



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música: sus comedias mitológicas

María del Mar Puchau de Lecea

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**EL ARTE DRAMÁTICO DE ANTONIO DE SOLÍS
Y SUS RELACIONES CON LA MÚSICA:
SUS COMEDIAS MITOLÓGICAS**

MARÍA DEL MAR PUCHAU DE LECEA

Tesis para optar al título de
Doctora en Filología Hispánica

**Dirigida por:
Dra. Lola Josa**

Programa de doctorado de Filología Hispánica
Línea de investigación:
Tradición y originalidad en la creación literaria (Siglo de Oro)
Departamento de Filología Hispánica, Teoría de la Literatura y Comunicación
Facultad de Filología
Universidad de Barcelona
Junio 2017

...Entenderás
que no eres lo andado
sino lo que media, el no
saber,
lo siempre distante.

Ramón Andrés

«Paseo», *Siempre génesis.*



Grabado de Antonio de Solís para la edición italiana de la *Historia de la Conquista de México*.

Giuseppe Passari y Benedetto Fariat, 1699.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
OBJETIVOS	11
METODOLOGÍA	17
ESTADO DE LA CUESTIÓN	25
INTRODUCCIÓN	39
El mito	39
Analogía entre dos momentos históricos: el colapso de la Grecia antigua y el ocaso del Barroco hispánico	43
Las teorías evemeristas y el cristianismo	50
La mitología grecorromana en el teatro y las artes	54
Teatro griego y teatro barroco	63
LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE ANTONIO DE SOLÍS	73
<i>Triunfos de Amor y Fortuna</i>	81
Amor y Siques	88
Historia y fortuna del relato mitológico	93
Diana y Endimión	102
Venus, Fortuna y Morfeo	113
La tradición pastoril en los personajes graciosos	120
Mitología y propaganda: la polisemia del mito	126
La máxima expresión de la escenografía cortesana	129
La configuración musical de una fiesta cantada	142
<i>Eurídice y Orfeo</i>	161

Cuestiones textuales	161
<i>Eurídice y Orfeo</i> 1642-1655 ¿Comedia mitológica, comedia heroica o comedia de capa y espada?	166
De Ovidio a Solís: lecturas del relato de <i>Eurídice y Orfeo</i>	176
La construcción de la comedia	183
Personajes que condicionan la configuración del espacio	195
<i>Eurídice y Orfeo, dos instrumentos acordemente templados</i>	213
<i>El alcázar del secreto</i>	223
El <i>Orlando furioso</i> como hipotexto: relatos y personajes	226
La búsqueda constante y la prisión del alma	242
El espacio como protagonista	249
La música como lenguaje de la espiritualidad	257
<i>Las amazonas</i>	273
Mitología griega y tradición literaria como recursos argumentales	274
La salvación de Astolfo: de lo particular a lo social	290
La salida de la cueva y la conquista del palacio	295
La música y su profundo significado. <i>En las orejas el ruido y en el corazón el eco</i>	304
<u>CONCLUSIONES</u>	<u>313</u>
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	<u>337</u>
<u>ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS</u>	<u>353</u>

AGRADECIMIENTOS

La culminación de este trabajo ha supuesto para mí un auténtico camino de autoconocimiento, un reto continuo como el que Solís nos propone con sus personajes. Y si algo he aprendido durante este tiempo es que no podría haber llegado hasta aquí sola. Nunca tendré palabras suficientes para agradecer la paciencia, el aliento, apoyo y ánimo de todos aquellos que me han rodeado durante estos años.

A mis padres, María del Pilar y Ricardo, por ser ejemplo de todo y para todo. Por su inmensa generosidad, su aliento, sus enseñanzas; por transmitirme el amor por los libros y por enseñarme a apreciar la belleza. Por su mecenazgo y por su confianza en que este día llegaría.

A Víctor, por querer formar el mejor de los equipos y demostrar siempre una fe total en que este proyecto iba a terminar y en que surgirán otros mayores y más estimulantes. Por escuchar atentamente

mis ideas a horas intempestivas y en lugares insospechados, y poner todo de su parte por hacerlas suyas.

A la doctora Lola Josa, por estos años de complicidad, magia e infinitas oportunidades. Por ofrecerme trabajar junto a ella y aprender de ella, y por seguir ayudándome y dándome su apoyo.

A mi hermana Ana, por convertir los kilómetros en algo insignificante, por estar siempre presente con una palabra de ánimo y por los innumerables intercambios de artículos, ediciones, capítulos...

A Becca, por ser mi más fiel compañera y por querer quedarse. Por su apoyo constante y por su compañía en visitas quijotescas a archivos remotos.

A Marta, por la pureza de su amistad y por su gran corazón. Por demostrar que todo es posible y trasladarme el gusto por el más difícil todavía.

A Blanca, por haberme apadrinado desde el primer momento, por su calor de *hermana mayor* y por querer compartir conmigo tan buenos momentos.

A Gaston y Jordi por compartir un proyecto en un camino de gran soledad y transformar por siempre la realidad de los viernes.

OBJETIVOS

El estudio que presentamos tiene su origen en el trabajo de final de máster que realicé para obtener el título de Máster en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Entonces presenté, junto a la Dra. Josa, unas bases para la edición crítica y estudio de los *Triunfos de Amor y Fortuna*. Ello me permitió conocer un poco más de cerca a este autor, por lo general poco estudiado y conocido en las aulas universitarias. Además de suponer mi primer acercamiento a la investigación filológica, la realización de este trabajo resultó reveladora y me alentó a continuar en este campo con los estudios de doctorado.

El primer planteamiento de esta tesis pretendía abarcar la producción poética y dramática de Antonio de Solís, pues su crónica de la conquista de México era la que había gozado de mayor

atención por parte de la crítica. Este propósito se reveló pronto inasumible por la gran cantidad y la diversidad del material a estudiar. Para entonces, la Dra. Josa me había dado ya la oportunidad de colaborar con algunas aportaciones al Grupo de Investigación «Aula Música Poética» y a su Proyecto adscrito, «Digital Música Poética». Habiendo estado en contacto con estos estudios interdisciplinarios entre música y poesía que había intentado aplicar ya al trabajo de final de máster, decidí acotar el estudio a la producción dramática mayor de Solís.

De esta manera, la presente tesis pretendía desvelar los lugares comunes de la dramaturgia cortesana de Antonio de Solís, la recurrencia en los temas y los mecanismos de arquitectura dramática habituales en las obras escritas durante su estancia en la corte. Solo un estudio interdisciplinar preciso de las relaciones entre el texto literario y su acompañamiento musical y escénico puede aportar al lector una idea aproximada del acontecer teatral del Madrid cortesano de la segunda mitad del siglo XVII y, más concretamente, de la obra de Solís, hasta ahora prácticamente olvidada.

Sin embargo, al buscar un eje central alrededor del cual abordar un análisis detallado de su dramaturgia durante su estancia en la corte y los pilares de su creación dramática, y habiendo constatado lo variado de su producción, creímos conveniente acotar el objeto de estudio a las obras de temática mitológica: *Eurídice y Orfeo* (1643, reelaborada en 1655), *Triunfos de Amor y Fortuna* (1657), *Las amazonas* (1657) y *El alcázar del secreto* (1657). Estas

obras constituyen –con la singularidad de *Eurídice y Orfeo*, por tratarse de una reescritura– el broche a la producción dramática del autor que, en sus últimos años, dedica sus esfuerzos a la elaboración de la *Historia de la conquista de México* y, por tanto, representan la madurez dramática de Solís. Estos títulos nos han permitido desvelar los rasgos más personales de su escritura, ya asentados, y los lugares comunes de la dramaturgia mitológica del autor, así como la recurrencia de motivos y los mecanismos de arquitectura dramática habituales en las obras escritas durante su estancia en la corte.

Además, el estudio y análisis del teatro mitológico de Solís constituye un tema capital, pues con él podemos descubrir las inquietudes espirituales y de pensamiento que animaron su dramaturgia en este tipo de obras dentro de su producción teatral. Asimismo, hemos podido apreciar que, a través del tema mítico, el autor entronca con distintas tradiciones filosóficas y religiosas en una fusión sumamente enriquecedora e interesante para su estudio.

Por estas razones, el propósito principal de esta tesis es desarrollar en profundidad el estudio del tema mitológico como recurso para la reflexión filosófica y espiritual en las obras escritas por Solís durante sus años al servicio del rey. Para ello abordamos la lectura y relectura atenta de las obras arriba mencionadas y acudimos a las diversas genealogías renacentistas y barrocas (Boccaccio, Pérez de Moya y Fray Baltasar de Vitoria) y a estudios

más recientes sobre filosofía perenne y espiritualidad (Eliade, Andrés, Szenec, Arola, entre otros).

A su vez, teniendo en cuenta el contexto artístico interdisciplinar de la corte de Felipe IV en el que Solís escribe estas obras, prestamos especial atención a la música que aparece en ellas y a la función que desempeña, así como a las escenografías y representaciones pictóricas que, regidas por estrictos códigos y preceptivas, recurren también al tema mitológico como fuente de inspiración prácticamente inagotable.

Este trabajo surge, pues, de la necesidad de una aproximación profunda a la dramaturgia de Antonio de Solís. Concretamente se detiene en las constantes que pueden rastrearse en sus obras mitológicas y que ponen de manifiesto la riqueza de su obra literaria, revelando infinidad de fuentes literarias clásicas y renacentistas. Aunque el investigador actual cuenta con la inestimable ayuda de los trabajos publicados por Frédéric Serralta, todavía queda pendiente un estudio exhaustivo de las obras dramáticas mayores del autor que atienda a sus características individuales y a su valor conjunto. Acercándonos a las obras de sus años en la corte, durante los que tuvo la fortuna de contar con un contexto artístico inigualable y en los que su estilo personal ya se había fraguado, podemos acceder a las características más singulares de su producción, frente a otros dramaturgos de la conocida como «escuela calderoniana» que, como él, han gozado de poca fortuna frente a la crítica.

El análisis de los textos nos ha llevado, a su vez, a navegar entre la bibliografía existente sobre interpretaciones y relecturas de los relatos míticos antiguos. Partiendo de los títulos que poblaban la biblioteca de Solís y accediendo a los compendios mitográficos renacentistas y barrocos más populares, así como a literatura crítica posterior sobre el tema, hemos podido rastrear qué tipo de lecturas adquieren los diferentes relatos míticos con el paso de los siglos y entender por qué sirven tan bien a Solís para construir sus obras.

Todo ello, en fin, pone de manifiesto que el ostracismo en que han vivido las obras de Antonio de Solís resulta del todo inexplicable. Su pluma aportó un inestimable corpus de teatro breve que acompañó a las piezas mayores de los más grandes, y demostró un dominio excelente de las posibilidades textuales y escénicas de los recursos de palacio. Asimismo, sus reflexiones demuestran una lucidez extraordinaria en la elaboración de obras de teatro que, según los modelos más antiguos, apelaban directamente a un concepto ritual y reflexivo del espectáculo. Solís supo cómo ofrecer a su público piezas de su agrado que obtuvieron asombrosos éxitos de taquilla sin renunciar a las posibilidades artísticas del teatro como cauce de expresión de los problemas del hombre de cualquier tiempo. Tradición espiritual y filosófica y profundo éxito de público caminan de la mano en la dramaturgia de los últimos años de Solís que debe ser, sin ninguna duda, devuelta a la primera línea de la producción teatral española de la segunda mitad del siglo XVII.

Al calor de los estudios de esta tesis, hemos tenido la fortuna de ver publicadas dos ediciones de obras mitológicas de Solís; *Triunfos de Amor y Fortuna y Eurídice y Orfeo*. Con estos trabajos hemos querido iniciar la recuperación de los textos de Solís, darlos a conocer y ofrecer a los lectores las líneas principales del estudio de su teatro. Nuestro agradecimiento a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y a la colección Clásicos Hispánicos, dirigida por el profesor Pablo Jauralde, por ofrecernos la oportunidad de publicarlos.

METODOLOGÍA

Al iniciar el estudio de la producción literaria de Antonio de Solís, el investigador se encuentra con un considerable vacío de estudios críticos sobre su obra. El acercamiento reciente a la biografía y aspectos históricos que enmarcan su dramaturgia lleva el nombre de Frédéric Serralta, que a través de sus numerosos trabajos sobre el autor ha reactivado el interés por Solís y ha intentado devolverle su lugar entre los dramaturgos más notables del Siglo de Oro español.

A partir de sus escritos y de otros documentos que han surgido al calor de la investigación de cada una de las obras, hemos tratado de trazar un marco que permita comprender en profundidad la creación dramática de temática mitológico de nuestro autor, siempre en el contexto de su dramaturgia y obra literaria, y del momento histórico y artístico en que la desarrolló.

La diversidad de la obra de Solís –poética, dramática y cronística– y la necesidad de establecer límites a la tesis nos ha

llevado a escoger como ámbito de investigación su periodo cortesano y sus obras dramáticas mayores de tema mitológico. Es durante sus años al servicio del rey cuando el autor entra en contacto con Calderón y su escuela, con Hidalgo, Galán y otros músicos de magisterio indiscutible, y con los escenógrafos e ingenieros escénicos de la corte: Baccio del Bianco y Antonio Maria Antonozzi. Este contexto artístico es el que empuja al ya notable poeta y dramaturgo a explorar los límites de su arte y formar parte del complejo engranaje que empieza a constituir el teatro cortesano.

Esta conjunción de artes, que solo podía darse en el ámbito cortesano, al amparo del rey y sufragada por las arcas del Estado inicia la andadura, a partir de la segunda mitad del s. XVII, hacia la creación de una obra de arte sublime que las aúne a todas. Es precisamente en estos años, concretamente en 1651, cuando Antonio de Solís se asienta en la corte al servicio del rey Felipe IV.

Puesto que la tesis propone un estudio interdisciplinar de la producción teatral de Solís y que resulta inabarcable atender a la obra mayor completa del autor en el periodo que comprenden los estudios de doctorado, los límites del trabajo se establecen en los años de producción cortesana; desde 1651 hasta recibir el encargo de redactar la *Historia de la conquista de México*, en 1661. De este modo, atendemos al periodo más significativo de la obra de Solís en palacio.

La lectura de las obras dramáticas escritas en ese periodo y contexto revela unas constantes en su trabajo creativo, tanto en la

estructura de la propia obra, como en los recursos paratextuales de los que se sirve. Asimismo, los diferentes mitos grecolatinos a los que acude Solís muestran el interés del autor sobre determinados aspectos espirituales a los que regresa en las distintas piezas, desde aproximaciones diversas, pero con un común afán de búsqueda y reflexión indiscutible. Este es, como hemos apuntado, el objeto de la tesis y para rastrear las fuentes utilizadas por el dramaturgo en la lectura profunda de cada uno de los mitos, ha sido de inestimable ayuda el inventario de su biblioteca que Serralta incluye en uno de sus trabajos. Conocer la amplitud de los conocimientos de Solís, así como disponer de las que fueron sus lecturas de cabecera es un privilegio para el investigador, que ve allanado el camino de la búsqueda de fuentes. En el caso de Solís, poetas y mitógrafos de la Antigüedad y del Renacimiento italiano, pueblan las estanterías de su biblioteca, dando noticia de una profunda inquietud por el estudio de la tradición.

Por esta razón, a la hora de abordar la lectura y estudio de las obras mitológicas de Solís, nos hemos centrado en las más importantes recopilaciones mitográficas: las *Metamorfosis* de Ovidio y Apuleyo, por un lado, y sus relecturas renacentistas, tanto italianas como hispánicas, que sirvieron a Solís y a la gran mayoría de escritores barrocos para nutrir sus obras: La *Genealogía de los dioses paganos*, de Boccaccio, el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Fray Luis de Vitoria, y la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya, son obras que dedicaron sus páginas al estudio profundo del origen de los mitos clásicos, de su polisemia y sus distintos niveles de

significado y, por tanto, de su capacidad de servir a escritores, filósofos, pensadores y artistas en general como un amplísimo abanico de modos de expresar las reflexiones más profundas e intrínsecas al alma humana.

Además de los argumentos mitológicos y sus posibles lecturas, las obras analizadas en esta tesis revelan también un estudiado uso de la música en escena. Teniendo en cuenta que la presencia musical es un recurso fundamental en la comedia del Siglo de Oro y, especialmente en el ámbito cortesano que desarrollaba ya obras escénicas muy cercanas a la ópera, la atención a las funciones dramáticas de la presencia musical era obligada. Para comprender mejor tanto el contexto musical de la segunda mitad del siglo XVII, como las relaciones entre el teatro y la música en el ambiente cortesano, han sido de inestimable ayuda los trabajos de Flórez, Stein, Josa y Lambea, que han aportado luz a la estructura musical de las obras dramáticas de la corte de Felipe IV y, en algunas ocasiones, han ofrecido transcripciones poético musicales de los tonos que se insertan en el texto de las obras dramáticas.

Como resultado del estudio de la música en las comedias estudiadas, ofrecemos a modo de anejo, un índice de primeros versos musicados. Ello puede ser de utilidad para el musicólogo que, en constante búsqueda de nuevos testimonios musicales, pueda establecer relaciones entre música conservada y nuevos hallazgos y las tonadas presentes en las comedias mitológicas de Solís.

En cuanto al estudio de los espacios dramáticos y la representación de los mismos en escena, cabe mencionar que, del mismo modo que sucede con los relatos mitológicos, el lector-espectador se encuentra con unos constantes en la dramaturgia mitológica de Solís. Pareciera que el autor forja su propio código a través de personajes y lugares, un universo creado que funciona como imagen de la propia aprehensión del mundo y al que regresa en las distintas obras para expresar en lenguaje teatral las reflexiones espirituales sobre el destino del hombre y la consideración de la vida como un viaje introspectivo de continuo aprendizaje y autoconocimiento. A este respecto han sido de especial ayuda las definiciones de Danièle Becker sobre la simbología de determinados espacios dramáticos, así como los diccionarios de Andrés y Chevalier que, además, ofrecen miradas amplísimas sobre el contenido simbólico de elementos y espacios en las culturas primitivas del mundo.

Finalmente, y habiendo puesto el foco de esta tesis en el estudio del componente mítico de argumentos, personajes y espacios, hemos recurrido con frecuencia a la literatura escrita por Mircea Eliade, uno de los grandes expertos en historia de las religiones y de la espiritualidad del s. xx. Sus obras, igual que las de Andrés y Chevalier, han constituido una ventana al mundo y, sin duda, han cambiado los ojos con los que estudiar el arte y el pensamiento occidentales. Sus estudios y ensayos sobre el origen de la materia mítica en las sociedades primitivas y sobre los universales en las diferentes formas de espiritualidad han resultado capitales a la hora

de establecer un marco teórico des del que desarrollar el objetivo principal de esta tesis. Del mismo modo, los detallados estudios de Murray y Cornford sobre la Antigüedad y la producción teatral en Grecia han supuesto eslabones indispensables para trabar la cadena de la tradición que llega hasta la dramaturgia mitológica de Antonio de Solís.

El presente trabajo, por tanto, presenta una estructura en tres apartados: el primero investiga el origen del mito en las sociedades primitivas y se aproxima a la forja de la mitología grecolatina y al surgimiento del teatro griego como actividad ritual, íntimamente ligada a la espiritualidad. Esta primera parte termina poniendo en paralelo el momento histórico, cultural y teatral del ocaso de la civilización griega y el declive de la homogeneidad hispánica para demostrar cómo la materia mítica sirve a un autor como Solís como cauce de expresión.

La segunda parte del trabajo aborda el análisis textual y musical de las obras de temática mitológica de Solís para evidenciar de qué modo en todas ellas el autor acude a un universo creado por él pero que es, al mismo tiempo, heredero indiscutible de la tradición occidental. En todas ellas hemos prestado atención a la arquitectura dramática y la disposición de las tramas: al estudio de los relatos míticos implicados en cada una de ellas y las diferentes lecturas de que son susceptibles; a la presencia musical y la función de cada una de las piezas dentro del engranaje de la obra dramática;

y a la configuración del espacio escénico, a menudo traslación de determinados estados espirituales.

La tercera parte de esta tesis, el apartado de conclusiones, pretende aunar los frutos de la investigación de los dos primeros bloques, ofreciendo los resultados de la misma y proponiendo un hilván a la capacidad simbólica de los mitos griegos que viaja y se enriquece a lo largo de los siglos hasta llegar a nuestro teatro barroco.

El desarrollo de esta tesis doctoral se inscribe dentro del Proyecto de Investigación «Digital “Música Poética”. Corpus on-line de poesía musicada en el teatro del siglo XVII», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, integrado en el Grupo de Investigación Consolidado «Aula Música Poética» (2014 SGR 941), financiado por la Generalitat de Catalunya.

El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música:
sus comedias mitológicas

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antonio de Solís y Rivadeneyra desarrolló un importante quehacer literario en la corte madrileña desde su juventud. Tras formar parte de los círculos poéticos de la capital y entrar al servicio del conde de Oropesa –años durante los que cultivó la poesía y el teatro breve– fue nombrado dramaturgo del rey en 1651. Dedicado a la creación dramática de palacio junto a Calderón de la Barca – el maestro–, fue un poeta de variada producción y gran calidad, cuyo clamoroso éxito impulsó su posición en la corte hasta alcanzar el cargo de cronista de Indias, que le apartaría definitivamente de la dramaturgia y la creación poética.

Si bien no fue un autor prolífico, en comparación con otros poetas dramáticos del momento, cosechó grandes éxitos de público y reconocimiento. Se trata, pues, de uno de los grandes dramaturgos de la segunda mitad del siglo, autor de poesía, teatro breve, comedias y fiestas cortesanas –verdaderos acontecimientos culturales en la época– que requerían del trabajo conjunto de artistas de todas

las disciplinas: dramaturgos, músicos, actores, pintores, escenógrafos, arquitectos, escultores...

Las antologías de la época en la que vivió nuestro autor incluyen los textos dramáticos de Solís junto a los de autores de reconocido prestigio como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Juan Ruiz de Alarcón. Sin embargo, la crítica le fue relegando paulatinamente de los primeros puestos del panorama teatral áureo, y apenas se ha ocupado de estudiar el importante corpus que escribió y que está formado por las siguientes obras:

Amor y obligación (1627)
La gitanilla de Madrid (1632; reelaborada en 1657)
Amparar al enemigo (1632)
La más dichosa venganza (1632)
El doctor Carlino (1635?)
El amor al uso (1640)
Eurídice y Orfeo (1642; reelaborada en versión espectacular en 1655)
El pastor Fido (1651; escrita en colaboración con Calderón de la Barca y Antonio Coello)
La renegada de Valladolid (1655; escrita en colaboración con Diego de Silva y Francisco A. de Montesser)
Las Amazonas (1657)
El alcázar del secreto (1657)
Un bobo hace ciento (1656)
Triunfos de Amor y Fortuna (1658).

Como hemos comentado, Solís disfrutó de una gran acogida en su momento y sus obras también gustaron durante el siglo

siguiente, de modo que contamos con impresiones de sus textos y representaciones de sus obras a lo largo del siglo XVIII. Especialmente, *El amor al uso*, *El doctor Carlino*, *La gitanilla de Madrid*, *El alcázar del secreto* y *Un bobo hace ciento* gozaron de buena fortuna durante la Ilustración –aunque se imprimieran, también las obras completas–. Si bien hubo críticos que lo redujeron a simple sombra de Calderón, también fueron importantes los elogios a su ingenio y fineza en la versificación, característica que le salvó de los durísimos juicios críticos al estilo barroco. Precisamente por la reacción neoclásica al estilo recargado y al lenguaje gongorino, los títulos teatrales que se prefieren durante este siglo son los correspondientes a comedias de figurón y de capa y espada, al mismo tiempo que se alaban su destreza poética e historiográfica.

La preceptiva más reconocida de estos años, la *Poética* de Ignacio de Luzán, recurre en no pocas ocasiones a Antonio de Solís para ilustrar sus enseñanzas. En la obra publicada en 1737 el nombre de nuestro autor aparece con frecuencia entre los de Calderón y Moreto, con los que forma la tríada ejemplar de dramaturgos de la segunda mitad del Siglo de Oro. Su estilo “culto y elegante” y su producción cómica resultan paradigmáticas de la comedia ejemplar; aquella que defenderá también Moratín y que constituye una enseñanza además de un mero entretenimiento. Una renovación, en fin, del *delectare et prodesse* horaciano que se había perdido, en la producción teatral ilustrada, en virtud de propuestas escénicas que constituían un pasatiempo más o menos vulgar:

Solís no es inferior a Calderón en la natural elegancia y nobleza de su estilo; ha escrito algunas comedias, dignos partos de tan elevado y culto ingenio, como *La gitanilla de Madrid*, *El alcázar del secreto*, *Un bobo hace ciento*. Merecen también aplauso algunas de Moreto y, especialmente, *El desdén con el desdén*; porque la buena crítica, como la enseña Horacio, no ha de llevarlo todo con tanto rigor, ni con tan escrupulosa nimiedad, que repare en algunas faltas pequeñas cuando todo lo demás de una obra es bueno¹.

El padre Feijoo, en su *Teatro Crítico*, alaba también encarecidamente a Solís, en su faceta de historiador y narrador, como autor de la *Historia de la conquista de México*, y le considera valedor de las más altas comparaciones con los historiadores latinos. Sus elogios se extienden también a la actividad poética de nuestro autor, que enaltece excepto en algunas de sus obras sacras:

Don Antonio de Solís fue sin duda nobilísimo ingenio, y que entendió bien todos los primores de la Poesía, excediéndose a sí mismo, y excediendo a todos en pintar los afectos con tan propias, íntimas y sutiles expresiones, que parece que los da mejor a conocer su pluma, que la experiencia².

¹ I. Luzán. *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de R. P. Sebold. Barcelona: Labor, 1956. pág. 538.

² B. J. Feijoo. *Teatro crítico universal o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid: Joaquín Ibarra. Disponible en línea: http://books.google.es/books?id=o7kGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, pág 307

Como sucede también con otros críticos, Feijoo alza como cualidad primordial de Solís su ingenio y capacidad conceptista en la versificación. En su obra, sin embargo, el benedictino no ofrece valoraciones sobre la dramaturgia del autor de los *Triunfos*.

Fernández de Moratín, uno de los realizadores de la reforma teatral del final del siglo XVIII, alude también a Antonio de Solís, junto al maestro Calderón, Rojas y Moreto, como ejemplo de dramaturgo clásico:

DON PEDRO. [...] No señor, menos me enfada cualquiera de nuestras comedias antiguas, por malas que sean. Están desarregladas, tienen disparates, pero aquellos disparates y aquel desarreglo son hijos del ingenio y no de la estupidez. Tienen defectos enormes, es verdad; pero entre estos defectos se hallan cosas que, por vida mía, tal vez suspenden y conmueven al espectador en términos de hacerle olvidar o disculpar cuantos desaciertos han precedido. Ahora, compare usted nuestros autores adocenados del día con los antiguos y dígame si no valen más Calderón, Solís, Rojas, Moreto cuando deliran que estotros cuando quieren hablar en razón³.

Frente a la extendida idea de alabanza y disfrute del teatro clásico durante el siglo XVIII –difundida, en términos generales, a partir de los escritos de Menéndez Pelayo–, Lázaro Carreter, en su estudio preliminar a *Comedia nueva - El sí de las niñas*, y Andioc, en su *Teatro y sociedad en el Madrid del s. XVIII*, han alertado de un decreciente interés por los autores del Siglo de Oro en estos años;

³ L. F. de Moratín. *La comedia nueva o El café*. Barcelona: Crítica, 1994. pág. 146.

por lo menos, por parte de la mayoría del público. Si bien es cierto que las obras áureas continuaban formando parte del cartel de los teatros temporada tras temporada, y que, como demuestra el fragmento de la obra de Moratín, se conocía sobradamente a los autores teatrales principales, el panorama escénico ilustrado distaba mucho de estar constituido íntegramente por títulos de nuestro Siglo de Oro. Las refundiciones de estos textos eran muy habituales y, en cualquier caso, compartían cartel con otros de menor calidad firmados por autores del momento. Moratín, defensor de una nueva comedia, hizo de su exitosa obra el medio perfecto para transmitir su poética. A través de su *Comedia Nueva* denunció el lamentable estado de la escena española al tiempo que clamaba por un nuevo teatro educativo; en cierto modo a la manera francesa, pero sin apartar la vista de los grandes maestros nacionales de otro tiempo.

En otra de las obras importantes acerca de la actividad escénica dieciochesca, los *Espectáculos y diversiones* públicas de G. M. de Jovellanos, Antonio de Solís desaparece del panorama teatral. Resulta sorprendente, cuanto menos, este vacío ya que, tenemos constancia de numerosas representaciones de obras de nuestro autor a través de los trabajos de Shergold y Davis y, como hemos visto, mediante otros críticos coetáneos a Jovellanos. Para el asturiano solo resultan destacables, de entre los numerosos nombres de autores del reinado de Felipe IV, los de Calderón y Moreto. Notable dato este a tener en cuenta, pues es exactamente el juicio que desafortunadamente se extenderá a partir de entonces entre la crítica.

Ya entrados en el siglo XIX, nuestra atención se dirige especialmente a los textos de Marcelino Menéndez Pelayo. Sus comentarios acerca de Antonio de Solís resultarán un lastre para nuestro autor en los años siguientes, ya que, a partir de estos estudios, la fama de Solís quedará reducida a la de simple cronista de Indias. A diferencia de Jovellanos, el santanderino sí hace mención del autor de los *Triunfos*, aunque sus juicios se reduzcan a cuestionar las alabanzas de Luzán a su dramaturgia y reconozcan, únicamente, su labor narrativa.

Hoy nos pasma, por ejemplo, que el sesudo Luzán y otros críticos del siglo XVIII pusiesen a Solís al nivel de Calderón. Para la generación actual, Solís no es más que el historiador de la conquista de México, y apenas se acuerda nadie de *El amor al uso* y de otras comedias que no pasan de discretas y agradables⁴.

Tal y como suele suceder con las sentencias de figuras destacadas de nuestra historia crítica como Menéndez Pelayo, ésta se ha ido repitiendo y aumentando sin un estudio pormenorizado y detallado por parte de la crítica posterior. Así, por lo general, los comentarios sobre la obra de Solís denuestan al autor y aluden a la falta total de capacidad creadora en su obra, manteniendo su nombre como reconocido cronista. Solo en contadas ocasiones,

⁴ M. Menéndez Pelayo. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Volumen 8 Calderón y su teatro. Madrid: CSIC, 1942, pág. 11

destacan el ingenio y personalidad de Solís y tienden a distinguirle como el más digno sucesor de Calderón y Moreto, por reunir el genio del primero y la *vis comica* del segundo. Continúa sin existir en estos años, a pesar de la pervivencia y repetición de estas ideas, un estudio profundo sobre la obra de Solís que ratifique tales juicios.

Afortunadamente, en los últimos años, Frédéric Serralta ha ido más allá de la reproducción de consideraciones ajenas. El crítico ha dedicado numerosos trabajos a Solís y a su teatro. En varios artículos publicados en la revista *Criticón*, se ha ocupado de averiguar y atestiguar datos concretos de la biografía de Solís, así como de atender a aspectos de su dramaturgia y, a su vez, de editar *La renegada de Valladolid* (2002) y *El amor al uso* (1996) bajo la coordinación de Ignacio Arellano (Universidad de Navarra – GRISO: Grupo de Investigación en Siglo de Oro).

En otras obras de referencia actuales, como las *Fuentes para la historia del teatro en España* –trabajo indispensable para el estudio del teatro áureo español publicado entre los años setenta y ochenta– encontramos de nuevo, sin embargo, faltas de sistematización que incluyen a nuestro autor y listan sus obras y representaciones en algunos de los tomos de la colección –aquellos que atienden a los años en que escribió –, pero que lo excluyen nada menos que del volumen dedicado al teatro palaciego, ámbito en el que se desarrolló durante más de treinta años. Paradójicamente, uno de los autores de la colección realiza, no obstante, una detallada descripción de la disposición escenográfica de los *Triunfos de Amor*

y *Fortuna* de Solís en *History of the Spanish Stage* –con fecha de 1967; anterior, por tanto, a la de la colección–.

El importante volumen de historias de la literatura española y de manuales publicados en el último siglo suele ofrecer también una triste mención de Antonio de Solís. Habitualmente aparece encasillado en los amplios cajones de sastre que constituyen los omnipresentes apartados “Otros dramaturgos” de este tipo de ingentes obras, en los que apenas se citan sus obras y en los que se enfrenta a los dramaturgos de las llamadas “escuela de Lope” y “escuela de Calderón” –tan prácticas en la didáctica de la literatura, pero tan poco rigurosas cuando se trata de crítica literaria–. En el mejor de los casos, de nuevo, se le dibuja como el cronista de la conquista de México y se critica su poesía, tildada no pocas veces de circunstancial y oportunista, sin vocación ni esencia lírica alguna.

De mención obligada es, finalmente, la edición de Manuela Sánchez de Regueira del año 1984 que ofrece, por primera vez, en *Comedias de Antonio de Solís*, la creación dramática de mayor importancia del autor, recopilada en dos volúmenes. Esta edición, sin embargo, presenta carencias que, como advierte Serralta, se deben subsanar, pues fija el texto según el impreso del año 1681, aun existiendo dos testimonios fechados con anterioridad; no moderniza la ortografía ni la puntuación y, si bien apunta algunas variantes textuales, no anota los textos. Se trata de un trabajo que supuso un primer paso para lo que la estudiosa consideró necesario: «un

estudio concreto de cada una de las comedias de Solís⁵». En consecuencia, la necesidad de una edición crítica de los textos de Solís sigue siendo prioritaria como alerta Serralta que, al comentar los trabajos publicados por Sánchez de Regueira, apunta lo siguiente:

ha invertido en la empresa tiempo, tesón, energías, trabajo, con el fin de aportar en su introducción datos de mucho interés y también de hacer compartir al público su conocimiento del teatro de Solís. Y ahora resulta que, para que este último se pueda leer de verdad, sería preciso hacer nada menos que una edición crítica de su reciente edición crítica. Lástima de tiempo, lástima de trabajo... ¡Lástima, sobre todo, lástima, sí, de Solís!⁶

Finalmente Judit Farré Vidal lidera actualmente el proyecto *Edición y estudio del teatro breve de Antonio de Solís* que ha culminado sus investigaciones con la publicación de una edición y estudio crítico del teatro breve completo del autor. Este trabajo se revela capital para iniciar la recuperación de los textos de Solís mediante un trabajo filológico exhaustivo y minucioso. Loas, entremeses, sainetes y jácaras constituyeron según Farré el laboratorio de pruebas del autor que empezó con los géneros breves a experimentar con la estructura dramática y a explorar los límites del género teatral. El trabajo de Farré se antoja indispensable para

⁵ A. de Solís. *Comedias de Antonio de Solís. Vol. I*. Edición de Manuela Sánchez de Regueira. Madrid: CSIC, 1984. pág. 6.

⁶ F. Serralta. «Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro». En *Criticón*, núm. 34. 1986, pág. 174.

trabajar en una edición crítica de las obras dramáticas mayores ya que, al decir de la autora, el teatro breve como

marco de referencia perfectamente abarcable en su conjunto, permitirá, como laboratorio dramático, extraer conclusiones de su evolución así como de la dramaturgia de la segunda mitad del siglo XVII, momento en el que Solís adquiere una especial preponderancia, sobre todo en los escenarios cortesanos⁷.

Además de este importante trabajo que recopila todas las obras menores de Solís, Farré y los miembros del grupo son autores, también, de numerosos artículos que analizan la fiesta cortesana como evento artístico y social de la corte de Felipe IV, indicando la relevancia de estos festejos para los artistas y adivinando «una técnica compositiva de dichas piezas de encargo⁸».

Como hemos podido advertir, se intuye cierto desequilibrio en la consideración crítica de la obra de Solís. Navegamos siempre entre opiniones opuestas: las que defienden la calidad e ingenio del autor y las que lo describen como el imitador que nunca llega a la altura del maestro; las que lo consideran como uno de los más aventajados discípulos de Calderón y las que lo colocan en los interminables elencos de nombres de dramaturgos áureos a los que nadie atiende, pero que, en el apogeo del teatro español, llenaron corrales y

⁷ J. Farré (coord.) *Antonio de Solís. Teatro breve*. Nueva York: IDEA, 2016. pág. 12.

⁸ *Ibidem*.

escenarios cortesanos bajo la sombra del gran maestro. Quizá haya propiciado esta variabilidad de opiniones el hecho de que el caso de Solís sea especialmente curioso. Y es que, si bien no es un autor prolífico en relación con otros poetas dramáticos del mismo tiempo, si es de los que mayores éxitos atesoraron en las tablas. Se alza como uno de los dramaturgos más queridos por el público, tal como atestiguan las numerosas representaciones de que gozaron sus obras. Subirats⁹ nos ofrece las cifras de las representaciones de los últimos treinta años del siglo XVII, que ponen de relieve que, proporcionalmente al número de obras creadas, el número de puestas en escena de textos de Solís es superior al del mismo Calderón:

Calderón (81 oeuvres; 311 représentations)
Moreto (22 oeuvres; 57 représentations)
Rojas Zorrilla (16 oeuvres; 43 représentations)
Solís (7 oeuvres; 44 représentations)
Diamante (11 oeuvres; 28 représentations)
Matos Frago (10 oeuvres; 16 représentations)

Este dato es evidencia clara de que, pese a los poco esclarecedores juicios críticos acerca de la calidad de sus obras dramáticas, Solís era un autor que conocía profundamente a su público, quien le celebraba con la asistencia a sus representaciones

⁹ R. Subirats. «Contribution à l'établissement du repertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 3-4, 1977. pág. 411.

obligando a la reposición de sus trabajos constantemente. Como avanzábamos más arriba, el estudio de Subirats se refiere a las representaciones que tuvieron lugar durante los últimos treinta años del siglo. Solís dedicó sus últimos años a la *Historia de la Conquista de México*, su última obra terminada fueron los *Triunfos de Amor y Fortuna*, que se estrenaron en 1658. Por lo tanto, el dato que aporta Subirats no hace sino evidenciar el éxito de audiencia que seguía teniendo Solís como autor aun cuando dejó de escribir teatro y debe convencernos de que una valoración actual acerca de sus dramas ha de pasar, necesariamente, por un cambio de perspectiva desde el que tengamos en cuenta semejante éxito de público. Ello ha de ayudarnos a dar con el elemento que Solís incluye en sus obras y que le hace conectar con el público de un modo tan claro. Quizá estuviera ya en consonancia con la nueva sensibilidad neoclásica que se iba fraguando en los últimos años del siglo y la expresara a través de su teatro con el que se mostrara más cercano al público del momento.

En el presente trabajo atenderemos a la estratificación que puede encontrarse en las obras mitológicas de Solís. Las múltiples capas que componen la estructura de sus obras dramáticas, así como la construcción de sus personajes –traídos de la tradición occidental y puestos sobre las tablas– contribuyeron, sin duda, a que un número mayor de espectadores se sintiera atraído por sus obras y, por tanto, llenara los patios de butacas tanto en el momento cumbre de su producción dramática, como años después.

El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música:
sus comedias mitológicas

INTRODUCCIÓN

El mito

El mito es considerado como expresión de la verdad absoluta porque refiere una historia sagrada, esto es, una revelación trashumana que ha tenido lugar en el alba del Gran Tiempo, en el tiempo sagrado de los comienzos (*in illo tempore*). Siendo real y sagrado, el mito se vuelve ejemplar y, por consecuencia, repetible, por cuanto sirve de modelo y, simultáneamente, de justificación para todos los actos humanos.

Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*, pág.19.

Desde el establecimiento de las sociedades arcaicas, el hombre ha necesitado encontrar un nexo que lo relacione con lo absoluto. En esta búsqueda de sentido y de comunicación con una idea superior, el mito constituyó la herramienta primera pues, como explica Eliade, dio cuerpo y forma a estas relaciones, haciéndolas comprensibles y cotidianas y convirtiéndolas en modelo de conducta. Y, del mismo modo que la mitología, han obrado las distintas formas

de espiritualidad y de pensamiento que la humanidad ha ido fraguando a lo largo de los siglos, acaso por la incapacidad del lenguaje y del hombre mismo de describir y nominar aquello que le trasciende.

Si recuperamos su sentido primigenio, las mitologías, las religiones y las escuelas filosóficas constituyen distintas expresiones humanas de lo absoluto. Aproximaciones diversas del hombre a lo espiritual, condicionadas por muy diversos factores, en busca de respuestas que quizá no hayan de encontrarse nunca o sean accesibles solo para unos pocos. Sin embargo, esta concepción del mito como *expresión de la verdad absoluta* resulta diametralmente opuesta a la de nuestros días que, por definición, amalgama mitologías, religiones y filosofías como un conjunto de elucubraciones primitivas que poca o ninguna cabida tienen en la era de la revolución científica. El lenguaje ha pervertido el *mito* y lo ha transformado en *fábula*, despojándole así de su categoría de «única revelación válida de la realidad»¹⁰ y relegándola a mero relato que, en el mejor de los casos, ofrece moraleja a los lectores y materia de creación a los artistas.

Puede que esto sea así ahora pero, ¿por qué se aborda el análisis de las obras mitológicas de otro tiempo desde esta misma óptica? ¿No resulta esto un anacronismo? ¿No deberíamos tratar los temas mitológicos utilizados en obras de arte renacentistas y

¹⁰ M. Eliade. *Mitos sueños y misterios*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961. pág.20.

barrocas teniendo en cuenta que, entonces, la comprensión de estos relatos era completamente distinta a la actual? Los manuales insisten en tratar la tradición clásica en los siglos XVI y XVII como un conjunto de imágenes que nutren a nuestros artistas de todas las disciplinas de temas, universos y estéticas sugerentes para la creación. Pero teniendo en cuenta las lecturas que entonces se hacían de los mitos y la aproximación a ellos desde el punto de vista de la búsqueda espiritual, deberíamos abrir las miras y ofrecer un análisis que trascienda las tramas de amores y guerras y los escenarios fantásticos y busque una razón para convertir el mito en recurso para los artistas. Quizá los mitos –especialmente algunos de ellos– sean para los creadores *la expresión de la verdad absoluta* y recurran a ellos para dar cuerpo a su propia búsqueda, para tratar las «nostalgias esenciales del hombre», que se repiten incesantemente «sea cual sea su grado de cultura y su forma de organización social»¹¹.

El lenguaje ha pervertido, como decíamos, el sentido del *mito* pero no puede suceder lo mismo con los análisis que se lleven a cabo del tema mítico en obras artísticas. Angelina Costa defiende, por ejemplo, que «el mito es para estos poetas líricos [los renacentistas] un mero recurso. En el Barroco aparece el gran poema mitológico, exento de toda incidencia subjetiva. Su único objetivo es recrear el mito por sus posibilidades narrativas o por su belleza con

¹¹ M. Eliade. *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela, 1995. pág. 120.

el mayor lujo ornamental posible»¹². Indudablemente la *Ilíada* y la *Eneida*, las *Metamorfosis* de Ovidio y otras muchas obras clásicas ofrecieron muchos temas y escenarios que nutrieron el teatro clásico español pero probablemente sea osado asegurar que esos aspectos fueron los únicos que interesaron a nuestros dramaturgos. Especialmente superficial resulta este análisis si hablamos, por ejemplo, de un poeta como Calderón, autor de dramas filosóficos y tragedias de hondura extraordinaria, o de otros autores de su escuela.

El caso que estudiaremos atañe específicamente a la mitología griega y romana –la mayoría de los mitos, aunque pertenecientes a la religión griega, se transmiten a nuestros autores a través de poetas latinos– como germen de obras artísticas barrocas. El artista se revela, en ocasiones y según demostraremos, como *buscador* que aunque convive con la establecida espiritualidad cristiana, recurre a relatos griegos y los sube al escenario para explorar la búsqueda de lo inefable o las caídas y los ascensos del alma humana en su viaje espiritual.

¹² A. Costa. «Una solución dramática al mito de Orfeo: *El marido más firme*, de Lope de Vega» en F. Ruiz Ramón & C. Oliva. *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus, 1988. pág.279.

Analogía entre dos momentos históricos: el colapso de la Grecia antigua y el ocaso del Barroco hispánico

Al abordar el análisis del tema mitológico en las obras del Barroco hispánico navegamos entre dos épocas muy distantes en el tiempo pero estrechamente ligadas culturalmente. Ello hace imprescindible que busquemos más puntos de conexión que el puramente temático para explicar por qué los artistas del siglo XVII hispánico encontraron tan útiles los relatos griegos para ilustrar sus inquietudes. Resulta necesario comprender de un modo más profundo qué clase de conexiones hicieron posible que una forma de expresión de la Antigüedad, aparentemente tan lejana al contexto barroco, resultara una herramienta tan útil al hombre moderno para, en el caso que nos ocupa, llevar a las tablas a dioses y personajes olímpicos como representación de sus reflexiones espirituales más profundas. Parte de la respuesta quizá pase por asumir que ambas culturas no son tan lejanas y que una de las bases de la sociedad del siglo XVII hispánico, la Iglesia Católica, es fruto de una amalgama de culturas y lenguas del Medio Oriente, de la antigua Grecia y de Roma y que, al final, todas esas expresiones de espiritualidad se refieren a una misma Tradición, a un conjunto de conocimientos que buscan las mismas respuestas en diferentes formas y que se han ido transmitiendo cubiertas por vestiduras diversas.

Lo que conocemos como religión olímpica parece fraguarse en el siglo VI a.C., en el contexto histórico de la supremacía de Atenas sobre las otras ciudades estado con las que mantenía relaciones y

alianzas. Según cuenta Murray, los poemas homéricos «came from Ionia to be recited in a fixed order at the Panathenaic Festival, and to find a canonical form and a central home in Athens till the end of the classical period»¹³. Hesíodo y Homero forjaron la religión griega como conjunto de *exempla* para la nueva sociedad en auge, como modelo de una edad dorada a la que era necesario regresar. Sus dioses y héroes no eran personajes históricos sino que «they knew themselves to be only metaphors. As the most beautiful image carved by man was not the god, but only a symbol, to help towards conceiving the god»¹⁴.

Siglos más tarde, las invasiones bárbaras llevaron a la civilización al colapso y su organización se vino abajo. Murray establece en *Five stages of Greek religion* cinco niveles en el progreso de la espiritualidad griega: la edad de la ignorancia, el estadio clásico, el periodo helenístico, la conciencia del fracaso y el enfrentamiento al cristianismo. Ese cuarto estadio es descrito por Murray como el colapso del sistema de político, económico y social de la Grecia clásica. Observa el historiador que esta debacle del sistema global se tradujo, en cuanto a la producción filosófica y artística, en un giro introspectivo a nivel individual. El hombre, que hasta ese momento había concebido su existencia como parte del engranaje relativamente reducido e infalible de su ciudad, tomó

¹³ G. Murray. *Five stages of Greek religion*. Westport: Greenwood Press, 1976. pág. 63.

¹⁴ *Íbid.*, pág.100.

consciencia de su vulnerabilidad y de la falibilidad de lo humano y volvió los ojos hacia sí mismo:

This sense of failure, this progressive loss of hope in the world, in sober calculation, and in organized human effort, threw the latter Greek back upon his own soul, upon the pursuit of personal holiness, upon emotions, mysteries and revelation, upon the comparative neglect of this transitory and imperfect world for the sake of some dream-world far off, which shall subsist without sin or corruption, the same yesterday, to-day and for ever.¹⁵

En las diferentes tradiciones de las que hablábamos con anterioridad, el hombre es considerado fruto divino. Su existencia es fruto o creación de unos dioses que representan lo superior y absoluto y que, en palabras de Eliade, «incitan en realidad al hombre a crear, abren continuamente nuevas perspectivas a su espíritu de inventiva» de modo que «el hombre se hace a su vez creador»¹⁶. La concepción del hombre al mismo tiempo como semilla divina y como creador permite que su salvación pueda producirse a través de un proceso individual e introspectivo y no únicamente desde una vivencia externa, *hacia fuera*, de la espiritualidad. El universo que había rodeado al hombre primitivo hasta el momento de la debacle descrita por Murray y que se vertebraba en instituciones colectivas se colapsa y la única salida posible para el hombre es reconocer su naturaleza divina y buscar un camino alternativo, en soledad, hacia

¹⁵ *Íbid.*, pág.18.

¹⁶ M. Eliade. *Mito y realidad*. Barcelona: Guadarrama-Punto Omega, 1968. pág. 149.

la trascendencia. Como la luna, su alma brilla, pero no con luz propia. El hombre necesita de lo absoluto para alcanzar la trascendencia porque «la “realidad” se desvela y se deja construir a partir de un nivel “trascendente”, pero de un “trascendente” susceptible de ser vivido ritualmente y que acaba por formar parte integrante de la vida humana»¹⁷.

Pedro Sainz Rodríguez alerta, sobre la Edad Media y específicamente acerca de la espiritualidad hispánica, de una evolución similar hacia el individualismo. En su *Antología de la espiritualidad española* detalla cómo el modo de oración se despoja paulatinamente de «la oración colectiva, la oración litúrgica [...] hacia un tipo de oración predominantemente personal o íntima conforme la espiritualidad iba encaminándose hacia características de un mayor individualismo»¹⁸. Cabe notar aquí que este progresivo cambio de tendencia en la espiritualidad, de lo social a lo individual, está íntimamente ligado al conocimiento del mundo. En las sociedades primitivas,

religion is the work of the tribe and, as such, superior to the individual. The voice of God is the imagined voice of the whole tribe, heard or imagined by him who is going to break its laws. [...] The tribe to primitive man is not a mere group of human beings. It is his whole world.¹⁹

¹⁷ *Ibidem.* pág. 148.

¹⁸ P. Sainz Rodríguez. *Antología de la literatura espiritual española*. Madrid: F.U.E., 1988. pág. 33.

¹⁹ G. Murray. *op. cit.*, pág.21, en nota.

A medida que el mundo del que el hombre es consciente –su *tribu*– aumenta, resulta más complejo determinar la voz que se constituye como su dios y que establece unas normas sociales que han de regirlo. Así sucedió con las ciudades griegas que se vieron amenazadas por las invasiones bárbaras y por la extensión del imperio romano. Y de este modo, parece natural que, al final de la Edad Media, la llegada a América supusiera un salto cualitativo en este aspecto. El mundo conocido aumentó exponencialmente y el hombre vio reducida su existencia en relación a aquello que le rodeaba. La reflexión espiritual y filosófica hubo de pasar necesariamente por una revisión del *yo*, del *uno mismo* y de su condición de parte ínfima de un todo que era, en gran parte y cada vez más, desconocido. Por ello el pensamiento occidental exploró vías individuales de conexión con lo divino a través de la oración, la mística y la ascética, de las que tenemos célebres ejemplos en las letras hispánicas del Renacimiento.

Se trata, en fin, de concomitancias en la expresión de la espiritualidad como camino a recorrer en soledad, nos refiramos ya a la religión grecorromana, ya a la cristiana, a la filosofía o las diferentes sensibilidades espirituales²⁰; se trata siempre de la reflexión

²⁰ «[...] durante el Renacimiento, las fábulas grecorromanas continuamente se relacionaron con otras fuentes tradicionales, sobre todo con la doctrina de la revelación cristiana, pero también con la cábala judía, la mística islámica, la filosofía platónica y el hermetismo en todas sus derivaciones, básicamente con la alquimia. Esta confluencia de conocimientos permitió que en las recreaciones mitológicas primaran los aspectos alusivos a la experiencia religiosa y filosófica». R. Arola. *Los amores de los dioses*. Barcelona: Alta Fulla, 1999. pág. 10.

del hombre sobre su propia existencia e individualidad en relación con el mundo que le rodea y con el mundo que le trasciende.

Habiendo mencionado la Edad Media y el Renacimiento, resulta todavía más sencillo trasladar las palabras de Murray al final de nuestro siglo XVII. La situación de decadencia y de agotamiento general de un sistema social, político y económico que Murray vislumbra en el ocaso de la Grecia antigua es análoga a la que podemos rastrear en la segunda mitad del siglo XVII español y que relatan los autores del fin del Barroco.

En los años cuarenta del siglo XVII el imperio hispánico se encontraba ahogado por las pérdidas económicas y humanas que suponían su intervención en la Guerra de los Treinta Años y su intento por aplacar la sublevación de Portugal, la Guerra *dels Segadors* en Cataluña y las tentativas independentistas de Andalucía. «El comercio atlántico de Sevilla estaba en pésimas condiciones»²¹ y el fortalecimiento de la Casa de Borbón ponía en peligro la hegemonía de los Austrias en Europa. Las consecuencias más graves de esta situación se harían más evidentes, sin embargo, años más tarde, con la devaluación de la moneda española y sus efectos en la economía y en la vida cotidiana. Fe de ello da el propio Antonio de Solís en carta a su amigo don Alonso Carnero, Secretario de Estado y Guerra destinado en Flandes:

²¹ J. Elliot. *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica, 1990. pág. 603.

10 de octubre de 1680: “[...] No sé cómo decir a v.m. el estado en que se halla este lugar. Siéntese todavía el golpe de la moneda, que ha dejado en total perdición el comercio y acabadas las haciendas de los particulares; no hay quien cobre ni pague: los hombres de negocios confiesan sus necesidades con gran galantería y se ha hecho uso de la pobreza. [...]”

11 de junio de 1681: “[...] De las novedades de la corte, tendrá v.m. mejor informados relatores: todo es miseria y necesidad, quiebras de mercaderes y hombres de negocios; frecuencia de ladrones; y pocos días ha que se han visto presas, llamadas por edictos y pregones, las órdenes militares todas, sino es la de San Juan, que se fue por un atajo. Llegará el tiempo en que sea el hurtar galantería de buen gusto y se permita el latrocinio, porque hace los hombres cautos y avisados, como se insinúa en la *Utopía* de Tomás Moro. Este monstruo de la baja de la moneda engendró la premática; la premática, la carestía de todas las cosas; y de la carestía nació el hambre, que carece de ley y desarma los legisladores. [...]”²²

A esta complicada situación política y económica se unió la crisis sucesoria. Entre 1644 y 1646 se sucedieron las muertes de la reina, Isabel de Borbón, y la del heredero al trono, el príncipe Baltasar Carlos. El imperio quedó sin heredero y sin reina, en un cortísimo espacio de tiempo, y en una situación de total inestabilidad. Las segundas nupcias de Felipe IV con Mariana de Austria en 1649 tardaron en dar frutos que pudieran satisfacer las necesidades de la

²² E. Ochoa, (ed.) *Epistolario español*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1850. pp. 571-581. Disponible en línea: http://books.google.es/books?id=1R_XNRYQTQQC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true

corona, pues el elevado número de relaciones consanguíneas entre los Habsburgo provocaba que las nuevas generaciones nacieran cada vez más débiles. El primer varón heredero fue Felipe Próspero, pero falleció a los cuatro años. Fernando Tomás Carlos, el siguiente varón, vivió solo un año y, no fue hasta 1661, cuando la Corona aseguró la continuidad dinástica con el nacimiento del infante Carlos –futuro Carlos II, último monarca de la casa de Habsburgo–, quien reinaría hasta 1700 con salud débil.

