, 1-6.

⁹²⁸ LOPE DE VEGA, *El castigo sin venganza*, 1491-1494.

⁹²⁹ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 282, 287.

⁹³⁰ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta* III, 5.

⁹³¹ Pl. *Smp.* 180c-185b.

ver a Hércules su aspecto mujeriego, y es Verusa la que sostiene el espejo para que el héroe se contemple en él.

B] Verusa debe ser, sin duda, deformación de Aretusa, parte del nombre completo de una de las tres Hespérides: *Hesperaretusa*. Nada singular podemos añadir aquí a lo dicho en sus apartados sobre las Hespérides en general, y sobre Hesperia y Egle en particular. A los testimonios antiguos ya mencionados al tratar a las Hespérides en conjunto, y a sus dos hermanas en particular, añadimos el de la *Biblioteca de Apolodoro*⁹³², que en el comentario del oncenso trabajo de Heracles, cita por su nombre a las famosas ninfas del atardecer, que custodiaban el jardín y que, según él, eran cuatro: *Egle, Eritía, Hesperia y Aretusa*.

C] Ninguna mención relevante en nuestros grandes autores clásicos hemos encontrado de esta Hespéride de manera singularizada.

VULCANO (Ἡφαιστος, Vulcanus)			Total menciones: 10
HDA (1)	FRP (6)	PRD (3)	

BRONTES / CÍCLOPES / ESTÉROPES / VENUS

A] En tres comedias hace su aparición el dios patizambo. La primera es *La hija del aire*. En ella el gracioso Chato hace una irreverente alusión al famoso adulterio de Venus y Marte en el que se considera a Vulcano algo así como *El dios de los cornudos: ¿Qué haré yo de este soldado? / Vulcano, a ti me encomiendo: / dímelo tú pues que tú / eres dios que entiendes de esto* (728-9). En *La fiera, el rayo y la piedra* vuelve a aparecer su famosa fragua, ubicada en Trinacria. De ella habla Irífite, cuando comenta las duras condiciones de vida en la ribera del Etna: *La fragua allí de Vulcano / lo diga, en cuya violenta / forja de Estéropes y Bronte / es martilleada tarea / la fundición de los rayos* (1595). Cuando Cupido reclama a su madre sus armas (las implacables flechas del Amor), le da acceso franco a la oficina de Vulcano, donde tales armas se forjan: *...es bien que el taller te abra, / oficina de Vulcano* (1606). Lugar que es denominado el taller en otras dos ocasiones, y también fragua (*...fragua de Vulcano...* 1608). Pígalión responde al gracioso Lebrón, cuando éste le pregunta por el ruido que se oye, que se trata de que *...La vecindad de la fragua / de Vulcano hará estos ecos, / a cuyo compás descansan / sus cíclopes, pues al son / del duro ejercicio cantan* (1605). Por último, Cupido se reclama como hijo del dios herrero: *Mas, ¡qué necia / cobardía, siendo hijo / de quien fragua, funde y temple / de Júpiter y de Marte / armas que entrambos ejerzan...!* (1599).

En *La púrpura de la rosa* se alude a dos de los más famosos rasgos de Vulcano: uno, la referencia al ya aludido adulterio, y otro, al señorío sobre su famosa fragua. Un soldado, amenazado por Marte por haber dicho que Amor es su hijo, responde irónicamente: *Ten la mano; y ese recado a monseñor Vulcano* (1773). Como dios forjador de armas en su fragua (su oficina), lo vemos mencionado en otros dos pasajes: según Marte, el Sol, envidioso de la felicidad de Venus y Adonis *...(pues que de envidia les hiere / con más saña que arquaría / que a sus espaldas contiene / la oficina de Vulcano)...* (1777), delató sus amores. Venus se refiere también en esta comedia a la fragua de su marido,

⁹³² *Apollod.* II 5,11.

donde se forjan los rayos de Júpiter: *La siempre encendida / fragua en que a Júpiter forja Vulcano / los rayos que vibra* (1779).

B] Los rasgos que Calderón potencia de la figura de Vulcano están ya muy bien trazados en el Hefesto homérico. Así, por lo que hace al célebre adulterio de Afrodita con Ares, su versión literaria arranca del canto VIII de la *Odisea*⁹³³, cuando los feacios, para agasajar a Ulises, hacen cantar al aedo Demódoco aquella deliciosa historia, que provoca rubor en las diosas y una *risa homérica* en los dioses. También en la épica homérica se menciona por doquier al dios como el gran artesano que ha labrado los más hermosos objetos (no sólo armas, sino cualquier otra meritoria obra manual), y que, junto a Palas, enseña el arte de la talla y la forja. Pero la descripción más conseguida, y más influyente en la Antigüedad, de la fragua de Vulcano en las entrañas del Etna la tenemos en el dibujo que de la misma hace Virgilio⁹³⁴ en su *Eneida*, cuando el divino herrero se apresta, con la ayuda de los Cíclopes, a forjar las armas que le ha pedido Venus para su hijo Eneas, posponiendo labores como el rayo de Júpiter, el carro de Marte o la égida de Minerva. Los ecos de estos dos episodios insertados en obras cumbre de la épica griega y latina se sucederán sin descanso en sus dos literaturas.

C] La caricatura de Vulcano como herrero cornudo es común en nuestra literatura. No podía faltar en el ácido talento de Quevedo⁹³⁵, que resume los dos estereotipos de los que estamos hablando en una brevísima fórmula cargada de ironía: *Vulcano, dios de la bigornia y músico de martilladas...* Góngora⁹³⁶, para no insistir más en demostración tan notoria, hace alusión al tópico del dios herrero, hundido en las fraguas del volcán: *Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo / (bóveda, o de las fraguas de Vulcano, / o tumba de los huesos de Tifeo) / pálidas señas cenizoso un llano / –cuando no del sacrílego deseo– / del duro oficio da.*

YOLE (Ιόλη, Iole)	Total menciones: 160
--------------------------	----------------------

FAM (160)

ANTEO / HÉRCULES

A] En *Fieras afemina amor* Yole es uno de los personajes protagonistas de la comedia. Hércules es presentado en el comienzo de ésta como un misógino profundo y totalmente asilvestrado. Venus y Cupido, a quien contraría mucho esta actitud, deciden vengarse. El implacable dioscecillo lo asaeteará con *...el veneno de dos flechas, / haciendo que el oro le obligue a que ame, / y el plomo la obligue a que ella aborrezca* (2032). El destino de la flecha de la pasión será Hércules, y la flecha del rechazo será para Yole, la hermosa hija del rey de Libia, Euristeo. Venus, por su parte, hace aparecer en sueños a Hércules la hermosa Yole, para que se sienta inclinado a ella cuando la vea en persona. Al despertar, se encuentra con el rey Euristeo, que explica al héroe cómo Aristeo, rey de Tesalia, amenaza su reino, porque quiere conseguir a Yole, y que si él logra rechazar el ataque, le promete la mano de su hija. Hércules se conforma con convertirse en su general, pues sigue rechazando furibundamente a las mujeres: *...pues nació / tan sin uso*

⁹³³ *Od.* VIII 266-369.

⁹³⁴ Verg. *Aen.* VIII 416-453.

⁹³⁵ QUEVEDO, *La hora de todos y la Fortuna con seso*, p. 806.

⁹³⁶ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 25-31.

de razón, / que opuesto a quien me dio el ser, / tengo a cualquier mujer / natural oposición (2034). Con la promesa del rey sufre sobremanera Anteo, su general, que está profundamente enamorado de su hija. Cuando aparece Yole, Hércules sufre un ligero estremecimiento al reconocerla como la del sueño y al lanzar Cupido sus flechas, que van produciendo su efecto (*HÉRCULES.- ¡Ay de mí!, todo me abraso. / YOLE.- ¡Ay de mí!, toda me hielo* 2036). El héroe, a pesar de todo, confía, al marchar al combate, que superará este sentimiento: *Pero el tiempo con la ausencia / vencerá este devaneo* (2036). Hércules vence a Aristeo, al que trae sometido a su voluntad, y vuelve dispuesto a que se le tributen los honores de la boda. Y aunque de nuevo se expresa en contra de las mujeres y no quiere la recompensa de Yole, se irrita sobremanera cuando Licas (su esclavo) le informa de que es inminente la boda entre Yole y Anteo. Para castigar esa afrenta trama un plan: Aristeo reunirá todo su disperso ejército y levantará en armas incluso a la población de Libia contra su rey, para que éste le tenga que suplicar de nuevo a Hércules su intervención. Así sucede, y cuando el rey se lo pide, Hércules se pone en su contra, derrotándolo y proclamándose rey de Libia, con lo que espera obtener la servidumbre de Yole. Ésta trata de intervenir incluso en la batalla, aunque su caballo se despeña y va a parar al Jardín de las Hespérides, donde las ninfas la protegen. Para acceder a este Jardín va Hércules hasta el monte Parnaso en busca de Pégaso, donde (por las buenas o por las malas) lo requiere de las Musas. Allí le advierten Calíope y sus hermanas del poder del amor (*¡Ay de ti! / Que vencer a las fieras / no es vencerse a sí* 2049). Pero Hércules, con la ayuda del célebre corcel, accede finalmente al jardín y vence al dragón. Venus y Cupido le aconsejan a Yole que finja un *halago traidor* con él, para poder ejecutar su venganza, y la animan diciéndole *que con flechas más severas / que él domestica las fieras, / fieras afemina Amor* 2052).

Una vez eliminado el obstáculo de Anteo, pretendiente al que vence Hércules, ya sólo le queda a Yole el recurso al fingimiento y al engaño: cuenta a Hércules que su anterior rechazo era debido a un vaticinio que sobre su descendencia había proferido su padre, pero que ahora que él ha muerto, no tenía sentido. Esto se lo dice entre lágrimas, lo cual, junto con las flechas y una manzana que tomó el héroe, empieza a ablandar su tozuda disposición. Poco después ya vemos cómo entroniza a Yole como reina de Libia e, incluso, cuando las Musas reclaman su presencia para defender el monte Parnaso (tal y como le había encomendado Apolo), prefiere ceder al amor de Yole antes que a su obligación guerrera (*que si me oyó alguna vez / que sé vencer y no amar, / ya sé amar y no vencer* 2059). Al final lo vemos totalmente rendido a los encantos del amor y dormido entre estos deleites; y éste es momento en el que Yole (y las Hespérides, y en general, todas las mujeres agraviadas, así como Cupido y Venus) ejecutan su venganza: cambian su pica por una rueca, le peinan las greñas en trenzas y, en general, le dan un aspecto afeminado. Cuando despierta y le ponen un espejo no puede dar crédito a lo que ve: *¿Yo con mujeriles señas?* (2061). Es el momento de la venganza para Yole, quien lo contempla, al tiempo que todo su ejército, y lo hace con acento reivindicativo: *No dirá sino que Yole, / vengando en él sus ofensas, / vengó también las de todas / las mujeres* (2061). Al fin, Yole queda entronizada como reina de Libia y Hércules humillado. Todo acaba con una gran exaltación del amor en la que Calíope vuelve a dar un aviso a la conducta *machista* del héroe: *...para que vea / quien quiso que las mujeres / esclavas del hombre sean, / que él es su esclavo, pues es / esclavo de amor por ellas* (2062).

B] Hay diversas versiones de la relación de Hércules con Yole en la mitología antigua. La *Biblioteca de Apolodoro*⁹³⁷, que tanta atención presta al héroe tebano, cuenta muy por extenso los hechos de Heracles después de terminar con sus famosos trabajos. Tal vez cansado de tanto trajín, le asalta el deseo de contraer matrimonio, y se entera de que Éurito, rey de Ecalia, ofrece su hija a quien le logre vencer a él y a sus hijos en un certamen de tiro con arco. Hércules acude al desafío, pero a pesar de obtener la victoria, tanto el padre como los hermanos de Yole se resisten a entregársela, temerosos de que el héroe pudiera sufrir otro acceso de locura como el que acabó con los hijos de su primera esposa, Mégara. En la narración de este episodio, que se complica con ulteriores sucesos, nada se dice de la disposición de la joven hacia esa unión, aunque sí se comenta su captura por la fuerza, cuando Hércules vuelve a por ella y vence a su padre. Este hecho será fatal para el héroe, pues causará los celos de Deyanira y, en última instancia, su muerte.

C] La figura de Yole no tiene vida fuera del mito de Hércules, por lo que a él remitimos para un análisis más detallado. Con todo, Pérez de Moya⁹³⁸ dedica un capítulo a Yole en su *Filosofía secreta*. La narración del episodio podría pasar por un buen resumen de nuestra comedia. De la misma suerte aparece Yole como una joven que sabe madurar muy bien su venganza, aceptando un casamiento que aborrece, *cobdiciosa de la venganza, con maravillosa y constante astucia, con amor fingido encubrió su corazón, y con desimulación...* Incluso detectamos en el bachiller el aire reivindicativo que se aprecia en la Yole calderoniana: *Parecióle a esta mujer ser mayor honra haber afeminado a un hombre tan robusto y valiente que haberle muerto con cuchillo o ponzoña*. Naturalmente, el corolario no es otro que ejemplificar la flaqueza humana, pronta a ceder ante *la lujuriosa afición de las mujeres*. Mira de Amescua trató el mismo tema que Calderón en *El hombre de mayor fama*, obra en la que Hércules sólo es salvado por su muerte del atractivo irresistible que supone el amor ilegítimo de Yole.

⁹³⁷ *Apolod.* II 6; 7.

⁹³⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 22.

II LUGARES

ABIDO (Ἀβυδος - Abydos)	Total menciones: 1
AYA (1)	

A] Este topónimo es mencionado una sola vez en todo el *corpus* estudiado, y en una de las comedias, *Amado y aborrecido*, en que el argumento debe menos al relato mítico. En el pasaje considerado, Lidoro, cuyo barco ha naufragado frente a las costas de Chipre procedente de Gnido y que venía con el propósito de liberar a su prima Irene y asolar la isla, se presenta al rey como un simple marino, y oculta su verdadera identidad y procedencia. *REY.- ¿De dónde era aquella nave? LIDORO.- [aparte] (Desmentir de dónde, es fuerza.) / De Abido, que a Alejandría / de Egipto pasaba, llena / de riquezas y esperanzas* (1695). Si a Calderón no le preocupa en general la verosimilitud de sus referencias geográficas, en este caso, donde el personaje falsea de manera deliberada su lugar de procedencia, la relevancia de cuál fuera la mención escogida es prácticamente nula. Con todo, y a la hora de elegir un nombre, es muy probable que en el imaginario de nuestro dramaturgo resonara un lugar asociado al famoso mito de Hero y Leandro. Teniendo en cuenta que el argumento de la comedia se fundamenta en la rivalidad entre Venus y Diana (el *amor* y el *aborrecimiento*, por decirlo con palabras del poeta), y el mito de Hero y Leandro tiene una relación estrecha con la diosa del amor, no debemos descartar, aunque la supongamos de manera un tanto inconsciente, una motivación no del todo azarosa.

B] Abido es un nombre relevante en la geografía mítica, por ser uno de los escenarios de la trágica historia de amor entre Hero y Leandro. Según el relato mítico (Museo⁹³⁹ y Ovidio⁹⁴⁰ constituyen las fuentes clásicas principales), Leandro era un joven de esta ciudad de la Tróade, que conoció a Hero (sacerdotisa de Venus) en el templo de la diosa, en Sesto, lugar enclavado en la ribera opuesta del Helesponto, al norte. Cada noche Leandro cruzaba a nado el estrecho brazo de mar guiado por una luz que le mostraba su amada, hasta que una noche la tempestad apagó el señuelo y Leandro, desorientado, murió ahogado. Hero, desolada por la muerte de su amante, se precipitó también al mar para morir de la misma manera. La localización mítica se corresponde con una ciudad histórica, colonia milesia fundada sobre el año 700 a.C., y con una presencia importante, en virtud de su posición estratégica, en diversos episodios de la historia de la Grecia Antigua.

C] Es generoso y, en algunos casos, brillante (como en el famoso soneto de Garcilaso de la Vega⁹⁴¹ *Pasando el mar Leandro el animoso...*), el acogimiento que tributaron las letras españolas anteriores a Calderón⁹⁴² al motivo mitológico de los desdichados

⁹³⁹ Museo (*Hero y Leandro*).

⁹⁴⁰ Ov. *Ep.* XVII y XVIII.

⁹⁴¹ GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía castellana completa*, soneto XXIX.

⁹⁴² Todas las referencias apuntadas, así como un estudio minucioso del tratamiento de este mito en la literatura española, se pueden encontrar en MOYA DEL BAÑO (1966).

amores entre Hero y Leandro. Boscán, Quevedo, Góngora o Lope de Vega, lo adoptaron (a veces con intención burlesca), y Mira de Amescua⁹⁴³ le dedicó incluso toda una comedia (*Hero y Leandro*). Nos ha parecido interesante incluir unos versos de la misma en que Leandro hace una valoración muy positiva sobre su ciudad: *Aquella ciudad, que miras / en quien las torres se encumbran / amenazando a los bientos nubes pardas y confusas / se llama Abido, es mi patria, / fué mi madre, fué mi cuna, / y si yo muero con dicha / a de ser mi sepultura.*

ACAYA (Ἀχάϊα, Achaea)				Total menciones: 17
FRP (1)	FAP (10)	ALA (2)	MDJ (4)	

A] Este topónimo aparece en cuatro de las comedias mitológicas de Calderón, y sólo en una de ellas cobra cierta relevancia, al constituir algo más que una simple mención de relleno como origen o destino de una navegación. La comedia en que aparece en más ocasiones y con mayor relieve es *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. En ella, Acaya es el reino de Polidites (deformación calderoniana del Polidectes de la tradición griega), y por tanto, el lugar donde Perseo y su madre Dánae arriban cuando Acrisio, padre de la joven, los echa al mar para evitar el cumplimiento de un aciago vaticinio: *Ved que es el rey Polidites de Acaya / con quien habláis* (1649). Acaya usurpa, por tanto, en la versión de Calderón, el lugar ocupado tradicionalmente por la isla de Sérifos, emplazamiento en que unánimemente se localiza este episodio en la literatura grecolatina. En la comedia calderoniana, sin embargo, Acaya es el lugar donde crece Perseo que, en trazas de humilde siervo, comienza a barruntar su grandeza; en ella se emplaza el templo de Júpiter al que van a consultar el oráculo Fineo y Lidoro, el primero haciendo averiguaciones sobre Andrómeda, y el segundo sobre Medusa, poniendo así sobre la pista a Perseo para la asunción de su verdadera naturaleza heroica y la realización de sus dos más famosas hazañas. Esa poca escrupulosidad por parte de Calderón en la localización mítica se extiende a los restantes episodios de la leyenda, sobre todo en el rescate de Andrómeda, que nuestro dramaturgo emplaza en la isla de Trinacria, de la que su padre sería el rey, en lugar de la Etiopía de que nos hablan los relatos clásicos.

En *El monstruo de los jardines*, Acaya no es más que el lugar de donde procede Astrea, prima de Deidamía, antes de padecer su supuesto naufragio. Ninguna razón motiva especialmente la elección de este topónimo sobre cualquier otro que, en la órbita de la tradición geográfica clásica, se le podría haber ocurrido a nuestro autor. Otro ejemplo de utilización semejante lo encontramos en *La fiera, el rayo y la piedra*, donde Acaya vuelve a ser una pura referencia toponímica sin ninguna motivación precisa: *Ifis, príncipe de Epiro / soy; que la saña inconstante / del mar, navegando a Acaya, / a través dio con mi nave / en estos bajos...* (1626). Abunda en lo ya dicho la alusión que encontramos a Acaya en *Ni Amor se libra de amor*, en la que Lidoro, uno de los futuros yernos del rey Atamas, trata de disuadir a éste de hacer el viaje en el que entregará sus hijas a sus dos pretendientes (*Perdona; / que hasta los puertos de Acaya, / entre Citerón y Chipre / tengo de ir a acompañarlas* 1971). Relacionar geográficamente el monte Citerón, entre el Ática y Beocia, con la isla de Chipre, que se ubica en la periferia del

⁹⁴³ MIRA DE AMESCUA, *Hero y Leandro*, p. 153.

mundo griego, demuestra un absoluto desinterés por la verosimilitud de las indicaciones geográficas.

B] Es bien sabido que en la épica homérica *aqueo* es sinónimo de *griego*, y Acaya, su topónimo correspondiente, de Grecia. En la *Odisea*⁹⁴⁴ se ve con claridad este significado de Acaya en ejemplos como el siguiente, cuando al llegar Ulises a Ítaca, pregunta a un pastor que le sale al encuentro (y que en realidad se trata de Atenea disfrazada) qué tierra es a la que ha arribado. La diosa le responde con una exaltación de la isla que incluye este topónimo: *...hasta Troya llega su nombre, / que tan alejada se dice que está de la tierra aquea*. Pero Acaya cobró carta de naturaleza como un emplazamiento geográfico bien definido con la dominación romana sobre Grecia a partir de la conquista de Corinto en el año 146 a.C. La nueva provincia romana venía a equivaler a lo que se consideraba Grecia en el mundo antiguo, excluyendo a Macedonia, el Epiro, Tesalia y algunas islas del Egeo. Es esta Acaya romana la que sin duda resonaba en nuestros autores del Siglo de Oro, y no la etimológica *tierra de los aqueos*, ni mucho menos una evocación de la *Liga Aquea* que tanta relevancia tuvo antes de la dominación romana. En los grandes autores romanos, por tanto, la mención de Acaya conlleva la referencia a la provincia, y alcanza por metonimia a toda Grecia. A este respecto nos puede ilustrar este ejemplo de Ovidio⁹⁴⁵ en el que el poeta romano se refiere al triunfo de Dioniso, contraponiendo Acaya a otra gran unidad geográfica, como es la India, y cuya traducción más ajustada a nuestro idioma sería *Grecia: ...a quien veneraba la India, subyugada ya y a quien Grecia tributaba culto en templos fundados para él*. El topónimo tuvo también en la Grecia posterior un significado más restringido, designando una región al norte del Peloponeso, como sucede hoy en día, en el que Acaya da nombre a una de las prefecturas de esa zona.

C] En todo caso, Calderón utiliza el término como un puro *comodín* toponímico que suena a griego antiguo, sin mayor preocupación por su exactitud geográfica o histórica. De que la escrupulosidad geográfica no era objetivo prioritario de nuestros autores del Siglo de Oro da fe, a título de muestra, la ubicación que da Pérez de Moya⁹⁴⁶ al desembarco de Dánae y el pequeño Perseo (nada menos que Apulia, en Italia). Sin embargo, Lope de Vega⁹⁴⁷ en su *Fábula de Perseo o la Bella Andrómeda* (que anticipa, en 1611, la comedia calderoniana) establece la misma ubicación que Calderón, *Acaya*, como destino de aquella navegación. La diosa Diana, que quiere sacar de su error al joven, le pregunta: *¿Adónde entiendes / que eres nacido?*, a lo que Perseo, que desconoce su verdadero origen, contesta: *Yo soy aquí nacido; / mi padre es rey de Acaya*. Es muy posible que Calderón se limitara a asumir irreflexivamente la ubicación que encontró en Lope.

⁹⁴⁴ *Od.* XIII 248-249 ...καὶ ἐς Τροίην ὄνομ' ἔκει, / τὴν περ τηλοῦ φασὶν Ἀχαιῖδος ἔμμεναι αἴης.

⁹⁴⁵ *Ov. Met.* I 604 ...*quem debellata colebat India, quem positis celebrabat Achaïa templis.*

⁹⁴⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 31.

⁹⁴⁷ LOPE DE VEGA, *Fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, 1086-1087.

AREÓPAGO (Ἄρεως πάγος, Areopagus)	Total menciones: 1
--	--------------------

PCM (1)

A] En *Psiquis y Cupido (Madrid)*, Edad Tercera, abstracción de Psiquis (la que ha llegado tras el advenimiento del cristianismo, siendo Edad Primera el Hebraísmo, y Edad Segunda la Gentilidad), afirma que nadie la ha pretendido aún ...*pues es no haber ambición / tan vana que se me atreva, / ni la habrá hasta ver el Dios / que ignoto adora Areópago, / en cuya esperanza voy...* (371).

B] La roca del Areópago o *Colina de Ares* fue asiento del famoso consejo y tribunal de justicia aristocrático ateniense vigente en época arcaica, pero que perdió atribuciones según fueron avanzando las reformas que trajeron la democracia. Cobró de nuevo celebridad en la tradición cristiana al ser escenario de uno de los sermones proselitistas de Pablo de Tarso, en el viaje a Atenas que nos es narrado en *Hechos de los Apóstoles*. Allí se nos cuenta cómo, ante la expectación de los filósofos paganos, Pablo fue conducido a la roca del Aerópago para que expusiera su innovadora doctrina. Él comienza por considerar a los Atenienses como un pueblo predispuesto a su mensaje, por el respeto que tienen a lo divino y porque ha visto en la ciudad un altar con la inscripción *al dios desconocido*⁹⁴⁸. Calderón hace alusión directa a este pasaje, a través del cual podríamos entender por el *ignoto Areópago* la tradición pagana que, como Calderón afirma con sutileza en otro de sus autos, *El divino Orfeo, rozó verdades en sombra envueltas* (1847).

C] El Areópago quedó en nuestra literatura como lugar de cultura, y así lo encontramos en Lope de Vega⁹⁴⁹, cuando el poeta, recordando los hechos famosos de Alfonso VIII de Castilla, se refiere del siguiente modo, y no sin cierta hipérbole, al estudio general de Palencia, auspiciado por él: *tendrá por ti Palencia aquel tesoro, / mayor que Roma, Atenas y Areópago / le vieron en sus muros y academias...*

ALEJANDRÍA (Ἀλεξάνδρεια, Alexandria)	Total menciones: 1
---	--------------------

AYA (1)

A] La célebre ciudad helenística aparece mencionada sólo en una ocasión en todo el *corpus* estudiado. Se trata de una referencia puramente instrumental (se cita *Alejandría* como se podría haber nombrado cualquier otra ciudad costera antigua más o menos verosímil) en la comedia *Amado y aborrecido*. En ella Lidoro, cuyo barco ha naufragado frente a las costas de Chipre procedente de Gnido y que venía con el propósito de liberar a su prima Irene y asolar la isla, se presenta al rey como un simple marino, y oculta su verdadera identidad y procedencia (Gnido). *REY.- ¿De dónde era aquella nave? LIDORO.- [aparte] (Desmentir de dónde, es fuerza.) / De Abido, que a Alejandría / de Egipto pasaba, llena / de riquezas y esperanzas* (1695).

B] A diferencia de Abido (cf. este nombre), Alejandría es una ciudad de reciente fundación en la historia de Grecia, y por lo tanto, ajena a la geografía mítica antigua.

⁹⁴⁸ NT, Act. Ap. 17, 22-34 (23) ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΘΕΟΥ (*Ignoto deo*).

⁹⁴⁹ LOPE DE VEGA, *Jerusalén conquistada*, VII (tomo I, p. 284).

Sin embargo, la enorme trascendencia (sobre todo cultural) que cobró en época helenística, hizo que con el paso del tiempo se convirtiera en una de las principales referencias del mundo griego y en Calderón debía de tener el mismo eco remoto y mitológico que podría tener Abido.

C] Lope de Vega⁹⁵⁰, en su comedia *Lo que ha de ser*, hace de Alejandría el escenario de la trama. Aunque se refiere a ella como reino, sin embargo encontramos una mención que implica una cierta cultura geográfica: *Advierte, / Nicandro famoso, rey / de cuantas provincias baña / por siete bocas el Nilo / de Roseto a Demiata / y del Cairo a Alejandría...* Por lo demás, nada, salvo su nombre y su vaga ubicación geográfica, tiene relación alguna con la Alejandría histórica. Sólo el eco de la gran ciudad del delta del Nilo en la tradición cultural occidental justifica su uso, como en el caso de Calderón.

AQUELOO (Ἀχελῷος, Achelous)	Total menciones: 3
------------------------------------	--------------------

FAM (3)

DEYANIRA / HÉRCULES

A] La tres veces que se cita al dios-río Aqueloo en *Fieras afemina Amor* se hace para encarecer la bravura y el coraje de Hércules, pues la lucha que mantuvieron el coloso tebano y el río más caudaloso de Grecia por la mano de Deyanira quedó en la memoria mítica como una de las grandes hazañas de su mayor héroe. Hércules se muestra con la fiereza y agresividad que convienen al personaje al inicio de la comedia (*Si vencí las serpientes en la cuna, / la Hidra feroz en la Lerne laguna, / si en Calidonia al fiero / Espín, si en el abismo al Cancerbero / y al toro de Aqueloo en Tesalia...* 2026). El Aqueloo se corresponde con el actual río Aspropótamos, que nace en las faldas del Pindo y recorre las tierras del Epiro, haciendo frontera entre Acarnania y Etolia.

B] Ovidio⁹⁵¹ relata con detalle este episodio en sus *Metamorfosis*. En la lucha que el río mantiene con el héroe, vemos cómo el Aqueloo cambia de forma, primero en espantosa serpiente y después en toro para resistir las acometidas de Hércules, a quien disputa la mano de Deyanira. El héroe arranca en el forcejeo el cuerno derecho al toro, cuerno que, según Ovidio, las Náyades colmaron de frutas y flores, y lo convirtieron así en el famoso *cuerno de la abundancia*⁹⁵². Sin embargo, se distancia Calderón de su fuente clásica cuando justifica el intento de Euristeo de apresar al héroe en pago por la muerte de Aqueloo. Ningún apoyo en la tradición mitológica hay para sostener semejante derivación de la leyenda, y todo parece indicar que estamos ante un relleno argumental de Calderón.

C] Pérez de Moya⁹⁵³ cita explícitamente como fuente a Ovidio en su repaso a las hazañas de Hércules, relatando de manera muy sintética el episodio: *...transmutándose tercera vez en bravo toro, le desmochó Hércules un cuerno, que agora le falta*. Aporta a

⁹⁵⁰ LOPE DE VEGA, *Lo que ha de ser*, III, 20-25.

⁹⁵¹ Ov. *Met.* IX 1-100.

⁹⁵² Como es bien sabido, existe otra versión más extendida del origen del famoso cuerno, relacionada con la estancia infantil de Zeus en Creta (cf. el apartado dedicado a *Amaltea*).

⁹⁵³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 16.

continuación una larga digresión histórica, y en el capítulo siguiente habla del cuerno de Aqueloo como de aquel que Júpiter dio a Amaltea en recompensa por haber sido amamantado por ella. Juan de Arguijo⁹⁵⁴, en el soneto que comentamos en páginas anteriores en el que Hércules se jactaba en primera persona de la victoria sobre Anteo, cita en su catálogo de hazañas (que recuerda al pasaje calderoniano que hemos reproducido en este artículo), la victoria sobre el río Aqueloo: *Ejemplos de mi ilustre vencimiento, / son Aqueloo, Busiris y Diomedes...*

AQUERONTE (Ἀχέρων, Acheron)				Total menciones: 13
MEA (1)	HDA (1)	FCF (1)	EDO (10)	

A] Hasta en cinco composiciones deja fluir su pestífera corriente el río Aqueronte por los dramas mitológicos de Calderón. Nuestro dramaturgo lo utiliza como un elemento descriptivo de la geografía infernal, con cuyo simple nombre consigue trasladar la acción dramática a los dominios del trasmundo.

En *El mayor encanto, Amor* se recrea, de algún modo, el episodio odiseico de la *nékyia* o bajada a los infiernos, cuando el espectro de Aquiles trata de despertar el adormecido ánimo de Ulises. Llega de la muerte el antiguo caudillo de los Mirmídones tras atravesar las infectas aguas del río infernal: *Su espíritu soy ilustre, / que de los elíseos campos, / donde eterna mansión tuve, / volví a pasar de Aqueronte / las verdinegras y azules / ondas, derretidas gomas / del salitre y del azufre* (1542). En *La Hija del aire*, además del carácter insalubre y palustre de sus aguas, se destaca su facultad amnésica, que comparten todas las corrientes infernales con las aguas del Leteo (*olvido*): *Yace, señor, en la falda / de aquel eminente risco, / una laguna, pedazo / del Leteo oscurecido / de Aqueronte, pues sus ondas, / en siempre lóbregos giros, / infunden a quien las bebe / sueño, pereza y olvido* (722). Parecida a las anteriores es la referencia que encontramos en *Fineza contra fineza*, en la que Doris cree ver el espectro de Celauro, habitante, por tanto, del mundo de los muertos: *...yo creo que vives / elíseos campos, y creo / que las ondas del Aqueronte / movidas de mis lamentos / te den paso* (2112).

En el auto sacramental *El divino Orfeo*, tan a propósito para la aparición de los escenarios infernales, Calderón ensaya una de sus piruetas etimológicas, sin mucho fundamento lingüístico, pero muy sintomáticas de su intención⁹⁵⁵. Las palabras las pronuncia el propio Leteo, que aparece personificado como barquero del infierno: *De mi fía, que no en vano / a mi amarillez adusta, / el griego idioma Aquironte, / que es decir fría, caduca / vieja, yerta, pálida imagen, / hará que el Hombre traduzca, / cuando al tocar mis orillas / vea el Cielo que se asustan / los humanos, pavoridos / de mi macilenta, mustia / tez, haciendo que obedezcan / tus órdenes con tan dura / ley que el que una vez las pase, / no vuelva a pasarlas nunca* (1843).

B] El Aqueronte es, junto con la laguna Éstige, el Cocito y el Periflegeton, una de las corrientes de la geografía mitológica infernal, asentada ya desde el periplo que por el

⁹⁵⁴ ARGUIJO, XLIX, 9-10.

⁹⁵⁵ CHANTRAINE (1968, I, 150) no atribuye al término una etimología muy clara, considerándolo un posible derivado en -vt- de un reconstruido *ἄχερος (con el significado de *lago* o *marjal*) avalado por paralelos bálticos y eslavos. Calderón, otra vez, hace de la etimología (o de la pretendida etimología) un recurso poético más.

inframundo hace Ulises en el canto X de *la Odisea*⁹⁵⁶: *Allí, el Periflegeton y el Cocito, que es un arroyo del agua de la Éstige, llevan sus aguas al Aqueronte*. Su fama deriva de ser el río que atraviesa el barquero Caronte cuando porta a las regiones infernales las almas de los muertos. Virgilio⁹⁵⁷ amplifica esta descripción con todo detalle, completando una suerte de atlas del inframundo, cuando Eneas penetra también en las mansiones infernales en busca del espíritu de su padre.

C] El manual de Pérez de Moya⁹⁵⁸ considera en su capítulo séptimo todos los escenarios infernales, comenzando precisamente por el Aqueronte (*las ánimas... antes de que a los palacios llegasen, habían de pasar por un río llamado Acheronte...*). El Aqueronte, y en general las corrientes fluviales del Hades, se mantuvieron como un tópico literario en nuestra literatura áurea para referirse a la versión más tenebrosa (más infernal, en sentido cristiano) del más allá. Esta geografía es la que se deja intuir en el famoso soneto de Quevedo⁹⁵⁹: *...mas no, de esotra parte, en la ribera, / dejará la memoria, en donde ardía: / nadar sabe mi llama la agua fría, / y perder el respeto a ley severa*. Sin embargo, la paronomasia entre el río y el barquero que lo cruza (Aqueronte y Caronte, respectivamente) hizo que ambos se confundieran con frecuencia en nuestros autores, convirtiendo al río en su barquero. En el *Diálogo entre Plutón y Aqueronte* del Conde de Villamediana⁹⁶⁰, el segundo designa al famoso barquero, según se pone de manifiesto en el arranque de la obra, en que Plutón reclama la atención de Aqueronte: *¡Hola barquero! ¡Rígido Aqueronte! / ¿Cómo no me respondes?*

ARCADIA (Ἀρκαδία, Arcadia)			Total menciones: 13
FRP (1)	AYA (2)	EYN (10)	

ECO / NARCISO / PAN

A] Aunque tenemos alusiones a la Arcadia en tres comedias, sólo en una de ellas, *Eco y Narciso*, se hacen al lugar como escenario de su argumento. En esta comedia, y contra la ubicación tradicional del mito, Calderón emplaza la triste historia de los dos jóvenes en el edénico *locus amoenus* establecido por Virgilio, en un llamativo contraste entre el idílico entorno y la trágica acción dramática. En las otras dos comedias donde se menciona la Arcadia, la referencia es totalmente episódica: en *Amado y aborrecido* (1722) se cita a esta región como el lugar en que volverán a contender Venus y Diana en una comedia que compondrán tres autores, *El Pastor Fido*. Y así fue, pues Antonio Solís y Rivadeneira, Antonio Coello y Ochoa y el propio Calderón escribieron una comedia en tres actos (cada uno de ellos un acto) cuyo escenario era la Arcadia. También hizo Calderón una versión del tema en un auto sacramental del mismo título, y con la misma ubicación. En *La fiera, el rayo y la piedra* Ifis se presenta como príncipe de Epiro *...que a la Arcadia viniendo, / provincia mía, corrí / tormenta* (1613). Aquí la Arcadia tiene un sentido más geográfico, incluyéndose en la provincia o reinado del

⁹⁵⁶ Od. X 513-514: ἔνθα μὲν εἰς Ἀχέρωντα Πυριφλεγέθων τε ῥέουσι / Κώκυτός θ' ὄς δὴ Στυγὸς ὕδατός ἐστιν ἀπορρώξ.

⁹⁵⁷ Verg. *Aen.* VI 234-899.

⁹⁵⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VII, 1.

⁹⁵⁹ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 472, 5-8.

⁹⁶⁰ VILLAMEDIANA, 592, 1-2.

Epiro. La notable imprecisión geográfica no tiene demasiada importancia, por cuanto Epiro representaría para Calderón una noción muy difusa que vendría a significar algo así como una región de Grecia, sin mayores precisiones.

B] Más imprecisa aún geográficamente se muestra la región de la Arcadia, paraje más sentimental que geográfico, asociado de manera inextricable a la temática pastoril y por tanto, muy a propósito para esta comedia en la que sus principales protagonistas son pastores. Es muy significativo, a ese respecto, que Calderón, que sigue en el relato dramático con gran fidelidad la narración del mito de Eco y Narciso tal cual aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio⁹⁶¹, sin embargo lo traicione en este punto, pues el poeta romano lo emplaza en Aonia, en la región de Beocia. Calderón nos ha recreado el cautivador y distante entorno natural que idearon los poetas bucólicos, Teócrito en la Grecia helenística y Virgilio en el mundo latino. Así nos pinta Eco las características convencionales de esta Arcadia idealizada: *Ásperos montes de Arcadia, / de Arcadia apacibles selvas, / nobles pastores, zagalas / hermosas, blancos rebaños, / verdes troncos, fuentes claras* (1935).

C] Esta brillante asociación se entronca admirablemente con la tradición literaria española que recreó ese mundo idealizado en las *Églogas* de Garcilaso o en las *Soledades* de Góngora, cuyo aliento poético se respira en la delicada comedia de Calderón. Lope de Vega tituló a su novela pastoril *La Arcadia* (1598), que fue su obra más editada en el curso de su vida. Este escenario idealizado, que tanto había triunfado en la literatura italiana a partir de *La Arcadia* de Sannazaro (1504), es recogido en su espíritu por la *Diana* de Jorge de Montemayor (1559) en nuestras letras y cultivado también por Cervantes en su *Galatea* (1585), aunque curiosamente el primero ubique el mítico lugar a orillas del Esla y el segundo a las del Tajo. La comedia *La Fingida Arcadia*, de Tirso de Molina (1622), ofrece una visión casi paródica del entorno pastoril, que en nada se parece a la calderoniana que hemos descrito⁹⁶².

ATENAS (Ἀθήναι, Athenae)	Total menciones: 6
LTM (6)	

MINOS / TESEO

A] Sólo en una comedia, *Los tres mayores prodigios*, encontramos mencionada la ciudad de Atenas. Se trata de una alusión exclusivamente geográfica, aunque muy significativa en el contexto del ciclo cretense, por la fidelidad que guarda Calderón a los emplazamientos de esta leyenda griega. Es bien sabido que atenienses eran los jóvenes que se entregaban como tributo al Minotauro, más que probable trasunto mitológico del dominio del mar o talasocracia que impuso la isla de Creta sobre el mar Egeo en el período minoico. En la comedia de Calderón oímos decir a Lidoro, un pretendido general del rey Minos: *¡Buena cuenta / daré a Minos del tributo / que a Creta traigo de Atenas!* (1563).

⁹⁶¹ Ov. *Met.* III 339-510.

⁹⁶² La evolución de la materia pastoril arcádica desde la *Arcadia* de Lope a *La fingida arcadia* de Moreto y Calderón, pasando por la comedia del mismo título de Tirso de Molina, es estudiada en CANÓNICA (2006).

B] Atenas está muy bien asentada en las fuentes antiguas como la patria de Teseo y, en concreto, el lugar de donde Minos cobraba su execrable tributo humano para satisfacer al Minotauro. La *Biblioteca de Apolodoro*⁹⁶³ cuenta cómo Minos trató de apoderarse de Atenas militarmente, pero como no lo conseguía, pidió a Zeus que castigara a la ciudad con una terrible peste. El oráculo les dijo que, para librarse de ella, debían dar a Minos lo que él pidiera, y el rey de Creta pidió siete muchachos y otras tantas muchachas para alimento de su monstruoso hijo. Ovidio⁹⁶⁴ menciona explícitamente la ciudad de Atenas como pagana del sangriento tributo humano al final de su narración del ciclo cretense: *...Ya se había dejado Atenas, gracias a la gloria de Teseo, el lamentable tributo...*

C] También en nuestras letras está firmemente asentada la localización de Atenas como víctima del oneroso impuesto humano de Minos. Tirso de Molina⁹⁶⁵, en el auto sacramental *El laberinto de Creta*, deja clara esta circunstancia, pues es el propio Minos quien cuenta, primero, cómo asedió la ciudad (*...cerqué a Atenas, cuyo estrago / a pesar de sus escuelas / dominaron mis cautelas...*), y las condiciones que le hizo pagar por su derrota, los jóvenes que entregará al Minotauro (*pues su furor me promete / siete vicios para siete / mancebos que Atenas llore*). Pérez de Moya⁹⁶⁶, al relatar este episodio, donde cuenta, incluso, la razón del sanguinario tributo, deja claro que es Atenas la que lo paga y atenienses las víctimas (*En este lugar encerraron aquella horrenda criatura, nombrada Minotauro, que su sustento era carne humana de atenienses*).

AVERNO (Ἄοργος, Auernus)	Total menciones: 1
EDO (1)	

AQUERONTE / ÉSTIGE / LETEO

A] Este término sólo aparece una vez en todas las obras mitológicas de Calderón, en la primera de las ediciones de *El divino Orfeo*, cuando Amor se dispone a guiar los pasos de Orfeo hacia el infierno: *Sígueme, que yo gobierno / tus pasos, y el lago Aberno / los dos hemos de pasar / del Letheo, hasta tocar / en las puertas del infierno* (1831). En este pasaje el Averno asume por sinécdoque, junto con el Leteo, el significado de toda la mansión infernal.

B] El Averno es un cráter que forma un lago natural cerca de Cumas (cf. este apartado), al que se consideró, en la tradición grecorromana antigua, la entrada del inframundo y, por extensión, también sirvió para designar las moradas infernales. Ya en época romana dejó de ser estrictamente un lago, pues Agripa lo conectó al mar por medio de un canal navegable. La palabra tiene etimología griega (ἄ - ὄρνιξ), y su sentido sería el de que sobre él no podían sobrevolar las aves. Virgilio⁹⁶⁷ ofrece en la *Eneida* una explicación a esta etimología en la minuciosa descripción del inframundo que hace el poeta al narrar

⁹⁶³ *Apollod.* III 15,8.

⁹⁶⁴ *Ov. Met.* VIII 262-263 *...iam lamentabile Athenae / pende desierant Thesea laude tributum...*

⁹⁶⁵ TIRSO DE MOLINA, *El laberinto de Creta*, 119-121; 139-141.

⁹⁶⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 36.

⁹⁶⁷ *Verg. Aen.* VI 239-242 *...quam super haud ullae poterant impune uolantes / tendere iter pennis: talis sese halitus atris / faucibus effundens supera ad conuexa ferebat. Unde locum Grai dixerunt nomine Aornum.*

el descenso de Eneas a los infiernos: *Sobre ella (la laguna) ningún ave podía tender sus alas sin sufrir daño, tal era el efluvio que exhalaba de sus negras fauces al abovedado cielo. Por esta razón los griegos lo llamaban Aorno. Pero es más interesante para nuestro propósito, teniendo en cuenta que hemos encontrado la mención al Averno relacionada con el mito de Orfeo, la alusión que al lugar hace otra vez Virgilio en sus *Geórgicas*⁹⁶⁸, cuando el héroe, al volver su mirada a Eurídice, la ve perderse por segunda y definitiva vez en las profundidades del infierno. Una señal de la desgracia es que por tres veces se oyó un estrépito en la laguna del Averno.*

C] De manera sorprendente, y dada la atención con que Pérez de Moya, en su afán moralista, describe los tenebrosos paisajes infernales en el libro séptimo de su gran manual mitológico, no dedica mención alguna al Averno. En nuestra literatura barroca, en la que el desengaño y la muerte ocupan tan destacado papel, no es infrecuente encontrarse al Averno como una de las menciones para designar al terrible mundo en que los muertos han de penar. Agustín de Salazar y Rojas⁹⁶⁹ emplaza en los mundos infernales su curiosa zarzuela *También se ama en el abismo*. En ella un estribillo designa a Plutón como el dios del Averno: *Hoy, ninfas de Sicilia, / en acentos acordes, venid, venerad la deidad del Averno*. Más tétrica es la referencia al *pájaro del Averno* como referencia a la muerte, por contraste con todas las aves que sucumben ante la pestilencia de las aguas del lago infernal. Como símbolo de una muerte temprana lo utiliza el Conde de Villamediana⁹⁷⁰ en un soneto fúnebre: *Mal inclinado pájaro del Averno, / que los otros benévolos infama, / de tu estambre vital cortó la trama / de trono ya glorioso ramo tierno*. Lope de Vega⁹⁷¹, por su parte, utiliza la referencia al lago en un sentido puramente geográfico, en el arranque de su famoso *Arte nuevo de hacer comedias*: *...que en esta junta y academia insigne / en breve tiempo excederéis no sólo / a las de Italia, que, envidiando a Grecia, / ilustró Cicerón del mismo nombre, / junto al Averno lago...*

CALIDÓN (Καλυδών, Calydon)		Total menciones: 2
TMP (1)	FAM (1)	

A] La leyenda mitológica más célebre relacionada con Calidón es la caza de un mortífero jabalí que Ártemis había enviado para devastar esa ciudad etolia. La cacería del jabalí de Calidón fue una empresa colectiva en la que participaron los héroes de la generación de Hércules, con la excepción de él mismo, que se tuvo que enfrentar a otro jabalí enviado por la misma diosa en Erimanto. La cita a este episodio, equívoca, la encontramos en *Fieras afemina Amor* (2026): *Si vencí las serpientes en la cuna, / la Hidra feroz en la Lerneá laguna, / si en Calidonia al fiero / Espín, si en el abismo al Cancerbero / y al toro de Aquelóo en Tesalia...* En *Los tres mayores prodigios* Teseo afirma haber vencido a Minos en este lugar: *porque / siguiéndome su venganza, / con Minos, en Calidonia / fue mi triunfo* (1587). Teseo participó en la cacería del jabalí de

⁹⁶⁸ Verg. *G.* IV 493 ...*terque fragor stagnis auditus Auernis*.

⁹⁶⁹ SALAZAR Y ROJAS, *También se ama en el abismo*, 116-118.

⁹⁷⁰ VILLAMEDIANA, 99, 1-4.

⁹⁷¹ LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, 2-6.

Calidón, liderada por Meleagro, lo cual no justifica, desde luego, la invención de la derrota de Minos, y mucho menos el lugar que se propone como escenario.

B] Ovidio⁹⁷² relata este suceso, consecuencia de la furia de Diana al verse postergada por Eneo a otros dioses en el culto. La diosa envía como castigo una terrible fiera, de la que describe su terrible aspecto y furia. Y, finalmente, la famosa expedición de cacería comandada por Meleagro.

C] Con todo, la confusión que encontramos en Calderón estaba bien establecida en nuestras letras áureas, como se puede ver en Lope de Vega⁹⁷³, cuando Jasón recuerda a Fineo cómo Pelias le instaba a acometer hazañas victoriosas, según hizo Hércules, a quien atribuye una serie que suena muy estereotipada: *Hércules tiene vencidas / las difíciles empresas / del mundo, en Europa y Asia; / como la sierpe Lernea / el fiero león de Arcadia, / y la calidonia fiera*. Góngora⁹⁷⁴, en un soneto áulico, compara la caza del jabalí de Calidón por parte de Meleagro con otra fiera cazada por Felipe IV (con dieciséis años a la sazón): *Teatro espacioso su ribera / el Manzanares hizo, verde muro / su corvo margen, y su cristal puro / undosa puente a Calidonia fiera*.

CAMPOS ELISIOS (Ἠλύσια πεδία, Campi Elysii)				Total menciones: 8
MEA (1)	EYN (1)	FCF (2)	ESP (4)	

A] Los Campos Elisios (frecuentemente transcritos como Elíseos) eran, dentro de las regiones de ultratumba, el lugar reservado para las almas piadosas. En las alusiones que encontramos en estas obras, Calderón aprovecha la referencia en dos sentidos: uno, como elemento de comparación para encarecer la belleza de un lugar (al mismo tiempo que confiere implícitamente la promesa de una estancia feliz en él); otro sentido, más directo, es como lugar de ultratumba donde moran en eterna beatitud las almas que lo han merecido, grandes héroes y personas piadosas. Viene a ser la antítesis positiva del Tártaro y el Érebo, lugares infernales (es decir, subterráneos), pero pensados para la expiación de una mala conducta. En *El mayor encanto, Amor*, el espíritu de Aquiles reclama de Ulises sus armas, por considerar que su actitud de sometimiento a los encantos de Circe no le hace merecedor de ellas. Para ello debe salir de su eterna mansión, los Campos Elisios: *Su espíritu soy ilustre, / que de los elíseos campos, / donde eterna mansión tuve, / volví a pasar de Aqueronte / las verdinegras y azules / ondas, derretidas gomas / del salitre y del azufre. / A cobrar vengo mis armas...* (1542). En *Apolo y Clímene*, la evocación del lugar se hace no tanto como destino de ultratumba sino como ejemplo de paraje paradisiaco. Fitón promete a los dos enamorados un palacio ideal: *...veréis cómo sustituye / al alcázar de Diana / el de Venus, en quien suple / Cupido cuantas delicias / Elíseos campos incluyen* (1855). Con parecida intención, la de ensalzar la hermosura y apetecibilidad de un lugar, se utiliza esta referencia como elemento de comparación en *Eco y Narciso*: Narciso responde a la ninfa Eco, cuando ésta le pregunta qué le parece el valle, *Si en él tu belleza admiro, / no sólo mejor que el monte, / mejor será que el Elisio* (1922). Vemos, como en el ejemplo anterior, que la mención a este mítico paraje no sólo encomia la hermosura de los

⁹⁷² Ov. *Met.* VIII 270-444.

⁹⁷³ LOPE DE VEGA, *El vellocino de oro*, 1103-1108.

⁹⁷⁴ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 47, 1-4.

lugares con él comparados, sino que lleva también aparejada una promesa de felicidad. En *Fineza contra Fineza*, sin embargo, prevalece su sentido como lugar (venturoso, eso sí) de ultratumba, sobre la exaltación de su belleza: Doris, desolada por la supuesta muerte de Celauro, considera que sólo su propia muerte podría servirle de consuelo: *...pues solamente ha de ser / mi muerte el consuelo mío / por si muriendo restauro / en el Eliseo a Celauro...* (2107). Con más claridad aún se observa este sentido un poco más adelante, en la misma comedia, cuando Doris cree estar hablando con el espectro de Celauro: *...yo creo que vives / elíseos campos, y creo / que las ondas del Aqueronte / movidas de mis lamentos / te den paso...* (2112).

En el auto sacramental *El Sacro Parnaso*, se establece una comparación entre el paraíso bíblico y los paganos Campos Elísios, pues el Judaísmo compara el monte Parnaso al paraíso, y la Gentilidad a los Campos Elisios. La Fe matiza esta comparación: *Como cuando se persuade / el hebreo que este monte / al Paraíso retrate, / y tú al Elíseo, los dos / erráis el primer dictamen. / Pero cuando el uno y otro / careáis, como semejantes, / Elíseo y Paraíso, no mal discurrís...* (778).

B] La tradición clásica reconoce el lugar, ya desde Homero, como un paraje de gran belleza donde las condiciones naturales y climáticas favorecen la vida feliz. Cuando Proteo le informa a Menelao en la *Odisea*⁹⁷⁵ sobre su destino, el genio marino le vaticina un final venturoso en la llanura Elisia: *...sino que los inmortales te llevarán a la llanura elisia, en el extremo de la tierra, donde impera el rubio Radamantis. En ese lugar es muy llevadera la vida de los hombres; no hay allí nieve, ni el largo invierno, ni se ve la lluvia, sino que Océano envía de continuo las armoniosas brisas del Céfito para aliviar a los humanos.* Mucho más extensa y pormenorizada es la descripción que ofrece Virgilio en la *Eneida*⁹⁷⁶ en el famoso descenso de Eneas a las mansiones infernales, entre las que están los Campos Elisios, donde encuentra a su padre Anquises (*parajes gozosos, amenos sotos de los bosques bienaventurados y felices lugares*). De nuevo se dan cita las dos ideas clave: amenidad y felicidad.

C] Pérez de Moya⁹⁷⁷ cierra su gran friso mitológico con la referencia a este paraje (la única mención positiva en su séptimo libro, dedicado a los lugares infernales y a los premios y castigos ultraterrenos). El mitógrafo jienense nos ofrece de él una concepción totalmente cristianizada: *Según verdad, por estos campos se entiende la bienaventuranza donde están los santos y las demás ánimas de los que sirvieron a Dios y a donde irán por los méritos de la Pasión de Nuestro Redemptor Iesu Christo los que en su gracia murieren.* De manera significativa, no presta ninguna atención a la belleza física de este paraje, tan celebrada en los testimonios clásicos. Este sentido positivo, de belleza, lo utiliza Cervantes⁹⁷⁸, no sin mucha ironía, en *El Quijote*, cuando el protagonista de la novela ensalza hiperbólicamente la belleza de Dulcinea: *pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos...* Como hemos visto en Calderón, la mención a este mítico lugar evoca belleza y felicidad, pues

⁹⁷⁵ *Od. IV 563-568 ...ἀλλά σ' ἐς Ἠλύσιον πεδῖον καὶ πείρατα γαίης / ἀθάνατοι πέμψουσιν, ὅθι Ξανθὸς Ῥαδάμανθυς / τῆ περ ὄρησθι βιοτῆ πέλει ἀνθρώποισιν· οὐ νιφετός, οὔτ' ἄρ χειμῶν πολὺς, οὔτε ποτ' ὄμβρος, / ἀλλ' αἰεὶ Ζεφύροιο λιγὺ πνεῖοντας ἀήτας / Ὀκεανὸς ἀνήσιν ἀναψύχειν ἀνθρώπους...*

⁹⁷⁶ Verg. *Aen. VI 638-639 ...locos laetos et amoena uirecta / fortunatorum nemorum sedesque beatas.*

⁹⁷⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VII, 14.

⁹⁷⁸ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XIII.

Dulcinea, a juicio de Don Quijote, no sólo tiene una frente hermosa, sino hermosos pensamientos.

CASTALIA (Κασταλία, Castalia)	Total menciones: 1
--------------------------------------	--------------------

FAM (1)

APOLO / HELICÓN / PARNASO / PÉGASO

A] En *Fieras afemina amor*, Hércules, para llegar al Jardín de las Hespérides, precisa de Perseo, el caballo alado que mora en el monte Parnaso, junto a las Musas. Antes de acceder a este monte, debe vencer al gigante Anteo, hijo de Cibeles, encargado de su custodia. Pero, una vez derrotado éste, su madre Cibeles, en un llamativo efecto escénico, emerge de la tierra sobre una pirámide, deplorando la desgracia de su hijo y clamando por la destrucción del monte Parnaso para provocar las iras de Apolo: *Del Helicón la frente, / del Castalio la cima, / una agobie, otra gima, / sin que lllore su fuente, / aun para el llanto seca su corriente* (2054). Calderón, que ya ha citado varias veces el monte como Parnaso, prefiere una variación a la que, además, añade la mención de la famosa fuente. El Helicón, la otra ubicación de las Musas, contribuye a pensar en una referencia más nocional que geográfica.

B] La fuente Castalia, en las estribaciones del monte Parnaso, estaba consagrada a las Musas, y servía también como lugar de purificación para los sacerdotes de Apolo en Delfos. La fuente, como no podía ser de otro modo, tiene una interpretación literaria, según la cual Castalia es una de tantas ninfas acosadas por Apolo que prefiere morir a caer en manos del dios, sumergiéndose en el manantial al que dio nombre. El geógrafo griego Pausanias⁹⁷⁹, en su descripción de la Fócide, nos dibuja la fuente, con agua agradable de beber, y apunta posibles genealogías, entre ellas la de que su padre sería el río Aqueloo. Otro río, a decir de Pausanias, el Cefiso, sería el que le suministraría el agua de que hace gala.

C] La metonimia que aplica Calderón para referirse al monte, y por derivación, a la inspiración poética, la encontramos aplicada en otros autores del Siglo de Oro, sobre todo Lope de Vega, que siente cierta querencia por ella. Así la tenemos en la primera silva de la *Gatomaquia*⁹⁸⁰, cuando el poeta requiere la ayuda de las Musas inspiradoras: *Vosotras, musas del Castalio coro, / dadme favor, en tanto / que, con el genio que me distes canto...* Interesante es también el comentario que hace sobre la fuente Pérez de Moya en su capítulo dedicado a las Musas⁹⁸¹, cuajado de connotaciones salvíficas: *Y así, el que pretendiere beber en la Pegásea o Castalia fuente, que es indeficiente de saber al monte Parnaso, que es a Dios, debe subir y temer, porque el principio de la sabiduría es su temor.* Era lugar común que el agua de esa fuente transmitía a quien la bebiera la inspiración, como piensan los poetastros que con esa esperanza se lanzan a sus aguas en *El viaje del Parnaso*⁹⁸². Con esta interpretación, la prueba de Hércules cobra una cierta aureola eucarística (estas connotaciones aparecen declaradas sin ambages en el auto sacramental *El divino Parnaso*). Aún hoy en día se puede beber del famoso manantial,

⁹⁷⁹ Paus. X 8,9-10.

⁹⁸⁰ LOPE DE VEGA, *Gatomaquia*, I, 14-16.

⁹⁸¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 23.

⁹⁸² CERVANTES, *El viaje del Parnaso*, III, 367-384.

en el recinto arqueológico de Delfos, aunque mucho nos tememos que el agua no conserve sus mágicas propiedades inspiradoras.

CÁUCASO (Καύκασος, Caucasus)		Total menciones: 15
TMP (1)	EDP (14)	

PROMETEO

A] Calderón utiliza en dos comedias este orónimo: en *Los tres mayores prodigios*, Medea hace referencia al célebre monte al precisar a Jasón la ubicación de la Cólquide: *Este monte a que has llegado, / es una región entera / del Asia, a quien hace sombra / del Cáucaso la grandeza* (1554). En este caso la mención geográfica es bastante precisa, pues los antiguos griegos consideraban que la Cólquide (región en la que se encontraba el mítico vellocino de oro, destino final de la aventura de Jasón y sus Argonautas) se emplazaba en las costas orientales del Mar Negro, en lo que hoy es Georgia. El Cáucaso (que designa a la cordillera y, por añadidura, a toda la extensión entre los mares Negro y Caspio) es la espina dorsal de toda la región.

En *La estatua de Prometeo*, el Cáucaso es el lugar donde tiene lugar el desarrollo de la comedia. En una *melancólica espelunca* (2069) de este monte es donde se retiró el titán al estudio profundo de todos los saberes. La rudeza y el primitivismo son características del lugar y sus habitantes (...*la ruda / barbaridad que os mantiene / sin leyes que os constituyan / racionales* 2069). El monte es designado, de acuerdo con la antigua geografía mítica, como uno de los pilares que sostienen el mundo: *Moradores de las altas / cumbres del Cáucaso, en cuya / cerviz inculta descansa / todo el orbe de la luna...* 2067).

B] La tradición del Cáucaso como el lugar de tormento de Prometeo está muy bien asentada en la tradición antigua. En la *Biblioteca de Apolodoro*⁹⁸³ se cita con cierto afán de precisión: *...mandó a Hefesto que clavara su cuerpo con clavos en el Cáucaso; éste es un monte de Escitia*. También lo encontramos en la tradición latina, de manera muy sobreentendida en Virgilio⁹⁸⁴. Sileno canta en un entorno bucólico una serie de temas, entre ellos la historia de Prometeo: *...cuenta las aves del Cáucaso y el robo de Prometeo*.

C] Pérez de Moya, en el capítulo dedicado a Prometeo⁹⁸⁵, cita al monte Cáucaso como el lugar donde el hijo de Jápeto se retiró a estudiar, y también donde estaba la peña a la que fue atado: *...fuese al monte Cáucaso, en donde entendió el movimiento de las estrellas y sus naturalezas, y otras cosas de filosofía natural*. Es muy probable que esta condición de lugar de castigo para Prometeo contaminara al monte de una connotación negativa. Así lo tenemos etiquetado en el gran drama jesuítico de Hernando de Ávila⁹⁸⁶. Leovigildo argumenta a su hijo Recaredo que no le importa lo que de él digan si se

⁹⁸³ *Apollod.* I 7, 1 ἐπέταξεν Ἡφαίστῳ τῷ Καυκάσῳ ὄρει τὸ σῶμα αὐτοῦ προσηλώσαι· τοῦτο δὲ Σκυθικὸν ὄρος ἐστίν.

⁹⁸⁴ Verg. *B.* VI 42 ...*Caucasiasque refert volucris furtumque Promethei.*

⁹⁸⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 40.

⁹⁸⁶ HERNANDO DE ÁVILA, *Tragedia de San Hermenegildo*, 3723-3724.

muestra cruel con su hijo Hermenegildo: *Condene el mundo mi sentencia dura / diga que entre las fieras fui criado / y en el horrible Cáucaso engendrado*. Parecida impresión despierta en Fernando de Herrera: *Si no eres en las rocas engendrado / del alto, yerto Cáucaso espantoso*⁹⁸⁷. Lope de Vega⁹⁸⁸, por último, rememorando famosos castigos mitológicos, cita el caso de Prometeo: *...de Prometeo la pena atado al Cáucaso altivo*.

