

EL PODER Y EL TEATRO EN LAS COMEDIAS
MITOLÓGICAS DE CALDERÓN:
LA ESTRATEGIA DEL POETA¹

POWER AND DRAMA IN THE MYTHOLOGICAL
COMEDIES OF CALDERÓN: THE STRATEGY OF THE POET

Santiago Fernández Mosquera
Grupo de Investigación Calderón
Facultade de Filoloxía
Universidade de Santiago de Compostela
15782 Santiago de Compostela
ESPAÑA

Resumen. La mitología permite a Calderón la construcción de las más intrincadas piezas dramáticas para ser representadas en el Palacio del Buen Retiro. Casi siempre estas fiestas mitológicas no seguían fielmente la historia de los mitos clásicos. Calderón transformaba y manipulaba los argumentos y las acciones para ajustarlas a su interés dramático circunstancial. Así sucede muy claramente en el caso de *Los tres mayores prodigios*. La pieza recoge los mitos de Hércules, Jasón y Teseo, mezclando las aventuras de los tres héroes para trazar una historia que no exigiese una escenografía tan compleja y arriesgada como la anterior fiesta *El mayor encanto, amor*. Para este año de 1636, Calderón prefiere centrarse en la historia y la acción y olvidar la compleja escenografía de la fiesta anterior. Con ello, se evitarían los problemas sucedidos en el año 1635 y, además, relegaría la función del escenógrafo Lotti a un segundo plano. La clave de esta interpretación se encuentra en la Loa que introduce la pieza.

Palabras clave. Mitología; *Los tres mayores prodigios*; estrategia del poeta

Abstract. The mythology allows Calderón to build the most intricate dramatic pieces to be represented in the Palacio del Buen Retiro. Almost always these mythological festivals did not faithfully follow the history of classical myths. Calderón transformed and manipulated the arguments and actions of the comedies to adjust them to his

¹ Este trabajo se enmarca en las actividades llevadas a cabo por el *Grupo de Investigación Calderón* (GI-1377) de la Universidade de Santiago de Compostela, que coordina Santiago Fernández Mosquera, financiado por el Plan Galego IDT Xunta de Galicia, Grupo de Referencia Competitiva, GRC, 2019-2022, ED431C 2019/03.

circumstantial dramatic interest. This happens very clearly in the case of *Los tres mayores prodigios*. The play picks up the myths of Hercules, Jason and Theseus, mixing the adventures of the three heroes to draw a story that does not require a scenography as complex and risky as the previous comedie *El mayor encanto, amor*. For this year of 1636, Calderón prefers to focus on the plot and action and forget the complex scenography of the previous drama. This would avoid the problems that occurred in the year 1635 and, in addition, relegate the role of scenographer Lotti to the background. The key to this interpretation is found in the Loa that introduces the piece.

Keywords. Mythology; *Los tres mayores prodigios*; the strategy of the poet

Los grandes poetas del siglo xvii, y tal vez todos los grandes escritores de cualquier época, actúan frente a sus fuentes de una manera muy libre, incluso ligera, porque no se interesan mucho por la fidelidad al intertexto, por la ideología de su utilización o por la exactitud de su seguimiento. Buscan casi un único objetivo, que es su éxito literario, porque su finalidad es poética y, en aras de ello, sacrifican cualquier otro tipo de rigor que, en una interpretación desajustada, puede llegar a escandalizar. Y esta libertad llega no solo a la inexactitud, sino a la misma manipulación de textos relativamente importantes en nuestro ámbito, incluso la propia Biblia, si fuese necesario. Lo he intentado demostrar en el caso de Quevedo hace algún tiempo² y así sucede también con Calderón³. Su calidad de poetas supera cualquier otra faceta de su vida; antes que políticos, cortesanos, ideólogos, sacerdotes, vasallos, caballeros... son poetas. Lo manifiestan en todas sus obras y lo vindican en más de un caso frente a quienes pusieron en duda su estatuto, estatuto privilegiado, por cierto, reconocido ya en vida para ambos escritores.

En el caso de Calderón de la Barca, un magnífico ejemplo en el que el dramaturgo manipula y mezcla fuentes es en el empleo de materiales mitológicos para sus comedias. No son pocas las piezas que desarrollan estos temas, casi siempre etiquetadas como «Fiestas», y que escribió Calderón para la corte, más allá de evocaciones particulares en otro tipo de obras o la base mitológica que sustenta también alguno de sus autos sacramentales.