Al atender a ambos episodios históricos –el colapso griego, por una parte, y las postrimerías del imperio hispánico, por otra– resulta sencillo establecer una analogía entre el fin de dos eras. La soledad del hombre al sentirse insignificante y al tomar conciencia de la corrupción y transitoriedad de lo terreno marca indefectiblemente la producción artística y el pensamiento filosófico de ambos tiempos, puntos culminantes de la espiritualidad individual antes de la irrupción del racionalismo griego, en primer lugar, y del neoclasicismo y el cientificismo ilustrado, después.

Las teorías evemeristas y el cristianismo

Debemos hacer especial mención, al estudiar la pervivencia de la mitología grecorromana en las sociedades occidentales posteriores, de las teorías evemeristas que surgieron hacia el siglo III a.C. En un contexto histórico cada vez más distinto a aquel en el que se había fraguado, la mitología griega necesitaba una nueva perspectiva de

estudio que la revalorizara y entroncara con las corrientes racionalistas. En su contacto con el primer cristianismo, era necesario un nuevo acercamiento a la colección de dioses y héroes que se habían propuesto como metáforas de un mundo ejemplar. Las teorías de Evémero cobraron entonces fuerza e hicieron de los protagonistas de los relatos griegos, personajes históricos célebres, autores de hazañas por el bien común, elevados a la santidad por los hombres de su tiempo. De este modo, la «herencia mitológica ha podido ser aceptada y asimilada por el cristianismo porque estaba ya desprovista de valores religiosos vivos»²³ y se sustentaba únicamente en su valor histórico.

Esta nueva mirada sobre la mitología griega hizo posible su perpetuidad y su convivencia con el cristianismo. La nueva espiritualidad revelada se sirvió del horizonte espiritual que proporcionaban las sociedades arcaicas pero historizando sus fuentes y, por supuesto, incluyendo a Cristo como el personaje histórico y modélico clave de la nueva religión.

[Christianity] is the work of the Hellenistic culture on a Hebrew stock. The books of Christianity are Greek, the philosophical background is Hellenistic, the result of the interplay, in the free atmosphere of Greek philosophy, of religious ideas derived from Egypt, Anatolia, Syria and Babylon. The preaching is carried on in Greek among the Greek-speaking workmen of the great manufacturing and commercial cities. The first preachers are Jews, the central scene is set in Jerusalem. I

²³ M. Eliade, *Mito y realidad...*, pág. 165.

wish in this essay to indicate how a period of religious history, which seems broken, is really continuous.²⁴

Murray subraya aquí uno de los elementos clave acerca de la continuidad de la mitología griega en las sociedades cristianas. Los nexos comunes entre ambas sensibilidades son más de los que pueda parecer a simple vista y uno de ellos es tan importante como la lengua. No pocas veces se ha puesto atención a la incapacidad del lenguaje para expresar determinados temas relacionados con la trascendencia y la espiritualidad. A menudo, la religión y la filosofía tratan temas de la «uncharted region of human experience»²⁵, por lo que la lengua en que se acuerda expresar determinada noción relativa a la espiritualidad o la religión marca indefectiblemente lo expresado. Las raíces del cristianismo son, pues, de lo más eclécticas y, aunque su florecimiento y hegemonía tuvieron lugar en Europa, sus inicios deben mucho al judaísmo y a culturas orientales, y su expresión, a la lengua griega²⁶.

Las teorías evemeristas marcaron, por tanto, la nueva mirada con la que debían leerse los mitos griegos pero también evidenciaron

²⁴ G. Murray. *op. cit.*, págs. 157-158.

²⁵ *Ibid.*, pág. 19.

²⁶ También a propósito de las lenguas que vehiculan el mensaje cristiano apunta Boman: «Christianity has been the religion of Europeans ever since. It is significant, however, that despite their absolute authority, the words of Jesus were preserved by the Church only in the Greek language. Not only are these two languages essentially different, but so are the kinds of images and thinking involved in them». T. Boman. *Hebrew thought compared with Greek*. New York: Northern Library, 1970. pág. 17.

el camino que debía seguir el cristianismo para perpetuarse: el matiz histórico. «Para los cristianos, Jesucristo no es un personaje mítico, sino, por el contrario, histórico: su propia grandeza encuentra apoyo en esa historicidad absoluta»²⁷. Si los dioses y héroes de la mitología antigua eran entendidos como conceptos por los griegos y ello los convertía en modelos eternos, el Dios cristiano funda su ejemplaridad en su existencia probada. Cristo es un personaje histórico que se convierte en mito, en tanto que representa un modelo que debe y merece ser repetido por su comportamiento ejemplar.

Así, no debe sorprendernos que mitología y religión cristiana convivieran felizmente durante siglos, en tanto que la primera ya no representaba una religión viva, sino literatura y, la segunda se impuso paulatinamente como nueva estructura social básica de Europa. Para el Renacimiento europeo, los mitos griegos encarnaban una manifestación más del espíritu del hombre, tan válida como cualquier otra y de la que no cabía sino aprender. «Los sabios pensaban que no había sino un solo misterio, manifestado de infinitas maneras»²⁸. Incluso durante el siglo XVII, en un país como el nuestro, de profundas raíces cristianas, las artes acudieron sin tregua a la mitología como fuente de inspiración y de expresión. Aunque ello no se percibiera, en ningún caso, como un ataque a la hegemonía católica, el poder religioso del Barroco resultó menos tolerante que el del Renacimiento y, lejos de considerar la religión griega un modo válido de espiritualidad, la relegó a un conjunto de fábulas y alegorías. El

²⁷ M. Eliade., *Mitos, sueños y misterios...*, pág.27.

²⁸ R. Arola. *Los amores de los dioses*. Barcelona: Altafulla, 1999. pág.12.

discurso oficial no dio ningún crédito a los relatos grecorromanos²⁹ y solo los artistas continuaron utilizándolos como medio de expresión de temas recurrentes de la reflexión espiritual: la búsqueda de lo trascendente y eterno, los ascensos y las caídas en esa búsqueda, la dicotomía alma-cuerpo...

La mitología grecorromana en el teatro y las artes

El ingente volumen existente de estudios sobre teatro clásico español denuesta a menudo el gran número de obras de esta época que se ocupan del tema mitológico, considerándolas un bloque de escaso interés.

El *Arte nuevo* de Lope estableció un paradigma de creación dramática que cuajó los corrales de comedias. La fórmula de la comedia de enredo enloqueció al público y durante años se sucedieron las obras de estructura e intrigas similares. Este presunto agotamiento de temas facilitó, quizá, que los poetas acudieran a la fuente inagotable de inspiración de las artes de occidente: la mitología grecorromana.

²⁹ Eliade alude al caso excepcional de Orígenes que «si bien no duda de la historicidad de la vida, de la pasión y resurrección de Jesucristo, se interesa más por el sentido espiritual, no histórico del texto evangélico. El verdadero sentido se encuentra “más allá de la historia”. La exégesis debe ser capaz de “desembarazarse de los materiales históricos”, pues estos últimos no son sino un trampolín. Insistir demasiado en la historicidad de Jesús, desatender el sentido profundo de su vida y su mensaje es mutilar el cristianismo». M. Eliade. *Mito y realidad...*, pág. 175.

Efectivamente, el gran número de fábulas recogidas sobre todo por Ovidio, ofrecía a los poetas y a los artistas en general –debemos tener en cuenta que la pintura de nuestro Siglo de Oro se nutre también en infinidad de ocasiones de este acervo cultural, y que también lo hacen la arquitectura y escultura efímeras de las celebraciones cortesanas– una gran variedad de tramas dramáticas. Por otra parte, aunque la mayoría de los espectáculos de tema mitológico iban destinados al público cortesano, muchos de los relatos no resultaban desconocidos para el público de los corrales pues, como veremos más adelante, la tradición clásica fue transmitiéndose con mayor o menor presencia en nuestras artes a lo largo de los siglos.

Sin embargo, creemos importante destacar que, además de ofrecer nuevos personajes, escenas y tramas a la literatura y otras artes, el recurso mitológico parece tener otra razón de ser más profunda. Parece erigirse –muchas veces en conjunción con la música– como el medio idóneo para la expresión de temas relativos a la reflexión espiritual. La repetición de unas fábulas concretas en una época concreta parece querernos decir que su uso no responde únicamente a la necesidad de variedad en las tramas –¿cuántas obras recrean las desventuras de Orfeo? ¿Cuántas veces Faetón y su caída sirven de metáfora en otras tantas piezas?–. En nuestro Siglo de Oro los mitos se reescriben y también se releen para hacer de ellos metáfora de las inquietudes del hombre barroco. Como perfecto reflejo del alma humana, los relatos de la mitología griega

perviven y vuelven a la literatura y a las artes para ilustrar sus más íntimos rincones, sus inquietudes y sus dudas.

El Renacimiento se encargó de redescubrir la riqueza de los textos griegos y romanos y creó una no menos rica literatura de estudio sobre los mismos. La *Genealogía de los dioses paganos*, la *Filosofía secreta*, el *Theatro de los dioses de la gentilidad* y otras tantas obras constituyen trabajos imprescindibles para comprender la traslación del acervo griego y romano a la España barroca. El siglo XVI recurrió a los relatos griegos no solo con «una finalidad artística, erudita o enciclopédica, sino que además la mitología aspiraba a enseñar, a los hombres que la estudiaban o la veían representada, los caminos que conducen a la manifestación más profunda del espíritu del hombre»³⁰. No hablamos solo de las lecturas que se hicieron de estos textos a la luz de la doctrina católica, sino también del auge de las teorías evemeristas que intentaron hacer de la mitología, ciencia, convirtiendo a dioses y héroes mitológicos en personalidades que resultaron claves en el desarrollo de la historia antigua.

Haciendo honor al tan repetido argumento de que la característica principal de la literatura hispánica de todos los tiempos es el afán de realismo, el medievo y los Siglos de Oro abrazaron estas lecturas historicistas de los mitos griegos y, en muchos casos, los trasladaron al contexto hispánico. Ello respondió a la voluntad de servirse de estos relatos para reflexionar y disertar continuamente sobre el hombre y su naturaleza, sobre sus limitaciones y su soledad ante el

³⁰ R. Arola. *op. cit.*, pág. 9.

mundo. Como no podía ser de otro modo, reflexiones de esta índole tuvieron su auge en el Barroco, momento clave de replanteamiento espiritual de la época moderna. Las guerras de religión y la profunda influencia que las estructuras eclesiásticas tuvieron en las estructuras de estado hispánicas favorecieron este tipo de lectura, pues representaban el único modo aceptable de tratar temas mitológicos. Sin abrazar los extremos de la brujería y las ciencias esotéricas, la mitología se convirtió en un conjunto de *exempla*, alternativo a las imágenes bíblicas, pero que podía convivir con ellas.

Tal y como observa Cossío, la literatura medieval más temprana acudió a los relatos épicos de la mitología griega. Así, son frecuentes las alusiones a temas del ciclo troyano y solo, más adelante, en un ciclo más tardío, se atiende a las *Herodias* y a las *Metamorfosis* de Ovidio. Reseña el autor que la *Eneida* virgiliana constituyó el primer eslabón en la cadena de transmisión de los mitos griegos a la ecléctica religión romana y, por extensión, a su literatura. Las fábulas que más adelante funcionarán como piedra de toque de tramas dramáticas barrocas no forman parte, pues, de estos primeros testimonios de mitología de la Antigüedad en textos castellanos. Será la épica, como género primigenio de las letras castellanas, quien tome como modelo a Virgilio, especialmente.

Ese segundo ciclo del que hablábamos, que introduce y perpetúa los textos ovidianos y sus reformulaciones, se le debe en gran medida a Alfonso X que, tal como explica Cossío, hizo acopio de las obras antiguas que se conocían en el siglo XIII y las introdujo,

como parte del saber universal, en su *Grande e General Estoria*. Las fábulas ovidianas se tradujeron y se difundieron pero, en la mayoría de los casos, como en el *Ovidio moralizado*, pasaron por el tamiz de la religión católica. De este modo «amplían la materia de las fábulas que [...] convierten en reflexión moral o teológica»³¹.

Hemos hablado con anterioridad de la cristianización del mito griego y de su uso como reflexión moral pero, cabe tener en cuenta que su naturaleza fue siempre la de metáfora y concepto mediante el cual reflexionar sobre la moral y sobre la naturaleza del hombre. No son sus traslaciones a la sociedad cristiana las que convierten al relato mitológico en una reflexión, pues lo es en sí mismo y así fue concebido. Fue en los albores del cristianismo cuando su naturaleza quiso cambiarse y se quiso hacer de ellos una verdad histórica que, para persistir en las artes y convivir con la estructura eclesiástica, tuvo que tomar otro enfoque.

En cuanto a autores de nuestra baja Edad Media, como el Arcipreste de Hita o Juan de Mena, podemos decir que, aunque de modo prematuro, ya empezaron a aproximarse a la sensibilidad renacentista. Ampliaron las alusiones mitológicas y también las obras ovidianas consultadas; en el caso de Mena «ningún libro del poeta sulmonense fue tan familiar al poeta cordobés, o al menos ninguno utilizó con tanta profusión como las *Metamorfosis*, en contraste con otros poetas medievales españoles, como, por ejemplo, el Arcipreste

³¹ J. M. Cossío. *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1952. pág. 16.

de Hita, que manejaron sobre todos el del *Ars amatoria*»³². La poesía cancioneril, sin embargo, puso los ojos en la tradición hispánica y dejó de lado las fuentes mitológicas hasta las últimas impresiones del cancionero.

Sin duda, el Renacimiento recuperó con fuerza el tema mitológico. Tras los tímidos inicios de los poetas medievales, los episodios mitológicos vieron aumentada su presencia, empezando en las composiciones de tema pastoril. Estas obras constituyeron al inicio una vía de escape para las capas más altas de la sociedad que, llevando estos temas a su extrema distinción, los hicieron legítimos en una sociedad regida por estrictas normas sociales y religiosas. Además de su uso en obras de creación, proliferaron en esta época las genealogías e inventarios de fábulas mitológicas que, aunque en su mayoría estaban pasadas por el tamiz del credo católico, atendían a la significación moral que subyacía tras los relatos. La *moralización* de los mitos ovidianos y homéricos los hizo aceptables en la nueva estructura social y les otorgó la potestad de constituir argumento para obras representadas en la corte. Al calor de la *Genealogía de los dioses paganos* de Boccaccio se escribieron, por ejemplo, la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya y el *Theatro de los dioses de la gentilidad*, de Fray Baltasar de Victoria, antologías que tendieron puentes y correspondencias entre ambos acervos culturales haciendo posible su convivencia. El propio Pérez de Moya explica en el primer capítulo de su *Filosofía secreta*, con el

³² *Íbid.*, pág. 20.

característico didactismo renacentista, que el objeto de su estudio son las fábulas conocidas como *mitológicas*, «que con palabras de admiración significa algún secreto natural»³³, y aquellas denominadas *genealógicas*, «que declararon unas veces, según sentido alegórico, principios y preceptos, y orden de la Filosofía natural»³⁴. La mitología se percibe como expresión de la filosofía, del saber y del pensar humano sobre lo que le rodea y, aunque se reconozca su capacidad de nutrir ingenios literarios, se mantiene su consideración como expresión del saber universal.

Igual que lo hicieron las obras renacentistas, estas ideas se trasladaron a nuestro siglo XVII. La mitología continuó gozando de una importante presencia en la lírica y, por supuesto, en el teatro. Tras la revolución teatral del principio de siglo, la comedia mitológica vivió su auge a partir de los años treinta del siglo y, junto con otros géneros alegóricos, se mantuvo hasta el ocaso del Barroco.

En sus inicios, la coexistencia del tema mítico y las estructuras de estado profundamente influidas por el poder eclesiástico, se justificó con la creación de un teatro de evasión, que ofrecía ambientes y temas diametralmente opuestos a los de la sociedad en la que se representaba y que constituía el entretenimiento cortesano perfecto. Sin embargo, su uso pronto derivó hacia la reflexión introspectiva y la herramienta de propaganda política, fruto de un contexto histórico marcadamente decadente. Las fiestas mitológicas

³³ J. Pérez de Moya. *Filosofía secreta I*. Barcelona: Editorial Glosa, 1977. pág. 5.

³⁴ *Íbid.*, pág.6

del barroco español estuvieron, con el tiempo, fuertemente marcadas por la ocasión que las propició y tuvieron una función propagandística esencial.

En el espectáculo de la fiesta quedan cubiertos el entretenimiento y la ostentación cortesanos. La mitología clásica permite a Calderón y a sus contemporáneos encontrar la forma de integrarse en aquella moda de las fiestas cortesanas que, desde los *trionfi* de las ciudades-estado italianas, había contagiado a toda Europa, pero, al mismo tiempo, llevar a cabo la intención de crear un significado por encima del tiempo, hecho de importancia primordial para la corte.³⁵

Los reyes y los personajes más destacados de la corte vieron su reflejo en las tablas. Esa traslación de las figuras cortesanas al escenario llegó a convertirse en paradigma y determinados personajes mitológicos –Acteón, Júpiter, Diana– pasaron a actuar como *alter ego* de los monarcas en escena. Lo mismo ocurrió con los espacios escénicos y con determinados relatos mitológicos, pues adquirieron un nivel de significación que trascendió la mera fábula y sirvió a propósitos más altos. La lectura de Neumeister sobre el valor propagandístico de las obras dramáticas mitológicas entronca con el estudio de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera sobre la mitificación de los personajes calderonianos. En sus palabras, determinadas «etapas de la historia del teatro privilegian el

³⁵ S. Neumeister. *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel, Reichenberger, 2000. pág. 24.

“carácter” o la esencia del personaje –como ocurre en Racine o en Calderón–, de manera que la acción dramática es el desarrollo escénico de aquel carácter o esencia»³⁶. La mitificación del personaje y su protagonismo frente a la acción dramática no hicieron sino poner aún más de manifiesto que la elección de determinados héroes de la mitología griega y la reproducción de sus fábulas en el teatro del Siglo de Oro no era gratuita. Determinados dioses, guerreros y damas de los relatos ovidianos, con el devenir de la historia, resultaron personificaciones de determinadas actitudes y reflexiones igualmente vigentes en la Antigua Grecia y en el Barroco hispánico. Los personajes históricos del siglo XVII que, puestos a la altura de los héroes griegos, se convierten en metáforas del imaginario colectivo, regresaron al alba de los tiempos, al *illud tempus* con el que abríamos el capítulo, y se convirtieron en mitos en sí mismos.

Precisamente en ese marco de recuperación de figuras míticas que se desarrolla durante el siglo XVII, surge el mito hispánico por excelencia. De la mano de Tirso de Molina, la literatura hispánica ve nacer a su mito más universal, el Don Juan; personaje favorecido por las diosas Venus y Fortuna que desafía sin cesar el orden social y que pone en entredicho los conceptos del honor y de la honra, pilares de la sociedad áurea.

³⁶ E. Rodríguez y A. Tordera. «Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro» en F. Ruiz Ramón & C. Oliva. *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus, 1988. pág. 29.

Según comentábamos, los mitos tienen en su origen un componente social muy importante y el giro hacia adentro en la reflexión espiritual tiene su raíz en la dificultad del hombre por encontrar su sitio en una sociedad cada vez más y más grande y que le enajena por momentos. La pluma de Tirso dibuja, con el mito de don Juan, todas esas inquietudes y convierte en inmortal a la personificación de la inestabilidad, de la incapacidad de pertenecer y encajar en el orden social. El burlador basa su existencia en el impulso, en el desafío constante al orden social establecido y en poner en entredicho los temores de una sociedad en profunda crisis. La forja de un mito tal solo podía darse en un momento histórico como el Barroco, cuajado de contradicciones y que constantemente buscaba mantener la fantasía del orden y la hegemonía de un imperio en declive.

Teatro griego y teatro barroco

Ara m'agradaria tornar molt enrere i evocar un moment que, sense cap mena de dubte, per a aquells que el van viure, devia estar carregat d'una màgia intensa. [...] Parlo de la primera vegada que per la porta d'aquella barraqueta, de la *skené*, que algú havia afegit tangencialment al cercle de *l'orchestra*, per aquella porta, dic, va sortir un actor que donava la rèplica al cor, un *hypokrités* amb màscara, un actor que va donar veu i cos a un mort, a un personatge de la tradició heroica i mítica.

I el mort va caminar i va parlar.

Joan Casas. «Sobre la llarga vida del teatre antic», pàgs. 13-14.

Como hemos empezado a apuntar en el capítulo anterior, se considera que en el siglo VI a.C. surgió la religión olímpica según la conocemos. De la forja de esta cosmovisión y de sus personajes y reflexiones se nutrieron en años posteriores dramaturgos, escultores y otros artistas de la Grecia antigua. De hecho, el surgimiento del teatro griego está estrechamente ligado al ritual religioso. Aristóteles ya apunta en su *Poética* que la tragedia se desarrolla a partir de los ditirambos, himnos cantados en honor de Dionisio, así como de la épica homérica y de su tono heroico. Asimismo, la comedia bebe también de rituales fálicos e improvisaciones rituales. El teatro como lo conocemos en Occidente, por tanto, constituye un nuevo modo de expresión del ritual religioso ya desde su nacimiento.

La tragedia se convirtió, entonces, en la representación escénica de la épica, haciéndose más accesible y poniendo al alcance del público las historias de personajes elevados que una vez habían existido. La representatividad de historias particulares sobre las que redoblaban universales humanos otorgó a la tragedia la capacidad de envolver a sus espectadores que, convencidos por lo que veían en escena, asumían las vicisitudes de los personajes como posibles y reales dentro del universo dramático.

En su ensayo *The Origins of Attic Comedy*, Cornford alude a un sentido de lo trágico, intrínseco al ser humano. A una necesidad, en fin, de encontrar un cauce de expresión artística capaz de reflejar la propia aprehensión del mundo. Y acerca de ello, el autor asume que, a pesar de que el teatro sea quizá la más social de las artes

no hay cabida para estudios sociológicos en torno a las causas del desarrollo de determinados tipos de obra dramática. Más bien «it is conceivable that there may be movements of spiritual life»³⁷ tras el florecimiento de una tragedia de la calidad de la griega. Por esta razón, porque el ritual está en la más profunda raíz del teatro griego, la expresión dramática debe corresponder siempre a una expresión espiritual³⁸.

La propia construcción de la obra seguía de cerca la epopeya anterior y se nutría de nuevos recursos que daban cuerpo a los personajes y convertían en reales las distintas historias, acciones o reflexiones. Precisamente el tipo de personajes que tomaban el escenario eran, según recoge Aristóteles «personas mejores que nosotros»³⁹ y, de este modo, la acción dramática se convertía en

³⁷ F. Cornford. *The origins of Attic Comedy*. London: Cambridge University Press, 1934. pág. 191.

³⁸ A este respecto, resultan sumamente interesantes las apreciaciones de Joan Casas sobre la escultura y el teatro griegos, artes ambas que vivieron especial esplendor en los siglos VI y V a.C.: «Els antics atribueixen a un llegendari Dèdal aquestes conquestes de la imatgeria. A aquelles escultures només els faltava moure's, només els faltava parlar. I aquestes mancances eren justament les que suplia aquell actor que irrompia a l'espai del cor sortint de la barraqueta. Ell era l'escultura que finalment caminava i parlava: el somni de Dèdal. [...] No hi ha cap raó per suposar que la màscara obeís a criteris de representació de la realitat diferent dels de l'escultura. I quan aquests criteris van canviar, quan l'enigmàtic somriure arcaic va ser substituït pel fred realisme de Fídias i els artesans del seu temps, amb això que els estudiosos han anomenat l'estil sever, probablement devia canviar també la forma de les màscares. J. Casas. «Sobre la llarga vida del teatre antic», en *L'escena antiga*. Martorell: Adesiara, 2016. págs.14-15.

³⁹ Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. pág.181.

ejemplar. A este efecto resultaban inmejorables toda la cantera de reyes, dioses y semidioses olímpicos que, haciendo todavía más evidente la distancia con el hombre vulgar, se erigían como modelos dignos de admiración y alabanza. De este modo, las diversas historias y sucesos de los hombres representadas en personajes heroicos adquirirían dignidad y la tragedia terminaba por dar vida y corporalizar las inquietudes del hombre;

its function is to represent the Destiny of man, the turning Wheel of Time and Fate. Greek tragedy, thanks to the peculiar genius of Greek religion, had great advantage of being able to bring upon its stage in visible form the divine powers at work behind the screen. Only the innermost mystery is never unveiled, whether it be called Zeus, whoever he be, or Destiny»⁴⁰.

A pesar de que podemos considerar que la finalidad de la tragedia es precisamente sacar a la luz lo más profundo de la condición humana y continuamente reflexionar sobre actitudes e incertezas sobre uno mismo y lo que nos rodea, las respuestas no se ofrecen a simple vista. Teniendo en cuenta que no todos los hombres alcanzan determinado nivel de introspección, la tragedia mantendrá siempre laderas ocultas para determinado público. No así para aquellos que, más cercanos a los héroes a los que se da vida en escena, son capaces de mayores *hazañas*. Ello no obstante, siempre

⁴⁰ F. Cornford. *op.cit.* págs. 206-207.

quedan parcelas de lo desconocido que, al decir de Cornford, deben mantenerse *unveiled*.

Habiendo retrocedido en el tiempo, tanto para trazar concomitancias entre dos momentos históricos y lugares bien distintos, como para recordar el origen del teatro y el argumento olímpico en la Grecia antigua, resulta más sencillo establecer relaciones entre la tradición griega y el uso del relato mítico en el teatro de nuestro Siglo de Oro. Como venimos diciendo, más allá de constituir un vademécum de personajes que ayudara a elaborar tramas dramáticas a mayor velocidad, o a disponer argumentos mágicos que dejaran de manifiesto las innumerables posibilidades de los escenarios cortesanos del momento, la mitología griega y romana tenía una función expresiva en el teatro de la segunda mitad del siglo XVII.

En una expresión artística que implica de manera tan directa a un gran número de personas que, o bien son parte de ella, o bien son espectadores, es fácil omitir o pasar por alto trascendencia alguna. En este sentido, recordar la raíz ritual del espectáculo griego nos ayuda a comprender de una mejor manera cómo el teatro es también cauce de pensamientos, ideas, emociones y sentimientos elevados. Su capacidad de apelar a diferentes niveles o estadios de esa reflexión y de alcanzar a un espectador numeroso y variado no puede en ningún caso volverse en su contra y banalizarlo; más bien todo lo contrario. El teatro constituye una confluencia de artes que, cada una a su modo, emiten su mensaje a cualquier espectador;

cada uno en su medida y a su manera, percibe esos mensajes y es capaz de aplicarlos a su propia vivencia de las cosas, a su propia percepción del mundo.

Si atendemos más concretamente a las relaciones entre la tragedia griega y el teatro de nuestro Siglo de Oro, podemos advertir que, tanto en la construcción dramática, como en temas tratados o personajes, existen correspondencias evidentes⁴¹.

La tragedia griega dispuso el prólogo al inicio de la obra. En el caso de contar con un prólogo recitado, la obra se abría con el párodo, la entrada en escena del coro que, cantando, ponía al público en antecedentes del relato que se iba a contar en escena. Estos primeros momentos del espectáculo ayudaban también a llamar la atención del público y centrar las miradas en la escena. La obertura de la tragedia griega, fuera prólogo o párodo, terminaba con el inicio de la primera propiamente dramática de la obra.

En este sentido, las loas barrocas asumieron perfectamente esta misma función en el teatro cortesano. De la mano de personajes alegóricos, las loas solían dar las claves de lectura de la comedia que les seguía y ofrecían al espectador las correspondencias entre

⁴¹ Tratamos aquí de establecer una relación entre el espectáculo griego antiguo y el hispánico en el s. XVII en tanto que representaciones artísticas de la espiritualidad colectiva. Aunque heredero del teatro griego, el teatro español de los siglos XVI y XVII presenta particularidades estructurales y de carácter que diferencian ambas dramaturgias notablemente. A este respecto, *vid.* T. Ferrer Valls, «Preceptiva y práctica teatral...», págs. 57-58, donde se recogen las consideraciones de distintos autores sobre la forja de una tragedia hispánica, diferenciada de la preceptiva aristotélica.

los personajes históricos del momento y los protagonistas de los relatos míticos de los que se iban a servir.

La sucesión de episodios de la tragedia griega tendría su correspondiente en las diferentes escenas de nuestra comedia áurea, que van tejiendo las tramas dramáticas y construyen el drama, conduciéndolo al desenlace. Como parte de este tejido dramático, la tragedia griega intercalaba intervenciones cantadas del coro, los estásimos, que bien dialogaban con los actores de manera cantada, bien constituían interludios en los que se volvía sobre el tema principal de la obra. Como veremos en el análisis detallado de las comedias de Solís, la función de la música y de las intervenciones cantadas en la comedia palaciega barroca es diversa pero, en cualquier caso, supera la de mero ornamento para constituir, como en la tragedia griega, parte esencial de la estructura dramática. Así, ya sea en personajes determinados que acaparan la parte musical de las obras, ya sea con músicos en escena, el teatro cortesano barroco recupera el coro y la música como transmisores de ideas.

Finalmente, la parte final de las tragedias griegas, conocida como éxodo, aceleraba el desenlace de la obra y, de nuevo, con parte activa del coro –cantada y no cantada– precipitaba la acción dramática. No pocas veces sucede esto mismo en piezas del teatro barroco, en las que el desenlace de la obra aúna todos los recursos escénicos posibles: movimientos escenográficos, música y un gran número de actores en escena. Para volver a ceñirnos a las piezas estudiadas y como ejemplo de desenlace espectacular, cabe destacar

el de *Triunfos de Amor y Fortuna* que combina movimientos de tramoya en un escenario que representa una escena célica, con fragmentos cantados y en recitativo y que acoge en el escenario a prácticamente todos los personajes que han desfilado por el escenario a lo largo de la obra: protagonistas, criados, dioses...

Por otro lado, mencionábamos más arriba que una de las claves que da Aristóteles para comprender la tragedia griega es que, sobre las tablas, cuenta la historia de personajes mejores que el término medio de los hombres. Esta característica unida al recurso mitológico, que lleva a la escena personajes históricos o conocidos por el espectador, favorece la ilusión de identificación. El espectador ve en el escenario a una mejor versión de sí mismo con la que no se corresponde exactamente pero que podría llegar a ser. Este hecho convierte en posibles las acciones de la trama y permite que el espectador establezca una relación con los protagonistas, mayor o menor, pero siempre existente.

Las comedias de Antonio de Solís que aquí trabajamos recurren, como la tragedia griega, a personajes mitológicos, históricos o pertenecientes a literaturas anteriores. Sin embargo, el espectador es capaz de reconocer en esas figuras mitológicas rasgos profundamente humanos con los que identificarse. Incluso en el caso de referentes más lejanos, como héroes de la Antigua Grecia, la tradición literaria ha fraguado ya correspondencias con personajes históricos de ese momento que, especialmente las loas, se encargan de recordar al espectador al inicio de las representaciones. Estas

correspondencias ofrecen al público una ilusión de proximidad y de reconocimiento con la acción que sucede en el escenario de modo que, también en la comedia palaciega del Siglo de Oro, el teatro se erige como

imitación no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la desdicha están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según las acciones, felices o lo contrario. Así pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo principal en todo.⁴²

⁴² Aristóteles. *op.cit.*, págs. 147-148.

El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música:
sus comedias mitológicas

LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE ANTONIO DE SOLÍS

Un total de once comedias componen la dramaturgia mayor de Antonio de Solís. A ellas cabe añadir *Amor es arte de amar*, que quedó inconclusa y otras tres comedias escritas en colaboración con otros autores de la corte. Por otra parte, en sus primeros años en la corte de Felipe IV Solís desarrolló un importante corpus de teatro breve⁴³; loas, entremeses y sainetes que formaron parte de los espectáculos teatrales cortesanos y que atesoraron también mucho éxito, hasta el punto de que Solís escribiera piezas cortas en exclusiva para Juan Rana, famosísimo actor del momento especializado en papeles de gracioso.

Como hemos comentado más arriba, la presente tesis se centra en estudiar en profundidad las cuatro comedias de temática

⁴³ El teatro breve al completo de Antonio de Solís ha sido recientemente editado y publicado por un el Proyecto de Investigación coordinado por Judith Farré Vidal. Judith Farré (coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve*. New York: IDEA, 2016.

mitológica. La razón de escoger este corpus de estudio es, como hemos mencionado, es desentrañar la función del mito en la construcción dramática de las obras. Además, cabe destacar que estas cuatro piezas mayores de Solís forman parte de su producción dramática realizada en la corte –teniendo en cuenta las peculiaridades textuales de *Eurídice y Orfeo* que se comentarán más adelante–. Estas obras se desmarcan del resto, tanto por el contexto en el que se compusieron y representaron, como por la temática desarrollada y el estilo en la versificación del autor.

Efectivamente, Solís se desvela, en el conjunto de su dramaturgia, como un autor muy completo, capaz de contentar a su público con obras tan dispares como *El amor al uso* y *El alcázar del secreto*. Domina con igual soltura los entresijos de la comedia de enredo y la gravedad de las comedias palaciegas y, en cualquier caso, recoge grandes éxitos de público.

Amor y obligación es la primera obra dramática escrita por Solís, en sus años de juventud, hacia 1627. A esta siguen, hacia 1632, *La gitanilla de Madrid*, escrita a partir de la novela ejemplar de Cervantes, *Amparar al enemigo* y *La más dichosa venganza*. Entre los años treinta y cuarenta saldrán a las tablas *El doctor Carlino* y *El amor al uso*, la obra de Solís que probablemente ha tenido más proyección internacional, con numerosas traducciones y que, con el éxito de público que atesoró, ofreció a Solís una mayor notoriedad como dramaturgo. Ya al servicio del conde de Oropesa tendrá lugar la representación particular de *Eurídice y Orfeo* y, a partir de 1651,

cuando Solís se traslada a la corte y forma ya parte de la secretaría del rey, su producción dramática se activará considerablemente.

Las primeras obras que verán la luz en este periodo en la corte serán piezas de teatro breve, loas y entremeses, y obras escritas en colaboración: *El pastor fido*, con Calderón y Coello, *La renegada de Valladolid*, con Silva y Montesser. En 1656 escribió Solís *Un bobo hace ciento*, célebre comedia de figurón que también ha gozado de éxito a lo largo de los siglos; mientras que 1657 fue su año dorado, pues produjo *Las amazonas*, *El alcázar del secreto* y *Triunfos de Amor y Fortuna*.

Si bien, por lo general, las obras mitológicas ocupan los últimos años de escritura dramática de Solís –a partir de 1660 se dedicó por completo a la *Historia de la conquista de México*–, no cabe hablar, en el caso de nuestro autor, de dos épocas diferenciadas. Como apuntábamos más arriba, Solís domina perfectamente la factura de los diferentes subgéneros dramáticos, y destaca por igual en la creación de comedias de enredo del tipo de *El amor al uso* y *Un bobo hace ciento*, y en el tono grave y elevado del drama mitológico que tiene su máximo exponente en *Triunfos de Amor y Fortuna*.

El tiempo que Solís compartió con Calderón en la corte le ha valido su presencia entre los escritores considerados de la escuela calderoniana y, probablemente, las obras mitológicas de Solís se asemejen al estilo del maestro en el tono, el estilo y la versificación. Ello no obstante, Solís presenta singularidades, pues su conjunto de

obras mitológicas tiene características comunes y, además, demuestra dominar también con soltura el género cómico, menos presente, quizá, entre las obras de Calderón. Sin querer hablar de evolución, en el caso de Solís sí se aprecia una profunda capacidad de adaptación al medio y de conocimiento de su público. Tanto en las primeras obras, más cómicas, como en el último ciclo mitológico el autor demuestra conocer perfectamente los mecanismos dramáticos de cada subgénero, así como los recursos extratextuales del entorno en que se encuentra. Prueba de ello son las dos versiones de *Eurídice y Orfeo*, adaptadas a escenarios tan dispares como la casa de Pamplona y el escenario cortesano, con éxito en ambos casos.

Además, igual que sucede con los dramas mitológicos, Solís demuestra un gran conocimiento de la tradición literaria en la elaboración de sus comedias. *El doctor Carlino* y *La gitanilla de Madrid* constituyen versiones personales de las obras de Góngora y Cervantes. En el primer caso, Solís se sirve del andamiaje dispuesto por Góngora en su obra inacabada para proponer un giro argumental y dejar su sello también en el lenguaje y el tipo de verso. En cuanto a *La gitanilla de Madrid*, aunque el argumento es propiamente cervantino, existe ya antes de la de Solís una versión teatral firmada por Pérez de Montalbán. En la edición a sus comedias de 1828, se comentan también las similitudes de su *Un bobo hace ciento* con *El lindo don Diego* de Moreto, aunque lúcidamente se apunta que pese a las concordancias entre dos comedias de figurón, las intenciones

dramáticas de Solís se desmarcan de los propósitos de Moreto al escribir obras tan aparentemente parecidas, pues demuestra Solís

un ingenio poco común en las situaciones en que coloca a sus personajes. En todas las escenas, y particularmente en las que habla Don Cosme, se manifiesta el talento del autor. Entre estas hay algunas bellísimas, tal es la tercera del segundo acto. El plan y el modo de conducir acreditan el ingenio del autor: no hay ningún personaje de más en esta pieza, y los caracteres son variados y están bien desenvueltos. [...] el objeto que se propuso Solís no fue pintar en Don Cosme la fatuidad y el orgullo como se propuso Moreto en *El lindo don Diego*, sino probar que un necio puede con sus acciones y discursos trastornar el juicio de las personas que le rodean.⁴⁴

Esta capacidad de adaptación a público y escenario no es sino una demostración del importante bagaje literario y teatral de Solís. Como hemos esbozado en páginas anteriores, son muchas las correspondencias entre la estructura de la tragedia griega y las comedias mitológicas de Solís. El autor se sirve, pues, de los engranajes y recursos que son propios a géneros graves para aplicarlos a sus obras más elevadas, tanto por el tipo de argumento que desarrollan como por las lecturas que trascienden a esa fábula, así como por el tipo de personajes que lleva a la escena y cómo se desenvuelven en ella.

⁴⁴ A. Solís. *Comedias de Antonio de Solís. Tomo I.* pág. 9.

Asimismo procede Solís en el género cómico, para el cual tiene también maestros en la época antigua pero en el que demuestra conocer en profundidad la escena de su tiempo. A este respecto es interesante regresar al fragmento señalado por Sánchez de Regueira en su estudio introductorio a la obra dramática de Solís. En la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro* recogida por Cotarelo y Mori se alude a Solís como «nuestro Marcial español»⁴⁵, caracterización que también recoge Serralta. Parece ser este un lugar común para alabar a Solís y para destacar su habilidad para la versificación clara, el lenguaje directo, el tono satírico y las moralejas ocultas. Del mismo modo se le relaciona con Juvenal, poniendo de manifiesto el conocimiento de los clásicos latinos del autor pero, quizá, exagerando el punto satírico de sus obras. Como destaca Regueira, efectivamente Solís domina la sátira y la utiliza en según qué personajes y obras pero está muy lejos de convertirse en un rasgo distintivo de su obra dramática en general. Gracias al inventario de la biblioteca de Solís que realizó Serralta tenemos constancia del gran número de volúmenes griegos y latinos que formaron parte de las lecturas de Solís pero, precisamente, no aparece consignado ningún volumen de Marcial⁴⁶. El estilo de nuestro autor parece forjarse a partir de un interesante conjunto de lecturas griegas, latinas, renacentistas italianas y francesas que nutren su genio y le permiten abarcar un amplio abanico de estilos y tipos de

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 4.

⁴⁶ *Vid.* M. Chevalier. «Antonio de Solís, lector de novelas». En: *Bulletin Hispanique*. Tomo 100, N°1, 1998. págs. 125-127.

literatura. De este modo podemos disfrutar tanto de su lírica –también
variada en temas y metros–, como de su teatro y su narrativa.

El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música:
sus comedias mitológicas

Triunfos de Amor y Fortuna

es el alma del buscador quien se muestra, se identifica, se revela ante lo buscado; es su presencia –y no la de lo buscado (que, por definición, no puede mostrarse)– la que testimonia el trecho de camino recorrido.

Antonio Betancor, «Apuleyo y la Fortuna», pág. 95.

Triunfos de Amor y Fortuna se compuso para formar parte de las celebraciones por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, heredero de Felipe IV al trono de España. El texto se encargó a Antonio de Solís que, desde 1651, era poeta de la corte junto a Calderón. La ocasión del embarazo de la reina Mariana de Austria propició la preparación de fastos y celebraciones variadas pues, al no haber sobrevivido ningún varón del primer matrimonio de Felipe IV, el primero que naciera de su segunda unión heredaría el trono. Finalmente, el 20 de noviembre de 1657 vino al mundo el príncipe heredero Felipe Próspero, recibido con gran alegría por la corte, que esperaba al varón que garantizara la continuidad dinástica. El motivo del encargo de nuestra obra fue, pues, de gran importancia, y la espectacularidad de la representación debía cubrir todas las expectativas.

La loa a los *Triunfos* señala las claves de lectura de la obra y ayuda al lector actual a comprender la importancia social y política del nacimiento de un heredero. Esta pieza breve que encabezó la representación sirve, no solo para determinar con precisión la ocasión para la que fue escrita nuestra obra, sino también para ilustrar con figuras alegóricas la gran relevancia del hecho que se celebraba para la sociedad del momento. Así, en nuestra loa, aparecen Apolo y Minerva, los dioses hermanos, el sol y la luna. Cantan, con ellos, los personajes alegóricos de Alemania y España – y sus símbolos, el águila y el león–, reinos unidos en las personas de Mariana de Austria y Felipe IV. Son constantes a lo largo de la loa las referencias a los aplausos del mundo entero, pendiente de este nacimiento, así como al consuelo que ha ofrecido el pequeño infante al pueblo español, incluso antes de hablar. Estos personajes alegóricos y la aparición en escena de los dioses sirven para ilustrar, también, las continuas alusiones a la naturaleza divina del rey y, por tanto, de su heredero. Los personajes de la pieza se dirigen directamente a los reyes –referidos como “Augustas Deidades”–, a las infantas María Teresa y Margarita y a los representantes de países europeos que asistían a la representación, evidenciando la carga social y política de este tipo de espectáculos y de este evento en particular.

En el documento que sirve de base a la edición que manejamos⁴⁷, impreso el mismo año del estreno de la obra, en 1658,

⁴⁷ A. de Solís. *Triunfos de Amor y Fortuna*. M. M. Puchau de Lecea, estudio y edición crítica. L. Josa y M. Lambea, transcripción poético-musical. Alicante:

se incluye una relación de los festejos que contribuyeron a la celebración del evento. Justo después de la loa, don Luis de Ulloa da cuenta de todas las fiestas y actividades que formaron parte, junto a esta obra teatral, de las celebraciones por el nuevo nacimiento. Este documento es de valor incalculable al analizar la carga social y política del nacimiento del heredero ya que, no solo describe cronológicamente las actividades –ritos religiosos, castillos de fuegos artificiales, besamanos, corridas de toros, recreación de fiestas moriscas...– sino que da detalle de la repercusión social que tuvo el evento y del grado de distinción de los invitados a la celebración.

Atender a la loa y situarnos en el contexto histórico en que se compuso y representó la obra ayuda a su entera comprensión. Por un lado, nos permite entender mejor los testimonios que nos han llegado a través de las crónicas que describen detalladamente las enormes inversiones en todo tipo de festejos, la afluencia de personajes de la corte española, pero, también, de autoridades europeas; la dimensión social del evento, en suma. Por otro lado, la inclusión de la loa al inicio de la obra es de incalculable ayuda para el lector contemporáneo que, perteneciente a una sociedad completamente distinta a la del siglo XVII, puede formarse una idea de la magnitud de las celebraciones entre las que se inserta la

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/triunfos-de-amor-y-fortuna-0/>. Todas las citas corresponden a esta edición.

representación de *Triunfos de Amor y Fortuna*. Loa y crónicas no hacen, sino, evidenciar la importancia de las fiestas cortesanas o fiestas reales como herramienta política de propaganda de primer orden.

Sin embargo, y como advertíamos en páginas anteriores, cabe atender especialmente a los relatos mitológicos escogidos por el autor para el desarrollo de la trama. Además de los personajes o animales míticos que se habían establecido como emblemas de la casa de Austria y, más concretamente, de los monarcas, tienen presencia en las tablas una variedad de dioses y personajes pertenecientes a la tradición clásica. Es necesario ubicarlos y estudiarlos con detalle para desentrañar la profundidad y diversidad de interpretaciones que ofrecen y la verdadera intención de Solís al servirse de ellos para trenzar la trama.

Triunfos de Amor y Fortuna une en escena los relatos mitológicos de Eros y Psique, y Diana y Endimión en un canto a la perseverancia y el tesón en la búsqueda del amor y de sus frutos: el nacimiento de un heredero. Es precisamente esta palabra, *búsqueda*, la que define con mayor precisión la intención del autor al escogerlos y, como reza la cita que abre este capítulo, la que revela el alma del autor, del *buscador*.

Sin duda alguna, la tradición grecolatina ofrece un amplísimo abanico de mitos que pudieron ilustrar la ocasión que propició el encargo a Solís. La elección de los dos relatos míticos escogidos responde, por tanto, a una voluntad explícita del autor que, a través

de sus personajes y sus vicisitudes, quiso llevar al escenario sus más profundas inquietudes. Bajo ningún concepto podemos considerar la elección de un episodio o figura mitológica concreta un acto trivial, ya que la mitología constituye un perfecto mecanismo polisémico con el que el hecho de contar una bella historia con entidad propia permite, también, hacer partícipe al público de otros niveles de significación que trasciendan a esa fábula.

En un estudio acerca de una obra teatral de tema mitológico como la que nos ocupa es básico atender a la emblemática y la iconografía propia de la España de los Austrias y del final del siglo XVII, porque, igual que los históricos, los aspectos iconográficos nos ayudan a leer la obra de un modo más completo. Los recopilatorios de emblemas y las planificaciones de obras arquitectónicas efímeras elaboradas para episodios reales destacables aportan información valiosísima sobre qué motivos míticos se recreaban en determinado tipo de fiestas e, incluso, en relación con determinados personajes históricos.

Era habitual, como decimos, establecer concomitancias entre personajes mitológicos conocidos, a los que distinguía un rasgo específico, y los protagonistas históricos del momento a los que se dedicaban las fiestas, así como al tipo de celebración de que se trataba. Así, si indagamos en las obras escultóricas y arquitectónicas que se destinaron al recibimiento de la reina Mariana de Austria en

la corte⁴⁸, ya se reconoce a Júpiter como trasunto de Felipe IV y a Diana como *alter ego* de la reina. También se destaca en estas obras a las figuras mitológicas de Cupido y el Himeneo, dioses del amor y del matrimonio; la Aurora, símbolo de la nueva era que empieza con el matrimonio y del nuevo heredero que ha de llegar; Iris, mensajera de Juno, diosa de la familia; y Mercurio, mensajero de los dioses que trae a España a la nueva reina. Estas correspondencias que aparecen también en la loa a los *Triunfos* y en la obra misma, nos ayudan a entender mejor el fin con que el autor utilizó determinadas tramas mitológicas.

La relación entre los reyes, como Felipe IV y el dios supremo, Júpiter, es muy recurrente, pues los regímenes absolutistas definen al rey como máximo poder en todos los órdenes, elegido por Dios para gobernar en la tierra y representarle –figura idéntica al Júpiter *deus ex machina* que no pocas veces ejerce de juez que resuelve el conflicto de las obras teatrales–. Precisamente esta definición del soberano como centro y poder en torno al cual todo gira, convierten también en habitual la correspondencia del rey con Apolo-Sol, identificación de la que se sirve Solís en la loa a su obra dramática para aludir al monarca. Por último, otro de los episodios mitológicos que suelen relacionarse con Felipe IV es la fábula de Acteón, aludida, también, por el autor en su obra; esta vez en la primera jornada, primera mutación. Era de todos conocida la gran afición de los reyes austrias a la caza y, según apunta Torrijos, Felipe IV gustaba

⁴⁸ Para más detalles sobre iconografía y emblemática del momento, véase R. López Torrijos (1995).

especialmente de este episodio mitológico, como atestiguan las numerosas obras de arte inspiradas en la fábula que el monarca adquirió para sus palacios. Es este un hecho que destacamos, por relacionar al cazador con la diosa Diana, protagonista de una de las tramas de la obra que estudiamos y trasunto de Mariana de Austria.

Precisamente a la reina consorte, madre del heredero por el que se celebra nuestra fiesta, es a quien estudiamos a continuación. En la loa aparece anunciada por el águila imperial, símbolo de Alemania, su patria. A su llegada a Madrid, según informan las relaciones de obras arquitectónicas y escultóricas creadas para agasajar a la reina recién llegada, además de con el águila, se la asocia frecuentemente con la diosa Diana. Del mismo modo que sucedía con Júpiter, esta relación atañe habitualmente a las reinas, pues las definen como la diosa virtuosa, pura y sabia, que vive el amor castamente en oposición a la diosa Venus. Además, tal como recoge Dumézil a propósito de Artemisa, relacionada con la Diana romana, esta diosa «respondería a un dios celestial indoeuropeo que aseguraba [...] la continuidad de los nacimientos y proveía la sucesión de los reyes»⁴⁹. Por otro lado, su aventura con el príncipe Endimión, una de las tramas de los *Triunfos* de Solís, evidencia su sincretismo con la Luna, hecho que la constituye complemento del Sol, el rey.

⁴⁹ J. Chevalier. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986. pág. 142.

Amor y Siques

El episodio de Amor y Psique, inserto en la novela latina *Las metamorfosis o El asno de oro*, fue uno de los mitos más recurrentes en las artes durante el Renacimiento y el Barroco. La relación que se establece entre Psique y el alma debía, necesariamente, resurgir de la mano de las filosofías neoplatónicas renacentistas y extremarse durante la culminación barroca del ideario del seiscientos. La reflexión filosófica en torno al alma que se desarrolla en estos siglos y la facilidad para insertar la fábula en la doctrina cristiana –las penurias de Siques al ser perseguida por Venus como castigo a su desobediencia y a su alejamiento del amor divino– convierten el tema en recurrente, tanto en el arte literario como en las artes plásticas. De este modo, no debe extrañarnos que sea también habitual el uso del tópico en el teatro del siglo XVII, que dio lugar a títulos como una *Psiques y Cupido* de Lope de Vega que no se ha conservado, un auto del mismo título de Valdivielso, dos autos y una comedia, *Ni Amor se libra de amor*, de Calderón de la Barca, compuesta en fecha próxima a *Triunfos de Amor y Fortuna*, y versos de Salazar y Torres contenidos en su *Cítara de Apolo*, de realización posterior a nuestra fiesta. Esta afluencia de obras inspiradas en la fábula de Apuleyo estuvo precedida por otras tantas en la época renacentista en la que, como apuntábamos antes, el relato se alzaba como la ilustración perfecta del ideario neoplatónico. Así, los más grandes poetas del Humanismo y el Renacimiento español dedicaron versos

a los amores de Psique y Cupido; entre ellos, Juan de Mal Lara, Gutierre de Cetina o Francisco de Herrera.

Gran parte de la enorme difusión del relato en el ámbito hispánico puede explicarse por el éxito de la traducción de 1513, de Lope de Cortegana. Algunos de los nombres citados antes, partieron de la traducción al castellano, tal como declaran en sus propias obras, mientras que otros, como Herrera, acudieron directamente a la primera fuente. Es poco probable que Solís partiera de la traducción de Cortegana en lugar de hacerlo del original latino. Como buen erasmista, Cortegana se mantuvo fiel al texto de Apuleyo y realizó su traducción intentando mantener el estilo del autor africano. A pesar de esto, el texto del traductor introduce algunas variaciones y simplificaciones, fruto de su afán pedagógico, que no encajan con el cultismo y la precisión de Solís al recrear el relato en los *Triunfos*. Estas diferencias no son apreciables en cuanto al contenido de la fábula –como hemos apuntado, Cortegana es estrictamente fiel al traducirla–, sino que tienen que ver con el estilo y la expresión. Un autor del Barroco, como Solís, plasma en sus obras su profundo conocimiento de la mitología clásica, por lo que ilustra sus textos con numerosas perífrasis o sinónimos para un mismo concepto o personaje mitológico. La traducción de Cortegana, por el contrario, gusta de facilitar la lectura al público, por lo que introduce numerosas simplificaciones, especialmente, en lo que se refiere a elementos míticos que pueden resultarle lejanos. Además de la cuestión terminológica, parece factible pensar que la fuente de Solís

fuera el relato original de Apuleyo debido a su honda formación humanística en la Universidad de Salamanca⁵⁰.

La trama argumental de *Triunfos de Amor y Fortuna*, en lo que se refiere al relato de Amor y Siques, sigue el modelo de Apuleyo. Las variaciones más evidentes que se observan corresponden a la eliminación de algunas partes del relato para acomodar la acción de Siques a la de Endimión y Diana y poder, así, concentrar ambas en las tres jornadas que impone la preceptiva. El duro castigo de Venus a Siques se reduce notablemente y tenemos noticia de él en el largo monólogo de la propia princesa al iniciarse la tercera jornada en una narración referida, no en la acción dramática propiamente dicha.