CHIPRE (Κύπρος, Cyprus)				Total menciones: 21
AYA (7)	PDR (3)	ALA (6)	FAM (1)	FCF (4)

VENUS

A] Chipre aparece asociada en casi todos los ejemplos encontrados con la diosa Venus. En *La púrpura de la rosa*, dedicada a los amores de la diosa con Adonis, la acción se desarrolla en un bosque de la isla y Venus se califica a sí misma en el comienzo de la comedia como *...deidad y reina de Chipre* (1767). En *Fieras afemina Amor*, Chipre es mencionada como patria de Venus, cuando al final de la comedia Calíope y las Musas cantan el triunfo del amor sobre la desdenosa tosquedad de Hércules: *¡Ah de los bellos jardines! / ¡Ah de las hermosas selvas / de Chipre, trono de Venus / y cuna de Amor!* (2062). En *Fineza contra fineza* se vuelve a aludir a Chipre como un lugar asociado al culto de Venus: *...a los de Chipre, por ser / adonde más reverente / adoración se da a Venus* (2104). En *Ni Amor se libra de amor*, la mención a Chipre es más casual e indeterminada. En ella Lidoro, uno de los futuros yernos del rey Atamas, trata de disuadir a éste de hacer el viaje en el que entregará a sus hijas a sus dos pretendientes (*Perdona; / que hasta los puertos de Acaya, / entre Citerón y Chipre / tengo de ir a acompañarlas* 1971). La mención es muy confusa, pues uno de sus futuros yernos, Arsidas, es rey de Chipre, y el otro, Lidoro, lo es de Aterón. Además, la alusión geográfica es sumamente imprecisa, pues la isla de Chipre y el monte Citerón no son una referencia válida para ubicar Acaya. Naturalmente, a Calderón no le importaba mucho la precisión geográfica, sino la atmósfera mítica que destilan estos lugares. En *Amado y Aborrecido* la comedia tiene lugar en la isla de Chipre, y la rivalidad entre Chipre y Gnido (y entre sus respectivas diosas, Venus y Diana) es su eje argumental (*...como ésta a Venus consagrada ha sido, / aquella consagrada fue a Diana, / de cuyo opuesto rito ha procedido / entre las dos la enemistad tirana / que las mantiene en iras y rencores...* 1687).

B] Son incesantes los testimonios literarios clásicos que vinculan a Afrodita con la isla de Chipre, uno de sus lugares favoritos de habitación. En el umbral de la literatura griega ya tenemos dos ejemplos ilustres. Hesíodo⁹⁸⁹ cuenta cómo, tras nacer Afrodita de las espumas del mar, las corrientes la llevaron primero a Citera, y después a Chipre: *De allí navegó en primer lugar a la augusta Citera, y de allí fue luego a parar a Chipre, que está rodeada de agua*. En la *Odisea*⁹⁹⁰ vemos a Afrodita refugiarse avergonzada en

⁹⁸⁷ HERRERA, *Elegía* III, 31-34.

⁹⁸⁸ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, IV, 379.

⁹⁸⁹ Hes. *Th.* 192-193 πρῶτον δὲ Κυθήροισι ζαθέοισιν / ἔπλητ', ἔνθεν ἔπειτα περίρρυτον ἴκετο Κύπρον.

⁹⁹⁰ Od. VIII 362-363 ἦ δ' ἄρα Κύπρον ἴκανε, φιλομμειδῆς Ἀφροδίτη / ἐς Πάφον· ἔνθα δὲ οἱ τέμενος βωμός τε θυήεις.

Pafo, ciudad chipriota, cuando es descubierto su célebre adulterio con Ares: *llegó a Chipre la risueña Afrodita, a Pafo, pues allí tiene un santuario y un altar perfumado*. En el mundo romano, Horacio⁹⁹¹ es uno de los poetas que con más perseverancia vincula a la diosa con Chipre. En una de sus composiciones, resume las localizaciones más venusinas: *Oh Venus, reina de Gnido y Pafos, deja tu amada Chipre...*

C] Esta tradición atraviesa todo el Medievo hasta llegar casi idéntica a Pérez de Moya⁹⁹²: *tuviéronla en gran veneración los de la isla de Chipre, acerca de lo cual dice Pomponio Mela que los moradores de Papho, ciudad de Chipre, afirman haber visto ellos primeramente a Venus salir desnuda del mar, y criarse allí, y lo mismo dice Ovidio*. En la tradición literaria española la asociación entre isla y diosa sigue presente. Para Cervantes⁹⁹³, en un soneto dedicado a Píramo y Tisbe, la isla, consagrada a Venus, es patria también de su hijo Cupido: *...parte el amor de Chipre y va derecho / a ver la quiebra estrecha y prodigiosa*. Quevedo⁹⁹⁴, en una de sus composiciones de índole amorosa, dice haber encontrado un verdadero amor, y desdeña los amoríos falsos: *la sacrosanta Mentira / que tantas Almas adoran, / busque en Portugal vasallos, / en Chipre busque coronas*.

CITERÓN (Κιθαιρών, Cithaeron)	Total menciones: 1
ALA (1)	

A] Una sola mención encontramos del famoso monte Citerón, entre Beocia y el Ática, cerca de Platea, una de las cumbres más célebres de Grecia y, como es común en este accidente geográfico, ungida de un carácter sagrado. Sin embargo, en la alusión que de él hace Calderón en *Ni Amor si libra de amor*, nos parece que más que verosimilitud geográfica lo que el dramaturgo perseguía era utilizar simplemente un término de resonancias mitológicas griegas. Lidoro, uno de los futuros yernos del rey Atamas, trata de disuadir a éste de hacer el viaje en el que entregará sus hijas a sus dos pretendientes (*Perdona; / que hasta los puertos de Acaya, / entre Citerón y Chipre / tengo de ir a acompañarlas* 1971). La mención es muy confusa, pues uno de sus futuros yernos, Arsidas, es rey de Chipre, y el otro, Lidoro, lo es de Aterón (lugar, por cierto, imaginario).

B] En la literatura griega el Citerón es un emplazamiento muy relevante, escenario de conocidos episodios míticos. Baste recordar algunos ejemplos señeros, como el *Edipo Rey* de Sófocles⁹⁹⁵, donde el Citerón es el lugar en que fue abandonado Edipo recién nacido (como se lo recuerda el mensajero: *Te encontré en las boscosas quebradas del Citerón*) y donde, después de su trágico periplo vital, pide ser abandonado a su suerte. La misma expresión, *las quebradas del Citerón*, es usada por Eurípides⁹⁹⁶ para emplazar el culto a Dioniso en sus *Bacantes*, cuando Penteo ha caído ya en poder del dios: *Le*

⁹⁹¹ Hor. C. I 30,1-2 *O Venus, regina Cnidi Paphique, / sperne dilectam Cypron...*

⁹⁹² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 5.

⁹⁹³ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XVIII.

⁹⁹⁴ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 423, 33-36.

⁹⁹⁵ S. OT. 1026.

⁹⁹⁶ E. Ba. 796-797 Θύσω, φόνον γε θῆλυν, ὥσπερ ἄξιαι / πολὺν ταράξας ἐν Κιθαιρῶνος πτυχαῖς.

haré sacrificios, y de mujeres, como se merecen, grandes sacrificios en las quebradas del Citerón. Este carácter sagrado persiste en Ovidio⁹⁹⁷, quien lo denomina *originado para el culto*.

C] A pesar de lo dicho en el párrafo anterior, cuesta encontrar en nuestra literatura del Siglo de Oro alusiones a este monte. Un ejemplo nos lo ofrece Pérez de Moya⁹⁹⁸, cuando se refiere a él con cierta precisión geográfica al repasar todas las posibles denominaciones de las Musas: *Otros las denominan Cytheríades, del monte Cytherón, que está cerca de Tebas, porque decían haber habitado en él*.

COLCO (Κόλχος, Colchos)		Total menciones: 5
TMP (3)	EDJ (2)	

ARGO / ARGONAUTAS / EETES / MEDEA / JASÓN / VELLOCINO

A] Calderón hace alusión a esta geografía mítica en sus dos obras relacionadas con el mito de Jasón y los Argonautas. En la comedia *Los tres mayores prodigios*, Colco es la isla en la que se desarrolla la acción de la primera jornada, dedicada a la figura de Jasón y la conquista del vellocino de oro (*Al templo altivo de Marte, / en la grande isla de Colcos, / hoy consagra un peregrino / el vellocino de oro* 1548). En esta misma jornada, Medea informa a Jasón sobre el lugar al que han llegado en su navegación: *Este monte a que has llegado, / es una región entera / del Asia, a quien hace sombra / del Cáucaso la grandeza: / llámase Colcos...* (1554). La referencia al lugar siempre es con este topónimo, y no el de Cólquide, más al uso en la tradición romana. En *El divino Jasón*, por último, la precisión geográfica se hace, si cabe, más poética, cuando Jasón ubica el emplazamiento de la isla: *En esos mares salados, / esos piélagos undosos, / ese imperio de cristal, / yacen las islas de Colcos* (62).

B] La Cólquide era una región al este del mar Negro, un territorio costero que hoy formaría parte de Georgia, y que los romanos incluyeron en la provincia del Ponto o Galacia⁹⁹⁹. La denominación como *Colco* ya la encontramos, por ejemplo, en Tácito¹⁰⁰⁰, donde los habitantes del lugar se reclaman descendientes de los tesalios: *Se dicen descendientes de los Tesalios, en aquella época en que Jasón después de llevar a Medea y a los hijos habidos de ella, volvió otra vez a Colco a ocupar los palacios vacantes del rey Eetes*.

C] Las alusiones a Colco en nuestra literatura áurea suelen estar vinculadas al mito del vellocino de oro. Lope de Vega¹⁰⁰¹ escribió una comedia con este nombre que tiene lugar en Colco. Como era de esperar, no hay precisión geográfica alguna en ella. Por ejemplo, Jasón cuenta a Fineo cómo se le ocurrió, junto a Teseo, la idea de botar una nave para ir

⁹⁹⁷ Ov. *Met.* II 223 ...*natusque ad sacra Cithaeron*.

⁹⁹⁸ PÉREZ DE MOYA, II, 23.

⁹⁹⁹ Para mayores detalles sobre la localización geográfica del lugar y su tradición mitológica, BALLESTEROS PASTOR Y ÁLVAREZ OSORIO (2001).

¹⁰⁰⁰ Tac. *Ann.* VI 34 *feruntque se Thessalis ortos, qua tempestate Iaso post avectam Medeam genitosque ex ea liberos inanem mox regiam Aeetae vacuosque Colcho repetivit*.

¹⁰⁰¹ LÓPE DE VEGA, *El vellocino de oro*, 1125-1126.

en pos del vellocino. La indicación geográfica no puede ser más vaga: *Hablé al gallardo Teseo, / honor y gloria de Tebas, / y porque pasar a Colcos, / por mar era fuerza...* Si Lope parece sugerir que Colco era una isla, eso se dice explícitamente en Pérez de Moya¹⁰⁰² (una isla no deja de ser un lugar más poético y más evocador de aventuras que una provincia continental) cuando relata el episodio de Hele y Frixo: *...y tanto anduvo, que llegó a una isla llamada Colchos...*

CRETA (Κρήτη, Creta)			Total menciones: 6
TMP (4)	EDJ (1)	LMD (1)	

ARIADNA / FEDRA / MINOS / MINOTAURO / TESEO

A] La condición insular sin duda ha ayudado a que Creta haya conservado su topónimo a través de los siglos sin modificar la referencia geográfica. En *Los tres mayores prodigios*, la isla, gobernada por el rey Minos, es el lugar donde se desarrolla el episodio protagonizado por Teseo y que ocupa la segunda jornada de la comedia. Así se lo hace saber Fedra a Teseo: *...esta es la isla de Creta, / en quien lleno de victorias / el rey Minos gobierna* (1562). En *El laberinto del mundo*, auto sacramental basado en el ciclo cretense, el personaje-concepto Verdad trata de dar una explicación etimológico-alegórica al nombre de la isla: *...porque de Creata / le da la latina lengua / nombre (bien que vulgarmente, / porque dos sentidos tenga, / la sincopa corrompió / en el nombre de Creata en Creta...* 1565). Una tercera mención a la isla, también más conceptual, como es propio de los autos sacramentales, la encontramos en *El divino Jasón*. Cuando el héroe pasa revista en una suerte de arenga a sus *Argonautas celestiales*, Teseo le responde animoso que *...con tu luz penetraré / los laberintos de Creta* (64), aludiendo al mítico laberinto más en sentido figurado (los peligros que habrá de arrostrar en defensa de la fe verdadera) que como un lugar real.

B] Todas las alusiones a Creta que tenemos en estas obras de Calderón están relacionadas con el ciclo mítico de Minos y Teseo, por lo que remitimos a sus apartados correspondientes (así como a los del resto de sus protagonistas) para el comentario sobre las fuentes clásicas de la leyenda. Con todo, no nos gustaría omitir un testimonio de la *Odisea*¹⁰⁰³ significativo de la alta estima que se tenía a la isla mediterránea en la más remota Antigüedad griega: cuando Ulises llega a Ítaca, simula ser un mendigo extranjero para poder conocer la situación en que se halla su palacio y poder consumir sus planes de venganza. Penélope lo trata con respeto y le pregunta por su identidad, a lo que el pretendido mendigo afirma proceder de Creta, de la que hace un encendido elogio: *Creta es una tierra en medio del vinoso ponto, hermosa y fértil, bañada por el mar. Muchos hombres viven en ella, incontables, y noventa ciudades... En ella está Cnosos, una gran ciudad, en la que Minos, íntimo del gran Zeus, reinó durante nueve años...*

¹⁰⁰² PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 52.

¹⁰⁰³ *Od.* XIX 172-179 (172-174 / 178-179) Κρήτη τις γαι' ἔστι, μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ / καλὴ καὶ πείριχα, περὶ ῥουτος· ἐν δ' ἄνθρωποι / πολλοὶ, ἀπειρέσιοι, καὶ ἐννήκοντα πόλεις. / ... / τῆσι δ' ἐνὶ Κνωσός, μεγάλη πόλις, ἔνθα τε Μίνως / ἐννέωρος βασιλεὺς, Διὸς μεγάλου ὀαριστής...

C] En nuestra literatura áurea las menciones a Creta se hacen generalmente en relación al mito de Teseo y el Minotauro y a su famoso laberinto, con lo que remitimos a esos epígrafes.

CUMAS (Cumae)	Total menciones: 1
ESP (1)	

SIBILAS

A] En el auto sacramental *El Sacro Parnaso* aparece el lugar de Cumas como asiento de la Sibila Cumana, una de las cuatro que intervienen en este auto (...y en Cumas / (de quien el nombre adquiri) / la paz del mundo escribí... 782). Cumas fue la primera colonia griega establecida en Italia, en la Campania, y la Sibila también tendría origen griego, de Eritrea, en Jonia.

B] Una de las alusiones clásicas más relevantes a Cumas (y a su Sibila) la podemos leer en la *Eneida* de Virgilio¹⁰⁰⁴, cuando Héleno vaticina el futuro al héroe troyano. Entre otras cosas le comunica que desde Sicilia llegará a Cumas y allí deberá atender pacientemente al oráculo de la Sibila: *Una vez llevado hasta allí llegarás a la ciudad de Cumas, al divino lago y a las mansiones del Averno que resuenan entre el bosque, y verás a la adivina en trance que al pie de una roca canta el destino y envía en las hojas avisos y nombres*. El vaticinio se cumple, el héroe llega a Cumas y allí recibe el oráculo de su famosa Sibila. Eneas le pide a ésta, además, que le franquee las puertas del infierno, que están en el lago Averno, para poder acariciar el rostro de su padre muerto. La Sibila accede a sus súplicas, aconsejándole la manera de entrar y salir de la tétrica morada de los muertos.

C] La identificación de Cumas con la Sibila la encontramos, entre otros, en Quevedo¹⁰⁰⁵, en un soneto de aparatoso título, que hace también alusión al cercano Averno: *Retiro de quien experimenta contraria la suerte, ya profesando virtudes, ya vicios: Quiero dar un vecino a la Sibila / y retirar mi desengaño a Cumas, / donde, en traje de nieve con espumas, / líquido fuego oculto mar destila*.

DELFOΣ (Δελφοί, Delphi)	Total menciones: 8	
LDA (1)	PDR (4)	AYC (3)

APOLO / SOL

A] En tres comedias nos encontramos referido este topónimo, asiento del famoso oráculo de Apolo. En *Apolo y Clímene*, la alusión que hace Apolo al lugar, designándolo como una isla, da idea una vez más de la poca importancia que tienen este tipo de matices para Calderón: *varios templos me labró / pero el más noble e ilustre / fue el que en la isla de Delfos / a mis estatuas construye; / pues estrechando los vientos*

¹⁰⁰⁴ Verg. *Aen.* III 444-447 *Huc ubi delatus Cumaeam accesseris urbem / diuinisque lacus et Auerna sonantia siluis / insanam uatem aspicias, quae rupe sub ima / fata canit foliisque notas et nomina mandat.*

¹⁰⁰⁵ QUEVEDO, *Sonetos*, 38.

/ y fatigando las cumbres, / eran su basa los montes / y su capitel las nubes (1853). En *El Laurel de Apolo*, Delfos vuelve a aparecer asociado con el dios flechero: *Lo mismo Apolo nos dijo, / y que usando de las armas / con que Delfos, cazador / le vio un tiempo en sus montañas, / a Tesalia disfrazado / vendría* (1746). En *La púrpura de la rosa*, Marte se tiene que ir del lado de Venus porque debe atender a la lucha que mantienen ...*Gnido y Delfos / islas de Marte y el Sol* (1768).

B] Delfos, en la Fócide, llegó a ser el santuario religioso más famoso de Grecia, consagrado al dios Apolo a los pies del rocoso Parnaso. Como suele suceder en todas las ciudades griegas célebres, su nombre deriva de un personaje epónimo, muchas veces creado para explicar *a posteriori* el origen etimológico del lugar. En este caso, las fuentes nos hablan de un héroe de nombre Delfo que reinaba cuando Apolo tomó posesión de la plaza. A este Delfo se le atribuyen genealogías diversas, una de ellas sólo sugerida por Ovidio¹⁰⁰⁶, quien, repasando todas las metamorfosis amorosas de Zeus en un tejido que traza Aracne, cuenta que ...*como delfín te sufrió Melanto*. De esa unión habría nacido Delfo. Como asiento del oráculo que era el centro religioso de Grecia y principal lugar vinculado a Apolo, es difícil escoger uno de entre miles de testimonios. Puede valernos esta breve descripción contenida en el himno a Ártemis¹⁰⁰⁷, donde la diosa acude a ...*la enorme morada de su amado hermano, Febo Apolo, al opulento pueblo de Delfos, donde dispone el hermoso coro de las Musas y las Gracias*.

C] Prueba de que la imprecisión geográfica de Calderón es más producto de su desinterés en la cuestión que de otra cosa, puede ser el testimonio de Pérez de Moya¹⁰⁰⁸, quien, al tratar de dar una explicación evemerista de Apolo, ubica con precisión el lugar: ...*se entiende esto en cuanto Apolo fue un hombre que reinó en Delphos, cerca del monte Parnaso, al cual, después de muerto, hicieron un magnífico templo allí...* La asociación de Delfos con Apolo es permanente, como podemos ver en la paródica invocación que Vélez de Guevara¹⁰⁰⁹ hace en su *Diablo Cojuelo* al dictar las ordenanzas que se han de guardar en la ingeniosa academia sevillana: *Don Apolo, por la gracia de la Poesía rey de las Musas, príncipe de la Aurora, conde y señor de los oráculos de Delfos y Delo, duque del Pindo, archiduque de las dos Frentes del Parnaso y Marqués de la Fuente Cabalina, etc...*

DELOS (Δῆλος, Delos)	Total menciones: 1
-----------------------------	--------------------

HSF (1)

APOLO

A] La isla de Delos, uno de los lugares de la antigua Grecia consagrados a Apolo, aparece mencionada en *El hijo del Sol, Faetón*, cuando Clímene, que ha llegado junto a Faetón a los palacios del Sol, le llama a Apolo *Sagrado dios de Delo...* (1896).

¹⁰⁰⁶ Ov. *Met.* VI 120 ...*sensit delphina Melantho*.

¹⁰⁰⁷ H. *Hom* XXVII 13-15 ἔρχεται ἐς μέγα δῶμα κασιγνήτιο φίλοιο, / Φοίβου Απόλλωνος, Δελφῶν ἐς πίονα δήμιον, / Μουσῶν καὶ Χαρίτων καλὸν χορὸν ἀρτυνέουσα.

¹⁰⁰⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 19, 3.

¹⁰⁰⁹ VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo Cojuelo*, tranco X, p. 168.

B] La pequeña isla de Delos, en el centro de las Cícladas, fue el primer centro de culto a Apolo. Según encontramos narrado, por ejemplo, en el *Himno homérico a Apolo*¹⁰¹⁰, la isla fue el lugar de nacimiento del dios: (*¿Cantaré*) *quizás cómo en primer lugar Leto te tuvo a ti, alegría de los mortales, apoyada sobre el monte Cinto en la isla rocosa, en Delos, rodeada por el mar?* Lugar muy favorecido por Apolo, porque ningún otro sitio tuvo la valentía de desafiar la ira de Hera, dispuesta a impedir el nacimiento de otro hijo de Zeus fuera de su matrimonio. Como premio, Delos, según unos autores, emergió del agua y se hizo *evidente*, como justificaría su etimología, y según otros dejó de vagar errante por el mar para quedar fija en lo que sería su emplazamiento definitivo. Calímaco¹⁰¹¹ dedicó uno de sus himnos a la isla, en el que cuenta también el nacimiento de Apolo, y donde la denomina *Sagrada Delos, nutricia de Apolo*.

C] Pérez de Moya¹⁰¹² recoge alguna de estas leyendas, y no tiene dudas, al empezar el capítulo dedicado a Apolo, sobre su lugar de nacimiento: *Dicen ser Apolo hijo de Júpiter y de Latona, nacido en la isla de Delos...* Con todo, la isla no gozó de mucho predicamento en nuestra literatura áurea como epíteto de Apolo.

EGIPTO (Αἴγυπτος, Aegyptus)			Total menciones: 3
HDA (1)	AYA (1)	AYC (1)	

NILO

A] Egipto es mencionado en tres comedias, y siempre como topónimo. Ninguna alusión tenemos al famoso mito de las Danaides, que es el que más celebridad da al personaje del aquel nombre. En *Apolo y Clímene* se relaciona con el río Nilo, al hablar Admeto en su vaticinio del efecto destructor que tendrá la derrota de Faetón con el carro de su padre: *...cuya ardiente saña / ha de atravesar Etiopía / con tal fuego, que no haya / desde donde el Nilo empieza / hasta donde el Nilo acaba, / siendo en Egipto sus bocas / hidra de siete gargantas...* (1830-1). En *La hija del aire*, Nino cita sus recientes conquistas, en una relación bastante coherente: *... pues a sus armas yace la Fenicia, / la Bitinia, la Siria, la Cilicia, / la Propóntide, Lidia, Egipto e Icaria, / donde apenas quedó nación contraria / que no me obedeciese / desde el Tanais al Nilo...* (718). En *Amado y aborrecido*, Egipto vuelve a ser un lugar de referencia lejano e idealizado. Lidoro miente al identificar la nave en que ha llegado a la costa: *De Abido, que a Alejandría / de Egipto pasaba, llena / de riquezas y esperanzas* (1695). Calderón utiliza el topónimo a medio camino entre la geografía mítica y la geografía real, con coherencia geográfica al referirse a Alejandría o al Nilo, aunque con poca precisión, porque lo que interesa es referir un lugar exótico, lejano y antiguo.

B] Egipto era un lugar conocido por los griegos desde su más remota antigüedad. Con este topónimo se referían tanto al río Nilo como al país que éste baña. Las referencias a su territorio y a su brillante civilización menudean en la literatura griega, con lo que, a

¹⁰¹⁰ *H. Ap.* 25-27 ἢ ὡς σε πρῶτον Λητῶ τέκε, χάριμα βροτοῖσι, / κλινθεῖσα πρὸς Κύνθου ὄρος κραναῆ ἐνὶ νήσῳ, / Δήλω ἐν ἀμφιούτῃ.

¹⁰¹¹ Call. *Del.* 1-2. Τὴν ἰερόν... / Δήλον, Ἀπόλλωνος κουροτρόφον.

¹⁰¹² PÉREZ DE MOYA, II, 19, 1.

título de simple ejemplo, hemos escogido una de la *Odisea*¹⁰¹³ en la que Egipto designa al río Nilo. Cuando al principio de la obra Telémaco busca información sobre su padre, acude a Esparta y conversa con Menelao. El caudillo aqueo le cuenta su regreso, que incluyó una estancia en Egipto y la llegada a la *corriente del Egipto, río nacido del cielo*.

C] La conexión entre el Nilo y Egipto, tan vigente hoy en día como en la Antigüedad, también la asumían nuestros autores del Siglo de Oro, como pone de manifiesto Góngora¹⁰¹⁴ en *Las firmezas de Isabela*, cuando en un aparte dice Tadeo que *No suele al Egipto el Nilo / más sabandijas dejar / que yo le dejo cuidados, / y pesadumbres les dejo*.

EPIRO (Ἐπειρος, Epirus)			Total menciones: 9
FRP (2)	FAP (2)	MDJ (5)	

A] Dividida hoy en día entre Albania y Grecia, la región del Epiro estaba situada en la zona noroccidental de la Grecia antigua, limitando al norte con Iliria, y al oeste con Tesalia y Macedonia, de las que la separaba la cadena montañosa del Pindo. Su principal ciudad era Dodona, famosa por cobijar uno de los santuarios más visitados de Grecia. Vivió su momento histórico más célebre en su enfrentamiento contra los romanos, bajo la dirección de su famoso rey Pirro, en el contexto de la expansión romana por Italia. Anexionada al Imperio a partir del año 146 a.C., figuró entre sus provincias, limitando con Acaya al sur, Macedonia al este y el Ilírico al norte. En Calderón, el Epiro es uno de esos lugares con aroma a Grecia antigua que forman parte de su geografía mítica. En *La fiera, el rayo y la piedra*, Ifis se nos aparece como príncipe de Epiro (*...Ifis, príncipe de Epiro / soy, que a la Arcadia viniendo, / provincia mía, corrí / tormenta* 1613), cuando la tradición clásica lo considera originario de Chipre, igual que Anaxárete. En *El monstruo de los jardines* vuelve a ser patria de un príncipe, en este caso de Lidoro, personaje sin soporte mítico tradicional al que hay que buscar origen (*...salí una tarde de Epiro / ufano...* 1987). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* Polidites (Polidectes) cita a Epiro como patria de Dánae y Perseo, cuando ordena al segundo ir a buscar un ajuar digno para su madre (*A la corte / es bien que al instante partas, / y que vuelvas prevenido / de carroza, joyas, galas, / y todos los aparatos / que convienen a una infanta / de Epiro* 1659). Pero la navegación de Perseo hacia el Epiro se ve truncada por una tempestad, según le cuenta el sirviente Celio a su señor, Fineo, rival de Perseo en los amores de Andrómeda: *¡Triste suerte / mandó a la armada que vimos, / que hecha ciudad de bajeles / a Epiro iba!* (1662)

B] Es bien sabido, con respecto a la última de las comedias citadas, que la patria de Dánae es Argos, y su padre y rey, Acrisio, es quien la encarcela para evitar el oráculo que dicta su muerte por mano de su nieto. Cuando nace el niño de la mágica unión de Zeus con Dánae, madre e hijo son dejados a la ventura del mar, hasta que arriban a la isla de Sérifos. Nada hay en el mito que permita una alusión oportuna a Epiro, por lo que tenemos que volver a apelar a la poca importancia que para Calderón tenía la precisión en sus referencias geográficas, siempre y cuando éstas destilaran el

¹⁰¹³ *Od.* IV 477-478 ...Αἰγύπτιοι, διπετέος ποταμοῖο... ὕδαρ...

¹⁰¹⁴ GÓNGORA, *Las firmezas de Isabela*, 370-373.

imprescindible aroma a mito antiguo. Tal vez influya en el subconsciente de Calderón el nombre del último rey macedonio, Perseo, bajo cuya soberanía se encontraba el Epiro, y cuya derrota frente al cónsul Emilio Paulo en la famosa batalla de Pidna fue todo un hito en la historia antigua, aunque también es muy posible que ello sea aventurar demasiado.

C] Tradición que, en todo caso, se hace patente en *Las grandezas de Alejandro*, de Lope de Vega, donde el rey de Epiro es un personaje relevante (pues la madre de Alejandro, Olímpide, es princesa de este lugar). El Epiro, para un español del Siglo de Oro, se refería a Albania y a Grecia occidental, o incluso a toda Grecia. Es un término antiguo de límites imprecisos que con frecuencia tiene un valor metonímico.

ÉSTIGE (Στύξ, Styx)		Total menciones: 2
PDR (1)	HSF (1)	

CANCÉRBERO / LETE / PLUTÓN

A] En la *Púrpura de la rosa* Venus insta a Adonis a huir ante la presencia de Marte, porque ella se defenderá con las aguas leteas y estigias, capaces de adormecer al dios, pues tienen incluso la virtud de templar los rayos que Vulcano forja para Júpiter en su fragua: *Para el abrasado temple / que montes fulmina, / de venenosas aguas se vale / Leteas y Estigias* (1779). En *El hijo del Sol, Faetón*, aparece Éstige mencionada como laguna, y como la referencia sobre la que se hacen juramentos inviolables. Apolo, para dar seguridad a Faetón de que cumplirá su juramento, se compromete a llevarlo a cabo jurándolo por la laguna Estigia: *Mas porque no te acobardes / en pedir, ni de mí dudes, / por la gran laguna Estigia, / juramento indisoluble / de los dioses, cumplir hoy / juro cuanto tú pronuncies* (1897). Calderón menciona las aguas estigias en dos de sus propiedades más disímiles, como portadoras de un poder mágico y como compromiso sagrado de un juramento.

B] La laguna o río Éstige (más conocida por su derivación adjetival, *Estigia, la odiosa*) es otro de los elementos esenciales del paisaje infernal. Hesíodo¹⁰¹⁵ la considera una de las tres mil Oceánides, hijas de Océano y Tetis. Cuenta también Hesíodo cómo Zeus honró a Éstige, con la que había tenido varios hijos, con ser referencia en los juramentos de los dioses y más adelante describe las terribles consecuencias que para los inmortales tiene conculcar el compromiso proferido en nombre de la infernal laguna. En la *Odisea*¹⁰¹⁶ se alude también a la fuerza de este juramento: *...y el agua de Éstige, que es el mayor juramento y el más temible para los bienaventurados dioses...* Muy semejante es la advertencia que encontramos en Virgilio¹⁰¹⁷: *y la laguna Estigia, sobre la que temen jurar los dioses y engañar a su numen*. En la descripción del mundo infernal que nos hace el poeta romano, Éstige aparece también como una compleja corriente con nueve meandros que aprisiona a los allí relegados.

¹⁰¹⁵ Hes. *Th.* 361-368; 397-403; 775-807.

¹⁰¹⁶ *Od.* V 185-186 Στυγὸς ὕδωρ, ὃς τε μέγιστος / ὄρκος δεινότατός τε πέλει μακάρεσσι θεοῖσι

¹⁰¹⁷ Verg. *Aen.* VI 323-324 *Stygiamque paludem / di cuius iurare timent et fallere numen. 439 et nouies Styx interfussa coerces.*

C] Pérez de Moya¹⁰¹⁸ le dedica a la laguna Estigia uno de los capítulos del libro VII de su gran manual mitográfico, el que pasa revista a los lugares y seres del trasmundo. Destaca sobre todo el carácter sagrado e inviolable de los juramentos hechos sobre la sagrada laguna y los castigos que, según Hesíodo, esperan a los dioses que se atrevan a contravenirlos. El juramento por la laguna Estigia nos lo encontramos también en un soneto de Juan de Timoneda¹⁰¹⁹ con alguna intención burlesca hacia la mitología clásica, pues en él Diana insta a Apolo a que le diga si ha visto cabellos más hermosos que los suyos, y como el dios tarda en responder, su hermana se impacienta: *«pues que tarda tu respuesta / con la laguna Estigia te conjuro / que me digas verdad»*. En *La Gitanilla*, una de las novelas ejemplares de Cervantes¹⁰²⁰, Preciosa dice no fiarse de los juramentos que dan los amantes, ni por lo más sagrado: *Y así son, según pienso, los del amante, que por conseguir su deseo prometerá las alas de Mercurio, y los rayos de Júpiter, como me prometió a mí un cierto poeta, y juraba por la laguna Estigia.*

ETA (Oἶτη, Oeta)	Total menciones: 11
-------------------------	---------------------

TMP (8)	ALA (3)
---------	---------

HÉRCULES

A] El monte Eta, emplazado al sur de Tesalia, es una importante estribación del macizo del Pindo, que supera los dos mil metros de altura. En la geografía mitológica es célebre por ser el lugar de la apoteosis del mayor de los héroes, Hércules. A este monte llegan Teseo y Perseo en *Los tres mayores prodigios*, tras sus respectivos periplos cuajados de riesgo y aventura. Acuden en ayuda de su amigo Hércules, aunque nada podrán hacer para salvar a éste de la terrible muerte que le espera en el templo de Apolo, al vestir la túnica que Neso había entregado a Deyanira como mortífero don. Teseo deja claro el plan de viaje en la primera jornada: *Con esta demanda, pues, / he de andar Europa entera, / hasta que otro amigo y yo / demos a África la vuelta, / que término de los dos / ha de ser el monte Oeta* (1562). El monte es descrito por Hércules con tópicos, aunque hermosas palabras: *Moradores del Oeta / monte que altivo y soberbio, / es, empinando la frente, / verde columna del cielo* (1575). Lo vuelve a citar, al dar cuenta de su camino, desde el Flegra hasta el Eta, *...ese gigante / de hiedra...* (1576). En *Ni Amor se libra de amor*, Psiquis reprocha a Anteo que no se está realizando el viaje previsto, pues había quedado con él en ir al templo de Júpiter en el Eta para suplicar al dios (según la propia divinidad había aconsejado a Anteo) para que intercediera entre ella y la enojada Venus: *Mandóte Júpiter, pues, / que yo en el monte de Oeta / sus aras sacrificase, / para que con eso fuera / medianero entre mí y Venus* (1959-60). Más adelante, Atamas miente a los pretendientes de Psiquis, contándoles que la joven había muerto en el presunto viaje al monte Eta: *...ya que murió, como os dije, / a un accidente postrada / en la embarcación de Oeta* (1970).

B] Heródoto¹⁰²¹ cita al monte en relación con las Termópilas, un estrecho paso que tiene como una de sus paredes una estribación del Eta, y también que en aquel lugar existía

¹⁰¹⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VII, 2.

¹⁰¹⁹ TIMONEDA, *Sarao de amor*, CXLVII, 9-11.

¹⁰²⁰ CERVANTES, *La Gitanilla*, p. 104.

¹⁰²¹ Hdt. VII 176 3.

un altar dedicado a Heracles. Una obra importante que establece la vinculación del héroe con el monte es la tragedia de Séneca *Hercules Oetaeus*, que, por muy discutida que sea su atribución, ha contribuido desde su título a asociar al personaje con el accidente geográfico.

C] El nombrado *Oeta*, como lo denomina Cervantes¹⁰²² en su *Viaje del Parnaso*, aparece con frecuencia en nuestra literatura, casi siempre asociado a la apoteosis de Hércules (aunque también a la *Gigantomaquia*, pues el Eta es una de las montañas apiladas por los Gigantes para acercarse al cielo). Garcilaso¹⁰²³ lo cita en relación al episodio hercúleo: *¿Piensas que es otro el fuego que en Oeta / de Alcides consumió la mortal parte / cuando voló el espíritu a alta meta?*

ETIOPIA (Αἰθιοπία, Aethiopia)	Total menciones: 4
--------------------------------------	--------------------

AYC (4)

CLÍMENE / FAETÓN

A] Etiopía sólo aparece como topónimo en una de las comedias consideradas (*Apolo y Clímene*), en la que es el lugar donde se desarrolla la trama. Admeto es rey de Etiopía, como lo pone de manifiesto una de las damas de Clímene cuando le recuerda a ésta su noble abolengo: *...cuando juzgó Etiopía que / naciendo única heredera / de los estados de Admeto, / nacías a ser su reina...* (1821). Cuando Admeto, en la jornada segunda, no tiene más remedio que desvelar los vaticinios del oráculo que le hacía tener cautiva a Clímene, y cuenta cómo éstos previenen que Faetón arrasará Etiopía, relaciona el lugar con otros topónimos que resultan verosímiles geográficamente: *...cuya ardiente saña / ha de atravesar Etiopía / con tal fuego, que no haya / desde donde el Nilo empieza / hasta donde el Nilo acaba, / siendo en Egipto sus bocas / hidra de siete gargantas...* (1830-1). A la correcta identificación ayuda, sin duda, el hecho de que el topónimo se haya mantenido hasta hoy en día más o menos relacionado con la misma localización geográfica. Al vincular el nombre de sus habitantes (Αἰθίοπες, que etimológicamente podríamos interpretar como *con la cara quemada*)¹⁰²⁴ con el mito de Faetón, Calderón ofrece la tradicional explicación de su color negro, no sin algún resabio racista: *«...de suerte / que venga a ser de la humana / naturaleza Etiopía / borrón de tan triste mancha, / que al sol parezcan sus gentes / negras sombras de las blancas»* (1831). Esto implica, a título de anécdota, que sus súbditos eran blancos antes de la funesta caída de Faetón.

B] La naturaleza etíope de Admeto es una de las importantes innovaciones que, como al tratar su personaje ha sido dicho, hace Calderón sobre los mitos relacionados con el ciclo de Faetón (baste recordar tan sólo la paternidad de Admeto sobre Clímene). El rey Admeto, en fuentes tan autorizadas como la tragedia *Alceste* de Eurípides¹⁰²⁵, tiene su reino en Feras, Tesalia. En esta obra, al llegar Heracles a su reino, lo saluda recordando

¹⁰²² CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, I, 30.

¹⁰²³ GARCILASO DE LA VEGA, *Elegía I*, 253-255.

¹⁰²⁴ Comparte origen etimológico con otro de los términos recogidos en nuestro diccionario, Αἶθων (*Etonte*, uno de los caballos que tiran del carro del Sol). Ambos derivan de la raíz contenida en el verbo αἶθω, *quemar*.

¹⁰²⁵ E. Alc. 510 Ἄδμητε, καὶ σὺ χαῖρε, Θεσσαλῶν ἄναξ.

sus dominios: *Salud, Admeto, rey de los Tesalios*. El color negro de los Etiópes es explicado, por ejemplo, en la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio¹⁰²⁶: *Se piensa que fue entonces, al afluir la sangre a la superficie del cuerpo, cuando los pueblos etiópes asumieron el color negro*.

C] Pérez de Moya¹⁰²⁷ recoge la leyenda del cambio de color de los Etiópes en su artículo sobre Faetón: *...con la cercanía del Sol, se quemaban, y los ríos y montes con fuego ardían; hasta los etiópes, del gran calor se pusieron negros*. Por otro lado, Etiopía viene a significar para nuestros autores del Siglo de Oro toda el África negra, no sólo la región al sur de Egipto. Quevedo¹⁰²⁸, en el inolvidable menú del dómine Cabra, nos informa de manera muy peculiar sobre la asociación de Etiopía con la raza negra: *Unos decían: «¡Garbanzos negros! Sin duda son de Etiopía»*.

ETNA (Αἴτνη, Aetna)						Total menciones: 23
MEA (3)	TMP (2)	HDA (1)	FRP (5)	FAP (1)	LDA (1)	CAM (1)
FAM (2)	AYC (3)	ALA (1)	EDP (1)	EDO (1)	LDM (1)	

CÍCLOPES / FLEGRA / VULCANO

A] La referencia al famoso volcán siciliano, en la mayoría de las ocasiones, es utilizada por Calderón para expresar un estado de ánimo de máxima irritación, a punto, podríamos decir, de entrar en erupción. Así lo encontramos, por ejemplo en *Los tres mayores prodigios*, cuando Medea no puede soportar que Friso le consagre a Marte el vellocino de oro, en lugar de a ella (*Por la boca y por los ojos / áspid soy, ponzoña vierto, / Etna soy, llamas arrojó* 1551). Muy similar es la expresión de Semíramis en *La hija del aire* al estar alejada del poder: *¡Yo sin mandar! De ira rabio. / ¡Yo sin reinar! Pierdo el juicio. / Etna soy, llamas aborto; / volcán soy, rayos respiro* (761). La ira desatada de un dios, y más si se trata de Júpiter, es con lo que amenaza Discordia en *La estatua de Prometeo* si no se cumplen las dos decisiones que ha tomado el padre de los dioses (el famoso castigo a Prometeo y la destrucción de la estatua que reproduce a Minerva): *...el Cáucaso todo, de Jove al rigor, / Etna, volcán, Mongibelo, Vesubio / de más vivo incendio, de más vivo ardor...* (2094). En la primera versión del auto sacramental *El divino Orfeo*, Aristeo (el demonio) habla de su pasión por Eurídice (el alma humana) que lo hace estar *...hecho un Etna, de las llamas / que abrasan y no consumen* (1827). El Etna como metáfora de la pasión amorosa, como un estado ardiente del espíritu, lo encontramos en *El laurel de Apolo*, donde Dafne, al recibir la plúmbea flecha de Amor, siente que su pasión por Céfalos desaparece: *...parece que todo el Etna del pecho / en cenizas se convierte...* (1755). Pasión amorosa es la que siente Céfalos por Procris, en *Celos, aun del aire, matan* *...un Etna el corazón, volcán el pecho* (1801).

Otras veces el Etna no es más que la alusión a una gran destrucción o incendio, como cuando en *Ni Amor se libra de amor* Psiquis desea que la nave que la ha traído y

¹⁰²⁶ Ov. *Met.* II, 235-236 *Sanguine tunc credunt in corpora summa uocato / Aethiopum populos nigrum traxisse colorem*.

¹⁰²⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 8.

¹⁰²⁸ QUEVEDO, *El Buscón*, pág. 100 e. c.

abandonado en la isla desierta sea aniquilada: ...y cuando de ellas escapes / mal descuidada pavesa / en tu pañol se encienda. / Siendo volcán del mar, del aire Etna (1962). La destrucción total del palacio, cuando Psiquis rompe la promesa ofrecida a Cupido y lo descubre por la noche, es comparada por un sirviente con una erupción volcánica (*SELENISA*.- *Que sobre nosotros caen / esas montañas parece*. *ARSIDAS*.- *O que quieren abortar / Etnas sus preñados vientres* 1980). Lidoro, en *Amado y aborrecido*, confía a Irene que el barco que está en el puerto llega a liberarlos a ambos, y viene bien pertrechado con armas de guerra. Al acudir camuflado, la referencia se enriquece con el famoso caballo de Troya: *Preñado caballo griego / de máquinas exquisitas / de fuego, es Etna del mar...* (1712). Medusa prefiere destruirse a sí misma a caer en poder de Perseo, y de esta manera lo expresa en *Fortunas de Andrómeda y Perseo: Mas con todo huiré de ti, / porque yo conmigo acabe, / respirando Etnas de fuego, / mongibelos y volcanes...* (1672). En *Fieras afemina amor* el rey Euristio amenaza, a pesar de su vejez, con mostrar su arrojo en la batalla: ...verán de ser del Etna canas, / que en la cumbre ostenta nieve / y fuego en el pecho guarda (2042).

En otras ocasiones su uso es simplemente geográfico, utilizando el topónimo como señal de identidad de Trinacria (Sicilia), como sucede en *El mayor encanto, amor*, cuando Circe da cuenta a Ulises de su biografía: ...a Trinacria vine, donde / en este apartado sitio / del Etna y del Lilibeo, / estos palacios fabrico... (1517). También hace Irífle una precisión geográfica al comienzo de *La fiera, el rayo y la piedra*, cuando explica a Pigmalión, Ifis y Céfalo dónde se encuentran: ...este prodigioso monte / que el mar de una parte cerca / y de otra al Etna contiguo / es bastardo hijo del Etna... (1595).

La fiera de un monstruo es también expresada recurriendo al famoso volcán. En *Fieras afemina amor* Hércules no tiene miedo del dragón que guarda el Jardín de las Hespérides ...a pesar de sus violentos / Vesubios, volcanes y Etnas... (2050). Trasladando la ferocidad de los monstruos a lugares pavorosos, Verdad, en el auto sacramental *El laberinto del mundo*, aplicando una notable hipérbole, describe el laberinto del siguiente modo: *Su fábrica es tan oscura, / tan pavorosa y funesta, / que aun para expirar no tiene / más claraboya que el Etna* (1567).

B] Todas estas referencias nos indican una fuerte querencia por parte de Calderón hacia el uso metafórico de la imagen de un volcán para expresar con vivacidad grandes catástrofes, naturales y anímicas. El Etna, es el volcán más famoso de la tradición literaria grecolatina, y por tanto no es extraño que, puestos al servicio de la metáfora volcánica, Calderón recurra con frecuencia a un lugar de tanta *solera* mitológica. El Etna como taller de los Cíclopes forjadores del rayo bajo la tutela de Vulcano, lo tenemos descrito por Virgilio¹⁰²⁹, entre otros testimonios literarios antiguos que los ubican allí; notable entre ellos por su antigüedad y relevancia es el que aparece en el *Cíclope* de Eurípides¹⁰³⁰, en el que Ulises reprocha a Polifemo vivir tan lejos de Grecia, *A la vera del Etna, roca que echa fuego*. Sus erupciones no son otra cosa que las llamaradas que por su boca expulsa el gigante Tifoeo (cf. este apartado), después de haber sido derrotado por Zeus en el último intento de asalto al poder olímpico. Calderón utiliza la mención al Etna como un tópico literario, sin el menor interés por su precisión geográfica, hasta el punto de asociarlo en cuatro ocasiones con el Mongibelo, como si éste (que no es sino una denominación de origen árabe para el mismo volcán), fuera un

¹⁰²⁹ Verg. *Aen.* VIII 407-443.

¹⁰³⁰ E. *Cyc* 298 ὑπ' Αἴτνη, τῆι πυριστάκτωι πέτραι.

monte diferente. Antecedente del uso metafórico del Etna como descriptor de un estado anímico lo encontramos ya en Ovidio¹⁰³¹, cuando el Cíclope Polifemo se queja desesperado de la indiferencia de Galatea: *y me parece que llevo en mi pecho el Etna con su fuego. Y tú, Galatea, no te conmueves.*

C] En la literatura española áurea¹⁰³² no es infrecuente encontrar menciones al Etna parecidas a las calderonianas, aunque en ningún autor hemos dado con tanta cantidad y frecuencia. En Lope de Vega¹⁰³³, por ejemplo, en el soneto *Belleza singular* vemos el uso metafórico del Etna, reflejando la pasión que una forma de belleza clásica femenina puede contener en su interior: *Etna de amor, que de tu mismo hielo / despides llamas entre mármol paro.*

EVENO / ETMO (Εὐηνος, Euenus)	Total menciones: 5
--------------------------------------	--------------------

TMP (5)

DEYANIRA / HÉRCULES / NESO

A] Hemos considerado que, a pesar de la distancia formal entre ambos términos (que no es insalvable si no se le da mucha importancia a la precisión geográfica), Calderón se refería con el hidrónimo *Etmo* al río *Eveno*, escenario del episodio del rapto de Deyanira por Neso. De acuerdo a lo que aparece en *Los tres mayores prodigios*, el Etmo sería un río cercano al monte Eta: *Moradores del Oeta, monte que altivo y soberbio, / es, empinando la frente, / verde columna del cielo: / vecinos de las riberas / de ese cristalino Etmo...* (1575). De acuerdo con esta comedia, éste es el río en que se desarrollaría el rapto de Deyanira por parte del centauro Neso. Deyanira defiende su honestidad ante el centauro: *...primero que ofendida verme muerta; / a cuyo fin, con hechos inhumanos, / me diera yo la muerte con mis manos, / con mi aliento me ahogara, / o al Etmo desde aquí me despeñara* (1579). El río, tal como lo describe el villano Clarín a Hércules, cuando éste le pregunta por el lugar donde se ha visto a Deyanira, cruza un intrincado bosque y está en ese tramo muy cerca del mar, pues varía su corriente de acuerdo a las mareas: *...donde desangrado brazo / del mar, neutral corre el Etmo / ya hacia abajo, y ya hacia arriba* (1577).

B] Las fuentes clásicas ubican de manera unánime el episodio del rapto de Deyanira en las aguas del Eveno. Ovidio¹⁰³⁴, por ejemplo, emplaza el suceso en *las vertiginosas corrientes del Eveno*. Lo mismo hace Séneca¹⁰³⁵ en su *Hércules en el Eta: de manera casual el Eveno, llevaba en su curso errante por los campos un profundo caudal hacia el mar a punto de desbordar sus orillas*. El río tomó este nombre de un rey de Etolia,

¹⁰³¹ Ov. *Met.* XIII 868-870 *cumque suis uideor translata uiribus Aetnam / pectore ferre meo: nec tu, Galatea, moueris!*

¹⁰³² En ARCAZ POZO (1999) tenemos un estudio del uso metafórico del Etna (sobre todo como expresión de la pasión amorosa) en tres de los más grandes poetas de nuestro siglo XVI (Castillejo, Hurtado de Mendoza y Herrera). El autor ofrece, además, las fuentes clásicas de este uso, como Teócrito, Catulo y Ovidio.

¹⁰³³ LOPE DE VEGA, *Rimas*, 155, 3-4.

¹⁰³⁴ Ov. *Met.* IX 104 *...Eueni rapidas ... ad undas.*

¹⁰³⁵ Sen. *HO.* 500-502 *forte per campos uagus / Euenos altum gurgitem in pontum ferens / iam paene summis turbidus ripis erat.*

hijo de Ares, que se arrojó a ese río, antes llamado Licormas, frustrado por no poder dar alcance al raptor de su hija.

C] Testimonios de autores romanos que sigue Pérez de Moya¹⁰³⁶, quien se refiere a Neso en el capítulo dedicado al centauro *...habitando cerca del río Hebeno, de Calidonia...* Ninguna referencia hemos encontrado al presunto río *Etmo* de Calderón en nuestra literatura.

FLEGRA (Φλέγρα, Phlegra)	Total menciones: 9
---------------------------------	--------------------

MEA (7)	TMP (1)	ESP (1)
---------	---------	---------

ETNA / GIGANTES

A] El Flegra es en Calderón un volcán siciliano. Así en *El mayor encanto, amor*, cuando Circe invita a Ulises a permanecer con ella, con el cambio de actitud que ello implica, lo hace utilizando al monte en la metáfora: *...siendo el Flegra, desde hoy / no ya fiero, no ya esquivo / hospedaje de Saturno, / siempre en roja sangre tinto, / selva sí de Amor y Venus / deleitoso paraíso...* (1518). Que las mansiones de Circe se ubicaban en este monte, queda claro cuando se refiere a él Arsidas, príncipe de Trinacria, dispuesto a atacarla: *Hoy este asombro muera, / perezca hoy la memoria de esta fiera, / que a Trinacria estos campos tiraniza / siendo el Flegra su hoguera y su ceniza* (1539). En *Los tres mayores prodigios* se cita al monte como uno de los que utilizaron los Gigantes para asaltar el poder olímpico en la famosa *Gigantomaquia*: *Desde el Flegra, aquel robusto / peñasco que fue en un tiempo / campaña de hombres y dioses, / cuando gigantes soberbios / intentaron escalar / la majestad de los cielos...* (1576). Otra alusión al mismo suceso encontramos en el auto sacramental *El sacro Parnaso*, dentro de la disputa de mitología comparada que entablan Judaísmo y Gentilidad: *Aquí el bárbaro Tifeo, / del Flegra en los tres volcanes, / montes sobre montes pone, / haciendo que al monte escalen / las desafortadas iras / de sus disformes titanes* (780).

B] No sabemos con qué criterio geográfico ubica Calderón al monte Flegra en Sicilia. En todo caso, ya hemos visto que, si manipula con libertad la tradición mítica en general, en el caso de la geografía mítica sus escrúpulos son aún menores. Los campos de Flegra es el lugar donde se desarrolla la *Gigantomaquia*, o lucha de los Gigantes contra los Olímpicos, instigada por Gea, que pretende vengar la derrota de sus hijos los Titanes, que habían nacido precisamente en ese lugar. Flegra es el nombre mítico de Palene (hoy conocida como Casandra), la más occidental de las tres penínsulas de la Calcídica Macedonia. En la *Biblioteca de Apolodoro*¹⁰³⁷, Flegra aparece como el lugar de nacimiento de los Gigantes, aunque para el anónimo mitógrafo se distingue bien de Palene: *Nacieron, según dicen algunos, en Flegras y, según otros, en Palene*. Ovidio¹⁰³⁸, por su parte, evoca la *Gigantomaquia* en boca de Orfeo, que comienza a entonar la historia de Jacinto: *He cantado con plectro más serio a los Gigantes y a los victoriosos rayos diseminados por los campos del Flegra*.

¹⁰³⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 15.

¹⁰³⁷ *Apollod.* I 6 1 ἐγένοντο δὲ, ὡς μὲν τινες λέγουσιν, ἐν Φλέγραις, ὡς δὲ ἄλλοι, ἐν Παλλήνῃ. Flegra(s) estaba situada precisamente en la península de Palene.

¹⁰³⁸ *Ov. Met.* X 150-151 *cecini plectro grauiore Gigantas / sparsaque Phlegraeis uictricia fulmina campis*.

C] En las letras áureas españolas no es difícil encontrar al monte Flegra asociado con la *Gigantomaquia*. En *La Arcadia* de Lope¹⁰³⁹, por ejemplo, tenemos una alusión de este tipo: *No permitáis que intente / la tierra humilde guerra contra el cielo / y pongan otra vez Olimpo en Flegra / sus hijos atrevidos...* Góngora¹⁰⁴⁰, en un soneto dedicado al Monte Sacro de Granada, recupera otra vez el recuerdo del monte y de la gran batalla: *Trofeo es dulcemente levantado / no ponderosa y grave pesadumbre / para oprimir en Flegra la costumbre / del bando contra el cielo conjurado*. Por último, Fernando de Herrera¹⁰⁴¹, dedica su atención a la mítica lucha, mencionando a Flegra como centro del combate: *Mas del sangriento Marte / las fuerzas alabó y desnuda espada, / y la braveza y arte / d' aquella diestra armada, / cuya furia fue en Flegra lamentada*.

FRIGIA (Φρυγία, Frygia)	Total menciones: 1
--------------------------------	--------------------

EDJ (1)

VELLOCINO DE ORO

A] En el auto sacramental *El divino Jasón* Calderón hace la única referencia que tenemos a esta región al oponer el *vellocino histórico* al *vellocino alegórico*: *...no es aquel que en el Esponto / navegó pasando a Frigia, / sino el alma por quien lloro* (63).

B] Frigia es un reino histórico de origen indoeuropeo cuyas primeras noticias en la historiografía griega derivan de Heródoto¹⁰⁴², quien alude brevemente a él en el libro primero de su *Historia*, refiriéndose al célebre rey Midas. En la *Ilíada*¹⁰⁴³ ya se menciona a Frigia como *el país rico en vides*. Zona en tradicional disputa entre persas, griegos y romanos, cuando llegó a formar parte del Imperio Romano no constituyó una provincia con ese nombre, quedando por tanto su recuerdo muy asociado a tiempos remotos. Una visión extensa de Frigia podría incluir Troya y, en términos generales, la ribera sur del Helesponto. Pero no abarca en ningún caso, como hace Calderón con su habitual desinterés por la precisión geográfica, la Cólquide, destino de Jasón, tal y como sugiere nuestro autor en el pasaje citado.

C] Igualmente vemos en Lope de Vega¹⁰⁴⁴ una alusión que parece presuponer la misma idea: *Cuatro veces el sol en oro y grana / pasados del hibierno los enojos, / bañó la piel del frigio vellocino*. Con el vellocino se hace referencia a la constelación de Aries, pero nada justifica su apelativo de *frigio*. Por otro lado, el camino que llevaron los Argonautas les hizo cruzar el Helesponto, pero no penetrar en Frigia, como sugiere Calderón.

¹⁰³⁹ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, II (155-156).

¹⁰⁴⁰ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 109, 5-8.

¹⁰⁴¹ HERRERA, *Poesías*, Canción III, 36-40.

¹⁰⁴² Hdt. I 14.

¹⁰⁴³ Il. III 184 Φρυγίην...ἀμπελόεσσαν.

¹⁰⁴⁴ LOPE DE VEGA, *Amarilis*, 376.

GNIDO (Κνίδος, Gnidus)				Total menciones: 43
AYA (7)	PDR (2)	ALA (23)	MDJ (11)	

VENUS

A] Gnido era una pequeña isla (hoy unida al continente por un istmo) en el sur de Asia Menor, en la zona de expansión doria del Dodecaneso, entre Rodas al sur y Cos al norte. Tenía en la Antigüedad un templo dedicado a Afrodita y su fama deriva esencialmente de la famosa escultura de Praxíteles, la *Venus de Gnido*, de la que se han conservado varias copias romanas. En Calderón, Gnido aparece siempre como una isla con un valor más simbólico que geográfico, pues participa en disputas que no son sino certámenes entre dioses o, más bien, entre los conceptos que representan determinados dioses. En *La Púrpura de la rosa*, por ejemplo, Marte tiene que dejar a Venus muy a su pesar (y a merced del sentimiento amoroso que Venus y Adonis se merecen) porque le reclaman sus deberes militares para con Gnido, isla que él defiende y que está enfrentada a Delfos, partidaria de Apolo. ¿...y más hoy, que Gnido y Delfos / islas de Marte y el Sol / arden en guerras, a cuya / causa ausente de ti estoy? (1768). Enfrentamiento prácticamente imposible, si sólo atendiéramos a criterios geográficos e históricos.

En *Ni Amor se libra de amor*, Gnido es el escenario en que se desarrolla la comedia, y fundamenta esta circunstancia en ser isla asociada al culto de Venus. Se menciona el templo de la diosa (del que, dicho sea de paso, hay constancia arqueológica) y se hace a Psiquis infanta de Gnido, y a su padre Atamas, rey del mismo lugar. De hecho, la comedia comienza con una ceremonia de sacrificio a Venus: ...que hoy en Gnido se hacen / los sacrificios de Venus... (1946). Es en este sacrificio donde el pueblo, cegado por la belleza de Psiquis, encumbra a ésta sobre la diosa, con la consiguiente cólera de Venus. Gnido es también el lugar donde se desarrolla la acción en *El monstruo de los jardines*. Deidamía es la infanta de Gnido, y no de Esciros, que es la isla en que la tradición mitológica ubica de manera unánime este episodio de la biografía de Aquiles. El rey es presentado como *rey de Gnido*, y no como el Licomedes en cuya corte tuvo temporal refugio el joven héroe cuando trataba, con la ayuda de su madre, de sortear su destino.

En *Amado y aborrecido* volvemos a encontrarnos a Gnido como la representación simbólica de una oposición entre diosas. Rivalidad entre una y otra (y lo que ellas significan) que es el verdadero eje argumental de la comedia. En este caso la isla representa el partido de Diana, frente a Chipre, muy asociada con el culto a la diosa del amor (*Hija soy de Ligdógenes de Gnido, / isla del archipiélago, que ufana, / como ésta a Venus consagrada ha sido, / aquella consagrada fue a Diana: / de cuyo opuesto rito ha procedido / entre las dos la enemistad tirana / que las mantiene en iras y rencores, / hija de olvidos una, otra de amores* 1687). En la comedia se habla de una invasión de Gnido por parte de Chipre, y los planes de uno de los personajes, Lidoro, primo de Irene (infanta de Gnido), de devolver la jugada e invadir Chipre.

B] Como lugar caro a Venus en la tradición clásica, encontramos una tierna referencia a la isla en Ovidio¹⁰⁴⁵, en la que vemos a la diosa tan obcecada en su amor a Adonis que ...ya no se cuida de las playas de Citera, no visita Pafos, ceñida por el profundo mar ni a Gnido, abundante en peces ni a Amatunte, rica en metales.

¹⁰⁴⁵ Ov. Met. X 529-531 ...non Cythereia curat / litora, no alto repetit Paphon aequore cinctam / piscosamque Cnidon grauidamue Amathunta metallis.

C] En la literatura española su mayor celebridad deriva, sin duda, de la famosísima *canción quinta* de Garcilaso de la Vega¹⁰⁴⁶, dedicada a la *Flor de Gnido*, que no es otra que Venus (por mucho que la diosa fuera trasunto de una dama napolitana de la época): *...no pienses que cantado / sería de mí, hermosa flor de Gnido, / el fiero Marte airado...* Muy delicada es la alusión de Góngora¹⁰⁴⁷ a este lugar, metonimia de la propia Venus, en su *Fábula de Polifemo y Galatea: Cuantas produce Pafo, engendra Gnido / negras violas, blancos alhelíes, / llueven sobre el que Amor quiere que sea, / tálamo de Acis y Galatea*.

HELESPONTO (Ἑλλήσποντος, Hellespontus)		Total menciones: 2
TMP (1)	VDP (1)	

ABIDO / FRIXO / HELE / VELLOCINO DE ORO

A] La mención al accidente geográfico del Helesponto, hoy más conocido como *estrecho de los Dardanelos*, está ligada al mito de Frixo y Hele y el vellocino de oro. Calderón da por dos veces la explicación etimológica del nombre del famoso canal natural que comunica el mar Egeo con el mar de Mármara. Es el lugar de hechos mitológicos e históricos de gran relevancia, como el mito de Hero y Leandro o la famosa flagelación del Helesponto ordenada por Jerjes¹⁰⁴⁸. Encontramos al Helesponto mencionado en *Los tres mayores prodigios: ...cuando / Heles, con liviano antojo, / volvió a ver cuánto distaba / la tierra ya de nosotros; / y desvanecida, al agua / cayó, cuyo inmenso golfo, / Ponto llamado hasta allí, / ya con Heles, de uno y otro, / para los siglos futuros / tomó el nombre de Helesponto* (1550).

También aparece este topónimo en dos autos sacramentales. En *El verdadero dios Pan*, de manera muy semejante a la anterior, en referencia al vellocino de oro: *Este es aquel que le dio / Júpiter a Eles, por quien / en flutuoso desdén / el nombre el Ponto cobró / de Eles-Ponto deducido / de Eles y Ponto el renombre; / y habiéndole por más nombre / a Marte, Frisio ofrecido, / Jasón yo de tu beldad, / hoy a Júpiter y a Marte / le robé...* (1256). Y en *El divino Jasón*, notablemente deformado, cuando Jasón quiere dejar claro el sentido de la alegoría, haciendo alusión al vellocino de oro: *...no es aquel que en el Esponto / navegó pasando a Frigia, / sino el alma por quien lloro* (63). El nombre aparece deformado y, tal vez más aún, la mención geográfica, difícil de entender fuera del contexto de la geografía mítica (cf. *Frigia*).

B] Ovidio¹⁰⁴⁹ hace una referencia exacta al lugar relacionándolo con Hele al comenzar a narrar el mito de Laomedonte (y no el de la propia Hele, lo cual da más valor a la cita). En referencia a Apolo se dice que *se detuvo, a este lado del estrecho mar de Hele, hija de Néfele, en los campos de Laomedonte*.

C] La mención al lugar en nuestra literatura áurea está muy relacionada con los dos ciclos míticos de los que es escenario, el de Hero y Leandro y el de Frixo y Hele.

¹⁰⁴⁶ GARCILASO DE LA VEGA, *Canción V*, 11-13.

¹⁰⁴⁷ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 333-337.

¹⁰⁴⁸ Hdt. VII 35.