Nos detendremos, en esta ocasión, en una de sus primeras fiestas mitológicas compuesta para ser representada en el Palacio del Buen Retiro: *Los tres mayores prodigios*, estrenada en el verano de 1636. La pieza es especialmente significativa en el aspecto de utilizar materiales mitológicos

² Fernández Mosquera, 2005.

³ Fernández Mosquera, 2015.

de una manera poco fiel a las tradiciones mitográficas clásicas o incluso alejada de las revisiones del XVII que Calderón, con seguridad, tenía presentes.

Para ilustrar esta idea debemos ir al origen de la composición de la comedia y para ello convendrá recordar algunos datos.

En primer lugar, *Los tres mayores prodigios* es la segunda pieza encargada a Calderón para las fiestas de la noche de San Juan. La primera fue *El mayor encanto, amor*. Las circunstancias que rodearon la composición de *El mayor encanto* y el resultado final de su representación, a mi modo de ver, influyen, si no determinan, la estrategia que empleará Calderón para su segundo encargo, *Los tres mayores prodigios*.

A la altura de 1635, Cosimo Lotti ya estaba perfectamente asentado en su trabajo de escenógrafo en la corte. También Calderón, que en esos años era ya un reputadísimo dramaturgo, porque todas sus piezas mayores habían sido estrenadas en los corrales y también representadas en la corte, porque desde sus comienzos sus obras tuvieron excelente acogida cortesana. Unir a ambos en una producción espectacular era una cuestión ineludible y esta habría de ser la primera vez que colaborasen de una manera tan directa.

De hecho, esta cooperación tan cercana provocó conocidas desavenencias entre el escenógrafo y el poeta con respecto a la creación de la pieza, las cuales son ya bien conocidas y por ello no volveremos sobre lo ya estudiado y explicado de nuevo magistralmente en la edición de Alejandra Ulla (2013), pero conviene subrayar que las discrepancias entre ambos generaron el intercambio de memoriales y otros documentos que nos permiten conocer al detalle la génesis de la fiesta.

Parece que el encargo al poeta fue en abril de 1635 y que, aunque negó la preeminencia de la propuesta de Lotti, finalmente en su texto definitivo se plegó a bastantes de las indicaciones del escenógrafo. Por otra parte, lo cual es muy significativo, el contacto entre ambos no era directo, y su encontronazo no fue tan grave como para no poder resolverse con la intermediación de alguien tal vez por encima de ellos, alguien que coordinaba este tipo de fiestas cortesanas, probablemente el mismísimo conde-duque de Olivares, alcaide del Buen Retiro en esos momentos.

Pero los problemas acompañaron a la obra ya antes de su representación. Las circunstancias políticas de la reciente guerra con Francia desaconsejaron su estreno en la fecha prevista, la noche de San Juan de 1635, por lo que se tuvo que retrasar hasta la noche del 29 de julio,

cuando parecía que la situación había mejorado, incluso cuando se podría celebrar alguna victoria⁴.

Como era de esperar, el proyecto de Lotti atendía especialmente a la espectacularidad y se centraba en las mutaciones, iluminación, presencia de naves, transformaciones asombrosas de hombres en animales, de bosques en jardines y, por si fuera poco, varias carrozas acuáticas que expulsaban agua y fuego. Así describe las tres mutaciones principales el secretario del embajador toscano Bernardo Monanni:

La scena era assai spaziosa et maestosa nell'isoletta in mezo al sopradetto vivaio, et si mutò 3 volte, la prima di bosco, mare, scogli et lontani, la 2a di palazzo et giardini amenissimi con fonti vere, la terza di fuoco et rovine, per meglio rappresentare il suggetto, che fu la favola di Circe et Ulises⁵.

Si ya de por sí la propuesta del escenógrafo florentino era compleja, lejos de aligerar esta recargada escenografía, Calderón añade por su cuenta la escena final de un volcán que entra en erupción y provoca un incendio que se resuelve en llamas y fuegos de artificio que justificaban y adecuaban su representación en la fiesta de la noche de San Juan.