Por otra parte, en la dramatización de Solís, la relación del dios con Siques se ajusta a la ley del decoro. Este aspecto, también se observa en la traducción renacentista, que acomoda los términos para rebajar la sensualidad del relato latino. Así, mientras el relato de Apuleyo contempla pasajes de intenso erotismo entre la pareja,

⁵⁰ Para mayor detalle en cuestiones específicas de la traducción de Cortegana véase Escobar Borrego (2002). Efectivamente, en el detallado trabajo de Serralta (1979) acerca de la biblioteca de Solís, se encuentran tres tomos en octavo, valorados en 20 reales de vellón, de las obras de Lucio Apuleyo. Estos documentos se listan entre las obras latinas, mientras que no aparecen en el elenco referencias a la traducción renacentista al castellano. Este hecho refuerza la tesis de que la fuente de Solís para su recreación mitológica fue el original latino y no la obra de Cortegana.

en *Triunfos de Amor y Fortuna* la castidad regirá los encuentros entre Amor y Siques⁵¹:

AMOR Sabré merecer tu agrado
 sin que pisen mis afectos
 la línea de tu decoro.
 (vv. 1509-1511)

No debe sorprender que se produzca esta variación ya que, también en la iconografía de la Edad de Oro, Amor y Siques representan siempre el matrimonio divino, la unión sagrada que se constituye mediante la intercesión de Júpiter, dios supremo.

La alteración más evidente del relato mitológico de Apuleyo por parte de Solís se encuentra en los personajes que siembran la duda en Siques. Mientras en el mito son las hermanas envidiosas quienes incitan a la princesa a descubrir a su amante, en la obra es Morfeo quien lo hace, dirigido por la diosa Fortuna que anhela ganar la batalla que libra con Amor. De modo muy parecido se altera, en la mutación quinta, el episodio en que Amor despierta y reconoce la traición de su amada: en el relato de Apuleyo el hecho ocurre porque Siques derrama aceite de una lámpara sobre Amor,

⁵¹ «Si el Alto Renacimiento encontró en el motivo del festejo nupcial de Eros y Psique un pretexto idóneo para ilustrar sus epitalamios, el Manierismo se volcó en las posibilidades que ofrecía el encuentro de los amantes en la alcoba para adentrarse en un refinado e introspectivo erotismo. [...] A mediados del siglo XVII Psique se vuelve reflexiva y solitaria. Claude Lorrain nos la muestra –tal vez ya abandonada por Eros, tal vez ignorante aún de su existencia– en un elegíaco paisaje teñido por la melancolía del crepúsculo [...]». Apuleyo, *Eros y Psique*. Girona: Atalanta, 2006. págs. 99-101.

mientras que en nuestra fiesta real es la luz de un farol –entregado a la doncella por Morfeo– la que despierta al dios. Ya en la tercera jornada, el encuentro de los amantes en la fiesta pastoril será interrumpido, de nuevo, por causa de la Fortuna. Todas estas ocasiones en las que se reúne la pareja constituyen variaciones creadas por Solís. En el relato que consideramos su fuente, Siques y Amor disfrutaban de largo tiempo juntos, siempre en el palacio del Amor, hasta la traición de la princesa. En ese momento el dios es recluido por Venus y los amantes no podrán volver a verse hasta que Siques caiga víctima de un profundo sueño al abrir el cofre que le da Proserpina.

Un relato de tan numerosas escenas debe verse necesariamente reducido o modificado en su adaptación teatral; especialmente, si se trata de amoldarse a una preceptiva tan rígida como la Comedia Nueva. En el caso de los *Triunfos de Amor y Fortuna*, las variaciones no son solo un mecanismo de ajuste, sino que cumplen una importante función dramática. Como apuntaremos más adelante, constituyen herramientas de intensificación del dramatismo de la trama mitológica, pues la alteración del relato de Apuleyo resulta necesaria para evidenciar ciertos elementos, en especial, el tesón incansable de Siques, que busca, una y otra vez el modo de cumplir penitencia por su ofensa a Venus y reencontrarse con su amado.

Historia y fortuna del relato mitológico

Vencer el Amor a muchos es mucho vencimiento;
rendir valeroso a todos es una ilustre vitoria;
pero triunfar de sí mismo es, sin duda, entre
sus vitoriosos trofeos, el más glorioso triunfo.

Fray Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad*.
Tercera Parte, Libro III, Capítulo IX, pág. 256

Como hemos destacado, el mito de Eros y Psique gozó de una importante fortuna en las artes occidentales, con especial éxito durante el Renacimiento. Sus posibilidades dramáticas y su entidad propia se manifiestan desde su concepción, como parte de una novela, *El asno de oro*, de la que puede fácilmente desgajarse. Precisamente su función dentro de la macroestructura de la obra a la que pertenece en origen, ofrece pistas sobre la profundidad filosófica, espiritual o de reflexión del relato. Recordemos que este relato mitológico tiene lugar entre los libros IV y VI de la novela y que Apuleyo se sirve de él para ilustrar a una muchacha, retenida como el asno en la cueva de unos ladrones, sobre los males de la curiosidad. Como el relato mítico en nuestra obra de teatro, esta novela dentro de *El asno de oro*, tiene una función, una razón de ser.

Il racconto rappresenterebbe il destino dell'anima, colpevole del peccato di *hybris* (per aver tentato di penetrare un mistero che non le era consentito di svelare), la quale deve scontare

la sua colpa con umiliazioni ed affanni di ogni genere, prima di rendersi degna di ricongiugersi al dio.⁵²

Llegados a este punto, ¿por qué Solís escoge el mito de Amor y Psique para complementar al de Diana y Endimión en esta fiesta por la llegada de un heredero? Pueden establecerse fácilmente relaciones entre los personajes mitológicos de los relatos escogidos y los reyes Felipe IV y Mariana de Austria. Endimión y Siques representan el tesón de los monarcas, la porfía en dar al imperio un heredero. Pero parece claro, también, que Solís maneja mitos de trasfondo más profundo y que, además de servir a la ocasión para la que se concibió la fiesta, los relatos con los que el autor trabaja son representación de una reflexión más honda y de mayor extensión que, en este caso, el nacimiento del heredero.

Siques y Endimión funcionan como trasuntos del alma humana en búsqueda constante por recuperar su mitad perdida, su mitad divina. A ambos personajes les mueve una «sorta di nostalgia della pienezza originaria» y su representación mítica y escénica es siempre «“in cammino”, perpetuamente alla ricerca di qualcosa che consenta di oltrepassare i limiti di un’esistenza puramente simbolica»⁵³. Psique es la expresión del alma perdida que, unida a lo divino *in illo tempore*, está condenada a penar e intentar constantemente alcanzar de nuevo el absoluto. Del mismo modo sucede en el caso de

⁵² U. Curi. *Miti d’amore. Filosofia dell’Eros*. Milano: Bompiani, 2007. pág. 291.

⁵³ *Íbid.*, pág. 81.

Endimión que analizaremos más adelante; su presencia escénica es un continuo buscar a Diana o a su imagen.

El dios Amor, en *Triunfos de Amor y Fortuna*, adopta la iconografía del muchacho alado y ciego pero entronca directamente con la concepción platónica del Eros que constituye el «camino hacia el conocimiento del bien y la belleza», es «concordia y concierto, forma parte de la armonía que debe regir el alma»⁵⁴. Su papel en la trama es de contrapunto y compañero de Siques, el alma, que yerra por los sucesivos caminos y cárceles que se le presentan sobre las tablas, huyendo del rigor de Venus. Amor, en su divinidad, es quien ofrece a Siques la ayuda necesaria para alcanzar el Bien platónico, el último estadio del alma en el mundo inteligible, donde conviven la idea de Bien, de Belleza, de Armonía.

En la trama de los *Triunfos*, debemos entender el Eros como «presencia organizadora de lo humano» que expresa su «primacía sobre el puro instinto»⁵⁵ y, por tanto, desterrar la idea de que Amor personalice la concupiscencia por oposición a Siques⁵⁶, el alma. No se trata de un personaje que insista en retener a Siques en las pasiones humanas sino, todo lo contrario. Constituye la entidad superior que, mediante su amor y el himeneo final, le otorga la

⁵⁴ R. Andrés. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2014. pág. 672.

⁵⁵ *Íbidem*.

⁵⁶ Esta es la lectura que ofrece, por ejemplo Pérez de Moya y que reduce la figura de Cupido a: «un deseo que en nosotros nace de gozar de los carnales deleites, con aquellas figuras que en nuestro pensamiento hermosas fueron juzgadas». Pérez de Moya, *op. cit.*, libro I, p. 283. Según Arola, la imagen frívola del Eros tiene raíz alejandrina.

divinidad perdida⁵⁷. Betancor nota que, ya en *El Banquete*, Platón había considerado a Eros un *daimon* que, «acostumbrado a pasar fatigas y a pernoctar a la intemperie, emprenderá una búsqueda cada vez más ambiciosa que lo encaminará hacia el Bien y lo revelará finalmente como un impulso o guía trascendental del ser humano⁵⁸». De estas palabras podemos extraer que el camino de penurias es compartido por los dos protagonistas míticos. Aunque Amor es la figura divina de la pareja, como *daimon* platónico, debe transitar una suerte de camino de perfección y de búsqueda del Bien. En conjunción con Siques, mortal virtuosa que también experimenta ese proceso de purificación, alcanzan ambos el Olimpo. La divinidad de Amor ofrece al alma humana bella y escogida, la posibilidad de regresar a su entidad divina. El personaje, pues, encarna al mismo tiempo la evidencia de la imperfección humana y el medio para superarla; Amor es para Siques –para el hombre– una

forza letteralmente *redentrice*, in quanto induce al *ritorno* - a ritornare ad essere *quell'uno che eravamo*. E dunque all'amore è riconosciuta la funzione di riscattare da una condizione

⁵⁷ Respecto a la unión entre dioses y mortales, valgan estas palabras de Raimon Arola: «La fuerza del amor reúne lo inferior con lo superior, el fuego con el agua, el hombre con la mujer, pero además, esta conjunción es el principio de toda generación [...] cuando el hombre celeste se une a la mujer terrestre, cada uno recupera aquello que le faltaba». Raimon Arola. *Los amores de los dioses*. Barcelona: Alta Fulla, 1999. pág. 35.

⁵⁸ Apuleyo, *Eros y Psique*. Traducción de Alejandro Coroleu. «Apuleyo y la Fortuna» de Antonio Betancor. Girona: Atalanta, 2006. pág. 78.

umana vulnerata e depontenziata, risolevandoci verso un'integrità perduta.⁵⁹

El personaje de Siques ha sido estudiado desde infinidad de puntos de vista. Curi recoge los más destacados; desde las lecturas platónicas hasta las interpretaciones relacionadas con Freud y C. G. Jung⁶⁰. El relato de Apuleyo y la tradición la dibujan como una joven de belleza sin par. Siguiendo con el discurso que nos llevaba a hablar de Amor como principio básico de la armonía, la belleza de Siques, del alma, es quien le confiere su salvación. La joven constituye el perfecto símbolo del alma humana y de su evolución. Al inicio del relato, Siques es una alma tan bella que no encuentra quien la despose entre los mortales. Su pureza es envidiada y temida a partes iguales y la aleja de sus semejantes. Solo un dios, Amor, es digno de desposarla y gozar con ella de la felicidad plena en su palacio. Sin embargo, la humanidad de Siques alberga la imperfección. El alma humana, representada en ella, guarda en su seno un ápice de indignidad que, representada en sus hermanas o en el dios Morfeo –depende de si acudimos al relato de Apuleyo o a los versos de Solís– la hace dudar. La duda es siempre la causa de la caída del ser humano y, así, en Siques, es la causa de su infelicidad. Sus vacilaciones la llevan a transgredir su pacto con Amor e intentar verlo. Esa curiosidad es quien la hará perder su santidad y regresar a un mundo de penas y pesares, castigos enviados por

⁵⁹ U. Curi, *op. cit.*, págs. 83-84.

⁶⁰ *Vid.* Curi, *op. cit.*, págs. 163-164.

Venus. Este camino de purificación será redentor y junto al amor de Eros supondrán la salvación de Siques que, ya definitivamente, alcanzará la divinidad junto a su marido.

Parece no haber duda, pues, de la importantísima carga simbólica del personaje que constituye la representación perfecta de las vicisitudes del alma humana en el mundo. Una alma, en cualquier caso, escogida para regresar a su estadio primigenio, a su feliz *illo tempore*, a su divinidad perdida. En este camino, Amor no supone una traba ni mucho menos un lastre que la empuje a las pasiones terrenas sino, todo lo contrario. Como decíamos antes Amor es el contrapunto necesario para la salvación de Siques, es el fin perseguido por el alma y, al fin, conseguido.

Apuntábamos antes que el mito de Eros y Psique gozó de especial notoriedad durante el Renacimiento por la facilidad con que se asimila a las filosofías neoplatónicas. La interpretación de Psique como alma es descrita por Boccaccio en su *Genealogía* con las siguientes palabras:

El alma, cuando poco prudente da crédito a tales demostraciones y desea ver lo que se le niega para matarlo si su forma no corresponde a su deseo, ve la hermosísima figura de su marido, es decir las obras exteriores de Dios, no puede ver su forma, esto es su divinidad, porque nadie ha visto nunca a Dios; y cuando con la pequeña chispa lo lesiona y hiera, esto es con el deseo soberbio, por cuya causa se ha hecho desobediente y confiada de la sensualidad, pierde el bien de la contemplación y así se separa de su esposo divino. Finalmente, arrepentida y enamorada, se preocupa con

astucia de la pérdida de sus hermanas y hasta tal punto las oprime que no tienen fuerzas algunas contra la razón. Y expiando su presuntuosa soberbia y desobediencia con calamidades y desgracias, obtiene de nuevo el bien del amor divino y de su contemplación y se une eternamente a él cuando, dejando las cosas perecederas, es llevada a la gloria eterna [...]»⁶¹

Para Betancor, el devenir de Siques corresponde a la persecución de un objetivo en la que Eros, el *daimon* platónico que nombrábamos más arriba, «antecede a la razón dictándole secretamente un curso y un objetivo que ella, por sí misma, no puede alcanzar: recuperar el mundo perdido»⁶². Esta lectura entronca directamente con la propuesta por Curi y define la profundidad de un personaje tan rico y simbólico como el de la princesa. Es claro que el relato que protagoniza junto a Amor ofrecía a Antonio de Solís una trama ya creada, con enredos y trazas ya establecidas que solo era necesario variar ligeramente para adaptar a los otros personajes de la comedia. Este hecho, sin embargo, no es suficiente para justificar su presencia en los *Triunfos*. La elección de los relatos mitológicos –más adelante desgranaremos el de Diana y Endimión– revela a Solís como buscador y muestra el modo en que el autor emplea su obra para reflexionar sobre sus inquietudes más hondas. Siques, el alma humana, no deja de perseguir –igual que Solís– el ascenso, el reencuentro con un estadio superior, con una vivencia espiritual plena.

⁶¹ G. Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*. págs. 377-378

⁶² Apuleyo, *op. cit.*, pág. 93.

Por otro lado, en el relato original, Apuleyo concibe dos caídas en el proceso de ascenso de Siques. Aunque Solís atienda únicamente a la primera, a la *curiositas* de la princesa que sucumbe a la tentación de Morfeo, el relato de *El asno de oro*, contempla una segunda caída. Venus castiga a Siques con un conjunto de penalidades; aunque todas ellas parecen de imposible cumplimiento, la princesa salva los obstáculos gracias a la ayuda de criaturas y dioses, conmovidos por la severidad de Venus y sobrecogidos por la belleza de Siques, por la pureza de su alma. El último de estos desafíos consiste en descender al Hades y traer, desde allí, un cofre de Proserpina. De nuevo la *curiositas* se apoderará de nuestra princesa y hará que abra dicho cofre, siendo inmediatamente invadida por un profundo sueño del que solo Amor la salvará. Esta escena es ligeramente transformada por Solís que nos habla a partir del verso 2307⁶³ de una ampolla que Siques ha de rellenar con agua del Cocito. En los *Triunfos*, como decimos, esta escena se modifica y solo sabemos de la empresa infernal a través de un discurso referido de la propia princesa. De cualquier modo y aun teniendo en cuenta esta variación, se contempla un descenso de Siques a los infiernos y un posterior ascenso. Este viaje se carga de significado si comprendemos la dimensión alegórica y simbólica que envuelve al

⁶³ Siques Mandome un día traer,
llena de nocivo humor,

de la fuente en que el Cocito
su primer vena adquirió,

una ampolla de cristal.
(vv. 2307-2311)

personaje de Siques. Como alma humana, está señalada con el pecado, condenada a la caída en su camino de ascenso y de salvación. En este sentido, se constituye como figura adánica que se condena a sí misma por un pecado de curiosidad y de desobediencia; en definitiva, al personaje le pierde su soberbia al desafiar al Absoluto. El viaje del alma humana en el mundo se traduce en el personaje de Siques en un conjunto de penalidades que, tras dos descensos –la pérdida de confianza de Amor y el viaje al Hades– consigue alcanzar su plenitud, recuperar su esencia divina y elevarse al Olimpo.

El propósito de Solís al escoger al personaje de Siques y el relato que protagoniza junto a Amor es, por tanto, idéntico al que tuviera Apuleyo al escribir su historia:

non soltanto [...] *delectare* il lettore, ma anche ammaestrarlo, narrando una vicenda che deve perciò essere intesa come una allegoria, mediante la quale è proposto un vero e proprio itinerario di graduale redenzione, capace di mostrare la forza vivificante e salvifica dell'unione fra l'amore e la conoscenza.⁶⁴

Solís acudirá a la mitología para ilustrar el arduo camino del alma humana en su búsqueda de lo absoluto. Camino de penalidades, en efecto, pero al que espera un desenlace feliz siempre, en la pluma de nuestro autor.

⁶⁴ U. Curi, *op. cit.* pág. 296.

Diana y Endimión

Diana y Endimión protagonizan la segunda de las tramas mitológicas de los *Triunfos de Amor y Fortuna*. Tal como hemos visto en el caso de Amor y Siques, la elección de su romance no es en absoluto arbitraria, sino que se complementa a la perfección con la anterior para, en conjunto, reforzar la lectura alegórica de ambas.

En primer lugar, es preciso destacar el sincretismo que se produce entre las divinidades de Diana y la Luna. Perpetuada por la tradición como diosa casta de la caza, Diana se reconoce también como Luna por ser nieta de la Titánide Febe, la Brillante, hija de Urano y Gea, y madre de Leto⁶⁵. Este sincretismo afecta, efectivamente, al significado profundo del relato en diversos aspectos. En primer lugar, permitirá encontrar en el personaje de *Triunfos de Amor y Fortuna* atributos correspondientes a las dos deidades. Por otro lado, se incorporarán a la esencia de la diosa, determinados aspectos que la tradición espiritual ha adjudicado al planeta Luna, habitualmente en contraposición al Sol.

A modo de sucinto recordatorio: el mito cuenta que el Amor hirió a la Luna con sus dardos por orden de Venus, a quien había ofendido. La diosa Luna se enamoró entonces de Endimión, un pastor bellísimo de Caria, y se unió a él. Temerosa de que su amado mortal envejeciera y muriera y de que su relación empañara su fama de castidad, la Brillante pidió a Júpiter que concediera al pastor un

⁶⁵ Ovidio, *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 1995. Libro I, págs. 193 y 216, en nota.

deseo: el sueño eterno que le permitiera mantenerse joven y perpetuara sus secretos encuentros.

Durante los siglos XVI y XVII encontramos diversas recreaciones de la fábula de Endimión y Diana, especialmente en el género poético. Gaspar de Aguilar, en el Renacimiento, escribe una *Fábula de Endimión y la Luna*. Ya en el siglo XVII, Díaz Callecerrada, discípulo de Jáuregui y Lope, publica su *Endimión*, centrada en los encuentros entre la diosa y el pastor. Aunque no tuvo tanta fortuna como el relato de Eros y Psique, el mortal que consiguió enamorar a la diosa desdeñosa se mantuvo como símbolo del poder del hombre de alma buena que conquista lo divino. Los encuentros de Endimión y la Luna se producen siempre al amparo de la noche y Venus e Hypnos, quien vela el sueño de Endimión con su antorcha, son sus testigos en las idílicas colinas de Caria.

La dramatización de Solís se distanciará de la versión mítica al contemplar por un lado, el sincretismo de la Luna con Diana –por lo que la caracterización de la diosa se enriquece con los atributos de las dos divinidades– y, por otro, la descripción de Endimión como príncipe de Caria. La castidad de Diana y su desdén hacia el príncipe complican la trama, que se desarrolla paralela a la de Amor y Siques, porque ambas relaciones resultan desiguales: Endimión es un príncipe mortal y su amada, una diosa; lo mismo que ocurre, aunque inversamente, con Siques y Amor.

Endimión se presenta en *Triunfos de Amor y Fortuna* como un joven príncipe que ofende a Venus al declarar que, no solo Siques

la supera en belleza, sino que Diana, eterna rival de la diosa del amor, destaca sobre ambas. Aquí se inicia el conflicto; a la rivalidad de las diosas se añade la disputa entre Diana, que desdeña a Endimión, y el amante, que insiste en luchar por su amor. Endimión acude, entonces, en busca del amparo de Morfeo, pintor de figuras durante el sueño –segunda jornada, cuarta mutación–. Diana, a su vez, se ha quejado al hijo del Sueño de que la imagen que ofrece al joven fija su belleza, pero no el desdén que le manifiesta, de modo que el príncipe resulta dichoso, aun ofendiendo a la diosa. En la gruta de Morfeo, Endimión se acoge al cuidado del dios, pues es el único que puede concederle una copia de Diana y, al mismo tiempo, disculparle del atrevimiento de amar a una diosa, ya que lo hace durante el sueño. Diana se siente traicionada y aprovecha el sueño de Endimión para robarle el retrato en la mutación quinta. Júpiter, dios supremo, imparte justicia en el conflicto entre la diosa y el príncipe: decide conceder a Endimión el sueño eterno y permitirle que goce dichoso de la copia que Morfeo ha realizado de Diana.

ENDIMIÓN ¿Dónde vas, hermoso dueño?
¡No me dejes! ¡Ay de mí!
¿Si fue sueño? Pero sí,
que mi dicha siempre es sueño.
(vv. 2167 - 2170)

Igual que ocurría con el mito de Siques y Amor, las variaciones que observamos sirven a la construcción dramática del texto. Por un lado, Endimión se convierte en príncipe para establecer el paralelismo con la otra pareja protagonista de la fiesta –el dios Amor y la

princesa Siques-. Por otro, el sincretismo de la Luna con Diana y sus atributos, principalmente su desdén, ofrecen al autor la posibilidad de idear trazas y encuentros y desencuentros que obstaculicen la trama de la obra. Por último, aunque el relato mitológico contempla que la Luna cae rendida ante los encantos de Endimión y, enamorada, pide a Júpiter que le conceda el deseo de dormir eternamente para facilitar sus encuentros, en nuestra obra el desenlace corresponde al decreto divino de Júpiter, *deus ex machina* que gobierna los hilos que tejen la obra.

El personaje mitológico de Endimión es la ilustración perfecta del funcionamiento de las teorías evemeristas como generadoras de mitos que adelantábamos en el capítulo primero. Si acudimos a Boccaccio, así como Fray Baltasar de Vitoria, Endimión resulta ser el primer sabio que, tras largos años de meditación, alcanza a comprender los diferentes cursos de la luna:

Dice el mismo Fulgencio que este Endimión fue el primero que encontró la explicación del curso de la luna y se dice que había dormido durante treinta años porque a juicio de los necios los que se entregan a la meditación duermen, esto es pierden el tiempo. O quien se dedica a sus meditaciones, de hecho no de otro modo que si durmiera, se inmiscuye en obras activas, lo cual se ha dicho acerca de Endimión.

Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, pág. 245

Tales Milesio fue el primero que halló la razón del eclipse de la Luna, el primero que en Roma supo este natural misterio

fue Sulpicio Galo, según que lo afirma Plinio, y sus varios discursos y crecientes y menguantes, Endimión. Y esa debió de ser la causa de decir que era su amante de la Luna.

Fray Baltasar de Vitoria, *Theatro de los dioses de la gentilidad*,
Segunda parte, Libro Quinto de Diana, capítulo II, pág. 312

Si nos remitimos a esta teorización de los principios de la Edad Media, Endimión resultaría ser un personaje histórico, reconocido por su hazaña de alcanzar la comprensión de los ciclos lunares tras largas temporadas de aislamiento y abstracción. Su importantísimo logro y las circunstancias que le hicieron alcanzarlo, reunieron las cualidades necesarias para engendrar un relato mítico que sería especialmente fecundo en el Renacimiento y el Barroco. El sincretismo de la diosa Diana con la Luna y la fuerte carga simbólica del astro, aportaron el resto y Endimión se convirtió, así, en representante universal del hombre escogido que, a través de la contemplación, alcanza cotas del saber inasumibles para el común de los mortales. Sin embargo, Pérez de Moya, aunque fiel traductor de Boccaccio en gran parte de su *Filosofía secreta*, se aleja del autor del *Decamerón* en sus comentarios acerca de Endimión: «Según San Fulgencio fue un gran sabio el cual primero halló el arte y orden del movimiento de la Luna»⁶⁶. Alude Pérez de Moya a Fulgencio de Cartagena, uno de los padres de la Iglesia, aunque parece olvidar el nombre del astrónomo que primero atendió a los crecientes y los menguantes.

⁶⁶ J. Pérez de Moya, *Filosofía secreta II*, pág. 33.

Así, otorga el nombre de Endimión únicamente al personaje mitológico, deslindando así historia y mito clásico. La condición de elegido de Endimión se ve reforzada al poner en relieve, también, el tesón y la perseverancia necesarios en el ejercicio de la contemplación y el estudio. La voluntad de desentrañar los secretos últimos, a sabiendas de que no están al alcance de todos, constituye una característica esencial del personaje mítico y del personaje de los *Triunfos*. En ese sentido, se refuerza el paralelismo con Siques, protagonista de la trama paralela en la obra, y con Felipe IV, a quien se homenajea con la fiesta real, y de quien se celebra el empeño en dar a la corona española un heredero.

El sueño profundo de Endimión que, en algunas versiones del relato se perpetúa durante más de treinta años, es *conditio sine qua non* para la consecución de su objetivo. Como puede verse en las citas que hemos seleccionado, tanto Boccaccio, como Vitoria y Pérez de Moya, atienden a la relación entre el sueño profundo y el estado de reflexión o contemplación. Para alcanzar la unión con lo divino, tal y como hace Endimión al descubrir los secretos de la Luna, es necesaria la desvinculación con el mundo. Sirviéndonos de la terminología platónica, el alma humana necesita de la muerte –o del sueño– del cuerpo, para alcanzar el más alto estadio del mundo inteligible. Endimión, como los elegidos, debe abandonar su condición de mortal y ascender –a la cima del monte Latmio, según el relato mitológico– para tener acceso a la verdad, al amor de Diana. Ecos de esta relación sueño-muerte podemos encontrar en la mutación sexta de los *Triunfos*, que traslada la acción a la Mansión del Sueño.

Con esta escena, Solís permite introducir perfectamente el sueño eterno de Endimión ya que, con la intervención del pintor de figuras, se avanzará la resolución de Júpiter para el conflicto entre Diana y Endimión: para no violentar la castidad de la diosa, se otorgará al príncipe de Caria la posibilidad de amar en sueños a su imagen.

En cuanto a esta escena, podemos considerar que tiene un antecedente directo en la comedia *Querer por solo querer* de Hurtado de Mendoza, representada en fecha próxima a 1622⁶⁷. El caballero Felisbravo, igual que Endimión, busca refugio en un retrato de su amada Celidaura. Esta, al descubrirle dormido con el retrato en la mano, castiga al enamorado por la tibieza de su sentimiento que, en lugar de animarle a amarla directamente, se contenta con el goce de su imagen. Diana sorprende en idéntico cuadro escenográfico a Endimión que acude en busca de la ayuda de Morfeo para aliviar el rechazo de la diosa. Diana, no obstante, no castigará la poca iniciativa del príncipe, sino la osadía que le ha llevado a capturar su belleza en un retrato⁶⁸.

⁶⁷ La determinación de la fecha es controvertida. Vid. George Peale, «*Querer por solo querer*, un hito en la historia materialista del teatro cortesano», en Judith Farré (coord.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Iberoamericana, 2009. pág.124.

⁶⁸ *Querer por solo querer*.

CELIDAURA	[...] ¿Qué agravios son estos, cielos? ¿Injusto queréis que os nombre retrato mío, y en hombre que aún no le cuesta un desvelo? Tu ignorancia y vanidad me obliga a estalle temiendo esposo, pues va cumpliendo
-----------	---

A menudo la tradición ha querido, además, sellar la unión de Endimión y la diosa con el símbolo del beso que, como recuerda Olivares en su artículo «Apologética, mítica y mística en *El divino Narciso*, de Sor Juana» está ya presente en el *Cantar de los cantares*⁶⁹. La esposa, en su búsqueda infatigable y ascendente del Amado exclama «Que me bese con los besos de su boca» (*Cant.* 1 : 2), estableciendo el beso como símbolo de la unión entre lo mortal y lo divino y poniendo en relieve, con la redundancia, la necesidad de que el encuentro entre ambos se produzca de modo directo, sin intermediarios. Endimión accede a los misterios de la

con la primer necesidad.
Señal en él de querido
y dos, en mí, de ofendida:
retratada y desvalida.
Yo quejosa y él dormido.
(fol. 7v)

Triunfos de Amor y Fortuna:

DIANA	¡Vuelva el retrato a su origen! Pero, ¡ah traidor! ¿Retiraste la mano? ¿El sueño fingías? [...] ¿Buscabas otro modo de irritarme?
ENDIMIÓN	[...] ¡Diana hermosa, esta culpa no desluce mis verdades!
DIANA	¡La distancia me defienda de que con la voz me alcances! (vv. 2075 - 2092)

⁶⁹ R. Olivares. «Apologética, mítica y mística en *El divino Narciso*, de Sor Juana», en *Espéculo Revista de estudios literarios*. Núm. 46. 2010. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/divinar.html>

Luna en primera persona y los besos que de ella recibe cada noche le acercan, cada vez más, al Bien último.

«Por la Luna se entiende Diana; por Diana, la Luna»⁷⁰, y de tal modo lo entiende Solís al trenzar la trama que protagoniza junto a Endimión. Ya desde el relato mitológico y al igual que su compañero, el personaje de Diana estará cargado de significados y matices.

La primera consideración que cabe hacer es su existencia en tanto que miembro de la dualidad que forma con el Sol. El astro rey, símbolo de lo divino, funciona junto a su trasunto nocturno, menor en tamaño y del que depende para captar su luz y hacerse visible. La luna representa en la tradición el alma humana que, aunque poseedora de la semilla divina, no puede acometer el ascenso hacia el Bien último por sí misma, sino que necesita de la divinidad, del Sol, para alcanzar el máximo esplendor. En este sentido, la noción de periodicidad que se asocia a la Luna como planeta cambiante, ofrece para Chevalier⁷¹ una connotación simbólica de transformación y crecimiento. Como la Luna, el alma humana que depende del sol divino, atesora la capacidad del continuo ascenso hacia el matrimonio divino.

Del relato que protagoniza junto a Endimión se desprende también la frecuente asociación de la Luna a la muerte y al

⁷⁰ Fray Baltasar de Vitoria, *Theatro de los dioses de la gentilidad*, Segunda Parte, Libro Quinto de Diana, Capítulo II, pág. 310.

⁷¹ J. Chevalier, *op. cit.*, pág. 658.

Inframundo. «Durante tres noches, cada mes lunar está como muerta, desaparece... Posteriormente reaparece y aumenta en brillo»⁷². Ello convierte al planeta en símbolo de la regeneración, de la caída y el ascenso redentor; conceptos, ambos, presentes en tradiciones espirituales diversas –pensamos, por ejemplo, en el mito grecolatino de Perséfone, en Orfeo y Eurídice, en Jesucristo y en figuras chamánicas estudiadas en profundidad por Mircea Eliade–.

No pocas veces Antonio de Solís se refiere a su personaje por los atributos que le corresponden como Luna. Así, sobre todo Ergasto, se servirá del sincretismo para hacer juegos de palabras y aludir a los ciclos lunares para ilustrar las apariciones y desapariciones del personaje:

DORINDA	Diana, con este aviso, debe llamar a sus ninfas.
ERGASTO	La vecindad habrá visto de la noche y querrá irse a ser Luna otro poquito. (vv. 718 - 722)

ENDIMIÓN	Dejadme –¡loco estoy!– seguir mi bien, que pierdo el original por la copia. Ergasto, ven y no la pierdas de vista.
----------	--

Vase.

⁷² *Ibidem.*

ERGASTO Yo también la seguiré,
 pero ya estará la otra
 menguando para crecer.
 (vv. 1865 - 1872)

En su imagen antropomórfica, Diana es representada como la diosa de la caza. En este sentido adopta características e iconología de Artemisa y la tradición la define como la diosa casta, virgen, desdeñosa con los hombres y dedicada a la caza. Constituye el opuesto a Venus en el Olimpo y, no pocas veces, protagoniza pugnas con la diosa del amor. En su gusto por la caza, podemos encontrar también, una estrecha relación con la nocturnidad y su faceta de Luna pues, como apunta Pérez de Moya, «es cazadora como Diana porque como la Luna alumbra de noche y en este tiempo las animalias salgan de sus madrigueras a buscar mantenimiento, es idóneo tiempo para cazar. Aplican a Diana la caza en cuanto es virgen, porque así como la virgen no engendra ni pare algo, así la caza no trae provecho»⁷³.

En aparente contraposición a esta última afirmación del bachiller, encontramos la muy extendida identificación de Diana con las reinas austrias. Aunque ni Diana ni Artemisa sean diosas fecundas, los ciclos de la luna sí que están relacionados con la fertilidad, por lo que, a menudo, son protectoras en los partos y aseguran la descendencia. Así, la presencia de la diosa Diana en una obra de teatro como los *Triunfos de Amor y Fortuna*, concebida para celebrar

⁷³ J. Pérez de Moya, *op.cit.*, II, pág. 21.

el nacimiento de un heredero, puede considerarse como un ejemplo más de dicha identificación.

Venus, Fortuna y Morfeo

Aunque las dos parejas de amantes protagonizan las tramas principales de la obra y acaparan la escena, les acompañan otros personajes divinos que contribuyen a poner de relieve las características más importantes de Diana, Endimión, Amor y Siques y a potenciar algunos de sus rasgos.

La diosa Venus, por ejemplo, habitual contrapunto de Diana, es la traxista principal de la obra. La diosa urdirá una venganza contra Siques, ofendida por la veneración que su pueblo le profesa y por la desobediencia de Amor que, en lugar de castigarla, se rinde a su belleza. Venus contará con la ayuda de Fortuna y Morfeo, que impedirán la dicha de Siques y Endimión. El príncipe de Caria, por su lado, ha resultado ser también ofensor de Venus al asegurar que Diana, su eterna rival, la vence en belleza y honestidad.

En comparación con la presencia que tiene en el relato de Apuleyo, la presencia de la diosa del amor en la obra es reducida. Ya en su primer parlamento, la diosa confiesa a Amor que el enojo por la sacrílega veneración a la princesa la llevó precipitadamente a confiar en la Fortuna:

VENUS [...] Mas yo, invocándome a mí,
para vengar mi disgusto,
a Siques y Endimión
sobre mi carro conduzco
a esa Selva de los Hados,
donde tristes y confusos
los entregué a la Fortuna,
que a su cárcel los redujo.
Pero después me he corrido
de haber fiado el impulso
de mi enojo a la Fortuna.
(vv. 501-511)

Arrepentida, intenta retomar las riendas de la venganza, pero la pugna entre Amor y Fortuna se ha desatado ya, y Venus deberá confiar en Júpiter para la resolución del conflicto. Precisamente el hecho de ceder el castigo de Siques a la Fortuna, permite el desarrollo de la trama y el duelo entre ambos dioses que da título a la comedia.

Júpiter, el dios supremo, le cede a Mercurio, su heraldo personal de reconocida elocuencia. Venus se servirá de él para difundir con sus bandos cantados las recompensas a quienes ayuden en la captura de Endimión y Siques. Es él, también, quien le indica hacia dónde dirigirse para encontrar a Amor que, al enamorarse de Siques, se ha convertido también en su ofensor. La desesperación de Venus es tal, que acude también a las Sirenas en la tercera jornada, mutación séptima, para que retengan al Amor con sus cantos. Finalmente, la intervención de Júpiter es decisiva para que

el amor de madre se imponga a la sed de venganza, y Venus ceda al matrimonio entre Amor y Siques:

JÚPITER Sepa Egnido y sepa el mundo
que ya las iras cesaron
de Venus.

VENUS ¡Qué pude hacer!
Lloró Amor, Júpiter santo,
resistí, volvió a llorar,
y se me olvidó mi agravio.
Que no es hoy la vez primera
que al corazón irritado
dice el enojo cediendo
lo que puede Amor llorando.
(vv. 3227-3236)

Venus es el personaje perfecto para enlazar ambas tramas principales, por su importancia en el relato mitológico de Amor y Siques, del que es actriz fundamental, y por su eterna oposición al personaje de Diana. Además, en lo referente a las lecturas simbólicas de ambas tramas que hemos desarrollado más arriba, Venus constituye la expresión de lo tangible, frente a la espiritualidad expresada en los personajes de Siques y Endimión, especialmente. Ramón Andrés, incluso, se refiere a ella como «diosa de los sentidos»⁷⁴, otorgando especial importancia a la sensorialidad del personaje, frente a la espiritualidad de otros que, tradicionalmente, se le suponen antagónicos –Diana, Siques–.

⁷⁴ R. Andrés. *op. cit.*, pág. 41.

Respecto al personaje de la Fortuna, podemos aplicar a nuestra obra las opiniones de José María Royo a propósito del papel de la diosa ciega en *El asno de oro*. En su introducción a esta obra, Royo observa que la concepción de la Fortuna se asemeja a la de un Destino degradado. Sus constantes intervenciones para poner trabas al desenlace feliz de *Triunfos de Amor y Fortuna* la convierten, también, en «un personaje picajoso, dedicado a incidir en pequeñeces, y en todo caso desprovisto de la grandeza del Destino que conocemos en las tragedias griegas»⁷⁵. En el caso de nuestra obra, el personaje trabaja estrechamente con Venus y mantiene la tensión de las diversas trazas, pues el lector permanece expectante a nuevos impedimentos para la felicidad de los amantes. Incluso en el desenlace, en presencia de Júpiter, intenta romper la armonía que él establece:

FORTUNA Detente, aguarda,
que antes, Jove soberano,
que Amor triunfe, ha de triunfar
la Fortuna.
(vv. 3239-3242)

Esta asimilación de Fortuna con el Destino encaja perfectamente en la sensibilidad barroca y, especialmente, en la de un autor como Solís, perteneciente a la escuela de Calderón. Los destinos de Siques y Endimión se ponen en marcha cuando ofenden a Venus y, por eso, queda en manos del personaje de la Fortuna –

⁷⁵ Apuleyo, *op. cit.*, págs. 30-31.

brazo ejecutor de la diosa del amor– la traza que obstaculice su objetivo. Tanto Chevalier como Betancor perfilan a la divinidad como «símbolo del capricho y la arbitrariedad que gobiernan la existencia»⁷⁶ ante la indiferencia de los hombres; la presentan, pues, como «un modo cortés de indicarnos que [...] los ciudadanos del imperio se habían postrado ante el azar»⁷⁷, actitud aplicable, asimismo, a la turbulenta situación de la España de Felipe IV.

Fray Baltasar de Vitoria en su *Teatro*, acude al emblema XCVIII de Alciato para describir los rasgos más característicos de la Fortuna: en figura de mujer y con un pie sobre una esfera y el otro sobre el mar. La inestabilidad y la inconstancia son, por tanto, las que definen al personaje que juega continuamente en contra de Siques y Endimión. Los dos príncipes que persiguen sin descanso el retiro, el sueño y el sosiego para alcanzar sus respectivos fines, ven inútiles sus esfuerzos ante las mudanzas de la Fortuna. Aunque la iconología de Alciato no aparece reflejada exactamente en la escenografía de los *Triunfos*, sí se mantiene la idea de inestabilidad como emblema de la Fortuna. Al llegar ante su alcázar, Diana describe lo siguiente:

DIANA

Pero, ¡qué miro!
El trono de la Fortuna
en movimiento continuo
viene hermoſeando el aire.
(vv. 965-967)

⁷⁶ J. Chevalier, *op. cit.*, pág. 507.

⁷⁷ Apuleyo, *op. cit.*, pág. 80.

El sueño ofrece en *Triunfos de Amor y Fortuna* el ambiente propicio para el devenir de las dos tramas principales. Por lo que respecta a Siques y Amor, Morfeo es quien facilita el descubrimiento de la identidad del dios. Él es quien pone en manos de Siques el farol que ha de guiarla durante la noche hasta conocer a su marido. Aunque en primer término siembra la discordia entre los amantes, finalmente estos vencerán sus diferencias. En cuanto a Diana y Endimión, Morfeo es quien ofrece al joven príncipe el mejor modo de amar a la diosa sin ofensa alguna. También en el relato mitológico es el sueño eterno quien facilita los encuentros de los dos amantes.

Cabe aquí dedicar unas líneas al tópico del sueño como *imago mortis*, tan en boga durante el Barroco. Tal como destaca Fray Baltasar de Vitoria, algunas genealogías consideran que Morfeo está emparentado con la muerte:

hermano de la muerte le publican Hesíodo, Homero, Gorgias Leontino, Juan Fungero y Gregorio Giraldo, y aun por eso los espartanos (escribe Pausanias) juntaron a Muerte y Sueño en unidos simulacros⁷⁸

Considerando esta genealogía del dios Morfeo y, por tanto, del sueño, resulta más sencillo comprender la relación del estado de somnolencia con las abstracciones de carácter espiritual. Durante el sueño o la muerte –si tal es su semejanza–, el hombre se acerca a

⁷⁸ Fray Baltasar de Vitoria, *op. cit.*, Tercera Parte, Libro III, pág. 252.

su versión más espiritual y divina. Se libera de las ataduras que le retienen en el mundo sensible y se eleva hacia el inteligible. Así, Morfeo posibilita, en la oscuridad de la noche, los encuentros entre Amor y Siques. Y también él es quien permite a Endimión la unión con la diosa Diana otorgándole el sueño eterno.

Del mismo modo que sucedía con Amor, a quien la tradición había designado como la fuerza que retenía a Siques en la corporalidad del mundo en lugar de liberarla, se asocia habitualmente a Morfeo y los hijos del sueño con la tiniebla y el mal. Aunque así pueda resultar a simple vista, pues Morfeo actúa junto a la Fortuna en la creación de trazas, vemos que sus intervenciones sirven a los protagonistas para alcanzar su fin. Boccaccio considera al sueño como el estado más propicio para la aproximación a la divinidad pues el alma «guía toda la fuerza de la inteligencia y ve y distingue algunas cosas y ve más cosas de las que distingue»⁷⁹.

La tradición pastoril en los personajes graciosos

Por último, hemos de hablar de Coridón y Ergasto, los criados de Siques y Endimión, y los graciosos de esta obra de Solís. Los parlamentos de uno y otro en la primera jornada son los fragmentos en los que recibimos más información sobre ellos, pues aparecen simultáneamente en escena y se presentan mutuamente ante Fortuna y Amor.

⁷⁹ G. Boccaccio. *op. cit.*, pág. 110.

Coridón es un personaje simple del que se destacan la bondad y el ingenio que veremos continuamente en sus intervenciones, llenas de juegos de palabras y dobles sentidos. Está enamorado de Siques, a quien sirve, en un amor que viola la ley del decoro, pues es su señora y pertenece a otra clase social. «Pese a su fama» (v. 580), como dice Dorinda en la primera jornada, es decir, pese a su caracterización de gracioso, que le supone ciertos atributos –el humor, la cobardía, la baja condición moral, la ignorancia...–, es capaz de enamorarse sinceramente de su señora.

CORIDÓN [...] Chitón, que este amor decente
diz que es un pájaro esquivo
que se ceba por los ojos
y se daña por el pico.
(vv. 709-712)

CORIDÓN Y yo, si esto que me causa
este mozuelo lampiño
son celos. Pero, ¿qué dije?
En este amor cristalino
no se tienen celos; antes
los que adoran desvalidos
(allá en lo oculto del pecho)
diz que han de sentir quedito
una cosa que se llama
dolor desagradecido.
(vv. 1103-1112)

Precisamente este hecho permite el desarrollo de una acción secundaria, en la que el criado va confiando a Dorinda su amor por

Siques; con la doncella comparte sus lamentos ante los pretendientes de la princesa, sus rivales. En la primera jornada reconoce en Amor a su rival; y en la segunda jornada, como este se esconde en la oscuridad, Coridón piensa que, al primero, se le ha sumado otro galán con quien competir:

AMOR ¿Siques por mí desdichada?
 ¿Yo lo que adoro persigo?
CORIDÓN ¿Este la adora también?
 Corazón, ¡buena la hicimos!
 (vv. 1077-1080)

CORIDÓN Mas ¿otro competidor?;
 esto parará en torneo.
 (vv. 1396-1397)

En la tercera jornada desiste de comunicar sus sentimientos a Siques y pacta con Dorinda una relación –esta vez, sí, acorde a la ley del decoro–. La doncella fallará a su palabra y le rechazará, tal como había anunciado al inicio de la segunda jornada:

DORINDA Yo solo su amor codicio
 para despreciar su amor,
 porque si no hace ejercicio
 se me opilará el rigor.
 ¡Que una mujer principal
 tenga ocioso su desdén!
 (vv. 1154-1159)

Su condición de gracioso le cuesta la desconfianza del resto de personajes. En dos ocasiones se sufre por una posible traición de Coridón que, sin embargo, nunca llega a producirse por la honestidad de sus sentimientos hacia Siques. En la primera jornada, segunda mutación, es Ergasto el que da la voz de alarma cuando pierden la pista a Coridón mientras huyen de Diana. En seguida se unen a su temor Siques y Dorinda, la criada de la princesa.

ERGASTO	Mas va, que ha de descubrirnos.
ENDIMIÓN	Calla, que ahora en los ojos tengo todos los sentidos.
DORINDA	¡Que este simple se quedase!
SIQUES	Ya temo sus desvaríos. (vv. 772-776)

Más adelante, en el preludeo a la escena pastoril, en la jornada tercera, es Dorinda la que, de nuevo, alerta sobre la posible traición de Coridón que, mientras los demás intentan esconder a Siques y Endimión de la furia de Venus, se ha unido a las fiestas en honor de Pales.

DORINDA	Yo temo que Coridón nos descubra si le encuentran.
SIQUES	¿Dónde está?
DORINDA	Hacia el alborozo con que hoy a Pales celebran por diosa de los pastores los rústicos de estas sierras, lo llamó con los adufes su propia naturaleza. (vv. 2398-2405)

De Ergasto se destaca la capacidad de hacer reír. Su presencia en escena –menor que la de Coridón– no permite al lector apreciar demasiado esa faceta, aunque es la principal virtud que le atribuye el criado de Siques en la primera jornada:

CORIDÓN [...] Él dice dichos graciosos,
que mueren de calosfríos,
y es de unos niños tardíos,
que en barbando son donosos.
(vv. 181-184)

Y como este Endimión
con este amor se enajena,
si quiere decir su pena,
se explica con el bufón.
Porque como ha de lucir
con su llanto su pesar,
cuando ha menester llorar,
le dice que haga reír.
(vv.193-200)

En cuanto a Dorinda, se presenta como un personaje un tanto antipático para el lector. Su relevancia se limita a la trama secundaria que protagoniza junto a Coridón. Precisamente su papel en esta línea argumental es de doncella desdeñosa por lo que, continuamente, engaña al gracioso y juega con él. Aunque insiste en llamar su atención y conseguir su amor, le rechazará en la tercera jornada:

DORINDA Pues alón, que no es airoso
 querer lo que otra desecha.
 ¿Yo amante, en quién no aprovecha
 lo simple a lo venturoso?
 (vv. 3014-3017)

Es importante notar aquí, que los nombres de los tres criados corresponden a personajes de *El pastor fido* de Guarini, obra reelaborada por Solís, Calderón y Coello en 1651. Ergasto, Coridón y Dorinda son nombres de larga tradición en la lírica pastoril retomados en el drama renacentista situado en la Arcadia, que tiene como *leitmotiv* una venganza de la diosa Diana y que supone uno de los primeros desafíos a la preceptiva aristotélica al presentar visos de tragicomedia y aunar, por tanto, dos géneros aparentemente opuestos en una misma obra.

El personaje de Coridón, por ejemplo, encuentra su más antiguo reflejo en la segunda égloga de las *Bucólicas* de Virgilio. Se trata entonces de un pastor enamorado de Alessi, un esclavo. Aunque en los *Triunfos* no hay rastro de una relación homosexual, Solís recrea en el criado de Siques el amor imposible que, junto a las otras tramas de los graciosos, ofrece altos en el devenir de los dos relatos principales.

Podemos rastrear también la presencia de personajes de nombre Ergasto –cuyas apariciones escénicas son, en los *Triunfos*, más reducidas– en la tradición hispánica e italiana. Argasto o Ergasto, con vacilaciones en la primera letra, aparece en la *Diana* de Jorge

de Montemayor que, a su vez, parece tomarlo del Ergasto que Sannazaro creó para su *Arcadia*. La etimología podría arrojar más luz sobre la caracterización del personaje ya que su raíz significa, según explica Géal⁸⁰, “trabajo noble”. En el caso de nuestra obra, este significado original podría haber llevado al autor a decantarse por este nombre, pues el personaje pastoril se transforma en los *Triunfos* en un gracioso al uso que asiste continuamente a su amo para conseguir el favor de Diana.

Son, pues, los tres criados, personajes de la tradición que han de servir para oxigenar la trama principal de los *Triunfos* con sus amores imposibles y los servicios a sus amos, pero cuya elección corresponde a un sentido, como la de todos los personajes principales.

Mitología y propaganda: la polisemia del mito

La arquitectura dramática constituye uno de los mayores logros de *Triunfos de Amor y Fortuna*, ya que Solís consigue trenzar perfectamente las dos tramas mitológicas para crear una obra polisémica que, al mismo tiempo que sirve a la ocasión para la que fue concebida, se convierte en expresión de profundas reflexiones

⁸⁰ F. Géal. «Contribución a una semiología de los personajes. Algunas consideraciones onomásticas acerca de *Los siete libros de la Diana* de Montemayor». En *Por discreto y por amigo. mélanges offerts a Jean Cannavaggio*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005. pág. 414.

espirituales. La tensión dramática se mantiene siempre gracias a las variaciones de los diferentes relatos míticos que incluye el autor en su dramatización y a las intervenciones de personajes clave. Al equilibrio en la composición de la obra contribuyen, asimismo, las intervenciones cantadas de mayor envergadura: en la segunda jornada –correspondiente al desarrollo de la trama y al clímax dramático–, Amor canta *No hay quien entienda al Amor* y Endimión, *De Cintia adoro rendido la hermosura*; ya en el desenlace, Amor canta *Cuidado pastor* y las Sirenas, *Vuelve tirano alígero*. Como observa Flórez, la disposición de estas piezas cantadas corresponde a una suerte de «crescendo muy efectivo desde el punto de vista dramático»⁸¹, pues acompaña a la evolución de la acción, marcando sus escenas más importantes.

No cabe duda de que, por un lado, las tramas mitológicas escogidas responden a la expresión por parte de Solís de inquietudes espirituales. Ambas reflejan los diferentes caminos del alma humana en su camino de ascenso y de recuperación de su parte divina. Pero además *Triunfos de Amor y Fortuna* establece una analogía evidente entre los personajes de Siques y Endimión y la personalidad del rey Felipe IV. Por un lado, el tesón y la entrega de Endimión en la búsqueda del amor de Diana, y también los de Siques, en sus intentos por complacer a Venus y conseguir la dicha junto a Amor, se pueden trasladar a la figura del monarca, reconocido por su disciplina y su constancia que, con su perseverancia, y gracias al

⁸¹ M. A. Flórez. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones del ICCMU, 2006, pág. 246.

amor, logra el objetivo que buscaba: el heredero en cuyo honor se celebra esta fiesta real. Por otro, respecto a la trama de Amor y Siques, es importante destacar que, como comentábamos más arriba, Solís añade episodios de encuentros entre Siques y Amor y destierra de su versión la última parte del relato mítico en que Siques comete el pecado de *hybris*: la soberbia y la insolencia de desobedecer a Venus y abrir el cofre de Proserpina. Ello nos ofrecería las claves para una lectura cortesana de la obra: al crear los sucesivos intentos de encuentro de la pareja y obviar la parte negativa o pecaminosa del personaje de Siques, este se alza como modelo de esfuerzo y tenacidad –como lo es, también, Endimión en su lucha vana por el amor de la desdeñosa Diana–, de modo que resulta posible, también, la asimilación de ambos personajes al rey Felipe IV. Ese tesón y esa búsqueda incansable engrandecen a los personajes y, en definitiva, al rey pues, tal y como abríamos el capítulo, «es el alma del buscador quien se muestra, se identifica, se revela ante lo buscado; es su presencia –y no la de lo buscado (que, por definición, no puede mostrarse)– la que testimonia el trecho de camino recorrido⁸²».

El hecho de que Solís escoja dos tramas mitológicas que contemplan la unión de lo mortal y lo divino como analogía de la personalidad del monarca es, también, absolutamente revelador y refuerza esta lectura, pues evidencia la unión de lo mortal y lo divino que se personifica en el rey, enviado por Dios para gobernar en la

⁸² Apuleyo, *op. cit.*, pág. 95.

tierra⁸³: Felipe IV, el rey Planeta, era visto por su mismo valido, el conde-duque de Olivares como «la encarnación de una majestad más que terrena»⁸⁴.

La máxima expresión de la escenografía cortesana

El Bosque de los Hados constituye el primer espacio de la comedia. Aunque los primeros personajes que ocupan este espacio dramático son los dioses en pugna, Amor y Fortuna, y sus secuaces, Morfeo y Ganimedes, el cuadro escenográfico acoge –aunque sin presencia escénica– a los protagonistas de la obra: Siques y Endimión. Al iniciarse la comedia suenan los cantos de ambos y un conjunto de coros que etiquetan a este espacio como aquel en el que habitan los dos mortales. Desde el verso 18 se transmite el carácter negativo, penoso y desdichado del espacio y se le caracteriza como espacio de la tristeza:

FORTUNA De dos mortales ingratos
 que prendí a instancia de Venus
 en la cárcel de los Hados
 son esas voces, y aquellos
 que repiten mis agravios

⁸³ «La unión entre Psique y Cupido simboliza la boda sagrada en la que se encuentran las dos partes de la divinidad: la que permanece en el cielo junto a su Creador, es decir, Cupido, y la que se ha exiliado en la tierra junto al hombre». R. Arola, *op. cit.*, pág. 98.