¹⁰⁴⁹ Ov. *Met.* XI, 195-196 *...angustum citra pontum Nephelidos Helles / Laumedonteis Latoius adstitit aruis.*

Aunque no se hace mención explícita del nombre, tal vez encontramos en Garcilaso¹⁰⁵⁰ la alusión más hermosa a sus embravecidas aguas, a las que el joven Leandro interpela suplicante: *como pudo, esforzó su voz cansada, / y a las ondas habló desta manera / (mas nunca fue su voz de ellas oída): / Ondas, pues no se excusa que yo muera, / dejadme allá llegar, y a la tornada / vuestro furor ejecutá en mi vida.*

HELICÓN (Ἑλικῶν, Helicon)		Total menciones: 2
FAM (1)	ESP (1)	

APOLO / CASTALIA / MUSAS / PARNASO / PÉGASO

A] Las dos menciones que encontramos en Calderón al monte Helicón se hacen vinculando este accidente geográfico con las Musas. En *Fieras afemina amor*, Cibele aparece en escena para recoger el cuerpo muerto de su hijo Anteo, a quien Hércules acaba de vencer. La diosa tiene la intención de ejecutar su venganza sobre el monte Parnaso, de donde las Musas han dejado salir a Pégaso, el caballo alado utilizado por Hércules. En el curso de esta amenaza, menciona otros dos escenarios propios de las Musas: *Del Helicón la frente, / del Castalio la cima, / una agobie, otra gima, / sin que llore su fuente, / aun para el llanto seca su corriente* (2054). La otra alusión al Helicón aparece en el auto sacramental *El sacro Parnaso*. Así como el pagano Parnaso ha sido divinificado, de la misma manera el agua de la fuente del Helicón viene a significar la gracia que pide San Agustín para poder defender lo que antes combatía. San Ambrosio se lo explica con estas palabras: *...Gracia te dará ese bello / cristal, sagrada Helicon, / que al más ofuscado ingenio / numen le añade* (788).

B] El Helicón es un monte de la Grecia central, en la región de Tespias, en Beocia, que se eleva a 1748 metros y que aún conserva su denominación en la actualidad. Su nombre, lógico para un monte, está relacionado con el étimo griego que significa *espiral*. Es uno de los clásicos lugares de habitación de las Musas, como describe con gracia y detalle Hesíodo¹⁰⁵¹ en el comienzo de la *Teogonía*, en que el poeta invoca a las nueve diosas inspiradoras para que le den su aliento: *Comencemos por cantar a las Musas Heliconiadas, que habitan el sagrado gran monte del Helicón...* En este mismo pasaje se menciona la *f fuente del caballo*¹⁰⁵², *Hipocrene*. Su denominación alude al golpe que con su casco le dio Pégaso al monte Helicón cuando, inflamado por la belleza de los cantos que se desprendían del certamen entre las Musas y las Piérides, el monte amenazaba con tocar el cielo. Su paralelo con la fuente Castalia, en las riberas del Parnaso, es evidente, y motivo de confusión en autores posteriores. Ovidio¹⁰⁵³ dedica unos versos a la fuente Hipocrene cuando Atenea, después de ayudar a Perseo en Sérifos, acude al Helicón a contemplar el manantial, que tiene curiosidad por conocer (y *ésta, por el camino que le pareció más corto, llega a Tebas y al virginal Helicón; al llegar a este monte se detuvo y habló de este modo a las sabias hermanas* [se refiere a

¹⁰⁵⁰ GARCILASO DE LA VEGA, *Soneto XXI*, 9-14.

¹⁰⁵¹ Hes. *Th.* 1-2. Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεΐειν, / αἰ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε...

¹⁰⁵² Hes. *Th.* 6. Ἴππου κρήνης.

¹⁰⁵³ Ov. *Met.* V 253-256 *quae super pontum uia uisa breuissima, Thebas / uirgineumque Heliconam petit; quo monte potita / constituit et doctas sic est adfata sorores: / Fama noui fontis nostras peruenit ad aures...*

las Musas]: *ha llegado a mis oídos la fama de una nueva fuente...*). Resulta evidente que el poeta de Sulmona tenía claro estos conceptos geográficos.

C] En nuestro Siglo de Oro, sin embargo, notamos una notable indefinición entre los montes Helicón y Parnaso (entendidos a veces como sinónimos) y entre sus respectivas fuentes, Castalia e Hipocrene. En Pérez de Moya¹⁰⁵⁴, por ejemplo, la confusión es notoria: *Estas dicen haber bebido en la fuente Pegasea o Castalia, del monte Parnaso, que por otro nombre dicen Elicón, y habitar en él*. El Helicón pasa a convertirse en una mención conceptual que implica la inspiración y el éxito poéticos, más que un lugar concreto. Así lo hallamos (con mención a monte y fuente) en su peculiar estilo contorsionado, en un soneto de Góngora¹⁰⁵⁵, en el que asegura a los poetas andaluces que si se aplican a la tarea de adular al marqués de Ayamonte *...flores a vuestro estilo dará el monte, / candor a vuestros versos las espumas / de Helicona darán, y de su fuente*. Fernando de Herrera¹⁰⁵⁶ lo vuelve a relacionar con la inspiración poética *...i donde la sonora / lira de Tracia espira, / el sagrado Elicona / con florida corona...*

HIMETO (Ἕμεττος, Hymettus)	Total menciones: 1
EDJ (1)	

A] El Himeto es un monte del Ática, famoso por la calidad de la miel que producían sus colmenas, y por el mármol que se sacaba de su cantera. En Calderón tenemos una sola mención en el auto sacramental *El divino Jasón* en el que se alude indirectamente a la calidad de su miel por las muchas flores de las que podían libar las abejas. A Idolatría no se le ocurre otra comparación, para estimar la cantidad de dioses que adora, que comparar su número con el de las flores del Himeto: *...pues tantos dioses adoro, / que aun las flores del Imeto / su número no igualaron* (68).

B] Un epicúreo de fino gusto como Horacio¹⁰⁵⁷ no dejó pasar en sus poemas las excelencias de la miel del Himeto, que toma como referencia para comparar cualquier otra (*Pero el rincón de la tierra que me sonrío sobre todos los demás, donde sus mieles no envidian a las del Himeto...*) o con la que aconseja mezclar en vino de Falerno¹⁰⁵⁸ (*...a no ser que bebas la miel del Himeto diluida con el vino de Falerno*). Ovidio¹⁰⁵⁹, por su parte, igual que Calderón, destaca la condición florida del monte: *Hay cerca de las purpúreas colinas del florido Himeto una fuente sagrada y una tierra tapizada de suave césped*. El monte Himeto es el escenario del episodio mitológico de Céfalo y Procris, que el poeta de Sulmona vuelve a tratar en sus *Metamorfosis*, ubicándolo en el mismo lugar¹⁰⁶⁰ (*desde lo alto de la cumbre del siempre floreciente Himeto...*), que es desde donde Aurora contempla a Céfalo cazando.

¹⁰⁵⁴ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 23.

¹⁰⁵⁵ GÓNGORA, *Sonetos*, 18, 12-14.

¹⁰⁵⁶ HERRERA, *Poesías*, Canción IV, 85-88.

¹⁰⁵⁷ Hor. C. II 6 13-15 *Ille terrarum mihi praeter omnis / angulus ridet, ubi non Hymetto / mella decedunt...*

¹⁰⁵⁸ Hor. Sat. II 2 *...nisi Hymettia mella Falerno / ne biberis diluta*.

¹⁰⁵⁹ Ov. A.A. III 687-688 *Est prope purpureos colles florentis Hymetti / Fons sacer et viridi caespite mollis humus*.

¹⁰⁶⁰ Ov. Met. VII 702 *uertice de summo semper florentis Hyetti...*

C] El Himeto, lugar cultivado por la poesía romántica y modernista, no lo fue tanto en nuestro Siglo de Oro, donde son el Parnaso o el Helicón los montes poéticos por excelencia. El monte y sus flores siempre van de la mano, componiendo un estilema para significar dulzura y belleza. Mira de Amescua¹⁰⁶¹ es de los autores que más lo utiliza, como en boca de Aquiles (*Si te miro, ¡Oh gallarda Polixena! / a cuyo sin igual color perfecto / el cielo trasladó flores de Himeto / deshojando el clavel y la azucena...*), o en boca de Leandro en su comedia mitológica *Hero y Leandro*¹⁰⁶²: *...porque he de ser / el amante más perfecto / del mundo. De berdes ramos / de los arboles de Samos, / y de flores del Ymeto, / quisiera enramar el barco...*

LABERINTO (DE CRETA) (Λαβύρινθος, Labyrinthos)		Total menciones: 12
TMP (5)	LDM (7)	

CRETA / DÉDALO / MINOS / MINOTAURO / TESEO

A] Hemos hecho distinción entre Creta y su famoso laberinto. Aunque es evidente que la intrincada construcción de Dédalo es lo que más celebridad dio a la isla en la Antigüedad mitológica, también lo es que en ocasiones se alude a Creta sin relación con él. Las menciones que recogemos en este epígrafe son las dedicadas específicamente al laberinto. El laberinto de Creta es uno de los emplazamientos de la mitología grecorromana que mayor hechizo han ejercido sobre la posteridad. En Calderón cobra un agudo sentido peyorativo en las dos obras que tienen relación con el ciclo cretense. En la comedia *Los tres mayores prodigios*, el dramaturgo hace una espléndida descripción del laberinto por boca de Lidoro, un general del rey Minos que persigue a los jóvenes atenienses destinados a servir de sustento al Minotauro. Cuenta cómo Minos, al conocer el fruto del amor bestial de su mujer Pasífae, encargó a Dédalo (*...un supremo / artífice... 1564*) la construcción del laberinto (*...viva / sepultura a una honra muerta 1564*). Allí se encerró al Minotauro y allí se introducen para su mantenimiento (*...vianda viva de esta fiera, 1564*) un tributo de jóvenes atenienses. En él es introducido Teseo, que logra matar a la fiera y escapar con la ayuda prestada por Ariadna que, a su vez, recibió de Dédalo las claves para salir con éxito de la aventura, mediante el famoso ovillo de lana y unos polvos para que el Minotauro pierda el sentido (*...con atarle / a una púa de la puerta / cuando en este caos entraréis... 1569*). El laberinto cobra un valor simbólico, al ser mencionado más de una vez como sepulcro, como hace el sirviente Libio cuando introduce a Teseo y su criado por la puerta: *¡Infelices de vosotros, / que, en fortuna semejante, / a nunca más ver la luz / por ese sepulcro entrasteis...* (1569). Finalmente, Teseo, al escapar, abomina del tétrico lugar que acaba de abandonar, en un tono que presagia la alegoría del auto sacramental: *Vencí el horror, el prodigio / mayor del mundo, y más grave* (1570). Esa visión tan negativa del laberinto se acentúa en el auto sacramental *El laberinto del mundo*, donde la importancia de la construcción se aprecia ya desde el título de la obra. En el código alegórico de los autos, el laberinto recibe el significado del infierno y la muerte. Al irse acercando el Furor a Creta, ya divisa el horrendo lugar: *del Mundo el Laberinto se descubre / a que van condenados / (ya lo dije) estos míseros forzados, / a quien la ley de su infelice suerte / llamó a la Vida y destinó a la Muerte* (1560). Fedra-Verdad cuenta en un largo parlamento la ya conocida historia de la creación del laberinto, pero en clave

¹⁰⁶¹ MIRA DE AMESCUA, *Manzana de la discordia y robo de Helena*, 2187-2190.

¹⁰⁶² MIRA DE AMESCUA, *Hero y Leandro*, acto III, 36-41.

teológica: el laberinto es el infierno, creado por causa de la Culpa Humana que perdió el paraíso (Creta, derivada de *Creata*) ...*con cuyo favor mi Padre / encarceló su fiereza / en un ciego Laberinto, / que en el centro de la Tierra / labró ingeniero el que dio, / cuando intentó su imprudencia / oponerse a todo el sol, / alas a Ícaro de cera, / con que despeñado al mar, / le arrojase su soberbia* (1567). El Hombre es quien está destinado a entrar en esa terrible prisión. Pero Teseo-Theos lo redime penetrando en él con la ayuda de Fedra-Verdad (...*llevándole mi fe / tal puñal, tal ovillo y tal manjar, / que victoriosa de la fiera, dé / glorioso fin a horror tan singular...* 1576), y venciendo a la muerte, cosa nunca sucedida antes (*¿A quién llamas, si ninguno / que haya entrado a salir vuelve?* 1579).

B] Son numerosísimas las referencias al protagonista físico de un ciclo mitológico tan conocido. A simple título de muestra, encontramos una sucinta, pero precisa, descripción del laberinto en *Biblioteca de Apolodoro*¹⁰⁶³: *Éste (el Minotauro) estaba encerrado en un laberinto del que resultaba imposible salir a aquel que entraba, pues enmarañados recodos ocultaban la desconocida salida. Lo había construido Dédalo...* En la poesía romana, Ovidio¹⁰⁶⁴ describe también el laberinto encareciendo la pericia de Dédalo en su construcción: *Así Dédalo llena de trampas sus innumerables corredores, de manera que casi ni él mismo pudo salir, tanto es el engaño que contiene la construcción.*

C] Pérez de Moya¹⁰⁶⁵ dedica un capítulo de su gran manual mitográfico al ciclo cretense, al que titula *De Minos y laberinto de Creta, y del Minotauro y Pasipha*. En él describe la dificultad del laberinto: *Hizo Dédalo una obra tan intrincada y difícil y llena de tantos embarazos que no le acertando los hombres la salida, andaban en aquel enredo o laberinto metidos hasta que del todo se perdían.* Y como interpretación moral, nuestro bachiller ve al laberinto como reflejo del mundo, tal cual lo hace Calderón en su auto sacramental: *lleno de engaños y desventuras, adonde los hombres andan metidos, sin saber acertar la salida o sus daños, enredados en tantas esperanzas vanas...* El tema le llegó a nuestro dramaturgo ya bastante trabajado, pues Tirso de Molina había escrito antes un auto sacramental titulado *El laberinto de Creta*, y Lope de Vega dio el mismo título a una de sus tragedias de tema mitológico. En *el Quijote*¹⁰⁶⁶ nos encontramos el Laberinto de Creta como lugar de casi imposible salida, cuando el hidalgo manchego clama ante los cabreros su discurso sobre la Edad de Oro, tiempo al que contraponen el que a él le ha tocado vivir. Hablando de la honestidad (y de las doncellas que deberían guardarla), considera que ni siquiera escondida en el laberinto está en su tiempo a salvo: *Y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está ninguna, aunque la oculte y cierre otro nuevo laberinto como el de Creta.* Aunque bien como puro *lapsus*, o por la relativa importancia de estas alusiones mitológicas, Cervantes vuelve a citar el laberinto un poco más adelante, pero con no mucha fortuna: *...las cuales te servirán de mojones y señales para que me halles cuando vuelvas, a imitación del hilo del laberinto de Perseo.* Juan Bautista Diamante, dramaturgo contemporáneo de Calderón, se inspiró en este ciclo para una de sus comedias de tema mitológico, *El laberinto de Creta* (de 1667).

¹⁰⁶³ *Apolod.* III 15,8 ἦν δὲ οὗτος ἐν λαβυρίνθῳ καθειργμένος, ἐν ᾧ τὸν εἰσελθόντα ἀδύνατον ἦν ἐξιέναι πολυπλόκοις γὰρ καμπαῖς τὴν ἀγνοουμένην ἔξοδον ἀπέκλειε. κατεσκευάκει δὲ αὐτὸν Δαίδαλος...

¹⁰⁶⁴ Ov. *Met.* VIII 157-168 (166-169) ...*ita Dedalus inplet / innumeras errore vias uixque ipse reuerti / ad limen potuit: tanta est fallacia tecti.*

¹⁰⁶⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 26.

¹⁰⁶⁶ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, IX; XXIV.

LEMNOS (Λῆμνος, Lemnos)	Total menciones: 1
--------------------------------	--------------------

HSF (1)

A] Lemnos, nombre de una de las islas griegas del norte del mar Egeo, aparece en Calderón una sola vez, sin ningún rigor geográfico o histórico, sino como un emplazamiento que pudiera tener alguna resonancia helénica, en *El hijo del Sol, Faetón*. Se trata de una isla bajo el poder de Anfión, que está en guerra con la Tesalia que señorea Admeto. El propio Admeto cuenta que... *En las guerras que Tesalia / tuvo con la isla de Lemnos, / en un trance de fortuna / quedé, ¡ay de mí! prisionero / yo de Anfión su rey...* (1874-1875).

B] Lemnos es una isla con *pedigrí* literario. En la *Ilíada*¹⁰⁶⁷ aparece varias veces y por diferentes motivos. Divertido es el relato de Hefesto, quien aconseja a su madre Hera que se reconcilie con un Zeus airado, porque él teme intermediar, pues la última vez que lo hizo la diosa lo cogió de un pie y lo lanzó fuera del Olimpo y pasó todo un día rodando *hasta que a la puesta de sol fui a caer en Lemnos*. La querencia del dios patizambo por la isla se pone también de manifiesto en la deliciosa narración del adulterio de Ares y Afrodita en la *Odisea*¹⁰⁶⁸ cuando, una vez tendida la trampa, Hefesto *...hizo ver que se iba a Lemnos, ciudad bien construida, que le resulta con mucho la más agradable de todas las de la tierra*. Famosa es también la isla por ser el lugar donde fue abandonado Filoctetes, episodio que mereció una tragedia homónima de Eurípides: aparece ya mencionado en la *Ilíada*¹⁰⁶⁹ y lo recogerá también Ovidio¹⁰⁷⁰, quien dedica a la isla el apelativo de *volcánica*.

C] En la *Rosa Blanca*, larga fábula mitológica en octavas reales, en los versos dedicados al matrimonio de Venus y Vulcano, Lope de Vega¹⁰⁷¹ menciona la isla de Lemnos como el lugar donde cayó el dios herrero cuando fue precipitado desde el Olimpo: *de la caída que del alto cielo / a la isla de Lemnos arrojado / dio Vulcano feroz, quedó en el suelo / en retógrado cancro transformado*.

LETE (Λήθη, Lethe)	Total menciones: 35
---------------------------	---------------------

MEA (1)	HDA (1)	PDR (1)	EDO (32)
---------	---------	---------	----------

ÉSTIGE / PLUTÓN

A] Como concepto ya casi alegórico en su primera formulación (*Lete* es poco más que el olvido mismo), es natural que aparezca con más intensidad en los autos sacramentales que en las comedias, donde su mención es muy circunstancial. En *El mayor encanto, amor*, cuando Ulises y sus compañeros llegan náufragos a las costas de Trinacria, la impresión que les produce el lugar no puede ser más truculenta: *Sólo se ve de arroyos*

¹⁰⁶⁷ Il. I 592-593 ...ἀμα δ' ἠέλιω κατδύντι / κάππεσον ἐν Λήμνω...

¹⁰⁶⁸ Od. VIII 283-284 ...εἶσατ' ἴμεν ἐς Λήμνον, εὐκτίμενον ποτολίεθρον, / ἧ οἱ γαϊάων πολὺ φιλάτη ἐστὶν ἀπασέων.

¹⁰⁶⁹ Il. II 716-723.

¹⁰⁷⁰ Ov. Met. XIII 313 ...uulcania Lemnos.

¹⁰⁷¹ LOPE DE VEGA, *La Circe, La Rosa Blanca*, 193-196.

mil surcado, / cuyo turbio cristal desentonado / parece, a lo que creo, / desperdiciado aborto del Leteo (1511). El Leteo, masculinizado, es entendido por Calderón como un río infernal. En *La hija del aire* no sólo se utiliza como elemento de comparación, sino como descripción *anímica* de un lugar que tiene algo de sacrílego: *Yace, señor, en la falda / de aquel eminente risco, / una laguna, pedazo / del Leteo oscurecido / de Aqueronte, pues sus ondas, / en siempre lóbregos giros, / infunden a quien las bebe / sueño, pereza y olvido* (722). Así comienza la descripción que hace Lisias a Menón del lugar donde encontrará a Semíramis y al adivino Tiresias. En esta mención, llena de tenebroso misterio y augurio fatal, tenemos explícitas tanto la propiedad de las aguas de la fuente, la de inducir al olvido, como su ubicación (como parte del Aqueronte) en las mansiones infernales. En *La púrpura de la Rosa* se citan las aguas leteas como aquellas en que Vulcano temple los rayos de Júpiter: *Para el abrasado temple, / que montes fulmina, / de venenosas aguas se vale / Leteas y Estigias* (1779). Volvemos a ver relacionados dos lugares emblemáticos de las mansiones infernales.

En las dos versiones de *El divino Orfeo* tenemos una mención a este tétrico lugar. En la edición más antigua, el río no cobra naturaleza de personaje, sino que forma parte del lúgubre pasaje infernal. Amor guía a Orfeo (trasunto de Cristo martirizado) por esos terribles parajes: *Sígueme, que yo gobierno / tus pasos, y el lago Averno / los dos hemos de pasar / del Letheo, hasta tocar / en las puertas del infierno* (1831). Pero es el propio Aqueronte quien describe con precisión ante Orfeo la naturaleza del lugar: *Este piélago feo / selva de negras ondas, es Letheo, / que significa olvido, / y es río de la muerte su apellido, / pues en ella se olvida / todo el aplauso de la humana vida* (1831). Descripción que potencia el valor alegórico del lugar, que queda fuera de dudas unos versos más adelante: *Luego que yo soy, se prueba, de esta suerte / Aqueronte, Letheo, olvido y muerte* (1831). Los distintos lugares de la geografía infernal no son, en realidad, más que sinónimos conceptuales, todos ellos equivalentes en el léxico cristiano a la palabra *infierno*, pues cuando Aristeo ha conseguido engañar a Eurídice, desvela su identidad como señor de los infiernos: *...cuando en aquel disfraz, pastor te amaba / con el nombre fingido de Aristeo. / Hoy que la alegoría se acaba / Plutón me nombro, en cuyo nombre leo / ser absoluto dueño del Leteo* (1832). En la segunda versión de *El divino Orfeo*, Leteo cobra aún más relevancia, al ser individualizado como un personaje alegórico, asumiendo la figura de un barquero que porta una guadaña, es decir, un paralelo al Caronte mitológico. Comienza el auto de manera muy efectista, con el Príncipe de las tinieblas atravesando el terrible río: *Ya que surcar (digo otra vez) me veo / sobre las negras ondas del Leteo, / a quien por lo letal, otro sentido / ha de llamar el río del Olvido* (1839). Poco más tarde lo invoca (*¡Oh tú, río del Olvido...!* 1843) para que nadie pueda cruzar en su nave que no quede sujeto al imperio del infierno. Sin embargo, Orfeo será capaz de cruzar el río de vuelta, abatiendo a Leteo a la vez que Leteo lo mata a él (*Mas ¡ay!, que al mismo instante / que mato, muero, pues / toda mi furia cae / a tus plantas, adonde / muerta la Muerte yace. / Por encima de mí / trasciende los umbrales / del morir* 1853). Orfeo, sin embargo, resucita y logra rescatar a Eurídice del infierno.

B] Para Hesíodo¹⁰⁷² Olvido es hija de Eris, y hermana de la Fatiga, el Hambre, los Dolores, las Guerras y un tenebroso y largo etcétera. Ovidio¹⁰⁷³, siguiendo el relato

¹⁰⁷² Hes. *Th.* 226-233.

¹⁰⁷³ Ov. *Met.* XI 603-604 *...rius aquae Lethes, per quem cum murmure labens / inuitat somnos crepitantibus unda lapillis.*

homérico del descenso de Ulises a los infiernos, ubica la *fente del olvido* en el mítico país de los Cimerios, donde se halla el santuario del sueño, donde no hay luz ni sonido alguno, sino que *Lete, arroyo de agua por el que la corriente, que discurre susurrante, induce al sueño entre los guijarros que entrechocan*. En sus *Tristia*¹⁰⁷⁴ el poeta añora la posibilidad de olvidar los terribles años de su destierro *como si bebiera el brebaje de la soporífera Letes, y así mi conciencia de esta funesta época desapareciera*. Aquí ya tenemos el molde estereotipado que tan abundante será en nuestra literatura áurea.

C] Pérez de Moya¹⁰⁷⁵ se ocupa *De las augas leteas* en el último libro de su manual mitológico, el dedicado al mundo de ultratumba. Después de dar la razón esencial del concepto (*Fingen los poetas que el que bebía de las aguas del río Letheo olvidaba todas las cosas pasadas...*), se enreda en una forzada disquisición sobre el sentido cristiano de este olvido, del río y de la barca. El río del olvido aparece con frecuencia en nuestras letras. Lo hace, en una hermosísima y sutil referencia, en uno de los sonetos más conocidos de Quevedo¹⁰⁷⁶ *...más no, desotra parte en la ribera, / dejará la memoria, en donde ardía: / nadar sabe mi llama al agua fría / y perder el respeto a ley severa*. El amor del poeta vencerá al olvido, materializado en las frías y sugeridas aguas del Leteo. Esta mención que tanto da por sobrentendido, nos habla de un concepto mitológico ya muy asumido en nuestra tradición literaria. Góngora¹⁰⁷⁷, para extremar los rasgos repulsivos del Cíclope, en contraste con la belleza de Galatea, a la que pretende, compara el color del cabello de Polifemo con el de las aguas infernales del Leteo: *Negro el cabello, imitador undoso / de las negras aguas del Leteo...* Cervantes¹⁰⁷⁸, por su parte, en su *Viaje del Parnaso*, deja bien claras las propiedades amnésicas de las aguas de la famosa corriente infernal: *Del lóbrego lugar de los espantos / sacó su hisopo el lánguido Morfeo / con que ha rendido y embocado a tantos, / y del licor que dicen que es Leteo / que mana de la fuente del olvido / los párpados bañó a todos arreo*.

LIBIA (Λιβύη, Libya)					Total menciones: 27
TMP (1)	AYA (1)	FAM (22)	FCF (2)	PYA (1)	

A] Consideramos las menciones a Libia como las de naturaleza geográfica, pues también aparece utilizada esta apelación con frecuencia como un *nombre comodín* para designar a personajes femeninos en algunas comedias. Nombre que lleva una de las damas en *Fineza contra fineza* y, otra, al servicio de Semíramis, en *La hija del aire*. También da nombre a una sirvienta en *El mayor encanto, amor*, donde la que así se denomina es criada de Circe, o en *Los tres mayores prodigios*, en la que su señora es Medea. Libia se llama también una zagala en *Eco y Narciso*, y una ninfa en *El Laurel de Apolo* y *La púrpura de la rosa*. Por último, es el nombre que Calderón da a una de las hermanas de Medusa en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*.

¹⁰⁷⁴ Ov. Tr. IV 1,47-48 *utque soporiferae biberem si pocula Lethes, / temporis adversi sic mihi sensus abest*.

¹⁰⁷⁵ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VII, 5.

¹⁰⁷⁶ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 472, 5-8.

¹⁰⁷⁷ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 57-58.

¹⁰⁷⁸ CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, V, 322-327.

Como topónimo lo vemos utilizado en *Los tres mayores prodigios*, cuando Hércules se refiere a Neso como *Hijo de la Libia ardiente...* (1580), aludiendo más a la fama (sobre todo en tiempos del Roma) de Libia como vivero de alimañas que al lugar concreto de nacimiento de Neso. En *Fieras afemina amor*, el topónimo aparece con cierta frecuencia porque Yole, una de las protagonistas de la comedia, es hija del rey de Libia, Euristeo. Hércules, que al principio desprecia la posibilidad de un enlace con la joven, que le había sido prometida al vencer a Aristeo, más tarde, cuando se entera de que se ha prometido a Anteo, lucha contra el padre de Yole, lo vence y se convierte él mismo en el rey de Libia. Además, Libia es la región en que vive Atlante, hermano de Héspero, que lo consulta antes de su asalto a Europa: *...a consultar a su hermano, / a quien semidiós venera / Libia...* (2029). Libia viene a ser, en esta comedia, un impreciso sinónimo de África, y la localización de la aventura hercúlea en este lugar, además de la relación con el mito de Atlante y el Jardín de las Hespérides, viene dada por el simbólico reparto de los tres héroes en los tres continentes conocidos en el mundo mitológico de la Antigüedad clásica, tocando África a Hércules en el reparto. En *Fineza contra Fineza* vemos una referencia más explícita al tópico de Libia como territorio fecundo en alimañas. Una criada bromea con su propio nombre: *...que soy Libia, y doña Libia / sólo ha engendrado serpientes* (2121). Las bromas siguen entre los graciosos de la comedia en relación con el nombre de esta sirvienta y el tópico de Libia como lugar infestado de venenosos reptiles: *LIBIA.- Pero mira cómo pisas / por allí, que hay unas cuevas, / cuyas bocas por encima / brozas cubren, y están llenas / de escuerzos abajo y sapos, / de lagartos y culebras. LELIO.- ¿Luego, ya son tres las Libias? LIBIA.-¿Qué tres? LELIO.- África, tú y esa* (2135). En *Amado y aborrecido*, Calderón abunda en esa fama de Libia: *A esa fiera, a esa enemiga, / a esa esfinge, a esa sirena, / áspid de esta nueva Libia...* (1712). También en un auto sacramental, *Andrómeda y Perseo*, Libia asume la mala reputación de lugar emponzoñado por excelencia, cuando Medusa amenaza con envenenar toda la tierra a la que alcance su infecciosa sangre: *porque / cuando con mi sangre tiña / las flores, de cada flor / nazca un áspid, que ojeriza / de todo el orbe, no deje / estancia que no sea Libia* (1709).

B] Es costumbre en la mitología griega tratar de explicar el nombre de un lugar y el origen de sus habitantes a partir de un personaje epónimo. Eso sucede con Libia, una ninfa sin un mito demasiado destacado que sirve, esencialmente, para explicar el nombre de la región, que los griegos extendían a buena parte del continente africano que les era conocido. En la *Biblioteca de Apolodoro*¹⁰⁷⁹ aparece mencionada Libia como hija de Épafo, rey de Egipto, *de la que el país tomó el nombre de Libia*. La Libia inhóspita, un desierto cuajado de fieras, nos la encontramos con frecuencia en los escritores romanos. Así Ovidio¹⁰⁸⁰, al narrar la historia de Hiante, hijo de Atlas y diestro cazador, pero que *mientras se dirigía a la guarida donde estaban las crías de una leona recién parida, él mismo fue sangrienta presa de una fiera libia*. En el primer libro de la *Eneida*¹⁰⁸¹, un contrito Eneas cuenta a Venus el duro periplo que ha seguido hasta el momento (que incluye la tierra más inhóspita, Libia, utilizada como metonimia de toda África) buscando su destino en Italia: *Yo mismo, desconocido y menesteroso, recorro los desiertos de Libia, expulsado de Europa y de Asia*.

¹⁰⁷⁹ *Apollod.* II 1,4 ἀφ' ἧς ἡ χώρα Λιβύη ἐκλήθη.

¹⁰⁸⁰ *Ov. Fast.* V 17-18 *dumque petit latebras fetae catulosque leaenae, / ipse fuit Libycae praeda cruenta ferae.*

¹⁰⁸¹ *Verg. Aen.* I 384-385 *ipse ignotus, egens, Libyae deserta peragro, / Europa atque Asia pulsus.*

C] El tópico hace fortuna en nuestras letras, como podemos observar en Garcilaso¹⁰⁸², quien habla de *...la arenosa Libia, engendradora / de toda cosa ponzoñosa y fiera*. Cervantes¹⁰⁸³ menciona con parecida intención el lugar en *El Quijote*, en la canción del desesperado pastor Grisóstomo, que para ejemplificar su apartamiento del contacto humano, dejará caer sus versos *...entre la venenosa muchedumbre / de fieras que alimenta el libio llano*.

LIDIA (Λυδία, Lydia)		Total menciones: 8
FRP (2)	CAM (6)	

A] Lidia es una más de las geografías míticas de Calderón. En *Celos, aun del aire, matan* toda la comedia se desarrolla en Lidia, lugar en que se emplaza el templo de Diana y que es descrito de forma un tanto bucólica, como asiento de pastores y majadas. La propia diosa se dirige a sus moradores cuando le van a llevar las ofrendas al templo: *Rústicos moradores / de estos campos de Lidia: / para que más la envidia / de vuestros sacros loores / ofenda a la deidad de los amores...* (1796). En *La fiera, el rayo y la piedra*, Lidia es la patria de Pígalión, como él mismo pone de manifiesto cuando se presenta a Céfiro: *Pues oíd, señor, atento. / Lidia es mi patria, mi nombre / es Pígalión...* (1609).

B] Como cabría esperar, Lidia ni es la patria de Céfalo y Procris, cuyo mito se relaciona con Atenas, ni la de Pígalión, al que las principales fuentes hacen chipriota. La Lidia histórica, región de Asia Menor, aparece descrita con amplitud en la prehistoria que hace Heródoto¹⁰⁸⁴ del conflicto de las Guerras Médicas. Su momento de mayor esplendor coincide con la época del rey Cresos, su último rey soberano, en la que Lidia es un imperio con capital en Sardes. Poco después cayó ante la expansión del imperio persa y quedó reducida a una satrapía, y ya no volvió a recobrar su independencia como entidad soberana. En la mitología griega, son Tántalo y su hija Níobe los personajes más asociados con este lugar. Ovidio¹⁰⁸⁵ enlaza el relato de las historias de Aracne y de Níobe (ambas oriundas de Lidia y ambas víctimas de la ira que provoca en los dioses su soberbia) expresando la consternación sentida por Lidia ante la mutación de la primera en araña: *Toda Lidia se indigna...*

C] Pérez de Moya¹⁰⁸⁶ ya no tiene los conceptos de geografía antigua tan claros, y al contar el mito de Níobe hace a ésta natural de Frigia, lo que venía a ser casi un sinónimo de un impreciso lugar: *El sentido histórico es que en Phrighia murieron en un día todos los hijos y hijas de Níobe...* Otro tópico que se da con alguna frecuencia es el de Cresos como rey de Lidia, a veces no muy separado de la figura del rey Midas, como en la comedia de Lope de Vega¹⁰⁸⁷ *El villano en su rincón*, cuando el rey hace alusión a la envidia que desatan las riquezas (*que el filósofo juzgó / de otra suerte al rey de Lidia; /*

¹⁰⁸² GARCILASO DE LA VEGA, *Elegía II*, 176-177.

¹⁰⁸³ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XIV.

¹⁰⁸⁴ Hdt. I 6-94.

¹⁰⁸⁵ Ov. *Met VI* 146 *Lydia tota fremit...*

¹⁰⁸⁶ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, VI, 7.

¹⁰⁸⁷ LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*, 1028-1031.

y yo tengo a un hombre envidia, / por ver que me despreció); anécdota que cuenta el propio Heródoto en el libro mencionado.

LILIBEO (Λιλυβαῖον, Lilybaeum)		Total menciones: 3
MEA (2)	FAP (1)	

TRINACRIA

A] En dos comedias encontramos mencionado el monte Lilibeo, promontorio de Sicilia en el extremo occidente de la isla que albergó un enclave fenicio. El enclave comparte nombre con una antigua ciudad de la que se conservan numerosos vestigios arqueológicos, en el centro de la actual Marsala. En Calderón aparece estereotipado como un gran monte que es una de las señas de identidad de la isla. Ulises le cuenta a Circe en *El mayor encanto, amor* las aventuras pasadas y, entre ellas, la del Cíclope Polifemo. El héroe griego ubica en este monte la cueva del monstruoso gigante: *Llegué al pie del Lilibeo, / ese gigante que opone / al cielo sus puntas, siendo / excelsa pira de flores, / donde fui de Polifemo / mísero cautivo...* (1516). El Lilibeo aparece como un monte de Sicilia, sin más precisiones. De esta manera alude a él Circe en respuesta a Ulises: *...A Trinacria vine, donde / en este apartado sitio / del Etna y del Lilibeo, / estos palacios fabrico...* (1517). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* vuelve a aparecer el monte Lilibeo, esta vez en boca de Andrómeda, que de nuevo lo ubica, a grandes rasgos, en Sicilia: *Bellas ninfas de Nereo / (sagrado río que inunda / los imperios de Trinacria, / patria mía y patria suya, / desde el alto Lilibeo, / que fue su cuna y mi cuna, / hasta esta funesta boca, / donde con el mar se junta)...* (1675).

B] El nombre de Lilibeo suele aparecer asociado al de otros dos montes (Peloro y Paquino), que junto con él justificarían el sobrenombre de Trinacria (la de los tres promontorios) que recibe con frecuencia la isla, y que es usual en Calderón. Ovidio¹⁰⁸⁸ menciona a los tres montes cuando nos cuenta el desenlace de la *Gigantomaquia*, insertado en la narración de la búsqueda que emprende Ceres de su hija Prosérpina. El gigante Tifeo estaría aplastado por la isla de Sicilia, y el Lilibeo es el monte que le presiona las piernas (*...y tú, Lilibeo, aplastas sus piernas*). Las erupciones del Etna no serían sino las llamas que vomita, de vez en cuando, el airado gigante. Virgilio¹⁰⁸⁹, por su parte, al narrar las aventuras mediterráneas de Eneas antes de llegar a Cartago, en un indisimulado paralelismo con la *Odisea*, describe con precisión el periplo costero que siguió el héroe en Sicilia tras eludir a los Cíclopes, en el que menciona, entre otros lugares, a la ciudad de Lilibeo: *Y a favor de los vientos te dejo a ti, Selinunte, rica en palmeras, y cruzo los peligrosos vados de Lilibeo, con sus ocultos escollos.*

C] Góngora¹⁰⁹⁰ utiliza esta mención geográfica para caracterizar a la isla de Sicilia en los primeros versos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, donde ya se intuye un promontorio donde rompe el mar embravecido, al que el poeta carga de resonancias *sicilianas*: *Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo, / bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo*. Lope de Vega¹⁰⁹¹ nos recuerda casi

¹⁰⁸⁸ Ov. *Met.* V 346-353 (351) *...tibi, Lilybaeo, cura premuntur.*

¹⁰⁸⁹ Verg. *Aen.* III 705-706 *teque datis linquo uentis, palmosa Selinus, / et uada dura lego saxis Lilybeia caecis.*

¹⁰⁹⁰ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 26-28.

¹⁰⁹¹ LOPE DE VEGA, *El laurel de Apolo, Silva I*, 580.

de manera textual la cita de Ovidio cuando en *El Laurel de Apolo* describe cómo la Fama sobrevuela la isla de Sicilia: *Mas discurrió desde Sicilia en vano / el Peloro, el Paquino y el Lilibeo, / donde gimen Encelado y Tifeo...*

NEMEA (Νεμεία, Nemea)	Total menciones: 3
------------------------------	--------------------

FAM (1)

HÉRCULES

A] El topónimo Nemea está asociado al primero de los trabajos de Hércules, la captura del gigantesco león que asolaba el lugar. En *Fieras afemina Amor*, Calderón, ya desde el principio de la comedia, cuando Hércules se encuentra con Hesperia, perfila un personaje jactancioso y muy pagado de sí mismo, haciendo alusión a una de sus más famosas gestas: *No huyáis, que ya el león que África asombra / seguiros podrá en vano, / que si él es el nemeo, yo el tebano* (2025). Hércules confiere al león ciudadanía africana (*Bruto rey de estos montes, / en cuyos africanos horizontes / terror fuiste...* 2025), y describe en pocas palabras la lucha que con él mantuvo.

B] Nemea, sin embargo, se encontraba a veinte kilómetros de Tirinto, en el Peloponeso, cuestión que, como ya hemos visto con otros muchos topónimos, no preocupaba demasiado a Calderón. Sí que ha captado nuestro poeta el tono soberbio que utiliza el héroe en su descripción ovidiana¹⁰⁹²: *Aplastado por estos brazos yace la mole de Nemea, con este cuello aguanté el cielo.*

C] Este *trabajo* del mayor de los héroes griegos lo pudo haber leído Calderón también en Pérez de Moya¹⁰⁹³, que le dedica uno de sus capítulos, *Del león Nemeo*. Sin embargo, y de manera curiosa, el bachiller le da una interpretación moral al episodio del todo diferente a la encontrada en Calderón u Ovidio, pues, según él, vencer al león representa *apaciguar y matar el más fuerte de todos los monstruos, que es la soberbia y el furor de ánimo.*

NILO (Νεῖλος, Nilus)	Total menciones: 6
-----------------------------	--------------------

HDA (3)	AYC (2)	MDJ (1)
---------	---------	---------

EGIPTO

A] Nos encontramos con menciones del famoso río africano en tres comedias calderonianas. En *Apolo y Clímene*, Admeto confía a la oceánide las predicciones que le hizo Fitón sobre la calamidad que habrá de causar su hijo Faetón: *...cuya ardiente saña / ha de atravesar Etiopía / con tal fuego, que no haya / desde donde el Nilo empieza / hasta donde el Nilo acaba, / siendo en Egipto sus bocas / hidra de siete gargantas, / distrito que no sea hoguera...* (1830-31). De manera poco habitual en Calderón, que en estas obras hace un uso meramente literario de los topónimos, en este caso la mención es bastante precisa para los conocimientos de la época, mencionando el

¹⁰⁹² Ov. *Met.* IX 197-198 *His elisa iacet moles Nemeaea lacertis, / hac caelum ceruice tuli.*

¹⁰⁹³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 5.

nacimiento del Nilo en Etiopía (entendida *grosso modo* como el país negro al sur de Egipto), y el famoso delta del río en su desembocadura mediterránea. En *La hija del aire* el rey Nino, exultante en sus victorias, hace un retórico repaso geográfico de las mismas: *...pues a sus armas yace la Fenicia, / la Bitinia, la Siria, la Cilicia, / la Propóntide, Lidia, Egipto e Icaria, / donde apenas quedó nación contraria / que no me obedeciese / desde el Tanais al Nilo...* (718). El Nilo como límite occidental en sus conquistas africanas tiene lógica geográfica, por más que la relación sea más poética que histórica. En *El monstruo de los jardines* el Nilo se utiliza como metonimia de lo egipcio. Aquiles reprocha a Deidamía la incongruencia de afirmar su amor por él, pero estar comprometida para la boda con otro. El héroe homérico atribuye esa falsía al carácter egipcio: *Ese traidor estilo / la vecindad te la pegó del Nilo* (2018). La proximidad de Gnido, en el Asia Menor doria, con Egipto no autoriza a hacer semejante aseveración si no fuera más la figura literaria que la precisión geográfica lo que se busca.

B] De acuerdo con lo visto, encontramos en Calderón el río Nilo utilizado como referencia geográfica asociada a Egipto (casi una sinécdoque a veces), y mucho más atinada de lo que suele ser habitual en otros nombres de lugar. Ayuda, naturalmente, el que el nombre del río se hubiera mantenido inalterado hasta sus días y la envergadura e importancia del accidente geográfico, que no se deja sabotear fácilmente. Nada hay del Nilo entendido como una divinidad, uno de los más notables y exóticos dioses-río, mencionado ya en la *Teogonía* hesiódica¹⁰⁹⁴ como el primero de los hijos de Tetis y Océano en ser citado. En cuanto a las siete bocas, era un tópico geográfico ya asentado en la Antigüedad, como pone de manifiesto Ovidio cuando se refiere al Nilo en su exaltación de las victorias de Julio César¹⁰⁹⁵: *...a través de las siete corrientes del papyrífero Nilo...*

C] Quevedo¹⁰⁹⁶, en la silva *Roma antigua y moderna*, para significar la extensión del Imperio Romano, cita los principales ríos, demorándose en la descripción del Nilo: *Y el Nilo, a quien han dado, / teniendo hechos de mar, nombre de río / ... / el que por siete bocas derramado, / y de plata y cristal hidra espumante, / con siete cuellos hiere el mar sonante / sirviendo en el invierno y el estío / a Egipto, ya de nube, ya de río.* En Lope de Vega¹⁰⁹⁷ también encontramos la alusión a las *siete bocas* del delta del Nilo, pero con todo un alarde de precisión geográfica: *Advierte / Nicandro famoso, rey / de cuantas provincias baña / por siete bocas el Nilo / de Roseto a Demiata / y del Cairo a Alejandría...*

OLIMPO (Ὀλυμπος, Olympus)					Total menciones: 5
HDA (1)	ALA (1)	EYN (1)	AYC (1)	EDJ (1)	

JÚPITER

A] La sagrada mansión de los dioses aparece de manera muy esporádica en nuestras obras. En *Apolo y Clímene*, Apolo explica que el motivo de su caída en desgracia fue

¹⁰⁹⁴ Hes. *Th.* 338.

¹⁰⁹⁵ Ov. *Met.* XV 753 *...perque papyriferi septemflua flumina Nili.*

¹⁰⁹⁶ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 137, 37-47.

¹⁰⁹⁷ LOPE DE VEGA, *Lo que ha de ser*, XII, p. 398.

que Júpiter sintió celos al ver cómo mermaba su culto en favor del de su hijo. El Olimpo se asimila al propio culto al dios: *Viendo Júpiter que cuantas / naciones el orbe incluye, / olvidadas de su Olimpo, / ya sólo en Delfos concurren* (1853). En *La hija del aire*, el Olimpo sirve, por su grandiosidad, como elemento de comparación para ponderar el mausoleo de Nino, a la vista de su hijo Ninias: *...vio / ese eminente obelisco, / regular Atlante nuevo, / nuevo fabricado Olimpo, / mausoleo consagrado / a las cenizas de Nino* (761). En *Eco y Narciso*, las lágrimas de la ninfa al evocar a Narciso inspiran en el pastor Febo, uno de sus pretendientes, la comparación con las corrientes que nacen de las nieves del Olimpo: *Yo al ver que en dos bellos hilos / de aljófar hoy se desata / todo el campo del Olimpo, / el pésame daré al Cielo* (1923). Con notoria hipérbole, toda la divina hermosura del Olimpo se derrama en las lágrimas de la ninfa. Por último, la divina sede no es más, en boca de Idolatría, que una enorme montaña (eso sí, de contundentes resonancias paganas) con la que aplastar la nave y los componentes de la misión de los Argonautas celestiales: *Dando horrores, dando grima, / desatando Astros y Notos, / anegaré sus Pilotos / y pondré el Olimpo encima* (65).

B] Pobre balance, sin duda, para el más famoso de los montes griegos, residencia física y simbólica de sus dioses más relevantes. Este monte tesalio fue considerado la mansión de Zeus y los demás grandes dioses ya desde Homero, aunque de manera progresiva el símbolo se va acrecentando sobre la precisión geográfica, y el Olimpo tendrá el significado abstracto del lugar donde habitan los dioses. Bástenos como ejemplo la primera mención al monte que aparece en la *Ilíada*¹⁰⁹⁸ homérica, cuando del Olimpo vemos descender colérico a Apolo, dispuesto a vengar con su arco y flechas la afrenta que se le hace en la persona de su sacerdote Crises: *Descendió de las cumbres del Olimpo irritado en su corazón*. El comienzo de la *Teogonía*¹⁰⁹⁹ de Hesíodo relaciona las dos percepciones del Olimpo, la más física y la más conceptual, cuando Hesíodo se refiere al canto de las Musas, que hace retumbar *la cumbre del nevado Olimpo y las mansiones de los dioses*.

C] Las alusiones al monte Olimpo como morada de los grandes dioses grecorromanos menudean tanto en nuestras letras que nos bastará con algún ejemplo cogido a vuelapluma: en la *Gatomaquia*, Lope de Vega¹¹⁰⁰ introduce cierta solemnidad en la imagen de Júpiter, dentro del tono jocosos de la obra: *Mas como el alto Júpiter mirase / desde su Olimpo estrellado asiento / la batalla cruel de sangre llena...* Pérez de Moya¹¹⁰¹, cuando comenta el sorteo en que Júpiter y sus hermanos se repartieron el mundo, trata de dar una explicación racionalista, considerando que lo que se repartían era el dominio de Grecia y que a Júpiter le tocó la zona oriental, que incluía el Olimpo: *...o porque acostumbró a vivir en el monte Olimpo, de Tesalia, al cual monte los moradores dél llaman cielo, por esto dicen haberle cabido a Iúpiter el cielo, o habitar en el cielo*.

¹⁰⁹⁸ Il. I 44 βῆ δὲ κατ' Οὐλύμπιοι καρήνων χωόμενος κῆρ.

¹⁰⁹⁹ Hes. Th. 42-43 κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου / δώματά τ' ἀθανάτων.

¹¹⁰⁰ LOPE DE VEGA, *Gatomaquia*, VII, 323-325.

¹¹⁰¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 6, 4.

PACTOLO (Πακτωλός, Pactolus)	Total menciones: 1
-------------------------------------	--------------------

FAM (1)

A] Cibeles cita el nombre de este río en *Fieras afemina amor* para poner de manifiesto cuánto miró por su hijo Anteo, a quien por sí sola concibió y a quien enriqueció sin tasa: *...no tan sólo te ofrecí, / sin reservarte diamante / perla, esmeralda o rubí, / en plata todo el Pactolo, / y en oro todo el Ofir...* (2045).

B] El Pactolo es un río de Lidia, relacionado con el mito del rey Midas, por ser el lugar en el que el legendario monarca se hubo de bañar para purificarse de la maldición que él mismo, de manera inconsciente, se había ganado por parte de Dioniso. Al lavarse de su avidez de oro, las corrientes del río se llenaron de este precioso metal. Ovidio¹¹⁰² menciona el Pactolo como excusa para contar el mito del rey Midas, pues a ello le da pie el viaje que hasta allí hace Baco, tras asistir a la terrible muerte de Orfeo, llegando a los viñedos de su Tmolos y del Pactolo *...aunque no era de oro en aquel tiempo ni codiciado por sus valiosas arenas*. Es decir, que la tradición mítica del río, muy asociada a la leyenda de Midas, nos habla de un río rico en metales preciosos, aunque más aurífero que argentífero.

C] Pérez de Moya¹¹⁰³, en su capítulo dedicado a Midas, habla de un río *en la tierra de los Sardos*, aunque sin decir su nombre. La asociación del río con la riqueza en metales preciosos se repite en nuestros clásicos: así, Juan de Arguijo¹¹⁰⁴, apostrofa al río Guadalquivir comparándolo con el Tajo y el Pactolo: *Tú, a quien ofrece el apartado Polo, / hasta donde tu nombre se dilata, / preciosos dones de luciente plata, / que envidia el rico Tajo y el Pactolo*. En Cervantes¹¹⁰⁵ los pueblos ribereños del Pactolo suministran guerreros al famoso ejército de carneros que Don Quijote imagina soldados en orden de batalla. Entre otros muchos ríos, nuestro genial autor no se olvida del aurífero Pactolo: *los que sangran por muchas y diversas vías al dorado Pactolo*.

PARNASO (Παρνασσός, Parnasus)	Total menciones: 17
--------------------------------------	---------------------

FAP (1)	FAM (8)	ESP (8)
---------	---------	---------

APOLLO / CASTALIA / HELICÓN / HÉRCULES / MUSAS / PÉGASO

A] El monte Parnaso, residencia de las Musas y símbolo de la poesía y, por extensión, de toda creación literaria, lo tenemos mencionado en Calderón en tres de sus dramas mitológicos. En *Fieras afemina Amor* Hércules se dirige al Parnaso en busca del caballo Pégaso, que le es imprescindible para asaltar el Jardín de las Hespérides. El Parnaso es dibujado como un gran monte donde habitan las nueve Musas en un entorno verde y florido, y que tiene a sus pies un manantial, la famosa fuente Castalia. Calíope dirige el coro de las Musas, que permiten sin resistencia que Hércules se lleve a Pégaso. El monte debía suponer todo un alarde técnico en la representación escénica, y Calderón

¹¹⁰² Ov. *Met.* XI 87-88 *...quamvis non aureus illo / tempore nec caris erat invidiosus harenis*.

¹¹⁰³ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 31.

¹¹⁰⁴ ARGUIJO, LI, 1-4.

¹¹⁰⁵ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XVIII.

ofrece interesantes anotaciones sobre la manera de construirlo y desmontarlo como elemento del decorado. Por otra parte, Licas, criado de Hércules, tiene dudas sobre la oscura maniobra que ha hecho que su amo abandone la guarda del Parnaso: *...no me meto ahora / en discurrir para que efeto, / pues me basta saber que no fue acaso / dejar por él la guarda del Parnaso* (2026). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* el Parnaso es citado de nuevo en relación a Pégaso. En esta ocasión es una referencia muy episódica, pues no es más que una etapa en el vuelo del caballo que lleva a Perseo hacia Trinacria, donde el héroe ha de rescatar a Andrómeda: *Sobre la cumbre del monte / Parnaso, émulo de Atlante, / ha parado el primer vuelo* (1673).

Mucha más importancia cobra el monte como conjunto simbólico en el auto sacramental *El sacro Parnaso*. Toda la acción se desarrolla en ese emblemático lugar, donde Gentilidad y Judaísmo establecen al comienzo del auto una primera competición por demostrar su supremacía (cuál de las dos doctrinas atesora la verdad). La disputa entre ambos viene a ser toda una exhibición de mitología comparada, pues se enfrentan episodios semejantes de una y otra tradición (los dos *génesis*, los dos *diluvios*, etc.). Terminada esta dialéctica, ambos personajes oyen que se ha convocado un certamen moderado por las Musas y las Sibilas en el que se trata de demostrar la verdad. El propio monte Parnaso se ha transmutado en un luminoso *Nuevo Parnaso* en el que se va a dilucidar la verdadera doctrina. En lo alto del monte se divisa un cáliz con la sagrada hostia y, a su alrededor, las hermosas Sibilas, que proponen a los presentes una prueba entre literaria y religiosa. En el certamen comparecen los grandes sabios cristianos (San Jerónimo, San Ambrosio, San Agustín y Santo Tomás), a los que se plantea como prueba la exaltación de la verdadera fe y la eucaristía. Este certamen lo contemplan, escondidos y envidiosos, Gentilidad y Judaísmo. Irritados ambos por tan gran devoción a la Fe, desvelan su identidad, lo que hace que sean expulsados del sacro Parnaso. Con todo, mientras Judaísmo se muestra recalcitrante en su error y huye, Gentilidad es recuperada para la causa (...y agradezca el que lo entiende / ver a la Gentilidad, / en aqueste rasgo breve, / heredera de la viña / que el ciego Judaísmo pierde 795) y es aceptada como auxiliar de la Fe verdadera: el antiguo Parnaso, símbolo de la inspiración poética gentil, ha sido convertido y mejorado con la llegada de la nueva doctrina.

B] El monte Parnaso, que se alza hasta los 2.457 metros entre la Fócide y la Lócride y en cuyas estribaciones se encuentra el oráculo de Delfos, era en la mitología clásica uno de los lugares de habitación de las Musas (aunque no el único, ni el más importante, pues se les asigna como residencia más habitual el monte Helicón). La vinculación de Pégaso con el monte Parnaso tal vez provenga de una cierta confusión entre el Parnaso y el Helicón, pues fue a este segundo monte al que el caballo, por mandato de Zeus, golpeó para rebajar su soberbia, dando lugar a la *Fuente del caballo* (Hipocrene). El monte Parnaso, consagrado a Apolo, y uno de los lugares predilectos de las Musas, pasó a significar el lugar por antonomasia de la inspiración poética, y de ahí el interés de Calderón por presentar su *conversión* a la verdadera fe, haciéndolo símbolo de la inspiración divina. En Homero lo tenemos como un accidente geográfico sin ninguna connotación especial. Así, en la *Odisea*¹¹⁰⁶, el Parnaso es el lugar donde Ulises sufrió la herida de jabalí que le permite ser reconocido por su nodriza Euriclea, primero, y por Penélope después. El monte es presentado como boscoso y abrupto (*Subieron el abrupto monte Parnaso, recubierto de bosque*). En Hesíodo¹¹⁰⁷ se cita como el lugar al

¹¹⁰⁶ *Od.* XIX 392-467 (431-432) αἰπὺ δ' ὄρος καταειμένον ὕλη προσέβαν / Παρνησοῦ 431-432.

¹¹⁰⁷ *Hes. Th* 499.

pie del cual quedó la piedra que vomitó Crono y que había ingerido creyendo que era Zeus. La *Biblioteca de Apolodoro*¹¹⁰⁸, por su parte, lo menciona como uno de los montes que quedó por encima del agua en el diluvio de Pirra y Deucalión, y el primer lugar donde éstos tomaron tierra, tras nueve días y nueve noches de navegación. Virgilio¹¹⁰⁹ nos lo presenta como un enclave consagrado a Apolo (*...no se deleita tanto la roca del Parnaso con Febo...*). Ovidio¹¹¹⁰, por su parte, vuelve a mencionar el Monte Parnaso como la única cima que queda sobre las aguas tras el diluvio universal, y donde Deucalión encuentra refugio. Circunstancia que confiere al monte un carácter sagrado, que potencia el hecho de ser la altura consagrada a Apolo y a las Musas.

C] Es interesante ver cómo Pérez de Moya¹¹¹¹, en el capítulo dedicado a las Musas, asimila los montes Parnaso y Helicón (*Éstas –se refiere a las Musas– dicen haber bebido en la fuente Pegásea o Castalia, del monte Parnaso, que por otro nombre dicen Elicón, y habitar en él*). También es interesante la interpretación alegórica que ofrece sobre la fuente y el monte (*Y así, el que pretendiere beber en la Pegasea o Castalia fuente, que es indeficiente de saber al monte Parnaso, que es a Dios, debe subir...*). Es decir, ya encontramos indicios de la *cristianización* del monte que de manera tan intensa presenta el auto de Calderón. Las menciones al Parnaso en nuestras letras, como referencia simbólica a la poesía, son constantes. En algunas de ellas se plantea algo así como *La conquista del Parnaso*, siendo éste el símbolo de la inspiración poética. Motivo que proyectó Calderón con habilidad a la esfera sagrada, convirtiendo el debate entre buenos y malos poetas en un debate entre las falsas doctrinas y la verdadera. Son numerosas, incluso, las obras del Siglo de Oro en que la referencia al monte aparece en el propio título de la obra¹¹¹²: Cervantes titula una de sus obras poéticas *Viaje del Parnaso*. En ella el autor recluta por las tierras de España a los mejores poetas para defender a la sagrada cima del asalto de los poetastros. Tras un viaje lleno de sobresaltos, la expedición llega al divino monte, y sus componentes beben de la fuente Castalia y son recibidos por Apolo y las nueve Musas. Lope de Vega escogió como título para su última obra (una suerte de miscelánea que recogía sus postreras creaciones dramáticas y poéticas) la de *La vega del Parnaso*, publicada póstumamente. También es de publicación póstuma la gran compilación que Quevedo pretendía hacer de su creación poética, dividiéndola en nueve temas encabezados por cada una de las Musas: *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas*.

SAMOS (Σάμος) Samos	Total menciones: 1
EDJ (1)	

A] En *El divino Jasón*, mientras los héroes esperan a comenzar su navegación, entonan, ya embarcados en la nave Argo, una canción que comienza con estos versos: «*Entre las ondas del mar / parecen flores de Samos: / en sus riberas estamos, / con ocio a nuestro*

¹¹⁰⁸ Apollod. I 7, 2.

¹¹⁰⁹ Verg. B. VI 29 *nec tantum Phoebus gaudet Parnasia rupes*.

¹¹¹⁰ Ov. Met. I 316-323.

¹¹¹¹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, III, 23.

¹¹¹² SIMÓN DÍAZ (1979), que considera al monte Parnaso como el lugar de la mitología griega con más presencia en nuestras letras, repasa en su artículo los títulos de estas obras en el Siglo de Oro y centra su estudio en las cinco que considera más importantes.

pesar» (61). Parecen aludir con ello a un mar embravecido que no les deja salir, y que las naves dentro de él serían tan frágiles como una flor en el agua.

B] La referencia a Samos, una de las islas del archipiélago de las Espóradas, casi pegada al continente, no tiene ningún fundamento en la narración de los Argonautas. En realidad se trata de una expresión o frase hecha, *flores de Samos* (Σαμίων ἄνθη), presente en griego en los *Adagia* de Erasmo de Rotterdam¹¹¹³ (obra enormemente popular a la que, por vía directa o indirecta, es fácil que Calderón tuviera acceso). La expresión, que en origen haría referencia a las hermosas jóvenes de la isla de Pitágoras, vino a significar una entrega a la lujuria o molicie en una persona, familia o país. En el canto de Calderón podría hacer referencia a la inactividad a la que somete a los Argonautas la imposibilidad de iniciar la navegación y los efectos perniciosos que sobre ellos podría tener.

C] No hemos sido capaces de encontrar esta expresión en otro autor del Siglo de Oro que no fuera Calderón, por lo que parece que no disfrutó de una gran difusión en nuestras letras.

SIRIA (Συρία, Syria)	Total menciones: 1
EDP (1)	

A] Tan sólo en una ocasión hemos encontrado este topónimo, cuya vigencia llega hasta nuestros días. Aparece en *La estatua de Prometeo*, en donde hay una curiosa alusión a este lugar, como centro del saber antiguo. Sin duda, Calderón atribuye a época mitológica el prestigio que Siria debía tener como pujante centro del primer cristianismo, en la órbita de Antioquía, y tal vez ecos del brillante emirato de Damasco. También es muy posible que Siria sea entendida como compendio de la antigua sabiduría oriental (sobre todo, la que tuvo como epicentro el mundo mesopotámico). La mención la hace Prometeo cuando cuenta cómo poco a poco fue dedicando su vida al estudio, fundamentalmente al de la astronomía: *y como es / la más celebrada curia / de artes y ciencias la Siria, / donde de toda Asia cursan / los más floridos ingenios...* (2068).

B] Siria fue incorporada al Imperio Romano como provincia por Gneo Pompeyo en el año 64 a.C., y no abandonó el entorno cultural grecolatino hasta el 638 d.C., cuando fue conquistada por los árabes. No tenemos constancia, en ninguna de las principales fuentes clásicas del mito de Prometeo, que el titán tuviera alguna relación con Siria, ni tampoco hemos encontrado una estima especial de Siria como centro de cultura, salvo, tal vez, su trascendencia, según se ha dicho, en los primeros pasos del cristianismo.

C] Tampoco en nuestra literatura hemos dado con alusiones a Siria como un relevante núcleo cultural en el mundo antiguo. Nos da la impresión de que Calderón se sirvió con mucha libertad del topónimo.

¹¹¹³ ERASMO DE ROTTERDAM, *Adagia*, II, 9, 23. Ed. Universidad de Toronto, 2007.

SIRTES (Σύρτιδες) Syrtes	Total menciones: 2
---------------------------------	--------------------

FAP (1)	EDJ (1)
---------	---------

A] La mención a estos famosos bajíos de la costa de la antigua Libia (hoy en día conocidos como los golfos de Sidra, en Libia, y el de Gabes, en Túnez), muy peligrosos para la navegación, se fue estereotipando hasta convertirse casi en un nombre común para designar cualquier tipo de dificultad o riesgo. En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, sin embargo, tenemos aún una mención de las Sirtes como un peligro marino, pues Andrómeda desea que Fineo hubiera naufragado en un lugar de ese tipo: *¡Ay fortuna! / ¿Dónde dicen que estar suelen / Sirtes y Escilas, si al fin / sin que unas y otras encuentre, / un aborrecido parte, / y un aborrecido vuelve?* (1663). Sin embargo, en el auto sacramental *El divino Jasón*, y aunque también tenemos asociada una navegación al término, éste va asumiendo un carácter más abstracto: Jasón, que no es otra cosa que la imagen de Jesús, arenga a todos sus *Argonautas celestiales* a cumplir la singladura que les espera sin temor: *A embarcar, amigos, / sin temer ondas, escollos, / sirtes, Caribdis y muertes / fieras, prodigios y monstruos...* (63).