Pero tanta complejidad escénica (de la que aquí damos cuenta muy someramente), también se complicó. Tal vez todo discurría con la normalidad esperada de una fiesta con la espectacularidad de ese calibre, pero un incendio, parece que pronto controlado, provocó un incidente mucho mayor:

⁴ «Del mismo modo que las derrotas iniciales del ejército español en Flandes habían provocado la suspensión de la comedia prevista para la noche de San Juan, el conde-duque de Olivares, alcaide del Buen Retiro en esas fechas, celebró la victoria de finales de julio permitiendo la representación de *El mayor encanto, amor*; pero no solo permitiendo sino muy probablemente aprovechándose de la fiesta teatral de modo propagandístico, algo que acostumbraba hacer, pues si en otras ocasiones había encargado textos con finalidad publicitaria, esta vez la espectacularidad de las tramoyas y la costosa escenografía empleada en *El mayor encanto, amor* era un buen modo de presumir ante las cortes europeas del poder, la victoria y el buen estado de la española, aunque nada de ello fuera cierto y el triunfo que se celebraba el 29 de julio no fuese más que un hecho aislado en el contexto de una guerra constituida por otros muchos capítulos posteriores» (Ulla Lorenzo, 2011, pp. 78-79). Ver también Ulla Lorenzo, 2014.

⁵ Cito por Ulla Lorenzo, 2011, p. 71. Editó anteriormente estos textos Whitaker (1997, pp. 92-93), a quien también remito.

Solo successe un poco di disordine circa mezza la comedia, che durò 4 hore, che una torcia attaccando fuoco a certi festoni, cominciò prestissimo a passar la fiamma innanzi fino alle prospettive, dove eran dentro gran quantità di legnami, tutti gli habiti dei comedianti, che valevono migliaia di scudi, tappeti, et altre cosa di Palazzo, che furon prossimi a farsi cenere, se con particolare sforzo non si fusse solecitato di tagliar il camino all'incendio; il qual pure arrivando ai fuochi artificiali, che s'havevon d'accender, quando il mare si convertiva in fuoco, si fece un rumore innanzi tempo, che gli spettatori et Lor Maestà medesime ebbero a turbarsi; ma in fine col favore dell'acqua vicina, non essendo stato danno d'considerazione si seguitò la festa fino all'ultimo⁶.

Este incendio, que, de haber prendido en los fuegos artificiales, hubiera generado una tragedia sin precedentes, provocó una estampida entre los caballos de las carrozas de los asistentes:

Et alli scoppi la quantità di carrozze, che era quivi presto senza cocchieri per esser andati a veder il caso, cominciando co' cavalli sfrenati a urtarsi et rivoltarsi, se ne ruppero più di 4 et vi restaron morti de huomini⁷.

No habrían de ser principales los al parecer fallecidos, porque el espectáculo continuó, pero no dejó de ser una situación muy peligrosa para el rey y su familia por lo que pudo haber pasado. De hecho, estos accidentes no eran del todo infrecuentes, como recuerda el secretario del embajador, con la alusión a los peligros a los que se exponía el rey: «Disgrazia simile ad altra tragicomedia già d'Arangiues, dove per un incendio corsero pericolo le medesime persone reali»⁸.

Como consecuencia de este accidente, del peligro en el que se vio la familia real y, por supuesto, de los costes del espectáculo que incluso parece que sobrepasaron los ya habitualmente elevados de estas fiestas, la representación no se volvió a programar (sería llevada a escena casi treinta años después)⁹, ni siquiera destinada a las tradicionales tres representaciones que estas obras tenían en el Palacio del Buen Retiro:

⁶ Ulla Lorenzo, 2011, p. 71; Whitaker, 1997, pp. 92-93.

⁷ Ulla Lorenzo, 2011, p. 71; Whitaker, 1997, pp. 92-93.

⁸ Ulla Lorenzo, 2011, p. 71; Whitaker, 1997, pp. 92-93.

⁹ Rodríguez-Gallego, 2008 y Fernández Mosquera y Ulla Lorenzo, 2017.

Per causa forse di questo accidente la rappresentazione non s'è fatta più che quella prima volta, et anche per la spesa eccessiva de' lumi, mediante il vasto teatro, et numero grande di rappresentanti et artefici, benchè pero la somma di 4 mila scudi che costò, et sua bellezza, meritasse di vedersi dai Consigli et da tutto Madrid¹⁰.

Algunos han querido ver en esta no repetición de la fiesta razones políticas por las supuestas críticas que vertió Calderón (y Lotti) en la pieza hacia el valido y hacia el comportamiento del rey ante la guerra con Francia. Ya se ha discutido bastante sobre este asunto, pero bastaría comprobar que el propio ministro no se dio por enterado, ni el mismo rey, de tales críticas, porque no solo encargaron la fiesta del año siguiente, sino que premiaron al poeta con la Orden de Caballero de Santiago.

Pero, con respecto a los incidentes sucedidos en la noche del 29 de julio, no sabemos cuál fue la reacción de Calderón (ni de Lotti), al menos la inmediata, aunque es de sospechar que a ninguno de los dos se les escapó lo peligrosa y costosa que había resultado esta primera brillante colaboración.