⁸⁴ J. Elliott. *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica, 1990, pág. 184.

son los infelices.
(vv.18-23)

Aún más, Solís da noticia de que en este mismo espacio se halla una cárcel que recluye a «una mísera turba / de infelices» (vv.99-100), entre los cuales se encuentran Siques y Endimión. Tras una breve escena de graciosos que introduce a Coridón y Ergasto, Amor lanza un arpón al aire descubriendo un monte en escena. Ese es el momento en que Siques y Endimión, dormidos, entran en escena junto a la imagen soñada de Venus y Diana, las diosas que causan su desgracia. La Fortuna se sirve de esta imagen y de los coros que cantan para introducir, brevemente, las penas que aquejan a los protagonistas y Amor, ansioso por dar fin a la pugna, decide despertarlos. Por tanto, Amor realiza en muy pocos versos dos acciones reveladoras: da entrada a los protagonistas y decide despertarlos de su letargo «para que abriendo los ojos / y conociendo su engaño / sea mi infeliz dichosa / y tu feliz desdichado» (vv.263-267).

El cuadro escenográfico de la selva o del bosque⁸⁵, que se presenta como un espacio de reclusión y de infelicidad se abre, a través de las acciones de Amor y da inicio a la comedia y también al camino de perfección de ambos protagonistas. En primera instancia, la liberación de Amor simplemente aísla a los personajes

⁸⁵ En la propia obra se vacila entre “Bosque de los Hados” y “Selva de los Hados”. Según *Autoridades* los espacios son básicamente equivalentes aunque atribuye especialmente a la *selva* las escenas de caza.

que, abandonados por las imágenes soñadas de Venus y Diana, «quedan despiertos y aprisionados a los peñascos del monte» (en acotación, v.a. 267). Poco después, sin embargo, tendrá lugar el enamoramiento de Amor y dará inicio el relato de Apuleyo. Tras desaparecer de escena el monte con la Fortuna y los mortales, Amor debe hacer frente a Venus y reconocer en su amor por Siques, la ofensa hacia su madre. El bosque de los hados supone, pues, para la comedia y para el viaje interior de sus protagonistas un punto de partida en «la pesquisa del monstruo que eliminar en nosotros»⁸⁶. Se trata de un inicio que, no obstante, adivina ya el medio por el que alcanzar la perfección pues, como hemos visto, es Amor quien permite el primer despertar, el primer estadio para abandonar la reclusión y alcanzar la felicidad. Del mismo modo lo recoge Chevalier que consigna en diversas tradiciones espirituales la concepción del bosque y la selva como representación del inconsciente y como espacio femenino, fecundo, capaz de constituirse intermediario entre la tierra, a la que se arraigan los árboles que lo componen, y la bóveda celeste, hacia la que se alzan sus ramas. Aceptando, por tanto, que el bosque resulta un escenario recurrente en las comedias auriseculares, cabe tener en cuenta que en la obra que nos ocupa, la representación de este espacio contribuye, inequívocamente, a la configuración de un mensaje y de una reflexión de carácter filosófico y espiritual.

⁸⁶ D. Bécker. «Jeroglífico y apocalipsis del secreto en el teatro del Siglo de Oro (el caso de Eurídice y Orfeo de Antonio de Solís)». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 1 (1992), pág. 776.

Vemos que el bosque de los hados abre las puertas al relato mitológico de Eros y Psique y que sirve de catalizador para que se precipiten en escena los diferentes episodios correspondientes a esa fábula. La selva de Diana, la segunda mutación de la comedia, funciona en un sentido paralelo pero con el relato de Diana y Endimión. Una nueva escena de graciosos funciona como interludio entre ambas mutaciones y una bocina de caza da la entrada a la diosa Diana y sus ninfas que, al amparo de la noche, inician su jornada de caza. Endimión, emocionado ante la oportunidad de ver a su amada, se esconde con Ergasto tras las jaras, a un lado del tablado, mientras Siques y Dorinda hacen lo propio en el lado opuesto. Una de las ninfas de Diana le ofrece la flecha que lanzó Amor en la primera jornada pues al ser de oro constituye ofrenda digna de una diosa. La diosa lanzará de nuevo hiriendo a Endimión y Siques provocándoles, no la muerte, sino el amor desmedido por sus respectivos amantes. Este elemento resulta, pues, un perfecto mecanismo de arquitectura dramática que, como en su anterior aparición, precipita el desarrollo de los acontecimientos. Antes de que Amor acuda al rescate de Siques, la Fortuna dará entrada a la Felicidad y la Adversidad que, con sus cantos, llevarán a personajes y espectadores hacia la tercera y última mutación de la primera jornada.

Tal como advertíamos antes, la práctica sinonimia de los términos *selva* y *bosque* permite estudiarlos desde un mismo punto de vista por lo que respecta a su carga simbólica. En el caso de nuestra comedia, el bosque de los hados y la selva de Diana

funcionan en paralelo y representan el punto de partida de la búsqueda espiritual de los protagonistas. En el primer caso, el espacio introduce la historia de Siques, sitúa al espectador en la causa de su desdicha y presenta a Venus como diosa agraviada, planteando las dificultades y zozobras que el enamoramiento de la ninfa puede causar al dios Amor. En el caso de la selva de Diana, además de ponerse de manifiesto los rasgos esenciales de la Diana Luna, se presenta al personaje de Endimión y se imbrican ambos relatos, poniendo en relación a los protagonistas y sus criados. La selva constituye el primer marco que espolea al ser humano a abandonar su estado de reclusión y a luchar por un fin noble; en el caso de nuestros protagonistas, el amor de Diana y Amor.

Regresando a la primera jornada de los *Triunfos*, la tercera mutación presenta el alcázar de la Fortuna. Como personaje tracicista principal, la Fortuna acoge a todos los personajes en su alcázar y da cuenta del punto en que se hallan ambas tramas. La inconstante diosa situará ante los ojos de Diana y Amor las consecuencias que han tenido sus actos y pondrá de manifiesto que ninguna de sus acciones estará ya libre de efectos. El alcázar o palacio, tradicionalmente espacio del poderoso, situará a la Fortuna como guía principal de la trama y la hará responsable última de los acontecimientos. Del mismo modo, la escena en el alcázar servirá para unir, en contra de la diosa, a Diana y Amor que a lo largo de la comedia aparecerán juntos en escena y se ofrecerán consejos mutuamente para luchar contra la violencia de su amor y las trazas urdidas por Fortuna.

La segunda jornada recupera la primera mutación de la selva de los hados. Al final de la primera jornada, Siques y Endimión han sido llevados por las nubes de la Próspera y la Adversa Fortuna de nuevo hacia el bosque de los hados y, en palabras de Coridón, el espectador se percata del tiempo que ha pasado desde entonces y de la situación de las tramas:

CORIDÓN Un mes ha que del Alcázar
de la Fortuna, entre sueños,
a este desierto encantado
sin sentirlo nos trujeron.
(vv.1184-1187)

Este inhóspito espacio se revela, de nuevo, como el reservado al desarrollo de la trama de Siques pues Coridón y Dorinda, sus criados, llevan meses de sueño –de engaño–, tras perder a su ama. Tras las advertencias de la Fortuna al terminar la primera jornada, Siques ha regresado al espacio del lamento y en su memoria solo se repite la imagen de Amor que, en la primera jornada, le ofreció su protección y no ha regresado desde entonces. El peñasco vuelve a albergar a Siques que implora la intervención de Amor.

SIQUES [...] ¿Dónde estás, amable joven,
que en el duro cautiverio
de los hados me ofreciste
tu patrocinio y no puedo,
desde entonces, apartar
yu imagen de mi pensamiento?

¿No es tiempo ya de que acudas
a mi desdicha?
(vv.1226-1233)

Amor, el amor, vuelve a presentarse como salida a ese espacio de tristeza, a ese estadio inconsciente y vegetativo del alma y así lo clama Siques. En respuesta a sus llantos acuden Céfiro y Flora, «ministros de Amor, entrambos» (v.1256), que la bajarán del peñasco en el que estaba aislada, la trasladarán al centro del tablado y propiciarán su encuentro con Dorinda y Coridón. Mientras ama y criados intentan desentrañar los mensajes de Céfiro y Flora se descubre la segunda mutación de la jornada, el Salón Real del Amor.

De nuevo nos encontramos ante un espacio de extrema delicadeza y riqueza. El palacio vuelve a oponerse a la selva como espacio del dios y marca notoriamente la diferencia entre el cuadro escenográfico de los mortales desdichados y la luminosidad y opulencia del espacio de la deidad benevolente. Amor abre las puertas de su palacio a Siques al tiempo que entona una canción en la que repite las condiciones que Céfiro y Flora compartieron con Siques en la mutación anterior. La luminosidad del espacio se torna en oscuridad absoluta cuando Amor entra en escena, pues ha de permanecer siempre oculto en sus encuentros con Siques. Habiendo salido Coridón y Dorinda de escena acompañados por las ninfas del Amor, Siques y el dios tienen su primer encuentro a solas, hasta la llegada de Fortuna y Morfeo. El dios del sueño rompe la armonía de la escena y ofrece a Siques la tentación de romper su parto con

Amor. El parlamento de Morfeo ofrece al espectador información sobre el mes que ha transcurrido entre la primera y la segunda jornadas pero, especialmente, introduce el elemento de la duda en Siques que, sospechosa ahora de la bondad de su amante, decide traicionarle e intentar verle en su próximo encuentro. El que se configuraba como un primer ascenso en el camino espiritual de Siques se ve empañado por la intervención de Fortuna y Endimión y, así, la duda lleva a la princesa a un nuevo descenso.

El teatro se muda, entonces, en la mansión del Sueño, poniendo el foco de atención en la trama de Endimión y Diana. Al igual que Siques, Endimión va en busca de su felicidad desde la mutación del Alcázar de la Fortuna. Acompañado de Ergasto, camina errante tras la imagen de Diana a quien ve solo en sueños y por la que pasa largas horas dormido.

ERGASTO No te entiendo,
 ¿por qué siempre estás durmiendo
 y, si durmiendo no estás,
 se congojan tus sentidos
 de verse recuperados? [...]
 (vv. 1670-1674)

ENDIMIÓN Diana (¡ay de mí, afligido!)
 en el sueño me asistía
 tan piadosa, que vivía
 cuando estaba sin sentido.
 (vv. 1681-1684)

Morfeo, pintor de figuras durante el sueño, es el único que puede ofrecer a Endimión un avance en su búsqueda del amor de Diana. De nuevo, la disposición de las mutaciones funciona de manera paralela, favoreciendo el desarrollo de ambas tramas, la de Siques y la de Endimión. En la mutación anterior, Fortuna guiaba a Morfeo para infundir la duda en Siques y perpetuar su desdicha. Y en la mutación de la gruta del sueño, la pareja de dioses volverá a actuar conjuntamente. Fortuna guiará a Endimión y Ergasto, exhaustos tras leguas de camino, y pondrá al joven príncipe ante la viva imagen de Diana dormida.

El espacio de la gruta de Morfeo está, de nuevo, cargado de simbolismo. Por un lado ayuda al desarrollo de la trama, indiscutiblemente. Pero también permite el ascenso de Endimión, la conexión del hombre mortal con su parte inteligible, el alma. La cueva de Morfeo constituye un paso fundamental en el proceso espiritual de ascenso de Endimión en busca de Diana, del hombre en busca de la trascendencia. Como el Salón Real del Amor, la cueva de Morfeo ofrece un primer escalón, una señal de la buena dirección de dos mortales que anhelan abandonar el mundo sensible; aunque la pluma de Solís les reserve más de un desvío antes del desenlace.

Con la última mutación de la jornada Solís ofrece un *tour de force* en cuanto a simbolismo escénico. Venus ha acudido en busca de la ayuda de Morfeo y Fortuna para encontrar a sus ofensores: Amor, Siques y Endimión. El dios del Sueño le ofrece entonces «lo que en diferentes partes / están fabricando ahora / esos dos ciegos

amantes» (vv. 1936-1938) y se abre al espectador la mutación dividida; una parte del escenario será un jardín con fuente, en el que reposa Endimión, y la otra un rico retrete, perteneciente al Salón del Amor, en el que descansan el dios, Siques y sus ninfas.

Esta mutación constituye la representación escénica de tres realidades paralelas. El espectador asiste a tres cuadros escénicos simultáneamente: Morfeo, acompañado de Venus, Endimión con el retrato de Diana y acechado por la diosa, y Siques junto a Amor. Esta división física se suaviza con las intervenciones cantadas de Endimión y Amor que, cada uno en su espacio, van enlazando sus voces, dando unidad a la escena. De este modo, Solís consigue trenzar perfectamente el final de la mutación anterior, con las dos tramas que habían quedado en un mismo punto. Y desde ese estadio común, habiendo experimentado un pequeño ascenso pero habiendo caído ambos en la tentación de abrazar más de lo que debían, puede dar comienzo la tercera jornada y empezar a vislumbrarse el desenlace de la comedia.

La tercera jornada recupera la última mutación y se inicia con la mutación del jardín, ocupado ahora por Siques y Endimión, que se encuentran allí desorientados. La acción continúa, por tanto, en el jardín de la gruta del Sueño, «donde corre la Lete, fuente del olvido que llama al sueño»⁸⁷ y Siques y Endimión relatan las aventuras que han vivido hasta encontrarse allí. Este espacio se recupera a modo de interludio antes de introducir la escena pastoril.

⁸⁷ Ovidio, *op.cit.*, XI, págs. 603-604.

Dorinda y Ergasto ejercen de heraldos y comunican a sus amos que «por varias sendas / viene muchísima gente» (vv. 2391-2392) en busca de la princesa, animados por las promesas de Venus. Versos después, Fortuna y Palemón entran en escena y obligan a los desdichados a vislumbrar la mutación pastoril, en la que Diana intenta ilustrar a Amor en el arte del desdén.

La primera de las nuevas mutaciones de la tercera jornada muestra las fiestas en honor de Pales, diosa de los pastores. Amor ha tomado la forma de un pastor, intentando cambiar el fondo a través de la forma, en una alegoría de lo más barroca. Vistiendo un pellico y yaciendo en el prado, al lado de Diana, intenta olvidar a Siques y hacer desaparecer el amor que por ella siente. Ni el sueño ni el disfraz resultarán un remedio eficaz para luchar contra el amor.

Por otra parte, el cuadro escenográfico de la fiesta pastoril introduce en escena a un conjunto de rústicos pastores. Movidos por el bando que Hermes transmite, van en busca de Siques y Amor, para ofrecérselos a Venus y conseguir su favor. Aunque tradicionalmente las escenas pastoriles remiten a un *illo tempore* arcádico, de plena armonía y paz, no es así como funciona este fragmento en el conjunto de la obra. Las habituales reflexiones sobre el amor que encontraríamos en una comedia pastoril, se sustituyen aquí por un diálogo en el arte del desdén y, la aparición de verdaderos pastores, está sujeta a la consecución de una recompensa prometida por Venus. Además, cabría tener aquí en cuenta la lectura que propone Becker del personaje rústico,

presentado como aquel hombre poco virtuoso que no tiene inquietudes espirituales y que no intenta emprender el ascenso, prefiriendo mantenerse en el estadio vegetativo. Así, los pastores de esta escena, entretenidos en sus bailes, solo cesan su jolgorio ante las promesas de Mercurio y, al desaparecer el dios, se lanzan «a la caza de Siques / y Endimiones» (vv. 2637-2638).

Todos los detalles que nos permiten ver que esta no es una escena pastoril al uso, tienen como colofón la intervención final de Fortuna y Palemón. Aunque por un momento Amor y Siques se reencuentran, la diosa y su sacerdote intervienen de nuevo para romper la armonía y, tras oscurecer el teatro, da entrada a la penúltima mutación de la comedia.

Venus, en su concha, y flanqueada por ocho sirenas protagoniza la mutación del puerto de mar, en la que la diosa retiene a su hijo como castigo por enamorarse de su ofensora, Siques. Con la intervención de Céfiro y Flora, Venus, Amor y Fortuna abandonan el tablado y dejan en escena a Siques y Endimión, confesándose sus penas y desdichas. Esta escena de mar constituye un reflejo de la zozobra espiritual de ambos protagonistas a la vez que introduce a las sirenas, como criaturas mitológicas del encantamiento, que paralizan y desvían al hombre de su objetivo. Como a lo largo de toda la comedia, han sido Venus y Fortuna quienes han introducido esta escena y quienes, en definitiva, porfían en evitar el feliz desenlace de los protagonistas.

Así, entran en escena los coros de Amor y Fortuna, junto a grupos de pastores y Palemón. El sacerdote es quien, en una suerte de trance, describe la escena célica que se abre al espectador a partir del verso 3151. El escenario se transforma en el Cielo, con Júpiter en su trono. La intervención del dios supremo es necesaria para dar fin a la pugna entre Amor y Fortuna que ha puesto en jaque también a otros dioses. La mutación final precipita los acontecimientos y, de la mano de un Júpiter *deus ex machina* se solucionan ambos conflictos: Ganimedes sirve a Siques el sagrado néctar y Mercurio ha concedido a Endimión el sueño eterno, tocándolo con su caduceo. La princesa es ya diosa digna de desposar a Amor y Endimión ha alcanzado la felicidad, gozando en sueños de la beldad de Diana. La representación del cielo en escena da forma al fin del camino de perfección de Siques y Endimión. Tras sufrir las iras de Venus y los continuos embistes de la Fortuna, Siques alcanza la inmortalidad y la felicidad eterna junto a Amor. Del mismo modo, Endimión porfía en seguir la búsqueda de su amada y consigue el sueño eterno, el único modo de amarla sin ofenderla. El desenlace de ambas tramas ilustra la armonía conseguida tras el trabajo del alma humana por deshacerse del yo más terrenal e intentar alcanzar su máxima expresión. La armonía final, entre personajes mortales, dioses y criados es la expresión del último estadio en la concepción platónica del mundo de las ideas, donde reinan la armonía, la belleza y el bien absoluto.

Como ocurría con la elección de los relatos mitológicos, la definición de los espacios que integran las tramas principales de la

comedia está íntimamente ligada con su lectura simbólica. Así, los espacios definen a los personajes que en ellos se desenvuelven y determinan y ayudan al devenir de la trama al mismo tiempo que ilustran todo un mundo espiritual, el camino del alma en la persecución de su objetivo último y la consecución feliz de este, terminando en un cuadro escenográfico celestial. Las selvas, las grutas, los palacios, las escenas pastoriles y las marinas constituyen expresión gráfica –casi arquitectónica en nuestro teatro cortesano de la Edad de Oro– del mismo mensaje que el autor transmite a través de sus versos y de la elección de los mitos. Valgan una vez más estas palabras de Eliade que pueden trasladarse perfectamente al teatro mitológico áureo que, despojado de esta profundidad de análisis queda reducido «a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarlo, es aniquilarlo, anularlo en cuanto instrumento de conocimiento».

La configuración musical de una fiesta cantada

vela desvelando y revelando

Danièle Becker, «Jeroglífico y apocalipsis del secreto», pág. 779

La música, como el recurso mítico y la configuración de determinados espacios dramáticos, sirve frecuentemente al autor para

establecer enlaces entre la trama que vertebra la obra y la concepción simbólica de la misma. Así, la palabra divina o la búsqueda espiritual iniciada por el autor al llevar determinados temas y relatos al punto de mira, encuentra un vehículo inmejorable en la música. Esta misma palabra puesta en música apela de forma efficacísima «tanto a la mente como al sentir emocional⁸⁸» del espectador convirtiendo las piezas musicales en elemento clave de la construcción dramática que sirve, en último término, a la consecución de la armonía entre las diferentes artes que conforman la obra.

La fiesta que nos ocupa está salpicada de piezas musicales de tipo coral y tonos humanos para una o más voces. En este epígrafe trataremos individualmente cada pieza, atendiendo a su función en la obra, así como al personaje que la enuncia y a la importancia que tiene en la estructura dramática y propiamente textual de la comedia. La intención de este análisis es comprobar que las piezas musicales no constituyen únicamente un embellecimiento de la palabra poética sino que se presentan como elementos indispensables para el equilibrio del espectáculo, teniendo en cuenta el texto pero también la puesta en escena. Además, se convierten en aliadas del espectador que, con su ayuda, logra una mejor y más completa comprensión de la obra.

No debemos ir más allá del verso noveno de la fiesta para encontrar la primera muestra musical: dos coros que ponen de relieve

⁸⁸ D. Bécker, *op. cit.*, pág. 779.

la oposición entre los dos bandos que, con su pugna, regirán el desarrollo de la trama. «¡Cruel Fortuna!» (v. 9) y «¡Amor tirano!» (v. 11) son las primeras intervenciones vocales que enfrentan a los personajes en torno a los que gira la trama. Hemos hablado de muestra y de intervención para referirnos a esta primera evidencia de música porque no constituye una pieza ni un tono, sino que se trata únicamente de enunciados corales que refuerzan la oposición que da título a la fiesta y que origina el conflicto alrededor del que se desarrollará la trama. Coros como estos funcionan, al decir de Becker, como revelaciones que jalonan el texto y a las que deberá dar sentido el protagonista.

Pocos versos más adelante (vv. 119-138) se encuentra una nueva intervención musical: *Amor, tus locuras*. Su extensión, estructura y contenido permiten, esta vez sí, considerarla tono humano. No ha sido posible rastrear la pieza en los principales recopilatorios de tonos y poesía lírica musicada ni encontrar por el momento ningún testimonio de la música que acompañó a estas coplas con estribillo. La pieza enuncia de nuevo la idea principal de la obra –la pugna entre los dioses Amor y Fortuna– y sirve, asimismo, de introducción a los personajes de Ergasto y Coridón, los graciosos de la fiesta. En este caso, las coplillas acompañan la entrada de dos personajes populares. Tanto el metro como la letra y, suponemos, la música que lo acompañó, ponen de relieve el cariz popular de los personajes que protagonizan la escena y que ejercerán de contrapunto a los personajes nobles y mitológicos a lo largo de la obra. Además, Ergasto y Coridón se presentarán al espectador

ofreciéndole detalles sobre sus amos y las andanzas previas al inicio de la comedia.

Dos coplas cantadas por ninfas de Venus y de Diana, y acompañadas de instrumentos que ellas mismas tañen ocupan los versos 233 a 240 *–Así premia Diana–*. De nuevo, esta intervención coral en boca de personajes secundarios fija la atención del público en la dicha de Endimión y la desgracia de Siques. La música vela el sueño de los dos protagonistas mortales y, al despertar estos, cesa el canto de las ninfas. En ocasión posterior, Morfeo hará precisamente alusión a la música como elemento que acompaña en el sueño y cuyo fin implica el despertar: *quien se duerme atendiendo / siente ruido en el callar* (vv. 1744-1745). Esta intervención musical sirve también para unificar la acción en una escena que aparece dividida. Tras disparar Amor su arco, se descubren dos espacios diferenciados con un coro cada uno. El diálogo musical que se entabla entre ninfas de Diana y ninfas de Venus ayuda a suavizar dicha división y ofrece al espectador, todavía en los primeros versos de la comedia, instrumentos de identificación de cada personaje y de sus benefactores. Así, una afectuosa Diana asiste a Endimión en sueños mientras Venus, airada, castiga a Siques por atreverse a ser más hermosa que ella. El sueño de los protagonistas refuerza, además, el carácter simbólico de esta pieza musical que envuelve la escena en la que los dos personajes mortales están unidos al mundo por doradas cadenas pero son capaces de aprehender cierta felicidad *–en el caso de Endimión–* y de compartir escena con personajes divinos. Al terminar la música y despertar Siques y Endimión, no

obstante, tal felicidad llegará a su fin y a los personajes mortales solo les quedará la prisión del mundo, representado en la selva de los Hados. Asimismo, debemos notar que se repite en esta pieza musical la función de los coros comentada anteriormente; Siques y Endimión retoman en sueños y también versos después las mismas sentencias que las ninfas cantaban en sus coros.

Para qué, para qué son sus flechas, es la siguiente pieza musical de la obra, formada por cuatro coplas con estribillo. La pieza preludia uno de los conflictos principales de la comedia: Amor ama a Siques, ofensora de su madre. Fortuna ha huido de escena dejándolo a merced de las iras de su madre que ignora, como él, la fatal coincidencia. De este modo la aparición de Venus en escena y el canto de estas coplas plantean de modo evidente el conflicto interior de Amor, que se debate entre la lealtad a su madre y el profundo amor por Siques. La pieza musical constituye, por lo tanto, una revelación al dios Amor de una situación que el lector-espectador y la Fortuna ya conocen.

Ya en la segunda mutación, la Adversa y la Próspera Fortuna –o Felicidad y Adversidad, según si aparecen en el *dramatis personae* o mentadas por los personajes de la fiesta– cantan a la victoria de la diosa en el lance de la flecha de oro que ha tenido lugar al final de la primera mutación. Abren el nuevo espacio, el Alcázar de la Fortuna, y celebran que Endimión retendrá a Diana en imágenes mientras duerma y que Siques se mantendrá en su desdicha pues, aunque ha conseguido el amor, existen obstáculos para vivirlo

plenamente. Se trata de un tono de ocho coplas que se intercalan en el texto hablado de diferentes personajes y que son pronunciadas alternamente por una y otra Fortuna. No conservamos ningún testimonio musical ni hemos podido rastrear el tono en los recopilatorios que manejamos actualmente. No obstante, su función dentro de la arquitectura dramática es doble: representa una conclusión del episodio que ha tenido lugar inmediatamente antes – además, cierra la segunda mutación– y constituye, también, un himno de exaltación de la Fortuna, uno de los personajes principales de la comedia.

La última pieza musical de la primera jornada tiene lugar pocos versos antes de cerrarse la tercera y última mutación. En este caso resulta especialmente evidente la función de equilibrio que ejerce la música. El tono *Venturoso joven* se entona en instantes de extremado efectismo visual, pues, al mismo tiempo que suena la música, dos tramoyas verticales ejecutan movimientos ascendentes y descendentes para ilustrar la conclusión de la escena anterior: Endimión se eleva junto a la Fortuna, el Coro de Felices y la Voz Alegre y Siques desciende, desdichada, acompañada de Morfeo, el Coro de Infelices y la Voz Triste –presumiblemente desaparecerán, estos últimos, por un escotillón ya que la acotación detalla que desaparecen por lo bajo–. El tono está compuesto por cuatro coplas con estribillo de las que no conservamos la música y constituye una perfecta herramienta de cierre para la jornada, tanto por el contenido de su letra, como por la capacidad de anclaje de los coros, que permiten al espectador y a los protagonistas retener el punto en el

que se deja la trama antes del cambio de jornada y del estallido del conflicto.

La intervención coral de Céfito y Flora, *Ministros de Amor, entrambos*, es la primera de la segunda jornada de la fiesta. Este tono, formado por nueve coplas y un estribillo, se acompaña de fragmentos sueltos que funcionan como eco de las intervenciones habladas que se intercalan entre las estrofas. La pieza es un prelude de las condiciones a las que se someterá la relación entre Siques y Amor y se presenta también como opósito de la anterior intervención de la Adversa y la Próspera Fortuna: primero han defendido a su diosa los secuaces de la Fortuna, y ahora lo hacen los vientos que sirven a Amor. Su aparición es crucial para el desarrollo del relato pues, como narró Apuleyo, el Céfito es el encargado de rescatar a la princesa del risco en el que ha sido abandonada y llevarla al palacio del Amor, a salvo de las iras de Venus y del monstruo terrible a quien la ha entregado su padre, obedeciendo las leyes del oráculo. Después de esta pieza, de la que no conservamos testimonios musicales, se produce un cambio de escena y la acción se traslada al Salón Real del Amor. Es en esta nueva mutación del escenario donde transcurre la siguiente y más importante pieza musical de toda la fiesta: *No hay quien entienda al Amor*. Flórez⁸⁹ apunta a la relevancia de esta pieza, precedida de música instrumental protagonista que se advierte en acotación y en parlamento de los propios personajes, y que pone en boca de Amor

⁸⁹ M. A. Flórez, *op. cit.*, pág. 246.

el preludio de su triunfo sobre Fortuna. Conservamos el testimonio musical de las dos coplas con estribillo compuestas por Cristóbal Galán en la Biblioteca Nacional de España. El hecho de que se abra la pieza con música instrumental y que, al iniciarse la letra, sea uno de los dioses protagonistas quien la pronuncie, subraya su función de preludio y le otorga máxima importancia en el desarrollo dramático. Cabe tener en cuenta, además, que se encuentra en la segunda jornada, momento central de la comedia y punto álgido de la trama. La declaración de amor del dios a Siques y su optimismo en vencer a Fortuna funcionan, asimismo, como opósito de la pieza que cantará Endimión en la mutación sexta.

La siguiente muestra musical corresponde, como en ocasiones anteriores, al discurso de personajes alegóricos. La Ociosidad y la Quietud, circunstancias que propician el sueño de los mortales, entonan cuatro coplas con estribillo de las que no conservamos testimonio musical y que sirven, una vez más, para cubrir las lagunas que pueda tener el espectador respecto a la trama; la pieza asiste, por tanto, a la estructura dramática de la obra. Habiendo aparecido en la Gruta del Sueño Endimión y Ergasto –de quien no teníamos noticia desde la primera jornada–, el espectador recibe, con esta pieza, la información necesaria para aceptar el desvío de la trama a un nuevo escenario. Diana se ha retirado de los sueños de Endimión y Ergasto ha dejado de verla, por lo que el príncipe acude a Morfeo en busca de la pintura de su amada. Por otro lado, tal como

evidencia Flórez⁹⁰, la pieza en cuestión supone un punto de inflexión que aporta equilibrio a la escena, pues se sitúa entre la pieza feliz de Amor, que preludia su victoria sobre Fortuna, y el tono de lamento que le sigue, en boca de Endimión. En este caso, aunque *Quejándose estaba el sueño* está entonada por personajes alegóricos no protagonistas, la presencia de la pieza es de gran importancia estructural. Como hemos apuntado, cubre un vacío y justifica el desarrollo de la trama en otro espacio, además de recuperar personajes protagónicos que no han disfrutado de aparición escénica durante dos mutaciones. Este es, quizá, uno de los ejemplos más claros de que la música se ha convertido, en el teatro, en un mecanismo más de trabazón y estructuración dramática y de que ha dejado de ser un mero ornamento.

Como hemos adelantado, la siguiente pieza musical es la pronunciada por Endimión, *De Cintia adoro rendido la hermosura*, que ocupa los versos 1815 a 1834. Se trata de cuatro quintillas seguidas, sin texto intercalado, que se oponen –tal y como hemos avanzado más arriba – a la intervención de Amor. En *No hay quien entienda al Amor*, el dios es optimista en su declaración, mientras que la tonada de Endimión expresa la melancolía por el desdén de su amada, Diana, y la indecisión del príncipe a la hora de escoger un dios protector. Se conservan testimonios de la música, compuesta por Juan Hidalgo, en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca de Catalunya. Asimismo, la pieza se encuentra recogida en

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 258

el *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)* en todas sus variantes.

Esta oposición entre composiciones musicales –la de Amor y la de Endimión– que venimos observando desde hace algunos párrafos se cristaliza en la siguiente intervención musical. La disposición escenográfica de la mutación séptima, “Jardín y Teatro dividido”, permite que el espectador aprecie tres espacios representados en un solo espacio de representación. Ello supone un reto importante a nivel escenográfico, pero también actoral y musical, como veremos. La siguiente tonada, *¡Ay que me muero!*, expresa los lamentos de Endimión y se alterna con el *Vaya de festivos cánticos*, la exaltación de Amor, estando cada personaje en un espacio representado distinto –en una fuente rodeada de arrayanes, el primero, y en su palacio, el segundo–. Se trata de dos piezas independientes –solo conservamos el texto de la segunda, en la Biblioteca de Catalunya–, formada por cuatro endechas reales con estribillo, la primera y por tres coplas sin estribillo la segunda. La diferencia métrica, así como la oposición que hemos señalado anteriormente, lleva a pensar que las músicas debían remarcar aún más el contrapunto entre las intervenciones de los dos galanes de la fiesta, tal como apunta Flórez⁹¹.

Finalmente, el cierre musical de la jornada viene de la mano de intervenciones corales que no conforman ninguna composición musical, sino que representan ecos de los lamentos de Siques y

⁹¹*Ibidem*, pág. 258.

Endimión, a la vez que aportan equilibrio al movimiento escenográfico –se simplifica de nuevo el escenario que se había dividido en tres y desaparecen por lo alto, en tramoyas, los dioses–. De nuevo podemos considerar la función de anclaje de los coros que, mientras se retira la escenografía, repiten las últimas intervenciones de los protagonistas; prueba de ello es que estos mismos coros cesan tras la acotación «Desaparece la tramoya» (v.a. 2152).

La última jornada de la fiesta empieza en la misma mutación del jardín que daba fin a la segunda. La primera pieza musical se da ya en la mutación octava, la Escena Pastoril. Habiendo huido Diana y Amor, ofendidos por Endimión y Siques, la acción se traslada a una escena de pastores en la que la diosa instruye a Amor en “la ciencia de aborrecer” –v. 2479– a Siques. El hijo de Venus entona entonces la canción que Diana le ha enseñado: *Cuidado, pastor*. Se trata de cuatro coplas con estribillo, dispuestas entre los versos 2498 y 2566 e interrumpidas en el verso 2512 para introducir lamentos de Amor, que no consigue hacer que su amor por Siques troque en desdén. Al final de la pieza, Coridón añade una copla a petición de Dorinda y Ergasto; Flórez nota que es una deformación cómica de la tonada *Solo el silencio es testigo*⁹². De la pieza que canta Amor hemos conservado la partitura de Juan Hidalgo en la Biblioteca Nacional de España. Esta intervención de Amor se opone a las anteriores del mismo personaje, en las que exaltaba el

⁹² *Ibidem*, pág. 259.

sentimiento amoroso, pues el dios expresa ahora su lamento por no contar con la presencia de Siques.

Las intervenciones cantadas de las Pastoras tienen, en cambio, una función ambientadora y festiva. No solo sitúan al espectador en el nuevo espacio pastoril sino que evidencian la celebración del día dedicado a Pales, deidad de los pastores. *¡Vaya de gira y de fiesta!*, de la que no conservamos testimonio musical, supone también, pues, un himno a la diosa, y ocupa los versos 2574 a 2585. Su contrapunto lo constituyen las intervenciones intercaladas de los asustados Pastores, que fijan la atención del público en la aparición del dios Mercurio, acompañada de gran virtuosismo escenográfico, tal y como se aprecia en la acotación⁹³.

La entrada en escena del heraldo de los dioses se anuncia en acotación como cantada. Sin embargo, Flórez apunta la posibilidad de que su parlamento se pronunciara en recitativo⁹⁴. Esta idea se ve reforzada por la ausencia de testimonios que registren tanto la letra como la música y por la diversidad métrica del fragmento, ya que el recitativo está basado en el ritmo y la entonación y no en la métrica estricta. La música ayudaría en este caso al poder persuasivo de la palabra poética pues, al transmitir el mensaje de Venus, Mercurio pretende movilizar a los pastores en busca de Siques y

⁹³ *Sale por el aire –atravesando de una parte a otra– el dios MERCURIO sobre una nube que ha de fingir una estrella transparente, y va pasando poco a poco mientras dura el cantar lo que se sigue.* (v.a. 2604)

⁹⁴ M. A. Flórez. *op. cit.*, pág. 261. Bécker apunta, también, al recitativo como medio de expresión de los dioses en escena, frente al canto (Bécker, *op. cit.*, pág. 799).

Endimión. Efectivamente, así lo consigue el mensajero, y los aldeanos salen inmediatamente a la captura de los dos mortales, arengados por los favores que promete la diosa de la hermosura.

La mutación del Puerto es la más musical de la obra. Nada más iniciarse, Venus se dirige a las Sirenas con la orden de retener a Amor con su canto. Cinco coplas con estribillo forman la tonada *Vuelve, tirano alígero*, que incluye, en una diferenciada segunda parte, las intervenciones del Céfito y Flora y su disputa con las Sirenas. El canto de las Sirenas domina las voluntades de Amor y Fortuna y consigue subirlos a la concha de Venus en la que partirán por una tramoya vertical hacia la parte superior del teatro. Conservamos la música de Juan Hidalgo para esta pieza en la Biblioteca Nacional de España. La primera parte de la tonada tiene, como el recitativo de Mercurio, función persuasiva, pues busca detener la disputa entre Amor y Fortuna y conseguir que acompañen a Venus a la presencia de Júpiter. La segunda, sin embargo, parece funcionar como interludio en el que la música acompaña a la salida de la concha de Venus y da entrada a los mortales, pues el contenido de la pieza no hace aportaciones a la trama ni supone una coda enfática que sirva de ayuda al público para la comprensión del argumento.

Una breve incursión de los graciosos concluye la trama secundaria de la relación entre Coridón y Dorinda que alivia la tensión dramática. Tras esta escena, Siques y Endimión quedan sobre las tablas lamentando su destino. A su consuelo acuden los coros de Amor y Fortuna, sus dioses protectores, que preludian el feliz

desenlace de la obra y dan salida a los personajes de la mano de Morfeo y Ganimedes, enviados de Júpiter. Se trata de coros con función de eco que anuncian la resolución del conflicto pero que no conforman una composición musical.

Este preludeo y la aparición en escena de los pastores que anteriormente han anunciado la entrada de Mercurio evidencian la llegada de un suceso importante. Los pastores han llamado la atención del público en la escena pastoril a los prodigios celestiales que anunciaban la llegada del mensajero de los dioses y, del mismo modo obran en este caso: la música instrumental y la iluminación extraordinaria del tablado anuncian la entrada de otro personaje divino. Céfiro y Flora acompañan esta consecución de hechos extraordinarios entonando dos coplas reforzadas por dos coros. Con la pieza *Ya, dichoso Endimión* se avisa de la entrada en escena de Júpiter y del juicio mediante el cual solucionará el conflicto. Palemón, sacerdote de la Fortuna, es quien da cuenta, en un primer momento, de los sucesos que están teniendo lugar en el cielo, pues los mortales no son capaces de ver tanta claridad. También será el sacerdote quien proclame, solo unos versos más adelante, la voluntad del dios supremo de permitirles esa visión.

La mutación del cielo, a la que se tiene acceso, como hemos comentado, después del consentimiento de Júpiter, se abre con intervenciones de Ganimedes y Morfeo. Cada una de estas intervenciones en silvas se cierra con coros formados por un pareado de endecasílabo y heptasílabo. De nuevo, se trata de ecos a los

últimos versos pronunciados por el copero y el pintor de figuras y no constituyen una composición musical; alternarán los logros de Amor y Fortuna, respectivamente.

Céfiro y Flora retomarán las tonadas en los versos 3185 a 3206. La intervención del primero se opone a la de la segunda. Ambos entonan una copla castellana con pareado final. Céfiro pronuncia un himno con el que engrandece los logros de Amor, dios al que sirve. Decimos que la intervención de Flora se opone a esta primera porque, el que podría parecer un himno de elogio a la Fortuna, canta irónicamente a los descuidos de la diosa ciega. No conservamos testimonios musicales de esta tonada, cuyo primer verso es *En medio de su desdicha*.

Tras el cambio escenográfico que representa el trono de Júpiter, rodeado de cuerpos celestes y dioses, tiene lugar el juicio emitido por el dios supremo y las intervenciones de cierre de la mano de Céfiro, Morfeo, Ganimedes y los coros que, una vez más, funcionan como eco de los últimos versos de cada parte cantada. Júpiter pronuncia el desenlace de la obra y, no es hasta el verso 3305 que Céfiro inicia *Mirando el próspero fruto*. La estructura será de copla y pareado –siendo este pareado la parte coreada–, hasta el verso 3321 en que Ganimedes y Morfeo alternarán versos para terminar unidos en el pareado final *dignamente se juntan / los triunfos del Amor y la Fortuna* (vv. 3327-3328), que repetirán los coros para cerrar la fiesta.

Este recorrido por las piezas musicales de la obra, permite apreciar fácilmente el carácter interdisciplinar de las fiestas barrocas. Todos los elementos poéticos, musicales y escénicos sirven al conjunto de la obra, funcionando en continuo diálogo y trabajando por transmitir un mismo mensaje, bien sea a través de elementos más tangibles, bien sea recurriendo a la sutileza de la música.

Grosso modo, los coros funcionan al mismo tiempo como énfasis de lo sucedido en escena y como mecanismo indispensable de la arquitectura dramática, pues evidencian aquellos pasajes a los que conviene prestar especial atención para seguir el hilo de la trama. Asimismo, ocurren, en no pocas ocasiones, en momentos de especial fasto escénico, aportando a la vez equilibrio y grandiosidad en una paradoja de lo más barroca. La primera jornada es especialmente rica en este tipo de intervenciones. No resulta trivial pues, en el primer acto de la comedia, es donde se plantea el conflicto que se ha de desarrollar en el segundo y resolverse en el tercero. Así, las intervenciones corales y en boca de personajes secundarios –Ergasto, Cordión o ninfas– vertebran la primera jornada poniendo de relieve el enfrentamiento entre Amor y Fortuna, en primer lugar, y entre Diana y Endimión y Amor y Venus, de modo más secundario. Los coros anclan, como hemos sugerido a lo largo del análisis, las ideas principales que el espectador debe retener para la feliz comprensión de la comedia.

Distinta es la aportación musical a la segunda jornada, pues en este acto ha de producirse el mayor número de trazas que

obstaculicen la resolución del conflicto. En este acto priman las piezas musicales con función expresiva, de tipo solista y que detallan, con mayor precisión, el desarrollo de las distintas tramas. Céfiro y Flora preludivarán que esta será la jornada de la dicha de Amor: como sus ministros, rescatarán a Siques y darán noticia de las condiciones que ha de tener la relación entre el dios y la princesa. A esta intervención siguen las de mayor intensidad y carga dramática y se inicia el diálogo contrapuntístico entre Amor y Endimión. En intervenciones musicales dispuestas magistralmente por Solís, el uno cantará exaltado a la felicidad de sus encuentros con Siques, mientras el otro lamentará la pérdida de la imagen de su amada. En estructura paralela, así como Amor ha sido introducido por sus siervos, Céfiro y Flora, a Endimión le dan entrada los personajes alegóricos Ociosidad y Quietud, aliados de Morfeo que se erige protector del príncipe. El diálogo del que hablamos contribuye, sin duda alguna, a la construcción dramática, manteniendo el equilibrio entre las tramas de Amor y Siques y Diana y Endimión. Las tonadas de cada uno de los galanes, asimismo, ayudan al avance de la trama para conducirla, paulatinamente, a su desenlace en el tercer acto. Una intervención coral de las súplicas de Siques y Endimión cierra esta segunda jornada, como si ambos mortales rogaran una pronta resolución de sus respectivas desgracias.

La tercera jornada es la que recoge más intervenciones musicales. Solo la primera es para solista y la interpreta un personaje principal. La tonada que canta Amor sirve de ambientación al nuevo espacio pero también de contrapunto a la felicidad que ha vivido en

el acto anterior. Las intervenciones musicales restantes son producidas por personajes secundarios –Sirenas, Céfito y Flora, Morfeo y Ganimedes– o coros. Ello está íntimamente relacionado con el momento de la fiesta en que nos encontramos en que, como en la primera jornada, es importante seguir con precisión la cascada de acontecimientos y su correspondiente cierre para conseguir el feliz desenlace. Las pastoras y la segunda parte de la pieza de las sirenas sirven para suavizar la tensión de la trama, mientras la primera parte de las sirenas y las intervenciones de Céfito y Flora preludian la intervención de Júpiter y, por tanto, la resolución del conflicto. Del mismo modo funcionarán las intervenciones de Ganimedes y Morfeo, ambos transmisores del mensaje del dios supremo –igual que en la primera escena de la comedia–, y los coros que repiten sus últimos versos. Mención aparte merece la intervención del dios Mercurio, solista como la de Amor, pero con función de preludio y, como se ha comentado, probablemente recitada y no cantada.

Esta revisión ilustra con precisión cómo la música es parte del perfecto engranaje simbólico de una comedia como los *Triunfos de Amor y Fortuna*. Las fiestas barrocas, germen de las óperas, constituyeron obras de arte totales; razón por la cual ninguno de sus elementos puede valorarse como mero embellecimiento, sino que deben estudiarse todos ellos del mismo modo en el que funcionaban: en conjunto.

El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música:
sus comedias mitológicas

Eurídice y Orfeo

Cuestiones textuales

Conservamos dos versiones del texto de la comedia *Eurídice y Orfeo* que presentan notables diferencias entre sí. El más temprano es un impreso de 1662 que corresponde a una representación del año 1643, en Pamplona y se conserva en la Biblioteca Nacional de España (R/22671). Este texto es el que se repetirá, en sucesivas impresiones de los años 1681, 1716, 1750 y 1765. Además de esta versión, se conserva en la BNE (MS/16419), un manuscrito con fecha de 1718 que corresponde a una versión palaciega, de mayor calidad lírica, y de concepción escénica y musical más elaborada; una obra prácticamente distinta a la anterior.

Pese a los escasos datos de que disponemos y la ausencia de autógrafos de cualquiera de las dos versiones, trataremos de establecer algunas hipótesis que relacionen los testimonios con sus respectivas puestas en escena. Cabe tener especialmente en cuenta el tiempo que transcurre entre la impresión o escritura de los documentos y sus representaciones: la primera puesta en escena de 1643 ve impreso el texto en 1662; y a la puesta en escena de 1655 le correspondería un texto cercano al manuscrito de 1718.

Como se ha dicho, la primera representación de *Eurídice y Orfeo* de la que tenemos noticia es de 1643. Antonio de Solís, al

servicio del conde de Oropesa, se encontraba entonces en Pamplona trabajando junto a su protector, que había sido nombrado virrey de Navarra tras prestar servicio a Felipe IV en la guerra de Cataluña. En este contexto, y a propósito del nacimiento del primogénito del conde, la obra se representó en casa de su mecenas. Presumimos, entonces, un escenario pequeño, de escasas posibilidades técnicas, y un elenco *amateur* que estaría a cargo de la representación, tal como recoge Arocena⁹⁵. El texto de esta puesta en escena se corresponde con el de los sucesivos impresos y, además, se conserva su loa.

Años más tarde, en 1655, según fecha de Serralta⁹⁶, cuando Solís ya se encontraba en la corte y era dramaturgo del rey junto a Calderón, retomó la obra para una representación en el Buen Retiro. Le imprimió un carácter totalmente distinto, acorde a la nueva localización, al nuevo público y a todo un mundo de posibilidades técnicas y artísticas con el que no contaba en Pamplona. De los cambios puramente escénicos y técnicos sabemos a través de otra loa, compuesta por Solís para la puesta en escena ante los reyes; lo que nos lleva a pensar que el texto de la propia comedia hubo de sufrir no pocos cambios en esta nueva puesta en escena. Además debemos tener en cuenta que entre una y otra representación no existe ninguna otra creación dramática mayor del autor y que, antes

⁹⁵ A. Arocena, *Antonio de Solís, cronista indiano. (Estudio sobre las formas historiográficas del Barroco*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1963, pág. 75.

⁹⁶ F. Serralta, «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra». En *Criticón*, 1986, núm. 34, pág. 89.

de su viaje a Pamplona, durante sus primeros años en la corte, Solís trabajó en comedias en colaboración con otros autores y en piezas de teatro breve que acompañaban a obras de dramaturgos ya consagrados en palacio. Por tanto, la representación de la *Eurídice* y *Orfeo* de 1655 pudo ser, efectivamente, la puesta en práctica de todo lo observado por Solís en aquellos primeros años en la maquinaria artística y cultural de la corte de Felipe IV y, por tanto, afectar no solo a la escenografía y efectos visuales, sino también al texto.

Sin embargo, en la loa de la representación de salón –la de 1643– obtenemos, del personaje de Enrique, la siguiente información:

ENRIQUE Hagamos una comedia,
que es fiesta que no se ha hecho:
Don Antonio de Solís
nos ofrece la de Orfeo,
que hasta hoy no se ha estrenado
y la escribió con precepto
superior, para una fiesta
del Retiro.⁹⁷

Según las palabras de Enrique, y como nota también Serralta⁹⁸, la comedia había sido escrita con anterioridad a 1643 y para otra

⁹⁷ A. de Solís, *Obra dramática menor*. Edición crítica de Manuela Sánchez de Regueira. Madrid, CSIC, 1986, pág. 137.

⁹⁸ F. Serralta, *op. cit.*, pág. 79.

ocasión, y debía haberse representado en el Buen Retiro, aunque finalmente no se llevara a cabo. A este respecto, la editora de Solís, Sánchez de Regueira, simplemente apunta en nota a pie de página que la obra no se llevó a las tablas cortesanas antes, sino después de esta representación pamplonesa, en 1655, sin dar más guía al lector sobre esa primera ocasión para la que supuestamente fue escrita la obra. Cotarelo, por su parte, busca la causa de que no se estrenara entonces en la difícil situación en la corte, tras la caída del Conde Duque:

La obra habíala hecho Solís (que entonces era secretario del virrey) para el Buen Retiro; y quizá los trastornos que siguieron a la caída del Conde Duque impidieron su representación en el día señalado⁹⁹.

No hemos hallado evidencias de esta fallida puesta en escena anterior, a la que alude la loa y que comentan tanto Cotarelo como Serralta, que le cita en 1994 en su artículo «El gracioso y su refundición en la versión palaciega de *Eurídice y Orfeo* (Antonio de Solís)». Sí sabemos, no obstante, que la comedia pudo finalmente representarse ante los reyes en el Buen Retiro años después.

Si tomamos por cierto el dato aportado por el personaje de Enrique, deberíamos plantear la posibilidad de que *Eurídice y Orfeo*

⁹⁹ E. Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del s. XVI a mediados del s. XVII*. Tomo I. Madrid, Bailly y Bailliére, 1911, pág. 33.

fuera originalmente una comedia palaciega de tema mitológico que no pudo representarse en el Coliseo. Teniendo el texto ya escrito, Solís la acomodaría después a la representación particular pamplonesa para, en 1655, recuperar la primera versión palaciega en el escenario para el que había sido ideada. Planteamos esta posibilidad porque, en la fecha en la que debería haberse llevado a escena la *Eurídice y Orfeo* que Solís podría tener escrita –esto es, previa a la representación de Pamplona–, ya se contaba en la corte con notables posibilidades escénicas del Coliseo del Buen Retiro y porque ya se usaba llevar a las tablas obras de tema mitológico. Si Solís hubiera confeccionado para alrededor de los años cuarenta una comedia titulada *Eurídice y Orfeo* para el Buen Retiro, cuesta creer que se correspondiera con el texto y el concepto de obra que conservamos de la representación de Pamplona. El autor ya había asistido a festejos teatrales de ese tipo en la corte, conocía al público y sabía cómo aprovechar la maquinaria escénica con la que allí se contaba, por lo que no encaja de ninguna manera que pretendiera presentar ante los reyes una pieza de la sencillez de la *Eurídice y Orfeo* que nos ha llegado impresa. Por tanto, establecemos la posibilidad de que la versión de Pamplona fuera reescritura de una obra palaciega ya existente que no conservamos y que se llevó después a los escenarios en 1655, en lugar de plantear esta representación más tardía como una reescritura de la pieza de 1643. Un dato que apoyaría esta hipótesis es el parlamento de Anfriso que cierra la representación particular de Pamplona; en él, el gracioso emplaza al público a una segunda parte de la comedia. Quizá no

deberíamos tomar esta advertencia de Anfriso al pie de la letra sino –a partir de los datos que ya conocemos– entender que Solís, que ya tenía una versión palaciega de la obra y quería llevarla al Buen Retiro donde antes no la había podido representar, contaba con la posibilidad de que su público la disfrutara en un futuro no demasiado lejano. Quizá el deseo de nuestro autor sí se cumplió y pudo ver esa «segunda parte» en las tablas reales en 1655.

Eurídice y Orfeo 1642-1655

¿Comedia mitológica, comedia heroica o comedia de capa y espada?

Si prestamos atención al texto correspondiente a la representación de Pamplona, una de las primeras cuestiones que llaman la atención es la aparente falta de relación entre el tema que sugiere el título de la comedia y la trama argumental principal. Este hecho, lejos de afectar solo al desarrollo temática de la obra, supone también una dificultad a la hora de catalogarla en alguno de los subgéneros que tradicionalmente sugiere la crítica para clasificar los diferentes tipos de composición dramática de la Comedia Nueva. Es esta una consideración especialmente necesaria si tenemos en cuenta el hecho de que la poquísima crítica centrada en el estudio de las obras dramáticas de Antonio de Solís no hace ningún comentario a este respecto y, cuando lo hace –véase el

trabajo de Martell¹⁰⁰-, califica la obra de *comedia heroica*. De este modo, pretendemos desgranar aquí las distintas características que, a medida que avanza la lectura, plantean la necesidad de ir más allá del título y de algunos de los personajes que aparecen en la obra para desechar la posibilidad de considerarla una comedia mitológica o heroica y pensar en ella como una comedia de capa y espada, una de cuyas tramas atañe a personajes pertenecientes a la mitología griega.

En primer lugar atenderemos a la clasificación que se hace en el mencionado trabajo de Martell. Tras repasar de soslayo los argumentos de todas las obras de Solís contenidas en *Comedias escogidas*, el autor las comenta a la luz de una clasificación propia que atiende a *comedias de capa y espada*, *comedias de figurón* y *comedias heroicas*. En este último grupo –el que nos ocupa, por contener la obra *Eurídice y Orfeo*–, sorprende la disparidad de obras que conviven bajo un mismo membrete. Y es que la clasificación parece ser poco rigurosa en cuanto al tipo de característica que se pretende resaltar: temática, estructural, de ambientación... Así, los *Triunfos de Amor y Fortuna*, fiesta real protagonizada enteramente por personajes mitológicos –hasta los graciosos tienen un antecedente mítico o pastoril–, con un alto número de intervenciones cantadas y musicales, de estilo elevado y que contempla un importante despliegue escenográfico, cohabita con la *Eurídice y Orfeo* que trabajamos ahora y que no comparte ninguna de esas

¹⁰⁰ D. E. Martell. *The Dramas of Antonio de Solís*. Philadelphia, Philadelphia International Printing, 1902, págs. 45-46.

características¹⁰¹. Por otro lado, si atendemos a la definición clásica de *comedia heroica*, como aquella comedia de corte histórico que transcurre en un tiempo pasado, que protagonizan personajes de relevancia histórica, y que trata, por lo general, un tema bélico, tampoco obtenemos coincidencias que permitan considerar *Eurídice* y *Orfeo* como tal. No podemos asumir, por tanto, la clasificación que propone Martell.