B] Las Sirtes son un peligro para la navegación ya en *la Eneida*¹¹¹⁴, donde Juno se queja de no haber podido destruir del todo el linaje troyano: *¿De qué me valieron las Sirtes o Escila? ¿De qué la enorme Caribdis?* En Ovidio¹¹¹⁵, una de las protestas de amor que hace el poeta, que añora a su amada desde Sulmona, es la de ser capaz de arriesgarse por ella a este gran peligro: *...con mi dueña me atrevería a atravesar las Sirtes de Libia y dar mis velas al racheado Noto.*

C] En Cervantes¹¹¹⁶ encontramos el término ya despojado de todo sentido geográfico: *...el cual alcanzado, a muchos hemos visto que, habiendo pasado por estas Sirtes, por estas Scilas y Caribdis, como llevados en vuelo de la favorable fortuna...* Pérez de Moya¹¹¹⁷ considera a las Sirtes uno de los siete peligros del mar, y las describe con cierta voluntad científica: *Sirtes son unos lugares arenosos en el extremo del mar de África, en los cuales se mueve el arena con el viento y con las olas; y lo que agora es más hondo, desde poco está lleno de arena y hecho bajío, a cuya causa perecen allí muchos, encallándose en la tierra.*

TEBAIDA (Θηβαΐς, Thebais)	Total menciones: 1
----------------------------------	--------------------

PCT (1)

A] A pesar de las intensas resonancias clásicas del nombre, centradas en el ciclo tebano de Edipo y sus descendientes (peripecias que dan argumento a la *Tebaida* de Estacio), parece más bien que la única alusión que Calderón hace a este lugar se refiere a la región homónima del alto Egipto, donde San Pacomio y San Antonio iniciaron la práctica del monacato. La mención al lugar tiene, por lo tanto, un significado

¹¹¹⁴ Verg. *Aen.* VII 302-303 *Quid Syrtes aut Scylla mihi, quid uasta Charybdis / profuit?*

¹¹¹⁵ Ov. *Am.* II 16 21-22 *cum domina Libycas ausim perrumpere Syrtes / et dare non aequis vela ferenda Notis.*

¹¹¹⁶ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXXVII.

¹¹¹⁷ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, II, 13.

penitencial. En España, una región del oeste de la provincia de León fue denominada la *Tebaida berciana*, por la gran cantidad de monasterios en ella enclavados en época de San Fructuoso. En el auto sacramental *Psiquis y Cupido (Toledo)*, el dios del amor predice los tormentos que habrá de pasar Psiquis (Fe), al ser abandonada por el Mundo y la Mentira: *Ya sobre el árbol mayor / de todos, la Envidia advierto / ir descubriendo la Tierra, / donde han de dejarla, haciendo / la Tebaida de los montes / su reclusión y destierro (351).*

C] Parece ser que no tenían muy clara nuestros clásicos la distinción entre la Tebas griega y la Egiptia, como pone de manifiesto Cervantes¹¹¹⁸ cuando, refiriéndose a Baco, lo relaciona con la Tebas *de las cien puertas (hecatompylon)*, la célebre ciudad egipcia: *porque me acuerdo haber leído que aquel buen viejo Sileno, ayo y pedagogo del alegre dios de la risa, cuando entró en la ciudad de las cien puertas iba a su placer caballero sobre un muy hermoso asno. Góngora¹¹¹⁹ utiliza las evocaciones sagradas del lugar para referirse a una galería llena de relicarios y retratos de los papas, que vendría a ser una suerte de monasterio metafísico: *Tebaida celestial, sacro aventino...**

TESALIA (Θεσσαλία, Thessalia)					Total menciones: 36
MEA (1)	LDA (8)	HSF (8)	FAM (3)	FCF (14)	VDP (2)

A] Tesalia es una región de la Grecia continental, limitada al norte por Macedonia y al oeste por el Epiro, con el mar Egeo al este y la Fócide al sur. En la Grecia antigua era una región norteña considerada un tanto agreste y poco civilizada, a pesar de que en ella se emplazaba el monte Olimpo, sede de los grandes dioses. Calderón, como era de esperar, utiliza la alusión a este topónimo con la misma libertad con que manipula cualquier otra localización geográfica. En *El mayor encanto, amor* convierte a Tesalia en el lugar de nacimiento de Circe: *Prima nació de Medea / en Tesalia, donde fuimos / asombro de sus estudios, / y de sus ciencias prodigio (1516).* Origen que improvisa Calderón para la maga (y su *prima*), puesto que normalmente se le asigna como lugar de nacimiento la isla de Eea, que también recibe varias ubicaciones geográficas, aunque ninguna en esta región. Tesalia, patria de Dafne, es el lugar en que se desarrolla *El laurel de Apolo*. El tópico sigue operativo, y el país es presentado como una zona muy montuosa: *...a este enmarañado monte, / que en Tesalia, nuestra patria, / es verde columna, en quien / del cielo el eje descansa, / albergue fue de Fitón...* (1742). Un poco más adelante, hablando de la serpiente Fitón y de su capacidad de emponzoñarlo todo, vuelve a referirse a la región: *...la menos tocada yerba / de los montes de Tesalia (1743).* Una curiosa mención al lugar es la que hace el gracioso Rústico en conversación con Apolo, al emitir una exclamación que basa su comicidad en el anacronismo: *¡El diablo me lleve / (maldición que se habrá oído / en Tesalia pocas veces), / si tal espere!* (1757).

En *El hijo del Sol, Faetón*, se cita con rigor a Tesalia como patria del rey Admeto (*...Admeto, rey de Tesalia...* 1866), y es donde tiene lugar la mayor parte de la acción de la comedia. En Tesalia está la presunta fiera (en realidad, Clímene vestida de pieles) que Tetis quiere abatir (*Cuántas veces escuché / de aquesta fiera el horror, / tantas en mí*

¹¹¹⁸ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XV.

¹¹¹⁹ GÓNGORA, *Sonetos completos*, 19, 5.

pensé / el ser quien libre a Tesalia / de sus asombros 1866). Admeto habla también de unas supuestas guerras de Lemnos contra Tesalia en las que él caería prisionero (*En las guerras que Tesalia / tuvo con la isla de Lemnos...* 1874), que Calderón improvisa para justificar la historia del nacimiento oculto de Épafo-Peleo y su posterior anagnórisis. La región de Tesalia es la que busca con su mirada Faetón cuando su vanidad está en pleno vuelo, y a la que da la luz del astro: *...de Tesalia el horizonte / que ya descubierto doro, / de mis vanidades es / el más valiente alborozo* (1900). En **Fieras afemina Amor**, Hércules, al repasar con Licas sus grandes hazañas al comienzo de la comedia, asegura haber vencido al toro de Aqueloo en Tesalia: *Si vencí las serpientes en la cuna, / la Hidra feroz en la Lerne laguna, / si en Calidonia al fiero / Espín, si en el abismo al Cancerbero / y al toro de Aqueloo en Tesalia...* (2026). El Aqueloo era un río que surcaba la región de Etolia, no de Tesalia, contra el que Hércules tuvo que enfrentarse en forma de toro (y en alguna otra, como dios fluvial que era y, por tanto, de cualidades proteicas) por la mano de Deyanira. También hace rey de Tesalia a Aristeo, el padre de Yole en la comedia: *Aristeo, invicto rey / de Tesalia, me pidió / por esposa a Yole* (2034). Yole es en la tradición mitológica hija del rey Éurito de Ecalia, topónimo parecido al de Tesalia y tal vez, aunque es excesivo contemplar en Calderón semejante interés geográfico, fácil de confundir. En **Fineza contra fineza**, Tesalia es el lugar donde se desarrolla la comedia, y otro Aristeo es su rey (el mismo nombre y título que en *Fieras afemina amor*): *Celauro / soy, general de las huestes / de Aristeo, hoy en Tesalia / rey, cuyos montes contienen / este templo de Diana...* (2101). Anfión, hijo de Acteón, cuenta las vicisitudes de su niñez, abandonado en los bosques de Tesalia, lugar, a lo que parece, poco saludable por la ponzoña de sus plantas: *...pues en Tesalia / no hay planta que no avenene / con lo amargo de sus hojas / lo dulce de sus corrientes...* (2103). El carácter boscoso de la región se afirma también con frecuencia (*...que en las verdes florestas / de Tesalia...* 2108).

Por último, encontramos una última mención a esta región en el auto sacramental **El verdadero dios Pan**, donde el dioscecillo agreste que representa a Jesús localiza un templo dedicado a la Luna. El lugar vuelve a corresponderse con las características tópicas de Tesalia: *Este monte que a la Luna / consagró un templo Tesalia, / más de miedo que de amor, / por ser el que en sus entrañas / siendo asilo de las fieras / es veneno de las plantas* (1243).

B] Tesalia es en Calderón uno de los escenarios estereotipados para localizar una comedia de inspiración mitológica, como pueden ser la Arcadia o Trinacria. A diferencia de la primera, modelo de *locus amoenus*, Tesalia es, como hemos visto, un escenario montañoso y despacible, preñado de fieras y famosa por ser lugar donde se practica la magia y la hechicería. La más tenebrosa descripción que se hace del lugar en la Antigüedad la ofrece Lucano¹¹²⁰ en su *Farsalia* (en Tesalia se dio la célebre batalla), donde dibuja con los tintes más sombríos y macabros que uno pueda imaginar la estampa de la hechicera nigromante Ericto, a quien el cobarde hijo de Pompeyo, Sexto, fue a consultar el futuro. Naturalmente, la hechicera es un producto lógico de Tesalia: *La tierra tesalia, que produce entre sus piedras hierbas dañinas y piedras capaces de oír a los magos que cantan fúnebres vaticinios*. Cuando en *El mayor encanto, amor*, Calderón hace a Circe y Medea nativas de Tesalia contra el testimonio de todas las fuentes antiguas (Medea vivió en Yolco, pero era originaria de la Cólquide), sin duda

¹¹²⁰ Lucan. *Bel. civ.* VI 413-830 (438-440) *Thessala quin etiam tellus herbasque nocentes / rupibus ingenuit sensuraque saxa canentes / arcanum feral magum*.

era tributario de un tópico tan asentado. Otro testimonio literario muy llamativo que abunda en la fama de Tesalia como tierra de la magia se puede leer en *El Asno de Oro* de Apuleyo¹¹²¹, novela en la que el joven y acomodado Lucio acude a esta región de Grecia llevado de su curiosidad por los hechizos y encantamientos: ...*considerando que estaba en el centro de Tesalia, cuyas artes mágicas son celebradas por todo el mundo de manera unánime...* Otros autores, como Horacio¹¹²², también se hicieron eco de esa fama: *¿Qué bruja o mago con brebajes tesalios, qué dios puede salvarte?* En contra de lo que sucede otras veces, la ubicación en Tesalia de la leyenda de Dafne en *El laurel de Apolo* sí tiene apoyo en la tradición mitológica, pues el padre de Dafne, el río Peneo, es la principal corriente de la región, que la atraviesa totalmente de Oeste a Este (por cierto, según Lucano, río que nace de la misma laguna Estigia). Y por último, también es Tesalia (en concreto, Feras, su capital) la patria de Admeto, tal cual nos presenta Calderón en *El hijo del Sol, Faetón*. Admeto deja claro este origen cuando promete a su mujer, en la *Alceste* de Eurípides¹¹²³, que *Ninguna joven tesalia, me llamará nunca su esposo en tu lugar*.

C] La conclusión es que Tesalia era para Calderón y sus contemporáneos un escenario propicio para emplazar la fábula mitológica, igual que la Arcadia era el escenario natural de la poesía pastoril, tanto si la tradición mitológica avala esta localización como si no. En algunas obras la ubicación es certera, y en otras, que no tienen mito al que encomendarse (como *Fineza contra fineza*), puramente instrumental. El lugar real se ha proyectado en una ubicación literaria con las características que ya hemos repasado. Cervantes¹¹²⁴ resume de manera magistral esta manera de encarar la geografía mitológica en boca de don Quijote, cuando éste apostrofa al dios solar refiriéndose al famoso mito de Dafne: ...*que tendré más celos de ti que tú los tuviste de aquella ligera ingrata que tanto te hizo sudar y correr por los llanos de Tesalia o por las riberas de Peneo, que no me acuerdo bien por dónde corriste entonces celoso y enamorado*. De la Tesalia patria de magos y hechiceros tenemos abundantes testimonios, como éste en la obra lírica de Lope de Vega¹¹²⁵: *Cuando de yerbas de Tesalia trate / y discurriendo el monte de la Luna, / los espíritus ínfimos maltrate...*

TÍBUR (Tibur)	Total menciones: 1
----------------------	--------------------

ESP (1)

SIBILAS

A] En el auto sacramental *El sacro Parnaso*, se cita este lugar itálico como el origen de la Sibila Tiburtina: *Yo, que en Tibur, patria mía, / de tiburtina tomé / nombre, y en ella llegué / a verme en tal monarquía, / que casi en idolatría / mi estatua vi peligrar* (782).

¹¹²¹ Apul. *Met.* II 1 ...*reputansque me media Thessaliae loca tenere qua artis magicae nativa cantamina totius orbis consono orbe celebrentur...*

¹¹²² Hor. *C.* I 27,21 *Quae saga, quis te solvere Thessalis / magus venenis, quis poterit deus?*

¹¹²³ E. *Alc.* 330-331 *κοῦτις ἀντὶ σοῦ ποτε / τόνδ' ἄνδρα νύμφη Θεσσαλὶς προσφθέγγεται.*

¹¹²⁴ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I, XLIII.

¹¹²⁵ LOPE DE VEGA, *El Peregrino en su patria*, III (p. 268).

B] La antigua ciudad romana de Tíbur (moderna Tívoli) se emplaza en la provincia del Lacio, a la orilla del río Anio, al suroeste de la ciudad de Roma. Famosa, entre otras cosas, por albergar la célebre villa del emperador Adriano, y haber sido sede de la Sibila Tiburtina. Circulaba la leyenda, luego muy explotada en época renacentista y barroca, de que la Sibila Tiburtina había predicho al emperador Augusto la llegada del Mesías. Es la conocida como leyenda del *Ara Coeli*, cuyo desarrollo se remonta a los primeros siglos de la Edad Media y tiene su formulación más célebre en la *Leyenda Aurea* (s. XII). En la literatura clásica romana, Tíbur se muestra como un apacible sitio de descanso cercano a Roma, muy caro a poetas como Catulo u Horacio¹¹²⁶, quien lo soñaba como lugar de retiro para sus últimos años: *Ojalá Tíbur, fundada por colono argeo, sea el asiento de mi vejez y el término al cansancio del camino, del mar y de la guerra.*

C] Calderón utiliza a las Sibilas en general, y a la Tiburtina en particular, como enlace entre la tradición clásica y la cristiana, pues se entendía a esta suerte de seres proféticos paganos como heraldos del cristianismo que iba a venir. No hemos encontrado uso literario de esta Sibila en otros autores del Siglo de Oro, con lo que sospechamos que fue engullida por el término *Sibila(s)*, que englobaría en una sola referencia, sin necesidad de mayor apelación, a todas estas profetisas precristianas.

TRACIA (Θρακία, Thracia)	Total menciones: 2
---------------------------------	--------------------

EDO (2)

ORFEO

A] La región de Tracia, que aún conserva su antiguo nombre, está actualmente dividida entre tres países, Grecia, Bulgaria y la Turquía europea. En el auto sacramental *El divino Orfeo*, la alusión a este lugar ofrece el rigor geográfico a que nos acostumbra Calderón, pues se refiere a él como una isla. El personaje alegórico Placer describe al Príncipe de las Tinieblas y a Envidia el lugar en que está Naturaleza Humana: *La tierra que habéis llegado / haced, labradores, cuenta / que es la gran Isla de Tracia, / fértil pedazo de Grecia...* (1846). Un poco más adelante, Calderón hace un juego de palabras entre Gracia y Tracia para aclarar el valor simbólico de la referencia a este lugar, que es el paraíso terrenal: *Este músico de Gracia / (equivocóse la lengua, / de Tracia quise decir)...; / pero poco hay que se pierda / en que de Gracia se llame / y pues es la suya inmensa...* (1847).

B] La asimilación de Tracia con el paraíso no tiene otro fundamento que el de ser esta región la patria de Orfeo y el lugar donde la serpiente mordió a Eurídice, pues, por lo demás, era una zona muy poco considerada en la Grecia Clásica, pues se la tenía por semibárbara, por el primitivismo y ferocidad de sus habitantes. Virgilio¹¹²⁷, que con tanta sensibilidad cantó en sus *Geórgicas* el mito de Orfeo y Eurídice, en otro pasaje no se olvida de asignar al divino cantor su patria: *...no me vencerá con sus cantos ni el tracio Orfeo.* La poca estima de la tierra Tracia parece sugerirse de las palabras de Hero

¹¹²⁶ Hor. C. II 6,5-8 *Tibur Argeo positum colono / sit meae sedes utinam senectae, / sit modus lasso maris et viarum / militiaeque.*

¹¹²⁷ Verg. B. IV 55.

en la carta que Ovidio¹¹²⁸ le hace enviar a Leandro, cuando escribe que *alguna vez temo que me dañe mi patria, y que se diga que como joven tracia no estoy a la altura de compartir el lecho con uno de Abido.*

C] Pérez de Moya¹¹²⁹ ubica con claridad el escenario de la mordedura de la serpiente a Eurídice: *Y un día, estando Eurídice con las otras ninfas Drýades, sus hermanas, cerca de la ribera del río Ebro, de Tracia, quiso arrebatlarla [Aristeo]... Cervantes¹¹³⁰, por su parte, identifica a Orfeo con esta región en uno de los poemas insertos en *El Quijote*: *cantaré su belleza y su desgracia / con mejor plectro que el cantor de Tracia.**

TRINACRIA (Τρινακρία, Trinacria)						Total menciones: 46
MEA (18)	FAP (14)	FRP (7)	GDS (3)	CAM (1)	ALA (1)	CYP (1)
EDC (1)						

A] La isla de Trinacria, sobrenombre de Sicilia, así llamada por sus tres promontorios o picos, es uno de los escenarios más habituales (más que lo que justifican los mitos que en ella se desarrollan) de las comedias mitológicas de Calderón. En *El mayor encanto, Amor*, Calderón localiza el episodio de Circe en la isla de Trinacria, contra la tradición homérica, que nos habla de la isla Eea como su lugar de habitación. Circe, cuando le cuenta a Ulises su peripecia vital, le informa de que nació en Tesalia, pero después de diversas avatares... *Para que mejor pudiese / entregarme a mis designios, / a Trinacria vine, donde / en este apartado sitio / del Etna y del Lilibeo, / estos palacios fabrico, / deleitosas selvas fundo, / y montes incultos finjo* (1517). La asociación con el Etna (geográficamente correcta, por otra parte) es muy frecuente al citar a Trinacria, y también suele ser común con el Flegra, cuya oportunidad geográfica ya no está tan clara (cf. Flegra): *...perezca hoy la memoria de esta fiera, / que a Trinacria estos campos tiraniza, / siendo el Flegra su hoguera y su ceniza* 1539). Aunque la maga da la impresión de dominar la isla, en realidad ésta tiene un príncipe que la gobierna, Arsidias (*Príncipe soy de Trinacria: / no derrotado y perdido / llegué a este puerto...* 1519), lo cual indica la importancia relativa que daba Calderón a estos detalles.

En *La fiera, el rayo y la piedra* Trinacria es de nuevo el escenario en que se desarrolla la comedia. Irífle cuenta a los tres peregrinos que a su vera llegan (Ifis, Céfalo y Pigmalión) el lugar en que se hallan, y no ahorra alabanzas a la isla: *...este prodigioso monte / que el mar de una parte cerca, / y de otra al Etna contiguo / es bastardo hijo del Etna, / de la fértil hermosura / de Trinacria, patria bella / de los dioses...* (1595). Allí se emplaza el alcázar de Anajarte y la fragua de Vulcano. Como en el caso anterior, esta Trinacria tiene un príncipe, Céfiro, que actúa en la comedia (*Céfiro soy; de Trinacria / Príncipe* 1596). Anajarte usurpa el dominio de la isla que, por nacimiento, correspondía a Irífle, quien al final de la comedia es restituida en la noble posición que merecía (*Pues sabe que ella / la reina heredera fue / de Trinacria...* 1635).

¹¹²⁸ Ov. Ep. XIX, 99-100 *Interdum metuo, patria ne laedar et impar / dicar Abydeno Thressa puella toro.*

¹¹²⁹ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 39.

¹¹³⁰ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, LXIX.

También se emplaza en Trinacria la acción de la zarzuela *El golfo de las sirenas*. En ella tendrían asiento los seductores monstruos que pretendieron atraer a Ulises con su canto. Ubicación que contradice a la fuente primigenia del episodio, la *Odisea*¹¹³¹, en la que el lugar se denomina *la isla de las sirenas*. La isla es caracterizada de manera intimidatoria a la llegada de Ulises y sus compañeros por su soledad y el ruido que hacen las fieras que la habitan, según la orden de exploración que le da Anteo a Dante: *Y si percibes las señas / de este inhabitado seno, / donde la vista no encuentra / verde hoja, ni el oído / perdida voz, que no sea / de inculta fiera bramido, / gemido de ave funesta...* (1726). Su carácter inhabitado se vuelve a poner de manifiesto un poco más adelante, cuando Alfeo hace un comentario sobre el lugar: *...y esta selva es una selva / de tantísimo trabajo, / que es la Trinacria desierta...* (1727). Por otra parte, Trinacria está caracterizada por sus altos montes, según la desdeñosa apelación que hace Ulises a Escila y Caribdis cuando escapa de su peligro: *...sagradas / Sirenas del negro golfo / altos montes de Trinacria, / decid a voces que Ulises...* (1737).

Trinacria es utilizada de manera muy circunstancial en *Celos, aun del aire, matan*. En esta comedia se nos dice que es la patria de Céfalo (*Noble en Trinacria naciste...* 1795). Está claro que era un *comodín* geográfico bueno para cualquier uso. En *Céfalo y Pocris* encontramos, como era de esperar, el toque burlón: *Tinaja es aqueste reino, / que diz que fue ayer Trinacria* (18). Esta *Tinaja* es el paraje en que se desarrolla toda la comedia. Parecida utilidad se da al topónimo en *Ni Amor se libra de amor*, en que Trinacria es el lugar al que Anteo, descorazonado por la supuesta muerte de Psiquis, marcha (también supuestamente) a combatir, según cuenta con poca veracidad el rey Atamas: *...con cuya fatal desgracia / su primo Anteo no quiso / volver sin ella a la patria, / pasándose a militar / en las guerras de Trinacria* (1970). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo* se presenta Trinacria como el país de Cefeo y Casiopea (contra la tradición antigua, bien establecida a este respecto, que nos habla de Etiopía como la patria de Andrómeda), y su sacrificio es la condición para que la fiera deje de asolar Trinacria, según el oráculo que presenta Fineo: *«Ofrecida al monstruo muera / Andrómeda», su confusa / voz dijo horrible y severa, / «pues con solo eso se excusa / de Trinacria la ira fiera»* (1657).

Por último, en el auto sacramental *Los encantos de la culpa*, tan vinculado a *El mayor encanto, amor*, entendemos por una alusión al final de la comedia que la aventura ha tenido lugar en Trinacria (con todas las salvedades que en un auto sacramental es forzoso tener en cuenta), cuando la Culpa insta a atraer de nuevo al héroe que huye hacia la isla: *Vientos que sopláis del Norte, / no le saquéis de Trinacria...* (420).

B] Una vez repasados todos los testimonios, vemos cómo Trinacria vuelve a constituir un lugar mitológico de uso bastante indiscriminado por parte de Calderón. Por un lado, se convierte en *el lugar* donde se desarrollan los episodios de filiación odiseica. Pero también sirve como topónimo muy socorrido para darle una etiqueta geográfica a cualquier personaje que lo necesite, e invade, como hemos visto, otros escenarios muy consolidados en la tradición antigua (como la Etiopía de Andrómeda, por poner un ejemplo). En ese sentido, es muy significativo el abundante uso de Trinacria (que no deja ser una denominación muy literaria) sobre la más exigente geográficamente hablando, de Sicilia. Encontramos un nombre muy semejante ya en la épica

¹¹³¹ *Od.* XII 167 νῆσον Σειρήνοισιν.

homérica¹¹³², donde debe ser entendido como una geografía mítica sin asiento concreto, el lugar donde pacen los rebaños del Sol, que son en parte sacrificados por los compañeros de Ulises. Asociada por paronomasia con este impreciso lugar, la denominación de Trinacria se va concretando progresivamente para designar a Sicilia, de lo que nos informa explícitamente Tucídides¹¹³³, que lo considera el primitivo nombre de la isla, *con anterioridad llamada Trinacria*. Nombre cuyas resonancias aún perduran en el *triskelion* (tres piernas que surgen de un mismo centro, en el que se encuentra Medusa) que adorna la bandera actual de esta región italiana¹¹³⁴. Esta falta de precisión por ubicar el mito (nada le costaba a nuestro dramaturgo ser más concreto en estos extremos) da idea de su relación muy libre con sus fuentes y, sobre todo, de la función mucho más literaria que geográfica del uso de la toponimia.

C] Este uso literario de Trinacria es muy común en nuestra literatura del Siglo de Oro. Garcilaso de la Vega¹¹³⁵, a la hora de escribir una elegía para un hermano del Duque de Alba muerto en la isla, donde casualmente estaba el poeta mismo, utiliza el nombre de Trinacria para dar un aire más poético a su lamento: *Vos, altos promontorios, entretanto / de Trinacria entristecida / buscad alivio en desconsuelo tanto*. Góngora¹¹³⁶ cita a Trinacria en su *Fábula de Polifemo y Galatea* como patria del Cíclope en un malabarismo culterano que encarece la ferocidad del monstruo, al que no hay fiera en Trinacria que pueda enfrentársele: *No la Trinacria en sus montañas, fiera / armó de crueldad, calzó de viento, / que redima feroz, salve ligera / su piel manchada de colores ciento...*

TROYA (Τροία, Troia)			Total menciones: 18
MEA (5)	MDJ (11)	EDC (2)	

A] El lugar más nombrado de la geografía mítica grecorromana no podía faltar en las comedias mitológicas de Calderón. Como es natural, la mención a Troya está muy vinculada con los personajes que cumplieron un papel en su conquista. En *El mayor encanto, Amor*, Ulises menciona a la famosa ciudad en pasado, como la gran hazaña de la que parten sus aventuras. Así, le reprocha a Juno que no ayude a los griegos y neutralice la inquina de Venus, pues ellos fueron el brazo ejecutor de su venganza de la ofensa que sufrió en el famoso *Juicio de Paris*: *Acuérdate que ofendida / de Paris, a nuestro acero / la fiaste tu venganza; / acuérdate que sangrientos / por ti abrasamos a Troya / cuyo no apagado incendio / hoy en padrones de humo / está en cenizas ardiendo* (1513). Cuando Ulises recuerda a Circe el periplo que ha sufrido hasta llegar a sus palacios, no puede omitir su más glorioso episodio, haciéndolo, además, en una altanera primera persona: *Cerqué a Troya, y rendí a Troya / no me permitas que torne / a la memoria sus ruinas...* (1515). Suena claro el eco en estas palabras del *Infandum, regina, iubes renovare dolorem* virgiliano.

¹¹³² *Od.* XI 107 Θρινακίη νήσῳ.

¹¹³³ Tuc. VI 2,2 πρότερον Τρινακρία καλουμένη.

¹¹³⁴ LÓPEZ FÉREZ (2004, nota 7), para más precisiones.

¹¹³⁵ GARCILASO DE LA VEGA, *Elegía I*, 166-168.

¹¹³⁶ GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, 65-68.

En *El monstruo de los jardines*, sin embargo, estamos en una cronología anterior a la Guerra de Troya, pues es precisamente la participación de Aquiles en la lucha la condición que los hados ponen como indispensable para la caída de la fortaleza de Príamo. Ulises, comisionado para conseguir encontrar y llevar consigo a Aquiles, nada más llegar a Gnido declara su misión: *...presto de Troya ha de vengarse Grecia* (1986). Un poco más adelante, Danteo explica, después de dejar claro el motivo de la guerra aludiendo al famoso rapto de Helena, y con evidente menosprecio por la tradición clásica, que Ulises es quien ostenta el gobierno de la expedición contra Troya: *...de cuyos / grandes apercebimientos / es el movedor Ulises, / a quien por valor e ingenio, / para la Guerra de Troya / da Grecia el marcial gobierno* (1988). El oráculo de Marte, que vincula la presencia de Aquiles en la batalla con la caída de la ciudad, es contundente: *«Troya será destruida / y abrasada por los griegos, / si va a su conquista Aquiles, / a ser homicida de Héctor»* (1989).

Por último, en el auto sacramental *Los encantos de la culpa*, Troya se carga de sentido alegórico y es mencionada como escenario de la vida mundana. Entendimiento le reprocha al Hombre su poca memoria: *Ya olvidas / aquel pasado vaivén / de la fortuna en quien viste / la Troya del mundo arder / de adonde te saqué yo?* (408). Más clara aún encontramos esa interpretación en las palabras que la Culpa (Circe) le dirige a Ulises: *...que erais el valiente Ulises... / ... / ...que de la Troya del Mundo / huyendo venís al fuego...* (413).

B] Naturalmente, en el caso de Troya, huelga buscar fuentes precisas que inspiraran a nuestro poeta, pues el impacto de su leyenda fue tan enorme en la tradición cultural occidental, que pudo recibir esta información desde sus primeras letras. Valga recordar que el nombre de la ciudad está presente en uno de los pórticos de la literatura occidental, el comienzo de *la Odisea*¹¹³⁷, donde el poeta invita a cantar las aventuras que arrojó uno de los grandes héroes griegos, *tras devastar la sagrada ciudad de Troya*. Troya es algo más que una ciudad en la *Ilíada*, una especie de personaje inanimado que intimida con su alta presencia, pero que desata entre los hombres el mayor arrojo guerrero por poseerla. Virgilio¹¹³⁸, por su parte, puso en boca de Eneas el relato más celebrado de la caída de la famosa ciudad: *Me ordenas, reina, revivir un inefable dolor...*

C] El paso al valor negativo que tiene en los autos sacramentales, no muy difícil de deducir, lo adquiere el topónimo cuando asume el significado común de destrucción, devastación o muerte, tal cual lo encontramos en *El Quijote*¹¹³⁹, cuando el infortunado protagonista naufraga en el río, y sólo la ayuda de unos molineros evitó *que allí había sido Troya para los dos*. Con peor intención titula Quevedo¹¹⁴⁰ uno de sus sonetos, *Pinta el “Aquí fue Troya” de la Hermosura*, en el que encontramos la expresión totalmente lexicalizada, significando el final (aparatoso) de algo grande que se vino abajo.

¹¹³⁷ *Od.* I 2. ...ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε.

¹¹³⁸ Verg. *Aen.* II 1-804. Cf. II 3 *Infandum, Regina, iubes renouare dolorem...*

¹¹³⁹ CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, II, XXIX.

¹¹⁴⁰ QUEVEDO, *Poesía original completa*, 551.

3 Conclusiones

Como ya se anticipa en la introducción, el enfoque preciso hacia el *personaje* o el *lugar* no implica en nuestro estudio una limitación de horizontes a cuestiones de detalle, sino que hemos pretendido tomar esas observaciones como punto de partida bien fundamentado para una contemplación lo más general posible del uso de la mitología grecorromana por parte de Calderón.

Comenzamos con consideraciones de tipo formal inmediatas al estudio de las referencias recogidas, una suerte de onomástica y toponimia míticas, es decir, un primer anillo concéntrico sobre el que ha sido objeto esencial de nuestro trabajo. Más adelante, reparamos en una materia esencial para afrontar la adaptación del mito en cualquier época, sus diversos modos de recepción. El mito puede ser utilizado como una expresión estereotipada, más o menos codificada y formular, o puede ser recreado en una amplificación literaria que desborda sus propias fuentes. Es inevitable, en una investigación que pone en contacto dos tradiciones de las que una mantiene con la otra una relación de dependencia, tratar de determinar el alcance de esa relación, es decir, hasta qué punto nuestro autor ha seguido el modelo clásico y por qué razón, cuando eso sucede, se ha apartado de él. En la introducción se ha tratado el tema de manera muy general, y en las conclusiones intentamos matizar con datos concretos lo poco (e inseguro) que se puede decir al respecto. Volvemos también, con la intención de contextualizar el comentario lo más posible sobre la obra de nuestro autor, al interesante asunto de la presión que han ejercido sobre el tratamiento del material mitológico la naturaleza tan peculiar de los géneros literarios utilizados y las condiciones concretas de creación que éstos han implicado. Creemos que el estudio aporta datos que pueden precisar el esquema general trazado en la introducción. Por último, pasaremos revista a los temas del gran universo ideológico de Calderón que fueron tratados en sus obras de contenido mitológico, y que se ven encarnados en sus personajes más relevantes, así como las raíces clásicas de algunos de ellos.

3.1 La onomástica y la toponimia míticas en Calderón

Nos ha parecido interesante comenzar el capítulo de conclusiones por lo más concreto e inmediato, el análisis del uso por parte de Calderón de los nombres propios de persona y lugar recogidos en este trabajo. Veremos cómo un asunto en apariencia tan secundario es muy indicativo de la relación que mantiene nuestro dramaturgo con sus fuentes antiguas y de su libertad en la manipulación del material recibido.

Pero antes de detenernos en unos y otros por separado, procede hacer mención de un recurso *literario* que nuestro poeta utiliza con alguna frecuencia en ambos tipos de nomenclatura y, sobre todo, en el ámbito de los autos sacramentales. Se trata de las frecuentes y (a nuestro rigor filológico) disparatadas etimologías con las que Calderón apuntala algunas de sus construcciones alegóricas. De la misma manera que la conexión temática entre *Teseo*, *Orfeo* o *Pan* con Jesucristo es libre, la etimología que se propone para estos (y otros) personajes o lugares se fundamenta también en una relación nocional arbitraria que trata de potenciar el sentido de la alegoría, y en alguna similitud fónica más o menos intensa (que se establece con libertad entre distintas lenguas, argumentando términos griegos a partir del español y el latín sin el menor escrúpulo, y con alusiones incluso a la *lengua siriaca* o a la *hebraica* para étimos también de origen

griego). No se trata, por tanto, de etimologías propiamente dichas (aunque nuestro autor así las apellide de manera explícita), sino de juegos de palabras que tratan de explicar conexiones de ideas *a posteriori*. Para no repetir lo ya expresado en el diccionario, remitimos como ejemplo de lo dicho a algunos casos especialmente significativos, la mayor parte de los cuales cuentan con una nota aclaratoria a este respecto en su apartado correspondiente: *Aristeo, Circe, Orfeo, Teseo, Ulises, Aqueronte y Etiopía*.

3.1.1 Nombres de persona (la precisión y el uso literario)

¿Nombres de persona?

Nuestro autor hace uso de 190 nombres de *persona* que designan a personajes (o similares) con correspondencia directa en la mitología grecorromana. Hemos incluido en el capítulo de *personajes* a todas aquellas personas o entes que presentan un perfil bien definido en el mito antiguo. No hay ninguna duda a la hora de considerar a *Hércules* un personaje, pero seguro que no tenemos, a primera vista, la misma seguridad en casos como los de *Austro, Caos, Erídano, Europa, Fama, Hidra, Himeneo o Vellocino*. El concepto *personaje* debe ser entendido en un sentido muy lato, mucho menos restrictivo que el de *persona*. Por ejemplo, *el vellocino*, que es, tal vez, la mención menos personal que hemos incluido en nuestra relación, es un objeto simbólico, mágico, que provoca luchas y ambiciones. Si bien es cierto que no tiene el mínimo rasgo personal, también es verdad que su relevancia en la tradición mitológica, y su *actuación* como desencadenante de acciones y pasiones nos aconsejaron incluirlo en este elenco. *Fortuna*, que es una abstracción conceptual, cobra trazos personales al ser divinificada. El gracioso de la comedia se refiere a ella de la siguiente guisa: *Fortunilla, / siempre fiera, siempre infausta, / siempre necia, / siempre loca, / y siempre... A decir borracha / iba; pero no mereces / verte en dignidad tan alta* (FCF, 2127). En parecidos términos se podría hablar de *Himeneo*, al que se invoca como si fuera capaz de oírnos (*ven, Himeneo; ven, Himeneo* FAM, 2040), aunque representa más una idea que a un dios bien definido. En el caso de los vientos y los astros (los ríos encajan mejor en la categoría de *lugar*), la mitología otorgó a estas realidades físicas un perfil antropomórfico (en el que la conexión etiológica es muy directa), y como tal tienen derecho a figurar en nuestro repertorio, por mucho que a veces la diferencia entre su naturaleza personal y la de puro fenómeno físico no esté muy clara, tal cual podemos ver en este pasaje: *Las iras del noto más / se ceban en lo rebelde / del roble que se resiste / que en la caña que se tuerce* (FCF, 2102). Los términos *iras* o *ceban* evocan una conducta humana sobre una acción propia del viento. También hemos incluido en esta categoría a menciones de sentido colectivo, como *Gigantes, Cíclopes, Ninfas, Parcas, Sibilas, Sirenas* y otras tales, que muchas veces aparecen aludidos sin discriminar su individualidad, pero que tienen un rasgo *personal* indudable. En ocasiones su acción es también colegiada, constituyendo una suerte de *personaje colectivo*: *Este rapaz / sin duda oyó de las ciegas / Parcas la voz...* (FRP, 1598). Por último, la inclusión de *Caos* en nuestro listado no es otra cosa que una muestra de respeto por las antiguas cosmogonías y repertorios mitológicos, que comienzan con esta confusa noción un desarrollo que luego deviene en una formulación decididamente antropomórfica. Dada la innegable influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio sobre la obra de nuestro dramaturgo, no nos pareció demasiado impropio dejar un pequeño hueco para este *personaje* liminar en la magna obra del poeta de Sulmona.

El uso literario del antropónimo

En líneas generales, el nombre designa a un personaje cuyo perfil se va desarrollando a lo largo del drama. Su uso metonímico o metafórico es moderado, no va más allá de las pautas retóricas ya practicadas en la literatura clásica grecolatina. Igual que de la abstracción se pasó al nombre propio (casos de *Eco* o *Alecto*), hay nombres propios *cosificados*, al designar realidades o ideas sin ningún matiz personal: *Anfitrión* o *Neptuno* son, en algunos de los ejemplos encontrados, sinónimos literarios del mar: *Pues tu esquife está en la playa, / vuelve a cortar, vuelve a abrir / las espumas de Anfitrión...* (MEA, 1621). *Atlante* en ocasiones figura un gran monte o palacio, lejos ya de la singularidad de su persona (*¿Ves el monte que dices, o el Atlante, / que atalaya del sol, al sol se atreve...?* TMP, 1579). *Himeneo* no es sino un anuncio de boda, sin que el personaje aporte mayor desarrollo argumental (*A las bodas felices de cuatro / amantes afectos, / con dobladas antorchas de tea / ven, Himeneo, / y tejiendo de mirtos y rosas / guirnaldas a Venus, / a coronar sus sienas altivas, / ven Himeneo* ALA, 1970). Hay dioses que, como Marte, en algunas ocasiones se lexicalizan hasta equivaler a un nombre común: *...y después en fin que yo, / dejándoos triunfante y quieto, / dejé descansar a Marte, / colgando el arnés sangriento...* (ALA, 1945). Tal sucede también en ocasiones con el nombre de los vientos, que pierden sus características específicas para cobrar un sentido general, comenzando por Éolo, su máximo representante: *Viendo pues que perecían / todos al rigor de Eolo* (CYP, 10).

Más interesante nos parece el ajuste entre el nombre y el personaje mitológico que representa. A este respecto tenemos que advertir que no hemos estimado en nuestro recuento aquellos casos en que el nombre, por mucho abolengo clásico que exhiba, no se corresponde con su perfil mitológico. Hay algunos casos en que ese nombre no es utilizado nunca en relación con su leyenda (en el ámbito de las obras estudiadas). Un ejemplo interesante lo encontramos en una denominación tan conocida como *Tisbe*. Protagonista de una cantidad innumerable de fábulas derivadas de una de las leyendas mitológicas más difundidas en el barroco español, Calderón no hace uso de su mito, pero sí de la apelación. *Tisbe* es el nombre de una de las sirvientas de Circe en *El mayor encanto, amor*, donde nada tiene que ver con la desdichada amante de Píramo.

Pero una tipología aún más significativa es la de nombres que unas veces son utilizados con arreglo a su leyenda antigua y otras en referencia a un personaje totalmente ajeno a ella (en este segundo uso, tampoco los hemos registrado en nuestro cálculo, aunque llamemos la atención sobre la circunstancia). Entre los varios ejemplos de este supuesto, tenemos uno muy característico, el de *Anteo*, el temible gigante hijo de la Tierra que se batió con Hércules y que se mostraba invencible siempre que entraba en contacto físico con su madre. A ese perfil mítico tradicional corresponde su nombre en *Fieras afemina amor*. Pero resulta que nos volvemos a encontrar así denominados en las comedias analizadas a otros cinco personajes que nada tienen que ver con el Anteo mitológico: como compañero de Ulises en *El golfo de las sirenas*; como simple pastor en *El laurel de Apolo*; como pastor y, al mismo tiempo, diestro cazador, en *La púrpura de la rosa*; como venerable anciano en la segunda parte de *La hija del aire*; y como padre de Irífila, una de las protagonistas, en *La fiera, el rayo y la piedra*. Este uso de *nombres míticos* (que Calderón ha utilizado *con propiedad* en alguna de sus comedias) para personajes sin relación alguna con su mito, se repite en los casos de *Amaltea*, *Céfiro*, *Doris*, *Épafro*, *Erífila*, *Flora*, *Friso*, *Licas* y *Pandión*. El caso de Flora es, tal vez, el más acusado de esta tendencia, pues además de pareja de Céfiro, es un nombre extraordinariamente

común para designar criadas o sirvientas en las comedias calderonianas (en *Psiquis* y *Cupido*, por ejemplo, Flora es una criada de la joven princesa que se queda con ella en la isla donde ha sido abandonada). *Libia*, que hemos incluido en nuestro repertorio como un lugar sujeto a sus tópicos de raigambre mítica (la ponzoñosa región africana cuajada de fieras), es en Calderón un nombre muy socorrido para doncellas o criadas, así como también su forma masculina *Libio*. En *La Hija del aire*, Libia es la doncella a la que pretende el general Licas (que no guarda relación alguna, por otra parte, con el célebre compañero de Heracles). Algunos de estos nombres trascienden incluso el ámbito de las comedias mitológicas y se usan como denominación de personajes comunes en otras piezas de Calderón¹¹⁴¹.

En general, contrasta la corrección en la forma de los nombres (que vamos a analizar un poco más abajo) con la poca escrupulosidad en el uso de la onomástica mitológica. El poeta tenía un abanico infinito de posibilidades para denominar a los personajes sin soporte mitológico de sus comedias y evitar así una posible confusión en el lector o espectador de su época. Pero no lo hizo, y eso indica que sobre el respeto escrupuloso a la tradición mítica primaban otras consideraciones. Es evidente que Calderón se propone con estos nombres (y con muchos otros de sabor helenizante, como son, sin salir de *El mayor encanto, amor*, los casos de *Antistes*, *Arquelao*, *Timantes*, *Arsidas* o *Lisidas* que utiliza para designar a los compañeros de Ulises) darle al relato un barniz de fábula antigua. Nuestro poeta es muy consciente de que en su obra tiene muchas más importancia *el efecto actual* sobre sus espectadores, que el rigor en la manipulación de la tradición literaria clásica. Porque bien poco le hubiera costado tomar nota de los *verdaderos* compañeros de Ulises. Bien mirado, más que indiferencia hacia un principio de precisión filológica, esta actitud pone de manifiesto la primacía sobre cualquier otra consideración de la coherencia interna del texto y el respeto a sus convenciones genéricas, y la podemos relacionar, salvando las distancias, con la defensa de ese mismo texto ante los excesos de espectacularidad escénica que proponía el *fontanero* Lotti (cf. págs. 37-38) en la representación de su primera comedia mitológica. Un exceso de sometimiento a la fuente primitiva embarazaría la libertad dramática del creador para elaborar un producto a la medida de su público. A nuestro autor le interesa mucho más que la onomástica de sus personajes *suene* a antigüedad mítica que la correspondencia sea exacta. En el fondo estamos ante una convención dramática, y el *Friso* cortesano de Semíramis hablará en la comedia con las mismas pautas de expresión y comportamiento que el Frixo hermano de Hele e hijo de Atamante, con lo que la exactitud en la asignación del nombre no parece un asunto prioritario, siempre que se respeten las identidades fundamentales que conectan drama y mito.

Precisión formal en los nombres de persona

Hechas esas importantes salvedades, el uso de los *nombres míticos* en Calderón es, en general, bastante preciso, y su forma bastante regular¹¹⁴², presentando su versión consolidada hoy en día, salvo en unos pocos casos, en que aún se perciben vacilaciones

¹¹⁴¹ HUERTA Y TORTAJADA (2002), en la introducción a su *Diccionario*, hacen mención expresa a esta circunstancia. Su repertorio es, por otra parte, un método ideal para hacer un seguimiento de la presencia de éstos (o de cualquier otro nombre propio) por toda la obra de Calderón.

¹¹⁴² Naturalmente, hacemos esta valoración a partir de la edición que hemos seguido, la debida a VALBUENA BRIONES y VALBUENA PRAT para *Aguilar* (1991; 5ª edición para el segundo tomo, 2ª edición para el tercero). Seguro que se tendrían que aportar muchos matices a lo dicho (que quedan, por descontado, fuera del alcance de nuestro trabajo) a partir del estudio de los testimonios manuscritos y de las primeras ediciones impresas.

propias del estado de lengua de la época del autor: así Calderón nos ofrece con regularidad la forma *Anajarte*, que es una versión legítima desde el punto de vista derivativo de *Anaxárate*, más cercano al étimo griego y que ha triunfado en época moderna junto con *Anaxáreta*, la variante más respetuosa con el origen chipriota (dorío) del personaje. Otras variantes son de leve matiz fonético, en las que concurren sonidos inestables, como *Friso* frente a *Frixa*, *Pocris* frente a *Procris*, *Neifile* frente a *Néfele*, *Absinto* por *Apsirto* o *Polidites* en lugar de *Polidectes*. Variantes de muy poca sustancia, muchas menos que las que se esperaría para el estado aún no consolidado gráficamente del español de la época, si tenemos en cuenta que aún hoy en día no hay un consenso absoluto en la transcripción, sobre todo en el tema del acento, de los nombres propios de origen griego al español.

3.1.2 Nombres de lugar

Antes de entrar en el análisis del uso que Calderón hace de los nombres de lugar, debemos aclarar algunos extremos. Tal vez resulte llamativo encontrar en un mismo catálogo, sin una categorización que los distinga, topónimos vigentes en la actualidad, como *Atenas*, *Alejandro* o *Chipre*, con creaciones de la fantasía, como los *Campos Elisios*, el *Laberinto de Creta* o la infernal *Éstige*. De acuerdo con el uso exclusivamente literario que nuestro autor hace de los nombres de lugar, hay que entender las localizaciones que realmente existían en su tiempo (y persisten hoy en día) en su faz literaria o, por así decirlo, como lugares propios de una *geografía mítica*, sin diferencia apreciable en su uso con respecto a los demás.

Si en la atribución de los nombres propios hemos detectado ya los síntomas de la subordinación de lo que, con franco anacronismo, podríamos llamar *rigor filológico* a las exigencias del producto literario, en el caso de los topónimos, ello resulta mucho más evidente aún. Calderón considera más importantes las sugerencias legendarias que habían de despertar en su público nombres como *Trinacria*, *Arcadia* o *Tesalia* que la ubicación concreta que proporcionaba la literatura antigua. *Trinacria*, más que la isla de Sicilia, es un paraje propicio a la aventura y la fantasía. La *Arcadia* no es el árido corazón del Peloponeso, sino un lugar idílico, el *locus amoenus* en que cantan sus amores los pastores poetas. *Tesalia*, para acabar con otro ejemplo significativo, evoca, fuera de cualquier país concreto, un lugar montuoso, alejado y desapacible, patria de la magia y la hechicería.

El atlas de Calderón es conceptual, mitológico. Los lugares no están anclados al este o al oeste de ningún mar, sino que significan nociones abstractas: a las ya aludidas podemos añadir otras más evidentes, por no tener sitio en la tierra: así los *Campos Elisios*, o la bienaventuranza, *Lete*, o el río del olvido, asociado a la muerte, el *Etna*, que muchas veces indica el estado volcánico del espíritu... Para hacernos una idea más precisa de esta concepción y uso del nombre de lugar, vamos a repasar los más recurrentes.

*Trinacria*¹¹⁴³ es el topónimo que más se repite en las obras consideradas en nuestro estudio, hasta en cuarenta y seis ocasiones en ocho dramas distintos. En *El mayor encanto, amor*, la temible maga Circe no habita en la isla de Eea, como en el remoto

¹¹⁴³ Remitimos a los correspondientes apartados en el núcleo del trabajo la precisión de los pasajes, tanto en la obra de Calderón como en las fuentes clásicas aludidas.

modelo homérico, sino en Trinacria, heterónimo de Sicilia. Calderón, por boca de la hechicera, da detalles del lugar, que le infunden, si cabe, un mayor aire de leyenda: *Para que mejor pudiese / entregarme a mis designios, / a Trinacria vine, donde / en este apartado sitio / del Etna y del Lilibeo, / estos palacios fabrico, / deleitosas selvas fundo / y montes incultos finjo* (MEA, 1517). A medio camino entre la realidad, la tradición y la fantasía, nuestro dramaturgo ha conseguido el lugar más atrayente posible, el más a propósito para desarrollar su plan literario. Un emplazamiento real, Sicilia, importante en la tradición mítica griega como asiento de algunas de las más célebres aventuras odiseicas, cobra una dimensión legendaria cuando recibe el nombre de *Trinacria*. No podía encontrar nuestro poeta una ubicación que potenciara más el efecto de ilusión que destila toda la peripecia dramática, cuajada de elementos fantásticos. A esto nos referimos cuando consideramos que Calderón sacrifica el respeto a las fuentes en aras a la mayor trabazón interna posible de su propósito artístico.

Trinacria vuelve a aparecer como escenario en *La fiera, el rayo y la piedra*, comedia que, a tenor de los mitos sobre los que sostiene parte de su andamiaje, hubiera sido más respetuoso con las fuentes emplazar en Chipre o Gnido, pero que la libertad con que manipula Calderón en esta comedia la materia prima mitológica, le autorizaba con mayor motivo aún que en la obra anterior al uso de un escenario que potenciara el efecto fantástico buscado con su argumento (*...la fértil hermosura / de Trinacria, patria bella / de los dioses...* FRP, 1595). En *El golfo de las Sirenas* la acción también tiene lugar en *Trinacria*, y no en la *Isla de las Sirenas* de la que nos habla Homero. En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Calderón ha sustituido Etiopía, en donde las fuentes emplazan unánimemente el reino de Cefeo y Casiopea, por la gran isla mediterránea. El topónimo se utiliza también para otras atribuciones más ocasionales, como reino de algún príncipe ficticio (caso de Anteo, en *Ni amor se libra de amor*, o de Céfalo, en *Celos, aún del aire, matan*).

Con parecido valor literario hace uso Calderón de *La Arcadia*, lugar más que apropiado para asentar su drama mitológico más lírico y de evocación pastoril, *Eco y Narciso*. Es muy significativo que nuestro dramaturgo, que sigue en este episodio tan de cerca la versión ovidiana, se desmarque, precisamente, en la localización del mito, sustituyendo la Beocia de su modelo por la mucho más sugerente de *la Arcadia* (*Bella selva de la Arcadia, que florida / siempre estás de matices guarnecida...* EYN, 1906). La coherencia literaria de la obra está por encima de consideraciones geográficas e históricas o de escrúpulo filológico ante la obra antigua.

Tesalia es trasunto de lugar desapacible y boscoso, habitación de fieras y plaza de la hechicería. Lugar idóneo, debió pensar Calderón, para ubicar el nacimiento de Circe, en *El mayor encanto, amor*. De su carácter montañoso tenemos testimonio en *Fineza contra Fineza*, que tiene a Tesalia como localización de la comedia: *...hoy en Tesalia / rey, cuyos montes contienen / este templo de Diana* (FCF, 2101). Lugar perfecto para asentar a la diosa cazadora, amante de la espesura de los bosques.

Mucho más prevalece aún el significado simbólico sobre su emplazamiento real en lugares como los montes *Olimpo*, *Helicón* o *Parnaso*, o la fuente *Castalia*. El primero es la fuerte morada de los dioses, representación de lo sagrado; los dos siguientes son santuario de la inspiración poética, tal cual sucede con la fuente Castalia (*Gracia te dará ese bello / cristal, sagrada Helicón, / que al más ofuscado ingenio / numen le añade*, ESP, 788). Y no son otra cosa que un símbolo los lugares sin existencia física,

pura geografía mítica. Así sucede en nuestras tradiciones religiosas más inmediatas con el emplazamiento del premio o castigo ultraterreno. Las corrientes del *Lete* o el *Aqueronte*, y la laguna *Estigia* son descritos con trazos espantables, y sus propiedades trascienden lo físico para entrar de lleno en lo mágico (*Yace, señor, en la falda / de aquel eminente risco, / una laguna, pedazo / del Leteo oscurecido / de Aqueronte, pues sus ondas, / en siempre lóbregos giros, / infunden a quien las bebe / sueño, pereza y olvido* HDA, 722). La misma realidad literaria, aunque en sentido opuesto, tienen los *Campos Elisios*, morada de los bienaventurados y referente de toda la belleza. A Narciso no se le ocurre mejor término de comparación para ensalzar el efecto conjunto de la belleza de la ninfa Eco en un valle de la Arcadia: *Si en él tu belleza admiro / no solo mejor que el monte, / mejor será que el Elisio* (EYN, 1922).

Podríamos seguir aportando ejemplos de similar eficacia para sostener lo dicho, pero sería insistir una y otra vez sobre lo mismo. Por otra parte, todos estos lugares están comentados en su apartado correspondiente, con el apunte de sus testimonios en la obra calderoniana, con lo que es fácil verificar en ellos lo dicho para los anteriores. Tan sólo añadimos, porque puede resultar significativo, un repaso a las diez menciones geográficas más repetidas en estas obras, y su innegable fragancia de mito antiguo: *Trinacria* (46), *Gnido* (43), *Tesalia* (36), *Lete* (31), *Libia* (27), *Etna* (23), *Chipre* (21), *Troya* (18), *Acaya* (17), *Parnaso* (17). Todos ellos nos hablan de una geografía mítica (con independencia de que tengan o no un correlato real), que tiene una función esencialmente literaria.

3.2 Dos recepciones del mito, el estereotipo y el mito amplificado

Observamos en estas obras de Calderón dos tipos de recepción del mito, dependiendo de la función que éste desempeña en cada caso concreto, pues puede limitarse a un apunte erudito para dar lustre al texto, o desarrollarse como eje argumental de la composición. Con el paso de los siglos y los avatares históricos y culturales que sucedieron al período de esplendor de las épocas clásicas griega y romana, la cultura antigua tendió a comprimirse y esquematizarse¹¹⁴⁴. De las grandes obras literarias se hacen epítomes (como, a título de ejemplo, la severa reducción de las *Décadas* de Tito Livio), o versiones prosificadas (así atraviesa la materia troyana toda la Edad Media); el enorme caudal de sabiduría clásica se comprime en enciclopedias y compendios (como el caso paradigmático de Isidoro de Sevilla, o el de la *Suda* en el ámbito bizantino) que implican una poda sistemática del abigarrado panorama cultural que exhibió en su momento. En lo que hace al mito, y más allá de otras consideraciones trascendentales a las que ya hemos aludido en el capítulo dedicado a su transmisión, su abundante uso literario como *exemplum*, o modelo autorizado y prestigioso de comparación, implica que buena parte de su contenido derive en unos *topica* de conocimiento universal que están en plena vigencia en los usos literarios de la época de Calderón. Baco, Marte o Venus son metáforas tan consolidadas para referirse al vino, a la guerra o al amor que su uso se extiende fuera del contexto mítico para llegar al lenguaje literario común.

Pero el mito no sólo ha quedado reducido a pequeñas *píldoras* de ornamento literario, sino que su gran ascendiente cultural y la enorme potencialidad literaria de sus

¹¹⁴⁴ Dos grandes obras de conjunto tratan los detalles de esta transmisión (CURTIUS, 1998) e (HIGHET, 1978). La primera presta una mayor atención al ámbito hispano. Muy interesante también es la amplia glosa que sobre ambas hizo LIDA DE MALKIEL (1975).

argumentos lo hace idóneo para un tratamiento extenso en cualquier género. Y de igual manera que nos encontramos a dioses y héroes *jibarizados* en sus tópicas alusiones, también contemplamos (y más en el género dramático) sus peripecias ampliadas por un formato que precisa de historias de gran desarrollo. Así, el mito también se estira, incorporando elementos que no le eran propios, y desarrollos argumentales que desbordan la tradición heredada. En nuestras comedias nos encontramos, por ejemplo, con largos episodios de galanteo en los que intervienen figuras míticas y que resultan totalmente aberrantes desde una visión *ortodoxa* de la tradición mitológica. O también tenemos a los venerables héroes de la Antigüedad clásica portando mensajes radicalmente ajenos al mundo antiguo, como puede ser la obsesión por el tema de la honra dentro del matrimonio, tal cual le sucede al Hércules de *Los tres mayores prodigios*.

Dos tendencias que son, en cierto sentido, un síntoma complementario del mismo proceso, la desnaturalización del mito, o, si se prefiere, su readaptación o supervivencia, en distintos contextos históricos y literarios.

3.2.1 El mito estereotipado

El proceso de esquematización del mito se da, esencialmente, en figuras en las que la complejidad del personaje se acaba reduciendo de manera drástica a alguna de sus clásicas atribuciones o a sus episodios más notorios, que pasan a ser símbolos o manifestaciones de una iconografía común. El fenómeno es de largo recorrido, y tiene su asiento en el mismo origen del mito, que muchas veces representa proyecciones etiológicas con rasgos antropomórficos. La ninfa Eco, por no salir de lo obvio y acudir a alguno de nuestros personajes, es la proyección literaria, en una historia elaborada, del fenómeno natural del mismo nombre. Los héroes o dioses se utilizan como sinónimos eruditos o poéticos de elementos de la realidad o conceptos ideales. Resulta mucho más elegante, si se quiere advertir del irresistible atractivo de la pasión amorosa, aludir al efecto que ésta tuvo en los dioses (...*cuando se ve / Júpiter en lluvia de oro / Marte en cautelosa red...* FAF, 2056), que una simple y prosódica advertencia del tipo de *¡Guárdate de los terribles efectos del amor!* Es un expediente poético muy común para enaltecer el lenguaje literario, y la aproximación más convencional y menos comprometida al mito antiguo.

Haremos relación de algunos ejemplos significativos, sin necesidad de agotar las posibilidades de un repertorio que es bien conocido y del que disponemos si repasamos cada una de las menciones recogidas en el *diccionario*. Así **Anfitrite**, como ya hemos hecho notar, se convierte en una elegante manera poética de referirse al mar (*Pues tu esquife está en la playa, / vuelve a cortar, vuelve a abrir / las espumas de Anfitrite...* FRP, 1621); **Apolo** es el Sol, *esplendor de esplendores* (HSF, 1896), y entre sus atribuciones está la inspiración poética: *...la alcaldía del Parnaso, / Apolo, de quien es guarda* (FAM, 2039); **Atlante** es lo mismo que un gran monte o palacio: *¿Ves el monte que dices, o el Atlante, / que, atalaya del sol, al sol se atreve...* (TMP, 1759). *Vio ese eminente obelisco, / regular Atlante nuevo, / nuevo fabricado Olimpo...* (HDA, 761); **Baco** se reduce a una pícaro evocación del vino y sus placeres, divinidad de los graciosos de la comedia: *A la taberna / dijera yo, que es la ermita / donde sus lámparas ceban / los feligreses de Baco* (AYC, 1819); **Belona** supone el rostro cruel de la guerra: *Permite que el verte extrañe / con insignias de Belona, / no siendo hermana de Marte*

(EMJ, 2016); **Éolo** es otra manera de hablar del viento: *Viendo, pues, que perecían / todos al rigor de Eolo* (CYP, 10), así como **Céfiro** lo es de un viento suave, apaciguador: *Ya el agua está serena, / pedazos de coral sobre la arena / da el céfiro suave...* (EDJ, 66); **Escila** y **Caribdis**, como las **sirtes**, son escollos (y no precisamente físicos) que hay que superar: *A embarcar, amigos, / sin temer ondas, escollos, / sirtes, Caribdis y muertes / fieras, prodigios y monstruos...* (EDJ, 63); **Diana** es la luna y la castidad: *Si el orbe de la luna, / esfera soberana / de la casta Diana...*, (FRP, 1615); **Júpiter** se presenta a Dánae con sus dos rasgos típicos, su poder (representado por sus rayos) y su inclinación lasciva: *Júpiter soy, aunque ves / que de las plumas me adorno / de Amor; que para llegar / a tu vista más dichoso, / depuesto el ceño sagrado / depuesto el semblante heroico / con que los rayos esgrimo / y los relámpagos formo...* (FYP, 1655). **Marte** es sinónimo de la guerra: *...y después en fin que yo, / dejándoos triunfante y quieto, / dejé descansar a Marte, / colgando el arnés sangriento...* (ALA, 1945). **Venus** presupone la gracia y el atractivo, además del placer sensual: *...brinda a la gran majestad / de Júpiter, la beldad de Venus, ciencias de Juno...* (MEA, 1514).

Existe otra forma de estereotipo menos abusiva, la que reduce muchos personajes a unas leyendas concretas. Por ejemplo, a **Juno** se la menciona con frecuencia asociada al *Juicio de Paris*, de donde derivaría su proverbial mal carácter: *Acuérdate de que ofendida de Paris, / a nuestro acero / la fiaste tu venganza* (MEA, 1513). *Aquella hermosa manzana / de oro, que fue competencia / de Venus, Palas y Juno* (FAM, 2029). **Vulcano** concentra su mito en dos perfiles, el de dios de la forja y el de víctima del adulterio de Venus, o por decirlo con palabras menos elegantes, al papel de herrero y de cornudo: *La fragua allí de Vulcano / lo diga, en cuya violenta / forja de Estéropé y Bronte / es martilleada tarea / la fundición de los rayos* (FRP, 1595). El gracioso Chato, que se cree víctima de un adulterio, invoca de esta manera al dios herrero: *¿Qué haré yo deste soldado? Vulcano, a ti me encomiendo: / dímelo tú pues que tú / eres dios que entiendes de esto* (HDA, 728-9). **Ulises** representa la facundia y el ingenio, tal cual lo increpa Arsidas: *Ya sé que por la elocuencia / has de quedar siempre airoso: / que no heredaras las armas de Aquiles / el grabado arnés de oro, / si por el valor hubiera / de dárselo a Telamonio* (MEA, 1532), o todavía con más rotundidad: *¡Ah cauteloso griego, / sal a apagar retórico este fuego!* (MEA, 1540). **Venus** y **Diana** asumen la idea de la lucha entre los principios de la sensualidad y la continencia, y aparecen con frecuencia juntas con ese sentido: *...como ésta a Venus consagrada ha sido, / aquella consagrada fue a Diana, / de cuyo opuesto rito ha procedido / entre las dos la enemistad tirana / que las mantiene en iras y rencores, / hija de olvidos una, otra de amores* (AYA, 1687).