A poca reflexión que hiciese el poeta, para el futuro encargo del año siguiente, 1636, Calderón debió de haber calibrado los inconvenientes del anterior. En primer lugar, una medida inicial sería evitar el enfrentamiento con Lotti y no cifrar el poder de la pieza en la tramoya, sino en el argumento. Soslayar la compleja escenografía reduciría el riesgo de accidentes graves, los exagerados costes de la representación y, en cierta medida, el protagonismo del escenógrafo en detrimento del reconocimiento del poeta. En segundo, compensar dicha pérdida de espectacularidad, y seguramente popularidad y admiración del público, con otro recurso: la historia representada, el argumento, la acción, el número de personajes, la multiplicación de aventuras... Y ese fue el camino que emprendió Calderón con la composición de *Los tres mayores prodigios*. Y si para ello necesitaba revolver un poco la mitología, ser poco ortodoxo en el relato de las aventuras de los protagonistas, apenas importaba. El objetivo principal era, como siempre y desde mi perspectiva, causar admiración y divertir, pero sin los gastos disparatados, ni, sobre todo, los peligros que entrañaban las complejas tramoyas del pasado año.

En ese contexto hay que explicar la elección del tema y el tratamiento que ofrece Calderón en *Los tres mayores prodigios*. ¿Qué mito

¹⁰ Ulla Lorenzo, 2011, pp. 71-72; Whitaker, 1997, pp. 92-93.

podría ser popular y al tiempo susceptible de ser explotado en múltiples aventuras sin riesgo de que el público perdiese el hilo de la historia y pudiese seguir con atención el argumento de la fiesta? El poeta eligió bien: Hércules; el tema estaba de moda, Zurbarán lo había pintado en esas fechas (1634) para adornar el Salón del Reino del mismo palacio en donde se iba a representar la pieza, y en la corte, el mito, sus trabajos y hasta su simbología era un asunto muy cercano, tanto que se ha querido ver también un valor político en esta elección. Pero al mismo tiempo, por ser tan conocido, Calderón se arriesgó a añadir al mito nada menos que otros dos procedentes siempre de la tradición mitológica griega: Jasón y Teseo. Este «enriquecimiento» ya advierte la intención del poeta: utilizar la mitología para su finalidad última, la brillantez argumentativa de la pieza, la admiración por la profusión de aventuras diversas. Calderón logra combinar tres mitos universales y populares al tiempo, con distintas aventuras, pero que confluyen en un final común, y lo hace, además, integrando los mitos en el contexto más cercano para su teatro, y también más próximo para el público, con una técnica muy cercana a las comedias de capa y espada. Esto incluye no solo un comportamiento caballeresco por parte de los protagonistas, sino también lances y luchas, aventuras con monstruos reconocidamente míticos, viajes por todo el mundo conocido y, por supuesto, una cuestión de honor originada por la pérdida de la amada del protagonista, Deyanira, que genera el enredo de la comedia¹¹.

Por lo tanto, el enredo, tan acusadamente protagonista en las comedias de capa y espada, también está presente en esta fiesta mitológica. No podría ser de otra manera porque el enredo es consustancial al teatro, pero su tratamiento es muy próximo al género más popular del siglo xvii. De hecho, *Los tres mayores prodigios* es un claro ejemplo en el que

Calderón supedita la temática mitológica al desarrollo dramático, y este tiene más que ver con la cotidianidad de los espectadores y los actores, con

¹¹ «El enredo es uno de los elementos esenciales en la delimitación genérica de las comedias y fiestas mitológicas —al menos en bastantes de Calderón—. Dicho enredo se asienta sobre la base temática de los mitos que utiliza, los cuales, como es bien sabido, no carecen de complejas tramas desde su misma constitución. La relación, por lo tanto, entre las comedias mitológicas y las denominadas de enredo se establece desde el nacimiento de ambas porque, entre otras cosas, el enredo es consustancial a la comedia, sea esta mitológica o de capa y espada» (Fernández Mosquera, 2015, p. 259). Ver también Fernández Mosquera, 2013.

la sociedad del xvii, que con el comportamiento difuso y arbitrario de los mitos. La construcción del personaje calderoniano en la fiesta mitológica obedece a un desarrollo de comedia, y dentro del género en general, se acerca más al de la comedia palatina, palaciega y de capa y espada, entre otras cosas porque la verosimilitud aceptable por un espectador o lector del xvii necesita tener asideros de realidad y un desarrollo sobre una base lógica aceptada y conocida; y esta base lógica e incluso ideológica tiene que ver en más ocasiones con la capa y espada que con cualquier otro contexto¹².