Sin embargo, sí podemos adscribirla a las comedias de capa y espada que «tratan de los equívocos, los celos y las pequeñas intrigas que se dan entre damas y caballeros enamorados» en las que «normalmente triunfa el amor, de suerte que el galán desposa a la dama de la que está enamorada y por la que es correspondido»¹⁰². Tal y como comentábamos antes, la principal peculiaridad de la obra es que se aleja del contexto urbano para trasladarse a ciudades de la Antigüedad que permiten entroncar la trama principal con la secundaria, de argumento mitológico. Las trazas dispuestas para el avance del argumento encajan, no obstante, con las utilizadas en las comedias de capa y espada, y los enredos que dificultan el desenlace feliz, también.

En primer lugar, cabe destacar la importancia del personaje de Aristeo. Pese a tener un antecedente mítico relacionado con Eurídice y Orfeo, su caracterización en la comedia es de príncipe de Arcadia.

¹⁰¹ Recordemos que Martell trabaja sobre la edición impresa de *Eurídice y Orfeo* que corresponde, como hemos visto, a la representación pamplonesa de la obra.

¹⁰² E. Olson, *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Edición de B.W. Wardropper. Barcelona, Ariel, 1978. pág.194.

La característica más importante que conserva del relato mitológico en el que aparece es la de cazador que pretende interferir en la relación idílica de la ninfa y el semidiós. Su entrada en escena es de incógnito y su implicación argumental debe ser, según enuncia en sus primeras palabras, para formar parte de la trama que afecta a la infanta Irene y al príncipe Felisardo de Macedonia. Su enamoramiento de la ninfa Eurídice, sin embargo, complica esta primera intención. Aristeo se convierte en ese momento en el cazador de Eurídice; dejando a un lado su propósito de conquistar a Irene, el príncipe se lanza a la búsqueda de la ninfa sin importarle la presencia de Orfeo, su marido. El amor le posee de tal modo que no cesa hasta conseguir que Eurídice quede sola, y la persigue hasta el ya conocido desenlace. Una vez muerta, la sigue acechando y, cuando Orfeo consigue que le permitan salir del Hades, Aristeo de nuevo la persigue y la rapta.

Por tanto, Aristeo se convierte en la causa de la aparición del relato mítico constituyéndose, de este modo, un personaje perteneciente a dos mundos –el mitológico y el verosímil– haciendo que ambos, su Arcadia y el mundo ideal de Eurídice y Orfeo por un lado, y la Tracia y la Macedonia de Irene y Felisardo, por otro, se unan en esta comedia de capa y espada. Muestra de ello son su aparición al inicio y al final de la comedia, como personaje clave que abre y cierra la obra, y su muerte, justicia poética que castiga su voluntad de alterar el orden divino del matrimonio y que permite el desenlace final de las parejas Irene y Felisardo y Eurídice y Orfeo.

Ni el divino cantor ni Eurídice juegan parte tan esencial como Aristeo en el desarrollo argumental aun dando título a la obra, sino que constituyen instrumentos para urdir la trama que afecta al triángulo amoroso Aristeo-Irene-Felisardo. El personaje de Eurídice es totalmente plano y encarna a la mujer hermosa que hace perder la cabeza al príncipe de Arcadia, desencadenando una serie de malentendidos –el retrato, el viaje a la gruta del sabio– que obstaculizan la boda que sí se produce al final. Del mismo modo, Orfeo representa únicamente el papel de marido ideal de Eurídice – en oposición constante a su criado Anfriso–, que ni siquiera es capaz de vengar el acecho de que es víctima su esposa, ya que es Felisardo quien se bate en duelo contra Aristeo y le da muerte.

Es precisamente este final el que aporta el indicio definitivo para considerar la escritura de 1643 como de capa y espada en lugar de mitológica o heroica, al margen de su título. Y es que el relato mitológico se altera para convertirse en un final feliz: Eurídice vive y Aristeo muere. Si bien es usual encontrar ligeras modificaciones del argumento mitológico cuando este se adapta como argumento teatral, no es habitual que estos cambios sean tan drásticos y afecten a partes esenciales de los relatos. Orfeo debe perder a su esposa como castigo a su impaciencia y, sin embargo, Solís le quita esa culpa otorgándosela a Aristeo para justificar que este muera en duelo de espadas y que triunfe el amor.

El título de la comedia crea, pues, un horizonte de expectativas que cambia nada más empezar la comedia. El texto se convierte en

una suerte de precuela que dispone las trazas necesarias para que se desencadene el episodio mitológico que todos conocemos y que, en la fecha de composición de la comedia de Solís, ya se había recreado artísticamente innumerables veces. Si seguimos la preceptiva de Lope en su *Arte nuevo* acerca de la evolución de la trama argumental vemos aún más claramente cuál es el papel de cada una de las tramas.

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos
de suerte que, hasta el medio del tercero,
apenas juzgue nadie en lo que para.¹⁰³

El *caso* de la comedia corresponde, entonces, según la preceptiva, al triángulo amoroso Aristeo-Irene-Felisardo. El hecho de que Aristeo esté oculto –traza que abre la comedia, nada menos– constituye el primero de los sucesos a tener en cuenta para el devenir del argumento y, entre la primera y la segunda jornadas se suceden los duelos, el lance del retrato y la muerte de Eurídice. Finalmente, el giro argumental ocurre en la tercera, cuando Solís cambia el final para que Eurídice se salve y Aristeo muera; con semejante alteración del resabido relato, ningún público podría «juzgar en qué para» la comedia antes del desenlace.

¹⁰³ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra, 2006, pág. 147.

Caso bien distinto es el de la versión manuscrita de la comedia. Los distintos elementos que se ven alterados de una versión a otra de la obra son tan numerosos y tan significativos que comportan un cambio en el subgénero dramático en el que situamos la obra. Aunque en ocasiones pueden resultar difusos los límites entre los distintos membretes que adjudicamos a los subgéneros dramáticos, el caso de *Eurídice y Orfeo* se presenta bastante claro. Tomando prestada la terminología banciana, *Eurídice y Orfeo* se transforma de *comedia de capa y espada* en *comedia de tramoya* como consecuencia del cambio de escenario y de público.

Del escenario noble de provincias, la obra se traslada en 1655 al complejo escenario cortesano. La versión manuscrita mantiene la doble trama: mortal y divina, por así clasificarlas; pero Solís aporta en esta ocasión mucha más importancia a la narración de las *Metamorfosis* de la que tenía la versión de Pamplona. Así, uno de los aspectos más llamativos del *Eurídice y Orfeo* de 1655 es la inclusión de nuevos personajes, todos ellos mitológicos.

En primer lugar cabe mencionar la aparición de El Destino, en la jornada primera. Su papel es pequeño, solo aparece en una escena, pero su presencia apoya uno de los puntos clave de la trama argumental: la desdicha de Eurídice y Orfeo está escrita y no es fruto del encuentro accidental entre Aristeo y la ninfa, como sucedía en la escritura de 1643. Su aparición en escena se produce cantando una tonada que en la primera versión de la obra corre a cargo de un grupo de músicos: mientras Eurídice y Orfeo fingen

dormir, conmovidos por la armonía de la voz, ambos sueñan con el destino fatal de la ninfa. En la versión de manuscrita es el propio Destino el que da a conocer el futuro del matrimonio, y es también él quien, simbólicamente, acciona la tramoya horizontal que ha de hacer que el cometa en el que Aristeo lleva a Eurídice muerta cruce el escenario. Decíamos antes que su aparición supone un punto clave en el desarrollo de la trama porque, en la segunda jornada, el propio Orfeo responsabilizará a su infausta *estrella de eclipsar al sol* de Eurídice.

El final de la segunda jornada introduce, en la reelaboración palaciega, al personaje de Calíope y a las nueve musas. Madre de Orfeo, Calíope es la musa de la poesía épica y de la elocuencia. Este último atributo es el que justifica su aparición en este punto de la comedia, pues le permite advertir a su hijo de los peligros que le sobrevendrán. Las otras musas acuden junto a ella para inspirar a Orfeo y, como mensajeras de Apolo, su padre, le hacen llegar la lira con la que ha de conseguir mover el ánimo de Plutón. Esta escena de personajes mitológicos sustituye completamente el final de la segunda jornada de la versión pamplonesa, en la que los personajes mortales acuden a reconfortar a Orfeo por la muerte de su esposa. Vemos, pues, que la escena profana se transforma, de una a otra versión, en el espacio mitológico del Parnaso. Cabe destacar, además, el incremento notable de actores que esta nueva escena supone pues, a los personajes que había originalmente, deben sumarse nueve musas y un coro que recoge el final de sus intervenciones y se hace eco de ellas.

Ya en la tercera jornada, se multiplican los personajes mitológicos que tienen aparición escénica –nos referimos a presencia física y no solo a alusiones o intervenciones de voz en off-. La primera mutación no sufre apenas cambios y relata la llegada de los personajes a la gruta del sabio Tebandro. Allí se produce la anagnórisis de Aristeo, delatado por su criado Fabio. Esta escena terminará con nuevo enfrentamiento entre Irene y Felisardo, y dará paso a la mutación del Infierno. En este contexto es donde proliferarán, como no podía ser de otra manera, los personajes mitológicos. El primero es Aqueronte que, aunque ya aparece en la versión doméstica, ve notablemente aumentada su intervención. El barquero es quien guiará a Orfeo hacia las puertas del palacio de Plutón, a quien enternecerá con su canto. A partir de este momento se modifica la escena con el gracioso Anfriso de la que hemos hablado, y se suprime la relación del espacio que contiene la primera versión. El escenario muestra la Laguna Estigia, *cuyas aguas se mueven*, las puertas del palacio de Plutón, ruinas de edificios, grutas... todo un imaginario mitológico que empapa al espectador, da el contrapunto a la primera escena de personajes mortales y equilibra las intervenciones de uno y otro grupo de personajes. Tras la aparición de Orfeo seguido de su esposa se produce el rapto de Aristeo que, en la versión manuscrita, provoca la intervención de la voz en off de Plutón. A partir de este momento la dos adaptaciones de la obra se distancian considerablemente. En 1643, Orfeo, impaciente, volvía a buscar a Eurídice y, con la ayuda de Felisardo e Irene, conseguía reencontrarse con ella, tras convencer a los dioses

de que había sido Aristeo y no él quien había roto el pacto contraído con Plutón. En la versión manuscrita, es la bella ninfa la que reclama a su esposo que intervenga ante el secuestro y Orfeo –según relata el episodio mitológico– pierde la oportunidad de recuperarla, no sin antes reparar su honor matando a Aristeo. Antes del fin de la comedia, no obstante, el cantor relatará a Irene y Felisardo sus andanzas en el inframundo enumerando su encuentro con el can Cerbero, Furias, Hidras, Quimeras, Centauros, Parcas, la diosa Proserpina...; incluso da cuenta de su encuentro con un grupo de bacantes que, envolviéndolo en su baile, impedían que regresara a conmovier de nuevo a Plutón para recuperar a su esposa.

Por tanto, en esta tercera jornada, además de asistir a un desfile de criaturas mitológicas, el público las ve constantemente en escena y asiste a un final de comedia que esta vez sigue el episodio mitológico sin alterarlo para conseguir un final feliz. Si bien el relato de Orfeo consigue aclarar las diferencias entre Irene y Felisardo, Solís no concede en este caso la felicidad al semidiós cantor.

Estas variaciones argumentales provocan tal cambio entre una y otra escritura de la obra que, lo que habíamos dicho que, en la versión pamplonesa, era una comedia de capa y espada tejida sobre la urdimbre de un episodio mitológico, termina siendo, en la versión manuscrita, una comedia de tramoya de gran espectacularidad en la que lo mitológico predomina sobre la sucesión de trazas y enredos.

De Ovidio a Solís: lecturas del relato de *Eurídice y Orfeo*

El de Eurídice y Orfeo es uno de los relatos más productivos en las artes de nuestro Siglo de Oro. Su uso como trama argumental de comedias o motivo principal de pinturas, esculturas y obras musicales es un continuo desde el siglo XVI y a Orfeo dedica Monteverdi la que se considera como primera ópera de la historia de la música. Tal número de reinterpretaciones del mito en todos los ámbitos artísticos sugiere que la fábula ofrece una infinidad de matices y de niveles de significación, una pluralidad de sentidos que sirven a la reflexión de los interrogantes sobre lo que Fray Baltasar de Vitoria denomina *razón natural*. La historia de Orfeo y Eurídice, como ocurre con la de Amor y Siques, funciona a la perfección como argumento literario pero, tras una mirada más profunda, ofrece también una reflexión sobre la vida, la muerte y el alma humana. El personaje de Orfeo es un mito en sí mismo que encarna al hombre sabio, dotado de especial sensibilidad musical, la más espiritual de las artes. A lo largo de los siglos se le ha descrito como el cantor que, al tañer de su lira¹⁰⁴, entra en comunión especial con el mundo que le rodea y que, como en el episodio de los Argonautas, pone sus dotes al servicio del resto de los hombres. Además, en su descenso a los Infiernos accede a saberes ocultos para el resto de

¹⁰⁴ Señala Boccaccio que Mercurio ofrece a Orfeo la lira como símbolo de su elocuencia «porque por la lira, que tiene diferentes intervalos de notas, debemos entender la facultad oratoria, que no se configura con una sola voz, es decir con la demostración, sino con muchas, y una vez formada no se encuentra en todos sino en el sabio y elocuente y en el que influye por su buena voz». G. Boccaccio, *op. cit.*, pág. 321.

los mortales y le permite, según algunas versiones del mito, fundar escuela y transmitir esos secretos a otros hombres preclaros.

Hijo del dios Apolo y la musa Calíope, de ellos hereda la sensibilidad musical y la elocuencia. Su genealogía le convierte en semidiós, haciendo más evidente su condición de humano escogido, conocedor de realidades más elevadas que al resto de hombres son vetadas. Este habitar a medio camino entre el mundo inteligible y el material hace que, como Prometeo, Orfeo sea un personaje recuperado por el catolicismo como figura crística. El sacrificio de ambos, sus conocimientos sobre saberes ocultos y su continuo habitar entre dioses y humanos establecen un paralelismo perfecto con la figura de Jesucristo, dios hecho hombre. Más concretamente en el relato mítico que nos ocupa, Orfeo materializa el descenso a los Infiernos, lugar prohibido para los hombres vivos, al que va en busca de su amor perdido.

Eurídice es la causa de tal descenso, ninfa bella como ninguna otra, que muere por el mordisco de un áspid mientras huye de Aristeo, quien la pretende. Tras su muerte, desciende al reino de Plutón, provocando la desesperación de su esposo. Orfeo emprende, entonces, el viaje a lo desconocido, a pedir un imposible; el regreso de Eurídice del mundo de los muertos. Según cuenta el mito, Orfeo consigue conmover a Plutón y Proserpina con su canto y, tras dormir al can Cerbero con su lira, el matrimonio inicia el regreso al mundo de los vivos bajo estrictas condiciones de los dioses. El cantor, sin

embargo, duda en el último momento y pierde a su esposa, provocando el regreso irrevocable de Eurídice al Infierno.

Existen numerosos desenlaces para el relato. El escogido por Solís para su versión pamplonesa, como hemos visto, es de invención propia y determina un final feliz para el matrimonio. En cuanto a la versión palaciega, Orfeo relata a Irene y Felisardo cómo las bacantes le persiguieron y atacaron. Aunque el desenlace de la comedia no contempla la muerte de Orfeo, Solís se acerca a una de las tantas versiones sobre su final, según la cual las mujeres tracias despedazaron a Orfeo por haber olvidado a Baco en el canto que dedicó a los dioses del Olimpo en su descenso al Hades.

Aristeo es el personaje mitológico que, como hemos visto más arriba, sirve de modo más directo a la disposición de la trama. No obstante, suele prescindirse de él en algunas versiones del relato mítico. En otras, Aristeo reinó en Arcadia y sobresalió en el cuidado de las abejas y la producción de miel. Aun sabiéndola esposa de Orfeo, se enamoró de Eurídice y, un día, mientras la ninfa reposaba, Aristeo la persiguió con la intención de poseerla. Mientras Eurídice corría huyendo de él, un áspid escondida entre las hierbas, mordió su pie provocándole la muerte. Tiempo después, una peste atacó a las abejas de Aristeo. Desconcertado por tal hecho, se dirigió en busca de la ayuda de su madre, Cirene, quien le indicó que el sabio Proteo tendría la respuesta a su pregunta. Tras visitarlo en su gruta, Aristeo supo que las ninfas, hermanas de Eurídice, habían enviado la peste en venganza por su muerte y la de Orfeo.

Como comentábamos al inicio, el relato de Orfeo y Eurídice ofrece multitud de interpretaciones o de niveles de lectura que facilitan su productividad en las diferentes expresiones artísticas. Por lo que respecta a la literatura, las diversas genealogías renacentistas y los estudios posteriores, refuerzan esta polisemia del relato mítico al mostrar de él diferentes glosas y poniéndolo en relación, especialmente, con la religión cristiana.

Para Boccaccio es Orfeo la personificación del Elegido, del hombre sabio que en ocasiones desvía su mirada de los asuntos del alma y toma el camino de los mundanos. Su descenso a los Infiernos ilustra «que los hombres sabios alguna vez, a causa de la contemplación, llevan los ojos de la meditación a los asuntos perecederos y a la molicie de los hombres, para que, cuando ven lo que deben condenar, ansíen con deseo muy ferviente las cosas que deben ser tomadas¹⁰⁵». La caída al Inframundo del Elegido se convierte en un camino de redención y de crecimiento que le ofrece nuevos conocimientos y le espolea a huir de las pasiones mundanas y dirigir su búsqueda a caminos más altos.

De idéntico modo procede Pérez de Moya¹⁰⁶ que acostumbra a seguir los dictados de Boccaccio y, en este sentido, hace del personaje de Eurídice la representación de la belleza humana y de los deleites carnales. «Puesto que el apetito sensual natural se desliza por completo a los Infiernos, esto es en torno a las cosas

¹⁰⁵ G. Boccaccio, *op. cit.*, pág. 322.

¹⁰⁶ J. Pérez de Moya, *op. cit.*, II, pág. 243.

terrenas, el hombre sabio con la elocuencia, esto es con las verdaderas demostraciones, intenta conducirlo a las cosas superiores, es decir a las virtuosas¹⁰⁷». Así, Orfeo trataría, con su viaje a los Infiernos, de redimirse a él mismo pero también de reconducir las actitudes terrenas de los hombres, representados en Eurídice.

Siguiendo en la senda de esta interpretación, el personaje de Aristeo resultaría, como Orfeo¹⁰⁸, representación del hombre virtuoso que persigue y porfía en santificar y llevar a la virtud, a la ninfa que representa la concupiscencia. En este sentido, los dioses del Infierno, Plutón y Proserpina, juegan un papel decisivo en la lectura simbólica del mito pues, el descenso a su reino, constituye el descubrimiento de secretos vetados a los mortales.

No obstante, una lectura platónica del mito, haría de Eurídice la representación del alma humana que, atormentada por la persecución de Aristeo, cae en pecado y desciende a los Infiernos. El espacio telúrico se convertiría entonces en la prisión del alma, en la caverna del filósofo, de la que solo el hombre preclaro puede salir para enfrentarse al mundo inteligible. Así, Orfeo mantendría su calidad de símbolo del hombre virtuoso que, tras la pérdida de su alma, regresa al mundo de los hombres, para enderezar su camino

¹⁰⁷ G. Boccaccio, *op. cit.*, pág. 322.

¹⁰⁸ Fray Baltasar de Victoria, incluso, hace de Aristeo músico insigne, hermano de Orfeo y, como él, virtuoso. *Vid.* F. B. de Victoria, *op. cit.*, Parte I, Libro V, cap. XII, pág. 637. Para Pérez de Moya se trata de uno de los sabios que, además de iniciar el cuidado de las abejas y la producción de miel, «descubrió el primer nacimiento del solsticio de verano». Pérez de Moya, *op. cit.*, II, pág. 325.

y dirigirlo al exterior. De este viaje, Orfeo regresaría con nuevos saberes aprendidos en su camino de descenso pero la duda, que constantemente atormenta al ser humano, hace que su alma se condene una vez más.

En esta lectura, la consideración del personaje de Orfeo como figura crística encontraría un mayor sustento. Como Orfeo, Jesucristo desciende al mundo de los muertos y tras su estancia allí, resucita y vuelve al reino de los cielos¹⁰⁹. Como Orfeo, Jesucristo crea escuela y se rodea de hombres escogidos para perpetuar su saber: «Orfeo, a su regreso de los Infiernos, había instituido unos misterios basados en experiencias recogidas en el mundo subterráneo, pero había prohibido que fuesen admitidas en ellos las mujeres. Los hombres se reunían con él en una casa cerrada»¹¹⁰.

En el caso de la comedia mitológica de Solís, parece notorio que, como sucedía con los *Triunfos de Amor y Fortuna*, el autor recurre al relato que le permite exponer sobre las tablas el eterno conflicto de la virtud del alma humana. Parece claro que la historia del descenso y el ascenso se repite en el autor como modo de ilustrar la constante zozobra del hombre entre el pecado y la

¹⁰⁹ Nota Arola que Plutón y Proserpina y el relato mitológico que cuenta sus amores entronca «con la concepción de la muerte y resurrección helénica. Uno de dichos textos es una inscripción hallada en Eleusis, que dice así: "Bello es, ciertamente, el Misterio que nos han otorgado los dioses benditos. La muerte ya no es una maldición para los mortales, sino una bendición". El otro pertenece a Píndaro y afirma: "Feliz el que, habiendo contemplado estos ritos, desciende a la tierra hueca, porque él conoce el fin de la vida y conoce también su comienzo divino".». Arola, *op. cit.*, pág. 66.

¹¹⁰ Grimal, *op. cit.*, pág. 392.

santidad. Así, no resulta trivial que escoja el mito de Orfeo y que decida llevarlo a las tablas dos veces, ante un público distinto. Igual que no resulta trivial que de todas las criaturas que habitan el infierno, haga referencia al titán Briareo, el gigante de cien brazos protegido por Zeus, por su fidelidad al dios supremo. Cabe tener en cuenta para esta consideración que Baltasar de Victoria, hace de Orfeo no solo músico y protagonista de esta fábula, sino que le atribuye el honor de ser el primer teólogo, quien sentó las bases del comportamiento cívico y enseñó a los hombres a vivir en comunidad y agasajar a los dioses¹¹¹. Junto a Briareo, aparece también Radamanto, uno de los tres jueces del Infierno, quien legisló en Creta tan rectamente, que Zeus le adjudicó, junto a Eaco y Minos, el juicio de las almas.

Tanto Orfeo como los personajes de Plutón, Proserpina, Briareo y Radamanto, son representantes de la virtud. El semidiós Orfeo, sin embargo, no consigue deshacerse de la sombra de la duda y, pese a emprender su viaje a las profundidades¹¹², pierde la oportunidad de recuperar la santidad de su alma y regresa al mundo de los vivos con la condena de prescindir para siempre de Eurídice. La lectura alegórica del mito existe y ha sido continuamente recreada por las artes por lo que, en el caso del teatro de Solís y de una

¹¹¹ Vid. F. B. de Victoria, *op. cit.*, Parte I, Libro V, cap XII, pág. 628.

¹¹² A este respecto cabe acudir a las palabras de Ramón Andrés que, recurriendo a Kingsley nos recuerda que el descenso a los infiernos es una capacidad reservada a los magos: «Kingsley señala como lógico, dentro del lenguaje mágico, el dominio sobre el viento y la lluvia, la capacidad para descender a los infiernos y recoger el alma de un muerto». R. Andrés, *op. cit.*, pág. 1003.

representación cortesana, no cabe pensar en una elección al azar del relato mítico por parte del autor.

La construcción de la comedia

La comedia *Eurídice y Orfeo* presenta dos tramas que se entrecruzan constantemente para conseguir un mayor efectismo dramático. El argumento principal está constituido por un triángulo amoroso entre Aristeo, príncipe de Arcadia; Irene, infanta de Tracia, y Felisardo, príncipe de Macedonia. Por otro lado, la segunda trama se corresponde con el relato mitológico de Orfeo y Eurídice recogido en las *Geórgicas* de Virgilio. En el presente apartado trataremos de desgranar la trama de la comedia para ver con mayor claridad la evolución de los diferentes hilos argumentales y la disposición de la arquitectura dramática.

La comedia se inicia presentando al príncipe de Arcadia, Aristeo, que hace su entrada en escena embozado para encontrarse con su criado Fabio. La obra tiene, por tanto, un inicio completamente afín a una comedia de enredo: el protagonista oculta su identidad y se entrevista de incógnito con su sirviente, que ha sido enviado como avanzadilla para recabar información sobre doña Irene, infanta de Tracia y prometida de Aristeo. A este primer encuentro le siguen dos largas intervenciones de los caballeros. En la primera, Fabio comparte con su amo la descripción detallada de la Infanta, confirmando los rumores sobre su inigualable belleza, y le

advierde de la existencia de un rival, el príncipe Felisardo de Macedonia, quien corteja a doña Irene en ausencia de Aristeo. Este contesta a su sirviente con una también extensa intervención en la que da cuenta al público de su identidad y explica las razones que le empujan a entrar en Tracia disfrazado. También relata cómo, en su viaje, ha conocido a una dama de la que ha quedado prendado y que hace peligrar su compromiso con Irene.

El encuentro entre Fabio y Aristeo se ve interrumpido por la caída desde lo alto de un retrato de Eurídice, a quien el príncipe de Arcadia reconoce como la dama de la que se enamoró. Este episodio constituye el punto de partida de un segundo enredo que pondrá de manifiesto la unión de las tramas de las que hablábamos más arriba, ya que dará entrada a los personajes de Irene y Felisardo y reconocerá a Eurídice como esposa del semidiós Orfeo. Ante el desconcierto y el enojo de la infanta Irene, Felisardo, su pretendiente, lidiará contra Aristeo para conseguir el retrato de Eurídice y le retará a duelo. Aristeo, sin embargo, huirá para buscar refugio.

Acto seguido aparecerá en escena Orfeo que se lamenta con su criado, Anfriso, por la pérdida del retrato de su esposa –explicando la escena anterior en la que Felisardo estaba en poder de la pintura—. Por su parte, Eurídice hará partícipe a Orfeo, su esposo, de un mal augurio que le ha revelado el oráculo y que amenaza muerte. Mientras Eurídice y Orfeo duermen, Anfriso y Fenisa, el matrimonio de criados, compartirán una escena que desvelará la oposición de

parejas durante la obra: el matrimonio idílico de los primeros frente al matrimonio infeliz de los segundos.

Esta primera jornada finalizará con el despertar de Eurídice y Orfeo y la confirmación del oráculo: la ninfa y su esposo sueñan que un hombre intentará raptar a Eurídice y le causará la muerte. En ese instante Aristeo pide a Orfeo refugio en su quinta y apoyo durante el duelo contra el príncipe de Macedonia.

La segunda jornada se inicia con otra escena de graciosos. Fabio, criado de Aristeo, intenta seducir a Fenisa, criada de Eurídice y esposa de Anfriso, para conseguir que le asista en la preparación de un encuentro entre su amo y Eurídice. Anfriso les sorprende en el encuentro poco antes de que Aristeo acuda a confirmar sus planes con Fabio.

Sigue a este encuentro clandestino una escena de caza protagonizada por Irene y Sirena, su criada. En el bosque la infanta lamenta la traición de Felisardo en la primera jornada ya que mientras el príncipe la cortejaba, se batía en duelo por el retrato de otra dama. Mientras conversan las dos mujeres, entran en escena Felisardo y Aristeo que se disponen a luchar para decidir quién se quedará con el dibujo de Eurídice. Irene y Sirena deciden ver el duelo escondidas tras unas ramas y, en un descuido de los príncipes, la criada se hace con el retrato trenzando definitivamente ambas escenas y ambas tramas. Tras interrumpirse el enfrentamiento, Felisardo e Irene discuten y Eurídice y Fenisa, que han entrado en escena sin ser vistas, advierten que Orfeo ha perdido el retrato de

la ninfa. Eurídice reprocha a Orfeo ese hecho y huye desconsolada dejándolo en escena con el retrato ensangrentado por una herida de Aristeo. La escena da paso a un diálogo de Anfriso y Fenisa que, como en la jornada anterior sirve de contrapunto al momento de máxima tensión dramática.

Tras este asueto, se inicia la persecución de Aristeo a Eurídice. Aprovechando la discusión entre Orfeo y la ninfa y la huida desesperada de esta última, Aristeo la acecha en el bosque. Intentando evitar ser atrapada, Eurídice es mordida por un áspid y muere. El fin de la segunda jornada corresponde a los funerales de Eurídice a los que acuden todos los personajes de la comedia. De nuevo se encuentra una intervención de los graciosos, Anfriso y Fenisa, tras el momento trágico que suaviza la escena de la muerte de Eurídice. Como hemos dicho más arriba, en este punto es donde se hallan mayores diferencias entre una y otra versión de la comedia. En la escritura palaciega, esta última escena se ve sustituida por una mutación del Parnaso que da entrada a las musas y ofrece un interludio musical que ha de desatar los acontecimientos de la tercera jornada.

El último acto de nuestra comedia se inicia con un cambio brusco de escenario; la acción no transcurre ya en la quinta de Orfeo, en Bizancio o en los bosques sino que se traslada a la boca de una gruta. Hacia allí se dirigirán los distintos personajes en busca del sabio Tebandro que ha de resolver sus dudas. Por boca de Aristeo, el primero en salir a escena, sabemos que Orfeo ya se ha

encaminado a los infiernos en busca de un pacto con los dioses que le permita recuperar a Eurídice. En la versión pamplonesa, por tanto, parte del relato mitológico se elude, se da por conocido. En la palaciega, no obstante, ese vacío ha sido cubierto al final de la segunda jornada.

Mientras Aristeo se introduce en la caverna en busca de información sobre el mencionado pacto, Fabio queda en la entrada, dormido. Cuando el sueño invade al criado entran en escena, por diferentes lados, Irene y Felisardo que terminarán por reconocer a Aristeo cuando este sale de la gruta.

Desvelado uno de los enredos principales de la obra, la verdadera identidad de Aristeo, el espacio vuelve a cambiar y da paso a los Infiernos. Aqueronte, Orfeo y Anfriso junto a dos criados atraviesan la Laguna Estigia en dirección a la puerta del Hades para intentar recuperar a Eurídice. Anfriso, miedoso, descubre a los habitantes del inframundo de la mano de los criados de Aqueronte y consigue salir del reino de Plutón gracias al canto de Orfeo, que le devuelve a la superficie. Tal como sucedía al iniciarse la tercera jornada, se elude parte del relato mitológico, y la siguiente escena presenta ya a Orfeo seguido de Eurídice camino de Tracia, según las condiciones de los dioses.

Durante la travesía del matrimonio Aristeo vuelve a intervenir para impedir el desenlace feliz y rapta de nuevo a la ninfa. Irene y Sirena son testigos silenciosos del rapto y, sin saber que se trata de Eurídice, la infanta envía a su criada en su busca para ayudarla.

Paralelamente, Orfeo ha acudido a vengar el rapto de su esposa junto a Felisardo, que le asiste. La contienda finaliza con un embozado herido de muerte y con el reencuentro de Eurídice y Orfeo. Unos versos más adelante se conoce que el muerto en el duelo no era otro que Aristeo lo que permite que la comedia finalice felizmente para las dos parejas; Eurídice y Orfeo e Irene y Felisardo.

Se distancian de nuevo, en la escena del Inframundo, las dos versiones de la comedia. Por un lado la presentación escénica de la mutación dista mucho entre ambas, desde los escenarios verbales de la pamplonesa a los vistosos decorados de la palaciega. No obstante, el mayor cambio que se produce es argumental. El desenlace feliz no tiene lugar en la puesta en escena madrileña y Eurídice regresa a los Infiernos tras transgredir Orfeo las leyes de Plutón. Sí habrá matrimonio para Irene y Felisardo que, al encontrarse con el semidiós ya en Tracia, resolverán los entuertos que han sido dispuestos a lo largo de la comedia.

Entrelazar dos tramas como las que hemos tratado requiere de mecanismos de trabazón muy bien dispuestos y de arquitectura dramática elaborada que mantenga un equilibrio entre ambas hasta llegar al desenlace de la obra. Las distintas técnicas utilizadas, las escenas paralelas y el tratamiento de la trama mitológica permiten defender la hipótesis de que, pese a lo que el título de la obra parece indicar, en la versión pamplonesa nos encontramos ante una comedia de enredo protagonizada por dos parejas –Irene y Felisardo y Eurídice y Orfeo– y por un quinto galán en discordia, Aristeo. Como

es habitual, los criados ofrecen el contrapunto a estos personajes, especialmente Fenisa y Anfriso, antítesis del matrimonio de Eurídice y Orfeo. Por el contrario, la versión palaciega otorga un mayor protagonismo al relato mitológico y ofrece todas las características de una comedia de tramoya.

En la versión de 1643, es notoria la circularidad de la trama que ofrece un paralelismo entre la primera y última escenas de la comedia. Aristeo entra en escena embozado, ocultando su identidad, y muere del mismo modo en el duelo contra Orfeo y Felisardo. Aunque en la escena de la gruta –al inicio de la tercera jornada– ya se ha dado a conocer su nombre, en el momento de morir el príncipe ocultaba de nuevo su identidad, desconocida hasta que Fabio da la noticia a los demás de personajes. Quizá deba entenderse de este hecho que, aunque el personaje de Aristeo sea el tracista principal de la obra y disponga o forme parte de los distintos enredos que afectan al desenlace feliz de la trama, su intervención no obtiene el resultado esperado. Así, Solís resta importancia al personaje, pues la comedia finaliza con la unión feliz de Irene y Felisardo y Eurídice y Orfeo. Aristeo, pues, termina por diluirse y su influencia en el desenlace es nula; de ahí que su muerte se produzca de nuevo embozado, sin nombre. Ni su título de príncipe de Arcadia ni su compromiso con la infanta Irene de Tracia han constituido garantía de éxito ya que el personaje ha empezado y finalizado su paso por la escena sin identidad y ha fallado en todos sus propósitos. Ello no obstante, Aristeo ha resultado un inmejorable hilo conductor desde la primera hasta la última escena de la comedia por lo que,

además de una función argumental, ha desempeñado una importante función estructural.

La versión palaciega de la comedia trata de modo ligeramente distinto al personaje de Aristeo. Teniendo en cuenta que el manuscrito pondera el relato mitológico sobre el de enredo, su presencia escénica se mantendrá y el príncipe de Arcadia tendrá idéntico fin. No obstante, su muerte servirá para restaurar la honra de Orfeo que, tras perder a Eurídice por segunda vez por causa de Aristeo, lo matará con su propia espada. No se ocultará su identidad como en la versión pamplonesa, sino que hasta en el momento de su muerte el personaje tendrá una función argumental destacada; contribuir a restaurar, en la medida de lo posible, la honra de Orfeo, despojado de Eurídice.

La escena en la que aparece el retrato de Eurídice se produce también al poco de iniciarse la comedia y crea un enredo que no se solventa hasta bien entrada la segunda jornada. Se trata de un recurso muy eficaz, ya que consigue implicar a todos los personajes principales. El retrato interrumpe el encuentro entre Aristeo y Fabio y permite que el príncipe de Arcadia reconozca a su amada y que su criado le aclare su identidad. Por otra parte, el dibujo da entrada al personaje de Felisardo, quien intenta ocultárselo a Irene. Finalmente, ya en la segunda jornada, Orfeo reconoce haberlo perdido y su riña con Eurídice por este motivo provoca la huida de la ninfa y su exposición a Aristeo.

A diferencia del personaje de Aristeo, la escena del retrato sirve de enlace solo entre la primera y la segunda jornadas aunque, como hemos comentado, resulte de gran eficacia por su capacidad de envolver a un gran número de personajes –además de los principales, los criados también forman parte de las escenas motivadas por el retrato–. Todos los juegos dramáticos relacionados con la imagen de Eurídice –la pérdida por parte de Orfeo, el apoderarse de él Felisardo, el encontrarlo Aristeo, descubrirlo Irene y teñirse de sangre– son comunes a ambas versiones de la comedia. La representación palaciega introducirá, a propósito del retrato, un soneto pronunciado por Orfeo que, como en repetidas ocasiones a lo largo de la comedia, mostrará un salto cualitativo respecto al texto impreso en cuanto a la calidad lírica de la versificación.

Estrechamente relacionado con la escena del dibujo de Eurídice está el sueño de la ninfa, que lo interpretará como presagio. Representa también un enlace entre la primera jornada y la segunda aunque esta vez afecta solo a los personajes de Eurídice, Orfeo y Aristeo. En la primera jornada la ninfa dice haber acudido al oráculo y haber visto la imagen de una Venus ensangrentada. A esta escena le sigue el sueño doble del matrimonio en el que visualizan el ataque de Aristeo. El mal presagio se realiza punto por punto en la segunda jornada: la imagen de la Venus tiene su paralelo en el retrato ensangrentado que recoge Orfeo tras el duelo de Aristeo y Felisardo; incluso al intentar limpiarlo, el semidiós termina por borrar la imagen de su amada en simbólica alusión a su muerte, a su desaparición. Por otro lado, es también en la segunda jornada y por causa del

retrato y la discusión que motiva, cuando Eurídice se expone al acoso de Aristeo y muere al morderla el áspid. De nuevo asistimos al uso de un elemento de la trama, el sueño, como trabazón del desarrollo argumental y como elemento arquitectónico de la trama. En este caso, el autor se sirve de información implícita al relato mitológico que utiliza, aunque altere las escenas previas que motivan el desarrollo de la acción, para adaptarlas a la trama principal.

En el caso de la versión manuscrita, el elemento del sueño anunciador permite la entrada de un personaje alegórico, El Destino, que dejará sentenciado el final de la comedia pues ilustrará como inevitable la muerte de Eurídice. Además, como hemos visto, este nuevo personaje dará apoyo a la estructura escenotécnica de la comedia, al accionar una espectacular tramoya que transporte al Aristeo y la Eurídice del sueño acompañados de pirotecnia. Esta escena de gran efectismo no solo avanza el desenlace de la comedia, haciendo imposible el final feliz que proponía la versión impresa, sino que además sirve al autor para imbuir completamente al espectador en el caso de la comedia que ha de desarrollarse en la segunda jornada. Los sueños premonitorios de 1643 se convierten en escenotecnia en la versión palaciega, concentrando los parlamentos posteriores que se ven reducidos respecto a la representación de Pamplona pero condensan su valor lírico.

Las escenas de duelo contribuyen asimismo a la articulación de las tres jornadas. En la primera, Aristeo y Felisardo se retan a duelo pero no lo celebran hasta la jornada segunda. En ese caso,

sin embargo, son interrumpidos por Irene y Sirena por lo que, aunque Aristeo resulta levemente herido, nadie muere y el retrato de Eurídice –razón por la que peleaban– queda en manos de Sirena. Esta cuenta pendiente y un nuevo ataque de Aristeo a Eurídice provocan que en la tercera jornada vuelva a tener lugar la pendencia; esta vez sí, con resultado fatal para Aristeo. Como vemos, las escenas de duelo tienen lugar en las tres jornadas de la obra pero quedan inconclusas en los dos primeros casos para justificar la celebración de un tercer enfrentamiento que termine con la vida de Aristeo, el tracista que ha atentado contra el desenlace feliz de la comedia en repetidas ocasiones. La disposición de las tres escenas y la concepción que de ellas se tiene hacen que, finalmente, resulten decisivas para el cierre de la obra, lo que las convierte en elementos de gran importancia en la construcción dramática de la comedia.

Como hemos apuntado ya, estas escenas presentarán ligeros cambios en la versión palaciega, en la que será Orfeo el encargado de dar muerte a Aristeo, en lugar de hacerlo Felisardo.

Finalmente, son también dignas de mención las escenas de criados protagonizadas por Anfriso y Fenisa. Su caracterización como graciosos y como matrimonio opuesto al de Eurídice y Orfeo ejercerá una importante función en la estructura interna de la obra. Y es que las escenas del matrimonio sirven al autor para relajar los puntos álgidos de tensión dramática. En la primera jornada, la conversación de Anfriso y Fenisa sobre aspectos de la economía doméstica aparece justo antes de que Orfeo y Eurídice se despierten

sobresaltados relatando el sueño idéntico que han tenido y que presagia la muerte de la ninfa. Antes de caer dormidos, además, Eurídice ha compartido con Orfeo el mensaje del oráculo y la imagen de la Venus sangrante. Vemos, por tanto, que entre un mal agüero y otro, Solís ofrece un respiro al público de la mano de los dos personajes que se encuentran en ese espacio intermedio del gracioso, entre la trama y el mundo del público. Del mismo modo obra el autor en la segunda jornada, situando la escena de Anfriso y Fenisa –que de nuevo tratan temas domésticos– justo antes de que Aristeo aceche a Eurídice. El caso de la tercera jornada es ligeramente distinto, ya que Fenisa no aparece y es Anfriso solo quien cierra la comedia, aludiendo a una segunda parte en la que sí morirá Eurídice. Dicho esto podemos advertir que las intervenciones mundanas de la pareja de graciosos transcurren siempre paralelas al mundo más complejo de los hados que afecta al matrimonio de Eurídice y Orfeo, acrecentando la distancia entre los amos y los criados y evidenciando el contrapunto entre ambas parejas, tan efectivo dramáticamente.

En cuanto a la versión palaciega, en tanto que tiende a primar el argumento mitológico sobre el mortal, las escenas de graciosos se ven notablemente reducidas. Incluso los chascarrillos de Anfriso y sus ataques a Fenisa atenúan su crudeza. Específicamente, se reduce la intervención del matrimonio tras el sueño de Eurídice como consecuencia directa de la introducción de las novedades escenográficas. Si, como hemos dicho, la aparición del Destino contribuía a dejar la tensión dramática al máximo antes de iniciarse

la segunda jornada, mantener el diálogo de graciosos como el que aparece en la versión pamplonesa, habría rebajado el clímax por completo. No ocurre lo mismo con el encuentro de la segunda jornada que sí interesa que mantenga esa función entre el trágico soneto de Orfeo y la mutación del Parnaso. Al introducirse el fragmento de las musas y Calíope, el fin de la jornada se mantiene y la aparición de los graciosos no altera la tensión dramática.

Personajes que condicionan la configuración del espacio

Las dos versiones de *Eurídice y Orfeo*, como hemos dicho, constituyen ejercicios de escritura dramática bien distintos. Y uno de los aspectos que mayores diferencias presenta entre uno y otro texto es la representación del espacio dramático, inevitablemente condicionado por el espacio de representación para el que fueron creados. Decimos, no obstante, que se altera su puesta en escena, su materialización, pues los espacios dibujados coinciden en la mayoría de los casos –exceptuando, claro está, las escenas de nueva incorporación de la obra de 1655–.

Así pues, y acudiendo a esta última escritura de la obra, nos aproximaremos a sus espacios y la representación de los mismos. Teniendo en cuenta que este segundo texto de *Eurídice y Orfeo* se concibió como comedia de tramoya, en sus numerosas acotaciones asistimos a un desfile de peanas, mutaciones, apariencias y mecanismos de tramoya que debieron deslumbrar al espectador. Los

señalaremos, contextualizados en los diferentes puntos de la trama, siguiendo su propio desarrollo.

La primera jornada de la comedia presenta dos mutaciones: la primera, de caserías y palacios, se corresponde en las primeras escenas con el espacio de los personajes mortales –Aristeo, Fabio, Felisardo, Irene, Aurelio–; la segunda, de bosque, acoge principalmente las escenas protagonizadas por Orfeo y Eurídice y sus respectivos criados. Esta primera mutación que representa las afueras de Tracia, ocupa las primeras escenas de la comedia y acoge largas intervenciones de Aristeo y Fabio que contextualizan al espectador. Lejos de producirse acompañadas de un movimiento escénico importante, se desarrollan en un escenario estático, pues dan información al espectador sobre cada uno de ellos, y los sitúa en el conflicto que ha de permitir el desarrollo de la trama. El espacio, por tanto, se caracteriza como el ambiente de los personajes mortales que, al inicio de la comedia, no presenta complicación escénica alguna, pues todavía no se ha desatado el conflicto. La mutación del bosque, por el contrario, empieza a mostrar ya las posibilidades del escenario al presentar a Orfeo. Las intervenciones de los personajes se reducen, pues el espectador no necesita tanta información acerca de ellos o del relato que protagonizan. Los personajes mitológicos forman parte de la tradición artística occidental y eran argumento habitual de comedias, lo que permitía un mayor movimiento escénico que complementase a un texto poético más conciso que las largas relaciones de la primera escena. Así, la mutación se inicia con una intervención musical de Orfeo. Las

perspectivas ilustran todos los elementos clásicos de un bosque – vegetación, animales, rocas y ríos– que se conmueven con su canto. Aunque la letra de la música adquiriera importancia dramática y actúe como prelude de lo que ha de suceder en escena, también funciona como atenuador de la fuerza escenográfica que evoluciona de la sencillez de unos fondos y perspectivas al movimiento de bastidores que representan *montes como que le siguen y aves y animales que se acercan como a oírle* (v.a. 549). El contraste entre la escena urbana de los personajes mortales y la aparición de un contexto natural y arcádico que albergue al semidiós y a Eurídice, resulta evidente y ayuda a contraponer a los dos grupos de personajes.

Después de un breve diálogo entre amo y criado, la entrada de Eurídice al tablado trae consigo de nuevo actividad escénica importante. Su estancia en el templo ha desvelado funestos prodigios y, para sosegarla, Orfeo le ofrece reposo en un peñasco *que ha de estar en medio del tablado* (v.a. 721). El matrimonio reposa en el bosque y comparte un sueño premonitorio, al que acompaña una pieza musical entonada por el personaje del Destino. En este preciso momento tendrá lugar el mayor artificio escenográfico de la jornada. El personaje alegórico entra en escena portando el extremo de una cadena y, tras recorrer el tablado, activa con ella una tramoya horizontal en forma de estrella lo suficientemente grande para dar cabida a dos actores. La estrella se describe como *cometa*, por lo que podríamos pensar en que el movimiento de la tramoya estuviera acompañado de recursos lumínicos, o incluso pirotecnia, que contribuyeran a la espectacularidad del momento (v.a. 824). El

mensaje que se desprende del sueño de Eurídice y Orfeo determina el devenir de la obra, por lo que esta escena debía destacar suficientemente entre las demás para demostrar su importancia dentro de la arquitectura dramática. Además, debe tenerse en cuenta que, como sucedía con el entorno idílico de la naturaleza, la aparición de un elemento célico, como el cometa que se describe, y el hecho de que forme parte del sueño de los amantes, hacen que de nuevo se produzca un distanciamiento entre las tramas mortal y divina, creando dos niveles que han de ir aproximándose a medida que avance la trama¹¹³.

Después de la aparición, la actividad escenográfica se reduce de nuevo al mínimo para dar paso a la realización del mal presagio. La entrada de Aristeo permite que se le identifique con el personaje que ha aparecido en el sueño y, por tanto, con la desgracia del matrimonio. La jornada se cierra, por tanto, con todos los elementos dispuestos para la detonación del conflicto.

El inicio de la segunda jornada sitúa simultáneamente las dos mutaciones representadas en la primera; la de caserías y palacios al frente, y la de bosques al fondo del tablado. Este espacio doble que plantea Solís constituye un intermedio –como el propio segundo acto– ya que, aunque se reconocen las mutaciones de la primera jornada, su disposición es diferente. Se reutiliza, por tanto, el espacio escénico

¹¹³ Este es uno de los artificios que se incluyen en la escritura de la obra de 1655. En la representación pamplonesa, solo se da cuenta del sueño, que es descrito mediante los parlamentos de los personajes.

pero se presenta ahora al espectador como un alto en el camino hacia la gruta del sabio Tebandro, según palabras de Eurídice, lugar en el que se abrirá la tercera jornada.

EURÍDICE Detrás de aquellos peñascos
 yace la profunda gruta
 que habita el sabio Tebandro [...]
 (vv. 1373-1375)

La división del escenario en dos mutaciones, en lugar de mantenerlas independientes como en el primer acto, constituye una materialización de la arquitectura dramática que, en esta segunda jornada, ya integra las dos tramas en una sola, en la que las intrigas de Irene, Felisardo y Aristeo se unen estrechamente al destino de Orfeo y Eurídice.

La primera parte (vv. 931-1060) corresponde a una escena de criados protagonizada por Fabio y el matrimonio de graciosos, Anfriso y Fenisa. En el verso 1061 se les suma Aristeo y, en el 1128, Felisardo, que intentan llevar a cabo su duelo. Ambas escenas se desarrollan en la mutación de caserías y palacios que ya conocemos. Irene será quien protagonice la transición al nuevo espacio mientras comparte confidencias con sus criadas. La infanta constituye el puente entre la mutación de caserías y palacios, que se cubre en el verso 1197, y el espacio de bosques que no aparece hasta el verso 1232. Con Aristeo comparte este papel de personaje intermedio que

implica a personajes de las dos tramas –Aristeo llega a Tracia para desposar a Irene pero, en su camino, se enamora perdidamente de Eurídice, desatando el conflicto–. Las arboledas vuelven a reunir a los personajes de las distintas tramas, ya que Irene y su séquito son testigos del duelo entre Aristeo y Felisardo; también lo son Eurídice y Fenisa, escondidas. Se genera, por tanto, una escena triple que agrupa a los diferentes personajes en espacios distintos pero que funciona unitariamente. Orfeo es el último en entrar a este bosque, entristecido por las desavenencias con Eurídice y espantado por el mal augurio del retrato emborronado de la ninfa.

Finalmente el espacio del bosque acoge la persecución de Aristeo que, aprovechando el enfado de la ninfa, corre tras ella entre los árboles. Las carreras contemplan salidas y entradas al escenario, aportando dinamismo a la escena, cuyo texto dramático formado por intercambios breves, en ocasiones entrecortados, contribuye a aportar agilidad.

ARISTEO	Mi amor te convencerá.
EURÍDICE	Sus afectos van perdidos.
ARISTEO	Ciegos están mis sentidos.
EURÍDICE	Mis temores alentados.
ARISTEO	La ceguedad hace osados.
EURÍDICE	El temor hace atrevidos.
ARISTEO	Ya se empeñó mi desvelo.
EURÍDICE	También se empeñó mi honor.
ARISTEO	Violencias tiene el amor.
EURÍDICE	Más violencias tiene el cielo.
ARISTEO	Soy de fuego.

EURÍDICE Soy de hielo.
ARISTEO Sola estás.
EURÍDICE Sabré vencerte.
ARISTEO Porfiaré.
EURÍDICE Darasme muerte.
ARISTEO ¿Cómo lo has de resistir?
EURÍDICE ¿Cómo lo has de conseguir?
ARISTEO Desta suerte.
EURÍDICE ¿Desta suerte?

(Vanse.)

Dentro ARISTEO ¿Otra vez huyes?
Dentro EURÍDICE Aquí
el huir es el valor.
ARISTEO ¡Tenedla, cielos!
EURÍDICE Los cielos
no apadrinan la traición.

(Vuelven a salir.)

ARISTEO En vano escaparte intentas.
EURÍDICE Y tú, que el viento veloz
vas siguiendo... Mas, ¿qué es esto?
¡Ay, infeliz! ¡Muerta estoy!
¡Un áspid que entre la yerba...
Dentro ARISTEO ¡Pues mi vista te perdió...
EURÍDICE ...pisó el descuidado pie...
Dentro ARISTEO ...te pierde también mi voz!
EURÍDICE ...me ha mordido! Y el veneno
va subiendo, ¡qué dolor!,
por las venas, ¡esto es rabia!,
a buscar el corazón.

(Sale Aristeo y ella cae en sus brazos.)

(vv. 1616-1647)

La muerte de Eurídice da paso a uno de los momentos de mayor lirismo de la pieza: el soneto de Orfeo a la muerte de su esposa precede al tercer cambio escenográfico de la jornada, únicamente presente en la segunda versión de la comedia. Un nuevo bastidor da entrada a la escena del Parnaso en una transición acompañada de música y las musas –cuyas voces solo se habían oído hasta entonces fuera de escena– entran cuando ya se encuentra sobre las tablas el bastidor que cubre la escenografía anterior y el cuerpo de Eurídice. Mientras se oyen sus ecos y los parlamentos de Orfeo, ha de producirse una nueva mutación que descubra la escenografía que antes ha cubierto una cortina y muestre el monte Parnaso. Este cambio es necesario para ocultar el cuerpo de Eurídice y permitir que se introduzca en escena la lira que ha de servir a Orfeo en su descenso a los Infiernos. Asimismo, y como en la escena de la aparición del cometa, se introduce de nuevo el ambiente mítico que funciona como contrapunto de la escena en la que Aristeo ha intentado violar a Eurídice. Antes de cerrar esta segunda jornada, sin embargo, se producirá un cambio escénico más, que retirará los montes y creará una escena celestial, con las musas y Calíope situadas en nubes que han de ir desapareciendo mientras cantan. La música abre y cierra la mutación del Parnaso, la que más recursos escénicos emplea ya que contempla la aparición de bastidores, peanas, tramoyas verticales que han de subir a las musas, cortinas..., en una escena que pone en primer plano la trama mitológica y que

deja el conflicto en su punto álgido para dar entrada a la jornada tercera.

Finalmente, este último acto contempla dos espacios diferenciados: por un lado, la mutación de peñascos y la boca de la gruta que abren y cierran la jornada y, por otro, la mutación del Infierno. Fabio y Aristeo, en busca de los consejos del sabio, se dirigen a la gruta de Tebandro; el primero queda a la entrada y el segundo se aventura al interior. Mientras Fabio duerme aparecen en escena Irene y su séquito por un lado y Felisardo y criados por otro. Estas entradas se realizan presumiblemente mediante tramoyas verticales, puesto que se anuncia en acotación que *bajan de lo alto*.