Esta versión fosilizada del mito se aprecia muy bien en las frecuentes enumeraciones retóricas que, a modo de *exempla mythologica*, nos encontramos con variada intención: la criada de Psiquis le advierte a la joven de que su desconocido amante puede ser un dios, y en apoyo de su argumento cita ejemplos: *...bien como / por Endimión Diana, / por Dafne Apolo, por Leda / Júpiter...* (ALA, 1969). Es frecuente la distribución de atributos o cualidades de los dioses: *...brinda a la gran majestad / de Júpiter, la beldad / de Venus, ciencias de Juno, / de Marte armas, de Neptuno / dudas, de Diana honor, / flores de Flora, esplendor / de Apolo...* (MEA, 1514), o *... a Mercurio los comercios, / a Apolo ninfas y musas, / a Marte y Palas las lides...* (EDP, 2069). *...dando a Júpiter el cielo, / a Neptuno mares y aguas, / a Mercurio artes y ciencias, / a Marte atuendos y armas, / a Plutón sombras y abismos, / el aire a Venus, las plantas / a Flora, a Thetis los peces, / y los pájaros al Aura...* (VDP, 1245). Para encarecer la belleza de

Semíramis, el rey Nino se provee de un ramillete de tópicos: *¿Qué mucho, / si es de estas selvas la Venus, / la Diana de estos bosques, / la Amaltea de estos puertos, / la Aretusa de estas fuentes, / y la ella de todos ellos?* (LHA, 734). El reparto por excelencia es el que sucedió a la victoria de los Olímpicos, en el mito de la sucesión: *Cuando Júpiter, supremo / dios de dioses, distribuye / al universo, tomando / cielos para sí en que triunfe, / y dando a Saturno tierras / que fructifique y fecunde, / a Plutón centros que habite / y a Neptuno ondas que surque* (AYC,1853). Enumeraciones que menudean a lo largo de estas obras y que son, tal vez, la expresión máxima del mito estereotipado.

3.2.2 El mito amplificado

Según hemos dicho, el uso estrictamente literario que se da al material mitológico legitima al autor para amplificar el mito fuera de las fronteras trazadas por la tradición antigua. Fronteras, por cierto, muy imprecisas, porque está en la naturaleza del mito grecorromano su carácter mutante, proclive a todo tipo de adaptaciones y versiones, sobre un fondo argumental más o menos estable. Muy lejos de los textos sagrados de las religiones *de libro*, que fundan la solidez de su credo en la inmutabilidad de la palabra, los autores griegos y romanos aportaron al mito pinceladas propias de acuerdo a sus intereses, preferencias o sentido estético. Esa presentación poliédrica de la tradición mítica, patente incluso en las grandes compilaciones mitológicas que hemos comentado en la introducción (que ofrecen con frecuencia varias versiones, autorizadas por distintos autores, de una misma leyenda), predispone al material mitológico a un tratamiento literario muy libre.

A ello debemos añadir que los géneros a los que se adapta, la comedia o el auto sacramental, tienen una extensión y están sometidos a unas convenciones literarias que forzosamente expanden la narración mítica. Esta circunstancia se da en todas las comedias de argumento mitológico, y cualquiera de ellas nos podría servir de ejemplo¹¹⁴⁵, por lo que nos vamos a detener en una sola. Nos ha parecido especialmente significativa la versión que hace Calderón del mito de Eco y Narciso, por lo escueto de la fuente ovidiana (para apreciar en su medida una ampliación que va de los 71 versos del poeta latino a los 2000¹¹⁴⁶ del drama calderoniano), pero sobre todo, por la adaptación que hace nuestro dramaturgo del viejo mito pagano a su universo conceptual y estético, que abre horizontes insospechados a la leyenda antigua, llena de fantasía y encanto, pero de carácter muy lineal.

Ya para empezar, ninguna mención hay en Ovidio al cumpleaños de la ninfa, que es una aportación de Calderón para contextualizar la *ocasión* (el natalicio de la infanta Margarita), y cumplir con una de las funciones (sin duda, la más inmediata) de esa comedia, que era la de complimentar al monarca y a su familia. El dramaturgo le confiere al mito un carácter decididamente pastoril, circunstancia ajena al relato de Ovidio. Cambia para ello la ubicación de la acción, emplazándola en la bucólica Arcadia y amplía el mito con las convenciones propias de ese género. Así, los cantos de los pastores que pretenden a la ninfa Eco nos recuerdan el estilo de una égloga pastoril: *Eco hermosa, en quien cifró / la sabia naturaleza / la más singular belleza / que jamás*

¹¹⁴⁵ En los autos sacramentales esta ampliación es, si cabe, más notoria, pues el contenido cristiano es totalmente advenedizo al mito clásico. Creemos, por tanto, que no necesita de mayores comentarios.

¹¹⁴⁶ Cómputo de acuerdo a la edición de AUBRUN (1963).

la Arcadia vio... (EYN, 1907). Pastores que toman parte en los episodios de galanteo típicos del drama no religioso de la época, y que son el principal elemento *amplificador* de nuestras comedias. A la ninfa se le cae un listón del cabello, y se establece una porfía entre sus admiradores por su posesión. El tono de la protesta de uno de ellos no ofrece dudas: *Tu beldad / me perdone, y no me impida / el quedar con el listón, / ya que habiéndose caído / de tu cabello, yo he sido / el que en aquella ocasión / le llegó a alza el primero* (EYN, 1911). Ceremonias de cortejo que ensanchan la leyenda hacia un territorio advenedizo a la fuente clásica, pero muy del gusto del momento.

Pero es aún mayor la fuerza de arrastre que sobre el mito ejerce el propio universo temático de Calderón: Narciso asume una personalidad segismundiana, es decir, es la típica criatura calderoniana que ha sido aislada del mundo y sus peligros para evitar que sobre ella caiga el terrible peso del destino, y cuya ansia de libertad y conocimiento se rebela ante esas limitaciones: *Pues ¿Por qué, madre, me quitas / la libertad, y me niegas / don que a sus hijos conceden / un ave y una fiera, / patrimonio que da el cielo / al que ha nacido en la tierra?* (EYN, 1909). Para encajar estos elementos en el estambre dramático, nuestro autor violenta aún más la tradición mítica, convirtiendo a la ninfa Liríope en una mujer tan asilvestrada en su aislamiento que llega a ser confundida con una fiera, recurso dramático muy del gusto de nuestro poeta, pero sin la menor apoyatura en la tradición clásica.

Esta expansión conceptual del mito implica otro rasgo muy típico del imaginario calderoniano: el confinamiento de Narciso es consecuencia de la *culpa heredada* de una concepción violenta. Liríope explica que fue forzada por Céfiro (en Ovidio su padre es el río Cefiso, y en su concepción no se menciona atropello alguno), cuyas palabras dejan claro el acto de fuerza: *«Lo que no han podido / rendimientos conseguir, / consíganlo las violencias»* (EYN, 1913). Un suceso previo a su nacimiento que *contamina* el destino vital de Narciso con una mancha indeleble.

Pero esta vasta ampliación del mito hacia los intereses dramáticos e ideológicos del autor nunca rompe del todo las amarras con la leyenda antigua, y esta tensión entre la fidelidad a la fuente y la innovación es una de las claves para entender y disfrutar de este tipo de recreación mitológica. Igual que en la tradición, Tiresias vaticina a Liríope que tendrá un hermoso hijo, pero que *Una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo. / Guárdale de ver y oír* (EYN, 1914). Nuestro dramaturgo, en una explotación magistral de la escueta narración antigua, añade al clásico *ver*, el novedoso *oír*, y completa así las dos percepciones sensoriales fundamentales, haciéndolas emblema de los atractivos del mundo exterior. Cuando la historia se va acercando a su final, leyenda mítica y versión calderoniana se van reconciliando hasta coincidir en su desenlace, con Eco reducida a su voz y Narciso prendido de su propia imagen hasta morir y ser transformado en una bella flor.

Calderón ha tomado de Ovidio la estructura básica del mito y sus personajes fundamentales (*Narciso, Eco, Liríope y Tiresias*), pero ha reelaborado todo este material, amplificándolo de manera notable. Esta prolongación del mito, según hemos visto, se hace en virtud de dos requerimientos esenciales: el primero, la adaptación al género de la comedia (no sólo en cuanto a la extensión de la obra, sino también en aspectos como las *sofisterías* cortesanas que tan mal casan con el mito clásico); el segundo, más significativo y original, al mundo ideológico de nuestro poeta, a su poderoso imaginario filosófico y moral (el peso del destino, el libre albedrío, la culpa

heredada, la fuerza irresistible, y a veces destructiva, del amor...). El mito se ensancha, se llena de nuevos matices, cobra profundos significados que le eran ajenos, pero no deja de mantener el aroma de la leyenda antigua y su conexión temática básica y reconocible con su fuente.

En estos presupuestos se basa la utilización del mito en Calderón, libre y, al mismo tiempo, respetuosa, abierta a su época y a sus intereses, pero con lazos irrompibles que la vinculan a la Antigüedad clásica. En el reto de mantener este difícil equilibrio se nota la maestría y grandeza de nuestro poeta. Podríamos argüir el ejemplo de todas y cada una de las comedias y autos sacramentales: todas estas composiciones amplifican el mito con expedientes similares a los que hemos comentado para *Eco* y *Narciso*. Los detalles, además, pueden encontrarse para cada una de ellas leyendo con atención las correspondientes entradas de nuestro *diccionario*.

3.3 Calderón y sus fuentes

Ya expresamos en el capítulo correspondiente a la formación y la cultura clásica de Calderón nuestras serias dudas sobre la posibilidad de determinar con precisión las fuentes del tema mitológico en las obras que hemos estudiado. Una sólida formación básica, como la que él recibió en alguna de las instituciones docentes más prestigiosas del país, incluía (y más en una persona de su talento e inclinación hacia las letras) un bagaje de cultura mitológica muy estimable, un conocimiento suficiente de la lengua latina como para acceder a las obras de los clásicos en su versión original, y algún rudimento del griego. Por otro lado, la recreación literaria del mito en el formato dramático difumina muchísimo la relación con una fuente determinada, pues el género impone innovaciones, mucho material de relleno y una presentación dialogada y escénica que se aleja mucho del estilo más discursivo en el que tradicionalmente se habían transmitido los mitos¹¹⁴⁷ hasta su época. El género dramático es también el menos propicio para dar informaciones explícitas sobre las fuentes utilizadas, pues es el que más persigue el espectáculo y menos la *precisión filológica*. Los ciclos míticos tratados por Calderón, con excepción, tal vez, de los de Semíramis y Prometeo, son de un cultivo intensísimo en su época, y sin duda el tratamiento dado a estos temas por autores españoles precedentes o incluso contemporáneos hubo de estar presente a la hora de escribir sus dramas. Quedaría, además, valorar la influencia de los grandes compendios mitológicos, tanto italianos como españoles, que ofrecían una información de consulta ordenada y versiones muy estandarizadas del mito. Por último, ya hemos llamado la atención sobre la libertad con que Calderón manipula el material mitológico, subordinando cualquier consideración a la eficacia dramática del conjunto de su obra.

Todas esas circunstancias hacen que parezca lo más sensato vincular el mito con su fuente antigua más prestigiosa, manantial de donde tantas corrientes han derivado en un tortuoso cauce que ha tejido todo un laberinto de relaciones. La vinculación más o menos directa con esa fuente esencial creemos que es el criterio que debe regir toda aproximación a este complejo asunto, si lo que buscamos es una valoración global.

¹¹⁴⁷ Curiosamente, si de algo podemos estar seguros, es de la poca o nula incidencia en Calderón de los ciclos mitológicos de la gran tragedia griega. Por ninguna parte aparecen en nuestras obras las figuras de Agamenón, Orestes, Edipo o Antígona. La Fedra calderoniana no conoce a Hipólito, su Medea no es la desesperada mujer abandonada por Jasón que sacrifica sus hijos a su despecho... El mito calderoniano es, esencialmente, el derivado de las *Metamorfosis* de Ovidio.

3.3.1 Relación directa con las fuentes clásicas

Antes dar un repaso a los principales ciclos míticos tratados y sus fuentes clásicas fundamentales, nos parece de justicia llamar la atención sobre el profundo conocimiento de la mitología clásica que demuestra Calderón. El suficiente para reelaborar varios episodios en un formato muy extenso, sin perder nunca la conexión temática esencial con la fuente antigua. Pero es que además, fuera de los grandes caracteres de sus dramas, es muy significativo el uso que hace de otros personajes de menor realce para dotar a la obra de un aroma mitológico. Porque sus obras no se reducen a la dramatización de un mito concreto, sino que las menciones que aparecen en menos ocasiones (si ponemos el límite de cinco apariciones en todas las obras consideradas, tenemos como resultado 67 personajes del conjunto de los 190, más de un tercio del total) acreditan una soltura que sólo una cultura mitológica sólida puede garantizar. Hablamos de menciones episódicas y bien contextualizadas, por muy estereotipadas que sean, a personajes como *Aretusa*, *Belerofonte*, *Deucalión*, *Dríades*, *Glauco*, *Leto*, *Paladio* o *Tifoeo*. No dan la impresión de inserciones eruditas impostadas para potenciar el carácter culto de la obra, sino que fluyen con naturalidad dentro de una ambientación bien conseguida. Galatea, por ejemplo, aparece en *El mayor encanto amor* como la *dea ex machina* que deshace el enredo argumental. Su conexión mítica con Ulises se establece a través del Cíclope Polifemo, aunando dos tradiciones, la odiseica y la pastoril, ajenas entre sí en la mitología clásica, pero que Calderón conoce y aprovecha con habilidad. Ulises resulta vengador involuntario de la muerte de Acis, el amante de la ninfa, en una maniobra que no resulta disonante, por la relación que hemos comentado, y por el ambiente de fantasía y encanto que recorre la comedia y que da cabida a ambos mitos (*Deste rústico jayán / vengada me dejó Ulises, / a cuya causa mi voz / al amparo suyo asiste*. MEA, 1544).

En el auto sacramental *El sacro Parnaso*, Gentilidad y Judaísmo traban un certamen entre sus tradiciones religiosas, contraponiendo personajes y episodios semejantes. Calderón sabe escoger con precisión los paralelos mitológicos para los modelos bíblicos, como la historia de Pirra y Deucalión enfrentada al diluvio universal: *Pues aquí de otro diluvio / el gran Júpiter tonante / libra a Deucalión y Pirra, / porque en ellos se propague / otra vez el mundo* (ESP, 780). Un efecto de ambientación clásica se aprecia en ejemplos como el siguiente, en *Apolo y Clímene*, donde Fitón, para cantar las bodas de los dos enamorados que dan título a la comedia, convoca con mucha propiedad a ninfas de bosques y fuentes: *Dríade bella, deidad de las selvas / náyade hermosa, beldad de las cumbres, / venid a mi voz, atended a mi ruego* (AYC, 1855). En *Fieras afemina amor*, cuando Venus y Cupido asaltan dormido a Hércules, para infundirle amor por Yole, él cree que quien le despierta es Atlante, porque *Sin duda que quiere Atlante, / desfallecidas sus fuerzas, / que a sustentarle le ayude* (2032). Calderón conoce bien el mito de Atlante, y el episodio correspondiente al trabajo de Hércules en que éste tuvo que sostener la tierra, y alude a él con brevedad, oportunidad y elegancia. Menudean en sus obras mitológicas este tipo de referencias fuera del tronco argumental de la comedia, muy oportunas, resueltas con precisión y brillantez poética y que acreditan en nuestro autor un amplio dominio del tema mitológico.

Pero volviendo a los motivos que constituyen la médula argumental de los distintos dramas considerados, que son el objeto de atención preferente de nuestro trabajo, hemos confeccionado una tabla para relacionar los más importantes, señalando la fuente clásica más decisiva en la transmisión posterior del asunto concreto. En algunas comedias

concorre más de una línea argumental, la que sostiene la trama básica y otras de carácter secundario. Hemos considerado unas y otras en sendas columnas. La fuente antigua aparece delimitada en el pasaje concreto del que deriva la narración mítica en cuestión. El criterio de ordenación de las obras en la tabla es el que aplicamos en el epígrafe 1.1.4 de la introducción. Calderón bebió de estas fuentes, por vía directa o indirecta, exclusiva o complementaria. Los datos nos ofrecen una perspectiva general, el diagnóstico de una tendencia, que es, por los motivos ya varias veces expuestos, a lo más que nos sentimos autorizados a aspirar.

A) COMEDIAS

Título	Mito(s) principal(es)	Fuente clásica principal	Fuente clásica secundaria
MEA	Mito de Ulises y Circe	<i>Odisea</i> (X, 135-574) Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (XIV, 241-310)	<i>Odisea</i> (XI, 473-540) <i>Conversación de Ulises con Aquiles en el Hades</i>
TMP	Mito de Hércules (muerte)	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (IX, 101-272)	Apolonio de Rodas, <i>Argonáuticas</i> <i>Conquista del vello cino de oro</i> Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (VIII, 153-235) <i>Teseo y Ariadna</i> Plutarco, <i>Vidas paralelas</i> , (<i>Teseo-Rómulo</i>) <i>Mito de Teseo</i>
HDA	Mito de Semíramis Rivalidad entre Diana y Venus	Diodoro Sículo, <i>Biblioteca Histórica</i> (Libro II) <i>Mito de Semíramis</i>	

AYA	Rivalidad entre Diana y Venus	Sin una fuente concreta	
FRP	Mito de Cupido y Anteros	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (X, 243-297)	
	Mito de Pigmalión	<i>Mito de Pigmalión</i>	
	Mito de Ifis y Anaxárate	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (XIV, 698-764) <i>Mito de Ifis y Anaxárate</i>	
FAP	Mito de Perseo y Andrómeda	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (IV, 604-803; V, 1-249)	
GDS	Mito de Ulises (En concreto, los episodios de las Sirenas y de Escila y Caribdis)	<i>Odisea</i> (XII, diversos pasajes)	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (XIV, 1-74) <i>Mito de Escila y Caribdis</i> Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (V, 551-563) <i>Descripción de las Sirenas</i>
LDA	Mito de Apolo y Dafne	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (I, 452-567)	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (I, 438-451) <i>Mito de la serpiente Pitón</i>
CAM	Mito de Céfalos y Procris	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (VII, 685-758 y 796-863)	Ovidio, <i>Arte de amar</i> (III, 685-746)
	Rivalidad entre Diana y Venus		

PDR	Mito de Venus y Adonis	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (X, 503-559 y 708-739)	<i>Odisea</i> (VIII, 266-365) <i>Amores de Marte y Venus</i>
HSF	Mito de Faetón	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (I, 747-779 y II, 1-401)	Ovidio <i>Metamorfosis</i> (XI, 221-291) <i>Mito de Tetis y Peleo</i>
EYN	Mito de Eco y Narciso	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (III, 339-510)	
AYC	Mito de Apolo como boyero del rey Admeto Mito de Helio	Eurípides, <i>Alcestris</i> (1-29) <i>Apolo como boyero de Admeto</i> Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (I, 747-779; II, 1-401) <i>Helio y su hijo Faetón</i>	Ovidio, <i>Fastos</i> (V, 195-212) <i>Metamorfosis de Flora y Céfito</i> Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (IV, 206-270) <i>El amor de Clitia y Leucótoe por Helio</i>
ALA	Mito de Psique y Cupido	Apuleyo, <i>El Asno de oro o Metamorfosis</i> (IV, V y VI)	
MDJ	Mito pretroyano de Aquiles y Deidamía	<i>Biblioteca de Apolodoro</i> (III, 13, 8)	Higino, <i>Fábulas</i> (96)
FAM	Mito de Hércules	<i>Biblioteca de Apolodoro</i> (II, 6, 1) <i>Mito de Yole</i>	Eurípides (<i>Heracles</i>) <i>Mito del Jardín de las Hespérides</i> <i>Biblioteca de Apolodoro</i> (II, 5, 11) <i>Mito de Anteo</i>

FCF	<p>Rivalidad entre Venus y Diana</p> <p>Mito de Acteón</p> <p>Mito de Endimión</p>		<p>Ovidio, <i>Metamorfosis</i></p> <p>(III, 138-253)</p> <p><i>Mito de Acteón</i></p> <p><i>Biblioteca de Apolodoro</i></p> <p>(I, 7, 5)</p> <p><i>Mito de Endimión</i></p>
EDP	<p>Mito de Prometeo y Pandora</p> <p>Mito de Atenea (y Palas)</p>	<p>Hesíodo, <i>Los Trabajos y los días</i></p> <p>(59-106)</p> <p><i>Teogonía</i></p> <p>(507-616)</p> <p><i>Mito de Prometeo y Pandora</i></p> <p><i>Biblioteca de Apolodoro</i></p> <p>(III, 12, 3)</p> <p><i>Mito de la estatua de Palas</i></p>	<p>Higino, <i>Fábulas</i></p> <p>(142) <i>Mito de Pandora</i></p> <p>(144) <i>Mito de Prometeo</i></p>
CYP	Mito de Céfalos y Procris.	<p>Ovidio, <i>Metamorfosis</i></p> <p>(VII, 685-758 y 796-863)</p>	<p>Ovidio, <i>Arte de amar</i></p> <p>(III, 685-746)</p>

B) AUTOS SACRAMENTALES

Título	Mito(s) principal(es)	Fuente clásica principal	Fuente clásica secundaria
EDJ	Mito de Jasón y los Argonautas	Apolonio de Rodas <i>Argonáuticas</i>	Ovidio <i>Metamorfosis</i> (VII, 1-400)
EDC	Mito de Ulises y Circe	<i>Odisea</i> (X, 135-574) Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (XIV, 241-310)	
PCT	Mito de Psiquis y Cupido	Apuleyo, <i>El Asno de oro o Metamorfosis</i> (IV, V y VI)	
ESP	Mito del Monte Parnaso		Ovidio, <i>Metamorfosis (passim)</i> . <i>Varias y escuetas referencias a distintos episodios míticos</i>
EDO	Mito de Orfeo y Eurídice	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (X, 1-85 - XI, 1-66)	Virgilio, <i>Geórgicas</i> (IV, 453-558)
PCM	Mito de Psiquis y Cupido	Apuleyo, <i>El Asno de oro o Metamorfosis</i> (IV, V y VI)	
ELM	Mito de Teseo y el Minotauro	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (VIII, 153-235)	<i>Biblioteca de Apolodoro</i> (III, 1; 15, 7-9; Ep. 1)
VDP	Mito del dios Pan	<i>Himno homérico a Pan</i> Teócrito, <i>Idilios</i> Virgilio, <i>Bucólicas (passim)</i> <i>Recreación de la Arcadia</i>	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (I, 689-712) <i>Pan y Siringe, ninfa de Diana</i>
AYP	Mito de Perseo y Andrómeda	Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (IV, 604-803; V, 1-249)	

Para tener una visión de conjunto más concentrada, hemos resumido los datos de la tabla anterior. El criterio de orden que hemos seguido en su presentación ha sido en razón al número de veces en que un autor aparece como fuente principal, seguido por el número de veces que lo hemos considerado como fuente secundaria. En caso de igualdad, hemos hecho prevalecer un criterio cronológico (los autores más antiguos figuran antes).

Obviamente, sólo pretendemos una ligera aproximación al complejo tema de la relación de Calderón con las fuentes clásicas. Asunto de márgenes tan permeables que hasta este resumen que avanzamos puede parecer más que aventurado. Como el método y su justificación son fáciles de entender y de seguir, la estima será la que cada cual le quiera otorgar.

Autor	Fuente principal			Fuente secundaria			Total
	<i>Comedias</i>	<i>Autos</i>	<i>Total</i>	<i>Comedias</i>	<i>Autos</i>	<i>Total</i>	
Ovidio	12	4	16	10	3	13	29
<i>Biblioteca de Apolodoro</i>	3	--	3	2	1	3	6
Homero	2	1	3	2	--	2	5
Apuleyo	2	2	4	--	--	--	4
Eurípides	1	1	2	1	--	1	3
Virgilio	--	1	1	--	1	1	2
Hesíodo	1	--	1	--	--	--	1
Diodoro Sículo	1	--	1	--	--	--	1
Higino	--	--	--	3	--	3	3
Apolonio de Rodas	--	1	1	1	--	1	2
<i>Himnos homéricos</i>	--	1	1	--	--	--	1
Teócrito	--	1	1	--	--	--	1
Plutarco	--	--	--	1	--	1	1
Total	22	12	34	20	5	25	59

Con todas las prevenciones que se deben atribuir a un recuento de esta naturaleza, sus datos no dejan de ser significativos. Como era de esperar, el modelo clásico que aparece de manera más consistente es Ovidio, con algo más de la mitad de todas las referencias como fuente, ya sea principal ya secundaria. Salvo tres casos (dos para el *Arte de Amar* y otro para los *Fastos*), son las *Metamorfosis* el venero más importante de todas estas leyendas. Dato que concuerda con la gran difusión de la obra en la España del Siglo de Oro, tanto en su versión latina como en las disponibles en lenguas vernáculas, tal y como hemos puesto de manifiesto en la introducción a este trabajo, y de su condición de

manual mitológico, convenientemente cristianizado, a lo largo de la Edad Media. De manera muy significativa, Ovidio es el único autor citado dentro de las propias comedias *como fuente*. Sucede en *Céfalo y Pocris*, la comedia más irreverente, y por ello la que más guiños intertextuales se permite. Cuando el rey pregunta por dos personajes a los que echa de menos al final del drama (Aura y Polidoro), se le responde en un interludio musical: *Vengan noramala, / noramala vengan, / a ser jazmín él, / y a ser aire ella, / que pues quiere Ovidio / que aquesto suceda...* (CYP, II, 326-331). Calderón hace explícita su fuente esencial en un pasaje que, no por su tono burlesco, resulta menos elocuente.

Los demás autores tienen un peso específico mucho menor. Importante es el caso de la *Odisea* homérica, que es el principal motivo de inspiración para tres de estas obras. Cabe pensar que, teniendo en cuenta el conocimiento que se tenía en esta época de la gran epopeya y su aprecio literario, así como la proximidad que manifiestan estos episodios con su tratamiento en Homero, nuestro autor tuvo un acceso directo a esta fuente. En los demás casos, es más que aventurado, a falta de estudios sistemáticos y globales a este respecto, establecer la relación de Calderón con sus modelos clásicos, a los que bien pudo tener acceso por vía indirecta, a través de tratados de mitología, epítomes varios, referencias en otros autores, etc. Y eso sin contar la enorme cantidad de interferencias posibles de variada naturaleza a las que ya hemos aludido en más de una ocasión.

Para tener alguna información sobre el grado de seguimiento de un personaje o mito concreto, consideramos que en el *diccionario* ofrecemos pistas interesantes a partir de las que se puede trabajar en un estudio que pretenda abundar en el problema de las fuentes en un terreno más acotado. Como impresión general volvemos a insistir en los dos polos de tensión que marcan la recepción del mito en Calderón: un conocimiento bastante profundo de la tradición mítica, más allá del puro cascarón fosilizado que nos encontramos en multitud de testimonios de la época, frente a una actitud de gran libertad creativa por parte del poeta, que nunca se siente esclavizado por la tradición literaria precedente, sino que pone por delante la confección de un producto nuevo lo más coherente posible con sus ideas y los condicionantes estéticos del género y del gusto literario del momento.

3.3.2 El papel de los *manuales* mitológicos

Determinar qué grado de influencia (o qué grado de uso, que no es exactamente lo mismo) pudieron tener los manuales de Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria (y, en menor medida, algún otro de los autores mencionados en la introducción) sobre Calderón es un problema de alta erudición. En sus obras, por descontado, no aparece nunca una referencia explícita en este sentido, y sólo cabría deducir algún dato de su atenta lectura. Es indiscutible la eficacia de estos *manuales* como divulgadores del mito. Como nos puede suceder a nosotros con un manual moderno de mitología, cumplirían bien como instrumento de consulta rápida, o como inspirador del interés por un determinado episodio del que cobrar mayor conocimiento acudiendo a otras fuentes de más entidad, por su prestigio literario y por su carácter clásico, como las *Metamorfosis* de Ovidio o las obras homéricas, por mencionar los dos mayores dispensadores de argumentos en estos dramas de Calderón. Además, estos manuales cumplían otra importante función: hacían que el uso de los temas mitológicos estuviera tolerado,

incluso bien visto, y que los propios creadores asumieran internamente que ningún riesgo para la fe católica podía derivarse de la manipulación de estos materiales. Es más, una vez traducidos a la moral cristiana, podían constituir un asunto edificante. Sin duda que en esa creencia estaba Calderón al componer estas obras, por mucho que él se concentrara en el atractivo literario y simbólico del mito original.

Pero es mucho más incierto el impacto real de sus teorías moralizantes sobre la obra de los escritores contemporáneos. De hecho, la impresión del análisis al que hemos sometido a los personajes de Calderón nos ha persuadido de que el autor madrileño, de quien nadie discute la profundidad de su pensamiento filosófico y moral, dota de un nuevo y peculiar simbolismo al mito, así como de una nueva carga moral, muy alejada, por lo común, de las propuestas alegóricas de los compendios mitológicos, mucho más simples y doctrinales. En cualquier caso, tenemos la impresión de que nunca se vio atenazado por aquellas interpretaciones, que, por otra parte, eran notablemente disímiles, según los autores y las múltiples versiones ofrecidas por estos.

Tal vez sea interesante acudir a algunos ejemplos concretos para avalar esta opinión. En *El Laurel de Apolo* se recrea el mito de Apolo y Dafne. Pérez de Moya¹¹⁴⁸ ofrece como explicación alegórica del célebre episodio un canto a la castidad de la joven ninfa, representada por los árboles siempre verdes como el laurel. ¿Podríamos decir que el *Laurel de Apolo*, la comedia en que Calderón utiliza esta historia como soporte argumental, se fundamenta en semejante explicación? ¿Que todo su desarrollo dramático obedece a este propósito alegórico? Una zarzuela de tono más bien desenfadado, que pretendía divertir (y adular) al rey Carlos II y su selecto acompañamiento cortesano, entreverada de los galanteos al uso de la comedia de la época, no parece el mejor formato para desarrollar semejante precepto moral. La comedia sigue con bastante fidelidad el mito tal cual aparece en Ovidio, con lo que todo indica que aquí Calderón prescindió de intermediarios, aunque siempre podría presentar a la *Filosofía secreta* como argumento ante algún severo moralista escandalizado por la insobornable frescura y *amoralidad* del mito antiguo. Ovidio era el autor clásico más *peligroso*. No en vano, y aunque fuera de nuestras fronteras, en Inglaterra, la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio al inglés debida a Christopher Marlow fue prohibida y quemada públicamente en 1599. Y en España, su *Ars Amandi* (junto con el *Asno de Oro* de Apuleyo) constituían las dos únicas obras clásicas que aparecen en el *Índice Expurgatorio* de la Inquisición¹¹⁴⁹.

Pérez de Moya dedica un capítulo al mito de Narciso. En su *declaración moral* considera a esta hermosa leyenda como una advertencia contra la excesiva vanagloria. Ya hemos comentado, a propósito de la *amplificación del mito*, la utilización que Calderón hace de esta historia. Antes de nada, se percibe una relación muy directa con el texto ovidiano que hace totalmente innecesaria la *narración* del mito en Pérez de Moya, pero es que su visión ideológica desborda por todos los lados la simplicidad del planteamiento del mitógrafo. El *desvanecimiento* de Narciso es cosa menor ante la presión que sobre él ejerce su violenta concepción y el peso del destino, el problema de la difícil relación con su madre, el riesgo del conocimiento, y otras muchas cuestiones de un alcance muy superior al de las explicaciones alegóricas del manual mitológico.

¹¹⁴⁸ PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, IV, 31.

¹¹⁴⁹ MENÉNDEZ PELAYO (1982, 43, nota).

Veamos otro ejemplo: Acteón aparece en tres comedias calderonianas como un *topicum mythologicum* de la demostración extrema de la castidad y rechazo al varón de Diana, que castiga de una manera desmesurada un hecho involuntario, como el de haber sido sorprendida desnuda por el cazador mientras tomaba un baño. Para Pérez de Moya, la simbología del mito (que él considera asociada a su origen histórico), consiste en una advertencia contra la afición desmedida por la caza. Cuesta creer que Calderón tuviera en mente tal propósito, y que Acteón no fuera otra cosa que lo que ya era en los metros de Ovidio.

En ocasiones, las interpretaciones simbólicas propuestas por los mitógrafos y las que se pueden derivar de la obra calderoniana parecen estar más concordes: por ejemplo, los casos de Circe, o de Escila y Caribdis. Es cierto que la Circe calderoniana parece representar la atracción de la lujuria (le ofrece a Ulises, si se queda en su isla, una *selva sí de Amor y Venus / deletitoso paraíso, donde sea todo gusto...* MEA, 1518), y que, contraviniendo el desenlace odiseico, la hechicera sucumba al final de la comedia con su palacio, como justo castigo a su perversa conducta. Su versión decididamente alegórica en el auto sacramental, donde Circe representa a la *Culpa* y sus damas los *Vicios*, apuntala esta consideración, que coincide, en esencia, con la visión de Pérez de Moya, que considera a Circe símbolo de la lascivia. Sin embargo, no es en absoluto necesaria esta interpretación para entender la comedia, que tiene un significado completo en sí misma, de acuerdo a su desarrollo argumental aparente. En el caso de Escila y Caribdis, vemos cómo Calderón innova, haciendo a la primera representación de la atracción por la vista, y a la segunda por el oído, caracterizaciones con un claro sentido alegórico, pero no explicitado de esa manera en ninguno de los grandes manuales mitológicos.

Con todo esto queremos decir que Calderón, que sin lugar a dudas conoció y (nos atreveríamos a decir) frecuentó estos manuales, hizo de ellos, si acaso, un uso muy instrumental, porque tanto en la disposición dramática como en el simbolismo de sus acciones y personajes, su creatividad y talento estaban muy por encima de las prosaicas interpretaciones que la alegoría de corte medieval había ofrecido. Si nuestro dramaturgo no se dejó vencer por los requerimientos escénicos del espectáculo, mucho menos lo iba a hacer con el sentido profundo de sus obras.

En definitiva, consideramos que hay que relativizar mucho la influencia que las interpretaciones alegóricas del mito clásico tuvieron en las comedias de Calderón (otro tema muy diferente, claro está, es el de los autos sacramentales que fundan su sentido en esa interpretación). Su propósito, a nuestro modesto juicio, va más en la dirección de recrear las hermosas tradiciones míticas antiguas por su atractivo y belleza intrínsecas, como un contenido prestigioso y llamativo para sus espectaculares construcciones teatrales. Y sin que ello fuera incompatible (todo lo contrario, enriquecía notablemente la sustancia de la comedia) con las interpretaciones alegóricas moralizantes con las que desde la Edad Media se había revestido al mito.

3.3.3 La impronta del autor y de su contexto literario

La fuerte personalidad y la singularidad del genio de Calderón dejaron una impronta personal muy marcada en su recreación del mito. No debemos dejar de lado nunca dos importantes características de nuestro autor: por un lado, es un consumado esteta, que

busca la belleza literaria de su obra, y que por tanto recrea *artísticamente* el mito. Por otra parte, Calderón es un autor con profundidad de pensamiento, con una perspectiva filosófica y teológica de la realidad. El mito se adapta muy bien a estas dos facetas, pues su brillante tradición literaria satisface la primera, y su carácter simbólico cumple muy bien a la segunda. Pero nuestro autor fue capaz en ambas de singularizar su obra con aportaciones muy personales.

Su rico universo temático, al que más adelante pasaremos breve revista, está tan presente en estas piezas como en muchas otras inspiradas en motivos muy distintos. Narciso se nos presenta con las trazas psicológicas de Segismundo, Hércules tan obsesionado por el honor como el *médico de su honra*, Apolo tan galán como cualquier figurín de una comedia de capa y espada. Calderón utiliza el mito para verter en él los grandes temas que a él le interesaban, los que animaron toda su producción dramática.

Temas que, por otra parte, recrea en los motivos mitológicos más en boga en su época, en una suerte de emulación o *imitatio* con sus precedentes de honda raíz clásica. Como expresamos en la introducción, los motivos mitológicos de Faetón, Circe, Psiquis y Cupido, Ifis y Anaxárate, y un largo etcétera, estaban más que trillados en las fábulas (y algunos en las comedias) de su época. La mitología es un tema que se aviene bien con la sensibilidad barroca, que ofrece un mundo donde la frontera entre lo real y lo imaginario es muy difusa. Tras el éxito de las fábulas gongorinas (tanto el *Polifemo* como *Las Soledades* comienzan a circular en 1613), se reactiva aún más el cultivo del tema mitológico, y se establece una suerte de certamen de emulación por dar distintas versiones a episodios que se repiten sin cesar.

La innovación de Calderón no es sobre los temas escogidos (a excepción del motivo de Prometeo y Epimeteo, todos los demás cuentan con numerosos precedentes en nuestra literatura, ya sean como fábulas, u otros géneros poéticos menores, ya como comedias; incluso la figura de Semíramis, una de las leyendas más periféricas con respecto al núcleo mitológico clásico, había sido adaptada a la comedia por el dramaturgo valenciano Cristóbal de Virués a finales del siglo XVI). Nuestro autor innova sobre su tratamiento, al convertirlos en soporte de sus grandes planteamientos conceptuales. Sus dramas son plaza donde se dirime, en muchas ocasiones, un duro combate dialéctico entre ideas opuestas que tienen su correlato en la sociedad e, incluso, en una misma persona: Venus y Diana aparecen en pugna en varias comedias (*La hija del aire*, *Eco* y *Narciso*, o *Amado y aborrecido*) significando una lucha entre la sensualidad y la castidad; una variante parecida la tenemos en la oposición entre Eros y Anteros, como versiones del amor espiritual y el amor físico. Otras veces la competencia se plantea entre la vida contemplativa y la acción (con su célebre variante en la lucha de las armas contra las letras), como son los casos de Prometeo y Epimeteo en *La estatua de Prometeo*, Palas y Minerva, en la misma comedia, o el de Atlas y Héspero, en *Fieras afemina amor*.

En suma, a la hora de elegir argumentos para sus comedias mitológicas Calderón no pretendió (como no lo pretendió ningún otro dramaturgo de su tiempo) ser original, sino que recurrió a los motivos que más habían cultivado sus contemporáneos (cf. epígrafe 1.4.1, donde se detallan algunos ejemplos), a los que sometió a su particular visión filosófica del mundo y a su enorme talento estético.

3.4 El mito insertado en el drama español del XVII

El recurso al argumento mitológico grecorromano tiene dos fundamentos muy diferentes, de acuerdo con lo explicado ya en el primer epígrafe, en las comedias y en los autos sacramentales. La comedia, además, se presenta en varios subgéneros, en cuya naturaleza tiene un papel muy importante el peso de la música. Hay comedias totalmente cantadas (como *Celos, aun del aire, matan*, la única obra de Calderón que podemos considerar rigurosamente una ópera), semióperas o zarzuelas (*El laurel de Apolo*, *La púrpura de la rosa* y *El golfo de las Sirenas*; para ésta última improvisó Calderón una etiqueta que no hizo mucha fortuna: *égloga piscatoria*), que combinaban partes cantadas y recitadas, y que son el origen del género que aún hoy ostenta el mismo nombre. Las demás comedias suelen presentar también alguna parte cantada, pero inserta en un conjunto narrativo. Entre ellas, es oportuno hacer una diferencia entre una (*Céfalo y Pocris*, de carácter netamente burlesco y que supone una excepcionalidad en toda su obra dramática) y las demás, que, en virtud del precepto lopiano sobre la comedia nueva, mezclan lo trágico y lo grotesco (esto último representado en la figura de los graciosos).

Con todo, y dejando al margen la comedia burlesca, la división de la comedia no influye mucho en la adaptación del mito, y por ello dedicamos un epígrafe a toda las comedias en conjunto, frente al auto sacramental, que implica una relación con el mito muy diferente.

3.4.1 La mitología en la comedia

En las comedias, el recurso al mito tiene la virtualidad de distanciar la obra artística hacia un mundo de ficción literaria, lleno de encanto y exotismo. Con ello se acrecienta la sensación de irrealidad, de representación, implícita en toda obra teatral, y que se veía tan extraordinariamente potenciada por un escenario como el recinto palacial del *Buen Retiro*, una suerte de oasis fuera de la atormentada realidad política y social de la época. La mitología supone una huida a mundos de ensueño, de pura ficción literaria, muy adecuados para un goce refinado y esteticista. Por supuesto, lo esencial del argumento mítico, su misteriosa atracción antigua, sigue vigente; la trama se desarrolla, en general, con bastante fidelidad a la leyenda clásica, y podemos hablar con fundamento de una recreación literaria. Eso no obsta para que Calderón, como veremos más abajo, utilice el mito como soporte de su peculiar cosmovisión, aunque creemos, como Parker, que no hay que abusar de una interpretación alegórica de la comedia o, para utilizar sus expresivas palabras, *ver una comedia mitológica como si fuera un auto mitológico*¹¹⁵⁰. En su lectura y en su representación se puede prescindir totalmente de esas interpretaciones, y el texto sigue teniendo sentido y vigencia plenos.

Más que en la utilización alegórica cristiana de los autos, a la que acudía guarnecido por su intrínseca fuerza simbólica y una tradición literaria consolidada, donde más incómodo encontramos al mito antiguo es cuando entra en un terreno que le era absolutamente ajeno, el del enredo galante propio de la comedia española de la época. Los certámenes amorosos obligan a poner en escena personajes de relleno cortados

¹¹⁵⁰ PARKER (1983, 418), uno de los mayores especialistas en los autos sacramentales de Calderón, considera que mientras el auto conlleva una obvia carga dogmática, las comedias presentan un mensaje intelectual más general y abierto: *Es un grave error de interpretación ver una comedia mitológica como si fuera un auto mitológico*.

siempre por el mismo patrón (los *Lidoros, Aurelios, Dantes, Floras, Irenes*, y demás acompañamiento), que se entremezclan con los de la trama principal con el objetivo de crear triángulos amorosos (a veces, más que triángulos, complejos polígonos entrelazados) que rinden obligado tributo al gusto de la época por este tipo de argumento. En este ámbito es donde más fuera de su elemento encontramos al mito clásico. Distraída la trama en estos laberintos, la comedia pierde intensidad y verosimilitud, el personaje mítico se desnaturaliza y su grandiosidad simbólica desaparece. Aquí es donde estas comedias, que a veces consiguen una enorme calidad poética y aliento dramático, pagan un mayor tributo a los convencionalismos literarios de la época. Esta fue también la razón por la que muchos críticos les perdieron el respeto, considerando que insertar el mito clásico en este continente no era más que una frívola trivialización.

En ese terreno es también donde más cuesta encontrar la aplicación de las intenciones moralizantes que tantos autores atribuyen a estas comedias como su objetivo principal. Nada edificante aportan esas exhibiciones de galanteo, que casi ridiculizan la talla heroica de un Aquiles o un Hércules. Su ausencia en los autos sacramentales es sin duda determinante para la valoración mucho más positiva que en la crítica literaria posterior tuvieron éstos sobre las comedias de tema mitológico. Y es preciso decir, por la extensión e importancia que Calderón concede a estos episodios, que era un elemento esencial e innegociable en su concepción (y en la de su público) de este tipo de comedia¹¹⁵¹.

3.4.2 La mitología en el auto sacramental

Es sin duda más llamativo (por no parecer, en principio, muy a propósito) el uso del mito como envoltorio temático para la dramatización solemne de dogmas católicos en los autos sacramentales¹¹⁵². Hay que tener presente que estas composiciones estaban destinadas a representaciones en grandes espacios a los que acudía una gran cantidad de público, en buena parte de extracción social humilde y, consecuentemente, iletrado. Naturalmente, en los autos sacramentales la presión de la alegoría dogmática sobre la trama mítica es tan apabullante que el desarrollo del argumento mítico aparece muy estático, muy trabado¹¹⁵³, totalmente al servicio de un sencillo y contundente mensaje religioso (éste sí, bien conocido por el público) de carácter sacramental, dedicado a la exaltación de la eucaristía. La importancia del mensaje sobre el desarrollo de la trama es tanta, que los personajes-abstracción deben quedar perfectamente identificados, y sus

¹¹⁵¹ MCKENDRICK (1994, 175) sostiene esta opinión con mucha claridad: *El tono tiende a ser anacrónico: a menudo los héroes actúan como galanes de teatro y las cuestiones amorosas, de celos y de honor, se desenvuelven de un modo muy parecido al de cualquier comedia. Lo serio, o lo trágico, llega a fundirse con el humor del modo que para entonces era tradicional. Sin estas concesiones, no hubiera ganado el interés ni siquiera de la propia corte.*

¹¹⁵² Hay autores, como ARELLANO (2003, 60) que sostienen que la propia esencia simbólica del mito se avenía muy bien con la función alegórica que se le da, y que el sistema de interpretación fundado en la alegoría es el mismo para las sagradas escrituras que para la mitología, con lo que la adaptación del mito a ese molde compositivo no era tan forzada. Obras de conjunto esenciales para abordar el género del auto sacramental en Calderón son, entre otras, las de PARKER (1983), ARELLANO (2000) y RULL (2000), y para un análisis de los autos sacramentales de tema mitológico sigue siendo muy interesante la lectura de PÁRAMO POMAREDA (1957).

¹¹⁵³ LASAGABÁSTER (1988) considera que esta dificultad inicial (la difícil integración de mito clásico y dogma cristiano) supone una pérdida de *intensidad dramática* que no es superada por los autos sacramentales de Calderón, a pesar de la indudable belleza de alguno de ellos.

resonancias antiguas desactivadas¹¹⁵⁴. Nadie puede albergar la mínima duda de que Jasón es un trasunto de Jesucristo en *El divino Jasón*, o Ulises la figuración del ser humano en *Los encantos de la Culpa*. La cuestión es por qué Calderón utiliza estas leyendas como medio de transmisión de un mensaje religioso en principio tan ajeno a las mismas. En ello hemos encontrado varias razones:

1. Este uso del mito suponía una manera de hacer visible el sometimiento de la tradición clásica grecorromana al dogma cristiano; o lo que es lo mismo, la consideración de que la cultura grecolatina supuso un paso inconsciente, un anticipo ciego, en la dirección de la verdadera fe. Existen testimonios explícitos de esta teoría en varios de los autos (Calderón define con brillantez y concisión esta idea en la segunda versión de *El divino Orfeo: ¡Cuántas veces se verán / los Poetas y Profetas / acordes, donde se rocen / verdades en sombra envueltas!* EDO, 1847). En otros testimonios, como este que ofrece la propia Poesía en la loa de *El verdadero dios Pan*, la explicación es aún más matizada: *que tuvieron los gentiles / noticias, visos y lejos, / de nuestras puras verdades, / y como las oigan ciegos, / sin lumbre de fe, a sus falsos / dioses las atribuyeron* (VDP, 1240). En los autos sacramentales de tema mitológico se aprovecha sistemáticamente la ocasión para escarnecer al Judaísmo (no hay que olvidar que estamos en una época de gran afirmación de la ortodoxia católica, con un país aún traumatizado por los desgarros religiosos del siglo anterior, y colocado en primera fila en la cruzada de la defensa del catolicismo) y, sin embargo, se es más condescendiente con la Gentilidad, personaje-abstracción que suele arrebatarse el lugar del primero (matriz histórica del cristianismo) en el meritorio escalafón que lleva al trono de la verdadera fe¹¹⁵⁵. Esta consideración positiva, este indulto a la tradición pagana grecorromana, se representaba muy bien hermanando mito antiguo y doctrina católica.

2. Los *manuals* de interpretación alegórica, a los que ya hemos hecho abundante mención a lo largo de este trabajo, habían conseguido desactivar la menor sospecha de paganismo en la tradición antigua. Estas obras ofrecían inspiración y cobertura ideológica en la utilización de las leyendas paganas. Sin esa tradición, de abolengo muy antiguo, de asimilar los grandes personajes míticos e históricos (Alejandro Magno, Aquiles, Ulises, Virgilio, etc.) a la nueva fe, el contraste tal vez hubiera sido demasiado violento. En definitiva, la tradición cristiana es una semilla judía que prende en terreno grecolatino, que es quien la alimenta y la sostiene, y quien, de algún modo, se perpetúa en ella. Tal vez nosotros, conocedores más directos del mundo antiguo, que no hemos necesitado de intermediarios ni adaptaciones, lo hemos tratado de reconstruir en su ser, en su actualidad (podríamos decir), y por eso el contraste se nos hace mucho más intenso que a una persona del siglo XVII, quien no podía disociar la tradición grecorromana de su transmisión netamente cristiana. Con todo, Calderón no escatima en explicaciones, que a veces resultan de exagerado prosaísmo, como si en medio del espectáculo fuera necesaria una clase de exégesis elemental para evitar malentendidos: *...la Ley de la Gracia / a que con la conexión, / que hay entre divinas letras / y humanas, mi presunción / intente en alegoría / de poética ficción / ver si antes que a estado llegue, / consiguiese mi rencor / el verla al mar arrojada* (PCM, 369).

¹¹⁵⁴ También es verdad, como sostiene NEUMEISTER (1981), que la alegoría es la única vía para hacer posible la fusión del mito pagano con la verdad cristiana.

¹¹⁵⁵ En *Psiquis y Cupido*, Gentilidad (que figura casada con una de las hermanas de Psique, Edad Primera), ante la demostración de generosidad del Verdadero Amor, acepta la verdad revelada, mientras que Judaísmo (y su mujer, Edad Segunda) se resisten de manera obstinada a ello. Amor le concede su viña (podríamos decir, su indulto) a la primera, mientras que se muestra inflexible con la segunda. En *El Verdadero dios Pan*, la idea se repite tal cual (*Pues tú serás heredero, / Gentilismo, de la viña, / que perdió, sañudo y fiero, / el Judaísmo* 1262).

3. El auto sacramental consiste en la interacción de símbolos, de ideas. Eso, salvando todas las distancias que hay que salvar, ya ocurría en la gran tragedia griega, que también hizo uso del mito como un símbolo cargado de valor ejemplarizante. El castigo de la *hybris* en la *Antígona* de Sófocles, o la carga de la *culpa heredada* en la *Oresteia* de Esquilo, son construcciones tan ideológicas como la exaltación de la verdad eucarística. El propio concepto de *katharsis* aplicado a la tragedia antigua se compadece bien con la purificación del alma que se espera de un atento espectador del auto sacramental. El propósito de conmover al pueblo, de adoctrinarlo y, en cierto sentido, de amedrentarlo, es común, con sus enfoques particulares, a ambas expresiones dramáticas. También es común, aunque nos cueste mucho más apreciarlo en el caso de la tragedia antigua por su lejanía en el tiempo y en la cultura, la profunda motivación religiosa en ambos tipos de composiciones. El carácter de acto cívico-religioso de la antigua tragedia supone una identidad funcional que, como poco, permite relacionar ambos tipos de composición dramática. Por eso (y para nuestra sorpresa), en la lectura de los autos de tema mitológico no chirría tanto este contraste como sería de esperar. El mito antiguo está acostumbrado a portar una poderosa carga simbólica. Con todo, esta densidad conceptual a veces se desborda, y el filósofo y el teólogo se apoderan de la escena con razonamientos casi eleáticos, como sucede en la loa a la versión toledana del auto *Pisquis y Cupido*, cuando Amor reclama la ayuda de la Gracia: ...y dejando / de ser aquello que fueron, / vienen a ser, sin ser más / ser, pues su ser no siendo, / nace un ser, que con su ser / no pudiera ser, que es cierto, / que se vuelve a ser sustancia / lo que fue forma primero (PCT, 342).

4. No es extraño que Calderón, a quien se le encargan a un tiempo autos sacramentales y comedias de alto refinamiento para la representación palacial, al componer simultáneamente unos y otras, se sintiera muy atraído (hasta por cuestiones prácticas) por la idea de tratar un mismo argumento con los dos enfoques. Cuando un autor teatral ha sometido un tema a una planificación dramática, tiene mucho trabajo hecho si pretende escribir ese mismo argumento para otra composición, por mucho que sea con intención diferente. Verter el mismo asunto en un auto sacramental suponía, también, legitimar el posible tratamiento frívolo que se podía deslizar en la comedia, cuando la misma historia se sacralizaba de manera solemne asumiendo nada menos que un dogma de fe. Seis de los nueve autos considerados presentan un mito que el mismo Calderón dramatizó también en forma de comedia: *El divino Jasón* (Una de las tres jornadas de *Los tres mayores prodigios*), las dos versiones de *Pisquis y Cupido* (*Ni Amor se libra de amor*), *Los encantos de la culpa* (*El mayor encanto, amor*), *El laberinto del mundo* (una de las tres jornadas de *Los tres mayores prodigios*) y *Andrómeda y Perseo* (*Las fortunas de Andrómeda y Perseo*).

5. Otra razón para componer autos sacramentales de argumento mitológico sería, sin duda, la intención de adornar con alguna traza vistosa, con algún exotismo, unas composiciones de un contenido tan abstracto, verdaderas disquisiciones teológicas que, expuestas directamente, sin el auxilio de una brillante metáfora, podrían resultar demasiado áridas. La ubicación en el escenario mítico es una excusa perfecta para crear un mundo escénico exótico, sorprendente y majestuoso, un gran aparato que compensara con su espectacularidad la sequedad del contenido teológico. Sin duda no había de ser lo mismo presentar *la idea de la fe* de manera directa y abstracta, que revestida con el delicado ropaje mítico de la historia de *Psique y Cupido*, para la que hay que construir un palacio, figurar un mar, dramatizar un naufragio, y hacer

desenvolverse a los personajes en la trama argumental de una leyenda mítica bien conocida.

6. Por último, es un principio estratégico de composición dramática (tan esencial en el cine, nuestra dramatización moderna), el hecho de que emergen con más fuerza las verdades veladas que las que son declaradas directamente y sin ambages desde un principio. La ambigüedad que presenta el auto entre lo que cuenta el mito y la poderosa verdad que se oculta en él (*la alegoría*, en palabras del propio Calderón, *no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es* VDP, 1242), crea un ambiente de ligera duda, una suerte de calado cortinaje que se deshace de manera rotunda en los espectaculares desenlaces de los autos, en los que siempre se termina con una exaltación religiosa del sacramento de la eucaristía totalmente desvelado, sin el menor matiz de ambigüedad.

3.4.3 El amor, epicentro temático del drama mítico

Aunque, como veremos, Calderón supo dar forma en sus dramas mitológicos a una gran cantidad de temas (entre ellos, los que aparecen de manera recurrente como pilares ideológicos de su teatro y que vamos a repasar en el siguiente capítulo de este trabajo), hay un asunto que prevalece claramente sobre todos los demás y merece un tratamiento especial: el amor¹¹⁵⁶. Un estudio pormenorizado de la cuestión merecería un trabajo de dimensiones mucho mayores que el breve espacio que nosotros podemos dedicarle. El amor es el gran tema del teatro español del Siglo de Oro, no sólo del de Calderón. En su casuística inagotable, está presente en todas las obras que hemos estudiado, desde la máxima espiritualización del auto sacramental, hasta su vertiente más sensual, personificada en las figuras de Circe, Escila o Caribdis. Lo vemos tratado frecuentemente con superficialidad (como en *Fineza contra fineza*), pero otras veces con concentrada profundidad (como en *La fiera, el rayo y la piedra*, verdadero tratado en estilo dramático sobre la pluralidad y complejidad del sentimiento amoroso). Estorban su entendimiento, también, las férreas convenciones de género que atenazan a la comedia y que convierten muchos tramos de estas obras en insoportables exhibiciones de galanteo, fórmulas sin contenido para engrosar el esqueleto narrativo del drama. Vamos a repasar las muchas caras del sentimiento amoroso, tal cual aparecen en nuestras comedias, y vamos a tratar de encontrar una síntesis en la percepción del amor por parte de nuestro poeta. Todo ello teniendo presente lo más posible los referentes clásicos.

Casuística de amores

En los autos sacramentales contemplamos el amor en su manifestación más pura y abstracta, **el amor religioso**, el que manifiesta Jesucristo por el hombre y que lo arrastra al sacrificio y a la muerte. Un amor espiritual, por cuanto apela a la parte inmaterial del ser humano, y salvífico, por cuanto esa parte inmaterial es inmortal. Y un amor sacrificado, porque sólo a través del sufrimiento y la muerte llega a su éxtasis, a su depuración: *¿Qué culpa al Amor no cuesta / sangre para su remedio?* (PCT, 345). Por descontado, nada de esto tenemos en la concepción del amor propia de la Antigüedad pagana, aunque sí que es preciso llamar la atención sobre el buen tino de Calderón a la

¹¹⁵⁶ Para un tratamiento general del tema es muy recomendable la lectura del tratado monográfico de PAILLER (1974).

hora de elegir los motivos mitológicos en que presentar esta versión del sentimiento amoroso. No es casualidad que para los autos en que ofrece dos versiones (por tanto, sobre temas que le resultarían dilectos) escogiera las historias de Orfeo y Eurídice y Psique y Cupido. Es difícil encontrar ejemplos en la mitología grecorromana de amor más espiritualizado y trascendente, más oportunos para recibir el mensaje salvífico del auto sacramental.

En la comedia, y al margen de las interpretaciones alegóricas que episódicamente se quieran proponer para algún episodio concreto, prima el amor humano, en sus múltiples variantes. Todas las comedias calderonianas tienen en su argumento una o varias historias de amor. Es muy significativo a este respecto que alguno de los personajes más repetidos en estos dramas sean *Amor* (que aparece en diecisiete de las diecinueve comedias estudiadas), *Venus* (dieciséis) y *Cupido* (diez).

Tenemos el amor en su faceta **más sensual**, como peligrosa (e irresistible) atracción que puede llevar a la perdición. Este amor, en su faz más mundana, es el que representa la relación entre Ulises y Circe en *El mayor encanto, amor*. Un sentimiento agónico (debe ser combatido en una dura pugna interior), aniquilador (postra a su víctima en la parálisis e inacción: *Olvidado de su patria / en los palacios de Circe / vive el más valiente griego / si, quien amando, vive* MEA, 1531) y culpable (se da entre una persona casada, Ulises, y una cuasi meretriz, Circe), que el mínimo decoro social de la época no puede consentir, y que por ello acaba en una ruptura. Esta pasión sexual implícita (Calderón la llama con elegancia *...selva sí de Amor y Venus, / deleitoso paraíso, / donde sea todo gusto...* MEA, 1518) es el arranque de muchos argumentos desgraciados de nuestras comedias: Adonis, Narciso, Aquiles o Semíramis, por poner cuatro ejemplos señeros, deben su existencia a un arrebató violento de sensualidad, a una violación, que marca de manera inexorable su destino trágico¹¹⁵⁷. Semíramis no puede expresar esta idea con mayor contundencia: *De esta especie de bastardo / amor, de amor mal nacido / fue concepto. ¿Cuál será / mi fin, si éste es mi principio?* HDA, 724). Esta versión libidinosa del amor es duramente estigmatizada en las comedias calderonianas. En la literatura antigua tenemos ejemplos de este sentimiento, Circe o Calipso en la *Odisea* lo representan bien, aunque sin semejante condena moral.

Dentro del matrimonio también se puede desatar una pasión desequilibrada y fatal: **los celos**. Es una pasión muy cercana a la pulsión sexual, pues se basa en el temor a perder el monopolio del objeto físico del amor, aunque con una intensa connotación psicológica (el pánico de verse postergado) y social (la exposición al escarnio público). En *los tres mayores prodigios* tenemos un ejemplo dramático de esta pasión que, perversamente combinada con los escrúpulos de la honra, provoca la muerte de Hércules. El héroe no puede soportar la idea de que su mujer haya sido seducida por el centauro Neso, y esa obsesión infundada incita a su mujer a hacer uso, sin saberlo, de la túnica mortal que lo abrasará. La historia de Céfalo y Procris (dramatizada en *Celos, aun del aire, matan* y, a lo burlesco, en *Céfalo y Procris*) es un ejemplo más concreto del delirio de los celos, versión patológica del sentimiento amoroso que surge entre las delicias del amor (*de los celos el áspid, / que entre las flores del amor se oculta* CAM, 1803). Céfalo alanceará a su mujer accidentalmente por culpa de la insensata presunción de infidelidad que ella tenía sobre Aura (es decir, la brisa, o lo que es lo mismo, nada), y que la movió a espiarlo en su cacería. Otro ejemplo del efecto de los celos, el más

¹¹⁵⁷ EVERETT (1989) estudia esta imposibilidad de consumir felizmente su amor en personajes como Narciso o Semíramis, y la atribuye, entre otras razones, al peso de la violencia en su concepción.

cuajado de simbolismo y contenido moral, es que el nos ofrece un dios, Marte, que no puede soportar la inclinación que Venus siente por Adonis. Al volver a Chipre de la guerra, es conducido por un disfrazado Amor a la cueva de los celos, donde le esperan unos inquietantes personajes alegóricos, que no son sino los componentes de ese abrasivo sentimiento: el *Desengaño*, acompañado por el *Temor*, la *Sospecha*, la *Envidia* y el *Rencor*. Ellos le muestran, como en una proyección, lo que sucede en el jardín de la diosa en Chipre, donde Venus y Adonis se aman. El terrible dios guerrero no saciará su despecho ni con la sangre del joven amante de Venus, pues hasta después de su muerte está celoso de los honores que Júpiter (y, sobre todo, Venus) le dedican a su hermoso rival. Funestos efectos tienen también los celos de Faetón, que al ver a Tetis arrebatada por Épafo, pierde el control del carro del sol y se precipita contra la tierra ocasionando un gran estrago: *¿Quién creará que en tanto asombro / yo abraza al mundo y a mí? / Mas, ¿qué mucho si a mis ojos / a Tetis, ¡ay, infelice!, / llego a ver en brazos de otro?* (HSF, 1902).

Calderón también nos ofrece ejemplos del agudo sufrimiento que depara el **amor imposible**. Muchas razones pueden hacer que un amor no pueda alcanzar su objeto. A veces es la diferencia social, extrapolada en la mitología al amor entre dios y mortal. Apolo aparece como la divinidad a quien su alto rango divino le impide vivir con las mujeres que ama. En *Apolo y Clímene* la degradación del gran dios a la condición humana hace posible su amor por la joven, pero cuando le es devuelta su categoría divina, el amor se torna imposible, por mucho que él se resista a aceptarlo: *...que más quiero / dejar de ser astro noble / que dejar de ser atento / y fino amante* (AYC, 1858). En *El laurel de Apolo* la frustración amorosa es una venganza de Amor, dios ultrajado por las burlas de la divinidad solar, quien estimaba en poco sus terribles flechas. Pero no parece aventurado interpretar también en este caso otro ejemplo de ese amor que no puede traspasar las barreras sociales. Limitación parecida tiene el sentimiento de Venus por Adonis, una diosa y un mortal, en *La púrpura de la rosa*. En este caso se mezclan la diferencia de rango con la mancha de nacimiento de Adonis (*...nacé bastardo embrión / maldecido de mis padres, / y con tan gran maldición / como que de un amor muera* PDR, 1767). Otro amor imposible, pero por distintas razones, es el que el siente Eco por Narciso, y aun más, la atracción del joven por su propia imagen reflejada en la fría superficie del agua (*¿Cómo lo que es en los labios / hielo, es incendio en los ojos?* EYN, 1932). En este caso vuelve a ser el lastre de su pecaminosa concepción incestuosa lo que mutila la realización personal del joven.

Tenemos muestras también del **amor despedido**. Es el caso de Ariadna en la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, abandonada por Teseo de manera ingrata, y humillante, preterida respecto a su propia hermana Fedra. Escila y Caribdis en *El golfo de las Sirenas*, frustradas en su amor por Ulises, igual que le sucede a la Circe de *El mayor encanto, amor*, tratan de vengarse de él sin éxito.