Los procesos de recreación de los materiales mitológicos están presentes en todos los autores, pero en esta ocasión Calderón parece ir más lejos, tal vez fiándose de que el público aceptaría de buen grado la poca ortodoxia del argumento ante la brillantez y amenidad de sus aventuras. Una acumulación así de llamativa y transgresora con respecto a la tradición clásica no es tan frecuente, ni tan osada como en el caso de *Los tres mayores prodigios*. Al mismo tiempo, como se ha señalado, en la obra se plantea como un desafío larvado hacia el escenógrafo italiano. Mientras que en *El mayor encanto* la polémica de la composición de la obra arrancó desde su nacimiento con las propuestas de Lotti que finalmente Calderón dijo no aceptar (aunque en la práctica sí mantuvo las ideas principales), con *Los tres mayores prodigios* el dramaturgo cambia la espectacularidad de la tramoya por la espectacularidad de las aventuras, de la acción, variada y coherentemente disparatada desde el punto de vista de la ortodoxia mitológica, pero con seguridad muy efectiva desde el punto de vista de la acción dramática.

Otra transgresión añade Calderón, esta vez desde el punto de vista escenográfico, directamente vinculada a su propuesta del espacio dramático. Cada uno de los héroes sale en busca de Deyanira por todo el orbe, es decir, Europa, Asia y África.

Ya lo había previsto y criticado Cervantes en una consideración bien alejada de la comedia nueva, pero casi dictada a la vista de esta fiesta mitológica, si no hubiese sido compuesta treinta años después:

¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta

¹² Fernández Mosquera, 2015, p. 262.

acababa en América, y así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?¹³

Calderón aprovecha esa variación de espacios dramáticos para proponer un espacio escénico en tres escenarios diferentes y simultáneos, a lo que añadirá otra novedad: la pieza será representada por tres compañías diferentes. Un nuevo desafío alejado de la tramoya: el gran número de personajes y actores que los representan, algo que llamó la atención en su momento y que, por cierto, dejó abandonados los corrales madrileños una temporada. Deslumbrar con la variedad y acumulación de espacios, personajes, aventuras... Esa es la intención de Calderón para la noche de San Juan de 1636.

Pero la transgresión más llamativa y más importante será el protagonismo compartido por los tres héroes bien populares: mezclar a Hércules, Jasón y Teseo en sus peripecias es algo así como incluir en una misma obra al Cid, don Quijote y don Juan para captar la atención del público que conoce más o menos a los tres caballeros, aunque para el imaginario colectivo menos erudito, Hércules, Jasón y Teseo pudiesen aparecer como coetáneos. De hecho, eso es lo primero que llama la atención desde una perspectiva mitológica ortodoxa. Señala Andrea Toman-Kroll:

[...] los tres héroes no pueden ser contemporáneos, dado que Medea, esposa de Jasón a lo largo de su vida, llega a ser madrastra del joven Teseo. Otra incongruencia sería que Hércules acompañó a Jasón en una parte del trayecto como argonauta hacia la Cólquida, viaje que es tema de la primera jornada y ambos héroes no coinciden [en ese viaje en la comedia]¹⁴.

Por no señalar que cada héroe vive en un propio mundo en el que no siempre los lazos argumentales permiten una vinculación verosímil.

Por otra parte, la maniobra para engarzar las aventuras de los tres se lleva a cabo mediante una estrategia de la comedia nueva: un asunto de honor y no una cuestión de celos, como el mito clásico. Para ello, Calderón se ve obligado a convertir al héroe poderoso por excelencia que es Hércules, en una suerte de marido deshonorado que busca la ayuda de sus amigos para restaurar su honor. Algo nunca visto cuando Hércules

¹³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 48, p. 606.

¹⁴ Toman-Kroll, 2015, p. 7.

era casi todopoderoso¹⁵, si bien a la altura de 1636 no es infrecuente encontrarse con su figura un poco desdibujada, como pudieran reflejar por ejemplo los ya citados cuadros de Zurbarán.