Decíamos antes que esta mutación es también la que cierra la jornada y la comedia. Tras la escena del Infierno, un cambio de mutación y de iluminación da paso de nuevo al espacio de peñas y a la entrada de la gruta. Los personajes así lo notan en sus parlamentos y se sorprenden de que «entre los velos rotos / de aquella nube amanece» (vv. 2516-2517) y de que «aquel arrebol / se tiñe en cambiantes rojos» (vv. 2518-2519). La luz contribuye de este modo a marcar un cambio de espacio y a abandonar las sombras del Infierno para salir de nuevo a Tracia. Este espacio determina los personajes que lo han de ocupar y, de este modo, regresan a escena Irene y Felisardo. La mutación del Inframundo se ha cerrado con la tiniebla y la tempestad desatada por Plutón tras ver violadas sus leyes y, tras la muerte de Aristeo y el regreso de

También Eurídice, por su parte, escapaba de Aristeo y, enojada con Orfeo y asustada por el oráculo que había conocido en sueños, corre en busca de las respuestas que ha de ofrecer la gruta. Los personajes mortales, Irene y Felisardo, quieren preguntar al sabio sobre el desenlace de su historia de amor. Aunque se dirigen a ella, nunca llegan a adentrarse en la gruta y terminan su trayecto, discutiendo ante la entrada.

El espacio de la cueva alberga a Tebandro, un sabio que, *entre eficaces diligencias del conjuro*, es capaz de vaticinar el futuro. Es, por tanto, un espacio mágico, «en ningún modo celestial¹¹⁴», al que Aristeo acude en busca de ayuda para insistir en el acecho a Eurídice. La porfía del caballero en alcanzar lo que no le pertenece le lleva, «errando la vía¹¹⁵», a la consulta mágica, como ha hecho a lo largo de toda la comedia. Desde el encuentro con Eurídice que el caballero refiere al inicio de la primera jornada, advertimos que el deseo de Aristeo es ilegítimo; pretende algo que no le pertenece y que no le puede pertenecer pues, Eurídice –la Verdad–, solo pertenece a Orfeo –el Elegido–. El secreto de la Verdad solo es asumible para quien puede obtenerlo, no para quien simplemente lo desea. Aristeo recurre a este espacio grotesco, opuesto a las alturas de la Verdad, para obtener ayuda en su propósito. Pretende alcanzar la Verdad sin asumir un camino personal de ascenso, apoyándose tan solo en la magia de Tebandro.

¹¹⁴ J. Chevalier, *op. cit.*, pág. 264.

¹¹⁵ D. Bécker, *op. cit.*, pág. 787.

Este espacio nigromántico se presenta, además, reservado a Aristeo; el único personaje que insiste en violar las leyes. Como hemos dicho antes, tanto Eurídice como Irene y Felisardo enuncian en repetidas ocasiones su voluntad de acudir a la cueva de Tebandro, pero ninguno de estos personajes llega a hacerlo por diferentes motivos. Fabio y Aristeo, son los primeros en llegar a la boca de la gruta y, aunque llegan juntos y juntos han realizado todo el camino desde su encuentro en los primeros versos de la comedia, el criado queda a la entrada y Aristeo solo se aventura al interior. El espacio ha seleccionado a quien entra en él. Aristeo ha de condenarse por ansiar lo que no le pertenece y la entrada a la cueva es el penúltimo de sus desafíos. La suma de todos ellos le condenará y Orfeo le dará muerte cuando, por su causa, pierda la oportunidad de reunirse con Eurídice. Fabio mismo es quien, escéptico y miedoso, rechaza adentrarse en la gruta, a pesar de que Aristeo se lo pide, reconociendo que *no tiene estrella*, que no le corresponde:

FABIO ¿Y en cueva? ¿Y entrar en ella?
Yo, señor, no tengo estrella;
soy horro de astrología.
¿Yo había de tener gana
de inquirir, muy zahorí,
cosas de la otra semana?
Pues, ¿mañana no está ahí
para saber qué hay mañana?
(vv. 1928-1935)

Tal y como apuntábamos antes, la jornada inserta entre estas escenas la mutación del Infierno. La versión pamplonesa compensa la sencillez de sus recursos con las largas relaciones producidas por algunos de los personajes. Tal y como apunta Serralta¹¹⁶, con lo que conocemos como escenarios verbales, los actores sitúan al público en el espacio representado a través de largas descripciones de lo que debería encontrarse en escena. Este discurso de referencias actúa, por tanto, como elemento escenográfico en tanto que aporta al espectador la información necesaria para crear una imagen mental del escenario en el que se desarrolla la acción. Ejemplo inmejorable de ello son los diálogos de los ministros de Aqueronte y Anfriso, el gracioso. A través de sus ágiles intervenciones se informa al público de los horrores del Hades:

MINISTRO 2 Mire hacia adentro, ¿ve algo?
ANFRISO ¡Fuego de Dios, lo que veo!
MINISTRO 1 Allí en tormentos y calma
 muy apriesa se verá.
ANFRISO ¿Yo?
MINISTRO 2 Sí.
ANFRISO Pues me pesará
 en el alma.
MINISTRO 2 Mire con cuán espaciosas
 llamas, aquel fuego viene.
ANFRISO Bravísima flema tiene,
 parece eterno en sus cosas.
MINISTRO 1 Tres que están hacia esta quiebra
 son las Parcas.

¹¹⁶ F. Serralta. *op.cit.*, pág. 98.

MINISTRO 2 Con medida
traen el hilo de la vida.

ANFRISO Mozas son de buena hebra.

MINISTRO 1 Aquellas tres que señalo
son las Furias.

MINISTRO 2 Su cabello
Es de culebras

ANFRISO ¿A vello?
Aún está en pelo malo.

MINISTRO 1 Aquel... Mas ya se escondió.

ANFRISO ¿Quién era?

MINISTRO 1 El Miedo, y se fue.

ANFRISO No se ha perdido.

MINISTRO 1 ¿Por qué?

ANFRISO Porque aquí le tengo yo.
Y, aquella que miro allí,
¿quién es?

MINISTRO 2 La Vejez.

ANFRISO Aquí
parece moza.

MINISTRO 2 Será,
que por eso vino aquí.

ANFRISO ¿Y aquella?

MINSITRO 1 Es la Desventura.

ANFRISO ¿Y esotra?

MINISTRO 2 Esa es la Pereza.

ANFRISO ¿Y esta de aquí?

MINISTRO 1 La Torpeza.

ANFRISO ¿Y la de allá?

MINISTRO 2 La Locura.

ANFRISO Esa es mi hija.

MINISTRO 2 ¿Por qué?
Mire hermano lo que dice.

ANFRISO Yo sé muy bien que la hice
el día que me casé.
(págs. 209-210)

Por el contrario, en la versión manuscrita, la mutación de los Infiernos será la de mayor variedad escenográfica, ya que mostrará distintas perspectivas y apariencias que han de representar el Averno, *ruinas de edificios y grutas y, en frente, los palacios de Plutón* (v.a. 2122) y la Laguna Estigia. Además del cambio de escenario en estas perspectivas, se contempla el movimiento de una barca que ha de traer a Aqueronte y sus dos criados. Orfeo y Anfriso salen a escena mediante una tramoya vertical; ambos *bajan de lo alto* mientras el primero canta, en un momento en que la música ayuda a suavizar de nuevo el cambio del aparato escenográfico.

La barca de Aqueronte entra y sale por un mismo lado del escenario transportando siempre personajes consigo, y la Laguna Estigia, *cuyas aguas se mueven* (v.a. 2237), cubre toda una sección del escenario, dejando de una parte los palacios de Plutón, de los que se han de ver solo las puertas. Orfeo consigue que se abran con la armonía de su canto y, de allí, sale con Eurídice tras conmovérselos a los dioses del Infierno. El camino de regreso a Tracia transcurre sin peculiaridades escénicas hasta que Orfeo transgrede las leyes de Plutón y Eurídice desaparece del escenario, volando. A esta espectacular salida de escena seguirá el duelo de Orfeo y Aristeo, que concluirá con el oscuro total y el cambio de mutación.

Como vemos, aunque esta escena es relativamente breve, está dotada de un gran aparato escenográfico que, definitivamente, acompaña al continuo de acontecimientos que se precipitan en esta tercera jornada para dar fin a la comedia. Esta intensa actividad, en

la que se puede advertir el uso de tramoyas de todo tipo, vuelos, apariencias, bastidores y recursos de luces y oscuros, trabaja junto al texto dramático, que se condensa en las dos últimas mutaciones de la jornada para ligar cada cabo de la trama, y junto a la música que, en sus distintas intervenciones, aporta el equilibrio perfecto al fasto escenográfico.

En contraposición a la cueva de Tebandro, visitada por Aristeo, Orfeo es quien describe el Inframundo como gruta. En este caso la caverna alberga lo monstruoso, pues a las primeras palabras del cantor, les sucede una descripción de los horrores del Infierno y sus criaturas: las Parcas, las Furias, el can Cerbero... El mismo escenario por el que Anfriso ha viajado antes junto al barquero y que ha descrito en tono jocoso y en alusión burlesca a su matrimonio, es ahora definido por Orfeo desde otra perspectiva mucho más dramática:

ORFEO Por esa horrorosa peña,
 por esa funesta gruta
 que siempre que abre la boca
 parece que el aire turba,
 –¡oh, que contra todo el sol
 toda la noche pronuncia!–,
 me arrojó ayer el amor
 a la hazaña más augusta
 que hicieron jamás posible
 sus generosas locuras.
 Asaltáronme al principio
 vagas imágenes rudas

de horribles monstruos que el viento
de sus ceños predibuja.
(vv. 2627-2640)

El Infierno no ha sido descrito previamente en la comedia como un cueva o caverna de un modo tan explícito como en el caso de la gruta de Tebandro. Esa imagen se encuentra solo en palabras de Orfeo cuando narra su aventura a Irene y Felisardo, y una vez ha perdido definitivamente a Eurídice. Este hecho le otorga una mayor carga simbólica al espacio, pues no se trata de la descripción de un cuadro escénico que también está siendo observado por el espectador, sino que constituye una evocación especialmente dramática por parte de uno de los personajes principales. El descenso a la cueva del Infierno supone a Orfeo una doble caída: la primera le concede, durante un breve espacio de tiempo, la fantasía de recuperar a Eurídice; la segunda, sin embargo, resulta infructuosa. De la experiencia del primer descenso al mundo de los muertos y posterior ascenso surge la concepción crística de Orfeo que acompañará al personaje a lo largo de la tradición. Orfeo, como Cristo, regresa del Inframundo con la Verdad –con Eurídice–, negada al común de los hombres.

Si bien en la primera versión de la obra, Solís concede la salvación a Eurídice y otorga final feliz a la comedia, en la versión cortesana el final es fiel al mito descrito en las *Metamorfosis*. La transgresión del pacto con Plutón por parte de Orfeo conlleva la

pérdida de su esposa. Solo se concede al cantor la posibilidad de salvar su honor matando con su propia espada a Aristeo, el causante de su desgracia. La justicia de los dioses del Infierno debe cumplirse y, así, la comedia termina con el segundo descenso de Orfeo a la cueva de los Infiernos. Según el último parlamento de Orfeo, que ocupa los versos 2623 a 2838, el Inframundo responde a un espacio telúrico, más cercano a la caverna platónica donde las almas se agolpan encadenadas intentando alcanzar el mundo inteligible pero pudiendo advertir de él solo sus sombras. Orfeo regresa a la caverna para, esta vez sí, encontrar la «ruta que el alma debe seguir para encontrar lo bueno y lo verdadero: la subida hacia lo alto y la contemplación de lo que hay en lo alto [...] para subir al lugar inteligible¹¹⁷». De hecho, las recopilaciones mitológicas recogen como uno de los finales de Orfeo, el establecimiento de una escuela de conocimiento a través de la cual el propio cantor transmitía a unos pocos hombres elegidos los secretos del Hades.

Estos dos espacios grotescos de la tercera jornada trabajan en conjunción con los relatos mitológicos que analizábamos más arriba y se presentan como lugares que ofrecen secretos inaccesibles para los hombres en el mundo sensible. Tanto Aristeo como Orfeo resuelven hacer uso de lo aprehendido en las cuevas de Tebandro y del Hades, aunque con resultados diversos. El primer caso termina con la muerte, por justicia poética, de Aristeo que buscaba en la gruta asistencia para llevar a cabo su pecado de soberbia. En el

¹¹⁷ J. Chevalier, *op.cit.*, pág. 263.

caso de Orfeo, el Elegido que va en busca de la Verdad, conseguirá, en su primer descenso, recuperar momentáneamente a Eurídice, mientras que, del segundo, ascenderá habiendo conocido los secretos del Inframundo.

Eurídice y Orfeo, dos instrumentos acordemente templados

El estudio de *Eurídice y Orfeo* debe prestar especial atención a su estructura musical pues, en las fiestas mitológicas cortesanas, el texto poético trabaja conjuntamente con el lenguaje plástico de las escenografías y apariencias, y con el lenguaje musical de las diferentes piezas entonadas a lo largo de la obra, formando un complejo engranaje. La música, por tanto, constituye parte esencial de la comedia y adquiere importancia no solo a nivel global y ornamental, sino también de manera individual, según la disposición de cada uno de los tonos. De este modo se establece un paralelismo entre las arquitecturas poética y musical, que se complementan especialmente en la versión cortesana de la obra.

El personaje de Orfeo, el músico por antonomasia, dirige la estructura musical, protagonizando la trama principal y entonando seis de las ocho piezas musicales que se entrelazan en la arquitectura dramática de la comedia, en su versión cortesana. Por el contrario, uno de los aspectos que más llama la atención del texto de 1643 representado en Pamplona, es la poca presencia de piezas cantadas, instrumentales o bailadas. Con semejante título,

cualquier espectador espera encontrar no pocas intervenciones musicales en boca de Orfeo, o alusiones a su capacidad de conmover con su canto y con su lira, o ambas cosas. Sin embargo, no ocurre así. Quizá deberíamos pensar que, como apuntábamos más arriba, en la versión pamplonesa se produce una suerte de contemporaneización del mito, que se ha insertado en una comedia de capa y espada. En ella se hace referencia a la calidad de semidiós de Orfeo pero ninguno de los recursos mitológicos se advierte como mágico o extraordinario. El descenso al Hades, incluso, está descrito según un episodio natural en el devenir de la obra y Orfeo no se presume mágico ni divino en ningún momento. Además, su historia de amor con Eurídice no tiene valor en sí misma sino que lo adquiere en función del triángulo amoroso Aristeo-Irene-Felisardo. Como veremos, la primera aparición de Orfeo hace referencia a su canción, pero esta no ha aparecido en escena ni se ha oído. Aún más, Anfriso, su criado, dice que no le ha gustado la composición de su letra, en una apreciación totalmente contraria a la tradición occidental que hace de Orfeo músico excelente. No obstante, anteriormente y en palabras de Fabio, sí se ha aludido a la capacidad de sus cantos de conmover a la naturaleza.

FABIO

¿No has oído
decir aquel semidiós
de Tracia que al dulce hechizo
de su voz calma los vientos,
suspende el curso a los ríos,
sierras y árboles atrae?
(pág. 159)

Esta comedia, que lleva en el título el nombre del poeta y cantor por excelencia, únicamente contempla dos breves piezas musicales en la primera jornada y una en la tercera. Ello coincide, en el primer caso, con la escena de bosque en que Eurídice y Orfeo deciden acostarse a descansar. En este caso, como en otros muchos, la música es utilizada para invitar al sosiego y al reposo y favorecer el sueño –una escena musical muy similar tiene lugar, con la misma finalidad, en los *Triunfos de Amor y Fortuna*–. La intervención musical tiene, por tanto, una función argumental porque es precisamente durante el sueño favorecido por la música cuando Orfeo y su esposa son conscientes del mal presagio que se cierne sobre su matrimonio. El estado de letargo, sobre el que tanto se reflexiona durante el Barroco como estado intermedio entre la vida y la muerte, entra en conjunción con la música, la ciencia que más directamente y de un mejor modo dialoga con la espiritualidad del hombre, para favorecer una suerte de revelación en los personajes. Música y sueño resultan catalizadores de los sucesos que tendrán lugar en escena. Esta ocasión permite introducir dos tonos humanos, entonados por Músicos: *Volad, dichas de amor e Infelices amantes que afectando el sosiego*. Del primero, formado por tres coplas con estribillo, no hemos podido encontrar autor o testimonio musical. Afortunadamente, el segundo se halla recogido en el *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada*, de Josa y Lambea, y en *Songs of mortals*, de Stein, y consta de siete coplas con estribillo. Ambas piezas se mantienen en la versión palaciega, aunque la primera es ejecutada por Orfeo y la segunda es cantada por El Destino. Además debemos destacar la

aparición de una nueva pieza en la versión manuscrita, también entonada por Orfeo: *Pajarillo que cantas ausente*, un tono humano de tres coplas con estribillo, recogido en el *NIPEM* y atribuido a Cristóbal Galán, músico de la corte. Esta nueva intervención viene a cubrir un vacío en la versión pamplonesa en la que, al entrar por primera vez en escena Orfeo, Anfriso alude al canto que acaba este de pronunciar pero que no se realiza en escena.

(Vanse y sale ORFEO dando una lira a su criado ANFRISO.)

ORFEO Ten, Anfriso, esa lira
 que el pecho sin Eurídice respira
 tan tardo o tan violento
 que ni aún para la voz hallo el aliento.

ANFRISO ¡Oh, qué bien has cantado!
 El viento se quedó tan elevado
 que para ser tu oyente
 por un rato perdió lo diligente,
 porque con blanda fuerza tu armonía
 le halagaba lo mismo que le hería.

(pág. 163)



Pajarillo que cantas ausente. Tono humano a solo. Portadilla. Música: [Cristóbal] Galán. Texto: [Antonio de Solís y Rivadeneyra]. The Hispanic Society of America, signatura: 380/824a/38,1.

1. Calla => auez illa gorrante que si sientes como yo explicas tu deixon suelo como bra da pro por cion.

2. Calla => no Camtes que implica natural contradiccion la de la templanza en el pecho y la armonia en la voz.

3. Calla => Si de fina intentas acreditar tu parion. qe explicarla en voz sonora es ali bio y no do lox.

4. Calla => queda raed que osjore tus eos. Conatencion que escorta tu sentimiento pues se permite a la voz

5. Calla => que en lei de puerente de la au. senja el rigor el no bucar el ali bio es el ali bio ma yor.

Pajarillo que cantas ausente. Tono humano a solo. Coplas. Música: [Cristóbal] Galán. Texto: [Antonio de Solís y Rivadeneyra]. The Hispanic Society of America, signatura: 380/824a/38,1.

En el caso de la segunda jornada, musicalmente muda en la versión pamplonesa, el autor añade una tonada en la escena final. Los funerales de Eurídice se sustituyen en la versión cortesana por la ya mencionada escena mitológica del Parnaso que protagonizan Orfeo, Calíope y las Musas. Con tales personajes sobre las tablas resultaba difícil mantener la escena sin apariciones musicales. De este modo, *Montes que atendéis mis ansias* es el tono humano con el que Orfeo abre el espectáculo de esta última escena, incluyendo accionamiento de una tramoya vertical y un cambio de bastidor. La pieza tiene una clara función de amonestación e intenta revertir lo aparentemente irreversible tras la muerte de la ninfa. En este caso, Orfeo entona dos coplas a las que las musas añaden los coros y estribillos, en una pieza de la que no se ha podido encontrar testimonio musical. Calíope, madre de Orfeo, entra a escena cantando *Cese ya, cese ya, afligido Orfeo* que, de nuevo, funciona como amonestación. Calíope trae un mensaje de Apolo e intenta dirigir los pasos de su hijo en su descenso al Hades con un tono que se presenta estructuralmente más complejo, ya que no permite diferenciar coplas y parece responder más bien a la puesta en música de una tirada de silva arromanzada. Ello permite no alterar la versificación de los fragmentos de texto dramático pronunciados por Orfeo, también en silvas, que se intercalan en el canto. Quizá por esta razón no conservamos ningún testimonio musical de la tonada, pues no fue concebida como tal, sino que se le añadió la música *a posteriori*. Además, en este fin de jornada la música ejerce de garante del equilibrio en una escena que contempla un intenso movimiento

escénico. La mutación termina al mismo tiempo que se entonan el canto de Calíope y los ecos de las musas, acompañando y suavizando el movimiento de los elementos escenográficos.

Finalmente, la tercera jornada otorga todo el protagonismo musical a Orfeo al incluir tres piezas cantadas, de ninguna de las cuales hemos podido rastrear el testimonio por el momento. Tal como hemos comentado, una de ellas ya estaba incluida en la versión de la obra de 1642 y la entonaba el poeta –en realidad, según acotación, «*canta ORFEO o el músico que mejor cantare por él*»– en su descenso al Inframundo. En la reescritura de la obra, Solís adelanta esta pieza al encuentro del desconsolado marido con Aqueronte; esto es, justo antes de bajar al reino de Plutón. Este cambio puede explicarse por la necesidad de equilibrar la presencia musical de la jornada, pues se incluyen dos piezas nuevas posteriores a esta y, de otro modo, quedarían concentradas en escenas demasiado próximas. Por otro lado, en el caso de la versión madrileña, Orfeo entona la canción mientras desciende por una tramoya vertical junto a su criado. Mientras ellos bajan se sitúa, según acotación, la Laguna Estigia y se acerca la barca de Aqueronte. El vacío textual durante el movimiento escénico que debía producirse en medio de la jornada se llenaba con la canción de tres coplas *Moriste, ninfa bella* que, en la primera escritura de la obra tenía lugar algo más adelante. Versos después, tras intercalar la ya mencionada escena del gracioso Anfriso con los barqueros, y estando

Orfeo en compañía de Aqueronte en las puertas del palacio de Plutón, entona el poeta con su lira la tonada *Deidades del abismo*¹¹⁸.

Finalmente, el caso de la tercera pieza musical se presenta ligeramente distinto. En la versión de 1642 no aparece indicación alguna de que haya versos cantados más allá del *Moriste, ninfa bella*. La versión palaciega, no obstante, convierte en cantados, fragmentos exactos de texto que no han sido modificados entre una y otra elaboración de la obra. No tenemos testimonio musical de esta nueva intervención cantada, *Señora, el cielo inhumano*, pero el hecho de que el texto sea el mismo con la salvedad de que se introduce una copla al final, hace pensar que este interludio de dos coplas cantadas con fragmentos recitados intercalados ya fuera cantado, o por lo menos recitado, en la representación pamplonesa. Encontrar el testimonio musical ayudaría a esclarecer tal duda pues, de tratarse de música de Cristóbal Galán –como en el caso del *Pajarillo que cantas ausente*– la pieza pertenecería, inequívocamente, a la versión palaciega.

Como puede comprobarse, la función que desempeña cada pieza corresponde a su disposición dentro de la estructura dramática. La primera jornada, que expone el planteamiento del conflicto, acoge piezas con función de preludio. La segunda, en cambio, en pleno desarrollo del conflicto, prefiere la función de amonestación. Finalmente, la tercera jornada, que ha de concluir la trama, se abre

¹¹⁸ L. K. Stein consigna transcripción musical de la melodía con acordes para guitarra en *Songs of mortals*. Stein, *op. cit.*, pág. 527.

con un interludio que recrea el tema de la obra. Tras esta primera pieza, Orfeo vuelve a intentar influir en los acontecimientos con un tono con función de amonestación –que esta vez sí da su fruto–, para terminar, musicalmente, la obra con un tono en función de interludio.

Además de la función de la música estrictamente ligada al devenir de la trama, puede percibirse también una función específica en relación a la escenografía que la acoge. La música suele acompañar, como se ha visto, a los momentos de mayor fasto escénico, ofreciendo un contrapunto y un equilibrio al espectador, pues resulta más eficaz que el propio texto dramático como transmisora de ideas en los momentos de cambios escenográficos de mayor envergadura.

Finalmente, la presencia musical se asocia, como sucede también en los *Triunfos de Amor y Fortuna*, a escenas reveladoras para los personajes principales. De este modo, la música se llenaría de una carga simbólica estrechamente relacionada con los personajes míticos y sus relatos en su interpretación más profunda. Del mismo modo que las historias facilitan la expresión de determinadas reflexiones, la música vehicula emociones y permite la elevación del espíritu de los personajes que, abandonando momentáneamente la confusión de los sentidos, son capaces de *ver*. El sueño y la música favorecen una suerte de trance durante el que el hombre se evade y alcanza revelaciones que le son vetadas en su estado natural.

EURÍDICE También pudo ser, esposo,
que, como dos instrumentos
acordemente templados
suelen hacer un concierto
aunque la atrevida mano
hiera solo uno de ellos,
nuestras dos almas así
ha templado el amor nuestro;
de suerte que en dulce unión
las mueve solo un deseo.
Aun cuando estaban dormidas
tan conformes estuvieron
que apenas hirió mi idea
la torpe mano del sueño,
cuando dentro de la tuya
se oyeron los mismos ecos;
de suerte que, si a las causas
naturales atendemos,
sentimos inútilmente
lo que hemos visto durmiendo,
pues se mueven nuestras almas
por unos mismos afectos
y pudo ser armonía
lo que juzgamos agüero.
(págs. 172-173)

El alcázar del secreto

Ninguno de los testimonios que han llegado hasta hoy conservan la fecha u ocasión en que *El alcázar del secreto* fue llevada a las tablas. Ello no obstante, sí apuntan que la comedia se representó en el Buen Retiro. Shergold y Varey ofrecen como fecha de esta representación el martes de Carnestolendas de 1657¹¹⁹ y terminan de concretarla proponiendo el lunes, 12 de febrero de aquel año como día de representación de la comedia ante los reyes¹²⁰.

Entre el 23 y el 26 de mayo de ese mismo año de 1657, la compañía de Diego Osorio anunció nuestra comedia en el Corral del Príncipe aunque, como recogen Shergold y Varey¹²¹, no pudo llevarse finalmente a las tablas públicas por encargársele a la compañía la representación de los autos del corpus. Serralta, en su *Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra*, recoge también los datos señalados en las *Fuentes* y añade que, junto a *El alcázar de secreto*, hubo de representarse en esas mismas fiestas de carnaval la obra, también de Solís, *La gitanilla de Madrid*¹²².

¹¹⁹ N. D. Shergold, *A history of the Spanish stage from medieval times until the end of the xviiith century*. Oxford: Clarendon Press, 1967, pág. 318.

¹²⁰ J. E. Varey, N.D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid 1651-1665: estudio y documentos*, Londres: Tamesis Books Limited, 1973, pág. 223.

¹²¹ *Ídem*, pág. 224.

¹²² F. Serralta, *Nueva biografía...*, págs. 92-93.

Lamentablemente no conservamos la loa que precedió a esta representación de la comedia. Tampoco Sánchez de Regueira incluye ninguna loa a la obra en su recopilación del teatro breve de Solís. Sí existe, no obstante, una loa a la comedia para una representación posterior. Junto a otras piezas de teatro breve, se inserta en un manuscrito¹²³ de bailes portugueses con fecha de 1734 una *Loa a la comedia del Alcázar del secreto que las damas de la reina nuestra señora representaron en palacio en el día que cumple años el rey nuestro señor*. El documento no incluye fecha del recopilatorio, pero tres de los bailes que incluye sí explicitan el año de 1734 en los meses de mayo y septiembre. No encontramos ni índice de las obras que se incluyen, ni nombre del copista y, por lo menos se distinguen dos caligrafías distintas; una para los entremeses y bailes del manuscrito y otra para la loa que nos ocupa. Cabe prestar especial atención a este hecho pues, despierta sospechas de que la loa perteneciera a otra recopilación o bien se incluyera en esta sin tener en cuenta la fecha para la que fue escrita. Si reparamos en las tres alusiones a 1734 Portugal, situamos la copia de esos bailes y entremeses bajo el reinado de Juan V de Portugal, que reinó en el país ibérico entre 1707 y 1750. Sin embargo, al leer la loa, se nos ofrecen datos que no corresponden al reinado de Juan, sino al de su padre, Pedro II que, en segundas nupcias, desposó a María Sofía de Palatinado-Neoburgo en 1687.

¹²³ BNE, signatura MSS 18096, fol. 32-37.

LA EDAD DE ORO

Aquí donde en suave,
sagrada unión feliz
dos almas soberanas
una con la otra viven más que en sí.
Aquí donde dos mundos
hoy llegan a rendir
a Pedro siempre agosto
los mundos de una y otra alta cerviz.
Aquí donde su ingenio
que siglos cuente mil
deja en los albedríos
adorados los ceños del servir.
Aquí donde la esposa,
sagrado honor del Rin,
de un solo aliento suyo
los desmayos en glorias convertís.
(fol. 36v)

La puesta en escena de *El alcázar del secreto* correspondiente a esta loa, debió tener lugar, pues, un 26 de abril de 1687 a 1707, años que comprenden el matrimonio de Pedro II y María Sofía y el reinado de ambos. En el año de 1687 la nueva reina emprendió camino a Lisboa bordeando el Rin, donde la corte la agasajó antes de su partida.

Las fechas y el contexto hacen evidente que esta loa no corresponde a la ocasión para la que Solís escribiera *El alcázar del secreto*. La pieza acoge a un conjunto de personajes alegóricos que, en el panegírico a sus majestades, incluyen referencias e interactúan con la escenografía que después había de formar parte del aparato

de la comedia. Las alusiones a la gruta y las entradas y salidas de los personajes confirman que se trata de la apertura a la comedia de Solís.

Queda pues por descubrir la loa que precedió a la comedia en 1657 y que no se encuentra recogida en ninguna de las ediciones de las obras dramáticas de Solís entre las que se incluye *El alcázar del secreto*.

El *Orlando furioso* como hipotexto: relatos y personajes

Pocas veces tiene el investigador de los Siglos de Oro la fortuna de contar con un registro de las lecturas o, cuanto menos, de los títulos que ocuparon las estanterías del autor al que estudia. Así sucede con Antonio de Solís, de quien, como venimos viendo, Frédéric Serralta se ha ocupado extensamente en múltiples trabajos, incluyendo un artículo sobre la biblioteca del poeta, dramaturgo y narrador.

Una revisión a dicho inventario revela el profundo conocimiento que Solís tenía de la cultura clásica y el renacimiento italiano y también sus conexiones, a través de la lectura, con Italia y Francia, país que acogería y celebraría su teatro en años posteriores. Contar con un listado de títulos que Solís habría leído permite abordar su obra con mirada similar a la del propio autor y ayuda a rastrear

influencias tanto nacionales como europeas que condicionaran su escritura.

En particular, dedicaremos este epígrafe a seguir la huella del *Orlando furioso* de Ariosto en *El alcázar del secreto*. Personajes, espacios y temas del poema épico italiano aflorarán como materia mítica en esta pieza de nuestro autor con intenciones muy concretas. Asimismo, la función de este recurso mítico la pondrá en relación con las otras obras de trama mitológica grecolatina escritas por Solís en años próximos y representadas en la corte de Felipe IV.

Nuestro autor vuelve a constituir un caso singular en lo que al tratamiento de la herencia italiana se refiere. En su estudio *L'Arioste en Espagne*, Maxime Chevalier aborda la recepción del autor y, específicamente, del *Orlando Furioso* durante los siglos XVI y XVII en España. A lo largo de este recorrido la autora presta primero atención a la impronta que el poema de Ariosto dejó en la poesía de cancionero hispánica, al convertirse en motivo de recreación para numerosos romances, cantados o no, en un proceso que se antoja similar al que padecieron los cantares de gesta medievales que, en muchas ocasiones, pasaron a la historia de la literatura oral, desgajados en fragmentos. También se refiere Chevalier al legado de Ariosto y su *Orlando* en el terreno específico de la comedia escrita en España desde finales del siglo XVI hasta Calderón y su escuela. A modo de conclusión de este análisis la autora propone que, en el caso de Lope y su escuela, «il est intéressé essentiellement aux thèmes passionnés, en particulier aux amours d'Angélique et de

Médor, et à la démente jalouse de Roland¹²⁴». La predilección de Lope por estos temas, que alimentan las tramas de sus comedias de enredo, contrasta con la lectura que de la obra de Ariosto hacen «Calderón, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla ne s'intéressent plus aux aventures sentimentales contées par l'Arioste. Ils apprécient les récits féeriques, l'atmosphère magique, les éléments merveilleux qu'ils trouvent pus souvent dans le *Roland amoureux* que dans le *Roland furieux*¹²⁵».

El caso de Solís, sin embargo, no se adhiere a ninguna de estas dos lecturas de la obra. El autor ofrece una interpretación personal del poema y acude a él de un modo más similar al que lo hace, según M. Chevalier, el poeta Andrés Rey de Artieda quien «pensait que les fictions du *Roland furieux* et du *Roland amoureux* étaient susceptibles de recevoir un sens second qui n'était pas toujours sans profondeur¹²⁶». Efectivamente, Solís elige unos determinados temas y personajes de la obra de Ariosto que difieren de los escogidos por los dramaturgos que le son contemporáneos. Su lectura del *Orlando*, pues, se revela singular y ofrece también a las comedias de su creación que se nutren del poema un *sens second* que es preciso desentrañar.

¹²⁴ M. Chevalier. *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux*. Burdeos: Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966. pág. 417.

¹²⁵ *Ídem*, pág. 437.

¹²⁶ *Ídem*, pág. 401.

Que el *Orlando furioso* es lectura de cabecera de Solís, queda demostrado con los numerosos recursos que de él toma prestados el autor en sus comedias. De un modo más similar al que, según Chevalier, hicieron Calderón y su escuela, en *Eurídice y Orfeo* aparece el anillo de invisibilidad de Angélica (canto XIII, copla 23) y se toma prestado el nombre del gracioso, Anfriso, del río del mismo nombre al que se alude en el canto XLII, copla 88. En el caso de *Las amazonas*, como veremos, la elección del nombre del protagonista, Astolfo, está también estrechamente ligada al personaje creado por Ariosto y le otorga determinadas connotaciones que determinarán su configuración y el devenir de la trama.

El alcázar del secreto, no obstante, es la comedia de nuestro autor que toma prestado mayor número de personajes y temas del poema de Ariosto. Todos ellos, además, parecen haber recibido poca atención por otros dramaturgos que gustaban más de recrear las vicisitudes de Angélica y Medoro o la locura del propio caballero Orlando. Siendo Rugero uno de los personajes clave del poema, Solís no recrea en la comedia sus amores con Bradamante o el alto en el camino en la isla de la maga Alcina –con quien, en *El alcázar del secreto*, coincide de modo tangencial.

Cabe destacar cómo el recurso a los personajes y temas que se desgranarán más adelante y que pertenecen al poema renacentista, tiene una función similar al mito clásico en las otras tres obras estudiadas de Antonio de Solís. La recreación de personajes acuñados por la tradición y por otros autores, permite a

nuestro dramaturgo profundizar en la lectura simbólica o alegórica de los mismos y ofrecer al lector-espectador una reflexión a la vez velada y desvelada.

La huella más llamativa del *Orlando* en *El alcázar del secreto* se encuentra en los nombres y caracterización de los personajes. Nuestra comedia se estructura en torno a dos parejas de enamorados Segismundo y Diana y Astrea y Rugero que, víctimas de las trazas de la maga Alcina y de los dictados de un tirano rey Fisberto, verán entorpecida su felicidad con numerosos enredos.

Rugero es al primero de ellos a quien vamos a atender. Un personaje del mismo nombre cuenta también con una importancia capital en el *Orlando*, donde representa a la cabeza de la familia d'Este, a quien Ariosto dedica la obra. Enamorado profundamente de Bradamante, abandona a su amada a lomos de un hipogrifo que, de todos los caballeros a él ha escogido:

La dama va a cogerlo por las riendas
y el caballo, guardando las distancias,
cuando cerca la ve, levanta el vuelo
y se aleja un poquito en la pendiente.
Ella lo sigue, y él vuelve a escaparse
una vez más sin alejarse mucho,
como hace la corneja cuando burla
continuamente al perro que la busca.

Y Rugero, Gradaso, Sacripante,
todos los caballeros que allí estaban,
van de acá para allá hacia donde esperan
que el caballo se pose y se detenga.
Después de haberlos conducido a todos

desde las cumbres a las torrenteras
por cauces, piedras, fosas y pendientes,
al fin junto a Rugero se detiene.

(canto IV, octavas 43-44)

Este personaje que se desvela como elegido desde el inicio de la obra por pertenecer al linaje al que se alaba y por las señales que Ariosto disemina por el texto, absorbe además en *El alcázar del secreto* características y rasgos de otros dos caballeros de la obra: Ariodante y Astolfo. Ello es especialmente notorio en las alusiones a las aventuras de estos caballeros que tienen lugar en el canto VI. Ariodante, a quien ama Ginebra, se lanza al mar y, aunque logra alcanzar la orilla y salvar la vida, todos le dan por muerto.

Rugero en *El alcázar del secreto* es príncipe de Creta y va en busca de su amada Astrea, de quien no conoce el nombre y a quien solo ha visto en un retrato. Las artes de Alcina le llevan hacia Chipre, a cuyas costas llega a nado tras naufragar su nave. A su llegada descubre el engaño de Segismundo que durante seis meses se ha apoderado de su identidad.

Segismundo, a su vez, asume también características del caballero Ariodante pues, huyendo de sus enemigos, se lanzó al mar y alcanzó las costas de Chipre. Desde entonces no ha enviado noticia a su padre, rey de Epiro, que lo cree muerto. Mientras en su tierra lloran su muerte, Segismundo ama profundamente a Diana bajo el nombre de Rugero. La dama, hija del rey de Chipre, vive presa según

las severas leyes que su padre Fisberto ha dictado en contra de Segismundo por haber asesinado a su hijo.

El canto VI del *Orlando* da comienzo, precisamente, narrando la anagnórisis de Ariodante, a quien dieron por muerto amada, familia y pueblo; y de modo parecido cuenta Segismundo a Rugero sus andanzas en *El alcázar del secreto*:

Triste del que obra mal y se confía
creyendo que su mal restará oculto,
pues aunque todos callen, lo declaran
el aire y aun la tierra que lo cubre:
Dios suele hacer, después de concederle
algunos días para arrepentirse
que el pecador, llevado del pecado,
se acuse sin haberlo procurado.
[...] Se quitó el yelmo al fin y todos vieron
un rostro muchas veces contemplado:
era Ariodante, a quien con larga vena
de lágrimas llorara Escocia entera.

Ariodante plañido como muerto
por Ginebra, plañido por su hermano,
plañido por el rey, la corte, el pueblo...
¡Tal era su bondad, tal su valor!
Quedó por mentiroso el peregrino
que relató su fin y, sin embargo,
puede decirse que era cosa cierta
que al mar lo vio lanzarse de cabeza.

(canto VI, octavas 1-4)

SEGISMUNDO.- Teñido en ira y dolor
de sus soldados, a un tiempo
todos me embisten y a todos
resisto, hasta que sintiendo
que la fuerza porfiaba
en ser menor que el esfuerzo,
por no rendirles la vida
o por rendirla a instrumento
más garboso, me arrojé
desde la proa al mar fiero.
(I Jornada, págs. 315-316)

SEGISMUNDO.- Sé que estoy
indignamente arriesgado
en Chipre; que, embelesado,
cuenta a mi padre no doy
de mi vida y que, encubierto,
con el nombre de un amigo
busco un imposible y sigo
las huellas de un desacierto.

(III Jornada, pág. 358)

La aventura de Ariodante por recuperar a su amada Ginebra, pone al caballero en relación con Alcina, hermana de la hechicera Morgana que, en la tradición artúrica, se opone constantemente al rey Arturo

y su amada Ginebra. La herencia de unas y otras leyendas se entrecruza.

Cabe añadir también que, en la obra de Solís, Segismundo se configura como el asesino del hermano de Diana, su amada, quedando enfrentado a su familia. Oposición que nuestro autor reconfigura a partir de la obra de Ariosto en la que Ariodante se opone a su propio hermano, Lurcanio, para restaurar el honor de Ginebra. De hecho la doncella del poema italiano guarda también importantes similitudes con la Diana de Solís; ambas damas cuyo destino depende de la gallardía del caballero que luche por desposarlas.

Pensó permanecer allí en secreto
hasta ver si la nueva de su muerte
provocaba en Ginebra alguna dicha
o se mostraba triste y dolorida.

Supo que a causa de su gran dolor
había estado a punto de morirse
(pues se oyeron los ecos de su caso
por todos los rincones de la isla)
y este era un proceder muy diferente
del que infirió de aquella triste escena.
Y después comprendió que fue Lurcanio
el que ante el rey la había difamado.

No se incendió de ira hacia su hermano
menos que ardió de amor por su Ginebra:
su acción le pareció cruel e impía,
aunque por él la hubiese cometido.
Al oír que no había caballero
defensor de la causa de Ginebra
(pues tan buen paladín era Lurcanio

ALCINA Pues oye y no te diviertas:
con una embajada fuiste
a Epiro, cuando la guerra
de aquel reino se rompió
tan infeliz y sangrienta.
Tú solo en Chipre conoces
a Segismundo que, en ella,
dio a nuestro príncipe muerte,
y a nuestro rey otra pena
mayor que la muerte, pues
agoniza en la violencia
de su rencor y a Diana
tiene en la prisión estrecha
deste alcázar del secreto
hasta que haya quien merezca
su mano dando la muerte
a Segismundo.
(II Jornada, pág. 336)

que todos se guardaban de atacarlo,
y él que lo conocía lo juzgaba
tan prudente, tan sabio y tan atento,
que de no ser verdad lo que contaba
no se expondría al riesgo de la muerte;
por si era causa errada la defensa),
Ariodante, tras mucho meditarlo,
se opuso a la querella de su hermano.

(canto VI, octavas 6-9)

Diana, la dama primera de nuestra comedia, se encuentra pues a merced del caballero que logre cumplir los dictados de su padre y vive presa, rodeada de sus doncellas y con las únicas visitas de la maga Alcina y de su padre. El engaño dispuesto por Segismundo conlleva una confusión de identidades que no se resolverá hasta la tercera jornada y que deja a la princesa a expensas de las disposiciones de su padre. Su encarcelamiento en la gruta de doble entrada le permite, sin embargo, entablar relaciones con Segismundo encubierto. Tras el enredo al entrar en escena Astrea y Rugero, Diana se mostrará desdeñosa y hará honor a su nombre, presentándose como una dama fría y distante, herida en su orgullo y dispuesta a renunciar a su amado al creerle infiel.

Su padre, el rey Fisberto, se dibuja como un claro trasunto del soberbio Basilio calderoniano; antepondrá su sed de venganza y su sesgada interpretación de los hados para retener a su hija Diana tras el asesinato de su hermano y heredero al trono. Prestándole servicio estarán Lisidas, caballero, y la maga Alcina que se dibujará como la tracista principal de la comedia.

A diferencia del rey y su hija, la sacerdotisa vuelve a ser un personaje que Solís toma prestado del *Orlando furioso* y que, a su vez, Ariosto toma de la tradición épica y, concretamente, del ciclo artúrico. Su protagonismo en nuestra comedia es total, pues de este personaje dependen el inicio, el conflicto y el desenlace de la obra. Alcina maneja a los personajes y dispone los enredos hasta el final de la comedia, en que desvela su intervención:

ALCINA

Escuchadme

todos, que la voz del cielo
habla a todos en Alcina.
Diana, el amor ha hecho
que te adore Sigismundo
con el nombre de Rugero
con tan generoso afecto;
tu amigo es su hermana Astrea,
yo con impulso de Venus,
para esta hazaña de amor
los traje a Chipre.

(III Jornada, pág. 382)

Su aparición en el *Orlando* se restringe a los cantos VI a VIII y su descripción corresponde a la que marca la tradición artúrica; es hermana de la malvada Morgana y la virtuosa Logistila y su reino es una isla en la que retiene a sus amantes gracias a un encantamiento que la hace parecer joven y bella a sus ojos. Precisamente su hermana Morgana se caracteriza en las leyendas artúricas como oponente de Ginebra y Arturo, mientras en el *Orlando*

Ginebra es la amada de Ariodante, a quien el caballero busca incesante tras darse por muerto. El caballero de Ariosto, como el Rugero de Solís, terminará en los dominios de la maga Alcina, quien determinará sus destinos.

Conviene detenerse momentáneamente en la diosa Venus que, aunque no aparece sobre las tablas y, por tanto, no constituye uno de los personajes de la comedia, sí se presenta como el motor de las acciones de la maga Alcina. Astrea así lo expone en los primeros versos de la comedia y la propia sacerdotisa la invoca ya en la tercera jornada de la obra:

ASTREA	Sacerdotisa admirable de Venus, a cuya voz pierde el aire lo veloz, pierde la tierra lo estable. (I Jornada, pág. 305)	ALCINA	Venus, yo haré verdades tus vaticinios. (III Jornada, pág. 374)
--------	--	--------	---

Esta estrecha relación entre Alcina y Venus no es arbitraria. Boccaccio ya reconoce que la diosa del amor es «docta en adivinación¹²⁷», y la tradición así lo confirma haciendo de sus oráculos los más recurrentes en las obras literarias, junto con los de Apolo. Además, su nacimiento es paradigma de la unión del cielo y la tierra, de lo espiritual y lo corpóreo; unión esta que se materializa a través del amor. Y es precisamente el amor y los

¹²⁷ G. Boccaccio, *op. cit.*, pág. 214.

conflictos amorosos los que obstaculizan o hacen avanzar la trama de *El alcázar del secreto*; y es, también, a través de la resolución de estos conflictos establecidos por Alcina, mensajera de Venus, que se descubre el secreto del alcázar. Ello permite realizar una lectura simbólica según la cual, el amor constituye la clave para desentrañar el secreto que alberga el alcázar y que ha tenido en vilo a Fisberto desde que se le desvelara el oráculo. Además, uno de los cantos de Alcina –*El secreto del alcázar / del secreto es el camino*– termina de orientar al espectador sobre el verdadero significado de las distintas tramas amorosas que configuran la comedia. Del mismo modo que, en el cristianismo, el amor y la misericordia divina son la fuerzas que mueven el mundo y que, junto con la fe, sirven de piedra angular a los dogmas, la aparición de Venus y de sus designios –que se cumplen a través de su sacerdotisa Alcina– constituyen una alegoría del amor como medio para alcanzar la unión de alma y espíritu. En la comedia, los designios de Venus permiten descubrir el secreto del alcázar, liberar a Diana y que las dos tramas terminen felizmente.

En cuanto a Turpín, en *El alcázar del secreto* ostenta el papel de gracioso, criado de Rugero que llega junto a él a orillas de Chipre. Aunque de modo menos evidente que en otras comedias este gracioso actuará como tramista y, en menor medida que Alcina, será el responsable de transmitir información entre los distintos personajes y situar a cada uno de ellos en un espacio determinado para el desarrollo de la trama. En nuestra comedia, como es también habitual, Turpín entablará relación con Laura, criada de Diana, y se

declarará conmovido ante los cantos de Alcina. Así, será el personaje que más se interrelacione tanto con criados, como con los príncipes y la propia Alcina.

Igual que ocurre con otros caracteres de *El alcázar del secreto*, Turpín tiene un antecedente en el *Orlando Furioso*. En el poema de Ariosto, el obispo guerrero Turpín aparece citado como fuente de determinados relatos y detalles que el narrador utiliza para justificar episodios interpolados y relaciones de hechos antiguos. Al modo de Cide Hamete, Turpín es testimonio de autoridad, autor de crónicas previas a la redacción del *Orlando*, a quien Ariosto acude en numerosas ocasiones para apuntar detalles de determinados episodios. Este personaje al que recurre Ariosto tiene, no obstante, una larga vida anterior como cronista del ciclo carolingio. De hecho, se considera a Turpín el autor del Libro VI del *Códice Calixtino* y, en la *Chanson de Roland*, es quien narra la entrada de Carlomagno en la Península, su lucha contra los moros y la liberación de la tumba del apóstol Santiago¹²⁸. Turpín es, por tanto, tanto en el *Cantar de*

¹²⁸ Cabe destacar que el *Cantar de Roldán* supone, a su vez, la refundición de diferentes crónicas y que, por tanto, en la obra «se superponen o combinan dos hechos fundamentalmente y otros muchos de segunda fila: uno es la retirada del ejército carolingio que había penetrado en España – término usado por el poema para lo que denominamos al-Andalus – por el Pirineo occidental y que tras fracasar en la ocupación de Zaragoza habría regresado a sus cuarteles y campamento sin apenas incidente alguno de relevancia; otro es, por el contrario, el desastre sufrido e ignorado por algunas fuentes oficiales, por un segundo ejército capitaneado entre otros por Roldán, Oliveros y Turpín, que había entrado por el Pirineo oriental y a su regreso, por el mismo itinerario o por otro cercano, se habría visto sorprendido por lo que el cronista y el recuerdo popular llamaron vascones, el *Cantar* sarracenos y algunos indicios permiten hablar de “aquitanos”» (E. Sarasa, «Una lectura histórica del *Cantar de Roldán*». En *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995. pág. 781).

Roldán y el *Orlando Furioso*, como en *El alcázar del secreto*, personaje y autor. Ambos desempeñan un importante papel en las tramas del poema y de la comedia y ambos, o bien narran la historia o bien urden las trazas que permiten su desarrollo. El gracioso, como el arzobispo guerrero, se revela pieza imprescindible para conocer los episodios de la tradición que se trasladan a obras posteriores al *Cantar* y contribuir a la evolución de la trama.

El buen Turpín, que siempre verdad dice
y deja a cada cual creer lo que quiera,
cuenta tales proezas de Rugero,
que al oírlas diríais de él que miente.

(canto xxvi, octava 23)

Astrea es la segunda dama de nuestra comedia. Abre la primera jornada arrebatada por el hechizo de Alcina que, a petición de su

Precisamente el hecho de que el propio *Cantar* sea un poema épico que recoja episodios de hechos históricos diversos para conformar una obra mayor que incluye personajes y escenas legendarias, entronca perfectamente con la misma actitud creadora de Ariosto al utilizar ese mismo material para la redacción del *Orlando*, y con la de Solís que de nuevo refunde algunos aspectos en *El alcázar del secreto*. Es, precisamente, esta maleabilidad del mismo material histórico y mítico a lo largo de los tiempos lo que aporta a ese conjunto de episodios y personajes una fuerte carga simbólica que permite nuevas lecturas cada vez que se releen las distintas obras que de él parten. «En fin, que si la realidad, la invención y la traslación de episodios, lugares y nombres desfiguran la veracidad del relato ajustado a la trascendencia histórica de unos hechos, la riqueza, la versatilidad y sugestión del *Cantar de Roldán*, sigue y seguirá siendo este un libro abierto cuyas páginas no acabarán de cerrarse, porque cada lectura personal e individualizada tratará de aportar “algo”, por mínimo que sea y aunque se trate simplemente de unas sugerencias evanescentes que puedan aumentar el interés por el tema.» Sarasa, *op. cit.* pág. 790.

padre, la ha llevado a Chipre para alejarla de Epiro. Su presencia en la comedia es determinante pues forma parte de los enredos que vertebran la trama –la confusión de identidades de los galanes y el secreto que esconde la gruta–.

El modo en que Solís la presenta recuerda inevitablemente a la Siques de *Triunfos de Amor y Fortuna*: ambas, condenadas por los designios de un oráculo, son abandonadas por sus padres, quedan a merced de un fiero monstruo o de la ferocidad del mar:

ALCINA Dirás
que tu padre el rey de Epiro
porque saber deseó
si tu hermano Segismundo
yace en el seno profundo
del mar donde se arrojó,
consultó la soberana
voz de Tetis, cuyo altar
sitia y reverencia el mar
en una isleta cercana;
que el sacrificio acabado,
apenas pusiste el pie
en el bajel, cuando fue
de un huracán arrojado
a estas peñas, tan violento,
que ni allí pudo ampararte
tu gente, ni tú acordarte
de tu mismo desaliento.

(I Jornada, pág. 306)

MORFEO Pero después, consultando
su confusión y el remedio
de tantas calamidades
al oráculo milesio,
respondió así la espantosa
voz de Apolo Didimeo:
“Déjala en el Escollo de los Hados
donde esposo la aguarda un monstruo fiero,
víbora racional que al cielo escupe,
mortal contra inmortales su veneno.”
Tembló tu padre y, callando
el vaticinio funesto,
se embarcó al punto contigo
en un bajel que, rompiendo
el mar se vino al escollo
sin necesitar del viento,
y en él te arrojó.
(I Jornada, vv. 1594-1607)

El personaje de Astrea, sin embargo, no tiene una correspondencia directa con ningún personaje del *Orlando*, como sí veíamos que ocurre con Segismundo o Rugero. Si bien Ariosto recurre a ella en algunos momentos del poema, Astrea no constituye un personaje de peso ni se presenta relevante para ninguna de las tramas más destacadas de la obra. Este, precisamente, es uno de los rasgos definitorios del uso que de sus fuentes hace Solís para crear sus propias tramas. No se trata sencillamente de servirse de un personaje ya dibujado para insertarlo, sin más, en una nueva trama que conserve sus vicisitudes en la obra de origen. Más bien sucede al contrario y Solís escoge cuidadosamente los rasgos de los personajes –principales o secundarios– o los relatos que mejor le sirven para su propósito y los trabaja para acomodarlos en una nueva situación.

Astrea es apenas nombrada unas pocas veces en el *Orlando* y su invocación corresponde siempre a los rasgos que ya le atribuyera la mitología clásica. Hija de Astreo y la Aurora¹²⁹, o de Zeus y Temis, según la fuente, es la representación de la Justicia que, incapaz de sobrevivir entre los hombres, subió a los cielos y se convirtió en la constelación de Virgo. Además, precisamente su papel como personificación de la Justicia, hace que sus menciones constituyan más a menudo una suerte de epíteto épico de otros personajes que una alusión directa que la convierta en protagonista.

¹²⁹ Así lo consideran Boccaccio, *op. cit.*, pág. 278, y Baltasar de Vitoria, *op. cit.*, tomo I, libro V, pág. 582: «Astrea era una virgen muy virtuosa y viendo las maldades que en el mundo había, pidió a los dioses la sacasen dél llevándola al cielo y poniéndola en el zodiaco, y es el signo que se llama Virgo».