No nos falta en Calderón la **versión cínica del amor**, el falso amor instrumentalizado por parte de la mujer como vehículo de promoción social, tal cual sucede con la Semíramis de *La hija del aire*. Incapaz de otro sentimiento que no sea la ambición de poder, su amor por Menón y por Nino es puro fingimiento, y en ambos casos acarrea la muerte de sus amantes. Cuando Menón ya no le reporta ninguna utilidad, Semíramis no tiene empacho en hacérselo saber con la mayor crueldad: *No puedo hacer por ti más / hoy que el no ser tu esposa, / que hermosa mujer no hay cosa / que tanto a un pobre le sobre, / porque es sátira del pobre / el tener mujer hermosa* (HDA, 745).

Una actitud muy frecuente en estas comedias es también la del **rechazo al amor**, lo que en palabras de Calderón podríamos llamar *aborrecimiento*. En clave femenina tenemos su ejemplo más conseguido en Anáxarate, cuya fría actitud hacia el amor provoca su conversión en piedra, porque, como ella misma acaba aceptando, *No sé, no sé; / sino ya no es que sea venganza / de Venus, dando a entender / que la que querer no sabe / más es mármol que mujer* (FRP, 1635). Y en clave masculina, es Hércules el que se presenta, en *Fieras afemina amor* como opuesto a todo sentimiento amoroso. También será castigado, aunque no con tanta saña, rendido de amor por Yole, a aparecer ante su ejército vestido con ropas de mujer. Al final no hay más remedio que reconocer el poder del amor porque *...si me oyó alguna vez / que se vencer y no amar, / ya sé amar y no vencer* (FAM, 2059). También Adonis se resiste ante la mismísima Venus en un principio, pero su voluntad es doblegada con facilidad por la diosa y su inquieto hijo, según canta el coro de ninfas: *pues que vuelve Venus / hermosa y gentil / trayendo despojos / del amor tras sí* (1773, PDR).

La versión **más placentera del amor** es aquella que se da entre dos personas no comprometidas, y que implica una serie de dificultades que se van salvando hasta llegar a la feliz unión final. Entre los varios casos de estos *finales felices*, el más rotundo tal vez sea el de Perseo y Andrómeda, en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, que deben salvar toda clase de obstáculos, pruebas y peligros antes de alcanzar *las fortunas* que les depara el título de la comedia. También es feliz la unión de Psiquis con Cupido en *Ni amor se libra de amor*, que tiene que superar asimismo una prueba muy exigente de confianza ciega. El Aquiles de *El monstruo de los jardines* también termina con Deidamía en lo que parece un final feliz, aunque eso sea el prólogo a un destino trágico que en el drama sólo se anuncia.

El **amor en clave burlesca**, desmitificado de manera cáustica, es lo que nos encontramos en *Céfalo y Pocris*. Los celos, en particular, y el sentimiento amoroso en general, son ridiculizados en una sorprendente parodia que Calderón hace sobre los principios operativos en todas sus demás comedias. Así, el certamen galante deriva en un soez mercadeo, y el fino amante se torna más que grosero, jugándose su mujer a los dados. Un Céfalo de taberna no está dispuesto a discutir por una mujer: *...y yo / he hallado en mis pareceres / gusto en reñir con mujeres / pero por mujeres no; / y así, mi cólera brava / otro medio elegir quiere. / Dela Amor a quien quisiere: / juguémosla* (CYP, III, 268-275).

Teoría del amor

Calderón va dibujando en sus comedias, en algunas de manera casi monográfica, algo parecido a una *teoría del amor*. El fundamento de esa teoría, de profunda raíz clásica, es que es imposible resistirse a ese sentimiento, simbolizado en las implacables flechas del dioscecillo alado, hijo de Venus. Quienes menosprecian esa pasión la padecen con mayor intensidad, casos de Apolo en *El laurel de Apolo* (Cupido le advierte al dios solar que *si tus rayos enferman, / matan mis rayos* LDA, 1748), Hércules en *Fieras afemina amor* (*que con flechas más severas / que él domestica a las fieras, / fieras afemina Amor* FAM, 2052), o el más significativo de todos, Amor en persona, que se clava sus propias flechas en una comedia que no puede tener un título más elocuente, *Ni Amor se libra de amor*. El propio dioscecillo se lamenta del poder de sus armas: *¡Mal hayan cuantos arpones / de oro he gastado! ¡Mal hayan / cuantos a amar obligaron / pues éste contra mí alcanza / tanto poder!* (ALA, 1973). Aún peor suerte reciben quienes lo niegan de

manera tajante, como Anajarte, convertida en mármol, por haberse atrevido a desafiar al amor: *...pues no tienen / esos orbes celestiales / estrella que a mí, no digo / me incline para que ame, / mas para que no aborrezca / por más que del cielo baje / el correspondido amor / a persuadirme suave / yugo suyo...* FRP, 1629). Podríamos resumir este primer presupuesto de Calderón con el viejo adagio virgiliano: *omnia vincit amor*, y también con las primeras palabras del famoso coro de la *Antígona* de Sófocles, *Amor, invencible en la batalla*. Todo se deja por el amor, como le sucede a Deidamia cuando, enamorada de Aquiles, no duda en ofrecerle *ser tuya, / aunque se aventure / padre, esposo, honor y reino* (MDJ, 2020). En realidad, resistirse al amor es algo antinatural, como ponen de manifiesto las palabras de Anajarte ante el propio Anteros: *Por más que me persuadas / no he de amar ni de admitir / tu correspondido amor. / Para ser rayo nació* (FRP, 1623).

Sin embargo, y sin cuestionar este principio, existe alrededor del sentimiento amoroso una dialéctica permanente entre dos fuerzas, representadas simbólicamente por Venus y Diana¹¹⁵⁸, que asumen perfiles a veces no muy precisos. En general, Venus favorece la pasión amorosa (*...deidad, / que a ser llama nació espuma* PDR, 1804), mientras que la casta Diana significa la continencia (en forma, a veces, de amor no correspondido). Pero tanto en una como en otra tendencia se puede extremar el sentimiento, llegando a manifestarse de forma antinatural, en una pasión enloquecida en la primera y en un aborrecimiento desconsiderado en la segunda (*Deidad que en sus estatutos, / contra naturales leyes / manda al aborrecimiento / que a pesar del amor reine* FCF, 2103).

En varias comedias se dirime esta lucha (*Celos, aun del aire, matan, Amado y aborrecido, Fineza contra fineza...*), aunque en la que con más crudeza se manifiesta es en *La hija del Aire*. La pugna entre las dos diosas condiciona el origen de Semíramis. La hermosa niña es consecuencia de la violación de Arceta, una de las ninfas de Diana. La diosa virginal, ofendida, envía unas alimañas para que acaben con el fruto de tal afrenta. Venus, sin embargo, para quien ese nacimiento es prueba de su poder, la salva por medio de unas aves, de donde le vendrá a Semíramis su apelativo de *Hija del aire*: *«Esta infanta, alumna es mía / y como siempre vivimos / opuestas, Diana y yo, / la ofende ella, y yo la libro»* (HDA, 724-725). Las dos fuerzas en litigio forjarán el destructivo engendro que significa Semíramis, Diana inspirando sus maneras varoniles y el uso cínico y despiadado de las pasiones amorosas que provoca, y Venus su irresistible atractivo físico. Combinación letal que causará todo tipo de estragos según avanza la comedia. Al final, Semíramis siente que con su muerte se cumple la persecución que Diana había empezado desde que era niña: *En fin, Diana, has podido, / más que la deidad de Venus...* (HDA, 786). En otras comedias el debate entre las dos diosas es el eje de la trama, aunque no consiguen semejante intensidad dramática. Así sucede en *Amado y Aborrecido*, donde no hay, en rigor, un argumento mitológico. Su consideración como comedia mitológica viene avalada, precisamente, por la pugna entre Diana y Venus, que se presenta desde el planteamiento inicial en que Gnido y Chipre están enfrentadas, *como ésta a Venus consagrada ha sido, / aquella consagrada fue a Diana, / de cuyo opuesto rito ha procedido / entre las dos una enemistad tirana / que las mantiene en iras y rencores, / hija de olvidos una, otra de amores* (AYA, 1687).

¹¹⁵⁸ Dicotomía que implica una visión exclusivamente masculina de la mujer. Es fácil suponer que alguna asociación, consciente o inconsciente, tenía esta visión de la mujer con los estereotipos que en la tradición católica implican la Virgen María y Eva, los dos rostros antagónicos del sexo femenino, contemplados siempre con exceso: desde la máxima pureza virginal y el amor materno al más abyecto pecado de depravación sexual.

En esta contienda suele vencer Venus, en coherencia con lo dicho sobre el carácter irresistible del sentimiento amoroso. La propia Diana es víctima de él, como le reprocha con acritud Anfión, hijo de Acteón, en *Fineza contra Fineza*, quien no puede entender la debilidad de la diosa con Endimión, cuando tan cruel se mostró con su padre, que era inocente. La hermosa historia de amor de la Diana más lunar con el joven hace que pierda credibilidad su fama de látigo implacable del sentimiento amoroso: *...no me queda / ni atención que la venere, / ni adoración que la estime, / ni temor que la respete* (FCF, 2103). También la oposición entre Diana y Venus da aliento dramático a *Celos, aun del aire matan*, en la que la diosa agreste se venga de Procris, ninfa suya, que había traicionado sus votos por el amor de Céfalos. La persecución es implacable, contando incluso con la ayuda de las Furias, hasta que su venganza se ve saciada con la muerte de la joven. La exaltación de los amantes a la esfera celeste por deseo de Júpiter no empaña la satisfacción de la diosa: *Una vez vengada yo, / poco importa que blasones, / de estrella y aire* (CAM, 1814).

Pero dentro de los dominios de Venus también existe otra pugna conceptual, representada por sus dos hijos, entre el amor sereno, correspondido y con cierta altura espiritual (que encarna Anteros), y el irascible, desdeñoso y sensual (que inspira Cupido). En *Fineza contra Fineza*, Anfión pide a las sacerdotisas de Diana que cambien su culto por el de Venus, y matiza los dos rostros de la diosa, ejemplificados en sus dos hijos (*...que tampoco / soy tan bárbaro que intente / que los deleites de Venus / sean no dignos deleites / pues si es madre de Cupido, / también de Anteros prudente* FCF, 2104). A esta oposición dedica Calderón una de sus comedias más complejas, *La fiera, el rayo y la piedra*. En ella los protagonistas son el campo de batalla en que se dirime la pugna entre los dos hermanos. Aunque en un principio parece prevalecer Cupido, pues Irífila se muestra esquiva y desdeñosa, la estatua no habla y Anajarte es la viva representación del desdén, según avanza la comedia, las dos primeras van suavizando su carácter ante los requerimientos de sus amantes, y la tercera es severamente castigada por su aspereza y rechazo del amor. El amor espiritual, correspondido y sereno acaba por triunfar, como se pone de manifiesto en los cantos que cierran la comedia: *¡Muera el amor vendado y ciego! / ¡Viva el correspondido amor perfecto!* (FRP, 1636). Tal vez sea ésta la comedia que encierra la síntesis del sentimiento amoroso más caro a nuestro poeta: un amor humano, pero equilibrado y correspondido, libre de excesos y sobresaltos. Por eso Calderón suele castigar a los personajes que representan una desmesura en esta dialéctica amorosa (Circe, Anaxárate, Eco, Adonis, Hércules, Procris, etc.), y premiar a aquellos más equilibrados y constantes, como Pigmalión o Perseo. Éste último bien podría ser su modelo perfecto: amor entre jóvenes libres y de noble origen que han de superar duras pruebas que van aquilatando su pasión hasta convertirla en un sentimiento mutuo equilibrado y sereno, que es sancionado en una boda aprobada por todos.

El amor y las finezas

Uno de los puntos débiles para la sensibilidad del lector moderno que se acerca a estas comedias, como ya hemos insistido en más de un lugar, es la expresión convencional del acercamiento amoroso. El cortejo del enamorado (y su respuesta) tiene en estas obras una manifestación muy formalizada, donde los rituales de galanteo impiden la manifestación directa de los sentimientos. Cuando Apolo se dirige a Clímene en los siguientes términos: *¡Cuánto que veas me alegre, / cuán poco da que temer / el morir, al que ya ha muerto / a manos de tu hermosura!* (AYC, 1826), nos parece estar oyendo

una fórmula prefabricada, hueca, incapaz de conmover. Complica la cuestión el hecho de que en todo este andamiaje de artificio sentimental se crucen dos tipos de *finezas*, las que el propio Calderón llamó *finezas cortesananas* y las *finezas de amor*, o, para entendernos, las que se deben sólo a un comportamiento cortés y educado (poco más que un piropo) y aquellas que están motivadas por un verdadero sentimiento amoroso. Ulises advierte a Circe, en uno de esos diálogos de doble sentido tan frecuentes en estas lides galantes, *...que una cosa / es cortesana fineza, / y otra fineza amorosa* (MEA, 1523). Esta práctica resta autenticidad a la comedia, debilita la tensión dramática y la sensación de veracidad del argumento, y aleja mucho a los personajes de sus modelos clásicos. Estos intercambios galantes, a veces juegos de simulación en que hay que fingir lo contrario de lo que se siente, otras veces necios certámenes alrededor de una prenda que ofrece una dama a sus enamorados, sin duda complacían a los cortesanos en su día (Calderón les otorga el aval de la propia Venus: *Finezas contra finezas / más la madre del Amor, / que las castiga, las premia* FCF, 2137), pero su extremada artificiosidad aleja un tanto estas obras de la sensibilidad del gusto moderno, acostumbrado a una expresión más directa de los sentimientos. Además, con mucha frecuencia, su extensión resulta excesiva y su inserción forzada por los convencionalismos del género.

3.4.4 El gracioso, o cómo marcar distancias con el mundo pagano

Aunque el papel del gracioso es esencial en el molde de la comedia española¹¹⁵⁹, y fue reconocido en su preceptiva (el *Arte Nuevo* de Lope), tenemos la impresión de que en sus comedias mitológicas Calderón le encontró una utilidad adicional. Porque a pesar de todo su atractivo y belleza, nunca está de más marcar las distancias con aquel lejano mundo del mito, brillante y seductor, pero, a fin de cuentas, pagano. En ese aspecto Calderón es disciplinado, y es rara la comedia (en los autos no existe, obviamente, este problema) en que no eche un buen jarro de agua fría, muchas veces en momentos culminantes de la trama, a lo que podría parecer un excesivo entusiasmo por la fábula antigua. Para esta labor de zapa se sirve, generalmente, de los *graciosos*¹¹⁶⁰. Estos personajes componen parte del aderezo complementario del argumento mítico, el aceite que hace que la maquinaria de la comedia avance bien engrasada. No responden, por tanto, a personajes mitológicos, y su apego a la realidad, su *sanchopancismo*, sirve de contrapunto (con frecuencia violento) a la magia y encantamiento del mito. Esta estrategia a veces se hace explícita y, en muchas ocasiones, con la misma fórmula: *Con lo que los bobos / lo creerán, y los discretos / sacarán cuán peligroso / es desvanecerse...* (AYC, 1902), dice el gracioso Batillo al final de la comedia previniendo a los que puedan tomar en sentido literal (creerse) la fábula. Receta que utiliza, al pie de la letra, el mismo personaje en el remate final de *El hijo del sol, Faetón*. En *Eco y*

¹¹⁵⁹ NAVARRO GONZÁLEZ (1984) estudia la figura del gracioso en las comedias de Calderón desde diversos aspectos, desde la utilización del lenguaje para su caracterización tipológica (cap. III), hasta su papel de conciencia crítica, en sus alusiones a la realidad del momento, pasando por su efecto de contrapeso a la idealización del héroe caballeresco de la comedia (cap. IV). Sostiene sus opiniones con abundantes ejemplos.

¹¹⁶⁰ Una interesante perspectiva sobre estos personajes de la comedia la encontramos en GÜNTERT (1980), que insiste sobre la riqueza de matices del gracioso en las comedias de Calderón, por la posición intermedia que ocupa entre el “interior” de la comedia y el “exterior” (los espectadores). A los graciosos del teatro palaciego dedica su atención TRAMBAIOLI (1998). La autora llama la atención sobre el refuerzo de este recurso en Calderón, frente a su casi inexistencia en la obra cortesana de Lope, y repasa alguno de los ejemplos más interesantes en las comedias analizadas. También hace hincapié en la ruptura de la *ilusión escénica* que supone el concurso de estos personajes, para que el público pueda reflexionar sobre los problemas existenciales y las cuestiones morales que se plantean en las comedias.

Narciso esta fórmula final aparece con una protocolaria excusa del poeta ante eventuales errores: *¡Y habrá bobos que lo crean! / Mas sea cierto o no sea cierto, / tal cual la fábula es / esta de Narciso y Eco. / Perdonad las muchas faltas / del que, a vuestras plantas puesto, / siempre acuerda la disculpa / de que yerra obedeciendo* (EYN, 1940). En *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, esta tópica advertencia halla su forma más contundente: *¿Y habrá algún bobo después, / que piense que es verdad esto?* (FAP, 1679).

Pero, más allá de estas descalificaciones explícitas a la veracidad de la leyenda antigua, la labor de desgaste del gracioso es constante, ridiculizando los excesos imaginativos del mito y arrastrando la acción hasta la más cruda realidad contemporánea al poeta. Si bien es cierto que el gracioso es un recurso cómico de rancio abolengo (pululan por las comedias de Plauto vestidos de esclavos con disposición muy parecida), también lo es que Calderón, además de como recurso dramático para provocar las carcajadas de su público, supo darles este uso desmitificador al que hacemos alusión. ¿O no se persigue este efecto en *Los tres mayores prodigios*, cuando, en su clímax dramático, en el momento en que Hércules y Deyanira arden en *una pira humana*, se le ocurre al gracioso de ocasión aludir a un suceso tan emotivo con estas palabras: *¡Lindo par de chicharrones / para mi hambre se asan!* (TMP, 1589)? De parecido tono, para acabar con otro ejemplo, son estos exabruptos del gracioso Bato en *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, que a Medusa llama *Merluza*, y que describe en términos no muy épicos la hazaña que el héroe acaba de culminar al liberar a Andrómeda del terrible monstruo marino: *...quitando a su dentadura / el que hoy no tenga por postre / manjar blanco de pechugas* (FAP, 1678). En *La estatua de Prometeo*, el gracioso Merlín le reprocha a Epimeteo que sus planes de esconder la estatua presumen *ignorancia en soberanas / deidades*. El titán le responde descalificando a los dioses paganos por su carácter excesivamente humano: *...que deidad que tiene envidia / ¿por qué no tendrá ignorancia?* (II 129).

El gracioso vive fuera del entorno mítico, en una realidad paralela, más propia de la picaresca que de la ilusión poética. Da la impresión de que es incapaz de salir de ese ámbito, y vivir el mundo de fantasía que le propone el mito, cuya *realidad* cuestiona de manera recurrente. Su lenguaje, sus valores apegados a lo material, su desconfianza, su chabacanería, su cobardía, su egoísmo y cortedad de miras contrastan violentamente con el clima de idealización (amorosa y caballeresca) en que se desarrolla el mundo de sus señores. Contraste que es un recurso cómico de enorme eficacia, pero que también encierra un profundo significado social. El gracioso es el único representante del pueblo llano en unas comedias plagadas de dioses, héroes, reyes y cortesanos, es decir, de las clases más privilegiadas de la sociedad. Y si bien es cierto que aporta una visión realista de la existencia, no lo es menos que también descalifica en su persona la zafiedad de la clase social más humilde. No es difícil imaginarse a los cortesanos que asistían en palacio a estas comedias celebrar con risotadas conmisericordias las ocurrencias de su ingeniosa plebe. En este sentido, es interesante destacar que las pocas referencias que hay al pueblo como colectivo son también muy peyorativas, como la que encontramos en *La hija del aire*, que de buen seguro compartirían los monarcas y su corte: *Desagradecido monstruo / que eres compuesto vestiglo / de cabezas diferentes / cada una con su juicio...* (HDA, 760), o en *Apolo y Clímene*: *Que no es la primera vez / que ha creído el vulgo necio / trasgos, duendes y fantasmas* (AYC, 1829).

3.4.5 El uso del mito antiguo para la exaltación de la monarquía absoluta

Cuando vemos desfilar por las comedias mitológicas de Calderón a figuras como Ulises, Hércules, Jasón o Minos, no debemos olvidar que, además de legendarios personajes heroicos, son también reyes, monarcas con un poder absoluto sobre sus súbditos. Y no muy lejos está el significado de la monarquía celeste, encabezada por Júpiter¹¹⁶¹ (el personaje con presencia en mayor número de obras, veinticinco de las veintiocho totales), que asegura un orden jerárquico e inmutable, el espejo en el que le gustaría verse reflejado a cualquier rey de carne y hueso. Con mayor majestad se presenta aún Apolo en su corte solar en *El hijo del sol, Faetón*. La distancia y protocolo que impone el acceso a su espléndido trono, donde llegan Faetón y Clímene llevados por Iris, no dejaba de ser una traslación al ámbito de lo fantástico de la ceremoniosa corte española de los Austrias. La soberbia soledad del monarca en su apartado solio se expresa muy bien en las altivas palabras de Apolo ante la inesperada llegada de Faetón y Clímene, que acuden pidiendo el reconocimiento del primero: *¿Cómo os habéis atrevido / sin que ni el aire os asuste, / sin que ni el fuego os asombre / ni el esplendor os deslumbré, / a pisar, estremeciendo / almenas y balaustres, / de estos dorados retretes / los pavimentos azules? / ¿Cómo os habéis atrevido, / segunda vez lo pronuncie, / de este reservado solio, / que yo solo es bien que ocupe, / tocar la línea...?* (HSF, 1896). Palabras que sin duda no le resultarían indiferentes al *cuarto planeta*, un atento Felipe IV que las escucharía con interés desde su destacado escaño en el Coliseo del Buen Retiro. Pero también un rey de carne y hueso, Eetes, es presentado por su hija Medea a Jasón con la solemnidad requerida: *Llámase Colcos, Aetes, / en cuya augusta presencia / ahora asistes, es quien / su república gobierna...* (TMP, 1554).

La enorme provisión de medios con que esta corte facilitaba la creación y puesta en escena de tan complejos y deslumbrantes espectáculos teatrales, no podía ser, obviamente, ajena al contenido de los mismos. La obsecuencia que encontramos en algunas loas, en las que se adula de manera directa e hiperbólica al monarca (en la loa de *El Golfo de las Sirenas* podemos leer la célebre apelación ya aludida a Felipe IV como *el cuarto planeta*) debería transmitirse, más refinada, en el desarrollo argumental de la trama. No hay que olvidar, a este respecto, que el rey era el principal patrocinador de estos dramas, y su espectador privilegiado, colocado en un lugar tan preeminente que casi lo integraba en el propio espectáculo como elemento referencial básico. Además de la adulación directa que hemos comentado, y de la exhibición de riqueza, poder y cultura que implicaba la representación en sí misma, es razonable pensar que el mensaje de las comedias fuera del agrado del monarca y de todo lo que él representaba. La cuestión es calibrar hasta qué punto el tema mítico se utilizó de manera consciente para ese fin.

Este asunto ha atraído la atención de algunos de los más importantes especialistas en Calderón. Los hay, como Neumeister¹¹⁶² o Greer¹¹⁶³, que han interpretado el uso del mito como una representación del poder absoluto real (y una legitimación indirecta del

¹¹⁶¹ Resulta muy significativo el dato de que en una de las exequias reales de Felipe IV, organizadas por la universidad de Salamanca en 1665, [el rey y Júpiter] *fueron representados como figuras de bulto y aparecieron coronando la cúpula del último cuerpo del túmulo, como remate de éste. El primero con un rayo en su mano y el segundo con el cetro, un águila real entre ambos, mientras soportaban un orbe monumental en el que se leía la inscripción: "Júpiter y César comparten el imperio"*. La información se debe a ALLO MANERO (2003, 157).

¹¹⁶² NEUMEISTER (2000).

¹¹⁶³ GREER (1991).

mismo), por cuanto dibujan un orden estanco y fuertemente jerarquizado: Júpiter, el dios supremo, ocupa la cúspide del poder y garantiza la estabilidad y perennidad de ese orden. Bajo su égida se suceden los distintos estamentos (los demás dioses, los semidioses o héroes, y, en un escalón casi invisible, el zafio y malhablado pueblo llano que sólo asoma en las comedias, como se ha dicho en el epígrafe anterior, en la grotesca figura de los graciosos). Parker, por su parte, y en polémica directa con Neumeister, advierte contra interpretaciones abusivas del mito. Considera que el significado que Calderón da a los mitos debe partir, en primer lugar, del concepto que estos personajes representaban en el mundo clásico, en segundo lugar, de lo que se derive de su interacción en las propias comedias y, por último, de los cambios que Calderón ha introducido en la estructura del mito y el significado de esos cambios. Frente a Neusmeister, que acuña el término *ocasión* para englobar de manera inextricable todos los elementos que componen la obra total (desde el pretexto que la justifica, relacionado siempre con la exaltación monárquica –natalicios, cumpleaños, bienvenidas–, hasta toda la circunstancia que la rodea, esencialmente los componentes no verbales de la representación), Parker se muestra más restrictivo, llegando a afirmar que todo intento de analizar el significado de cualquier obra calderoniana, incluyendo las obras mitológicas, que no se base en un análisis exhaustivo del texto y de la acción dramática, tiene algo de sospechoso¹¹⁶⁴.

El dibujo social se mantiene firme en todas sus obras: el rey es tratado con mucha consideración y respeto. La monarquía puede estar ocupada por personas que no merecen ese puesto por distintas razones (casos de Atamas, Minos, Nino o Semíramis), pero la institución siempre es tratada con acatamiento y nunca es cuestionada. Es cierto que, a veces, el pueblo condiciona las decisiones del monarca, como sucede en *Ni amor se libra de Amor*, donde Atamas cede al empuje popular para abandonar a su hija Psiquis, o el de Admeto, a quien presionan para rehabilitar a Clímene. Actitud denigrada y que se achaca a la ceguera del vulgo, mudable en su opinión (*vestiglo / de cabezas diferentes / cada una con su juicio...* HDA, 760). La legitimidad se basa en la sucesión, como se pone de manifiesto con claridad en los casos de Faetón o Perseo, hijos de dioses (monarcas) que intuyen su gloriosa ascendencia y cuyo valor, superior al de sus compañeros, la pone de manifiesto. Uno y otro son reconocidos como hijos legítimos (el primero por Apolo, el segundo por Júpiter). Perseo no puede soportar verse al mismo nivel que el populacho, y así le reprocha a su madre que... *Fuera mi desdicha menos, / muerto en el primer umbral / de la vida, que no muerto / al baldón de unos villanos...* (FAP, 1644), cuando él se intuye de noble origen (...*pues no hay latido / que dé, que no sea diciendo / que no nació para verse / de tosco sayal cubierto* FAP, 1644). La fórmula de reconocimiento la tenemos en las palabras con que Admeto acepta a Épafo-Peleo como su hijo: *Y supuesto / que con más solemnidad / que el teatro de un desierto, / te han de admitir mis vasallos / por mi hijo y mi heredero, / conmigo a la corte ven, / donde te aclame mi reino / príncipe suyo...* HSF, 1875).

En cualquier caso, ya fuera por el mensaje legitimador que implica el propio texto de las obras, ya fuera por el instrumento publicitario para el prestigio de la corte que suponían el alarde de medios y la espectacularidad de las representaciones o, lo que es más probable, por ambas cosas al mismo tiempo, el sentido de estas obras quedaría muy incompleto si no se tiene presente el contexto de exaltación áulica en que se concibieron

¹¹⁶⁴ PARKER (1991, 404).

y representaron. Hay estudiosos, incluso, que ponen esta motivación política por encima de cualquier otro objetivo¹¹⁶⁵.

3.5 El mito en el universo temático calderoniano

Calderón es un autor de gran profundidad de pensamiento, un teólogo y un filósofo que transmite en sus dramas sus poderosas reflexiones sobre la condición del ser humano y su destino. Su universo temático es rico y denso, y nos ha parecido interesante ver hasta qué punto y de qué manera aparece en sus comedias mitológicas. Porque en los asuntos de más enjundia la comedia mitológica paga su tributo al universo ideológico de la creación literaria de la época de Calderón y, más específicamente, al suyo propio. Asuntos, algunos, de muy específica formulación en la España de esa época, y otros que no son más que la adaptación a un espacio y lugar concreto de los grandes temas establecidos hacía dos mil años en la gran tragedia griega, y que reaparecen en las composiciones dramáticas europeas de mayor alcance filosófico.

De la enorme diversidad de temas posibles nos hemos remitido a siete que consideramos particularmente significativos, una vez que ya hemos rendido un especial tributo al que aparece de manera más intensa, recurrente y pluriforme, el amor. Aunque cada uno tiene su epígrafe, advertimos que muchas veces los asuntos que vamos a repasar aparecen en las obras amalgamados entre sí. El tema de la culpa heredada no se entiende fuera del debate entre la libertad personal y el destino, y sin éstos tampoco se puede dar razón cabal de los intensos conflictos paterno-filiales, origen y consecuencia al mismo tiempo de antiguos delitos sin prescribir. Su trato por separado debe ser entendido como un simple recurso metodológico.

3.5.1 La libertad y el destino

Uno de los temas obsesivos del teatro calderoniano es la pugna entre la libertad individual (el *Libre Albedrío*, que en los autos se encarna en un personaje abstracto) y el peso del destino, en forma de una determinación insoslayable superior a la voluntad humana¹¹⁶⁶. En nuestras comedias, este destino (el hado) suele concretarse en el dictado de un oráculo o vaticinio, que se puede transmitir de diversas maneras. A veces el intermediario es un ser dotado de poderes adivinatorios. Fitón, en *Apolo y Clímene*, no sólo conoce el vaticinio, sino que es un agente del destino en su cumplimiento: Apolo y Clímene han de engendrar a Faetón, que será *...un joven de altivez tanta, / tan indómita*

¹¹⁶⁵ Es el caso de MARAVALL (1990) para quien el teatro barroco español es, ante todo y en su conjunto, un instrumento de propaganda a favor del régimen político encarnado por la monarquía absoluta y la clase señorial. A su juicio, este teatro, mal llamado *nacional*, no tiene ni una función moral ni educadora, sino simplemente manipuladora: persigue que el gran contingente al que es capaz de llegar el teatro (más y mejor que ningún otro espectáculo público) asuma el planteamiento conservador de la clase privilegiada, en una suerte de *religión de la obediencia* (48) que legitima el orden establecido. Aunque el autor aplica estas observaciones, sobre todo, a la exitosa comedia lopesca representada en los corrales, creemos que su teoría puede abarcar la obra mitológica de Calderón como el producto más extremo de esa tendencia. De hecho, alude, en el capítulo titulado significativamente *Teatro, fiesta e ideología en el Barroco* (159-188), a las representaciones en el Palacio del Retiro y nos cuenta cómo el rey permitía, tras las primeras funciones, la entrada al pueblo en aquel recinto, concesión que buscaba llevar a sus más altos niveles la función manipuladora de aquel arte (185).

¹¹⁶⁶ Del tema se han ocupado de manera específica, entre otros muchos *calderonistas*, VALBUENA BRIONES (1961, 48-53) y PARKER (1979, 72-101).

soberbia / y tan feroz arrogancia... (AYC, 1830). Vaticinio que se sostiene en *El hijo del Sol, Faetón*, y que es la razón por la que su madre Clímene lo segrega del mundo: *El día que él sepa de sí / y quién es, será del mundo la ruina, el estrago, el fin* (HSF, 1888). El destino del joven está tan determinado que lo lleva escrito en su propio nombre (...*tanto que Faetón, por nombre / tendrá, que es como decir / fuego o lumbre, o llama o rayo* HSF, 1888). Una Clímene que, significativamente, había sido ella misma prisionera de su padre por la misma razón. Tiresias, el legendario adivino del ciclo tebano en la antigua tragedia griega, es recuperado por Calderón en dos de sus comedias: en *La hija del aire*, el anciano augur prefiere darse muerte antes que asistir al cumplimiento del destino de Semíramis, una vez que él ha perdido su control. Venus le había anunciado que la niña que ponía en su custodia ...*había de ser / horror del mundo* (HDA, 716). El venerable adivino, maltratado como *caduco esqueleto*, vaticina también a Liríope el destino de su hijo Narciso: *Una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo. / Guárdale de ver y oír* (EYN, 1914). Los astros son muchas veces la letra con la que el destino expresa su tiranía ineluctable: en la *Fiera, el rayo y la piedra*, Irífíle ha aprendido a leer los mensajes estelares e interpreta el eclipse que se da en el inicio de la comedia como anuncio del nacimiento de Cupido: ...*es cumplirse una amenaza / que tienen los dioses hecha, / de que ha de nacer al mundo / una deidad, tan opuesta / a todos, tan desigual, / tan sañuda, tan violenta, / que ha de ser común discordia...* (FRP, 1595). En *El monstruo de los jardines*, Tetis, la madre de Aquiles, también ha leído en las estrellas el futuro de su hijo: si acude a la guerra de Troya, morirá, y en la comedia queda implícito este desenlace. Aquiles recibe resignado esa fuerza que le hace el destino: *TETIS.- ¿No hay albedrío? / AQUILES.- No es mío. TETIS.- ¿No hay libertad? AQUILES.- Es ajena* (MDJ, 1998). El rey Atamas aprovecha de manera cínica esta tradición como excusa para quitarse responsabilidades ante el abandono de su hija en una isla desierta: *Psiquis bella / no acuses mi amor; acusa / al influjo de tu estrella* (ALA, 1961).

El mensaje oracular otras veces es críptico, como en *La fiera, el rayo y la piedra* lo transmiten las Parcas, personificación del destino humano, cuando anuncian a Céfiro, Ifis y Pígmalión, respectivamente, una *fiera*, un *rayo* y una *piedra*, símbolo de las mujeres de las que se habrán de enamorar, e interpretan el nacimiento de Cupido de manera sombría: *Dolores de parto han sido, / con que ha nacido a la tierra / su mayor ruina* (FRP, 1597). El destino se anuncia también a través de fantasmagóricas imágenes oníricas. Adonis despierta sobresaltado de su sueño, en el que ha visto que ...*volviendo contra mí / las aceradas, corvas / navajas de marfil, / con mi sangre manchaba / las rosas, que hasta aquí / de nieve fueron, para / que fuesen de carmín...* (PDR, 1772). Entre el sueño y la vigilia, en una rara experiencia semiconsciente, contempla Perseo en la cueva de Morfeo quién es y qué hazañas está llamado a cumplir (*Mas ¡qué loco / del sueño despierto! Pues / nada veo, nada oigo / de cuanto veía y oía* FAP, 1656).

No hace falta insistir mucho en la influencia de la literatura clásica sobre este planteamiento: el oráculo es parte esencial de la épica griega, y más aún de su tragedia. En Calderón se formula de manera más cercana la superstición antigua que su correlato católico, en forma de divina providencia. Como elemento dramático es un recurso muy efectivo, porque tiende sobre toda la comedia una presencia velada pero poderosa, que condiciona el devenir de los personajes con una implacable mano invisible. Confiere solemnidad y misterio a la obra, y es un elemento dado a profundas reflexiones existenciales.

La reacción de *las víctimas del destino* es en Calderón de rebeldía. Los sujetos de los vaticinios, muchas veces inocentes, pues su fatalidad la ha determinado una culpa de sus progenitores, muestran una reacción de escepticismo, primero, y luego de desacato. Clímene, por ejemplo, pone en duda los vaticinios de su padre Admeto (*Dejo aparte si es cordura / creer los fatales agujeros / que en el celeste volumen... los futuros contingentes / tal vez pronostican* AYC, 1828). A veces el destino es condicionado, da la opción de que no sobrevengan las desdichas anunciadas si la persona amenazada se somete a la condición establecida por el oráculo. Pero en Calderón, todos los personajes coaccionados por el destino prefieren el riesgo de la libertad y del conocimiento a la sumisión. Es una postura gallarda, muy bien tipificada en Semíramis, que ante la amenaza del vaticinio de Tiresias, primero muestra una actitud escéptica (*dudarle basta*) y añade: *¿No es mejor / que me mate la verdad, / que no la imaginación?* (HDA, 717). En este paradójico universo calderoniano, el derecho a la libertad, al libre albedrío, es irrenunciable, sus personajes lo reivindican con intensidad, porque lo consideran esencia de la naturaleza humana, que los distingue del resto de la creación (*¿Por qué, madre –le reprocha Narciso a Liríope–, me quitas / la libertad, y me niegas / don que a sus hijos conceden / un ave y una fiera, / patrimonio que da el cielo / al que ha nacido en la tierra?* EYN, 1909), pero de manera sistemática los conduce al desastre. Detrás de todo ello parece latir la sentencia moral de que el afán excesivo de conocimiento es una suerte de negación de la providencia, que es manifestación de la voluntad divina. En los autos sacramentales la abstracción del *Libre Albedrío* actúa también con autonomía, pero siempre toma una decisión errónea. En el debate entre la fuerza del destino y la libertad individual, Calderón parece preferir la intensidad trágica del conflicto en sí mismo, más que proponer una solución. Le atrae la libertad personal, pero la condena al fracaso. La tragedia del ser humano, parece decirnos, es ser libre dentro de una inapelable cárcel cósmica.

3.5.2 La culpa heredada

Muy relacionado con el anterior está otro tema recurrente en las comedias mitológicas de Calderón, el que hemos dado en llamar *la culpa heredada*. El aciago destino que aguarda a algunos de los más interesantes personajes de estas comedias es consecuencia de un pecado previo a su existencia, que casi siempre tiene lugar en su propia concepción. Adonis lo ejemplifica con crudeza cuando trata de resistirse al amor, pues es consciente de su destino condicionado: *...nací bastardo embrión, / maldecido de mis padres, / y con tan gran maldición / como que de un amor muera* (PDR, 1767). Adonis, fruto de un abominable incesto, no tiene escapatoria, y él mismo es consciente de ello. Narciso nace de la violencia que ejerció Céfiro sobre Liríope, igual que Aquiles de la de Peleo sobre Tetis. Semíramis viene al mundo de una manera que no puede ser más truculenta y que condiciona su carácter y obras: su madre, la ninfa Arceta, servidora de Diana y, por tanto, con voto de castidad, ha sido forzada. Ella logra vengarse de su violador dándole muerte, pero ella misma muere en el parto. Semíramis ha nacido entre la violenta lucha de Venus y Diana, y acumulará en sus rasgos las peores características de las dos divinidades. Ella misma es consciente del lastre que supone su origen (*De esta especie de bastardo / amor, de amor mal nacido / fui concepto. ¿Cuál será / mi fin, si éste es mi principio?* HDA, 724). Un amor desigual, el de un dios con una mortal que también se había consagrado a Diana, es el origen de Faetón, que tampoco ahorra gruesos términos para designar un nacimiento que marcará su destino: *Si espurio aborto del hado / me arrojaron a las puertas / de quien piadoso me dio / de hijo el nombre...*

(HSF, 1879). El caso tal vez más truculento y extremo sea el del Minotauro, encerrado como una fiera en su laberinto, por haber sido producto de un acto de bestialismo. El pecado es tan nefando que su consecuencia es en sí misma un atroz castigo: *Pues sus entrañas revienta, / medio toro y medio hombre / un monstruo, cuya fiereza / fue castigo siendo aborto* (TMP, 1564).

Personajes todos ellos de inocencia edípica, aislados para evitar el cumplimiento de un destino fatal del que son puros instrumentos, y que se rebelan contra esta condición a través del ansia de un conocimiento y libertad que los aboca a un mayor dolor. Como planteamiento dramático son insuperables, porque el contraste entre su inocencia personal y la mancha familiar es desgarrador. Coacciona su libertad y sus derechos más básicos. Sus custodios son gente mayor con experiencia, sabedores de la fuerza del destino (Tiresias, Admeto, Clímene, Liríope, Tetis...), que aman a sus hijos o protegidos, y cumplen con el amargo deber del aislamiento. De manera paradójica, es el sujeto del destino, la víctima, la que reclama con dignidad su derecho a serlo, desafía la injusticia, una culpa que no es suya, pero sucumbe inexorablemente a su sino. Su argumentación es *segismundiana*: la libertad es parte esencial de la condición humana, y sin ese derecho otorgado por Dios, el ser humano queda por debajo de los animales, como le intenta hacer ver Clímene a su padre Admeto: *Pues si la fiera, ave y pez / nacen libres, ¿cómo el cielo / permite que nazca yo / sin el natural derecho / del pez, el ave y la fiera?* (AYC, 1828). Perseo es la única excepción a este planteamiento, pues a pesar de ser *hijo vil de un adulterio* (FAP, 1644), logra ser reconocido como vástago de Júpiter tras realizar las más sorprendentes hazañas.

La *culpa heredada* es uno de los quicios de la tragedia griega. Sobre él se sostienen creaciones de insuperable fuerza dramática, como las de Antígona o Ifigenia, que vemos reflejadas en muchos personajes calderonianos. Sin embargo, nuestro dramaturgo prefirió aplicar este esquema sobre otros episodios del mito antiguo, manteniéndose fiel a la tradición de nuestra literatura en la elección del tema mítico sobre los modelos establecidos en la gran tragedia griega.

3.5.3 El honor y la honra

Entreverado con los certámenes galantes aparece un tema tan importante en nuestro teatro del Siglo de Oro como es el de la honra. Calderón no supone una excepción en el cultivo de ese tema, al que dedicó alguna de sus obras más conocidas, como *El médico de su honra* o *El alcalde de Zalamea*. Un tema absolutamente ajeno a la tradición clásica grecorromana (si no se le relaciona, pero desde un punto de vista totalmente diferente, con la famosa *cultura del qué dirán* de la épica heroica¹¹⁶⁷). Hay una comedia mitológica donde este tema es el eje argumental, *Los tres mayores prodigios*. Hércules no puede superar en ella el escrúpulo de honra de saber que su mujer, Deyanira, ha sido raptada por el centauro Neso, y que, más allá de que éste pudiera consumir algún abuso,

¹¹⁶⁷ O'CONNOR (1989) distingue tres tipos de "honor" en las comedias calderonianas: el que tanta fama le dio a nuestro autor de reaccionario es el que el hispanista norteamericano denomina "honor degenerado", en el que *el honor de un hombre está por encima de la vida de una mujer* (1045). Además de esta manifestación trágica del honor, O'Connor menciona otros dos modelos, muchas veces obviados en la crítica a su obra: el "honor inmaduro o egoísta", de quien basa su conducta en *el qué dirán*, y el "honor maduro", en el que se mira más por el bien del otro que el de sí mismo. Esta variada tipología pone de manifiesto que en Calderón el honor es un concepto poliédrico, imposible de condensar en una sola definición. El tema, que cuenta con una abundante bibliografía, fue tratado también en profundidad por HONIG (1972 y 1965).

esa circunstancia daña su reputación de marido, su honor. Para ello Calderón ha modificado el relato mitológico, extendiendo en un año el episodio del rapto hasta la muerte del centauro, que son sucesos inmediatos en Ovidio. Deyanira asiste angustiada a la mortificación interior del héroe, *porque si tú tu honra dudas / ¿Quién ha de creer tu honra?* (1584), y trata de recuperarlo con la venenosa túnica que le causará la muerte. Contemplar a Hércules totalmente condicionado en su conducta por su preocupación por la honra es una transposición total del personaje clásico a un universo que le es radicalmente ajeno. Calderón llega incluso a considerar la desastrosa muerte del gran héroe como un prototipo del desenlace de una conducta celosa, pues vemos aparecer de nuevo el episodio en las imágenes de un cuadro que es comentado por los personajes en otra de las grandes comedias de nuestro dramaturgo dedicadas a este tema (*El pintor de su deshonor*). Otro ejemplo de honra maltrecha es la que sufre el rey Minos, cuya mujer lo ha engañado con una bestia. El laberinto donde se cierra el fruto de ese oprobio es significativamente designado como *...viva sepultura / a una honra muerta* (TMP, 1564). Marte también tiene su honor en entredicho, cuando Venus prefiere a Adonis, como le recuerda su hermana Belona: *Yo, / que al fin, como hermana tuya / interesada en tu honor, / vengo, Marte, a persuadirte / que vuelvas por tu opinión* (PDR, 1769).

En las mujeres también existe un sentimiento parecido, en forma de *recato*. Circe desea conseguir el amor de Ulises, y trama un plan con su sirvienta Flérida, pero ha de ser de tal manera que *...mi altivez, mi honor / mi vanidad, mi soberbia, / mi respeto, mi decoro / no se rindan* (MEA, 1521). Este recato femenino sólo lo puede romper un furioso embate del amor, como le sucede a Deidamía, que hostil a ese sentimiento en un principio, se acaba aficionando a Aquiles de tal modo que *...yo te ofrezco / ser tuya, aunque se aventure / fama y cuna, honor y reino* (MDJ, 2020). De manera significativa, se atribuye a Diana, la diosa casta y virginal, en uno de los clásicos listados de atribuciones divinas, la honra: *de Marte armas, de Neptuno / dudas, de Diana honor...* (MEA, 1514). Pero la propia diosa mancilla este honor, que tan sañudamente había ejercido frente a Acteón, cuando se enamora de Endimión, como le reprocha Anfión, el hijo del primero: *deidad que por el melindre / de un fácil acaso leve / mata a un noble Acteón, y admite / a un vil Endimión, o miente / aquel honor o este amor / o entrambos;* (FCF, 2103). Como vemos, sólo el amor, que, como ya hemos comentado, ejerce sobre el ser humano un imperio irresistible, es capaz de pasar por encima del recato debido en, y hacia, la mujer. Teseo justifica así la poca consideración que ha tenido con Ariadna y que ha mancillado su honor: *Todo el pundonor perdone, / que las pasiones de amor / son soberanas pasiones* (TMP, 1573).

En este terreno, el gusto del público era decisivo, como muy bien sabía Lope de Vega, que en su *Arte nuevo de hacer comedias* ya sentenciaba que, a la hora de elegir un motivo, *Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente.*¹¹⁶⁸

3.5.4 Los conflictos familiares

Aunque las relaciones conflictivas más habituales y de mayor intensidad dramática se dan en nuestras comedias entre padres (o tutores) e hijos, la tensión familiar como marco argumental se extiende a otros ámbitos de la familia, como entre los cónyuges o entre hermanos.

¹¹⁶⁸ LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, (ed. 1981, vv. 327-328).

Dejando de lado si la biografía de Calderón pudo influir en su tratamiento de estos temas (la posible mala relación con su padre, derivada de las segundas nupcias de éste), lo que es cierto es que tenemos en estas comedias una abundante presencia de conflictos familiares. El más frecuente y productivo dramáticamente (y que se solapa en buena parte con lo tratado en los epígrafes dedicados a *la culpa heredada* y a *la libertad y el destino*) es el que se vive entre padres e hijos¹¹⁶⁹, cuando los primeros, tratando de ocultar su culpa y protegerles de un destino aciago, coartan severamente su libertad, bien no reconociéndolos como hijos, bien ocultándolos fuera del trato humano. Una lucha sin cuartel por el reconocimiento de su alto origen es la que emprenden Faetón y Perseo. Ambos se vislumbran hijos de una gran deidad, y rechazan su condición humilde, exigiendo el reconocimiento paterno, que al final consiguen. Faetón, en *El hijo del Sol*, Faetón, hace todo lo posible hasta que consigue ser reconocido por su padre, a pesar de la oposición de su madre y sus funestos vaticinios (*Loco o no, he de presumir / desde hoy de hijo del Sol* HSF, 1889). Perseo también busca su reconocimiento, a pesar del humilde origen que le echan en cara sus compañeros: *...qué te persuade a pensar / que eres más que un extranjero / advenedizo pastor, / hijo vil de un adulterio* (FAP, 1643-4), y lo consigue, tras superar durísimas pruebas. Esta comedia, como ya hemos puesto de manifiesto más de una vez, es una de las pocas con verdadero *final feliz*, contraviniendo el esquema más habitual. Éste lo encontramos en la lucha emancipadora de Clímene frente a Admeto (AYC), de Faetón frente a Clímene (HSF), de Narciso frente a Liríope (EYN), de Semíramis frente a Tiresias (HDA) y de Aquiles frente a Tetis (MDJ). En estos casos el conflicto se presenta en su clásico molde *segismundiano*, en que el desafío a la autoridad del progenitor interacciona de manera inextricable con otros fuertes principios actuantes: el peso del destino y la culpa heredada, a los que ya hemos hecho mención. Naturalmente es difícil no apreciar la figura eterna (una de las piezas clave del psicoanálisis) del padre protector (*castrador* parece un epíteto innecesariamente cruel) que trata de sofrenar los peligrosos ímpetus juveniles de sus vástagos. Pero además de independencia, se busca el conocimiento, la realización plena, con sus ventajas y sus riesgos.

En los casos anteriores, los padres quieren a sus hijos, y su actitud está motivada por su afán de protección. Pero también hay casos de *malos padres*, progenitores egoístas o abúlicos que maltratan de manera consciente a sus hijos. El caso más notorio lo ofrece la Semíramis de la *Hija del aire*, típico perfil de maltratador maltratado. No duda en recluir y humillar a su hijo Ninias, legítimo heredero, para mantenerse en el poder (*Ya he dicho que ladrona / he de ser de su cetro y su corona* HDA, 774). El rey Atamas tampoco ofrece un perfil muy amante, pues ante la conducta irreprochable de su hija, él responde con cínico oportunismo, cuando la deja abandonada en una isla desierta temeroso de los hados, y responsabiliza de ello al *influjo de tu estrella* (ALA, 1961).

También se presentan problemáticas las relaciones entre hermanos. Calderón, que gusta de construir planteamientos simétricos, utiliza con alguna frecuencia a dos hermanos como representantes de dos ideas opuestas: el caso más notorio es el de *La estatua de Prometeo*, donde tanto en la esfera humana (Prometeo y Epimeteo) como en la divina (Palas y Minerva), dos hermanos asumen los valores contrarios que pugnan en el drama: Prometeo y Minerva representan el gusto por las letras, la sabiduría y la educación, mientras que Epimeteo y Palas son estandarte de las armas y la lucha (*Trabada la*

¹¹⁶⁹ PARKER (1966) se ocupa de manera monográfica de este tema, haciendo alusión al caso paradigmático de Faetón.

competencia / de cual mayor lustre, mayor excelencia / da al uno en las armas, que al otro en las letras EDP, 2074). La defensa de sus postulados lleva a los dos titanes, hostigados por Discordia, al enfrentamiento directo. Sin enfrentamiento, pero también asumiendo dos principios diferentes, tenemos a Atlante y Héspero, el primero dedicado al estudio y la sabiduría, y el segundo a la lucha. Como supuestos hermanos aparecen Faetón y Épafo en *El hijo del Sol, Faetón*, y su competencia, a pesar de la buena disposición inicial de Épafo, es feroz por los favores de Tetis. Al comienzo de la comedia las hazañas de Faetón le son reconocidas a Épafo por error, y a pesar de la buena voluntad de éste, Faetón no puede soportar en su ánimo soberbio ese desprecio a sus merecimientos y se enzarza con su hermano entre duras amenazas: *Romperte el pecho / tan en átomos, que fueras / vil desperdicio del viento* (HSF, 1873). La disputa por Tetis será el desencadenante de la tragedia final, pues Faetón pierde el control del carro del sol cuando contempla cómo Épafo pretende abusar de la ninfa (*¿Qué es lo que miro? ¡Ay de mí! / Traidor Épafo, alevoso, / ¡Robada a Tetis se lleva!* HSF, 1901). Por el amor de Teseo disputan Ariadna y Fedra en *Los tres mayores prodigios*, aunque la decisión la toma el héroe sin ninguna condición, postergando a Ariadna hasta el punto de que la joven se presenta como *esclava suya...* (TMP, 1587). El sentimiento de sus hermanas hacia Psiquis es de envidia y crueldad en *Ni amor se libra de Amor*. No pueden soportar la altura de su estado y conspiran para acabar con su felicidad (SELENISA.- *De envidia muero*. ASTREA.- *Yo de envidia y celos* ALA, 1974). Sin embargo, Psiquis no les tendrá en cuenta esta mala conducta y la comedia les deparará un final feliz junto a sus respectivos maridos.

3.5.5 El castigo a la soberbia

Uno de los pilares conceptuales de la antigua tragedia griega era una reprensión de la soberbia o el exceso con carácter ejemplarizante. Se partía de la base de que el ser humano tiene unos límites que es insensato (e impío) desbordar, y que el intento consciente de traspasarlos incurre en una transgresión moral severamente castigada por los dioses, a la que daban el nombre de *hybris*. El mensaje casaba perfectamente con el componente religioso y cívico-didáctico de aquella manifestación teatral. El exceso podía convertir una causa justa (como, en principio, serían las de Creonte y Antígona en la obra de Sófocles que lleva el nombre de ésta) en una transgresión digna de censura y castigo.

En estas obras mitológicas de Calderón tenemos algún ejemplo que nos recuerda mucho ese rasgo de la venerable tragedia griega¹¹⁷⁰. La comedia que de manera más explícita recoge este planteamiento y lo convierte en su eje argumental es *El hijo del Sol, Faetón*. En ella observamos cómo una causa noble y justa, como es la de que un hijo alcance el reconocimiento su padre y consiga así la promoción social que merece, se ve extremada hasta traspasar todos los límites. Faetón alcanza su objetivo de que Apolo lo reconozca como hijo legítimo, pero, no contento con ello, hace jurar al astro por la laguna Estigia que le concederá un deseo cargado de soberbia (*A tus plantas me sube, / más la ambición que la nube* HSF, 1897), la imposible tarea de conducir su carro. Desoyendo

¹¹⁷⁰ HAVERBECK OJEDA (1973) dedica un artículo a repasar este asunto en tres de los personajes que se mencionan en este epígrafe: Ulises (que es analizado en dos comedias, *El mayor encanto, amor*, y *El golfo de las Sirenas*), el Hércules de *Fieras afemina Amor*, y la Anajarte de *La fiera, el rayo y la piedra*. Llama la atención sobre el distinto desenlace de los tres, pues mientras Ulises logra sobreponerse, Hércules debe sufrir un duro castigo y la inflexible Anajarte paga su soberbia con la vida. El autor encuentra en el dibujo de estos tres personajes una clara intención moralizante.

las advertencias de su padre (*mucho me pides, Faetón, / que regir mi carro incluye / más dificultoso examen / que tus pocos años sufren* HSF, 1897), en la cumbre de su éxito personal, pierde el control de los caballos al contemplar el rapto de su amada Tetis, y tiene que ser fulminado por el rayo de Júpiter para evitar males mayores. El mensaje moral lo hace explícito el propio autor en los últimos versos de la comedia: *...y los discretos / sacarán cuán peligroso / es desvanecerse...* (HSF, 1902).

Otras veces la soberbia no tiene ninguna justificación objetiva. Es el caso de Medea en *Los tres mayores prodigios*, cuando se considera que merece el vellocino de oro por sus cualidades personales, por encima de los mismos dioses (*Ni Marte con su poder, / ni con su hermosura pura / Venus, ni Amor con su ser, / han de humillar ni vencer / mi ser, poder y hermosura* TMP, 1551). El castigo de Medea es concebir un amor irresistible por Jasón, que le hace someter su soberbia a un hombre y traicionar a su patria y a su familia (su hermano y su padre). Y, aunque no aparezca ya en la comedia calderoniana, los buenos conocedores del mito clásico que se encontraran entre el auditorio, sabían todas las terribles desgracias que aún aguardaban a la altiva princesa de Colco, después de abandonar su tierra.

Soberbia y desmesura desborda por todos los poros de su piel Semíramis, la legendaria reina de Babilonia, en *La hija del aire*. Su arrogante personalidad se desvela ya desde los primeros compases de la tragedia, cuando desafía la guardia que de manera tan celosa le hacía Tiresias: *...que hoy / la margen de tus preceptos / ha de romper mi ambición* (HDA, 716). El castigo que recibe es la locura y la muerte, representadas de manera pavorosa en su invocación a los espectros de sus víctimas: *Yo no te saqué los ojos, / yo no te di aquel veneno, / yo, si el reino te quité, / ya te restituí el reino. / Dejadme, no me aflijáis: / vengados estáis, pues muero / pedazos de corazón / arrancándome el pecho* (HDA, 786-787). Su desmesura se centra sobre todo en el afán de poder, y como tal lo comentaremos con mayor detenimiento en el epígrafe siguiente.

Otro personaje femenino, y ya van tres, caracterizado por su exceso y duramente castigado por ello es Anaxárate en *La fiera, el rayo y la piedra*. Insensible al amor que le dedica Ifis, y desafiante ante el mismo Cupido (*Por más que me persuadas / no he de amar ni he de admitir / tu correspondido amor. / Para ser rayo nací* FRP, 1623), su terrible castigo será ser convertida en una estatua de mármol.

Hay héroes a los que su enorme talento o fuerza hacen incurrir en una actitud soberbia, y son penalizados por ello. Así le sucede a Ulises en *El mayor encanto, amor*, que fía a su astucia vencer los hechizos de Circe, y sin embargo acaba sucumbiendo al amor por ella: *CIRCE.- ¿Quién ha vencido? / ULISES.- El amor, / que, ¿cómo pudiera ser / que otro afecto me venciera, / donde tu hermosura viera? / Esclavo tuyo he de ser* (MEA, 1537). Al final el héroe logra salvarse tras una severísima reconvención de Aquiles que humilla su altivez. Peor suerte tiene Hércules en *Fieras afemina amor*. Su grosera confianza en sí mismo, que le hace despreciar al amor y a la mujer, convencido de que nada pueden hacer contra su fortaleza, le arrastra a una bochornosa degradación cuando aparece públicamente vestido en hábito femenino. De afirmaciones cargadas de arrogancia y autosuficiencia (*¿Quién es Amor, o quién es / Venus, para que yo tema / sus deidades?* FAM, 2032), pasa al final de la comedia a una lastimosa disposición de entrega y súplica (*No te duelas de mi fama; / que no quiero que te duelas, / sino de mi amor. Mi dueño / mi bien, mi esposa, mi reina, / no cautelosa...* FAM, 2061).

Tenemos en nuestras comedias otros actos de soberbia que son contados, por así decirlo, en estilo indirecto, en narraciones de sucesos pasados. Es frecuente el exceso en el ansia de conocimiento científico. Acomete a Medea, como hemos visto, pero también a Circe, a Prometeo o a Atlante. Lo sucedido a éste último se lo cuenta sintéticamente su hermano Héspero a Hércules, comenzando por el castigo infligido: *...que se convirtiese en monte / Atlante, por la soberbia / con que intentó competir / en las judiciares ciencias / con los dioses* (FAM, 2028-29). Este afán de conocimiento, cuando se concentra en el propio origen personal, deviene en una actitud soberbia que suele ser castigada por los dioses, según hemos ya comentado en el epígrafe dedicado a *la libertad y el destino*. Casos que habría que sumar a los ya citados, y que hacen que la vieja *hybris* griega reaparezca como uno de los motivos clave de estas comedias calderonianas.

3.5.6 El ejercicio del poder

Hay autores¹¹⁷¹ que consideran que Calderón no pudo ni quiso escapar a la ocasión de transmitir en sus obras palaciegas, destinadas al monarca y a su corte, avisos o consejos de buen gobierno sobre circunstancias contemporáneas. Suponemos, antes de ninguna otra consideración, que serían mensajes tan cifrados o alusiones tan veladas que hoy nos sería casi imposible seguir un rastro seguro. Lo que sí que se puede afirmar con menos riesgo es que sus obras contienen reflexiones generales sobre el ejercicio del poder, y presentan diversos modelos que suelen conllevar su correspondiente corolario moral, de acuerdo al premio o castigo que esas conductas hayan merecido. Hasta qué punto los monarcas, validos y resto de la corte se sintieran aludidos es materia harto difícil de valorar.

Comenzaremos por los modelos incorrectos, sin duda los más atractivos desde el punto de vista dramático. Una de las variantes más características de la *hybris* a la que hacíamos mención en el epígrafe anterior es la extralimitación en el poder. Las figuras de Creonte en la *Antígona* de Sófocles, de Agamenón, en *Ifigenia en Áulide*, o Penteo en las *Bacantes* de Eurípides nos vienen de inmediato a la memoria. Su abuso de poder, su obcecación ante todas las advertencias de su entorno, provocan su ruina y la de sus allegados. *La hija del aire* es todo un tratado sobre el ejercicio abusivo del poder. En primer lugar Calderón nos muestra a un rey, Nino, que actúa de manera despótica y cruel con uno de sus nobles, Menón, a quien arrebató sin ningún miramiento la mujer (*Repara / que te quebraré los ojos / si te atreves a mirarla* HDA, 738). Hace efectiva la amenaza de cegar y lo degrada hasta el último extremo, provocando su suicidio. El comportamiento de Nino es pronto castigado al tropezar con un espíritu aún más despiadado y más ávido de dominio, el de Semíramis. La descripción que Calderón nos hace de la reina de Babilonia es, entre otras cosas, un ensayo psicológico de adicción al poder. Su ansia de mando no tiene ningún límite (acaba con su marido, encierra y humilla a su hijo, maltrata a los monarcas rivales, sometiéndoles a terribles escarnios...). La adicción patológica que siente por el gobierno se manifiesta en arrebatos que nos muestran una personalidad psicótica: *¡Yo sin mandar! De ira rabio. /*

¹¹⁷¹ GREER (1991, III) es la autora que más ha profundizado sobre el tema. Ella pone como uno de sus ejemplos *El mayor encanto, amor*. Sostiene que Calderón transmitiría al monarca el mensaje de que, reiniciada la guerra con Francia, había preocupación en la corte por sus devaneos amorosos. Nos parece poco verosímil que, a los treinta y seis años, y cuando aún estaba comenzando su carrera de autor palaciego, Calderón se permitiera, de manera pública y en presencia del propio rey, lanzar semejante admonición moral. La autora analiza otras relevantes comedias mitológicas (como *El hijo del Sol*, *Faetón*, *Fieras afemina amor* o *La estatua de Prometeo*) en clave semejante.

¡Yo sin reinar! Pierdo el juicio. / Etna soy, llamas aborto; / volcán soy, rayos respiro (HDA, 761). En uno de ellos llega a asimilar el poder con su propia esencia: *Mi ser era mi reino / sin ser estoy, supuesto que no reino* (HDA, 774). Naturalmente, la obra reflejaba una versión tiránica e injusta del poder monárquico que, es de suponer, se ofrecería como contraste al prudente y ecuánime gobierno de los Austrias españoles. La comedia, para suavizar la severa crítica implícita a unas figuras que, en el fondo, no dejan de ser reyes, propone un modelo de monarca equilibrado y justo, el de Ninias, con lo que quedaba patente que el mal gobierno no provenía del sistema monárquico, sino de un mal uso del mismo. Otro modelo positivo es el de Héspero, que se nos presenta en *Fieras afemina amor*, como un gran rey conquistador y el antecedente remoto de la monarquía española.

Excesivos en el ejercicio de su poder, y por ello castigados, nos encontramos a reyes como Minos (en la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios*) o al Hércules de *Fieras afemina amor*. También tenemos en nuestras comedias monarcas indolentes, que no cumplen con su exigente labor. Es el caso de Ulises en *Los encantos de la culpa* hasta que es despertado de su sopor por el espectro de otro gran caudillo, Aquiles. El rey de Ítaca tiene presos sus sentidos en los placeres que le depara Circe y no atiende a los deberes derivados de su condición de rey, como severamente le reprocha el fantasmagórico hijo de Tetis: *Y tú, afeminado griego / que entre las delicias dulces / del amor, de negras sombras / tantos esplendores cubres* (MEA, 1542). Algo parecido le sucede a Apolo, que prefiere dejar de ser *astro noble* (AYC, 1858) antes de renunciar al amor de Clímene, haciendo dejación, en este caso, de su condición divina. Atamas se muestra como un rey blando y medroso, cuando permite que su hija Psiquis sea abandonada en una isla desierta para tratar de esquivar un oráculo adverso, justificándolo con una cínica apelación al destino de la joven.