Esta trama y su perspectiva de comedia están explicadas en la loa de la pieza. Es ahí en donde Hércules solicita ayuda a sus amigos. Es importante señalarlo porque se trata de la primera vez que el héroe necesita ayuda y, para la intelección de la obra, sin el encuadre y presentación de la loa, la pieza podría tener una difícil explicación coherente:

HÉRCULES [...] ved los dos cuán dignamente
 quieren los hados que yo
 me mate y me desespere,
 pues como amante y marido
 lloro esta ofensa dos veces,
 y más no habiendo esperanza
 que mis desdichas remedie,
 que aún la venganza es en vano,
 porque estos centauros tienen
 por patria el mar y la tierra
 y, si con ella trasciende
 los montes, es imposible
 seguirle; si pasar quiere
 a esotra parte del mundo,
 por esos mares no puede
 mi furia alcanzarle; ved
 si es mi desdicha bien fuerte,
 pues hay mortal que me agravie
 y no hay dioses que me venguen¹⁶.

Y si Hércules se presenta a sí mismo como amante y marido ofendido, la respuesta de Jasón y Teseo no puede ser más caballerosa, en el sentido más teatral de la comedia nueva. Ante la imposibilidad de seguir al centauro Neso, Teseo ofrece su colaboración con la ayuda de su caballo por tierra:

¹⁵ Alguna ayuda recibe en sus trabajos, como la de su sobrino Yolao que le ayuda a acabar con la Hidra y a capturar el ganado de Gerión. Pero, en ningún caso, la actitud de Hércules con Yolao recuerda su relación con los otros héroes de *Los tres mayores prodigios*.

¹⁶ Calderón, *Los tres mayores prodigios*, p. 1002.

TESEO [...] pues sin ser centauro yo
tengo un caballo obediente
a las leyes de la rienda
y de la espuela a las leyes;
Équite, el primero que
domó su cerviz rebelde,
me le ha presentado; en él
cuanto está el mar continente
registraré¹⁷.

Y Jasón también le ayudará con su nave, por el mar:

JASÓN Pues si tú
el orbe a correr te atreves,
por la tierra, yo me atrevo
sobre esas espumas leves
del mar a seguirle;
Argos, docto artífice excelente,
ha añadido a sus espumas
un monstruo que velozmente
corre por ellas a cuantos
climas el aire le lleve:
águila sin pluma es,
delfín sin escamas este
prodigio, pues que, nadando
y volando juntamente,
a un mismo tiempo es monarca
de las aves y los peces¹⁸.

Es ahí cuando Hércules se ve arropado por sus dos amigos y se repartirán las tres partes del mundo en donde buscar a su amada Deyanira:

HÉRCULES Pues si tres los ofendidos
somos y tres partes tiene
el mundo, en este caballo
tú corre el Asia y tú en ese
hipogrifo de las ondas
pasa a Europa, que mi suerte

¹⁷ Calderón, *Los tres mayores prodigios*, p. 1003.

¹⁸ Calderón, *Los tres mayores prodigios*, p. 1003.

dice por ciertas noticias
que yo en África me quede¹⁹.

Ya a partir de aquí se anuncian las más abiertas transgresiones al intertexto mitológico. Andrea Toman-Kroll²⁰, en un trabajo todavía inédito ya citado, estudió con perspicacia estas novedades calderonianas sobre la base de la tradición antigua, pero también, y esto es más significativo, sobre la tradición mitográfica que Calderón tenía más a mano y que con seguridad consultaba: la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria.

Por supuesto, en la base de las fuentes calderonianas están otras posibilidades, porque, tal vez, por ejemplo, la elección de los héroes galanes que ayudan a Hércules se justifique por otra circunstancia: los tres han sufrido el desdén de sus amantes; Hércules de Deyanira, Jasón de Medea, Teseo de Ariadna. Como apunta Toman-Kroll, quizás se puede observar un eco de las *Heroidas* de Ovidio²¹.

No es el momento ahora de anotar todas las libertades que se toma Calderón con los mitos en la obra. Ya hemos señalado que la mezcla de los tres héroes es la primera, también su distribución geográfica, el curioso añadido del caballo Équite de Teseo, imprescindible para sus correrías de caballero, pero que implicaría que no llega en barco a Creta, o Creta, hogar del Minotauro, que no es una isla, cuando el poeta sabe que lo es («esta es la isla de Creta»). La nave Argo como la de Jasón parece ser desconocida para Hércules cuando el viaje en barco es fundacional en la mitología griega... Esto ya sin entrar en el desarrollo de las jornadas. Las distintas variantes no siempre proceden de la creatividad de Calderón, sino que obedecen al seguimiento de tradiciones diferentes representadas por las lecturas de Ovidio, el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya u otras fuentes menores,

¹⁹ Calderón, *Los tres mayores prodigios*, p. 1003.

²⁰ Toman-Kroll, 2015.