Veo nacer en la ribera izquierda
del Rin, con sangre de Austria y Aragón,
a un príncipe que excede por sus méritos
todo valor que se haya conocido.
Veo a Astrea por él resucitada
y repuesta en su trono, y las virtudes
que el mundo despreció, como a esa diosa,
veo que de su mano se recobran.
(canto XV, octava 25)

La búsqueda constante y la prisión del alma

Las correspondencias que hemos ido señalando entre *El alcázar del secreto* y el *Orlando furioso* muestran cómo los episodios incluidos en un poema épico renacentista pueden convertirse, también, en fuente de relatos míticos para escritores posteriores. En la narración de ese poema confluyen un conjunto de *realizaciones*, de puestas en escena que han de ayudar a representar los conflictos del hombre. De un modo similar a como sucede con la *Ilíada*, la *Eneida* y la *Odisea*, en que el relato del origen de una estirpe, de una civilización y del viaje de Odiseo se convierte en eterna fuente de inspiración de poetas y pensadores, el *Orlando furioso* sirve a los autores posteriores de galería donde encontrar la ilustración perfecta de los procesos espirituales y reflexiones más diversos que, de otro modo, resultan difíciles de expresar. De esta manera sirve el *Orlando* a Solís que regresa a él a por relatos y personajes pero, sobre todo, a por modos de expresión de tipo fabulístico que refundir

en sus obras. Prueba de ello es que los personajes de Solís reúnen, a un mismo tiempo, rasgos de dos o tres personajes distintos de Ariosto. Y prueba de ello, también, es que la importancia que uno y otro autor dan a un mismo personaje es bien distinta, pues cada uno de ellos lo utiliza para dotar de relevancia a un concepto o reflexión concreta.

Este mecanismo de convertir al *Orlando* en una obra universal, como en efecto ha sido con el avance de la historia de la literatura, se ve reforzado por el hecho de que Ariosto recurra a la técnica del manuscrito encontrado. Del mismo modo que hará Cervantes¹³⁰ casi un siglo después, Ariosto nos ofrece el *Orlando* como un compendio de historias que otros contaron antes. Ya hemos visto que Turpín, personaje que Solís recupera como gracioso, es en el *Orlando* escritor previo de las aventuras del poema y que, además, goza de respeto y de buena acogida por haber sido cardenal en la época de Carlomagno. Todas las historias contadas por Ariosto en su poema devienen, por tanto, eternas, pues se las declara anteriores a la escritura de la obra y, podemos decir desde nuestros días, que siguen estando vivas y resultando actuales muchos siglos después. He aquí, por tanto, la capacidad de la expresión de un autor de

¹³⁰ «También es ahí donde Ariosto nos muestra más claramente su perfil de maestro de Cervantes, apelando a la autoridad o a la mera información del “cronista de esta historia” (xxiii, 38) en quien finge basarse». L. Ariosto. *Orlando Furioso*. Traducción, introducción, edición y notas de José María Micó. Madrid: Espasa – Biblioteca de Literatura Universal, 2005, pág. xviii. Todas las notas se refieren a esta edición.

erigirse en eterna y recurrente, en útil para el hombre de cualquier tiempo.

Por otra parte, este detalle de que uno de los supuestos primeros narradores de la historia del *Orlando* tenga una correspondencia con un personaje histórico ampliamente reconocido y respetado, entronca perfectamente con el auge de las teorías evemeristas que comentábamos en el primer capítulo de este trabajo y ofrece una suerte de garantía de veracidad a lo que en sus libros se cuenta. Ariosto nombra no pocas veces a Turpín y alude también a otros autores previos del poema que él reescribe a lo largo de los cantos del *Orlando*, consignando sus nombres como testimonio de autoridad de aquello que cuenta. De este modo, la obra y los relatos míticos que de ella salen y que serán semilla para la literatura europea posterior, gozan de un reconocimiento y de un respaldo que precisamente facilitan su perpetuidad en los escritos posteriores. Al decir de J. M. Micó, la obra de Ariosto es

un palacio, una galería regia, una máquina de sueños, un atlas de la naturaleza humana, un alarde de humor y fantasía, una enciclopedia de los ideales caballerescos, un universo con su propio *moto perpetuo* o una fuerza creadora equiparable a la del océano cuando rompe en la playa¹³¹.

¹³¹ L. Ariosto, *op. cit.*, pág. xi.

Ajustando ahora el foco de la globalidad de la obra y su fuente, a los personajes que en ella aparecen, cabe detenerse especialmente en el personaje de Astrea. Sobre su naturaleza simbólica puede notarse que ofrece concomitancias significativas con otros personajes mitológicos femeninos: la Psique que Solís recrea en los *Triunfos de Amor y Fortuna*, la Eurídice, de *Eurídice y Orfeo* y la Dafne de las *Metamorfosis*, por ejemplo. Todos estos personajes sufren un proceso de persecución y cada una de ellas escoge diferentes vías para huir de ella. Psique se abandona ante el acoso de Venus y, sin saberlo, recibe la ayuda de Flora y otras deidades que interceden ante Zeus para que le permita la unión con Amor y, de este modo, subir al Olimpo. Eurídice, por su parte, tras ser perseguida por Aristeo, es mordida por el áspid, muere y desciende a los infiernos adonde Orfeo irá a buscarla. Dafne, finalmente, atenazada por el desmesurado interés de Apolo, pide a su padre que la convierta en laurel y la salve, así, de un encuentro carnal, físico y terrenal, con el dios. Nuestra Astrea, por su parte, incapaz de convivir en la terrenalidad del mundo de los hombres, encuentra su salida en el firmamento donde, convertida en constelación, alcanza el cielo.

Estas cuatro damas constituyen, por tanto, la representación de seres humanos cuya excepcional espiritualidad impide su existencia en el mundo material. Cada una de ellas encontrará una escapatoria a la corporalidad por distintos medios: deificación, muerte, comunión con la naturaleza o ascenso a los cielos. De estas cuatro representaciones puede también extraerse que, quizá por razón

lingüística¹³², quizá por tradición, la personificación del alma justa y virtuosa que busca escapar del cuerpo es siempre femenina. En el caso de las tres damas de Solís hemos ido desgranando su función en las distintas comedias que protagonizan y, de la lectura atenta y el estudio de sus antecedentes míticos, surge tanto su naturaleza de símbolo del alma humana, como su representación en forma de mujer.

Aunque la Astrea de *El alcázar del secreto* no escenifica ese ascenso al cielo que le atribuye la tradición, sí que se presenta errante, habiendo llegado a Chipre sin saber con qué fin y huyendo de Rugero, quien la persigue incansable. Dejando a un lado el enredo

¹³² Los vocablos que sirven para designar el concepto alma en hebreo (*néfesh*), griego (*psujé*) y latín (*anima*) son, en todos los casos, sustantivos de género femenino con una etimología común que remite al soplo divino insuflado al cuerpo de los hombres. Cfr. J. Bremmer: «Coleccionamos palabras normalmente traducidas por “alma” o aquellas palabras que se asocian a esta, y dichas palabras supuestamente nos conducen al concepto griego. [...] Sin embargo, los eruditos han olvidado formular preguntas preliminares de gran importancia. En primer lugar, ¿debería utilizarse el término “alma” en absoluto? Hoy en día, todo el mundo reconoce que el uso de la terminología moderna occidental para describir creencias no occidentales influye en el análisis ya que asume la existencia de los mismos campos semánticos de palabras modernas en otros pueblos, y de este modo implica a menudo similitudes que en realidad no existen. [...] Nuestra propia experiencia puede ser, por tanto, muy diferente de la del hombre primitivo. Aunque es difícil reconstruir estas experiencias primitivas, a menudo podemos rastrear el desarrollo de distintos conceptos por medio del estudio de la etimología de las palabras que son objeto de nuestra investigación, por ejemplo *psiqué*. En ese caso, sin embargo, tendremos cuidado de introducir en nuestros textos las etimologías que conocemos. El hecho de que el término *psiqué* estuviera una vez relacionado con la respiración no significa necesariamente que este sea su significado en Homero. Nuestro punto de partida debe ser siempre la asunción de que el significado de una palabra solo puede derivarse de su utilización en el lenguaje.» J. Bremmer, *El concepto del alma en la Antigua Grecia*. Madrid: Siruela, 2002, págs. 18-19.

de las identidades de Rugero y Segismundo, su historia termina por gozar de un final feliz y, resueltos los conflictos, se comprometen.

Debe tenerse en cuenta que, aunque la disposición de dos tramas de amor paralelas es común en las comedias de nuestro Siglo de Oro, en el caso de *El alcázar del secreto* parecen funcionar de forma especular. Precisamente el enredo de identidades al que aludimos repetidamente, termina por mostrar a un solo Rugero pretendido por dos damas. La figura del galán se concentra en un solo nombre y podría decirse que las damas, asimismo, se complementan la una a la otra. La princesa Diana se encuentra encerrada en el alcázar durante toda la comedia, gozando solo de algunas salidas nocturnas al jardín, acompañada por sus criadas. La identificación de la princesa con la diosa Diana Luna resulta, pues, evidente si atendemos a la periodicidad con la que la princesa sale de su escondite en las horas nocturnas. Por otro lado, a propósito de los *Triunfos de Amor y Fortuna* y de los personajes de Diana y Endimión, se ha comentado ya la productividad de la luna como representación del alma, y de la nocturnidad y el sueño como momentos propicios para que esta alcance su plenitud. Diana y Astrea funcionan en conjunción para representar la espiritualidad y el alma humana que, como hemos apuntado en relación con Venus, consiguen la libertad a través de la resolución de los conflictos amorosos.

El rey Fisberto, incapaz de comprender los designios de los dioses, ha tenido retenida a Diana y no es hasta que Alcina se los hace comprender al final de la comedia, que permite su liberación:

FISBERTO Esta es la luz de las sombras
con que hablaron los decretos
de los dioses. Y esta es
la ventura que ofrecieron
al secreto misterioso
del Alcázar del Secreto.
[...] Tú has abierto
mis ojos. Premien la mano
de Diana los afectos
de Sigismundo.
(III Jornada, págs. 382-383)

Segismundo pretende a Diana pese a haber matado a su hermano y Rugero viaja a Chipre tras los pasos de Astrea en dos tramas que se entrecruzan y que no hacen sino poner sobre la escena la búsqueda constante del hombre. Los enredos y las dificultades que encuentran en sus caminos hasta la resolución del conflicto no son sino los mismos obstáculos de Odiseo. *El alcázar del secreto* se construye, como la *Odisea* y como el *Orlando furioso*, como un camino de búsqueda durante el cual el hombre debe enfrentarse a distintos obstáculos, hasta alcanzar la unión con su parte más espiritual. Diana y Astrea, el alma y la Justicia, son la recompensa a las vicisitudes de Segismundo y Rugero. Y dicha

recompensa solo puede ser conseguida mediante el amor que se profesan y que es representado en el escenario por Alcina, mensajera de Venus.

El dominio que tiene Solís de la mitología y de la tradición es claro; fusiona y duplica personajes y se sirve de la sacerdotisa como representante de la diosa Venus para sacar el máximo partido de todas las connotaciones y alegorías que a todos ellos van aparejadas. Solís advierte ya en el título de la comedia el doble nivel de lectura de la obra e invita al lector-espectador a prestar la máxima atención a todos los sucesos de la escena para conseguir alcanzarlo. De este modo el propio espectador se adentra en la misma búsqueda que los personajes y emprende, con ellos, el mismo camino de descubrimiento del secreto.

El espacio como protagonista

La importancia del espacio y su carga simbólica en *El alcázar del secreto* es innegable. El propio espacio titula la comedia y, en efecto, los enredos principales tienen que ver con la gruta que esconde a Diana. Tanto Fisberto en sus diálogos con Alcina sobre la correcta interpretación del oráculo, como Segismundo y Rugero que ven como sus amadas aparecen y desaparecen por lo que, en un primer momento, se presenta como una roca cubierta de hiedra.

Los espacios dramáticos que se dibujarán sobre las tablas corresponden a la isla de Chipre, patria de Venus y reino de Fisberto. En este marco, el lector-espectador verá oponerse continuamente el espacio del jardín y el de la gruta. El de la civilización y el orden donde los personajes se entrecruzan y dialogan, y el del misterio y el secreto, donde vive Diana junto a Laura y donde Astrea se esconderá, huyendo de Rugero.

A pesar de que en él no se produce acción dramática alguna, cabe prestar atención al mar en *El alcázar del secreto* por las connotaciones simbólicas que entraña. En primer lugar, su presencia es evidente porque la acción tiene lugar en la isla de Chipre. Por una parte esta isla concreta es patria de Venus, la diosa que mueve los hilos de la comedia. Por otra, y en un plano más general, una isla es también el lugar donde vive la maga Alcina del *Orlando furioso*, donde ella reina y en la que se encuentran todas las criaturas víctimas de su hechizo.

Además, y regresando a nuestra comedia, tres de los personajes principales se declaran, en la primera jornada, víctimas de un mar enfurecido que les ha llevado a orillas de la isla.

ALCINA	[...] apenas pusiste el pie en el bajel, cuando fue de un huracán arrojado a estas peñas, tan violento, que ni allí supo ampararte tu gente, ni tú acordarte
--------	---

de tu mismo desaliento.
(I Jornada, pág. 306.
Alcina sobre Astrea.)

TURPÍN ¿Dónde vais, ondas feroces?
Desta se estrella el vatel
con las peñas. ¡Qué cruel
batacazo!
[...]

ASTREA Luchando allí con el mar
una mísera barquilla
anda buscando la orilla
y ella no se deja hallar.
Dos hombres son, ¡qué dolor!
¡Cielos, su esfuerzo alentad!
(I Jornada, pág. 309.
Astrea sobre Rugero y Turpín.)

SIGISMUNDO ¿Qué buscabais
en esa peña?
RUGERO Una sombra
de mi afligida esperanza,
una ilusión de mi afecto,
una beldad soberana
por quien vengo peregrino
y arrojado de mi patria
(I Jornada, pág. 313)

SIGISMUNDO [...] me arrojé
desde la proa al mar fiero
siendo aquel breve discurso,
que hizo el valor o el despecho
no diferenciar el daño
sino mejorar el riesgo.
Recibiome en sus entrañas

el mar, pero yo rompiendo
con el escudo y la espada
el indignado elemento
la acuchillaba nadando
y él me vencía sufriendo.
Hasta que ya sin discurso,
sin corazón, sin aliento,
me dejé llevar del pobre
vatel de mi escudo mismo
que la costumbre del brazo
debió de aplicar al pecho.
Arrojado, en fin, al mar
o conducido del viento,
[...] me hallé cerca del grosero
lóbrego umbral de una gruta
donde me salió al encuentro
la piedad de Alcina
(I Jornada, pág.316)

Este *mar fiero* del que habla Segismundo se configura, como espacio, de un modo similar a la selva ya estudiada. Lo agreste, lo feroz, lo desatado del mar que arrastra a los personajes hacia Chipre se opone a la racionalidad y se relaciona de modo directo bien con la fuerza de un motor superior –la Venus que ordena a Alcina que allí los lleve–, bien con la zozobra y el descontrol del hombre sobre sí mismo –que intenta abandonar esa vorágine en busca de respuestas a través de las que alcanzar su parte más espiritual–.

Teniendo ya en tierra a todos nuestros personajes, el siguiente espacio que se describe en la comedia es la gruta en la que se esconde a Diana. La cuarta dama que habita Chipre y que sufre la

prisión de su padre, aparece en escena ante Alcina y Astrea. En acotación se describe la puerta camuflada en las hiedras del jardín «de suerte que no se vea» (pág. 308). Esta entrada comunicará con la prisión de Diana y con otra salida que propiciará los diversos enredos de la trama y ayudará a la evolución de la misma. Este espacio de prisión determina, naturalmente, el personaje de la princesa de Chipre que, con el único contacto de sus criadas, languidece sin comprender la dureza de los edictos de su padre. La propia criada, Laura, describe el lugar en la comedia como «nicho / mobile que el secreto guarda» (pág. 308), convirtiendo a Diana en alegoría del secreto. Esta descripción de la doncella Laura ayuda a respaldar la segunda lectura de la que hablábamos anteriormente, según la cual es la propia Diana quien personifica, en la comedia, ese fin buscado por los protagonistas. Diana es el secreto y es la recompensa, lo buscado por los Rugeros que confunden sus identidades¹³³. Esta caracterización es remarcada también por el personaje de Astrea que, en intervención posterior, se encuentra ante la puerta secreta y describe la entrada oculta:

ASTREA puerta es de una oscura gruta
 que por la inferior fachada
 sobre no inculta materia
 cultas cerraduras guarda.
 (I Jornada, pág. 312¹³⁴)

¹³³ Vid. epígrafe *La búsqueda constante y la prisión del alma*.

¹³⁴ Los versos que enmarcan este fragmento sirven, sin duda, para establecer la relación que antes apuntábamos con otros personajes mitológicos como Eurídice

Quizá las descripciones de los personajes se dispusieron de modo que el texto quedara ya preparando para representaciones posteriores que no contaran con la infraestructura escénica del Coliseo. Como hemos visto en otras de las obras de Solís, el detalle en la descripción de lo que debería verse en escena es tenido muy en cuenta y a menudo son los propios personajes y no solo las acotaciones los encargados de dibujar el escenario con sus parlamentos.

Todavía en los límites de la primera jornada, el espacio de la gruta vuelve a ser descrito desde la perspectiva de otro de los personajes, Fisberto. El rey, en diálogo con Alcina, atribuye aún una última connotación al espacio en el que Diana está confinada:

o Dafne. Astrea, huyendo de Rugero, encuentra la escapatoria en la puerta camuflada entre las hiedras que antes nos describía una acotación:

ASTREA

Airada

Fortuna, ¡qué me persigues!
¡Que me dejase la sabia,
cruel Alcina en el riesgo!
Apenas pueden mis plantas
moverse entre la aspereza
de estos riscos. Pero, ¡rara
novedad! ¿Qué es lo que miro?
Aquesta peña al tocarla
se ha movido y entre fuertes
ocultos goznes librada,
puerta es de una oscura gruta
[...] Déjome llevar que el cielo,
cuya voz huir me manda,
para encontrar con mi dicha
sabe hacia dónde me aparta
del riesgo.

(I Jornada, pág. 312)

FISBERTO Este alcázar, oye atenta,
según me dijo un anciano
sacerdote, fue en su origen
fábrica de Venus cuando,
hasta las dichas de Adonis
sus afectos se humanaron
y, previniendo la fuga
de su amante y los asaltos
de Marte, mandó formar
una gruta que, minando
la tierra pierde la voz
en este jardín y al campo
sale a buscarla por senda
tan oculta que del raro
artificio procedió
el llamarse este palacio
el Alcázar del Secreto.

(I Jornada, pág. 324)

El origen mítico de Chipre sale de nuevo a la luz y la gruta resulta haber sido construida para refugio de la propia diosa Venus y su amante. El rey Fisberto recuerda al espectador con su parlamento el lugar en que se desarrolla la acción, subrayando sus antecedentes legendarios, para que la evolución de la trama dramática no desdibuje el segundo nivel de lectura de la obra.

Como sucede en la gruta del sabio de *Eurídice y Orfeo*, el escondite de Diana no se muestra en escena y, sin embargo, centra la atención de la trama. Los alrededores de las entradas –el jardín por un lado y el campo de la quinta, por otro–, sí que son testigos de los encuentros de los personajes.

En la jornada segunda, el espacio del jardín cobra protagonismo. Se caracteriza como una extensión de la propia gruta por ser territorio privado de Diana, aunque en él se mueven también Laura, Turpín disfrazado de jardinero y los caballeros que secretamente entran en él.

Este lugar, aunque privado, permite el intercambio y la relación entre personajes. Además, en este segundo acto, tiene lugar en él una escena nocturna, iluminada tan solo por dos bujías, que favorece el enredo y permite desviar el foco de atención del espectador a determinados personajes, que van siendo seleccionados por la tenue luz.

La tercera jornada, en cambio, se inicia en el campo de la quinta en el que se encuentra la segunda entrada a la gruta y se desplaza después al jardín, de modo que el espacio secreto queda rodeado hasta el descubrimiento final que cierra la obra. El jardín será el lugar en el que Alcina reúna a todos los personajes y, uno a uno, resuelva todos los conflictos que han surgido de la trama.

La distribución de los distintos espacios y del protagonismo de cada uno de ellos según la jornada en la que se presentan resulta estar estrechamente ligado a la evolución de la trama. En la primera jornada, que presenta el conflicto, la atención se centra en la gruta y quien en ella vive. Los personajes van llegando a ella y conociendo las razones por las que Diana se encuentra recluida. En la segunda jornada, sin embargo, el espacio más relevante resulta ser el jardín, lugar cerrado que esconde la entrada a la gruta y que, además, con

los juegos de iluminación, permite y favorece los enredos que han de fraguarse en el segundo acto y parte central de la obra. La tercera jornada cerca el espacio de la gruta y desplaza a los personajes a ambas entradas para, después, reunirlos a la llamada de Alcina y resolver el secreto del Alcázar.

Una vez más el espacio se define cuidadosamente para servir a los distintos enredos que han de hacer avanzar la trama. Esta no es, no obstante, su única función dramática ya que puede reconocerse cómo el texto está sembrado de alusiones y referencias al carácter simbólico de cada uno de los lugares representados. De nuevo se deja ver la importancia del espacio en la estructura global de la obra dramática, que se presenta como un elemento del tejido de la comedia.

La música como lenguaje de la espiritualidad

La ventana del alma es el oído.

A. Rey de Artieda, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, pág.71.

El alcázar del secreto es, después de los *Triunfos de Amor y Fortuna*, la obra mitológica de Solís que en más ocasiones integra la música en el texto dramático. Las intervenciones musicales son numerosas, siempre cantadas, y se concentran en el personaje de

Alcina, la hechicera de la comedia. Este detalle resulta de importancia pues, la música queda automáticamente relacionada con el único personaje que ofrece una trascendencia evidente: la sacerdotisa constituye un ser especial, situado a medio camino entre lo mortal y lo divino, y que posee la capacidad de erigirse portavoz de las voluntades de los dioses. A este respecto, cabe acudir a Ramón Andrés que en su *Diccionario* «relaciona estrechamente esta actividad mágica con la propia de ciertos sacerdotes o sabios visionarios [...] Es natural que Apolo, tan relacionado con aquellos, tuviera entre sus atributos la magia como así también la poseyó grandemente una figura mítica como el músico Orfeo, vinculado al chamanismo y a los pueblos del Norte»¹³⁵. Apolo, Orfeo y Alcina son personajes dotados de una visión distinta y todos ellos mantienen también una estrecha relación con la música. En efecto, la relación que se establece entre la música y lo sagrado tiene raíces muy antiguas y la mitología griega intensifica esta relación:

Cuando Odiseo es herido por un jabalí, los hijos de Autólico le detienen la hemorragia con unas canciones. También Anfión recurrió a la fuerza y la magia de la música. El embelesamiento sentido por Apolo ante la lira de Hermes, el efecto balsámico que Quirón conseguía con su instrumento, la potencia salvífica del sistro de Isis, la melodía de la diosa-río Sarasvati en la India, donde Siva baila una mágica danza cósmica y Krsna atrae con la flauta la energía del espíritu, la presencia de los encantadores de serpientes, la caracola que

¹³⁵ R. Andrés, *op. cit.*, pág. 1000.

destruye el mal cuando la sopla Visnu, son ejemplos de este poder sobrenatural.¹³⁶

Del mismo modo que sucede con Orfeo en *Eurídice y Orfeo*, y con todos los personajes mágicos nombrados por Andrés, Alcina es en *El alcázar del secreto* ese ser trascendente que, además de poderes adivinatorios, ostenta el don de la música que bien contribuye, bien es parte esencial de la excepcional espiritualidad que apuntábamos más arriba.

El inicio de nuestra comedia es cantado y lo protagonizan Alcina y Astrea a su llegada a Chipre. Precisamente la sacerdotisa entra en escena «cubriendo el rostro de velo / y de otro la voz¹³⁷» y Astrea, princesa de Epiro, la sigue *como arrebatada*¹³⁸. La apertura de la obra deja entrever, por tanto, la importancia capital de la música en la comedia y su capacidad de influencia sobre el ánimo de los distintos personajes. Ese poder de conmover a los protagonistas de la obra se traslada, además, directamente a la situación de Alcina¹³⁹ respecto a la estructura dramática, de la cual

¹³⁶ *Ídem*, pág. 1008.

¹³⁷ A. de Solís, *Comedias de Antonio de Solís*, vol. I. Edición de Manuela Sánchez de Regueira. Madrid: CSIC, 1984. pág. 305.

¹³⁸ *Íbidem*.

¹³⁹ En versos de la propia comedia podemos encontrar el paralelismo definitivo entre la capacidad espiritual de los cantos de Alcina y Orfeo:

ASTREA	Sacerdotisa admirable de Venus, a cuya voz pierde el aire lo veloz, pierde la tierra lo estable. (<i>Íbidem</i>)	FABIO	¿No has oído decir de aquel semidiós de Tracia que al dulce hechizo de su voz calma los vientos, suspende el curso a los ríos,
--------	--	-------	--

será, como hemos dicho, eje indiscutible al disponer los distintos enredos que urdirán la trama.

Este primer tono, *Amor, ¿dónde irá el deseo...?*, consta de tres coplas que terminan al descubrir Alcina su rostro. Este gesto de quitarse el velo y la prenda en sí misma funcionan como una perfecta alegoría de la función del propio tono en la comedia que, con un texto poético conceptista encierra equívocos, paradojas y juegos de palabras. La tonada anticipa el primero de los enredos de la comedia; Astrea ha sido trasladada a Chipre con el fin de encontrarse con Rugero que, sin conocerla, vive de ella rendido. Dama y galán se buscan sin saberlo y persiguen el amor del otro hasta llegar, ambos lejos de sus casas, a la patria de Venus.

Stein recoge la tonada y también lo hacen Josa y Lambea¹⁴⁰. Aunque no conservamos transcripción o autoría de la misma, Stein desvela que su aparición en el manuscrito de Nuestra Señora de la Novena define este tono formado por tres coplas como un tono a cuatro, escrito para dos coros. La pieza, sin embargo, funciona en *El alcázar del secreto* como un tono para solista.

Por otra parte, tanto *Songs of mortals* como el *NIPEM*¹⁴¹ consignan, además, la existencia del tono *Para encontrarse contigo*,

sierras y árboles atrae?
(*Eurídice y Orfeo*, vv. 372-377)

¹⁴⁰ L. K. Stein, *op. cit.*, pág. 364. L. Josa y M. Lambea, *op. cit.*, pág. 51.

¹⁴¹ L. K. Stein, *op. cit.*, pág. 390. L. Josa y M. Lambea, *op. cit.*, pág. 203.

*Amor, / ¿dónde irá el deseo?*¹⁴², que aparece en *Elegir al enemigo* de Agustín de Salazar. Pese a que los dos primeros versos son similares y únicamente varía su orden, los versos que siguen no coinciden en ningún caso; tratándose, pues, de dos tonos diferentes.

La siguiente alusión a una pieza cantada de la jornada viene introducida por Laura, criada de Diana. Astrea ha salido huyendo de Rugero y, para su sorpresa, ha encontrado una de las entradas del escondite de Diana. Ante sus repetidas llamadas, la princesa cautiva asume que es su amado Rugero-Segismundo quien intenta entrar a verla. Es entonces cuando Laura propone a su dama la música como código, como medio de comunicación que, a un tiempo, servirá transmisor entre ellas y velará el mensaje al resto de criadas:

LAURA Ya te entiendo, no te asustes,
 que yo entretendré cantando
 –bien se dispone mi intento–
 las criadas. Ten cuidado

¹⁴² Stein consigna también la existencia de una versión sacra de este segundo tono, conservada en un recopilatorio de villancicos de 1678 (BNE, VE 88/43). Stein, *op. cit.*, pág. 390.

MÚSICA Para encontrarse contigo,
 Amor, ¿dónde irá el deseo?
1 Al agua.
2 Al fuego.
1 No, sino al agua.
2 No, sino al fuego.
1 Pues yelas lo que abrasas;
 no, sino al agua.
2 Pues enciende el yelo;
 no, sino al fuego...
 (I Jornada, pág. 2)

con la letra que ella misma
será quien te avise, acaso,
que alguna intenta acercarse.
(I Jornada, pág. 327)

Aunque la entrada de Astrea evita que Laura entone esta canción, los versos pronunciados por la criada dejan claro que la música era, en efecto, entendida como una perfecta transmisora, a la vez que permitía velar determinados mensajes. Además, también puede extraerse de este fragmento la importancia que llegaría a tener en el devenir de la trama de la propia obra, como elemento vertebrador que permitiría separar sobre las tablas a los personajes de distintas tramas.

Pese a que, efectivamente, la canción anunciada por Laura no llega a tener lugar en escena, la entrada de Astrea sí que propicia una nueva intervención musical. Al ser descubierta por Diana y pedirle auxilio, comparte con ella los detalles de su llegada a Chipre y su encuentro con el verdadero Rugero. La confusión de identidades de los caballeros despierta los celos de Diana que, aun creyéndose traicionada, ofrece cobijo a la joven Astrea. Alcina, desde dentro, entona un tono de cuatro coplas que prelude el enredo principal de la comedia. *Tarde, Amor, convalece* se intercala con los fragmentos de diálogo entre Astrea y Diana sirviendo, por un lado, de prelude de los acontecimientos que se precipitarán en las escenas posteriores y, por otro, de interludio que recrea la traza principal de Alcina durante el encuentro de las dos damas. La importancia estructural

de esta pieza cantada que, como decimos, plantea el más productivo de los enredos de la comedia, se hace patente al distribuir las distintas coplas de modo que alcancen el final de la primera jornada:

<i>Canta</i> ALCINA	<i>Cuidado que se acercan mudos los riesgos porque no los detengan los escarmientos.</i>
LAURA	¡Que se acercan, dijo!
DIANA	Seña fue, sin duda.

(I Jornada, pág. 331)

La propia Diana hace partícipe al público de que los versos cantados por Alcina deben tomarse como clave para interpretar los hechos que sucederán en escena, remarcando la función de preludio de la pieza. La tonada está, de nuevo, recogida por Stein y por Josa y Lambea pero, lamentablemente, ocurre como con las anteriores y no conservamos su autoría ni un testimonio musical.

Laura y Alcina abren la segunda jornada. Mientras la criada de Diana habla desde dentro a los jardineros –revelando, así, la localización que enmarca este segundo acto–, la sacerdotisa inicia su canción. *Cantad al alba, primores*, es un tono de cuatro coplas, repitiéndose en estructura circular, la primera y la última. Junto a la intervención inicial de Laura, el tono musical ayuda a ambientar al espectador en el nuevo espacio en el que se desarrollará la acción.

Al mismo efecto sirve la intervención de Turpín que sigue a la primera copla:

TURPÍN Laura desde allí animando
 los jardineros está.
 Alcina, desde acullá,
 saluda el alba cantando.
 Y yo, cuidado de mí,
 por las dos estoy perdido
 que los ojos y el oído
 me han echado por ahí.
 (II Jornada, pág. 332)

El gracioso Turpín es, en este caso, el elegido para transmitir una vez más la capacidad de la música –personificada en Alcina– de conmover al hombre. En una trama que constituye el espejo de la de galanes y damas, Turpín caerá enamorado de la criada Laura y de los cantos de la sacerdotisa¹⁴³.

¹⁴³ Es importante destacar aquí que, en el *Orlando Furioso* y en la tradición artúrica, Alcina tiene la capacidad de ocultar su verdadera apariencia, anciana y fea, a aquellos a los que quiere como amantes. Así sucede con Rugero en la obra de Ariosto:

Tenía Alcina el rostro macilento
y muy rugoso, el pelo escaso y cano,
no llegaba a seis palmos de estatura,
no tenía en la boca un solo diente,
pero más años que Hécuba y la maga
de Cumas o cualquier famosa anciana.
Valiéndose de mañas escondidas
pudo pasar por bella jovencita.
Joven y bella se falsificaba
y a muchos engañó como a Rugero.
 (canto VII, octavas 73-74)

El contenido de las cuatro coplas, que recogen Stein y Josa y Lambea¹⁴⁴, sirve para describir la escena pastoril que se desarrolla en el jardín. El propio Turpín ha adoptado –como hace Coridón, en *Triunfos de Amor y Fortuna*– el *traje de jardinero* y se infiltra, así, en los dominios de Diana para intentar ofrecer a su amo Rugero y a Segismundo un relato de lo que allí ocurre. Cabe destacar que lo que consignamos como un único tono de tres coplas –versos iniciales: *Cantad al alba, primores, Qué simple aquel ruiseñor, Qué hermoso aquel arrebol*– Stein lo contempla separadamente. En su obra *Songs of mortals* advierte que *Qué simple aquel ruiseñor*¹⁴⁵ se consigna como entrada independiente en el Manuscrito Novena, tratándose de un solo añadido con posterioridad al recopilatorio.

Pocos versos más adelante encontramos la primera aparición del siguiente episodio cantado. *Los remedios del olvido* es una copla que funciona como estribillo en la siguiente escena, pues se repite intercalada entre los parlamentos de Astrea y Diana. De nuevo su función es la de preludiar la escena que encabeza. Tras la entrevista con Lisidas, Alcina da paso a Diana y Astrea que continúan debatiéndose por el que ambas creen el mismo Rugero. Como hemos comentado, la misma redondilla cantada sirve de prelude primero y de recordatorio después a lo largo de la escena. Ambas damas verbalizan su sentir ante la aparente inconstancia de sus amantes y

Del mismo modo, Turpín se enamora de la sacerdotisa, embrujado por la belleza de su canto.

¹⁴⁴ L. K. Stein, *op. cit.*, pág. 370; L. Josa y M. Lambea, *op. cit.*, pág. 78.

¹⁴⁵ L. K. Stein, *op. cit.* pág. 394; L. Josa y M. Lambea, *op. cit.* pág. 230.

es entre sus pensamientos y diálogos entre los que Alcina introduce la redondilla. Tal es la relación entre el discurso cantado y el recitado que las intervenciones de Diana y Astrea se cierran con los dos primeros y con los dos últimos versos de la tonada, respectivamente. Aunque aquí los consignamos en cursiva para señalar dicha correspondencia, no hay en el texto evidencia ni indicación en acotación de que estos versos fueran también cantados:

Canta ALCINA	<i>Los remedios del olvido no los conocí jamás que siempre he querido más lo que olvidar he querido.</i>
ASTREA	¿Qué te importa, Amor, hacer esfuerzos ni porfiar si la ciencia de olvidar se consigue sin querer? Discurso, engañado estás, que aunque yo te he persuadido <i>los remedios del olvido no los conocí jamás.</i>
DIANA	Quien aspira a la vitoria de una pasión impedida, si se acuerda de que olvida, se queda con la memoria. ¿Qué es lo que intentas, sentido? No forcejes, ¿dónde vas? <i>que siempre he querido más lo que olvidar he querido.</i>

(II Jornada, pág. 338)

Así, esta sirve a la sacerdotisa para encauzar la traza que ha dispuesto; persuadirá con ella a los personajes femeninos para que

llamen a Rugero a su presencia y, así, descubrir el enredo. La función estructural de esta copla es, pues, innegable ya que, con su repetición, hila la escena hasta llevarla al punto que Alcina, tracista principal, dispone.

Si atendemos a los testimonios musicales de esta tonada, encontramos un vacío total en los recopilatorios. Llama la atención que estos versos, de tema tan parecido a los de la próxima intervención cantada, no consten en ningún registro, ni siquiera en el mismo Manuscrito Novena que sí consigna el resto de intervenciones cantadas de *El alcázar del secreto*. Efectivamente, bien entrada la segunda jornada, sucede un episodio muy similar al descrito anteriormente. De nuevo Alcina dialoga con Diana y Laura mediante intervenciones cantadas¹⁴⁶. La primera de ellas, *Corazón, no tiene medio* va seguida de los famosísimos versos *Era el remedio olvidar / y olvidóseme el remedio*. De nuevo se crea una estructura musical perfectamente trabada con las intervenciones habladas de los personajes femeninos. Posiblemente carecemos de catalogación de los tonos *Los remedios del olvido* y *Corazón, no tiene medio* porque esta articulación musical es factura de Solís que, uniendo su propia creación con una más que conocida copla, imbrica las

¹⁴⁶ La trabazón entre ambos discursos es tal que, efectivamente, se crea un diálogo entre la música y el texto dramático. Así lo nota la propia Diana:

ALCINA	<i>Era el remedio olvidar y olvidóseme el remedio.</i>
DIANA	Esto que canta parece que habla conmigo también. (II Jornada, pág. 352)

sentencias de Alcina en el discurrir de Diana. De esta manera, aunque a una notable distancia en el texto dramático, las piezas musicales se articulan en pos de un mismo objetivo: el de Alcina al mover los hilos de los personajes y disponer la trama a su antojo.

Cabe detenerse brevemente en la fortuna del tono *Era el remedio olvidar*, consignado también con el primer verso *Gil, ¿por qué no das un medio?* El propio Solís acude en *Triunfos de Amor y Fortuna* al mismo mote y lo pone en boca de Coridón. Además, Moreto lo recupera para *El parecido en la corte* y Calderón en *Los tres afectos de amor*. J. M. Alín y B. Barrio rastrean además estos versos en *La villana de Getafe*, de Lope, y *El invisible príncipe del baúl* de Cubillo de Aragón¹⁴⁷. Querol Gavaldà, por su parte, consigna la recurrencia de este concepto en Quevedo y ofrece una partitura para la pieza de Calderón, en la que estos versos funcionan como estribillo¹⁴⁸. *Era el remedio olvidar*, que sí está consignado por Stein y Josa y Lambea¹⁴⁹, ya registra ligeras modificaciones en algunos manuscritos –*El remedio es olvidar*, según consigna Stein– como sucede de modo habitual con la lírica popular y, en especial, con piezas cantadas de tan buena fortuna. Ello ayuda a pensar en las intervenciones cantadas de las que hablamos como una estructura musical conjunta, como una solución más probable que considerar

¹⁴⁷ J. M. Alín y B. Barrio. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis, 1997. pág. 225.

¹⁴⁸ M. Querol Gavaldà. *Música barroca española. Vol. VI. Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Barcelona: CSIC, 1981. pág. 21.

¹⁴⁹ L.K. Stein, *op. cit.*, pág. 378; L. Josa y M. Lambea, *op. cit.*, pág. 132.

cada una de ellas como tonos independientes y musicalmente distintos.

La tercera jornada contiene nuevas intervenciones cantadas por parte de Alcina. La primera de ellas, *En las batallas de Amor*, tiene lugar después de que el rey Fisberto, todavía confundiendo las identidades de los caballeros invite a Rugero-Segismundo a acompañarle. De este modo podrá escuchar de los labios de Alcina el oráculo que llevó al rey a dictar el edicto que tiene a Diana prisionera. De nuevo hay en la intervención cantada de la sacerdotisa una función argumental que dará sentido a escenas anteriores y posteriores y servirá a la resolución del conflicto al acabar esta tercera jornada. Además, la disposición del tono resulta parecida a la que comentábamos respecto de la segunda jornada. Los versos cantados se intercalan en las intervenciones recitadas y la propia Alcina glosa su canto para ayudar a Diana –y a Segismundo que escucha escondido– a comprender debidamente el edicto. El canto de Alcina espoleará al caballero y la dama que, tal y como dice la tonada, está en su mano elegir vivir su amor, más allá de la interpretación del oráculo:

SEGISMUNDO Con su voz está encendiendo
 nuevo ardor en mi sentido.

(Canta Alcina)

ALCINA *Amor en lo voluntario...*

DIANA Hierra tu voz el edicto
 o es contra mí lo que cantas.

(Canta Alcina)

ALCINA ...sabe encontrar lo preciso.

DIANA ¿Provocas a la venganza
 y despiertas al cariño?

ALCINA Yo elijo el daño que siento.

DIANA No es posible.

ALCINA ¿Qué?

DIANA Sufrirlo.

(Canta Alcina)

ALCINA Yo elijo el daño que siento,
 y abrazo el daño que elijo.

(III Jornada, pág. 327)

Tras encontrarse Diana y Segismundo, la música continuará y Alcina seguirá interviniendo en su diálogo para guiar la resolución, también en fragmentos cantados a cada uno de los personajes. La propia sacerdotisa expone cómo el medio de transmitir tal revelación debe ser el cantado, pues apela directamente a la espiritualidad de cada uno de los personajes:

ALCINA Agora es tiempo. Escuchadme,
 que desta manera inspiro
 en vuestros tres corazones

los celestiales avisos.

(*Va pasando por el tablado y mirando a los tres según lo que va cantando.*)

(III Jornada, pág. 375)

De tonadas tan ligadas al argumento de la obra como las que encontramos en esta tercera jornada, es difícil encontrar testimonios musicales a menos que, como en el caso de *Era el remedio olvidar*, se trate de acomodados de la música compuesta para la comedia en partituras ya existentes. Para ninguna de las coplas de este último acto conservamos testimonio musical.

Tras este repaso, puede decirse que la música tiene en *El alcázar del secreto* una función reveladora y que el único personaje que canta, Alcina, escoge este medio para guiar al espectador en las tramas que ella misma dispone siguiendo los dictados de Venus. Como hemos visto en cita anterior en este trabajo, este instrumento utilizado por la hechicera *vela y revela* al mismo tiempo. Alcina selecciona a los personajes a quienes va revelando sus planes, mientras el espectador es testigo privilegiado de la disposición que Solís hace, tanto de la trama argumental como de la estructura musical de la comedia.

El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música:
sus comedias mitológicas

Las amazonas

La primera representación de *Las amazonas* está fechada el 7 de febrero de 1657, y su texto fue escrito para llevarse a las tablas del Buen Retiro en el domingo de Carnestolendas del mismo año. El carácter festivo de su ocasión se plasma especialmente en su loa, escrita también por Solís y recogida por Sánchez de Regueira junto a la obra dramática menor del autor. Sus personajes alegóricos –La Comedia, El Teatro, Una Música, Los Entremeses, Los Bailes, Las Loas y una criada– organizan un desfile en el que repasan los cambios en el gusto del público; desde los inicios del teatro popular, en el «corral de sus abuelos»¹⁵⁰ hasta la fecha de la representación, en la que, según los personajes, empieza a decaer el gusto por los géneros breves como la propia loa y el entremés.

Sin embargo, poco o nada de este festivo inicio se traslada a la comedia *Las amazonas*, de argumento mitológico. El recurso mítico tiene en la obra, como siempre en los escritos de Solís, una razón de ser mucho más profunda que la mera recreación, y la mayoría de los temas que se abordan desvelan un intenso debate sobre la libertad del individuo y su relación con la sociedad. Aunque a lo largo del texto de la comedia pueden rastrearse distintas influencias que jalonan esta reflexión del autor, son numerosos los versos e

¹⁵⁰ A. de Solís, *Obra dramática menor*. Edición crítica de Manuela Sánchez de Regueira. Madrid, CSIC, 1986. pág. 103.

incluso las escenas que remiten sin duda a la *La vida es sueño* de Calderón, tragedia de la libertad por antonomasia.

En cuanto a la fortuna del texto, Sánchez de Regueira consigna reimpressiones en 1692, 1716 y 1732, sin variantes textuales relevantes¹⁵¹. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes atribuye erróneamente a Solís también la autoría de *Las amazonas de España*, drama musical compuesto para celebrar el nacimiento de Felipe I de Parma, hijo de Felipe V, el 17 de octubre de 1720. Aunque, efectivamente, la pieza tiene como ambiente principal el reino de las amazonas, este texto nada tiene que ver con el de nuestro dramaturgo, más allá de la elección del tema mitológico. Con el subtítulo de «drama musical», *Las amazonas de España* fue una creación poético-musical de José de Cañizares y Giacomo Facco que, por aquel año de 1720, trabajaban en la italianización del género a petición de Isabel de Farnesio y proyectaron un tipo de espectáculo muy cercano a la ópera y bien distinto del concebido por Solís para *Las amazonas*.

Mitología griega y tradición literaria como recursos argumentales

Como decíamos más arriba, la trama argumental de *Las amazonas* recurre al mito de las mujeres guerreras fijado por Ovidio,

¹⁵¹ *Ídem*, en nota.

Apolonio, Apolodoro y los poetas del ciclo troyano. Sin embargo, Solís acude también al historiador Herodoto para trenzar la trama en un natural diálogo entre mito y *lógos* que recurrirá también, en ocasiones, a grandes obras de la literatura italiana renacentista.

La comedia nos presenta al personaje principal, Astolfo, como hijo de Alejandro Magno y Talestres, antigua reina de las Amazonas. Tras su nacimiento, un oráculo reveló que el niño traería la inestabilidad al reino de las mujeres. Asimismo, siendo él prueba inequívoca del incumplimiento de las leyes del reino por parte de su madre, fue encerrado y ocultado desde su nacimiento en una gruta con la única compañía del anciano sabio Indatirso. El sabio ejerce de carcelero de Astolfo y le narra las hazañas de su padre hasta que un día, al salir de la gruta, Indatirso es sorprendido en los bosques por Miquilene, una amazona que lo hace prisionero y le sonsaca la existencia de Astolfo. Este consigue escapar de su prisión y, poco después de empezar a advertir el mundo, otro oráculo lo designa nuevo general sármata. Bajo el mando de Astolfo, la guerra entre sármatas y amazonas termina en paz, pues determina que la estrategia de los hombres sea «vencer con la caricia»¹⁵².

Como ya hemos apuntado, el argumento del heredero encerrado en la torre para evitar el destronamiento lo conocemos ya de la *La vida es sueño*. Y conocemos también sus antecedentes griegos en el mito de Cronos, engañado por Gea, y el nacimiento y ascenso al poder de Zeus. En este sentido, Astolfo constituiría un

¹⁵² A. de Solís, *Comedias de Antonio de Solís, Tomo I*, pág. 457.

personaje mesiánico que, desde la humildad y el desconocimiento de su verdadero linaje, consigue establecer la concordia entre los pueblos y recuperar el lugar y honor que le pertenecen. La relación con Segismundo es, por tanto, evidente en tanto que ambos herederos legítimos están privados de la libertad y la dignidad que merecen por el miedo de sus padres a los designios de un oráculo. No obstante, las diferencias entre ambos son también notables, pues Segismundo no conseguirá superar la caverna en el sentido platónico y, a través de sus decisiones, definirá su humanidad. Astolfo, por el contrario, será capaz de abandonar la cueva con su propio esfuerzo y, una vez nominado general, guiará al ejército de Polidoro a una aproximación pacífica al bando de las Amazonas y a una convivencia basada en el respeto mutuo.

Además, en la configuración del personaje principal debemos tener en cuenta el antecedente renacentista al que acude Solís. Aunque Serralta¹⁵³ advierte en el nombre de nuestro héroe una nueva concomitancia con *La vida es sueño*, nosotros consideramos que la elección del nombre no responde a esa voluntad, pues los personajes tienen efectivamente poco que ver –en *Las amazonas*, Astolfo es un héroe bueno y un general modélico; en *La vida es sueño*, Astolfo es un hombre ambicioso, dispuesto a todo por alcanzar el poder, que además ha despojado a Rosaura de su honra–. El referente de

¹⁵³ F. Serralta, *Temas de «La vida es sueño» en dos comedias de Antonio de Solís («Las amazonas» y «El alcázar del secreto»)*, en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983. Tomo III: Calderón y otros escritores, págs. 1319-1330.

nuestro Astolfo estaría más probablemente en el *Orlando Furioso* de Ariosto, obra de cabecera en la biblioteca de Antonio de Solís y que también inspiraría su comedia *El alcázar del secreto*. En la obra épica de Ariosto, Astolfo es duque de Inglaterra y uno de los caballeros de Rugero que, entre otras muchas vicisitudes, tras ser prisionero de la maga Alcina, huye a lomos de un hipogrifo, desciende a los Infiernos y lleva a cabo un vuelo ascensional hacia el paraíso terrestre y la luna. De su viaje regresa con el juicio de Orlando. Como hemos visto con más detalle en el caso de Endimión de *Triunfos de Amor y Fortuna*, el hombre que alcanza la Luna se convierte en símbolo del hombre elegido que ha sido capaz de desentrañar los misterios de este mundo y alcanzar el estadio superior. Del mismo modo que el Astolfo de Ariosto asciende a conocer los secretos del alma humana y regresa al mundo terrenal a imponer el orden en diferentes escenarios, el Astolfo de Solís consigue salir de las sombras de la caverna y alcanzar «la luz primera», llevando a su pueblo la paz y la concordia. Así nos lo confirma Ariosto que, en palabras de san Juan evangelista, aclara a Astolfo:

– Oh gran varón, que por divino aviso
has subido al terrestre paraíso,
por más que no conoces ni la causa
ni el fin de tu viaje, creer puedes
que gracias a un profundo y gran misterio
acudes desde el ártico hemisferio.

Tras un largo camino, sin saberlo,

has venido buscando mi consejo
para saber cómo ayudar a Carlos
y a nuestra santa fe prestar auxilio.
No pienses, hijo mío, que has llegado
por virtud y saber, pues no bastaba
tener el cuerno ni el caballo alado
si Dios no te tuviera de su mano.¹⁵⁴

El elemento mágico es el que distancia de un modo más claro al Astolfo de Solís y el de Ariosto. Mientras que nuestro héroe logra recuperar el honor que corresponde a su linaje aunando los saberes que le ha legado Indatirso con la propia experiencia y el descubrimiento del amor, el duque del *Orlando furioso* cuenta, no pocas veces, con recursos mágicos. El libro de hechizos, el cuerno mágico y el hipogrifo son solo algunos de los elementos fantásticos que sirven para facilitar sus hazañas y guiarle en su camino. De este modo, el Astolfo del Ariosto se corresponde claramente con un héroe caballeresco, mientras que el protagonista de la obra de Solís adquiere un cariz más humano y experimenta una notable evolución desde la salida de la caverna y el odio a las mujeres, hacia la concordia y la bondad natural que le permitirá cambiar el destino de los pueblos amazona y escita. No obstante esta diferencia, cabe notar que Ariosto aclara, como hemos visto, a través de san Juan evangelista, que toda dádiva que Astolfo reciba sería inservible de no ser él el escogido por Dios. Por tanto, ambos héroes comparten

¹⁵⁴ L. Ariosto. *op.cit*, Canto xxxiv, 55-56, pág. 1443.

la característica de estar marcados, de ostentar un don que ha de marcar su destino y guiarles en el camino.

AURELIO [...] a ti
 nos da por caudillo el cielo
 para esta empresa. Tus señas
 y las del sitio debemos
 al oráculo de Apolo,
 mirad si queda con esto
 alguna acción a tus dudas.
ASTOLFO En fin, ¿los dioses han hecho
 elección de mí?
AURELIO Los dioses
 lo ordenan.
 (pág. 399)

Como decíamos más arriba en la configuración de trama y personajes, Solís acude también a Herodoto y a sus textos historiográficos. Así, decide adjudicar al sabio carcelero de Astolfo el nombre de Indatirso, rey escita del siglo IV a.C. El mentor de nuestro protagonista le habría hecho partícipe no solo de las hazañas de su padre, Alejandro Magno, sino de anécdotas de su propia experiencia. Según Herodoto, Idantirso –el nombre fluctúa entre las dos formas–, reinó en Escitia en las fechas de la invasión persa. Ante semejante circunstancia, decidió retirarse sin luchar para mantener el ideal de vida de su pueblo, sencillo y pacífico. Su función en la trama es la de formar a Astolfo y la de, paradójicamente, hacer de su cautiverio

un proceso de iluminación que culminará con la salida de la cueva y el gobierno justo. Sus enseñanzas y sabiduría confluirán con la bondad natural del protagonista que conseguirá instaurar un reino regido por el amor y la concordia.

En cuanto a los antecedentes míticos del pueblo de las amazonas, los relatos más conocidos son, por un lado, su intervención en la guerra de Troya, y por otro, el robo del cinturón de Hipólita por Heracles. Ninguna de estas fábulas corresponden con la que recupera Solís para trenzar la trama de la comedia. De nuevo acude nuestro autor a Herodoto que narra cómo el pueblo de las amazonas estuvo largamente enfrentado a los escitas hasta que iniciaron

un método de aproximación –y de seducción– entre ambas partes: dado que los escitas propusieron no matarlas, acamparon cerca de ellas los más jóvenes y manteniendo una vida pacífica imitaron a las amazonas en las costumbres. [...] Vencidas las diferencias de costumbres, de aquellos escitas y las amazonas nació el pueblo llamado de los saurómatas y decidieron marchar juntos¹⁵⁵.

Este relato de Herodoto, entre historiográfico y mítico, pone de manifiesto cómo dos sociedades esencialmente diferentes –el matriarcado de las amazonas y el pueblo escita, de tradición

¹⁵⁵ R. Andrés, *op. cit.*, págs. 81-82.

patriarcal- lograron la convivencia pacífica desde el mutuo conocimiento y respeto. Y ese es, con toda probabilidad, el mensaje idealista que Solís quería transmitir al llevar a las tablas una comedia con tal argumento.

De igual modo ocurre en el canto xx del *Orlando furioso*, influencia indiscutible en esta y otras obras de Solís. Aunque no nombre explícitamente al pueblo de las amazonas, sí alude a las *mujeres asesinas* y al relato que cuenta que, abandonadas por los hombres en una tierra nueva, las mujeres de Dictea fundaron un nuevo reino en el que solo aceptaban a los hombres para garantizar la prole. Así transcurrieron los años hasta la llegada de Elbanio, que enamoró a Alejandra, hija de la reina Orontea. La reina quedó conmovida por las peticiones de su hija y por la valentía de Elbanio,

Y lo nombró heredero con la bella
Alejandra (que dio a esta tierra el nombre),
siempre que desde entonces observasen
él y sus sucesores su mandato:
el que, llevado por su negra estrella,
ponga su infausto pie sobre esta tierra
podrá elegir o ser sacrificado,
o luchar contra diez en solitario.¹⁵⁶

La concepción de pueblos de mujeres guerreras que odian a los hombres e instauran sistemas sociales matriarcales que solo

¹⁵⁶ L. Ariosto, *op. cit.*, canto xx, 57-58, pág. 801.

requieren de ellos para la procreación tiene, por tanto, gran éxito a lo largo de la tradición. Sus representaciones toman caminos diversos, a través de la fábula mítica, la historiografía o el argumento literario.