Con todo, lo general es presentar al monarca como una persona investida de una gran dignidad, muy respetada, y que, en general, desempeña con justicia el poder que legítimamente le corresponde. El rey, como gobernante absoluto, no es nunca discutido en cuanto a su legitimidad, aunque se condena un uso arbitrario o indebido de su poder. La circunstancia de que estas obras fueran escritas para un público áulico, hace que estas vagas reflexiones pudieran cobrar, eventualmente, un gran interés, aunque insistimos en que su conexión directa con episodios actuales de la corte nos parece muy aventurada.

3.5.7 La mujer incómoda

Hay estudiosos que han encontrado en el tratamiento a la mujer en algunas obras de Calderón lo que podríamos entender, si se salva el anacronismo, como atisbos de una actitud feminista. Otros, por su parte, argumentan todo lo contrario¹¹⁷². En cualquier caso, algún comentario merece el tema, pues en las obras que nosotros hemos considerado tenemos unos perfiles femeninos que no encajan bien en el estereotipo que

¹¹⁷² MATAS CABALLERO (2002) sintetiza en su artículo, en cierto sentido, ambas posiciones. Estudia la valoración de la mujer que se desprende de la lectura de *El mayor encanto, amor*. Aparecen en esta obra, a su entender, algunos rasgos feministas en el carácter de Circe, pero que son luego reinterpretables en clave misógina, opinión que compartimos en buena parte. El tema del *feminismo* en Calderón también es tratado por O'CONNOR (1983), aunque el estudio se centra, en este caso, sobre *Fieras afemina amor*.

dedicaba a la mujer la comedia nueva. Es lo que con un término impreciso, como lo es el contorno de esta cuestión, podríamos llamar *la mujer incómoda*.

El personaje que pone de manifiesto de manera más explícita en estos dramas su incomodidad por la marginación que supone su condición femenina es Circe. Cuando le cuenta a Ulises su peripecia vital, se lamenta, con palabras que nos suenan muy actuales, de sus dificultades de *realización personal*. Ella sobresalía con su prima Medea en fuerza y destreza, pero los hombres *...envidiosos / viendo nuestro ánimo invicto / viendo agudo nuestro ingenio / porque no fuera el dominio / todo nuestro, nos vedaron / las espadas y los libros* (MEA, 1516). Esta circunstancia hizo que se concentraran en el cultivo de las letras, y especialmente de la magia, llegando a ser temibles hechiceras. Pero esta reivindicación femenina será sofocada con los hechos, pues Circe sucumbe al amor y es burlada por Ulises, alguien más listo que ella (*¿Quién, cielos airados, quién / más ha sabido que yo?* MEA, 1515). Calderón, que ha dejado caer entretanto algunos mensajes misóginos (*...¿dónde podrá el cielo / librarnos de una mujer / con belleza y con encanto?* MEA, 1513), innova en el desenlace del mito para hacer sucumbir a Circe, anegada en su frustración y soberbia. Su reclamación de mayor igualdad aparece así como un indicio más de su altivez, severamente castigada. Además, por si quedara alguna duda, en la versión *a lo divino* del mito, Circe representa el concepto de la Culpa, con su cariz más concupiscente. Da la impresión de que Calderón castiga (entre otros *vicios*), igual que lo hará en el caso de Semíramis, el anhelo de independencia femenina. Hay rasgos en la Medea de *Los tres mayores prodigios* que le acercan a su famosa tía (aunque no esgrima, como ella, el ser discriminada por mujer), pero su conducta soberbia (*contra mí no tiene, no, / fuerza todo el cielo. Yo / su fábrica singular / sola puedo trastornar* TMP, 1551) es redimida por el amor que concebirá por Jasón y que la devuelve al molde femenino tradicional: *Habiendo sido Jasón / (ya poco importa el decirlo) / tirano de mis potencias / y dueño de mi albedrío...* (TMP, 1559). De hecho, en el auto sacramental paralelo (*El divino Jasón*), Medea figurará el personaje de Alma humana.

Incómoda y en permanente amargura se muestra también Anaxárate en *La fiera, el rayo y la piedra* por haber sido pospuesta a su primo Céfiro en el reinado de Trinacria a causa de su condición de mujer, resquemor que, junto a la pérdida prematura de sus padres, le inspiró un carácter altivo y huraño (*Él, con no sé qué pretexto / de que teniendo (¡qué pena!) / en Céfiro, hijo varón, / yo perdía, por ser hembra / la acción del reino, tomó / posesión de él: indefensa / yo, y él poderoso, ¿quién / le había de hacer resistencia? / De esta tiranía injusta / resultó ... / escrúpulos que en el alma / roan siempre, y nunca muerden* FRP, 1600). Su rechazo explícito y desconsiderado al amor provocará la venganza de Venus y Cupido, que la convierten en una talla de mármol. Pero, además, Calderón nos recuerda que su pretensión al trono era infundada, pues al final de la comedia se desvela que la verdadera heredera del reino de Trinacria era Irífite, y que Nicandro la había cambiado en la cuna por Anajarte para evitar las iras de su atrabiliario tío Argante. Otra voz que se alzaba por la causa femenina, además de recibir un terrible castigo, es totalmente desacreditada.

Pero tal vez el personaje que más desborda el molde femenino habitual en estas comedias sea Semíramis. La mítica reina de Babilonia, tal como nos la presenta Calderón, es pura ambición de poder (*¿Cuánto, cielos, esta vanidad me agrada / Oh, qué gran gusto es mirar / tantas gentes a mis plantas!* HDA, 778). A ese fin subordina toda su conducta: no siente verdadero amor por sus dos maridos, Menón y Nino, a quien

instrumentaliza de manera cruel para llegar a la cima (el primero es degradado hasta el suicidio, y el segundo, envenenado por ella misma). Si esta incapacidad para sentir el amor contraviene el modelo femenino de la comedia, aún lo desnaturaliza más la absoluta falta de cariño hacia su hijo Ninias, al que no duda en encerrar y humillar, a pesar de haber pasado ella por el mismo trance: *Es Ninias, según me dicen, / temeroso por extremo, cobarde y afeminado* HDA, 756). Le irrita la preferencia que el pueblo muestra por Ninias, entre otras cosas, por el fastidio de ser gobernado por una mujer (*No una mujer nos gobierne, / porque aunque el cielo la hizo / varonil, no es de la sangre / de nuestros reyes antiguos* HDA, 760); a lo que Semíramis responde al pueblo: *...¿cuando acabo de darte / la victoria que has tenido, / de que soy mujer te acuerdas, / y te olvidas de mi brío?* (HDA, 760). Calderón nos presenta esta conducta como una pugna entre las dos almas de Semíramis, las dos diosas que lucharon por ella al nacer (las fieras de Diana y las aves de Venus); Semíramis tiene de Venus una enorme belleza y atractivo, con los que seduce a los hombres, y de Diana sus maneras viriles y su desafección por el amor. Al final, como la propia Semíramis lo hace explícito, prevalece la segunda: *En fin, Diana, has podido, / más que la deidad de Venus, / pues sólo me diste vida / hasta cumplir los severos / hados que me amenazaron / con prodigios, con portentos, / a ser tirana y cruel / homicida y de soberbio / espíritu, hasta morir / despeñada de alto puesto* HDA, 786). Semíramis es una mujer *desnaturalizada*, manifiesta un comportamiento masculino, y esta impropiedad será una de las razones que la lleven a su funesto final.

Fieras afemina amor es la comedia en la que, a primera vista, Calderón asume una actitud más favorable hacia la dignidad femenina. Nuestro poeta presenta en esta obra la versión más tosca y salvaje de Hércules. Rechaza el sentimiento amoroso en su conjunto, y de manera particular a la mujer, profiriendo constantes pronunciamientos misóginos (*No fíes tú / que por mujer te tenga / respeto, porque no hay / cosa que más aborrezca* FAM, 2028). Amor, el dioscecillo implacable, demostrará que ni el propio Hércules puede resistirse a su poder, y con sus flechas provocará que el héroe conciba un apasionado amor por Yole. Ésta, de manera calculada y artera, simula que lo ama, y cuando se duerme en su regazo, lo viste con ropa femenina, la peor humillación que puede sufrir el gran Hércules ante su ejército (*¿Yo con mujeriles señas?* FAM, 2061). Yole parece asumir entonces un papel reivindicativo en la venganza que se ejecuta sobre la actitud del héroe: *No dirá sino que Yole, / vengando en él sus ofensas, / vengó también las de todas / las mujeres* (FAM, 2061). Con todo, contextualizando la comedia, vemos que en realidad lo que se ha castigado en Hércules es su rechazo al sentimiento amoroso, es decir, a algo natural, más que su desprecio hacia la mujer. El extremo salvajismo de Hércules también lo había desnaturalizado. Pero ya vimos en su momento cómo uno de los principios operativos en estas comedias es que nadie (ni el propio Cupido) puede resistirse al amor. No se trata tanto de salvar la dignidad femenina como de confirmar el poder del amor. De hecho, la apostilla final de Calíope suena más que a reivindicación femenina a un ocurrente juego retórico de tono galante: *...para que vea / quien quiso que las mujeres / esclavas del hombres sean, / que él es su esclavo, pues es / esclavo de amor por ellas* (FAM, 2062).

En la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, Ariadna es abandonada por Teseo en uno de los mayores monumentos a la ingratitud que presenta la tradición mitológica clásica. Ella, despechada, clama justicia: *A la venganza os convido / de mis celos y rigores / para que escarmiento sean / mis vengativos blasones / de las mujeres burladas, / y de los ingratos hombres* (TMP, 1575). Sin embargo, en la tercera jornada,

nos encontramos en el monte Eta a Teseo con las dos hermanas, Fedra y Ariadna, y a la segunda, resignada al triste papel de enojosa acompañante de la pareja: *Es la que ahora veis esclava / suya...* (TMP, 1587). La reivindicación (ya de por sí poco convincente) ha sido cruelmente sofocada.

En suma, es cierto que hay personajes femeninos en estas composiciones que no se adaptan bien al molde social establecido para su época y el perfil concreto que les asignaba nuestra comedia áurea. Pero, salvo en el caso muy singular de Yole, esa inadaptación se entiende como algo antinatural, un síntoma, en general, de un carácter soberbio que no acepta el orden normal de las cosas, y que por ello es castigado o, como mínimo, acallado y sometido a ese orden. Por lo demás, hay muchos testimonios de minusvaloración de la mujer. No hay reproche más hiriente para un héroe que llamarlo *afeminado* (MEA, 1542), como le tilda Aquiles al Ulises paralizado por los encantos de Circe. Ni baldón más grande para un guerrero como Hércules que presentarse ante sus tropas con *mujeriles señas* (FAM, 2061). Cuando Semíramis cambia sus vestidos de mujer por los de hombre, para pasar por su hijo Ninias, deja a un lado el verdadero ideal femenino para Calderón: *Adiós, femenil modestia* (HDA, 776). Ariadna tiene que dar seguridades a su hermana de que guardará un secreto, sobreponiéndose a un manido tópico misógino: *no temas; que aunque mujer, / yo sabré tener secreto* (TMP, 1567). No parece fácil encontrar en Calderón un defensor adelantado de los derechos de la mujer.

3.5.8 Raíces clásicas del universo temático calderoniano

A lo largo de estos últimos apartados hemos tratado de establecer alguna conexión entre el universo temático calderoniano y sus precedentes ideológicos en el mundo clásico, sobre todo en el ámbito de la gran tragedia griega. Ya habíamos advertido de lo poco tangible de tal intento, y con esa poca concreción podemos afirmar que los grandes temas que hemos repasado están presentes, con las diferencias que impone una distancia de tantos siglos, en el teatro y la épica (para el tema del honor) antiguos. Se podrá argüir con todo derecho que son temas de vigencia universal, tratados de una u otra manera en todas las literaturas del mundo. Pero en este caso hablamos de dos hitos literarios que comparten una misma tradición cultural, y que utilizan la misma materia mítica como instrumento de expresión simbólica. Hablamos de influencias culturales muy difíciles de explicitar, una suerte de conglomerado ideológico que ha salvado el tiempo y que se manifiesta en estas composiciones adaptado a su época, con elementos que resultan muy ajenos a aquella tradición. Pero si nos quedamos con lo esencial, con el planteamiento básico del conflicto, encontramos poderosas semejanzas.

Tal vez el talento dramático en su más alta expresión, más allá de la época en que se haya concretado, sintetiza su mensaje en las grandes reflexiones universales sobre la naturaleza y la condición humana. El amor, el poder, las relaciones humanas, los límites del hombre, la relación con la divinidad... Pero en esos grandes temas hay diversas opciones de enfoque, y en su tratamiento hay muchas coincidencias entre dos mundos tal vez mucho más cercanos de lo que representan a primera vista. Por otra parte, y como se ha dicho de manera reiterada, nuestro poeta encarnó estos poderosos planteamientos dramáticos, por lo que hace al tema mítico, en los ciclos más cultivados en la literatura española del momento, lo que, junto a las convenciones de género que le

fue preciso respetar, distanció su obra del intimidador modelo dramático de la gran tragedia griega antigua.

4 Bibliografía

- ALCIATO, A. (ed. de SORIA, M.) (1975): *Emblemas*, Editora Nacional, Madrid.
- ALLO MANERO, M.A. (2003): «La mitología en las exequias reales de la casa de Austria», *De arte*, nº 2, pp. 145-164.
- ALONSO DE MIGUEL, A. (2002): «Pérez Sigler, traductor de las Metamorfosis», *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*. Eds. J. Ponce Cárdenas e I. Colón Calderón, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 167-176.
- ÁLVAREZ MORÁN, M.C. (1977): «El "Ovide Moralisé", moralización medieval de las Metamorfosis», *Cuadernos de Filología Clásica* (Universidad Complutense de Madrid), nº 13, pp. 9-32.
- (1976): *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI*, Universidad Complutense, Madrid.
- ÁLVAREZ MORÁN, M.C. e IGLESIAS MONTEIL, R.M. (2007): «El infortunio de Acteón: Ovidio y Charpentier», *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*. Eds. J.V. Bañuls Oller, F. De Martino y C. Morenilla Talens, Levante Editori, Bari, tomo 2º, pp. 327-372.
- (1998): «Los manuales mitológicos del Renacimiento», *Auster, revista del centro de estudios latinos*, nº 3, pp. 83-89.
- ARCAZ POZO, J. L. (1994): «La imagen poética del Etna: de las fuentes clásicas a la lírica española del siglo XVI», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, nº 6, pp. 195-206.
- (2003): «Los textos de Virgilio y Ovidio en el "Orfeo" en lengua castellana (1624) de Juan Pérez de Montalbán», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, nº 23, pp. 211-226.
- ARELLANO AYUSO, I. (2003): «Toledo, plaza de armas de la fe, y los autos toledanos de Calderón», *Criticón*, nº 87-88-89, pp. 59-75.
- (2001): *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos sacramentales de Calderón*, Reichenberger, Kassel.
- (2001): *Calderón y su escuela dramática*, El laberinto, Madrid.
- (2000): *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Reichenberger-Universidad de Navarra, Kassel-Pamplona.
- ARIAS, R. (1994): «La navegación de Ulises (1621) de Juan Ruiz Alceo: un héroe clásico a lo divino», *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine, 1992*. Ed. J. Villegas, University of California, Berkeley, pp. 68-74.
- AUBRUN, C.V. (1981): *La comedia española (1600-1680)*, Taurus, Madrid.
- BALLESTEROS PASTOR, L. y ÁLVAREZ OSORIO, A. (2001): «Las fronteras de la Cólquide: espacio mítico y realidad geográfica en el sur del Ponto Euxino», *Orbis terrarum: Internationale Zeitschrift für Historische Geographie der Alten Welt*, nº 7, pp. 3-12.
- BARANDA LETURIO, C. (2000): «La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)», *Príncipe de Viana*, nº 18, pp. 49-65.
- BEARDSLEY, T. S. JR (2003): «The Classics in Spain: The Sixteenth versus the Seventeenth Century», *Scripta Humanistica*, nº 18, pp. 11-27.

- BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, P. (1994): *El mito de Orfeo en el Renacimiento* (tesis doctoral) [recurso electrónico], Universidad Complutense de Madrid.
- BOCCACCIO, GIOVANNI (eds. ÁLVAREZ MORÁN, M.C. e IGLESIAS MONTIEL, R.M.) (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, Editora Nacional, Madrid.
- BROWN, J. y ELLIOT, J.H. (1981): *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza Editorial, Madrid.
- BUENO SÁNCHEZ, G. (1978): «Ontogenia y filogenia del Basilisco», *Basilisco*, nº 1, pp. 64-79.
- CABAÑAS MARTÍN, P. (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*, CSIC, Madrid.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (ediciones de su obra consultadas):
- (ed. de VALBUENA BRIONES, A. y VALBUENA PRAT, A.) (1991; 5ª edición para el segundo tomo, 2ª edición para el tercero): *Obras completas*, Aguilar, Madrid.
 - (ed. de ESCUDERO, J.M.) (2004): *Los Encantos de la Culpa*, Reichenberger, Kassel.
 - (ed. de DUARTE, J. E.) (1999): *El divino Orfeo*, Reichenberger, Kassel.
 - (ed. de CARDONA, A., CRUICKSHANK, D., CUNNINGHAM, M.) (1990): *La púrpura de la Rosa* (edición del texto y la música anotada y comentada), Reichenberger, Kassel.
 - (ed. de ARELLANO, I. y CILVETI, A.L.) (1989): *El divino Jasón*, Reichenberger, Kassel.
 - (ed. de EGIDO, A.) (1989): *La fiera, el rayo y la piedra*, Cátedra, Madrid.
 - (ed. de NIELSEN, S.) (1989): *El golfo de las Sirenas*, Reichenberger, Kassel.
 - (ed. de RUIZ RAMÓN, F.) (1987): *La hija del aire*, Cátedra, Madrid.
 - (ed. de GREER, M.R.) (1986): *La estatua de Prometeo*, Reichenberger, Kassel.
 - (ed. de NAVARRO, A.) (1979): *Céfalo y Pocris*, Almar, Salamanca.
 - (ed. AUBRUN, C. V.) (1963): *Eco y Narciso*, Institut d'Estudes Hispaniques (Univ. de París), París.
- CANONICA, E. (1998): «*La fingida Arcadia: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana*», *El ingenio cómico de Tirso de Molina*. Actas del II Congreso Internacional Pamplona. Eds. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti. Universidad de Navarra, pp. 33-46.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D. (1990): «Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento», *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 24, pp. 185-200.
- CEBRIÁN GARCÍA, J. (1998): *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro (El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto)*, PPU, Barcelona.
- CHANTRAINE, P. (1968): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Klincksieck, París.
- CHAPMAN, W.G. (1954): «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de literatura*, nº 5, pp. 35-67.
- CILVETI, A. y ARELLANO, I. (1994): *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental con especial atención a Calderón*, Reichenberger, Kassel.
- CONTI, NATALE (eds. ÁLVAREZ MORÁN, M.C. e IGLESIAS MONTIEL, R.M.) (2006): *Mitología*, Universidad de Murcia, Murcia.

- CORREA RODRÍGUEZ, P. (2006): «En torno a “La Fábula de Acteón y Diana” de Antonio Mira de Amescua», *Ágora, Estudios Clásicos em Debate*, nº 8, pp. 105-140.
- COSSÍO Y MARTÍNEZ FORTÚN, J.M. (1952): *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid.
- COTARELO Y MORI, E. (1924): *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca* (edición facsímil de 2001), Universidad de Navarra, Pamplona.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2002): *Mujer y piedra. El mito de Anaxárate en la literatura española*, Universidad de Huelva, Huelva.
- (2002): «Dido y Eneas en la literatura española», *Alazet, revista de filología*, nº 14, pp.41-47.
- (1996): «Anaxárate, de Ovidio a Calderón», *De Roma al siglo XX*. Ed. A.M. Aldama Roy, UNED, vol. 2, pp. 689-696.
- (1989): «Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas», *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 23, pp. 51-96.
- CROSAS LÓPEZ, F. (1997): «Sobre los primeros mitógrafos españoles: El Tostado y Pérez de Moya», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*. Ed. J.M. Lucía Megías, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, vol. 1, pp. 543-550.
- CRUICKSHANK, D. W. (1989): «Notes on Calderonian Chronology and the Calderonian Canon», *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Eds. A. Porqueras-Mayo, J.C. de Torres y F. Mundi Pedret, PPU, Barcelona, pp. 19-36.
- CRUZ CASADO, A. (1990): «Secuelas de la Fábula de Polifemo y Galatea: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*, nº 49, pp. 51-59.
- CURTIUS, E.R. (1998): *Literatura europea y Edad Media latina* (traducción de M. F.Alatorre y A. Alatorre), FCE, México.
- DEVENY, T. (1985): «Transformation of a Classical Mythos: The Role of Hymen in the Spanish Renaissance Epithalamium», *Papers from the 1985 PAC (Philological Association of the Carolinas conference)*, Winthrop University, pp. 27-33.
- DÍEZ BORQUE, J.M. (1997): *Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey*, Compañía nacional de teatro clásico, Almagro.
- (1983): *Calderón de la Barca. Una fiesta sacramental barroca*, Taurus, Madrid.
- DOLÇ, M. (1978): «Presencia de Virgilio en España», *Présence de Virgile*, Chevalier, París, pp. 541-557.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1990): «Sobre Fineo, tío de Andrómeda, en el Siglo de Oro», Contenido digital UNED (bibliuned:Epos-E6DCBA2B-4179-D8DA-8D11-868AF0B6FF56).
- DURAN, M. Y GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1976): *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Gredos, Madrid.
- ECHEVARREN FERNÁNDEZ, A. (2007): «La figura de Eneas en el teatro español del Siglo de Oro», *Silva*, nº 6, pp. 91-117.
- EGIDO, A. (2004): *Los Encantos de la Culpa*, (introducción a la edición crítica), Reichenberger, Kassel.
- (1995): *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Reichenberger, Kassel.
- (1982): *La fábrica de un auto sacramental. “Los encantos de la culpa”*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2002): *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara y Herrera)*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- EVERETT, W. H. (1989): «Obstáculos al amor erótico y al matrimonio en la comedia de Calderón», *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*. Eds. A. Porqueras-Mayo, J.C. de Torres y F. Mundi Pedret, PPU, Barcelona, pp. 63-80.
- FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, A. (eds. SAQUERO-SUÁREZ SOMONTE, P. y GONZÁLEZ ROLÁN, T.) (1995): *Sobre los dioses gentiles*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- FERNÁNDEZ NIETO, MANUEL (1995): «Sobre la recreación de los mitos clásicos en el teatro español de la Edad de Oro», *Quaderns de Filologia, Estudis literaris I*, pp. 347-354.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, G. (2004): *El mito de Endimión en las literaturas española y portuguesa de los siglos de Oro* (tesis), Universidad Complutense, Madrid.
- FERRER VALS, T. (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Tamesis Books, Londres.
- FLASCHE, H. (1989): «Calderón y la cultura griega», *AIH, Actas X congreso*. Ed. A. Vilanova, Barcelona, vol. II, pp. 929-948.
- FROLDI, R. (2003): «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón», *Criticón*, nº 87-88-89, pp. 315-324.
- GALLEGO MORELL, A. (1961): *El mito de Faetón en la literatura española*, CSIC, Madrid.
- GARASA, D. L. (1964): «Circe en la literatura española del Siglo de Oro», *Boletín de la Academia Argentina de las letras*, nº 29, pp. 257-265.
- GARCÍA GUAL, C. (2006): *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1985): *Prometeo, mito y tragedia*, Hiperión, Madrid.
- GARCÍA TEJEIRO, M. (2006): «Los temas clásicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», *El teatro grecolatino y su recepción en la tradición occidental*. Eds. J. V. Bañuls Oller, F. De Martino y C. Morenilla Talens, Levante Editori, Bari, pp. 183-210.
- GARROTE BERNAL, G. (1993): «Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, 4, pp. 233-255.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R. (1988): «Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro», *Criticón*, nº 44, pp. 25-54.
- GREEN, O. H. (1969): «Fortuna y Hado», *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 313-376.
- GREER, M. R. (1991): *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Pedro Calderón de la Barca*, Princeton University, Princeton.
- GRIMAL, P. (1984): *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona.
- GUILLOU-VARGA, S. (1986): *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, Didier, París.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, L. (2001): *El Universo mitológico en las fábulas de Villamediana: guía de lectura*, Reichenberger, Kassel.

- GÜNTERT, G. (1980): «El gracioso de Calderón: disparate e ingenio», *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. A. M. Gordon y E. Rugg, Universidad de Toronto, pp. 360-365.
- HAYERBECK OJEDA, N.E. (1975): *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Anejos de Estudios filológicos, Studia, nº 6, Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- (1973): «La comedia mitológica calderoniana: soberbia y castigo», *Revista de Filología española*, nº 56, pp. 67-93.
- (1972): *El tema mitológico en el teatro de Calderón* (tesis doctoral inédita), Universidad Complutense de Madrid.
- HERRERA MONTERO, R. (1996): «Las traducciones latinas de Agustín Salazar y Torres», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, nº 11, pp. 255-292.
- (1996): «Alma Venus praegnans. Un epigrama de Falcó y sus traducciones castellanas», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, nº 10, pp. 205-215.
- HIGHET, G. (1978): *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (traducción de A. Alatorre), FCE, México.
- HILBORN, H. W. (1938): *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón de la Barca*, Toronto University, Toronto.
- HONIG, E. (1972): *Calderón and the Seizures of Honor*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- (1965): «The Concept of Honor in the Dramas of Calderón», *New Mexico Quarterly*, 35, pp. 105-177.
- HUERTA CALVO, J. y URZAIZ TORTAJADA, H. (2002): *Diccionario de personajes de Calderón*, Pliegos, Madrid.
- IZQUIERDO IZQUIERDO, J. A. (1993): «Dido en la literatura española del Barroco», *Estudios de tradición clásica y humanística. VII Jornadas de Filología Clásica de la Universidad de Castilla y León*. Ed. M.A. Marcos Casquero, Universidad de León, León, pp. 71-86.
- JAEGER, W. (1990): *Paideia* (traducción de J. Xirau y W. Rocés), FCE, México.
- LASAGABÁSTER, J.M. (1988): «La recepción del mito: ¿Desmitificación o transmitificación?» *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español*. Ed. F. Ruiz Ramón, Taurus, Madrid, pp. 223-247.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1975): *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona.
- (1974): *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Támesis, Madrid.
- LÓPEZ CABALLERO, A. (1964): «El tema de Fedra en la literatura española», *Razón y Fe*, nº 170, pp. 425-438.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2006): «Presencia de mitos y personajes míticos clásicos en el Quijote», *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Ed. J.A. López Férrez, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 379-407.
- (2004): «El mito de Ulises en tres obras de Calderón», *Actas del IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*. Ed. M. Abad Varela, UNED, Madrid, pp. 285-304.
- (1996): «Los Cíclopes pastores en la literatura griega», *Estudios Clásicos*, nº 109, pp. 17-35.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (1985): *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid.

- MANRIQUE FRÍAS, G. (2007): *Mitos y personajes míticos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón*, Trabajo de investigación para la adquisición de la suficiencia investigadora. Diploma de Estudios Avanzados (DEA), UNED, Madrid (inédito).
- MACKINNON, D.N. (1977): *The Mythological Dramas of Pedro Calderón de la Barca* (tesis doctoral), University of Kentucky.
- MARAVALL, J.A. (1990): *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (edición corregida y aumentada), Crítica, Barcelona.
- MARTÍN ACOSTA, M.I. (1969): *The Mythological autos of Calderón de la Barca* (tesis doctoral), University of Columbia.
- MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (1999): «El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española: Lope, Quevedo y Calderón a través de Juan Pérez de Moya», *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las Jornadas XIV celebradas en Almería, marzo 1997*. Eds. A. de la Granja, H. Castellón Alcalá y A. Serrano Agulló, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 149-166.
- MARTÍNEZ SARRIEGO, M. M. (2006): «Un Aquiles barroco: la materia mitológica en "El monstruo de los jardines" de Calderón de la Barca», *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, nº 5, pp. 275-302.
- MARTÍNEZ TORRÓN, D. (1983): «El mito de Circe y "los encantos de la culpa"», *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. L. García Lorenzo, CSIC, Madrid, pp. 701-712.
- MATAS CABALLERO, J. (2002): «Feminismo y misoginia en "El mayor encanto, amor" de Calderón de la Barca», *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*. Eds. J. Ponce Cárdenas e I. Colón Calderón, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 133-142.
- MCKENDRICK, M. (1994): *El teatro en España, 1490-1700*, Oro viejo, Barcelona.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1882, reed. 1982): *Historia de los Heterodoxos Españoles*, Porrúa, México DF.
- (1881): *Calderón y su teatro*, Librería M. Murillo, Madrid.
- NEUMEISTER, S. (2000): *Mito clásico y ostentación: Los dramas mitológicos de Calderón*, Reichenbeger, Kassel.
- (2000): «Los dramas mitológicos de Calderón», *Ínsula*, nº 644-645, pp. 18-20.
- (1983): «Calderón y el mito clásico (Andrómeda y Perseo, auto sacramental y fiesta de corte)» *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Ed. L. García Lorenzo, CSIC, Madrid, pp. 713-721.
- NAVARRO GONZÁLEZ, A. (1984): *Calderón de la Barca, de lo trágico a lo grotesco*, Reichenberger, Kassel.
- O'CONNOR, T. A. (2006): «Bibliografía de mitos dramatizados en la literatura española (del s. XVI a principios del XIX)», *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*. Ed. J.A. López Férez, Ediciones Clásicas, Madrid, pp. 569-599.
- (1989): «La gramática y retórica del honor calderoniano: las finezas como principio substancial», *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. A. Vilanova, PPU, Barcelona, pp. 1045-1051.
- (1988): *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, Trinity University Press, San Antonio, Texas.

- (1983): «Hércules y el mito masculino: La posición 'feminista' de Fieras afemina Amor"», *Estudios Sobre El Siglo De Oro en Homenaje a Raymond R. Maccurdy*. Ed. A. González, T. Holzapfel y A. Rodríguez, Universidad de Nuevo México, Albuquerque, pp. 171-180.
- PAETZ, B. (1970): *Kirke und Odysseus: Überlieferung un Deutung von Homer bis Calderón*, Walter de Gruyter, Berlín.
- PAILLER, C. (1974): *La question d'amour dans les comedies de Calderón de la Barca*, Annales littéraires de l'université de Besançon, nº 165.
- PÁRAMO POMAREDA, J. (1957): «Consideraciones sobre los 'autos mitológicos' de Calderón de la Barca», *Thesaurus*, nº 12, pp. 51-80.
- PARKER, A. A. (1991): *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Cátedra, Madrid.
- (1979): «El monstruo de los jardines y el concepto calderoniano del destino», *Hacia Calderón. Cuarto coloquio anglogermano*. Eds. H. Flasche, K.H. Körner y H. Mattauch, De Gruyter, Berlín-Nueva York, VIII (Calderoniana 13), pp. 92-101.
- (1983): *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Ariel, Barcelona.
- (1966): «The Father-Son Conflict in the Drama of Calderón», *Forum for Modern Languages Studies*, Oxford, nº 2, pp. 99-113.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F.B. (2000): *Calderón, vida y teatro*, Alianza Editorial, Madrid.
- PEDRERO SANCHO, R. (2004): «Heroínas míticas en Calderón», *Actas del IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*. Ed. M. Abad Varela, UNED, Madrid, pp. 285-304.
- PÉREZ DE MOYA, J. (Ed. CLAVERÍA, C.) (1995): *Filosofía secreta*, Cátedra, Madrid.
- PÉREZ PASTOR, C. (1905): *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, Establecimiento tipográfico de Fortanet, Madrid.
- POCIÑA PÉREZ, A. (2002): «Tres dramatizaciones del tema de Medea en el siglo de oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla», *Medeas: versiones de un Mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, II, pp. 751-757.
- POCIÑA PÉREZ, A. Y LÓPEZ LÓPEZ, A. (Eds.) (2002): *Medeas: versiones de un Mito desde Grecia hasta hoy*. Eds. A. Pociña López y A. López López. Universidad de Granada, Granada.
- REGALADO, A. (1995): *Calderón, los orígenes de la modernidad de España en el Siglo de Oro*, Destino, Barcelona.
- REGUERIO, J.M. y REICHENBERGER, A.G. (1984): *Spanish Drama of the Golden Age: a catalogue of the manuscript collection at the Hispanic Society of America*, Spanish Society of America, Nueva York.
- REICHENBERGER K. y R. (1983): «Problemas de cronología. Fechas de redacción de las obras calderonianas», *Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. 8-13 de junio de 1981*. Ed. de L. García Lorenzo, CSIC, Madrid, pp. 255-263.
- (1979, y ediciones en años siguientes): *Bibliographisches Handbuch der Calderon- Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Reichenberger, Kassel.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a. J. (2000): *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII - XIX)*, Almar, Salamanca.

- ROMOJARO MONTERO, R. (1999): *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope, Quevedo*, Anthropos, Barcelona.
- ROZAS LÓPEZ, J. M. (1963): «Dos notas sobre el mito de Faetón en el Siglo de Oro», *Boletín cultural de la embajada Argentina*, nº 2, pp. 81-92.
- RUANO DE LA HAZA, J. M., y BLUE, W. R. (1991): «Bibliografía anotada sobre el teatro del Siglo de Oro (1989)», *El Crítico*, nº 53 (esta bibliografía es sometida a revisión en números posteriores de la revista).
- RUIZ MIGUEL, J.L.: «Las Lecciones Antiquae de Celio Rodigino y su importancia en la transmisión de la cultura grecolatina», *IV congreso internacional de humanismo y pervivencia del mundo clásico. Alcañiz, del 9 al 14 de mayo de 2005* (en prensa).
- RUIZ DE ELVIRA, A. (2001): «Céfalo y Procris, elegía y épica», *Cuadernos de filología clásica: Estudios Latinos*, nº extraordinario 1, pp. 159-182.
- (1982): *Mitología clásica*, Gredos, Madrid.
- RULL FERNÁNDEZ, E. (2001): «Psiquis y Cupido, tradición y creación en Calderón», *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea: 14 y 15 de noviembre de 2000. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada*. Ed. T. Albadalejo Mayordomo, Universidad San Pablo-CEU, Madrid, pp. 167-184.
- (2000): *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Reichenberger, Kassel.
- SAQUERO-SUÁREZ SOMONTE, P Y GONZÁLEZ ROLÁN, T. (1985): «Las Questiones sobre los dioses de los gentiles del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española», *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 19. pp. 85-89.
- SCHVILL, R. (1913): *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim, Berkeley.
- SCHWARD LERNER, L. (1989): «De la erudición noticiosa: el motivo de Acteón en la literatura áurea», *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. A. Vilanova, PPU, Barcelona, pp. 551-561.
- SERÉS, G. (2003): «El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria», *La Perinola*, nº 7, pp. 397-421.
- SEZNEC, J. (1985): *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Taurus, Madrid.
- SHERGOLD, N.D. (1967): *A History of Spanish Stage*, Clarendon, Oxford.
- SLIWA, K. (2008): *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca Henao de la Barrera Riaño (1600-1681) y de sus familiares, fénix de los ingenios y lucero mayor de la poesía española*, Universidad de Valencia, Valencia.
- TALAVERA ESTESO, F. (2005): «Tradición clásica y mitografía: pervivencia del mito de Cibeles en algunos textos latinos de la Edad Media y del Renacimiento», *Revista de Estudios Latinos*, nº 5, pp. 225-244.
- (2004): «La figura de Cibeles en la mitografía latina: de Varrón a Isidoro de Sevilla», *Revista de Estudios Latinos*, nº 4, pp. 125-152.
- TOLEDANO MOLINA, J. (1994): «El tema de Acteón en Barahona de Soto y Mira de Amescua», *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII, (Granada, 27-30 octubre de 1994)*. Eds. A. de la Granja y A. Martínez Berbel, Universidad de Granada, Granada, vol. 1, pp. 545-552.

- TRAMBAIOLI, M. (1998): «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 de settembre, 1997)*, Alinea Editrice, Florencia, pp. 287-303.
- TRAVER VERA, J. (1996): «El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, nº 11, pp. 211-234.
- TURNER, J. H. (1977): *The myth of Icarus in Spanish Renaissance poetry*, Tamesis books, Londres.
- URZAINQUI MIQUELEIZ, I. (1984): *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del s. XVIII*, Anejos de *Boces*, XVIII, nº 2, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- VALBUENA BRIONES, A. (2001): «Don Pedro Calderón de la Barca: biografía, formación y cultura», *Calderón desde el 2000: (simposio internacional complutense)*. Ed. J.M. Díez Borque, Ollero y Ramos, Madrid, pp. 17-35.
- (1992): «El mito de Eco y Narciso en Calderón», *Actas del X congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*. Ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, pp. 1147-1154.
- (1961): «El concepto del hado en el teatro de Calderón», *Bulletin Hispanique*, nº 63, pp. 48-53.
- VALBUENA PRAT, A. (1941): *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Juventud, Barcelona.
- VITORIA, BALTASAR DE (1737): *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Juan de Ariztia, Madrid.
- VOGHT, G.M. (1974): *The Mythological «autos» of Calderón de la Barca* (tesis doctoral), Michigan.

5 Índices temáticos

El planteamiento y justificación de estos índices están recogidos en el epígrafe 2.1.4 *Observaciones sobre los índices*. Conviene recordar que el asterisco (*) colocado a la derecha de algunos nombres indica que éstos lo son de lugar.

5.1.1 Índice de obras y pasajes de autores de la literatura griega o latina que aparecen en el *diccionario* (con mención expresa del pasaje).

A. (Esquilo)

Ed. D. Page, OUP., Oxford, 1986.

	<i>Eu. (Euménides)</i>
Furias	<i>passim</i>
	<i>Pr. (Prometeo Encadenado)</i>
Prometeo	1093
	<i>Supp. (Suplicantes)</i>
Venus	664-665
	<i>Th. (Siete contra Tebas)</i>
Esfinge	538-549

Pan	I 4,1; <i>Epit.</i> 38
Parcas	I 3
Parnaso*	I 7,2
Pasífae	I 9,1; III 1,3
Perseo	II 4,1-5
Polidectes	II 4,2-3
Sirenas	I 3,4; 7,10; <i>Epit.</i> 7,18
Teseo	III 1; 15,7-9; <i>Epit.</i> 1
Tifoeo	I 6,3
Vellocino de oro	I 9,1; 9,16
Verusa	II 5,11
Yole	II, 6; 7

Aesop. (Esopo)

Ed. I. Postgate, OUP., Oxford, 1986.

Momo	518
------	-----

Apolod. (Biblioteca de Apolodoro)

Ed. J. G. Fraser, LCL., Cambridge, 1976.

Adonis	III 14,4
Alcides	II 37
Anfitrite	I 2,2; I 2,6
Anteo	II 5,30
Aquiles	III 13,8
Ariadna	III 1; XV 7-9
Asia	I 2, 2-3
Atenas *	III 15,8
Cástor	III 10,6
Cáucaso *	I 7,1
Deidamía	III 13,8
Delfino	I 6,3
Discordia	<i>Epit.</i> 3,2
Endimión	I 7,5
Europa	III 1,1
Flegra*	I 6,1
Frijo	I 9,1
Hele	I 9,1
Hércules	II 6,1
Ícaro	<i>Epit.</i> 1,12
Laberinto de C. *	III 15,8
Libia *	II 1,4
Minos	III 1; 15,7-9
Neso	II 7,6
Orfeo	I 3,2
Paladio	III 12,3; <i>Epit.</i> 5,10
Palas	III 12,3

A.R. (Apolonio de Rodas)

Ed. H. Fränkel, OUP., Oxford, 1967.

Apsirto	IV 452-491 (477-479)
Dríades	II 475-486
Endimión	IV 58
Erídano	IV 619-626; IV 627-628
Frijo	II 1093-1156 (1147)
Hele	II 1093-1156
Orfeo	I 23
Vellocino de oro	I 1-4

Apul. (Apuleyo)

Metamorfosis.

Ed. D.S. Robertson, LBL., Paris, 1989.

Amor	IV; V; VI
Atamas	IV, 7
Cupido	IV; V; VI
Psique	IV; V; VI
Tesalia*	II 1
Venus	IV; V; VI; X 31-33

Ar. (Aristófanes)

Ed. F. W. Hall, W. M. Geldart, OUP., Oxford, 1970.

	(P.) <i>Paz</i>
Lamia	758
	(V.) <i>Avispas</i>
Lamia	1035

Call. (Calímaco)

Himnos. Ed. R. Pfeiffer, OUP., Oxford, 1970.

	<i>Del. (Himno a Delos)</i> (4)
Delos*	1-2
	<i>Iou. (Himno a Júpiter)</i> (1)
Amaltea	48-49

Cat. (Catulo)

Ed. R. A. B. Mynors, OUP., Oxford, 1986.

Ariadna	LXIV 50-264
Himeneo	LXI 1-5; LXIII
Ninfas	LXI 16-18
Peleo	LXIV
Sátiros	LXIV 251-253
Sol	LXIII 39-41

D.S. (Diodoro Sículo)

Ed. Bekker et alii, Teub., Stuttgart, 1991.

Dédalo	IV 13
Hespéride	IV 27,2
Menón	II 4-20 (II 5,2)
Ninias	II 21
Nino	II 1-6
Semíramis	II 4-21

E. (Eurípides)

Ed. A.M. Dale, OUP., Oxford, 1971.

	<i>Alc. (Alceste)</i>
Admeto	1-3
Etiopía*	510
Tesalia*	330-331
	<i>Ba. (Bacantes)</i>
Baco	777
Citerón*	796-797
	<i>Cyc. (Cíclope)</i>
Etna*	298
	<i>Hel. (Helena)</i>
Leda	257-260
	<i>H (Heracles)</i>
Hércules	<i>passim</i>
	<i>Med. (Medea)</i>
Apsirto	1334-1335

Gell. (Aulo Gelio)

Ed. J.C. Rolfe, LCL., Londres, 1999.

Pólux	XI 6
-------	------

Heraclit. (Heráclito)

Ed. H. Diels, W. Kranz, Weidmann, Berlín, 1951.

Sibilas	92; 93
---------	--------

Hdt. (Heródoto)

Ed. C. Hude, OUP., Oxford, 1990.

Eta*	VII 176,3
Fénix	II 73
Frigia*	I 14
Helesponto*	VII 35
Lidia*	I 6-94
Proteo	II 112
Semíramis	I 184-187

Hes. (Hesíodo)

Ed. R. Merkelbach y M.L. West, OUP., Oxford, 1987.

Op. (Trabajos y días)

Epimeteo	42-107
Pandora	59-106
Prometeo	42-106

Th. (Teogonía)

Amor	120-122
Anfitrite	240-244
Anteros	121-122
Asia	359
Atlante	507-522
Belerofonte	325
Brontes	139
Calfope	80
Caos	116
Céfiro	379
Ceres	443-444
Chipre*	192-193
Cíclopes	139-146 (146)
Clímene	351
Discordia	225-226
Doris	241-242
Egle	215-216
Epimeteo	510-511; 570
Erídano	337-345 (338)
Esfinge	326-326
Éstige*	361-368; 397-403; 775-807
Furias	185
Galatea	250
Gigantes	183-186
Helicón*	6; 1-2
Hespérides	215-216
Hidra	313-315
Iris	266
Jápeto	133-210
Jasón	993-999
Lete*	226-233
Medusa	274-281
Mercurio	939
Minerva	571-584
Momo	214
Musas	23-24
Nereides	240-263 (240)
Nereo	234-239 (235); 1004
Nilo*	338
Noto	379-381
Olimpo*	42-43
Parcas	217
Parnaso*	499
Pégaso	280-283 (283)

Perseo	280-286
Plutón	225
Prometeo	507-616
Saturno	137
Sol	371; 760; 956; 958.
Tetis	245; 1006
Tifoeo	820-225 (825)
Venus	188-206

(Hom.) Homero

Ed. T. W. Allen, OUP., Oxford, 1992.

Il. (*Ilíada*)

Belerofonte	VI 119-231
Cancérbero	VIII 366-369
Dánae	XIV 319
Dédalo	XVIII 590-592
Discordia	IV 440-445
Febo	I 43
Frigia*	III 184
Furias	IX 571-572
Galatea	XVIII 45
Héctor	VI 460-461
Héspero	XXII 317-318
Iris	VIII 398-399
Jápeto	VIII 478-482
Juno	II 14-15; V 892-893
Júpiter	I 175; II 412; III 276; XVI 233
Lemnos*	I 592-593; II 716-723
Leto	XIV 327
Marte	II 385; II 651; III 132; V 30
Minos	XIII 450
Nereides	XVIII 39-50
Noto	III 10; XI 306; XXI 34
Olimpo*	I 44
Parcas	IV 517
Paris	III 39
Peleo	XVIII 79-85
Perseo	XIV 320
Plutón	XV 187-193 (189)

Od. (*Odisea*)

Acaya*	XIII 248-249
Adonis	VIII 266-365
Aqueronte*	X 513-514
Aquiles	XI 473-540
Atlante	I 52-54
Aura	V 469
Aurora	II 1
Áyax Telam.	XI 553-555
Campos Elís.*	IV 563-568
Cancérbero	XI 623
Caribdis	XII 75-126; 104; 223-259; 220-446 (428)
Chipre*	VIII 362-363
Cíclopes	VI 5-6
Circe	X 133-574
Creta*	XIX 172-179 (172-174; 178- 179)
Egipto*	IV 477-478
Éolo	X 1-76
Escila	XII 73-126 (92); 234-259
Éstige*	V 185-186
Etonte	XXIII 244-246
Fedra	XI 321
Lemnos*	VIII 283-284

Marte	VIII 266-366 (274-275)
Mercurio	I 84-86
Minos	XI 568-571
Neptuno	V, 339; XI, 400-401
Ninfas	X 350-351
Noto	XII 288-290
Parnaso*	XIX 392-467 (431-432)
Polifemo	IX 181-542
Pólux	XI 298-304
Prosérpina	X 491
Proteo	IV 371-570
Sirenas	XII 40-58 (52); 155-201
Sol	I 8
Teseo	XI 321-324
Tiresias	X 492-493
Trinacria*	XI 107; XII 167
Troya*	I 2
Ulises	X 135-574
Venus	IV 261-262; VIII 266-366
Vulcano	VIII 266-369

Himnos homéricos

Ed. T. W. Allen, OUP., Oxford, 1983.

	<i>h. Ap. (A Apolo)</i> (3)
Delos*	25-27
Fitón-Pitón	300; 302-303
	<i>h. Merc. (A Hermes)</i> (5)
Mercurio	<i>passim</i>
	XXVII
Delfos*	13-15

(Hor.) Horacio

Ed. E. C. Wickham, OUP., Oxford, 1989.

	<i>Ep. Pis. (Arte poética)</i>
Lamia	340
	<i>C. (Odas)</i>
Austro	II 14,15-16
Chipre*	I 30,1-2
Favonio	I 4, 1
Febo	III 21,24
Himeto*	II 6,13-15
Prometeo	I 3,27-28; Ep. 67-68
Tesalia*	I 27,29
Tíbur*	II 6,5-8
	<i>Epod. (Epodos)</i>
Aquilón	X 7-8
Ceres	XVI 42-43
Prometeo	XVII 67-68.
	<i>S (Sátiras)</i>
Himeto*	II 2

(Hyg.) Higino

Fábulas. Ed. P. K. Marshall, Teub., Leipzig, 2002.

Amaltea	139
Aquiles	96
Discordia	92
Etonte	183

Minerva 142

Lucan. (Lucano)

B.C. (*Farsalia*). Ed. V. Herrero, CSIC, Madrid, 1967.

Anteo IV 590 - 666
Tesalia* VI 413-830 (438-440)

Lucr. (Lucrecio)

Ed. E. Valentí, CSIC, Madrid, 1983.

Aura I 10-11
Cibeles II 600-645

Musae. (Museo)

Ed. A. Ruiz de Elvira, CSIC, Madrid, 2003.

Abido* *passim*

NT (Nuevo Testamento)

Ed. J.M. Bover et alii, B.A.C., Madrid, 1988.

Areópago* (*Act. Ap.*) *Hechos de los apóstoles*
17, 22-34 (23)

Ov. (Ovidio)

Amores. Ed. E.J. Kenney, OUP., Oxford, 1986.
Arte de amar. Ed. E.J. Kenney, OUP., Oxford, 1986.
Heroidas. Ed. F. Moya, CSIC, Madrid, 1986.
Fastos. Ed. M. Dolç J. Medina, B. Metgé, Barcelona, 1997
Metamorfosis. Ed. A. Ruiz de Elvira, CSIC, Madrid, 1990.
Tristes. Ed. S.G. Owen, OUP., Oxford, 1989.

Am. (*Amores*)

Dánae III 8 (29)
Sirtes* II 16, 21-22

A.A. (*Arte de amar*)

Aquiles I 689-690
Aura III 685-746
Céfalo III 685-746
Deidamía I 693-708 (699)
Himeto* III 687-688
Procris III 685-746

Fast. (*Fastos*)

Amaltea V 121-124
Amor IV 1
Anteros IV 1
Céfiro V 195-212
Favonio V 195-212 (195-196)
Flora V 195-212
Frixo III 858-876
Libia* V 17-18

Ep. (*Heroidas*)

Abido* XVII; XVIII
Ariadna X
Deyanira IX
Diana XVIII 59-76

Dido VII
Fedra IV
Frixo XVIII 137-142
Hele XIX 121-124
Helena XVI; XVII
Hércules IX
Jasón VI; XII
Juno XVI
Medea VII
Paris XVI
Tracia* XIX 99-100
Venus XVI 43-88

Met. (*Metamorfosis*)

I 604
XIII 750-897; XIII 824
IV 604-803
III 138-253 (141-142)
IV 169-179; X 503-559;
708-739
IX 110
I 425-567; X 503-559
XIV 698-764 (700).
IV 604-803; V 1-249
IX 184-185
I 452-567; I 747-779; II 1-401
IX 1-100
XIII 1-381; XIII, 162-170
III 339-510
V 487-508; 572-641
I 668-723
VII 1-293
VIII 153-235
IV 416-563
VIII 262-263
IV 628-662
VII 661-685
VII 661-685
II 853
XIII 1-122; 382-399 (382)
VIII 270-444
V 294-341
I 7-9
IV 604-803; 670-671; V 1-249
VII 685-758; 796-863
V 42-43
III 342-344
V 341-343
XIV 248-307
II 223
I 452-567
IV 604-803
VIII 152-259 (159)
VI 120
I 243-415
IX 101-272 (133)
III 254-255 (138-252; 253)
XIII 742
III 339-510
XIV 223-232
II 323-324
XIV 1-74
II 235-236
XIII 868-870
IX 104
II 153-155

Eurídice X 1-105; XI 1-65
 Europa II 833-876; VI 103-107
 Faetón I 747-779; II 1-401
 Fama XII 40-63 (40-41)
 Fénix XV 392-408
 Fineo IV 604-803; V 1-235 (234-235)
 Fitón I 438-451 (446)
 Flegra* X 150-151
 Galatea XIII 750-897
 Gigantes I 150-155
 Glauco XIII 899-968; XIV 1-75
 Gnido* X 529-531
 Helesponto* XI 195-196
 Helicón* V 253-256
 Hércules IX 101-272; 136-140
 Hidra IX 69-74
 Himeto* VII 702
 Ícaro VIII 183-235
 Ifis XIV 698-764 (758)
 Jasón VII 1-400
 Juno I 605-607
 Laberinto de C.* VIII 157-168 (166-169)
 Lemnos* XIII 313
 Lete* XI 603-604
 Leto VI 146-312
 Licas IX 155
 Lidia* VI 146
 Lilibeo* V 346-353 (351)
 Liríope III 339-510 (342-344)
 Lucina V 304
 Marte IV 169-189 (171)
 Medea VII 1-403 (92-93; 396-397)
 Medusa IV 794-804
 Minos VIII 153-235
 Mirra X 314-315
 Morfeo XI 633-683 (634)
 Narciso III 339-510
 Náyades II 340
 Nereides V 17
 Nereo XIII 742-743
 Neso IX 101-272 (130; 132)
 Nemea* IX 197-198
 Nilo* XV 753
 Nino IV, 88
 Noto I 264-273
 Orfeo X 1-85; XI 1-66 (62)
 Pactolo* XI 87-88
 Paladio XIII 98-105
 Palas V 46
 Pan I 689-712
 Pandión VI 424-674
 Parnaso* I 316-323
 Pasífae VIII 135-136
 Pégaso IV 785-786
 Peleo XI 221-291
 Perseo IV 604-803; V 1-249
 Pígalión X 243-297 (244-245)
 Pirois II 153-154
 Pirra I 313-415 (323)
 Plutón V 385-408; 438-532.
 Polidectes V 242-249
 Polifemo XIII 750-897
 Pomona XIV 624-764
 Procris VII 685-758; 796-863
 Prometeo I 76-88

Prosérpina V 385-408
 Semíramis IV 57-58
 Sirenas V 551-563 (555)
 Teseo VIII, 153-235
 Tetis XI 221-291
 Tifoeo V 321-331
 Tiresias III 316-340; III, 348
 Tisífone IV 481-485
 Ulises XV 241-310
 Venus X 243-297; 503-707

Tr. (Tristes)

Lete* IV 1,47-48

Paus. (Pausanias)

Ed. M. Casevitz, F. Chamoux, LBL., Paris, 1992.

Anteros I 30,1
 Castalia* X 8,9-10
 Diana VII 19,1-6

Pi. (Píndaro)

Ed. A. Puech, LBL., Paris, 1961.

I. (Ístmicas)
 Anteo IV 70-72
O. (Olímpicas)
 Fortuna XII 1-6

Pl. (Platón)

Diálogos. Ed. John Burnet, OUP., Oxford, 1986.

Criti. (Critias)
 Atlante 113e
Phdr. (Fedro)
 Anteros 225d
R. (República)
 Parcas 617c
Smp. (El banquete)
 Amor 180c -185b
 Venus 180c -185b

Plaut. (Plauto)

Ed. W. M. Lindsay, OUP., Oxford, 2003.

Amph. (Anfitrión)
 Belona 43
Bac. (Bacantes)
 Pólux 35-37

Plin. (Plinio)

Hª Natural. Ed. W. Lindsay, OUP., Oxford, 2003.

Basilisco VIII 78.

Plut. (Plutarco)

Thes. (Teseo). Ed. B.Perrin, LCL., Londres, 1967.

Teseo *passim*

Prop. (Propertio)

Elegias. Ed. A. Tovar, CSIC, Madrid, 1884.

Deidamía II 9,16.
Diana II 15,15-16
Dríades I 20,45-46
Pasífae II 28,52

Sen. (Séneca)

Ed. O. Zwierein, OUP, Oxford, 1988.

HF. (Hércules loco)
Licas 817-818
HO. (Hércules en el Eta)
Eveno* 500-502
Hércules *passim*
Med. (Medea)
Apsirto 963-965
Fortuna 286-288

S. (Sófocles)

Ed. A. Dain, LBL., Paris, 1955.

Ant. (Antígona)
Argo 332-335
OT. (Edipo Rey)
Citerón* 1026
Tiresias 447-448
Tr. (Traquínias)
Deyanira *passim*
Hércules *passim*

Tac. (Tácito)

Ann. (Anales). Ed. C.D. Fisher, OUP, Oxford, 1990.

Colco* VI 34

Theocr. (Teócrito)

Idilios. Ed. A.S.F. Gow, OUP., Oxford, 1966.

Acis I 69
Adonis XV; XXX
Galatea XI
Pan I 5
Polifemo XI

Tuc. (Tucídides)

Ed. L. Bodin y J. Romilly, LBL., París, 1975.

Trinacria* VI 2,2

Verg. (Virgilio)

Ed. R.A.B. Mynors, OUP., Oxford, 1986.

Aen. (Eneida)

Alecto VII 323-510 (327-329)
Aqueronte* VI 234-899.
Aquilón III 285
Averno* VI 239-242
Belona VII 319; VIII 702-703
Campos Elisios* VI 638-639
Cancérbero VI 417-419
Caribdis III 420-429
Circe VII 8-24
Cumas* III 444-447
Dido I; IV (I 749)
Discordia VI 280-281
Éstige* VI 323-324; 439
Etna* VIII 407-443
Fama IV 174-188 (174)
Furias VI 554-574
Iris IV 693-705 (700-702)
Libia* I 384-385
Lilibeo* III 705-706
Paladio II 162-195
Parcas I 22; XII 149-150
Pigmalión I 346-368
Sibilas VI 10-13
Sirtes* VII 302-303
Tisífone VI 555-556; 570-572
Tritones V 822-824
Troya* II 1-804 (3)
Vulcano VIII 416-453

B. (Bucólicas)

Adonis X 18
Cáucaso* VI 42
Lucina IV 8-10
Náyades VI 21
Pan VI 21
Parnaso* VI 29
Prometeo VI 42
Tracia* IV 55

G. (Geórgicas)

Aristeo V 317-558
Austro I 444; 462
Averno* IV 493
Eurídice IV 453-484
Luna III 391-393
Orfeo IV 453-558
Pan III 392
Plutón IV 469
Saturno III 538

VT (Antiguo Testamento)

Vulgata. Ed. Colunga y Turrado, BAC., Madrid, 1985

(Ge.) Génesis

Iris 9,13

5.1.2 Índice de autores (y obras) de la literatura griega o latina que aparecen citados en el *diccionario* (sin mención expresa del pasaje)

Apolonio (Argonáuticas)	Frijo
Esquilo (<i>La esfinge</i>)	Esfinge
Estacio (<i>Tebaida</i>)	Tebaida*
Eurípides	Atamante
Eurípides	Erífile
Eurípides	Fedra
Eurípides	Frijo
Eurípides	Jasón
Eurípides (<i>Andrómeda</i>)	Andrómeda
Eurípides (<i>Belerofonte</i>)	Belerofonte
Eurípides (<i>El cíclope</i>)	Cíclopes
Eurípides (<i>Filoctetes</i>)	Lemnos*
Eurípides (<i>Frijo</i>)	Atamante
Filoxeno de Citera	Polifemo
Licofrón	Andrómeda
Licrofón	Fedra
Ovidio	Andrómeda
Ovidio	Caribdis
Sófocles	Andrómeda
Sófocles	Atamante
Sófocles	Fedra
Sófocles (<i>Antígona</i>)	Edipo
Sófocles (<i>Áyax</i>)	Áyax Telamonio
Sófocles (<i>Edipo en Colono</i>)	Edipo
Sófocles (<i>Edipo Rey</i>)	Edipo

5.2.1 Índice de obras y pasajes de autores del Siglo de Oro español que aparecen en el *diccionario*.

Acuña y Zúñiga, Hernando de

Varias poesías, ed. L. F. Larios, Cátedra, Madrid, 1982.

Áyax Telamonio	VI, 860-861
Faetón	CVI, 13-14
Juno	III, 289-292
Narciso	III, 695-696

Aldana, Francisco de

Poesías castellanas completas, ed. J. Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1985.

Dánae	XXXIII, 509-512
-------	-----------------

Arguijo, Juan de

Obra poética, ed. S. B. Vranich, Castalia, Madrid, 1972.

Anaxárete	XXI, 12-14
Andrómeda	XV, 1
Anteo	XLIX, 7-8
Aqueloo*	XLIX, 9-10
Austro	LXXI, 34
Ceres	L, 1-5
Erídano*	VII, 7-8
Gigantes	I, 1-2
Hesperia	II, 9-11
Ifis	XXI, 1-2
Jápeto	LVII, 52-54
Juno	XXXII, 9-11
Pactolo*	LI, 1-4
Perseo	XV, 12-14

Ávila, Hernando de

Tragedia de San Hermenegildo, ed. C. González Gutiérrez, Gijón, 1993.

Cáucaso*	2572-2574
----------	-----------

Barahona de Soto, Luis

Tres églogas, ed. A. Cruz Casado, Ayuntamiento de Lucena, Lucena, 1997.

Ceres	Ég. I, 236-237
Dríades	Ég. I, 1-2

Carrillo y Sotomayor, Luis

Poesías completas, ed. A. Costa, Castalia, Madrid, 1984.

Acis	<i>Fábula de Acis y Galatea</i> , pp. 166-178
------	---

Castillejo, Cristóbal de

Obras, ed. J. Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1957.

Nino	<i>Obras de amores</i> , 4278-4282
------	------------------------------------

Castillo Solórzano, Alonso de

Donaires del Parnaso, ed. (formato CD) L. López Gutiérrez, Universidad Complutense, Madrid 2005.

Acis	241-244
------	---------

Cervantes, Miguel de

Don Quijote de la Mancha, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998.

Acrisio	I, XXXIII
Acteón	II, LVIII
Belerofonte	II, XL
Campos Elisios*	II, XIII
Caribdis	I, XXXVII
Chipre*	II, XVIII
Creta*	I, XI
Dánae	I, XXXIII
Discordia	I, XLV
Dríades	I, XXV
Fama	II, XVIII
Flora	I, Prólogo
Héctor	II, XL
Helena	I, XXV
Júpiter	II, I
Laberinto de C.*	I, IX; XXIV
Lamia	I, Prólogo
Libia*	I, XIV
Marte	II, LVIII
Medea	I, Prólogo
Medusa	I, XLIII
Mínos	II, LXIX
Neptuno	II, I
Pactolo*	I, XVIII
Paladio	II, XLI
Parcas	II, XXXVIII
Paris	II, LXXI
Pégaso	II, XL
Pirois	II, XL

Pólux	I, XXIII
Saturno	I, XI
Sirtes*	I, XXXVII
Sol	II, LXXI
Tebaida*	I, XV
Tesalia *	I, XLIII
Tracia*	II, LXIX
Troya*	II, XXIX
Ulises	I, XXV; XLVII
Venus	II, LVII

Entremeses, ed. N. Spadaccini, Cátedra, Madrid, 1983.

Argo *El viejo celoso*, p. 259.

La destrucción de Numancia, ed. A. Hermenegildo, Castalia, Madrid, 1994.

Prosérpina II, 867-869

La Galatea, ed. F. López Estrada y M.T. López García-Berdoy, Cátedra, Madrid, 1995.

Calíope	VI, pp. 560-561
Cupido	IV, p. 426
Megera	IV, p. 426
Pigmalión	VI, p. 621
Sirenas	IV, pp. 407-408

Novelas ejemplares, ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid, (tomo I) 1988, (tomo II) 1985.

Baco	<i>La ilustre fregona</i> , p. 140
Céfiro	<i>La Gitanilla</i> , p.120
Éstige*	<i>La Gitanilla</i> , p.104
Hespérides	<i>El celoso extremeño</i> , p. 106

Poesías completas II, ed. Vicente Gaos, Castalia, Madrid, 1991.

Leto 156, 163-165

Trabajos de Persiles y Sigismunda, ed. J.B. Avalor-Arce, Castalia, Madrid, 1986.

Europa	III, 15
Musas	Prólogo

Viaje del Parnaso, (*Poesías completas I*), ed. V. Gaos, Castalia, Madrid, 1991.