²¹ «Un detalle interesante de mencionar es el hecho de que en las *Heroidas* de Ovidio, una colección de 15 epístolas escritas por personajes femeninos de la mitología griega a sus amantes que las dejaron o las traicionaron en alguna forma, figura tanto una epístola de Deyanira a Hércules como de Medea a Jasón y de Ariadna a Teseo. Un autor en busca de amores que resultaron fatales seguramente se habrá fijado en esta obra. Puesto que en el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria dicha obra se cita a menudo, por ejemplo en ocasión del relato de la muerte de Hércules, no podemos excluir esta obra como fuente de inspiración» (Toman-Kroll, 2015, pp. 4-5).

sin descartar la propia intertextualidad calderoniana, ya que toma de otras obras suyas variantes exitosas de nombres, versos, escenas o personajes.

En cualquier caso, las transgresiones, manipulaciones, desviaciones o modificaciones que realiza Calderón en las distintas tradiciones base de su comedia, son numerosas y siempre están encaminadas a un mismo fin: enhebrar las aventuras de los distintos protagonistas para encauzarlas hacia un final común.

Claro está que ni Jasón ni Teseo cumplen su comprometido y novedoso objetivo de encontrar a Deyanira, pero, entre tanto, ellos mismos desarrollan sus aventuras particulares que, en buena medida, coinciden con las propias de sus mitos, aunque el engarce obliga a algunos cambios, siendo el principal que ni Jasón ni Teseo tienen como finalidad inicial conquistar el vellocino y matar al Minotauro; eso lo harán «casualmente», en la medida en que esa aventura se integra en su fin principal que es la búsqueda de Deyanira²².

Por ejemplo, el caso de Teseo es llamativo porque desconoce la existencia del laberinto y del Minotauro y realmente se involucra en su aventura por un motivo propio de la comedia nueva: salvar a dos damas que se bañaban en el mar, mezclando a Ariadna y a Fedra en una misma situación. Y Teseo recibe más ayudas que las conocidas por su mito y, en fin, algo más de extraordinaria importancia: tanto Jasón como Teseo son acompañados por dos graciosos, Sabañón y Pantuflo respectivamente, que son ajenos, totalmente, como personajes, pero también como concepto, a los mitos recogidos.

Por su parte, Hércules no tiene contrapunto de personaje gracioso, pero no faltan en la jornada tercera, en la que su protagonismo es prioritario, escenas graciosas protagonizadas por dos labradores que cumplen la función desmitificadora del personaje. De hecho, el peso de las escenas humorísticas en esta pieza, que ya he analizado en otra ocasión²³, demuestra la intención del poeta de componer una comedia destinada a la diversión menos trágica, a pesar de la muerte final del héroe Hércules que, por otra parte, la mayoría del público conocería. A pesar de que

²² «Jasón y Teseo no viajan a la Cólquida y a Creta con la meta de conquistar el vellocino y matar al Minotauro, por lo que sus hazañas se llevan a cabo por una serie de acontecimientos que las provocan. Estos acontecimientos constituyen a la vez la mayor desviación respecto al material mítico que sirve como punto de partida en ambas jornadas, dado que en los mitos respectivos ambos tienen claro desde el principio que la meta de su viaje es la realización de dichas hazañas» (Toman-Kroll, 2015, p. 23).

²³ Fernández Mosquera, 2015, pp. 240-257.

la estrategia dramática de la obra convertida en una comedia de capa y espada el material mítico que transforma, su significado no puede entenderse como una pieza trágica equiparable a las tragedias de honor calderonianas. La obra es una fiesta mitológica destinada a ser representada en un ambiente cortesano, con toda la espectacularidad posible y destinada a dos fines principales: divertir y ostentar.

Además de las modificaciones más llamativas que hemos señalado con respecto a la transformación del mito de Hércules, es decir, el añadido de otros héroes míticos como Jasón y Teseo, la configuración de Hércules como un galán deshonrado que pide ayuda y la presencia muy significativa de los graciosos, la obra contiene numerosas desviaciones de la tradición clásica o de su interpretación barroca, como ha estudiado Andrea Toman-Kroll en el trabajo citado, lo que, por otra parte, es el *modus operandi* habitual en Calderón y en otros creadores del XVII.

Pero lo que ahora quería subrayar es la nueva estrategia compositiva, espectacular y social de Calderón y esta parece clara para el encargo de 1636: en vez de cifrar la espectacularidad en la tramoya como en *El mayor encanto, amor* (lo cual resultó una experiencia tan llamativa como peligrosa el año anterior), el poeta busca la admiración del público por medio de la acción trepidante y acumulativa. Y la disculpa para esta profusión de aventuras la encuentra en la suma de varios héroes clásicos, todos ellos protagonistas de la misma comedia, en tres escenarios y tres espacios escénicos diferentes.