Argo	I, 160-162
Castalia*	III, 367-384
Eta*	I, 30
Lete*	V, 322-327

Cetina, Gutierre de

Sonetos y madrigales completos, ed. B. López Bueno, Cátedra, Madrid, 1981.

Pigmalión Soneto LII, 1-4

Garcilaso de la Vega

Poesía castellana completa, ed. C. Burell, Cátedra, Madrid, 1984.

Abido*	Son. XXIX
Adonis	Ég. III, 169-192
Alcides	Ég. III, 353-354
Apolo	Son. XIII; ég. III, 145-168
Cíclopes	Ég. II, 1619-1622
Dafne	Son. XIII
Diana	Ég. II, 173-174; 740-741; 749-752
Dríades	Ég. II, 608-631
Eco	Ég. II, 598-601
Eta*	El. I, 253-255
Eurídice	Eg. III, 121-143
Favonio	Ég. III, 321-326
Febo	Ég. II, 900-902
Gnido*	Can. V, 11-13
Helesponto*	Son. XXI, 9-14
Ifis	Can. V, 76-70
Libia*	Son. II, 176-177
Musas	El. I, 11-15
Náyades	Ég. II, 608-609
Ninfas	Ég. III, 53-56
Trinacria*	El. I, 166-168

Góngora, Luis de

Fábula de Píramo y Tisbe (*Antología poética*), ed. A. Carreira, Castalia didáctica, Madrid, 1991.

Nino 324 / 289

Fábula de Polifemo y Galatea, ed. Alexander A. Parker, Cátedra, Madrid, 2000.

Acis	193
Ceres	137-144
Cíclopes	51-52
Doris	97
Escila	445-446
Eurídice	129-131
Gnido*	333-337
Lete*	57-58
Lilibeo*	26-28
Polifemo	passim
Pomona	137-140
Tifoeo	25-28
Trinacria*	65-68
Vulcano	25-31

Las firmezas de Isabela, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1984.

Dédalo	2214-2217
Egipto*	370-373

Letrillas, ed. de R. Jammes, Castalia, Madrid, 1980.

Aurora LIX, 1-2

Romances, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 1982.

Eco 74, 105-108

Soledades, ed. R. Jammes, Castalia, Madrid, 1994.

Alcides	I, 827-830
Amaltea	I, 196-199
Austro	I, 83
Esfinge	I, 112-116
Europa	I, 1-2

Flora	I, 94-96
Himeneo	I, 767-844
Láquesis	II, 435-440
Lucina	I, 812-815
Nereides	II, 214-215
Nereo	II, 209-215
Noto	I, 15-17
Proteo	II, 425-426
Psique	I, 773-775
Tetis	II, 418-422

Sonetos completos, ed. B. Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 1990.

Adonis	155, 5-8
Aquilón	76, 1-2
Ariadna	55; 133
Belona	134, 12-14
Calidón*	47, 1-4
Cloto	77, 7-8
Eridano	83, 10-11
Flegra*	109, 5-8
Helicón*	18, 12-14
Iris	140, 9-10
Luna	12, 12-14
Medusa	69, 12-14
Minerva	22, 5
Momo	121, 1-2
Morfeo	72, 1-4
Parcas	6, 12-13
Pólux	138, 5-7
Sátiro	96, 5-8
Sirenas	39, 5-8
Tebaida*	19, 5
Ulises	39, 5-8

Herrera, Fernando de

Poesías, ed. V. Roncero, Castalia, Madrid, 1992.

Aquilón	50, 46-48
Cáucaso*	El. III, 31-34
Flegra *	Can. III, 36-40
Helicón *	Can. IV, 85-88
Náyades	155, 169-171
Plutón	El. I, 88-89
Prometeo	Can. IV, 84
Psique	30, 1-4

Jáuregui y Aguilar, Juan de

Poesía, ed. J. Matas Caballero, Cátedra, Madrid, 1993.

Dánae	Can. XVII, 99-104
Euridicé	<i>Orfeo</i> , pp. 425-516

La Cruz, Juana Inés de

El divino Narciso, ed. R. A. Rice, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005.

Narciso	1982-1988
---------	-----------

León, Luis de

La perfecta casada, ed. de M. Etreros, Taurus, Madrid, 1987.

Tisífone	p. 156
----------	--------

Poesías completas, ed. C. Cuevas, Castalia, Madrid, 2001.

Apolo	X, 41-42
Pirra	XXIX, 73-74
Saturno	VIII, 56-60
Venus	XLIII, 1-6

Lope de Vega

I) Obra no dramática

Arte nuevo de hacer comedias (Rimas...), ed. J.M. Bleuca, Planeta, Barcelona, 1983.

Averno*	2-6
Edipo	291-293

La Arcadia, ed. S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.

Admeto	I, p. 64
Alecto	III, pp. 247-248
Anteros	III, p. 286
Aretusa	I, p. 64
Cáucaso*	IV, p. 379.
Flegra*	II, pp. 155-156
Láquesis	V, p. 439
Prometeo	IV, p. 380

La Circe, ed. J.M. Bleuca, Planeta, Barcelona, 1983.

Anteros	III, 129-132
Brontes	II, 109-111
Cíclopes	II, 97-100
Lemnos*	<i>La rosa blanca</i> , 193-196
Licas	I, 1001-1004
Palas	<i>La rosa blanca</i> , 433-436
Tiresias	III, 908-911

La Filomena. La Andrómeda (Rimas...), ed. J.M. Bleuca, Planeta, Barcelona, 1983.

Andrómada	<i>Andrómada</i> (pp. 726-748)
Pandión	I (cantos I y II)
Tetis	Epístola XVIII, 10-12

La Gatomaquia, ed. J.M. Bleuca, ed. Planeta, Barcelona, 1983.

Castalia*	I, 14-16.
Flegón	VII, 229-231
Olimpo*	VII, 323-325
Paladio	II, 187-189
Procris	IV, 143-146

La hermosa de Angélica, ed. Marcela Trambaioli, Universidad de Navarra, Pamplona, 2005.

Héspero	X, 43-46
Peleo	XII, 427-428

La Jerusalén conquistada, ed. J. De Entrambasaguas, CSIC, Madrid, 1951.

Areópago* VII, (tomo I p. 284)
Licas XVIII (tomo II, p. 341)

Las rimas, ed. J. M. Blecua, Planeta, 1981, Barcelona, 1983.

Andrómeda Son. 86
Anfitriete Son. 84, 5-6
Argo Son. 48, 11-12; son. 84, 1-4
Átropo Son. 152, 1-4
Céfiro Son. 37, 1-2
Clímene Son. 91, 1-4
Dido Son. 118, 10-11.
Escila Son. 144, 1-2
Etna* Son. 155, 3-4
Hércules Son. 93, 1-4
Hídra Son. 93, 12-14
Nereides Son. 86, 12-14
Nino Son. 187, 12-14
Semíramis Son. 187, 12-14

El laurel de Apolo, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2007.

Lilibeo* Silva I, 580

El Peregrino en su patria, ed. J. B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973.

Etonte II, p. 161
Pan III, p. 286
Pirra II, p. 191
Pólux II, p. 188
Tesalia* III, p. 268

Lírica, ed. J.M. Blecua, Castalia, Madrid, 1981.

Frigia* Amarilis, 376

Pastores de Belén (Prosa II), ed. D. McGrady, Castro, Madrid, 1997.

Casiopea p. 156

Rimas de Tomé de Burguillos, ed. J.M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1983.

Febo p. 1340
Sibilas Ég. 1

II) Obra dramática

¡Ay, verdades, que en amor! ed. E. Cotarelo y Mori, RAE, 1917.

Iris Tomo III, p. 520

El amor enamorado, Espasa Calpe, Madrid, 2003.

Etonte p. 97
Fitón-Pitón p. 95-96

El caballero de Olmedo, ed. J. Pérez. Castalia, Madrid, 1981.

Medea 1919-1922

El Castigo sin venganza, ed. A. David Cossoff, Castalia, Madrid, 1986.

Sátiro 1491-1493
Venus 1491-1494

El Laberinto de Creta, Obras (vol. XIV), ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (vol. XIV), Madrid, 1966.

Minotauro I, 669-671

El Perro del hortelano, ed. A. David Kossoff, Castalia, Madrid, 1970.

Anaxárete 1593-1597
Discordia 1741-1744

El remedio en la desdicha, ed. P. Ambrosi, Reichenberger, Kassel.

Amaltea 42
Liríope 2105-2106

El vellocino de oro, ed M. G. Profeti, Reichenberger, Kassel, 2007.

Argonauta 1159-1162
Atamante 566-567
Calidón* 1103-1108
Colco* 1125-1126
Eetes 1051-1054
Frixo 2184-2188
Néfele 371-374

El villano en su rincón, ed. A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1970.

Lidia* 1028-1031

La bella Aurora, Obras (vol. XIV), ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1966.

Aura I, 559-560
Céfalo III, 909-911

La fábula de Perseo o la Bella Andrómeda, ed. M. D. McGaha, Reichenberger, Kassel, 1995.

Acaya* 1086-1087
Andrómeda 2717-2720
Atlante 1915-1918
Fineo 769-772
Medusa 1643-1644; 1739-1741

La imperial de Otón, Obras Completas. Turner, Madrid, 1993.

Pirro Tomo IV, pp. 485-486

La noche de San Juan, ed. E. Cotarelo y Mori, RAE, 1930.

Neso Tomo XII, p. 152.

La pastoral de Jacinto, ed. P. Ambrosi, Reichenberger, Kassel, 1997.

Liríope 2675-2676

Lo que ha de ser, ed. de E. Cotarelo y Mori, RAE, Madrid, 1930.

Alejandría* Tomo XII, p. 398
Nilo* Tomo XII, p. 398

Servir a Señor discreto, ed. F. Weber de Kurlat, Castalia, Madrid, 1975.

Hespérides 984-989

Venus y Adonis, Obras completas, Turner, Madrid, 1966.

Basilisco IX, p. 347

Medrano, Francisco de

Poesías, ed. D. Alonso, Cátedra, Madrid, 1984.

Lamia Son. XXVI, 5-6

Mira de Amescua

Hero y Leandro. (Apéndice a “El tema de Hero y Leandro en la literatura española”), ed. F. Moya del Baño, Universidad de Murcia, 1966.

Abido* p. 153

Himeto* p. 195

La vida y muerte de la monja de Portugal. Teatro completo (vol. V), ed. F. Capellini, Universidad de Granada, 2002.

Lamia 810-811

Manzana de la discordia y robo de Helena. En colab. con Guillén de Castro. Teatro completo (vol. VI), ed. A. Ibáñez, Universidad de Granada, 2002.

Himeto* 2187-2190

Pérez de Moya, Juan

Philosophía Secreta, ed. C. Clavería, Cátedra, Madrid, 1995.

Acaya* IV, 31
Acrisio IV, 31
Admeto II, 19, 5
Adonis IV, 6
Alecto VII, 13
Amaltea IV, 17
Amor III, 5
Anteo IV, 8
Apolo II, 17; 18; 19; 20
Apsirto IV, 53
Aqueloo* IV, 16
Aqueronte* VII, 1
Aquiles IV, 43
Aretusa XIV, 7
Aristeo IV, 39
Asia IV, 40
Atamante IV, 52
Atlante IV, 23
Áyax Telamonio IV, 45; VI, 8
Baco II, 28
Belerofonte IV, 28
Belona III, 10

Brontes II, 15; 19, 4
Calíope III, 23; IV, 39
Campos Elisios* VII, 14
Cancébero IV, 21
Caos II, 2
Caribdis IV, 45
Casiopea IV, 24
Castalia* III, 23
Cástor IV, 36
Cáucaso* IV, 40
Céfiro II, 37
Ceres II, 14, 4; 5
Chipre* III, 5
Cibeles IV, 8
Cíclopes II, 19, 4; V, 11
Circe IV, 46
Citerón* II, 23
Clímene II, 18
Colco* IV, 52
Creta* IV, 26
Cupido II, 19, 14; 27
Dafne II, 19, 14
Dánae IV, 31
Dédalo IV, 27
Delfos* II, 19, 13
Delos* II, 19, 1
Deucalión IV, 41
Deyanira IV, 15
Diana III, 4
Discordia IV, 43
Doris II, 11
Dríades III, 22
Eco V, 8
Egle IV, 10
Endimión III, 7
Eneas IV, 47
Éolo II, 33
Epimeteo VI, 2.
Erídano II, 18
Escila IV, 45
Éstige* VII, 2
Etiopía* II, 8
Eveno* IV, 15
Etonte II, 17
Eurídice IV, 39
Euristeo IV, 22
Europa IV, 49
Faetón II, 18
Fineo IV, 6
Flora III, 13
Fortuna III, 21
Frixo IV, 52
Furias VII, 13
Gigantes II, 6, 3
Hele IV, 52
Helena IV, 42
Helicón* III, 23
Hércules IV, 4; 5; 8; 10; 15; 22
Hidra IV, 4
Ícaro IV, 27
Jápeto IV, 40
Juno II, 8, 8
Júpiter II, 6
Laberinto de Creta* IV, 26
Leda II, 6, 5; IV, 36
Lete* VII, 5
Leto II, 19, 1

Licas	IV, 15
Lidia	VI, 7*
Lucina	II, 8
Luna	III, 4, 1-7
Marte	II, 26
Medea	IV, 53
Medusa	IV, 32
Mercurio	II, 23
Minerva	III, 3; 8
Minos	IV, 26
Mirra	III, 6
Momo	II, 43
Morfeo	VII, 10
Narciso	V, 8
Náyades	III, 22
Néfele	IV, 42
Nemea*	IV, 5
Neptuno	II, 6, 4; II, 8
Nereo	II, 2, 11
Neso	IV, 15
Ninfas	III, 22
Olimpo*	II, 6, 4
Orfeo	IV, 39
Pactolo*	IV, 31
Paladio	III, 9
Palas	III, 8, 3
Pan	II, 3
Parcas	VII, 7
Paris	IV, 42; 43
Parnaso*	III, 23
Pasífae	IV, 26
Pégaso	IV, 30
Peleo	IV, 43
Perseo	IV, 30; 31; 32; 33; 34
Pirois	II, 17
Pirra	IV, 41
Plutón	II, 14
Polidectes	IV, 31
Polifemo	V, 11
Prometeo	IV, 40
Prosérpina	II, 4, 2; 14
Proteo	IV, 38
Sirenas	II, 14, 10
Sirtes*	II, 13
Sol	II, 17
Tetis	II, 10; IV, 43
Tifoeo	III, 6, 7
Tiresias	III, 8, 12
Tracia*	IV, 39
Tritones	II, 12
Ulises	IV, 45
Venus	III, 5
Yole	IV, 22

Polo de Medina, Salvador Jacinto

Poesía / Hospital de incurables, ed. J. Díez de Revenga, Cátedra, Madrid, 1987.

Cancérbero	Ep. 39, 1-4
Dafne	<i>Fábula de Apolo y Dafne</i> , 16-19

Quevedo, Francisco de

Poesía original completa, ed. J.M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1983.

Amor	375
Apolo	536, 1
Aqueronte*	472, 5-8
Calíope	Musa VIII de <i>El Parnaso español</i> .
Chipre*	423, 33-36
Cloto	192, 301
Dafne	536; 537
Dánae	536, 9-11
Deucalión	27, 9-11
Deyanira	452, 1-4
Fénix	12, 91-92; 200, 20-23
Hércules	452, 1-4
Hidra	137, 43-45
Ícaro	449, 7-8
Lamia	137, 5-6
Lete*	472, 5-8
Nilo*	137, 37-47
Noto	123, 1-4
Plutón	145, 316
Tetis	236, 67-72
Tritones	210, 13-16
Troya*	551
Vellocino de oro	125, 1-4
Venus	282, 287

Poesía Varia, ed. J. O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1990.

Dafne	8
-------	---

La hora de todos y la fortuna con seso. Obras completas en prosa (I, II), ed. L. Schwartz, Castalia, Madrid, 2003.

Baco	p. 579
Cíclopes	p. 806
Neptuno	p. 580
Pan	p. 583
Saturno	p. 580
Vulcano	p. 806

Rojas Villandrando, Agustín de

Viaje entretenido, ed. J. P. Ressot, Castalia, Madrid, 1972.

Nino	IV (p. 428)
------	-------------

Salazar y Torres, Agustín

El Amor más desgraciado, Céfalo y Procris, ed. A.T. O'Connor, ed. Reichenberger, Kassel, 2003.

Procris	2223-2226
---------	-----------

También se ama en el abismo, ed. A.T. O'Connor, Reichenberger, Kassel, 2006.

Averno*	116-118
Peleo	76-78
Tetis	291-294

Soto de Rojas, Pedro

Obras de Don Pedro Soto de Rojas, ed. de A. Gallego Morel, CSIC, Madrid, 1950.

Anaxárete p. 46

Timoneda, Juan de

Sarao de amor, ed. de C. Clavería, Delstre's, Barcelona, 1993.

Éstige* CXLVII, 9-11

Tirso de Molina

Amar por arte mayor (Comedias escogidas de Fray Gabriel Téllez), ed. J.E. Hartzenbush, Rivadeneira, 1850.

Venus p. 427

El Aquiles, TESO, (a través de Biblioteca virtual Cervantes), 2007.

Deidamía I, 840-842
Héctor III, 867-871

El laberinto de Creta (Obras completas. Autos sacramentales II), ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti. 2000.

Atenas* 119-121; 146-148
Fedra 1354-1362
Mínos 1046-1053
Minotauro 133-141
Teseo 894-895; 1304-1307

El celoso prudente (Obras completas, tomo I), ed. P. Palomo, I. Prieto, Turner, Madrid, 1994.

Anaxárete 128-135

Torre, Francisco de la

Poesía de la Edad de Oro I, Renacimiento, ed. J.M. Blecua, Castalia, Madrid, 1991.

Glauco pp. 276-280

Valdés, Alfonso de

Diálogo de Mercurio y Carón, ed. de Rosa Navarro, Cátedra, Madrid, 1999.

Mercurio passim

Valdivielso, José de

La serrana de Plasencia, ed. J. L. Flecniakoska, Anaya, Madrid, 1971.

Proteo 1329-1332

Vélez de Guevara, Luis

El Diablo Cojuelo, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Cátedra, Madrid, 1969.

Delfos* Tranco X, p. 168.

Villamediana, Conde de (Juan de Tassis y Peralta)

Poesía impresa completa, ed. F. Ruiz Casanova, Cátedra, 1990.

Andrómeda 391, 449-556
Aqueronte* 592, 1-2
Aura 20, 7-8; 381, 11-12; 391, 1205-1206
Átropo 391, 757-760
Averno* 333
Dafne 392
Erídano 391, 1589-1592
Etonte 391, 1037-1038
Faetón 391, 1-8
Fénix 393
Furias 393, 85-89
Jasón 209, 12-14

Virúes, Cristóbal de

La gran Semíramis, ed. de A. Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2003.

Ninias 1048-1051
Nino 363-365
Semíramis 949-952

Zayas y Sotomayor, María

Novelas amorosas y Ejemplares, ed. J. Olivares, Cátedra, Madrid, 2000.

Pigmalión *Aventurarse perdiendo*, p. 180

5.2.1 Índice de autores (y obras) del Siglo de Oro español que aparecen citados en el diccionario (sin mención expresa del pasaje)

Acuña, Hernando de	Endimión
Aldana, Francisco de	Endimión
Aldana, Francisco de (<i>Fabula de Phaetonte</i>)	Faetón
Barahona de Soto, Luis (<i>Fábula de Acteón</i>)	Acteón
Boscán, Juan	Abido*
Carballo, Luis Alfonso de (<i>El cisne de Apolo</i>)	Apolo
Cervantes, Miguel de (<i>Galatea</i>)	Arcadia*
Cervantes, Miguel de (<i>Viaje del Parnaso</i>)	Apolo
Cervantes, Miguel de (<i>Viaje del Parnaso</i>)	Parnaso*
Cetina, Gutierre de	Acteón
Cetina, Gutierre de (<i>La historia de Psique</i>)	Psique
Coello y Ochoa, Antonio (<i>El pastor Fido</i>)	Arcadia*
Colodrero de Villalobos, Miguel (<i>Fábula de Teseo y Ariadna</i>)	Teseo
Diamante, Juan Bautista (<i>El laberinto de Creta</i>)	Laberinto de Creta*
Fernández de León, Melchor (<i>Endimión y Diana</i>)	Endimión
Garcilaso de la Vega	Acteón
Gil Polo, Gaspar (<i>Diana enamorada</i>)	Diana
Góngora, Luis de	Acteón
Góngora, Luis de	Abido*
Góngora, Luis de (<i>Polifemo</i>)	Andrómeda
Guevara, Fray Juan de (<i>El amor es más laberinto</i>)	Teseo
Herrera, Fernando de	Acteón
Herrera, Fernando de	Endimión
Inés de la Cruz (<i>El amor es más laberinto</i>)	Teseo
Jáuregui, Juan de (<i>Orfeo</i>)	Orfeo
Lope de Vega	Endimión
Lope de Vega	Abido*
Lope de Vega (<i>El amor enamorado</i>)	Dafne
Lope de Vega (<i>El amor enamorado</i>)	Diana
Lope de Vega (<i>El laberinto de Creta</i>)	Ariadna
Lope de Vega (<i>El laberinto de Creta</i>)	Minos
Lope de Vega (<i>El laberinto de Creta</i>)	Laberinto de Creta*
Lope de Vega (<i>El laurel de Apolo</i>)	Apolo
Lope de Vega (<i>El marido más firme</i>)	Ariadna
Lope de Vega (<i>El marido más firme</i>)	Orfeo
Lope de Vega (<i>El vellocino de oro</i>)	Apsirto
Lope de Vega (<i>El vellocino de oro</i>)	Hele
Lope de Vega (<i>El vellocino de oro</i>)	Vellocino de oro
Lope de Vega (<i>La Andrómeda</i>)	Perseo
Lope de Vega (<i>La Arcadia</i>)	Arcadia*
Lope de Vega (<i>La bella Andrómeda</i>)	Polidectes
Lope de Vega (<i>La bella Aurora</i>)	Aura
Lope de Vega (<i>La bella Aurora</i>)	Aurora
Lope de Vega (<i>La bella Aurora</i>)	Procris
Lope de Vega (<i>La Circe</i>)	Circe
Lope de Vega (<i>La fábula de Perseo o la Bella Andrómeda</i>)	Perseo
Lope de Vega (<i>La Semíramis</i>)	Semíramis
Lope de Vega (<i>La venganza sin castigo</i>)	Fedra
Lope de Vega (<i>Vega del Parnaso</i>)	Parnaso*
López de Cartagena, Diego	Psique
Mal Lara, Juan de (<i>Psyche</i>)	Psique
Matos Fragoso, Juan de	Himeneo
Mira de Amescua, Antonio (<i>El hombre de mayor fama</i>)	Hércules
Mira de Amescua, Antonio (<i>La rueda de la fortuna</i>)	Fortuna
Mira de Amescua, Antonio (<i>Fábula de Acteón y Diana</i>)	Diana
Mira de Amescua, Antonio (<i>Fábula de Acteón y Diana</i>)	Acteón
Montemayor, Jorge de (<i>Diana</i>)	Diana
Montemayor, Jorge de (<i>Diana</i>)	Arcadia*
Pérez de Montalbán, Juan (<i>El Polifemo</i>)	Polifemo
Pérez de Montalbán, Juan (<i>Orfeo en lengua castellana</i>)	Eurídice
Pérez de Montalbán, Juan (<i>Orfeo en lengua castellana</i>)	Orfeo
Quevedo, Francisco de	Abido*

Quevedo, Francisco de	Acteón
Quevedo, Francisco de (<i>El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido...</i>)	Parnaso*
Rojas Zorrilla, Francisco de (<i>Los encantos de Medea</i>)	Argonauta
Rojas Zorrilla, Francisco de (<i>Los encantos de Medea</i>)	Apsirto
Salazar y Torres, Agustín (<i>El amor más desgraciado, Céfalo y Procris</i>)	Céfalo
Solís y Rivadeneira, Antonio (<i>El pastor Fido</i>)	Arcadia*
Soto de Rojas, Pedro (<i>La fábula de Faetón</i>)	Faetón
Tirso de Molina (<i>Aquiles</i>)	Aquiles
Tirso de Molina (<i>El laberinto de Creta</i>)	Laberinto de Creta*
Tirso de Molina (<i>El laberinto de Creta</i>)	Ariadna
Tirso de Molina (<i>La fingida Arcadia</i>)	Arcadia*
Torre, Francisco de	Endimión
Valbuena, Bernardo de (<i>El siglo de oro en las selvas de Erífle</i>)	Erífle
Villamediana, Conde de (<i>El Faetón</i>)	Faetón

5.3 Índice de autores, obras, personajes, lugares y otros términos notables fuera del contenido del *diccionario*

- Aborrecimiento 3.4.3
Abreviaturas 1.1.4
Acaya 3.1.2
Acentuación 2.1.2
Acis 3.3.1
Acteón 1.4.1; 3.3.1; 3.3.2; 3.4.3; 3.5.3
Actores profesionales 1.4.3
Adivino 3.5.1
Admeto 3.3.1; 3.4.5; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4
Adonis 1.4.1; 3.3.1; 3.4.3; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.3
Adonis y *Venus* (Lope de Vega) 1.4.3
Adulterio 3.5.2; 3.5.4
Afán de conocimiento 3.5.5
Afeminado (insulto) 3.5.7
Agamenón 3.3; 3.5.6
Aguilar (editorial) 2.1.3
Aguilar (Juan Bautista) 1.3.3
Alcázar real de Madrid 1.2.1
Alcestis (Eurípides) 3.3.1
Alciato (Andrea) 1.3.2; 2.1.3
Alecto 3.1.1
Alegoría 1.2.2; 1.3.2; 1.3.3; 1.4.3; 1.5.2; 3.3.2; 3.4.1; 3.4.2
Alegorismo 1.3.1
Alejandría 3.1.2
Alejandro Magno 3.4.2
Alfeo 1.4.1
Alma humana (personaje) 3.5.7
Amado y aborrecido (Calderón) 1.1.4; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.3
Amaltea 3.1.1; 3.2.1
Amberes 1.3.4
Amor (personaje) 3.3.2; 3.4.2; 3.4.3; 3.5.5; 3.5.7
Amor (tema en general) 3.3.1; 3.4.3; 3.5; 3.5.8
Amor cínico 3.4.3
Amor correspondido 3.4.3
Amor desdenoso 3.4.3
Amor despechado 3.4.3
Amor en clave burlesca 3.4.3
Amor espiritual 3.3.3; 3.4.3
Amor físico 3.3.3
Amor humano 3.4.3
Amor imposible 3.4.3
Amor irresistible 3.5.3; 3.5.5; 3.5.7
Amor no correspondido 3.4.3; 3.5.7
Amor placentero 3.4.3
Amor sacrificado 3.4.3
Amor sensual 1.4.1; 3.4.3
Amor, honor y poder (Calderón) 1.2.1
Amplificación del mito 3.3.2
Anaxárate-Anajarte-Anaxáreta 1.4.1; 2.1.2; 3.1.1; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.3; 3.5.5; 3.5.7
Andrómeda 1.4.1; 3.3.1; 3.4.3
Andrómeda y Perseo 1.1.4; 3.3.1; 3.4.2
Anfión 3.4.3; 3.5.3
Anfitrite 3.1.1; 3.2.1
Anguillara (Giovanni Andrea) 1.3.4
Anhelo de independencia femenina 3.5.7
Anteo 3.1.1; 3.1.2; 3.3.1
Anteros 1.4.1; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.3
Anthologia lyrica graeca 1.3.1
Antígona (personaje) 3.3; 3.4.2; 3.4.3; 3.5.2; 3.5.5
Antígona (Sófocles) 3.5.6
Antigüedad clásica 1.3.2; 1.5.2; 2.1.3; 3.2; 3.2.2
Antigüedad pagana 3.4.3
Antigüedad tardía 1.5.2
Antiquae lectiones (Rodrigo) 1.3.3
Antistes 3.1.1
Antropónimo 2.1; 3.1.1
Aparato escénico 1.4.3
Apolo 1.3.3; 1.4.1; 1.4.2; 3.2.1; 3.3.1; 3.3.2; 3.3.3; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.1; 3.5.5; 3.5.6
Apolo y Clímene (Calderón) 1.1.4; 2.1; 3.3.1; 3.4.3; 3.4.4; 3.5.1
Apolonio de Rodas 3.3.1
Apsirto-Absinto 3.1.1
Apuleyo 3.3.1; 3.3.2
Aqueloo 2.1
Aqueronte 2.1; 3.1.2
Aquiles 1.3.3; 1.4.1; 3.2.1; 3.3.1; 3.4.1; 3.4.2; 3.4.3; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.3; 3.5.4; 3.5.6; 3.5.7
Aranjuez 1.4.3
Arcadia 3.1.2; 3.2.2
Arceta 3.4.3; 3.5.2
Aretusa 1.4.1; 3.2.1 ; 3.3.1
Argante 3.5.7
Argonáuticas (Apolonio de Rodas) 3.3.1
Arguijo (Juan de) 1.2.2; 1.4.1
Ariadna 1.4.1; 3.3.1; 3.4.3; 3.5.3; 3.5.4; 3.5.7
Aritzia (Juan de) 1.3.3; 1.5.2
Arquelao 3.1.1
Arsidas 3.1.1; 3.2.1
Arte de amar (Ovidio) 3.3.1; 3.3.2
Arte nuevo de hacer comedias (Lope de Vega) 3.4.4; 3.5.3
Asno de Oro (Apuleyo) 3.3.2
Astrea 3.5.4
Astrología 1.2.2; 1.3.1; 1.3.4; 3.1.1; 3.5.1
Atamas-Atamante 3.1.1; 3.4.5; 3.5.1; 3.5.4; 3.5.6
Atenas 3.1.2
Atenea 3.3.1
Atlante 2.1; 3.1.1; 3.2.1; 3.3.1; 3.3.3; 3.5.4; 3.5.5
Aura 3.2.1; 3.3.1; 3.4.3
Aurelio 3.4.1
Austrias (dinastía) 3.4.5; 3.5.6
Austro 3.1.1
Auto sacramental 1.1.4; 1.4; 1.4.3; 3.4; 3.4.2; 3.4.3
Ávila 1.3.3
Áyax Telamonio 1.4.1; 3.2.1
Ayuntamiento de Madrid 1.1.4; 1.2.1
Babilonia 3.5.6; 3.5.7
Bacantes (Eurípides) 3.5.6
Baco 1.5.2; 3.2; 3.2.1
Baltasar Carlos (infante) 1.2.1
Baltasar de Vitoria 1.1.5; 1.3.2; 1.3.3; 1.5.2; 3.3.2
Batillo (gracioso) 3.4.4
Bato (gracioso) 3.4.4
Belerofonte 3.3.1

Belona 3.2.1; 3.5.3
 Beocia 3.1.2
 Bibliografía calderoniana 1.1.1
Biblioteca de Apolodoro 1.3.3; 3.3.1
Biblioteca histórica (Diodoro Sículo) 3.3.1
 Biografía de Calderón 1.2.1
 Biografía del silencio 1.2.1
 Boccaccio 1.3.2; 1.3.3
 Boecio 1.2.1
 Brontes 3.2.1
Bucólicas (Virgilio) 3.3.1
 Burgos 1.3.4
 Bustamante (Jorge de) 1.3.4
 Calderón (Diego) 1.2.1
 Calderón (José) 1.2.1
 Calderonista 1.1.1
 Calíope 3.5.7
 Calipso 3.4.3
 Campos Elisios 3.1.2
 Canonización de San Isidro 1.2.1
 Capellanía real 1.2.1
 Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo 1.2.1
 Caribdis 3.2.1; 3.3.2; 3.4.3
 Carlos I 1.2.1
 Carlos II 3.3.2
 Carlos III 1.1.5
 Carros de los autos 1.4.3
 Casiopea 3.1.2
 Castalia (fuente) 3.1.2
 Castidad 3.3.2; 3.3.3
 Castigo a la soberbia 3.5.5
 Casuística de amores 3.4.3
 Cartari (Vincenzo) 1.3.3
Catasterismos (Eratóstenes de Cirene) 1.3.1
 Catolicismo ultramontano 1.1.5
 Catulo 1.2.2
 Céfalo 1.4.1; 1.4.3; 3.1.2; 3.3.1; 3.4.3
Céfalo y Pocris 1.1.4; 2.1.3; 3.3.1; 3.4; 3.4.3
 Cefeo 3.1.2
 Céfiro 3.1.1; 3.2.1; 3.2.2; 3.3.1; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.7
 Cefiso 3.2.2
 Celos 1.3.3; 3.4.1; 3.4.3
Celos, aun del aire, matan 1.1.4; 3.1.2; 3.3.1; 3.4; 3.4.3
 Centenario de la muerte de Calderón 1.1.1
 Centenario del nacimiento de Calderón 1.1.1
 Certamen por las armas de Aquiles 1.4.1
 Cervantes (Miguel de) 1.1.1; 1.2.1; 1.4.1; 2.1.3
 César (Cayo Julio) 3.4.5
 Chato (gracioso) 3.2.1
 Chipre 3.1.2; 3.4.3
 Cicerón 1.2.1; 1.2.2; 1.3.1; 1.3.4
 Ciclo tebano 3.5.1
 Ciclo troyano 1.4.2
 Cíclopes 2.1; 3.1.1
 Cine 3.4.2
 Circe 3.1.2; 3.3.1; 3.3.2; 3.3.3; 3.4.3; 3.5.3; 3.5.6; 3.5.7
 Citas de autores del Siglo de Oro 2.1.3
 Citas de autores latinos 2.1.3
 Citas de Calderón 2.1.3
 Clímene 3.3.1; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4; 3.5.6
 Clitia 3.3.1
Códice de autos viejos 1.4.3
 Colco 3.4.5; 3.5.5
 Colegio de San Millán (Salamanca) 1.2.1
 Colegio Imperial de Madrid 1.2.1; 1.2.2; 1.3.4
 Coliseo del Buen Retiro 1.2.1; 1.4.3; 3.4.5
 Comedia burlesca 3.4
 Comedia de capa y espada 1.1.4; 3.3.3
 Comedia mitológica 3.3.3
 Comedia nueva 1.2.1; 3.4; 3.5.7
 Comedia palaciega 1.4.3
 Comunión 1.4.3
 Concilio de Trento 1.4.3
 Conde-Duque de Olivares 1.2.1; 1.4.3
 Conflictos familiares 3.5.4
 Conflictos paterno-filiales 3.5; 3.5.4
 Consumidores del producto mitológico 1.4.2
 Conti (Natale) 1.3.3
 Coppola (Francis Ford) 1.4.3
 Cornudo 3.2.1
Corpus Christi 1.1.4; 1.2.1; 1.4.3
Corpus mitológico 1.1.4
 Corral de comedias 1.2.1; 1.4.3
 Correggio (Niccolò) 1.4.3
 Creonte 3.5.5; 3.5.6
 Creta 1.3.1
 Criadas 3.1.1
 Cristianismo 1.3.1; 1.3.2
Crónica universal de Eusebio 1.3.3
 Cronología de las obras de Calderón 1.1.4
 Cuarto planeta (Felipe IV) 3.4.5
 Culpa 3.3.2; 3.5.7
 Culpa heredada 1.3.3; 3.2.2; 3.4.2; 3.5; 3.5.2; 3.5.4
 Cultura del *qué dirán* 3.5.3
 Cupido 1.4.1; 1.4.3; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.2; 3.4.3; 3.5.1; 3.5.5; 3.5.7
 Dafne 1.4.1; 3.2.1; 3.3.1; 3.3.2
 Dánae 3.2.1
Dánae (Baldassare Taccone) 1.4.3
 Dante (personaje) 3.4.1
 Danza 1.1.5; 1.4.3
 Daza Pinciano (Bernardino) 1.3.2
De deis gentium varia... (Gregorio Gyraldi) 1.3.3
 Décimas (verso) 1.4.1
 Declaración moral 1.3.3; 3.3.1; 3.3.2; 3.4.3; 3.5.3
Del Metamorphoseos de Ovidio... (Felipe Mey) 1.3.4
 Derrota de Rocroi 1.2.1
 Desengaño (personaje) 3.4.3
 Desnaturalización del mito 3.2
 Destino 1.3.3; 3.2.2
 Deucalión 3.3.1
Deus ex machina 3.3.1
 Deyanira 3.4.4; 3.5.3
 Diana 1.3.3; 1.4.1; 3.1.2; 3.2.1; 3.3.1; 3.3.2; 3.4.3; 3.5.2; 3.5.3; 3.5.7
Diccionario de personajes de Calderón 1.1.2
Diccionario de personajes de los autos de Calderón 1.1.2
 Diccionario Griego-Español (DGE) 2.1.3
 Diccionario mitológico 1.5.2; 1.5.3
 Diluvio universal 3.3.1
 Diodoro Sículo 3.3.1
 Dioniso 1.4.1
 Dioses olímpicos 3.2.1
 Dioses paganos 1.3.1
 Discordia (personaje) 3.5.4
 Dogma católico 3.4.2
 Dolce (Ludovico) 1.3.4
Don Quijote de la Mancha (Cervantes) 2.1.3
 Doncellas 3.1.1
 Doris 3.1.1
 Drama mitológico 1.4.1; 1.1.4

Dramas de corte 1.1.4
 Dríade 3.3.1
 Eclipse 3.5.1
 Eco 1.4.1; 3.1.1; 3.1.2; 3.2.1; 3.2.2; 3.3.1; 3.4.3
Eco y Narciso 1.1.4; 3.1.2; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.4
 Edad Media 1.1.3; 1.3.2; 1.4.3; 3.2; 3.3.1
 Edad primera (personaje) 3.4.2
 Edad segunda (personaje) 3.4.2
 Ediciones críticas 2.1.3
 Edipo 3.3
 Eea (isla) 3.1.2
 Eetes 3.4.5
 Efectos especiales 1.4.3
 Égloga pastoril 3.2.2
 Égloga piscatoria 3.4
 Ejercicio del poder 3.5.6
El alcalde de Zalamea (Calderón) 1.2.1; 3.5.3
El amor enamorado (Lope de Vega) 1.4.3
El divino Jasón (Calderón) 1.1.4; 3.3.1; 3.4.2; 3.5.7
El divino Orfeo (Calderón) 1.1.4; 1.3.1; 1.4.3; 3.3.1; 3.4.2
El golfo de las Sirenas (Calderón) 1.1.4; 3.1.1; 3.1.2; 3.3.1; 3.4; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.5
El gran teatro del mundo (Calderón) 1.4.3
El hijo del Sol, Faetón (Calderón) 1.1.4; 2.1; 3.3.1; 3.4.4; 3.4.5; 3.5.1; 3.5.4; 3.5.5; 3.5.6
El laberinto del mundo (Calderón) 1.1.4; 3.3.1; 3.4.2
El laurel de Apolo (Calderón) 1.1.4; 3.1.1; 3.3.1; 3.3.2; 3.4; 3.4.3
El mayor encanto amor (Calderón) 1.1.4; 1.2.1; 1.4.3; 3.1.1; 3.1.2; 3.3.1; 3.4.2; 3.4.3; 3.5.5; 3.5.6
El médico de su honra (Calderón) 3.3.3; 3.5.3
El monstruo de los jardines (Calderón) 1.1.4; 3.3.1; 3.4.3; 3.5.1
El nuevo palacio del Retiro (Calderón) 1.2.1
El pintor de su deshonra (Calderón) 3.5.3
El premio a la hermosura (Lope de Vega) 1.4.3
El sacro Parnaso (Calderón) 1.1.4; 1.3.1; 3.3.1
 El Tostado (Alonso Fernández de Madrigal) 1.3.3
El vellocino de oro (Lope de Vega) 1.4.3
El verdadero dios Pan (Calderón) 1.1.4; 1.3.1; 3.3.1; 3.4.2
Emblemas (Alciato) 1.3.2
 Enaltecimiento de la monarquía 1.4.3
 Enciclopedias mitológicas 1.3.4
 Endimión 1.4.1; 3.2.1; 3.3.1; 3.4.3; 3.5.3
 Enfoque al personaje 1.5.1
 Enio 1.3.1
 Enlace entre entradas 2.1.1
 Enredo 3.4.1
 Envidia (personaje) 3.4.3
 Éolo 3.1.1; 3.2.1
 Épafo 3.1.1; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.4
 Épica griega 3.5.1; 3.5.8
 Épica heroica 3.5.3
 Epimeteo 3.3.3; 3.4.4; 3.5.4
 Epopeyas homéricas 1.3.1; 2.1.3
 Erasmo 2.1.3
 Eratóstenes de Cirene 1.3.1
 Erídano 2.1; 3.1.1
 Erífile 3.1.1
 Eros 3.3.3
 Erudición 1.4.1
 Escenografía 1.2.1
 Escenografía y texto 1.4.3
 Escila 3.2.1; 3.3.1; 3.3.2; 3.4.3
 Escipiones 1.3.1
 Esfinge 2.1
 Esquilo 3.4.2
 Estadística 2.1.1
 Estereotipo 3.2
 Estéropes 3.2.1
 Estigia 3.1.2; 3.5.5
 Estoicos 1.3.1
 Eta (monte) 3.5.7
 Etimología 1.2.2
 Etiopía 3.1.2
 Etna 3.1.2; 3.5.6
 Eucaristía 1.4.3; 3.4.2
 Eurídice 1.4.1; 3.3.1; 3.4.3
 Eurípides 1.4.1; 3.3.1; 3.5.6
 Europa (lugar) 1.3.2
 Europa (personaje) 3.1.1; 1.4.1
 Eusebio de Cesarea 1.3.3
 Eva (personaje bíblico) 3.4.3
 Evemerismo 1.3.1; 1.3.3
 Evémero de Mesina 1.3.1
Exemplum mythologicum 3.2.1
 Extralimitación en el poder 3.5.6
 Fábula (género literario) 1.4.1; 3.3.3
Fábula de Polifemo y Galatea (Góngora) 3.3.3
Fábulas (Higino) 3.3.1
 Faetón 1.4.1; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4; 3.5.5
 Fama 1.3.3; 3.1.1
Fastos (Ovidio) 3.3.1
Favola d'Orfeo (Angelo Poliziano) 1.4.3
Favole pastorali 1.4.3
 Favonio 3.2.1
 Fe católica 3.3.2
 Fe verdadera 3.4.2
 Fedra 3.3; 3.4.3; 3.5.4; 3.5.7
 Felipe III 1.4.3
 Felipe IV 1.2.1; 1.4.2; 1.4.3; 3.4.5
 Ferrara 1.3.3
Fieras afemina Amor (Calderón) 1.1.4; 3.1.1; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.3; 3.5.5; 3.5.6; 3.5.7
 Fiesta cortesana 1.4.3
 Fiesta real 1.2.1; 1.4
 Filosofía natural 1.3.4
Filosofía secreta (Pérez de Moya) 1.3.3; 1.5.2; 3.3.2
 Final feliz 3.4.3; 3.5.4
 Fineza 3.4.3
Fineza contra fineza (Calderón) 1.1.4; 3.1.2; 3.3.1; 3.4.3
 Finezas cortesanas 3.4.3
 Finezas de amor 3.4.3
 Fitón 3.3.1; 3.5.1
 Flérida 3.5.3
 Flora 3.1.1; 3.2.1; 3.3.1; 3.4.1
 Fontana (Giulio Cesare) 1.4.3
 Fontanero 1.4.3; 3.1.1
 Fortuna 3.1.1
Fortunas de Andrómeda y Perseo (Calderón) 1.1.4; 3.1.2; 3.3.1; 3.4.3; 3.4.4
 Francia 1.4.2
 Friso-Frijo 3.1.1
 Fuente principal 3.3.1
 Fuente secundaria 3.3.1
 Fuentes 3.3
 Fuentes clásicas 1.5.2; 3.3.1
 Fulgencio 1.3.1
 Función tópico-erudita 1.4.1
 Furias 2.1; 3.4.3

Galanteo 3.2; 3.2.2; 3.3.2; 3.4.1; 3.4.3; 3.5.3
Galatea 1.4.1; 3.3.1
Garcilaso de la Vega 1.2.2; 1.3.2; 1.4.1; 2.1.3
Genealogia Deorum Gentilium (Boccaccio) 1.3.2; 1.3.3
Gentilidad-Gentilismo (personaje) 1.3.1; 3.3.1; 3.4.2
Geografía mítica 3.1.2
Gigantes 2.1; 3.1.1
Gil Vicente 1.4.3
Glaucó 3.3.1
Gnido 3.1.2; 3.4.3
Goethe 1.1.5
Góngora 1.2.2; 1.4.1; 2.1.3
Gracia (personaje) 3.4.2
Gracioso 3.4; 3.4.4
Gramática de menores 1.2.2
Grecia 1.3.1
Gregorio Magno 1.3.1
Griego (lengua) 1.2.2; 1.3.4
Grimal (Pierre) 1.3.3
Guerra de Cataluña 1.2.1
Gyraldi (Lillio Gregorio) 1.3.3
Hábito de Santiago 1.2.1
Hades 3.3.1
Hado 3.5.1
Hartzenbusch (Juan Eugenio) 1.1.5
Hele 3.1.1
Helenismo 1.3.1; 1.3.2
Helicón 3.1.2
Heliconia 3.1.2
Helio 3.3.1
Heracles (Eurípides) 3.3.1
Hércules 1.3.3; 1.4.1; 1.4.2; 3.1.1; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.1; 3.4.3; 3.4.4; 3.4.5; 3.5.3; 3.5.5; 3.5.6; 3.5.7
Héro 1.4.1
Herrera (Fernando de) 1.2.2
Hesfodo 1.3.1; 1.3.3; 3.3.1
Hespérides 3.3.1
Héspero 3.3.3; 3.5.4; 3.5.5; 3.5.6
Hidra 2.1; 3.1.1
Higino 3.3.1
Himeneo 1.3.3; 3.1.1
Himno homérico a Pan 3.3.1
Hipólito 3.3
Historia de la Guerra del Peloponeso (Tucídides) 1.3.1
Historia nacional 1.4.1
Historia sagrada 1.3.1
Homero 1.1.3; 1.3.1; 3.1.2; 3.3.1; 3.3.2
Honor 1.1.5; 1.3.3; 3.3.3; 3.4.1; 3.5.3
Honor degenerado 3.5.3
Honor inmaduro o egoísta 3.5.3
Honor maduro 3.5.3
Honra 1.1.5; 3.2; 3.4.3; 3.5.3
Hybris 3.4.2; 3.5.5; 3.5.6
Idilios (Teócrito) 3.3.1
Ífigenia 3.5.2
Ífigenia en Áulide (Eurípides) 3.5.6
Ifis 1.4.1; 3.3.1; 3.3.3; 3.5.1; 3.5.5
Imitatio 1.4.1; 3.3.3
Imperio Romano 1.3.1
Índice de autores del siglo de oro 2.1.4
Índice de autores griegos y latinos 2.1.4
Índice de autores, obras y otros términos notables 2.1.4
Índice expurgatorio 3.3.2
Índices 2.1.4
Inquisición 3.3.2
Interpretación astralista o física 1.3.1
Interpretatio Christiana 1.3.2
Irene 3.4.1
Irífle 3.4.3; 3.5.1; 3.5.7
Iris 3.4.5
Isabel de Borbón (reina de España) 1.2.1
Isidoro de Sevilla 3.2
Ítaca 3.5.6
Jardín de las Hespérides 3.3.1
Jasón 3.3; 3.3.1; 3.4.2; 3.4.5; 3.5.5; 3.5.7
Jenófanes de Colofón 1.3.1
Jesucristo 1.4.3; 3.4.2; 3.4.3
Jesuitas 1.2.1
Judaísmo (personaje) 1.3.1; 3.3.1; 3.4.2
Juegos de perspectiva teatral 1.4.3
Juicio de París 3.2.1
Juno 1.3.3; 3.2.1
Júpiter 1.3.3; 1.4.1; 1.4.2; 3.2.1; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.2; 3.5.5
Katharsis 3.4.2
La divina Filotea 1.2.1
La estatua de Prometeo (Calderón) 1.1.4; 1.1.5; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.4; 3.5.4; 3.5.6
La fiera, el rayo y la piedra (Calderón) 1.1.4; 3.1.1; 3.1.2; 3.3.1; 3.4.3; 3.5.1; 3.5.5; 3.5.7
La gloria de Niquea (Villamediana) 1.4.3
La hija del aire (Calderón) 1.1.4; 1.1.5; 3.1.1; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.3; 3.4.4; 3.5.1; 3.5.4; 3.5.6
La isla de las Sirenas 3.1.2
La mujer incómoda 3.5.7
La púrpura de la Rosa 1.1.4; 3.1.1; 3.3.1; 3.4; 3.4.3
La selva sin amor (Lope de Vega) 1.4.3
La vida es sueño (Calderón) 1.2.1
Laberinto de Creta 3.1.2
Las Bacantes (Eurípides) 1.4.1
Las Décadas (Tito Livio) 3.2
Las fortunas de Andrómeda y Perseo 3.4.2
Las transformaciones... (Sánchez de Viana) 1.3.4
Lascivia 3.3.2
Latín 1.2.2; 1.3.4
Le immagini colla sposizione... (Cartari) 1.3.3
Leandro 1.4.1
Leda 3.2.1
Lerma 1.4.3
Lete 2.1; 3.1.2
Leto 3.3.1
Leucótoe 3.3.1
Libertad 3.2.2
Libertad y el destino 3.5; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4; 3.5.5
Libia 3.1.1
Libio 3.1.1
Libre albedrío 3.2.2; 3.5.1
Libre Albedrío (personaje) 3.5.1
Libreto 1.4.3
Licas 3.1.1
Lidoro 3.4.1
Lilibeo 3.1.2
Liriope 3.2.2; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4
Lisidas 3.1.1
Loas 1.5.1
Locus amoenus 3.1.2
Lope de Vega 1.2.1; 1.2.2; 1.4.1; 1.4.3; 3.4.4; 3.5.3
Los encantos de la culpa (Calderón) 1.1.4; 3.3.1; 3.4.2; 3.5.6
Los Medici 1.4.3
Los trabajos y los días (Hesíodo) 3.3.1

Los tres mayores prodigios 1.1.4; 3.3.1; 3.4.2; 3.4.3; 3.4.4; 3.5.3; 3.5.4; 3.5.5; 3.5.7
Los XV libros... (Pérez Sigler) 1.3.4
 Lotti (Cosme) 1.4.3; 3.1.1
 Lucha de las armas contra las letras 3.3.3
 Lujuria 3.3.2
 Madres Trinitarias de Madrid 1.2.1
 Madrid 1.4.2; 1.4.3
 Malos padres 3.5.4
 Manual mitológico 1.3.3; 3.3; 3.3.1; 3.3.2; 3.4.2
 Maquinista 1.1.5
 Margarita (infanta) 3.2.2
 Mariana de Austria (reina de España) 1.2.1
 Marlow (Christopher) 3.3.2
 Marte 1.3.3; 1.4.1; 1.5.2; 3.1.1; 3.2; 3.2.1; 3.3.1; 3.4.3; 3.5.3
 Materia troyana 1.4.1; 3.2
 Matrimonio 3.4.3
 Medea 3.3; 3.4.5; 3.5.5; 3.5.7
 Mediana sangre 1.2.1
 Menéndez Pelayo (Marcelino) 1.1.5
 Menón 3.4.3; 3.5.6; 3.5.7
 Mercurio 1.3.3; 3.2.1
 Merlín (gracioso) 3.4.4
 Merluza (por Medusa) 3.4.4
Metamorfosis (de Ovidio) 1.3.3; 1.3.2; 1.3.4; 1.4.2; 3.3; 3.3.1; 3.3.2
Metamorfosis o Asno de oro (Apuleyo) 3.3.1
 Metodología 1.5
 Mexía (Pedro) 1.3.3
 Mey (Felipe) 1.3.4
 Milán 1.3.3
 Minerva 1.3.3; 3.3.3; 3.5.4
 Minos 1.3.1; 3.4.5; 3.5.3; 3.5.6
 Minotauro 3.3.1; 3.5.2
 Mira de Amescua (Antonio) 1.4.1
 Misoginia 3.5.7
 Misterio eucarístico 1.3.3
 Mito amplificado 3.2; 3.2.2
 Mito como *exemplum* 3.2
 Mito de la sucesión 3.2.1
 Mito estereotipado 3.2.1
 Mito representado 1.4.3
Mitología Clásica (Ruiz de Elvira) 2.1.2
 Mitología como motivo literario 1.4.1
Mythologiae sive explicationum... (Conti) 1.3.3
 Mojigangas 1.5.1
 Momo 1.3.3
 Monarcas indolentes 3.5.6
 Monarquía 3.4.5
 Monarquía absoluta 3.4.5
 Monarquía celeste 3.4.5
 Moral cristiana 3.3.2
 Moralización 1.5.2
 Morfeo 3.5.1
 Musas 3.2.1
 Música 1.1.5; 1.2.2; 1.4.3; 3.4
 Narciso 1.3.3; 1.4.1; 3.1.2; 3.2.2; 3.3.1; 3.3.2; 3.3.3; 3.4.3; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4
 Náyade 3.3.1
 Néfele- Neifile 3.1.1
 Neoplatonismo 1.3.1
 Neptuno 1.3.3; 3.1.1; 3.2.1; 3.5.3
 Neso 3.4.3; 3.5.3
Ni amor se libra de Amor (Calderón) 1.1.4; 3.1.2; 3.3.1; 3.4.2; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.4
 Nicandro 3.5.7
 Nicolás de Velasco (Condestable de Castilla) 1.2.1
 Ninfas 3.1.1; 3.2.1
 Ninias 3.5.4; 3.5.6; 3.5.7
 Nino 3.2.1; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.6; 3.5.7
 Nombre de lugar 3.1.2
 Nombre de persona 3.1.1
 Nombres míticos 3.1.1
 Noto 3.1.1
 Ocasión 1.2.1; 1.4.3; 3.2.2; 3.4.5
 Octavas (verso) 1.4.1
Odisea 3.3.1; 3.4.3
 Olimpo 3.1.2; 3.2.1
Omnia vincit amor 3.4.3
 Onomástica 3; 3.1
 Onomástica mitológica 3.1.1
 Ópera 1.1.4; 1.4.3; 3.4
 Oposición Diana-Venus 3.3.1; 3.3.3; 3.4.3; 3.5.7
 Oráculo 3.5.1
 Orden de Santiago 1.2.1
 Ordenación sacerdotal 1.2.1
Oresteia (Esquilo) 3.4.2
 Orestes 3.3
 Orfeo 1.4.1; 3.3.1; 3.4.3
 Ortodoxia católica 3.4.2
 Ortografía 2.1.2
Ovide moralisé 1.3.2
 Ovidio 1.1.3; 1.2.1; 1.2.2; 1.3.1; 1.3.3; 1.3.4; 3.1.2; 3.2.2; 3.3; 3.3.1; 3.3.2; 3.5.3
 Ovidio moralizado 1.3.2; 1.3.3
 Padres de la Iglesia 1.3.1
 Paganismo 3.4.2
 Pájaros nuevos 1.4.3
 Palacio del Buen Retiro 1.2.1; 3.4.1; 3.4.5
 Paladio (Andrea) 1.4.3; 3.3.1
 Palas 3.2.1; 3.3.1; 3.3.3; 3.5.4
 Pandión 3.1.1
 Pandora 3.3.1
 Parcas 3.1.1
 Parnaso 3.1.2; 3.2.1; 3.3.1
 Pasión sexual 3.4.3
 Peleo 3.3.1; 3.4.5; 3.5.2
 Peloponeso 3.1.2
 Penteo 3.5.6
 Pérez de Moya (Juan) 1.1.5; 1.5.2; 1.3.3; 2.1.3; 3.3.2
 Pérez Sigler (Antonio) 1.3.4
 Perseo 1.4.1; 3.3.1; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4
 Personajes colectivos 2.1; 3.1.1
 Picaresca 3.4.4
 Pierre Bersuire 1.3.2
 Pígalión 3.3.1; 3.4.3; 3.5.1
 Pintura mitológica 1.4.1; 1.4.2
 Píramo 1.4.1
 Pirra 3.3.1
 Pitón 3.3.1
 Platón 1.3.1; 1.4.3; 3.4.4
 Plutarco 3.3.1
 Plutón 3.2.1
 Poder 3.5.8
 Poder absoluto 3.4.5
 Poder del amor 3.5.7
 Poesía (personaje) 3.4.2
 Polidectes-Polidites 2.1.2; 3.1.1
 Polidoro 3.3.1
 Polifemo (Cíclope) 1.4.1; 2.1; 3.3.1
 Poliziano (Angelo) 1.4.3
 Príncipe de Gales 1.2.1
 Problemas filiales 3.5.4

Procris-Pocris 1.4.1; 3.1.1; 3.3.1; 3.4.3
 Prohibición de representar autos 1.1.5
 Prometeo 1.3.3; 1.4.1; 3.3; 3.3.1; 3.3.3; 3.5.4; 3.5.5
 Propercio 1.2.2
 Providencia 3.5.1
 Psicoanálisis 3.5.4
 Psiquis-Psique 1.4.1; 1.4.3; 2.1.2; 3.2.1; 3.3.1; 3.3.3;
 3.4.2; 3.4.3; 3.4.5; 3.5.1; 3.5.4; 3.5.6
Psiquis y Cupido – Madrid (Calderón) 1.1.4; 1.4.3;
 3.1.1; 3.3.1; 3.4.2
Psiquis y Cupido – Toledo (Calderón) 1.1.4; 3.3.1
 Pugna especulación-acción 1.3.3
 Querrela entre antiguos y modernos 1.4.2
 Quevedo (Francisco de) 1.4.1
 Raíces clásicas de los temas calderonianos 3.5.8
 Rebelión ante el destino 3.5.1
 Recato 3.5.3
 Recepción del mito 3
 Reconocimiento paterno 3.5.4
 Reichenberger (editorial) 2.1.3
 Relación de composiciones mitológicas 1.1.4
 Religiones de libro 3.2.2
 Renacimiento 1.3.2; 1.4.2
 Rencor (personaje) 3.4.3
 Representación teatral de cortesanos 1.4.3
República (Platón) 1.3.1
 Revelación cristiana 1.4.2
 Ríos 2.1; 3.1.1
 Rivadeneyra 1.1.5
 Rodigino (Celio) 1.3.3
 Roma 1.3.1
 Rómulo 3.3.1
 Ruíz de Elvira (Antonio) 1.3.3; 2.1.2
 Salamanca 1.3.4
 Salazar y Torres (Agustín de) 1.4.1
 San Agustín 1.3.1
 Sánchez de Viana (Pedro) 1.3.4
 Sanchopancismo 3.4.4
 Sátiros 2.1
 Saturno 1.3.3; 3.2.1
 Schlegel (hermanos) 1.1.5
 Secesión de Portugal 1.2.1
 Segismundo 3.2.2; 3.3.3; 3.5.2; 3.5.4
 Selenisa 3.5.4
 Semiópera 3.4
 Semíramis 1.4.1; 3.1.1; 3.2.1; 3.3; 3.3.1; 3.3.3; 3.4.3;
 3.4.5; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4; 3.5.6; 3.5.7
 Séneca 1.2.2; 1.3.1
 Sensualidad 3.3.3
 Sevilla, puerto de Indias 1.4.2
 Sibilas 3.1.1
 Sicilia 3.1.2
 Siglo de las luces 1.1.5
 Siglo de Oro 1.2.1; 1.2.2
 Significación alegórica 1.1.5
Silva de varia lección (Pedro Mexía) 1.3.3
 Símbolo 3.4.2
 Sirenas 3.1.1; 3.1.2; 3.3.1
 Sirtes 3.2.1
 Sirvientas 3.1.1
 Sistemática de citas 2.1.3
 Sistemática de notas a pie de página 2.1.3
Sobre los dioses de los gentiles (El Tostado) 1.3.3
 Sófocles 3.4.2; 3.4.3; 3.5.5; 3.5.6
Soledades (Góngora) 3.3.3
 Sospecha (personaje) 3.4.3
 Soto de Rojas (Pedro) 1.4.1
 Spielberg (Steven) 1.4.3
 Sucesión (real) 3.4.5
Suda 3.2
 Taccone (Baldassare) 1.4.3
 Tarragona 1.3.4
 Teatro como propaganda 3.4.5
Teatro de los dioses... (Baltasar de Vitoria) 1.3.2;
 1.3.3; 1.5.2
 Teatro olímpico de Vicenza 1.4.3
 Temor (personaje) 3.4.3
 Templo de Salomón 1.2.1
 Teócrito 3.3.1
Teogonía (Hesíodo) 1.3.3; 3.3.1
 Teología 1.4.3
 Teoría del amor 3.4.3
 Terencio 1.4.3
 Tertuliano 1.3.1
 Tesalia 3.1.2
 Teseo 1.4.1; 3.3.1; 3.4.3; 3.5.3; 3.5.4; 3.5.7
 Tesis doctorales 1.1.1
 Tetis 3.3.1; 3.4.3; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4; 3.5.5; 3.5.6
 Textos bíblicos 1.4.1
 Thetis 3.2.1
 Tierra 3.1.1
 Tifoeo 3.3.1
 Timantes 3.1.1
 Timoneda 1.4.3
 Tiresias 3.2.2; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.4; 3.5.5
 Tirso de Molina 1.4.1
 Tisbe 1.4.1; 3.1.1
 Tito Livio 3.2
 Toledo 1.4.3
Topica 3.2
Topicum mythologicum 3.3.2
 Toponimia 3; 3.1
 Topónimo 2.1; 3.1.2
 Tradición bíblica 1.2.2
 Traducciones de los clásicos 1.3.4
 Tragedia griega 1.1.5; 1.3.1; 1.4.3; 3.4.2; 3.5; 3.5.1;
 3.5.2; 3.5.5; 3.5.8
 Tramoya 1.1.5; 1.4.3
 Transcripción al español 2.1.2
 Trinacria 3.1.2; 3.5.7
 Tritones 2.1
 Troya 3.1.2; 3.5.1
 Tucídides 1.3.1
 Ulises 1.4.1; 3.1.1; 3.2.1; 3.3.1; 3.3.2; 3.4.2; 3.4.3;
 3.4.5; 3.5.3; 3.5.5; 3.5.6; 3.5.7
 Universidad de Alcalá 1.2.1; 1.3.4
 Universidad de Salamanca 1.2.1; 1.2.2; 3.4.5
 Urbano IV 1.4.3
 Valbuena Briones (Ángel) 2.1.3
 Valbuena Prat (Ángel) 2.1.3
 Valdivielso (José de) 1.4.3
 Valladolid 1.3.4
 Valoración de la obra mitológica calderoniana 1.1.5
 Vellochino de oro 3.1.1; 3.3.1
 Venus 1.3.3; 1.4.1; 1.4.2; 1.4.3; 3.1.1; 3.2; 3.2.1;
 3.3.1; 3.3.2; 3.4.3; 3.5.1; 3.5.2; 3.5.3; 3.5.7
 Verdadero Amor (personaje) 3.4.2
 Vicios 3.3.2
 Vidas paralelas 3.3.1
 Vientos 3.1.1
 Villamediana (conde de) 1.2.2; 1.4.1; 1.4.3
 Violación 3.4.3; 3.5.2
 Virgen María 3.4.3

Virgilio 1.1.3; 1.2.1; 1.2.2; 1.3.1; 1.3.4; 3.3.1; 3.4.2;
3.4.3
Virués (Cristóbal de) 1.4.1; 3.3.3
Vulcano 1.4.1; 3.2.1
Yole 3.3.1; 3.5.7
Zarzuela 1.1.4; 3.3.2; 3.4