Este estreno sí tuvo lugar en la fecha señalada, la noche de San Juan de 1636, con la presencia de los reyes, los miembros del Consejo y los embajadores. En la colaboración con Lotti cobró mayor protagonismo la iluminación, la riqueza del vestuario y la distribución de las tres escenas simultáneas ya también estudiadas en otra ocasión. Pero lo que llamó la atención fueron precisamente las nuevas estrategias de Calderón: la mezcla de los mitos, la ausencia de tramoya y la riqueza y el número de representantes. Y así lo confirma de nuevo el secretario Monanni:

Il soggetto d'essa fu le fatiche, et furze d'Ercole, con la qual' occasione s'introdussero molti personaggi di Dei, Re', Giganti, mostri, et diverse favole antiche, ma senza machine mobile, et solamente dai comici ordinarii co' lor' habiti ricchi, de' quali furon scelte 3 compagnie delle meglio che recitarono un atto per ciascuna²⁴.

²⁴ Ulla Lorenzo, 2011, p. 42.

Las palabras de tan atento espectador confirman el éxito de la diferente estrategia calderoniana: menos máquinas, más acción, menos tramoya y más historia, aunque sea por medio de un argumento que manipule y revuelva la mitología.

Revolver la mitología no era un procedimiento exclusivo o extraño en Calderón, ni en el teatro del Siglo de Oro. Las fuentes mitográficas se adaptaron a las necesidades argumentales, dramáticas y escénicas de las diferentes piezas. Pocos, sin embargo, como Calderón supieron manipular ese rico intertexto universal para lograr un encaje perfecto en lo más llamativo del mito y lo mejor aprovechable para una comedia: se convierte a los dioses y héroes en caballeros o graciosos, se despoja en ocasiones de sus valores más trágicos, pero se enriquecen con otros que aproximan la fábula a los intereses y la sociedad de su tiempo. De esta manera, el público podría entender que los trabajos de Hércules se enmarcan en una lucha por su honor en la que es ayudado por otros héroes también famosos como Jasón y Teseo. La mitología, por lo tanto, se pone al servicio de la comedia, y la comedia al servicio del deleite que puede albergar, en algún caso, tal vez alguna ejemplaridad más moral que política.

Pero en este caso, además, Calderón se demuestra también como un poeta muy atento no solo al texto, a las fuentes y a su escenografía, sino a la circunstancia externa de la propia representación. Quienes han querido ver valores de crítica política en estas piezas no se han parado a pensar el cuidado que supone un cambio de estrategia autorial en quien era ya el más importante dramaturgo de España. Calderón atendía a todo, también a sí mismo en cuanto poeta y con respecto a su posición en la corte. Por ello, piensa que un nuevo estreno debe alejarse de cualquier peligro y de polémicas estériles. Desvía el protagonismo del tramoyista italiano y esquivo el peligro de una representación demasiado arriesgada, es decir, una jugada maestra del dramaturgo que gracias a su perspicacia se mantendrá como el príncipe poeta de la corte hasta su fallecimiento. Y su perduración no se debe solo a la calidad de sus textos, a la espectacularidad de sus escenografías, al cuidado en sus representaciones, sino a la comprensión de una sociedad en la que el teatro era todo un gran mundo y el mundo era todo un gran teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los tres mayores prodigios*, en *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007, pp. 989-1125.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / CECE, 2004.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 133-147.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, y ULLA LORENZO, Alejandra, «Las manipulaciones del manuscrito parcialmente autógrafo de *El mayor encanto, amor*: tres manos reescriben para el corral», *Bulletin of Spanish Studies*, XCIV, 8, 2017, pp. 1287-1315.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Sobre el texto de *El mayor encanto, amor*: a propósito de un manuscrito de 1668», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 285-315.
- TOMAN-KROLL, Andrea, *Los tres mayores prodigios, adaptación del mito*, trabajo académico inédito, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2015.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «*El mayor encanto, amor*» de Calderón de la Barca, *fiesta cortesana. Estudio y edición*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.2, 2014, pp. 220-241.
- WHITAKER, Shirley B., «Calderón's *El mayor encanto, amor* in Performance: Eyewitness Accounts by Two Florentine Diplomats», en *The Calderonian Stage. Body and Soul*, ed. Manuel Delgado Morales, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 81-104.