Tres son las mujeres que mayor importancia tienen en el desarrollo de la trama: Miquilene, Menalife y Talestres. Esta última, aunque no aparece en escena, tiene una gran importancia en el devenir del relato. Antigua reina de las amazonas, se enamoró de Alejandro Magno, de quien tuvo un hijo. Decidida a no cumplir las leyes de su pueblo, que la obligaban a matar a su hijo varón y ante la gravedad del oráculo que auguraba la destrucción del reino, decidió esconderlo:

MIQUILENE [...] Ella, en fin, de la cautela
de una criada se ayuda;
publica que por ser hijo
le ha muerto y, piadosa, cuida
de darle el blando alimento,
tan tímida y tan confusa,
que siendo suyo el licor
le da como quien le hurta.
Viéndole ya menos deble,
religiosamente astuta,
para enviársele a Alejandro,
los oráculos consulta.
Respóndele que en el tiempo
que goce de la hermosura
de Sol, se verá este Imperio
a los pies de la fortuna.

Vino a esta sazón huyendo
este anciano de la furia
de los sármatas -la causa
ignoro, aunque sé la fuga-.
Hallolo un día la reina
penetrando la espesura
del bosque tras una cerca
que hasta el centro de una gruta
se coló huyendo la flecha
que lleva y piensa que excusa.
Llega la reina resuelta,
él, encogido, se ajusta,
asegúrale apacible,
deidad del monte se juzga.
Consuélale su cuidado,
resuélvese en la consulta
que el niño tenga su albergue
en aquella estancia oscura
sin que los rayos del Sol,
ni aun por indicios descubra
porque en daño de este imperio
los presagios no se cumplan.
(págs. 410-411)

Su importancia en la trama es, por tanto, capital ya que determina la prisión de Astolfo. Su salida de la gruta es el catalizador del conflicto de la comedia; el enfrentamiento entre sármatas y amazonas.

La amazona Miquilene, que pronuncia la historia de Talestres en la comedia y da, así, a conocer los orígenes de Astolfo, ha cumplido la edad de su primera campaña al inicio de la comedia y,

según dictan las leyes de su reino, ha salido en busca del primer hombre al que debe matar. En dicha búsqueda se ha topado con Indatirso, quien le ha revelado el secreto de Talestres. Este fragmento corresponde al descubrimiento del secreto, que Miquilene pronuncia ante la reina Menalife y otras amazonas. En él queda perfectamente resumido el relato de Herodoto y se establece la que será el trama principal de la comedia: tanto el enfrentamiento inicial entre sármatas y amazonas, como el acercamiento y la convivencia en paz. Solís reproduce aquí, por una parte, el relato historiográfico que comentábamos, pero también el encuentro entre Talestres y Alejandro Magno que consigna Fray Baltasar de Vitoria.

Ella respondió que su venida no había sido a pedir tesoros porque dellos tenía mucha sobra, sino venir a ver y a conocer un príncipe de quien tantas grandezas se pregonaban y de quien tantas maravillas se decían. Y junto con eso quería intentar de granjear su amistad para poder tener un hijo de tan gran príncipe; y también que entendiese que ella venía de tan alto linaje que no desmerecía que le concediese tal don y que si los soberanos dioses le concediesen tan grande merced de darle una hija, la haría legítima sucesora de sus estados y reinos; y si fuese varón se lo enviaría para que como a príncipe hijo suyo lo criase. Él le concedió esto de muy buena gana. Y dice Justino que conversó con ella catorce días y que, entendiendo había ya concebido, se partió para su tierra.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Fray Baltasar de Vitoria, *op. cit.*, Parte Segunda, Libro II, Capítulo VIII *De cómo Heracles venció a las Amazonas*, pág. 107.

En ninguno de los dos casos, sin embargo, se menciona el destino funesto del hijo de Talestres y Alejandro, por lo que la introducción del elemento de la gruta y el oráculo son fruto de la clara influencia en la pluma de Solís de otros relatos míticos –como el de Cronos y Príamo– y de sus recreaciones posteriores, como *La vida es sueño*.

Como decíamos, además de las alusiones a Talestres, en la comedia aparecen dos amazonas más, Miquilene y Menalife. La primera es hermana de Mirina y su nombre fluctúa entre esa forma y la de *Mitilene*, en cuyo caso se relaciona con la fundación de la ciudad de la isla de Lesbos. En la comedia, está caracterizada como una joven valiente y comprometida con su reino que desafía constantemente a la reina Menalife, a quien considera relajada en el ejercicio de su poder. No obstante esa gallardía inicial, Miquilene terminará por suavizar su aversión a los hombres y caerá rendida ante Astolfo:

MIQUILENE No es tan formidable, no,
 como mi enojo creía.
 Antes –¡ah, despacio alma mía!–
 parece que me agradó.
 Yo me aparto, pero...
 ¡Me aparto! ¡Terrible empeño!
 ¿Qué es este monstruo halagüeño?
 ¿Dónde la industria has callado
 De producir el cuidado

y quedarte con el sueño?
No es que lisonja grata
cautiva mi resistencia
como que es una violencia
que sin violencia arrebatara
enojos que no dilata.
¿Dónde está la imitación
de que os armó la razón?
Mas, ¿quién os dijera, enojos,
que habían de estar los ojos
tan cerca del corazón?
(pág. 423)

Tras presentarse a lo largo de la primera jornada como mujer de principios inquebrantables, Miquilene personaliza el acercamiento entre escitas y amazonas. A partir de la segunda jornada, tras el encuentro con Astolfo, verá imposible infligirle ningún daño. Ambos personajes sentirán por primera vez el amor y se les presentará el conflicto de optar, bien por sus sentimientos, bien por la lealtad a sus respectivos ejércitos. Finalmente, y tras los enredos de la trama que confunden a Polidoro y Astolfo, los amantes acabarán la comedia juntos como reyes de Escitia.

En cuanto a Menalife, la reina de las amazonas, se presenta como una gobernante laxa, poco atenta a las empresas de su ejército. Constantemente cuestionada por la valiente Miquilene, a quien ganó la corona tras la muerte de Talestres, vive retirada en su palacio e incluso confiesa que la tarea de gobierno «los hombros

me fatiga»¹⁵⁸. Profundamente enamorada de Polidoro, príncipe y general del ejército sármata, y correspondida por él, busca escondites y pasadizos que faciliten sus encuentros, siempre bajo la sospecha de Miquilene.

El personaje tiene un antecedente mítico; mientras Solís la hace prima de Miquilene, con quien se ha disputado el reino, Fray Baltasar de Vitoria la considera hermana de Hipólita con quien reinaba conjuntamente. «Cuenta Zezes, Apolodoro y Diodoro Siculo que estas eran descendientes del dios Marte»¹⁵⁹ y que, consagradas a Artemisa, gobernaban al reino de mujeres dedicadas a la caza y la guerra.

En la comedia está constantemente opuesta a Miquilene, que representa la fortaleza de ánimo y la fidelidad a los principios del reino. Sin embargo, el carácter de Menalife está lejos de dibujar a una mujer débil o sometida al invasor. Su amor por Polidoro es correspondido desde el principio y tanto uno como otra arriesgan su reino y su posición por vivir su amor.

Polidoro es príncipe y general del ejército de Sarmacia y lidera la invasión del territorio de las amazonas. En palabras de Lucindo, sin embargo, conocemos que el caudillo ha caído rendido ante la belleza de Menalife, tan solo con ver un retrato.

¹⁵⁸ A. de Solís, *Comedias de Antonio de Solís*, Tomo I, pág. 405.

¹⁵⁹ Fray Baltasar de Vitoria, *op. cit.* pág. 104.

LUCINDO [...] sabe que allá
nos tienen cautivo o muerto
al príncipe Polidoro,
que dese vecino reino
de Sarmacia ha conquistado
el amazónico imperio.
Ha venido como amante
aún más que como guerrero
porque vio acaso un retrato
de la reina y quedó ciego
de amor, y así se empeñó
en venir, con el pretexto
de la guerra, a militar
de parte de su deseo.
Y esotro día, del campo
se adelantó con intento
de introducir lo amoroso
primero que lo violento.
(págs. 396-397)

El amor ha llevado a Polidoro a entregarse al enemigo y abandonar a su ejército por amor a Menalife. El general vive feliz en su cautiverio, pues le acerca a su amada, y transcurrirá la comedia entre escondites y pasadizos hasta el desenlace feliz, cuando Astolfo, enamorado también de Miquiliene, decida abandonar la batalla y proclamar la paz.

No existe un personaje mítico de su mismo nombre que lo relacione con el mundo de las Amazonas ni que viva aventuras similares. Sin embargo, la tradición ofrece otros Polidoros que se hayan visto rodeados de otros personajes que, en sus respectivas

vicisitudes, sí ofrezcan concomitancias con el contexto del general sármata. El primero de estos es Polidoro, hijo de Príamo, rey de Troya. La relación de las amazonas con el ciclo troyano ha sido ya mencionada y Grimal cuenta que «las amazonas habían enviado a Troya un contingente mandado por su reina Penthesilea, en socorro de Príamo. Pero Aquiles no tardó en dar muerte a Penthesilea, cuya última mirada le infundió un amor abrasador»¹⁶⁰. Antes de estallar la guerra, Príamo dejó a su hijo Polidoro, todavía niño, al cuidado de su hermana Ilíona y el marido de esta, Poliméstor. A ellos confió la vida del pequeño y las riquezas que habían de asegurarle un futuro digno de su linaje. Sin embargo, la codicia de Poliméstor le llevó a dar muerte a Polidoro. Polidoro se correspondería, pues, con mayor claridad al personaje de Astolfo, heredero de una corte de la que ha sido alejado y privado de las dignidades de su nombre.

Además, en nuestra comedia, el general sármata queda perdidamente enamorado de la reina de las amazonas, Menalife. Asimismo, Aquiles queda perdidamente enamorado de Penthesilea, amazona a la que debe dar muerte por formar parte del ejército enemigo.

Estos personajes principales, que se distribuyen en dos bandos opuestos, están acompañados en las tablas por Lucindo, Julia, Camila y Aurelio. Lucindo es el gracioso de la comedia y criado de Polidoro. Al ser secuestrado su amo por el ejército enemigo, los vasallos de su amo le envían a rescatarle. Durante tal empresa, encuentra a

¹⁶⁰ Grimal, *op. cit.*, pág. 25.

Julia y Camila, amazonas, que se enamoran de él y, escondidas en los bosques, transgreden alegremente el mandato de su reina. También es durante la supuesta búsqueda de Polidoro, cuando Lucindo encuentra a Astolfo, que acaba de salir de la gruta, y a quien pone en antecedentes de la guerra entre hombres y mujeres.

Aurelio, finalmente, es soldado del ejército sármata y el encargado de nombrar a Astolfo general de su ejército. Guiado por el oráculo le concede tal dignidad y le ayuda en la empresa militar.

El papel de estos personajes es secundario aunque sus acciones les convierten en tracistas necesarios para que el engranaje de la comedia funcione y todas las tramas lleguen a confluir en la tercera jornada.

La salvación de Astolfo: de lo particular a lo social

La elección del relato mítico en la comedia *Las amazonas* nos acerca, una vez más, a un Solís profundamente humanista. La historia de dos pueblos enfrentados que terminan hermanados y conviviendo en armonía destila un profundo aire idealista del autor, que continuamente traslada su fe en la bondad del hombre a las tramas que lleva a las tablas. Cabe tener en cuenta que Solís no acude a un enfrentamiento bélico cualquiera para representar esta oposición, sino que polariza todavía más la diferencia entre bandos haciendo que los compongan hombres y mujeres respectivamente. Esta

situación de pelea constante solo será superada a través de dos motores, el amor de Astolfo y Miquilene y Polidoro y Menalife, y la capacidad de superación del primero, al ser nombrado general sármata.

Como hemos comentado, Astolfo es la personificación sobre las tablas del ideal de hombre que, mediante esfuerzo personal y amor supera los obstáculos que se le presentan y consigue la virtud. Su amor por Miquilene es, a su vez, determinante para tornar el odio a las mujeres en aceptación. Del mismo modo les ocurre a Polidoro y Menalife, ambos líderes de sus respectivos bandos, que abandonan la lucha por un fin mucho más alto, el amor.

Una lectura en clave platónica, permite ver claramente como Astolfo abandona la caverna que le alberga al inicio de la comedia y alcanza el mundo inteligible, inundado por una nueva luz que no conoce y para la que sus ojos todavía no están preparados.

ASTOLFO Mas, ¿qué nuevo hermoso horror
los ojos me ha perturbado,
que de la luz se ha formado
otra tiniebla mayor?
¡Oh, mundo, con qué temor
te comienzo a imaginar!
¿Salgo de un torpe ignorar
a un nuevo comprender
y el primer paso del ver
hubo de ser el cegar?
(pág. 387)

Su camino personal de conocimiento del nuevo mundo al que accede ayudará precisamente a que esos ojos puedan aprehender sus bondades y conseguirá templar su juicio. Su primer encuentro con Lucindo, ofrece a Astolfo la perspectiva sármata respecto al pueblo de las amazonas. Así, el protagonista iniciará su andadura como general, arengando a sus soldados en contra de las mujeres:

AURELIO [...] ¡Ea, soldados! Astolfo,
parto de estas selvas regio,
os alienta. ¡Marche el campo,
toca al arma, a sangre y fuego
se dé la batalla!

TODOS ¡Viva
Astolfo!

ASTOLFO ¡No digáis eso!

AURELIO Pues, ¿qué?

ASTOLFO ¡Mueran las mujeres!

AURELIO Ea, pues. Con nuevo aliento
decid: ¡mueran las mujeres
y viva el caudillo nuestro!

UNOS ¡Mueran!

OTROS ¡Viva!

ASTOLFO ¡Oh, qué bien suenan
al valor estos estruendos!
(pág. 400)

Su encuentro con Miquilene, sin embargo, cambiará radicalmente su mirada y hará que se plantee un nuevo camino para lograr la victoria. Tanto para Astolfo como para la amazona, ambos aguerridos generales de sus ejércitos, el conocimiento del *otro*

determina completamente su futuro y el de sus pueblos. Ambos personajes han vivido aislados desde su nacimiento, cada uno de distinto modo; Astolfo en la gruta y Miquilene en el reino de las Amazonas, sin conocer tampoco lo que el exterior ofrece más que a través de sus compañeras. La percepción del exterior a través de la mirada de otro, o a través de un ideario concreto –las enseñanzas del viejo Indatirso para Astolfo, y la verdad impuesta del reino de las Amazonas–, ha impedido que ninguno de los personajes desarrolle una idea propia del mundo. Para ambos, por tanto, la acción dramática supondrá un descubrirse a sí mismo y descubrir lo que los rodea de primera mano, aunque esta nueva mirada continúe determinada por otros muchos factores y se fundamente en la duda constante:

ASTOLFO Ayer vi la luz primera,
mi antigua cuna fue dentro
desa gruta, donde el centro
me quiso servir de esfera.
Desto nace ser tan rudo
mi nuevo conocimiento
que solo mi entendimiento
se conoce en lo que dudo.
No diga, pues, tu arrogancia
defectos de mi experiencia
que no fío mi paciencia
porque fío mi ignorancia.

AURELIO Deja a tu ingenio cruel
sin que del dudar se ofenda
que si no es saber, es senda

la duda para el saber.
Y así viene a ser el dudar
del saber tan cierta seña
que puede decir que enseña
el que sabe preguntar.
(págs. 416-417)

La cueva que le albergaba, como veremos en el apartado consignado a los espacios, actúa como prisión física de Astolfo. Al mismo tiempo, ejerce de prisión de su alma, aunque finalmente esta alcance la luz.

Frente a otras obras mitológicas de Solís, quizá *Las amazonas* consiga expresar de forma más lograda cómo la superación individual repercute en el orden social. La felicidad de los individuos que protagonizan la obra tiene una traducción inmediata en el bienestar de los pueblos que lideran, pues abandonan largos años de enfrentamiento por una nueva era de paz y concordia en la que «aprenda el noble ardimiento / a vencer con la caricia» (págs. 456-457). Tal y como apuntábamos, frente al destino trágico que se desprende de una acción tan similar a la de *La vida es sueño*, *Las amazonas* ofrece un final feliz y abierto. No se cierra el ciclo trágico, del mismo modo que no se determina el destino de la humanidad representada en Astolfo y los personajes que le rodean. Una evolución, un cambio es posible en la pluma profundamente humanista de Antonio de Solís.

La salida de la cueva y la conquista del palacio

La aparición de la caverna en *Las amazonas*, se produce al inicio de la primera jornada. Más adelante, en la segunda, será referida para narrar la historia de Astolfo, y el propio protagonista se referirá a ella como su antigua prisión. La gruta en la que encontramos a Astolfo, nuestro protagonista, revela al hombre en su estado primitivo. Es conocedor de la bondad de las cosas solo a través de su cuidador, Indatirso, que le ha ofrecido mínimos conocimientos y cultura, aunque lo ha mantenido encerrado. Las reminiscencias platónicas son evidentes si tomamos en cuenta las palabras del propio protagonista al abrirse la comedia:

ASTOLFO Injusto padre mío
que para hacer esclavo mi albedrío
te vales de esta cárcel de la tierra
en cuyo seno lóbrego se encierra
por decreto del hado
y muy urgente infeliz, que sepultado
desde el instante mismo que he nacido
solo conoce al Sol por el oído.
Ya me llama al valor la gruta oscura
que es de mi vida impropia sepultura:
por entre las junturas desta roca
parece que desea abrir la boca.
Aplico, pues, el hombro con que empiezo
a acabar de formar este bostezo;
de igual peso el pecho titubea,
el aliento flaquea.
¡Oh espíritu rendido!

¡No tiene el hombre aliento sin gemido!
Segunda vez a mi valor apelo,
a morir o vencer, ¡válgame el cielo!

(Arráncase un peñasco que estará fijo en la frente del teatro, y con él cae envuelto en polvo, vestido de pieles, y levántase asustado.)

(pág. 387)

La caverna de *Las amazonas* es el espacio cerrado que no permite conocer la verdadera naturaleza de las cosas. Astolfo tiene mínimos conocimientos del mundo a través de las enseñanzas del viejo Indatirso pero nada ha aprendido por experiencia propia. Del mismo modo los hombres de Platón son únicamente capaces de aprehender las sombras de las cosas que el fuego proyecta. Astolfo vive en ella un castigo del que no conoce la culpa, igual que el Segismundo calderoniano. Y aunque texto y personajes nos recuerden inevitablemente a él, muchos son los puntos que los diferencian. En primer lugar, Astolfo sale de la gruta por su propio pie. Son su fuerza y su tesón, en definitiva su albedrío, los que lo sacan de la gruta, y no la duda de su padre anciano o un rebelde en guerra civil, como en el caso de *La vida es sueño*. Este aspecto es clave para el desarrollo de la trama pues la caverna no determina el destino del personaje, no representa el espacio del monstruo que no puede ser demolido, sino todo lo contrario. Astolfo representa al hombre capaz de redimir su culpa, capaz de ascender y salir de la oscuridad para hacer el bien. Solís ilustra con él la esperanza en el ser humano, en su superación y en su santidad. Si la caverna es el

espacio del hombre primitivo, Astolfo salva al hombre y lo define como bueno en su naturaleza primitiva.

Otra diferencia esencial entre la definición del espacio cavernoso en ambas obras es, por tanto, el desenlace. *La vida es sueño* es una tragedia y su circularidad determina que el espacio del monstruo siempre quede ocupado. Aunque perdona a Basilio, Segismundo condena al soldado que lo liberó, perpetuando así la tiranía que hizo que él creciera en la torre. El caso de *Las amazonas* es diametralmente opuesto. Nos encontramos ante una comedia en la que, a pesar de las condiciones iniciales –amazonas que odian a los hombres y hombres determinados a derrotar el reino de las amazonas–, el amor triunfa y el desenlace se presenta feliz. La concordia reina y el último verso de la comedia es «¡Vivan los hombres! ¡Las mujeres vivan!» (pág. 462). La caracterización de Astolfo como el habitante de la caverna que consigue salir de ella determina también el desenlace de la comedia que protagoniza y que, aunque parece estar abocada a un desenlace claro de guerra y enfrentamiento, termina por ofrecer un final de acuerdo y de triunfo del amor.

Hablamos, pues, en *Las amazonas*, de la simbología de la caverna como espacio de sufrimiento y de primitivismo vencido por la bondad intrínseca del hombre. Es su propia santidad la que permite a Astolfo superar el estadio de la cueva y alcanzar mayor altura. El personaje de Astolfo, el hombre, experimenta el «despertar erótico-

estético» definido por Eugenio Trías¹⁶¹ a través del amor que siente por Miquilene. Ese amor y esa bondad –en la jornada segunda, perdona sin dudarlo a Indatirso tantos años de prisión¹⁶²– son los que ponen a prueba su libertad y le otorgan el entendimiento necesario para animar a sus soldados a abandonar las armas. Astolfo se ha abierto a un nuevo mundo a través de la armonía, desde la bondad y el amor.

Ya en la segunda jornada y en labios de Indatirso, encontramos también una alusión a la caverna de Astolfo. El sabio utiliza la paráfrasis «preñado abismo» para referirse a la gruta que tantos años ha albergado al príncipe heredero. Esta descripción entronca claramente con la lectura simbólica de la caverna como vientre materno. Astolfo, retenido desde su nacimiento, considera a la gruta «prisión», pero también «cuna» y «esfera». La gruta ha constituido

¹⁶¹ E. Trías, *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori, 1988, pág. 99.

¹⁶² Indatirso es quien indica a Astolfo el pasadizo secreto por el que podrá acceder a Miquilene. En este contexto, y tras haber confesado el sabio los años que mantuvo confinado a Astolfo, pronuncian lo siguiente:

ASTOLFO	Padre, señor o maestro; o, lo que es mejor, amigo, ¿de suerte que hasta el palacio, –¡Amor ya hallaste camino para que entre la esperanza a fabricar tus alivios!– corre esa mina?
INDATIRSO	Sí, Astolfo, Y para en el cuarto mismo de la fuerte Miquilene.
ASTOLFO	¡Qué dices!
INDATIRSO	Lo que has oído.
ASTOLFO	Pues no quiero saber más. Vete con Dios, padre mío. (pág. 431)

todo su universo y el sabio Indatirso ha sido su único padre –con este apelativo se refiere a él en repetidas ocasiones–. En este aspecto, la caverna de *Las amazonas* constituiría el origen de una nueva civilización regida por la armonía y el amor al otro, opuesta a aquella dominada por el ansia de poder y las rivalidades, ilustradas en la comedia como el enfrentamiento entre hombres y mujeres. Efectivamente hay un antes y un después de la llegada de Astolfo a Escitia; su llegada supone un nuevo comienzo para el reino de Polidoro y el de las amazonas, ya nunca más enfrentados.

En el caso de *Las amazonas* el espacio de la cueva resulta polisémico; funciona perfectamente como símbolo que representa ese *haz de realidades y de significaciones* que describía Eliade y supera con creces la descripción del cuadro escenográfico que refería Becker para las grutas del teatro clásico.

Igual que ocurre en *La vida es sueño*, la estructura de la comedia pivota en dos espacios que se presentan opuestos. La torre y el palacio calderonianos encuentran su correspondencia en la gruta y el palacio de las amazonas en la obra de Solís. Además, podemos considerar que la selva en la que se esconde el ejército sármata constituye un tercer pilar en esta estructura argumental que tanto se apoya en los espacios representados.

Por lo que respecta al palacio de las amazonas, queda básicamente definido por sus habitantes. No hay una descripción detallada de su aspecto externo porque, igual que sucede con la gruta, su importancia radica en la identidad de sus inquilinas y en

la relación que se establece entre ellas y el exterior. El centro de la comedia son sus personajes, es el hombre, en su relación con el mundo que le rodea y la alteridad. Esta importancia del espacio y su comunicación con los otros escenarios de la comedia se plasma perfectamente en la existencia de pasadizos, de esos pasillos secretos que comunican y establecen lazos entre uno y otro ambiente, aunque aparentemente deban presentarse como opuestos o enfrentados.

De nuevo entra en juego aquí el personaje de Talestres que, como apuntábamos más arriba, no tiene presencia en escena pero determina los puntales sobre los que se sustenta la trama. Indatirso da cuenta de cuándo y con qué fin se empezó a utilizar la gruta y de cuáles son las conexiones que de ella salen:

INDATIRSO [...] ven conmigo,
que esto es lo que más importa
y lo que aquí me ha traído.
Tu madre – atiende – con ansia
de ver tal vez a su hijo
sin riesgo de que supiesen
sus vasallos su delito,
valiéndose de la industria
de sus confidentes hizo
romper una oculta mina
que desde el palacio mismo
llega a esta gruta, en la cual
pude tenerte escondido
tantos días sin recelo
[...] pero ayer la suerte quiso

que el sitio de mi prisión
fuera aquel retrete mismo
que la entrada de la gruta
es donde con artificio
tan primoroso que engaña
los ojos más advertidos.
Y como ya algunas veces
descifré el secreto antiguo,
aventurando mi vida
por él vengo a darte aviso
de que Miquilene intenta
cortar de tu vida el hilo.
(pág. 430)

Este espacio intermedio del pasadizo da cobijo, también a los encuentros entre Polidoro y Menalife que, gracias a la tan bien camuflada entrada del retrete de la reina, pueden frecuentarse y evitar la atenta mirada de Miquilene.

Por último, el tercer espacio con presencia notable en la comedia es el de la selva. En el camino trazado por Solís en la construcción de la obra, la selva se encuentra a medio camino entre el origen de Astolfo, en la gruta, y el final en el que se corona rey, en el palacio. La selva es el espacio en el que transcurre el camino de autoconocimiento y de conocimiento del otro para el protagonista de la comedia.

Ese espacio salvaje, no cultivado, al que apenas llega la luz por la frondosidad de sus árboles y que sirve de perfecto escondite¹⁶³ ha tomado a lo largo de la tradición una fuerte connotación simbólica. En ocasiones este carácter simbólico se funde con el del bosque, aunque la selva conserva un halo de oscurantismo, una mayor fiereza y un matiz más agresivo hacia el individuo que se aventura a adentrarse en ella. En este sentido, la exuberancia de la vegetación ha ayudado a la proliferación de asociaciones entre el espacio selvático y el estado espiritual del individuo. Así, como advierten Petrocchi y Martínez de Merlo en su edición de la *Divina Comedia*, «la selva oscura es la vida viciosa, el pecado, pero también la confusión de su pensamiento; e incluso la turbulencia política¹⁶⁴». Precisamente a partir del texto de Dante se forjan muchas alegorías que son fácilmente trasladables a nuestra comedia¹⁶⁵.

¹⁶³ En la segunda jornada, Miquilene alude a la seguridad que aporta el bosque al individuo que lo conoce: [...] ya es tiempo / de que obre mi brazo invicto / la mejor hazaña. Espero / un poco, a ver si han querido / esperarme estas criadas: / mas los árboles vecinos / las ocultan, ya segura / estoy aquí (pág. 422).

¹⁶⁴ D. Alighieri. *Divina Comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra Letras Universales, 2000, pág. 77, en nota.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

A mitad del camino de la vida,
en una selva oscura me encontraba
porque mi ruta había extraviado.

¡Cuán dura cosa es decir cuál era
esta salvaje selva, áspera y fuerte
que me vuelve el temor al pensamiento!

Es tan amarga casi cual la muerte;
mas por tratar del bien que allí encontré,
de otras cosas diré que me ocurrieron.

Yo no sé repetir cómo entré en ella

La travesía de Dante a través del Infierno y el Purgatorio hasta llegar al Paraíso constituye la materialización de un camino espiritual de ascenso, de «tránsito del espíritu humano desde la vivencia terrenal a la sublimidad de la contemplación de Dios»¹⁶⁶. Un camino análogo es el emprendido por nuestro Astolfo, desde la existencia en la oscuridad de la cueva, a la ceguera primera al ver la luz del sol y al conocimiento del amor. Se trata, por tanto, de dos viajes interiores que, para Dante al inicio de su travesía y para Astolfo al salir de la cueva, se ven obstaculizados por la maraña de la selva.

En el caso de nuestro protagonista, la selva es el espacio en el que empieza a establecer relaciones entre el conocimiento adquirido de las enseñanzas de Indatirso y la propia experiencia de las cosas:

ASTOLFO Estraña máquina es esta
que descubro, aunque leyendo
los libros, aunque estudiando
las facultades que debo
a la piadosa crueldad
de mi padre, o a mi maestro,
he imaginado las cosas
que forjan el Universo.
No me las supo explicar
de la forma que las veo,

pues tan dormido me hallaba en el punto
que abandoné la senda verdadera.
(Infierno, Canto I, vv. 1-12)

¹⁶⁶ *Ídem*, pág. 13.

debe de ser porque siempre
lo material del sujeto
lo comprende el sentido,
mejor que el entendimiento.
(pág. 388)

Es, también, sin embargo el espacio en el que su propia aprehensión de las cosas y del entorno se verá sesgada por las experiencias de quienes le rodean. Así, sus diálogos con Lucindo y con Aurelio condicionarán su percepción de las cosas, añadiendo confusión a las diferencias que él ya ha advertido entre la comprensión de las ideas y los conceptos y la información adquirida a través de los sentidos.

Todo ello no obstante, la selva también será el lugar que acoja su iluminación. El conocimiento del amor en su encuentro con Miquilene hará que Astolfo supere la confusión y el odio hacia las mujeres y que su nuevo motor, el amor por el otro, le mueva a fines más altos y le lleve a lograr la paz entre los pueblos enfrentados.

La música y su profundo significado.

En las orejas el ruido y en el corazón el eco

La primera alusión a una música en *Las Amazonas* se produce poco después de iniciarse la primera jornada. Tras el primer contacto de Astolfo con el mundo y su encuentro con Lucindo –quien le sitúa

en Sarmacia y le cuenta la historia de las amazonas- Astolfo oye llegar a un grupo de soldados sármatas.

ASTOLFO ¡Quedo!
No me estorbes el oído,
déjame escuchar atento.
¿Qué noble música es esta?
Pues parece que está haciendo
en las orejas el ruido
y en el corazón el eco.
LUCINDO ¿Esto te ha sonado bien?
ASTOLFO Hame sonado a instrumento
generoso.
LUCINDO ¿Generoso?
Antes, señor, es tan terco
y tan villano que a palos
le sacan la voz del cuerpo.
Pero la gente se acerca
hacia acá. Ocultarme quiero.
(pág. 398)

Ninguna pieza musical ni sonido de cajas sigue a este anuncio de Astolfo; tampoco se consigna en acotación la naturaleza del efecto sonoro que debe producirse en escena. Por esta razón podemos pensar que simplemente se trate del sonido producido por la vestimenta de los soldados: sus armaduras al moverse, golpeando con sus espadas y escudos y con el cetro y armas que impondrán a Astolfo. Pareciera que ese sonido *villano* que para un hombre como Lucindo no despierta más que miedo –se acercan hombres

armados-, sea *noble música* para Astolfo. Confinado en su cueva, nunca antes ha percibido un son similar y, como se descubrirá versos más adelante, este tiene para él un significado en verdad determinante. La llegada de los soldados lo convertirá en caudillo del ejército sármata y, de todo punto, afectará al personaje y al devenir de la trama.

Cabe destacar aquí, el modo en que Solís declara, en boca de Astolfo, la estrecha relación entre oído y corazón, entre música y emociones. El sonido que oye Astolfo resulta providencial, le anuncia que, efectivamente, se acerca algo que puede cambiar su destino. La conciencia del personaje de que un importante cambio se avecina es espoleada por la capacidad de la música de transmitir ideas y emociones a quien tiene el don de percibir las. Prueba de esa función anunciadora de la música o del sonido, es el personaje de Lucindo, contraposición constante a Astolfo y que, en esta misma escena, es incapaz de percibir la música del modo en que lo hace nuestro héroe.

Aunque, como comentábamos, no tenemos ningún indicio sobre la naturaleza de este sonido sí que es notoria su influencia en la disposición de la trama y en la ambientación de la escena militar que se avecina.

Al inicio de la segunda jornada encontramos, esta vez sí, una intervención musical propiamente dicha. Tras confundir Astolfo una pintura con la realidad y tener con Aurelio un diálogo sobre el saber y el dudar, el albedrío y la libertad:

ASTOLFO ¿Es esta mujer? Qué ruido
 (*Dentro instrumento.*)
 tan dulce y tan oportuno.

AURELIO Astolfo, este es el uno
 de los riesgos del oído.
 Por esta lisonja atroz
 tal vez se duda o se ignora.

ASTOLFO ¡Ah, no discurras agora!
 ¡Déjame pese a tu voz!
 (*Canta dentro.*)

1 ¿Quién conoce el amor, mortales?
2 ¿Quién conoce al Amor?
3 *Todos, que a todos alcanzan sus males.*
4 *Nadie, que nadie conoce al traidor.*

CORO *Todos.*

ASTOLFO Aurelio, amigo, ¿qué es esto?

AURELIO Lo mismo que ya te he dicho:
 buscando esta obscura gruta,
 de tu vida albergue antiguo,
 donde tu anciano maestro
 deseas hablar, venimos
 tan cerca de la ciudad
 que, si no me engaña el tino,
 en la quinta de la reina
 que deste bosque al principio
 ha de estar, suenan las voces.
 [...]

VOZ Amor, dudoso accidente,
 que rindes a libertad
 cuyo dolor es verdad,
 cuya verdad siempre miente.
 Si le ignora el que te siente,
 ¿quién conocerá un ardor
 que habita con el horror
 y engaña con las señales?

¿Quién conoce el amor, mortales?
¿Quién conoce al Amor?
CORO *Todos.*
(págs. 419-420)
NIPEM, Stein 395

Miquilene alude directamente a la capacidad de la música de conmover el alma, de apelar directamente a las emociones. En la escena inmediatamente posterior al canto, la amazona irrumpe en el tablado interrumpiendo la música y rompiendo los instrumentos.

MIQUILENE *Dejad de cantar, villanos.*
¿Agora informáis lo limpio
a la ira con la vileza
de esos rumores festivos?
¡Vive Dios que he de romper
esos instrumentos mismos
que de vuestra voz repiten
o acompañan el delito.
(pág. 421)

Otras amazonas le aclaran en seguida que ese interludio ha sido propiciado por la propia Menalife quien, desde el inicio de la comedia, ha sido caracterizada como una amazona abandonada al ocio, más bien relajada en cuanto al ejercicio de su cargo y las costumbres de su pueblo. Para Miquilene, por tanto, la música se asocia directamente a la despreocupación y la festividad. Mientras para este

personaje la pieza entonada supone, como decíamos, un mero interludio, para Astolfo y para la arquitectura dramática constituirá un preludio a los acontecimientos posteriores. Y es que, tanto la pieza musical como el inmediato rechazo de Miquilene, están dispuestos en la comedia solo unos versos antes del encuentro entre la amazona y Astolfo. Precisamente ese conocer al otro, ese conocer por vez primera el amor al otro, determinará el devenir de la trama y el destino de ambos personajes. Así, será todavía más notoria la oposición entre la Miquilene y el Astolfo de la primera mitad de la comedia –aguerridos, determinados a vencer al enemigo a quien ni siquiera ponen rostro–, y los de la segunda mitad –conmovidos y en lucha interna entre lo que sienten y lo que, aparentemente, conviene a sus pueblos–.

Tanto Stein, en *Songs of mortals*, como Josa y Lambea en el *NIPEM*, consignan las tres tonadas de esta escena separadamente: *Quién conoce el amor, mortales*¹⁶⁷ en primer lugar, *Amor, dudoso accidente*¹⁶⁸, en segundo lugar y, por último, *Quién dice que la hermosura no puede más*¹⁶⁹. No obstante esta clasificación, pareciera que en la comedia estas tres tonadas clasificadas por separado, funcionan unitariamente y, aunque intercalan fragmentos dialógicos de los personajes, todas pertenecen y ponen música a una misma

¹⁶⁷ L. K. Stein, *Op. cit.*, pág. 395. Josa y Lambea, *Op. cit.*, pág. 233.

¹⁶⁸ L. K. Stein, *Op. cit.*, pág. 364. Josa y Lambea, *Op. cit.* pág. 51.

¹⁶⁹ L. K. Stein, *Op. cit.*, pág. 395. Josa y Lambea, *Op. cit.*, pág. 233.

escena: Astolfo escucha el canto de las amazonas que, en el jardín de su palacio, se abandonan al ocio por orden de Menalife.

Ello queda probado con el uso de *Quién conoce el amor, mortales* como estribillo que abre la intervención al inicio de la escena y se repite al finalizar las dos coplas iniciadas por el verso *Amor, dudoso accidente*. Stein así lo observa al apuntar que este último fragmento está «linked to *Quién conoce el amor, mortales*¹⁷⁰». Sin embargo, el tercer y último fragmento cantado que se entonaría, encabezado por el verso *Quién dice que la hermosura no puede más*, y que está formado por dos coplas más, no se relaciona con los otros dos antes mencionados, ni tampoco se sirve del primero como estribillo. Ello podría explicarse por el fin abrupto de la intervención musical. La voz de una enfurecida Miquilene interrumpe el canto desde fuera de la escena y, al salir a las tablas, el personaje porta una guitarra quebrada. Probablemente estas dos coplas habrían finalizado también con el estribillo *Quién conoce el amor* de haberse cerrado normalmente el episodio musical.

Finalmente, la tercera jornada de la comedia se nos presenta muda musicalmente. Como sucede en la estructura musical de *La vida es sueño*, que refleja fielmente la oposición constante entre el espacio cortesano y el del monstruo mediante la intervención instrumental de las cajas, el último acto de *Las amazonas* se sirve únicamente de estos sonidos para ambientar la escena. Esta última jornada se inicia con el enfrentamiento bélico entre sármatas y

¹⁷⁰ L. K. Stein, *Op. cit.*, pág. 364.

amazonas. Aunque bajo el mando de Astolfo, los hombres han decidido vencer con su rendición, el ambiente militar se respira en escena y se aviva con sonidos diversos: los ruidos de cadenas que anuncian la entrada de Indatirso, los caballos en los que Polidoro llega a ponerse al frente de su ejército y las cajas que dan entrada a los batallones de amazonas. Todo un conjunto de sonidos que contribuyen a que el espectador quede imbuido por el ambiente bélico. La música no precisa ya contribuir a la construcción dramática porque ha anunciado el desenlace en sus intervenciones anteriores. La arenga de Astolfo en la que deja establecida su estrategia de rendición ya lleva al espectador hacia el final de concordia y paz de la comedia.

Aunque *Las amazonas* sea la comedia mitológica menos musical de Solís, no deja de mostrar cómo para el autor la música constituye un mecanismo más con el que contar a la hora de construir una obra dramática. La segunda jornada es la única de las tres que intercala en los diálogos una pieza musical –o tres de ellas encadenadas– propiamente dicha. Sin embargo, la primera alusión a un sonido, como hemos visto, es un claro manifiesto del autor sobre las cualidades de la música y su relación directa con las emociones y con la percepción individual del sonido como expresión de las mismas. La oposición entre Astolfo y Lucindo y la distinta experiencia de ambos ante el sonido permite al lector espectador comprender la profundidad de *significado* que la música tiene para Antonio de Solís. En la tercera jornada, los distintos efectos sonoros anticipan siempre la aparición de determinados personajes y, aunque se

reducen a sonidos instrumentales, contribuyen a la definición del ambiente que se recrea en escena y a dar entrada a los distintos personajes que toman parte en una batalla que termina por no ser tal.

CONCLUSIONES

Tal y como apuntábamos al inicio de esta tesis, la lectura atenta de las obras mitológicas de Solís conduce al lector a un entramado de imágenes y símbolos. De la mano de los distintos personajes míticos, históricos o de ficción, el espectador se adentra en un camino de búsqueda constante. Según hemos visto, el teatro mitológico de Solís se sirve de fábulas tradicionales para investigar sobre la interioridad y espiritualidad del hombre. De este modo, la dramaturgia de argumento mitológico del autor se convierte en una dramaturgia de la introspección, de la mirada hacia el interior humano, y sitúa al lector-espectador ante *macroalegoría*, construida sobre símbolos individuales que tienen su raíz en diferentes tradiciones espirituales y que se materializan en los personajes, los espacios y las músicas que aparecen en escena. Solís construye su poética de la introspección a través de sus obras dramáticas y crea sus propias constantes, que pueden rastrearse en las distintas obras dramáticas y que entroncan de modo directo con una tradición

occidental que no cesa en la búsqueda de una trascendencia que el hombre persigue al mismo tiempo que reconoce como inalcanzable.

A propósito de Calderón, María Luisa Tobar se refiere a la comedia mitológica como un ente que resulta en una multiplicidad de significados que, además del entretenimiento cortesano, propone un conjunto de alusiones simbólicas que abarcan otras tantas lecturas de las obras:

como espectáculo festivo e intento de síntesis entre poesía, pintura y música, como simbolismo filosófico y moral, incluso probablemente como alegoría política, aunque esté por determinar en qué medida y con cuánta exactitud¹⁷¹.

A lo largo de este trabajo hemos intentado ofrecer las distintas lecturas que pueden extraerse de los relatos mitológicos escogidos por nuestro autor, de modo que resulte evidente que, como en el caso de Calderón, las tradiciones griegas y romanas ofrecen mucho más al artista que un conjunto de tramas más o menos efectistas a la hora de construir una estructura dramática que contente al público cortesano. La importantísima evolución del teatro como arte en el contexto de la corte española del siglo XVII, ofrece además un salto cualitativo en cuanto a posibilidades técnicas a las que los

¹⁷¹ M. Luisa Tobar. «Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y hagiografía», *AISO Actas VII*. 2005. pág. 591. Disponible en línea: www.cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_087.pdf

dramaturgos y artistas involucrados en los festejos cortesanos aprendieron a sacar el máximo partido.

De este modo, y acercándonos al estudio individual de cada una de las piezas mitológicas de Solís, hemos querido ofrecer una mirada que tuviera en cuenta estos diferentes componentes y que pueda ser útil a la hora de abordar la lectura de las obras mitológicas de otros dramaturgos del momento. Desvelar el particular modo de proceder de nuestro autor a la hora de trabajar personajes o relatos míticos puede servir para centrar nuevos esfuerzos en el análisis más profundo del espectáculo mitológico cortesano.

Atenderemos ahora a los distintos componentes que hemos analizado en cada una de las obras para extraer las correspondencias que se establecen entre ellas y observar de modo más directo como obras escritas en fechas diferentes y con distinto propósito dialogan mediante la pluma de su mismo autor.

Según hemos podido observar, la capacidad simbólica de las obras dramáticas relacionada con el espacio dramático parece tener dos alcances distintos, según afecte al espacio representado o al espacio de representación. El escenario, las tablas, se convierten en las obras mitológicas –también en las de magia, por ejemplo– en el espacio que, a los ojos de los espectadores y, por extensión del hombre, es capaz de concentrar lo humano y lo divino, la magia de la bondad divina y de la maldad demoníaca; un espacio, en fin, que permite que ante los ojos del hombre desfilen toda suerte de personajes y situaciones, reales e imaginarios, que forman parte de

su propia vida. El escenario es el espacio de libertad que puede albergar los opuestos extremos del barroco, las contradicciones del hombre de ese tiempo y sus inquietudes de cualquier índole. El espacio de la representación parece mostrarse, por tanto, como símbolo del propio ejercicio teatral y de la función última del teatro de situar al hombre frente a sí mismo.

Por otro lado, sin embargo, los diferentes espacios que se representan sobre las tablas adquieren también fuertes cargas alegóricas, creando un conjunto de lugares simbólicos que funcionan en conjunción y crean, en fin, la estructura simbólica del espacio teatral. La recurrencia de estas localizaciones en las comedias mitológicas estudiadas hace que, sin duda, deba pensarse en la configuración espacial como un elemento más de la poética de Solís. La diversidad de los relatos que se cuentan en escena en las diferentes comedias encuentra un hilo conductor en los temas de fondo que se abordan y su realización escénica y material.

Las cuevas y las grutas son el espacio que más rápidamente se muestra como recurrente en las obras estudiadas. También se trata de una localización de gran fortuna en las distintas tradiciones espirituales y que ofrece un amplio abanico de significados.

En el caso de *Triunfos de Amor y Fortuna* la gruta de Morfeo es la cueva que ocupa el escenario en la segunda jornada. Se presenta como la guarida del dios del sueño por lo que, simbólicamente, alberga el inconsciente del hombre y constituye el lugar donde el secuaz de la Fortuna forja las imágenes que los

hombres ven durante el sueño. Funciona pues, como una suerte de caverna platónica que ofrece a los protagonistas “pinturas” de aquello que anhelan pero no las realidades en sí mismas. En el caso de Endimión, que persigue incesante a su amada Diana, esta gruta del sueño representa, no obstante un primer acceso a la trascendencia que ha de acercarlo a su comunión con el alma, personificada en la dama. Aunque espacio que desprende oscuridad, la cueva de los *Triunfos* se revela también como uno de los obstáculos superados por Endimión que logra el don del sueño eterno de manos de Júpiter y Mercurio para mantenerse siempre en contacto con su parte intelectual.

En el caso de *Eurídice y Orfeo*, la gruta del sabio Tebandro se configura como espacio mágico que ha de dar respuestas a los distintos personajes sobre el devenir de la trama. Alternativamente se presenta también el mundo de los muertos como una gruta subterránea. Se trata de dos espacios inferiores, telúricos y repletos de magia que determinarán el avance de la acción y que seleccionan a los personajes que se adentran en ellas. En ambos casos, los personajes que se aventuran al descenso, regresan con las respuestas que buscaban y que el resto de caracteres desconocen. Aristeo y Orfeo son quienes visitan ambas grutas –además de Eurídice, tras su muerte– y estos descensos son los que los configuran, en mayor o menor medida, como elegidos, pues gozarán de de saberes exclusivos en relación a los otros personajes/espectadores. En cuanto a Aristeo, su viaje a la cueva mágica le ofrecerá el lugar exacto donde esperar a Eurídice a la

salida del Hades para, de nuevo, tratar de raptarla. Por lo que respecta a Orfeo, el viaje al Inframundo le permitirá recuperar a su amada, aunque sea solo por unos instantes. Estas dos cuevas sirven a Solís para dibujar escenas de descenso que ilustren las vicisitudes del hombre en su intento por reencontrarse con la parte más divina de su alma. Ambos personajes se aventuran a una caída alentados por la posibilidad de reencontrarse con Eurídice, aunque no les sea posible.

Una gruta peculiar es la que encontramos en *El alcázar del secreto*, pues se encuentra dentro de los dominios del palacio real. Con dos entradas ocultas por vegetación que favorecerán los enredos, el habitáculo cobija a la princesa Diana, heredera del reino de Chipre y símbolo del amor por el que lucha Segismundo –bajo la identidad de Rugero durante gran parte de la obra–. De nuevo el personaje de la dama Diana se carga de un importante simbolismo y recupera sus correspondencias con la Luna y el alma; con sus salidas cíclicas y como fin último buscado por Segismundo. Esta gruta dentro de palacio es, por tanto, una verdadera prisión para el alma que solo podrá desprenderse de sus cadenas durante el cobijo de la noche y cuando Segismundo sea reconocido digno de recuperarla.

En la última de las comedias que hemos estudiado, *Las amazonas*, la gruta es el espacio que alberga al hombre primitivo, Astolfo, que con su propia determinación consigue vencer el obstáculo y salir al exterior. Evidentes reminiscencias platónicas se

desprenden de la reclusión y la salida del personaje de la oscuridad a la luz, del conocimiento del mundo en diferido, a través de las enseñanzas de su carcelero, a la aprehensión directa del mundo y de su entorno. Esta salida de la gruta hace posible además el contacto con Miquilene que permite también a Astolfo reconocer el sentimiento del amor hacia el otro. Como en el caso de *El alcázar del secreto* será precisamente este sentimiento el que dirija las acciones del protagonista como caudillo del ejército sármata, en busca de la propia felicidad y de la concordia entre pueblos.

Esta cueva queda descrita también en la obra desde la perspectiva de Indatirso –y también en algunos parlamentos del propio Astolfo– como cárcel y alegoría del vientre materno. Separado de sus padres al nacer por miedo a las predicciones de un oráculo, Astolfo se ha criado en la gruta: espacio oscuro, húmedo y que da origen a una nueva vida para el protagonista, a una nueva dinastía y a una nueva cotidianidad pacífica entre dos pueblos históricamente enfrentados.

Los bosques y selvas son el siguiente espacio que con mayor frecuencia aparece en las escenas de las comedias mitológicas que hemos estudiado. En la primera de ellas, los *Triunfos de Amor y Fortuna*, se trata de un espacio connotado negativamente. El bosque o la selva de los Hados adquiere un carácter hostil para los personajes que lo habitan y que se manifiesta en la falta de luz, la profusión de obstáculos y lo agreste del paisaje. En la propia obra se alternan las nomenclaturas bosque y selva, esta última todavía

más contraria a quien en ella se adentra. Al inicio de la comedia, Siques y Endimión se encuentran perdidos en el bosque y el espacio se presenta como punto de partida de ambos personajes para iniciar su camino de salvación. Es Amor el personaje que les muestra la salida del bosque y es el amor lo que les permitirá alcanzar el fin buscado.

Por otro lado, la selva es además un espacio estrechamente ligado a la diosa Diana, ya que es lugar destinado a la caza, su actividad favorita. En el caso de esta segunda trama de la comedia, la selva sirve también de apertura a la fábula de Endimión, pues esta escena de caza retoma el elemento de la flecha lanzada en la mutación anterior, haciendo que resulte aún más evidente la estrecha relación entre ambos cuadros escenográficos, que dan paso al desarrollo de los relatos mitológicos de los protagonistas. Se trata en ambos casos de un espacio de confusión y de reclusión, un entorno que resulta ajeno a los personajes y les obliga a continuar su búsqueda para abandonarlo. Hemos demostrado, a su vez, que los bosques y selvas han significado, ancestralmente, representaciones del inconsciente, con una connotación de espacio de la mediación que permite la unión con lo celestial. Este último sentido del bosque quedaría perfectamente ilustrado por la vegetación que, con sus raíces en lo terreno, alza sus ramas hacia lo celestial.

En *Eurídice y Orfeo* el espacio del bosque goza también de diferentes interpretaciones. Al iniciarse la comedia se presenta como

el espacio del matrimonio que, por un lado, entronca con la tradición mítica del relato: Eurídice es una ninfa que allí vive y Orfeo tiene un poder extraordinario sobre los poderes de la naturaleza, a los que conmueve con su canto. Este espacio, por lo tanto, define al matrimonio a la perfección y sitúa al espectador ante el relato griego. Solo unos versos después de la entrada de Orfeo en escena, sin embargo, Eurídice irrumpe en este mismo espacio boscoso para participar a su marido la zozobra que siente tras escuchar al oráculo. Una vez más, el bosque es el espacio de la confusión para una pareja que vivía en armonía y que verá violado este espacio con la irrupción de Aristeo, la persecución de la ninfa y, finalmente, su muerte.

La selva adquiere de nuevo ese carácter de espacio de mediación en la comedia *Las amazonas*, pues se revela como espacio intermedio entre la gruta que ve nacer a Astolfo y el palacio que conquistará. Es en frondosidad de la selva donde se cobija el ejército sármata y donde tendrá lugar la guerra pero, al mismo tiempo, es también el espacio que permite que el protagonista, largo tiempo encerrado, vaya adquiriendo noticias sobre él mismo y sobre el mundo. En él reina, por lo tanto, una oscuridad que, a pesar de la frondosidad de la vegetación y de los obstáculos que el personaje se encuentra, permite atisbos de luz que ayudan a un Astolfo recluido desde la niñez en la cueva a alcanzar paulatinamente el conocimiento.

Los alcázares y palacios, por otro lado, se presentan como espacios del poder. En los *Triunfos de Amor y Fortuna* encontramos en primer lugar el alcázar de la Fortuna, principal tracicista de la obra. Ella ostenta el poder y, además, es emisaria de la diosa Venus. Las escenas que tienen lugar en su alcázar sentencian el futuro de los amantes y permiten al espectador reconocer los principales atributos de la diosa: su rueda y la volubilidad de sus juicios.

Paralelamente, en esta misma obra, se da paso también al Palacio Real del Amor, el dios que pugna con Fortuna por decidir el futuro de Siques y Endmión. Se trata en este caso del espacio de un nuevo poder, en este caso favorable a los amantes, y que está reservado a la dicha de Siques y Amor. Tras una primera visión luminosa del espacio, se adueña de la escena una oscuridad simbólica que da entrada a la divinidad, que no puede ser vista por los mortales. Siques solo verá a Amor cuando, tentada por Morfeo y la Fortuna, rompa su pacto con el dios y, ya al finalizar la comedia, cuando, con el permiso de Júpiter, acceda al néctar sagrado y sea digna de contemplar a la divinidad

En *El alcázar del secreto* este espacio da nombre a la comedia y se presenta como el palacio del rey Fisberto. Además de simbolizar el poder del monarca, dueño del destino de su hija Diana, el alcázar alberga la prisión de la princesa. Es, por tanto, un lugar que debe ser conquistado por el caballero elegido para gozar del amor de la dama y desvelar el secreto que tanto tiempo lleva oculto. El desenlace de la obra, que pasa por una reinterpretación del oráculo

que condenó a Diana, concede su libertad y su unión a Segismundo. De este modo, el espacio del poder tirano se transforma en símbolo de la unión sagrada entre el buscador y lo buscado.

Por su parte, el palacio que aparece en *Las Amazonas* se configura como espacio opuesto a la gruta de la que sale Astolfo. La reina Menalife gobierna con laxitud desde este alcázar que es testigo de sus encuentros furtivos con Polidoro, caudillo sármata, y es también espacio frecuentemente cuestionado por la aguerrida Miquilene, firme defensora de los principios que gobiernan el pueblo amazona. La porfía de Astolfo y su bondad natural harán que el palacio deje de ser encubridor de los amores de la reina y permitirá que se gocen en libertad, al mismo tiempo que simbolizará el inicio de un nuevo reino erigido desde la concordia.

Las escenas marítimas se producen en las obras mitológicas de Solís, por un lado de forma explícita, como sucede en los *Triunfos de Amor y Fortuna* y también de modo indirecto, como en el caso de *El alcázar del secreto*.

En el primero de los casos y, teniendo en cuenta la importancia de la presencia de Venus en las trazas de la primera comedia y su estrecha relación con el mar, Solís introduce una escena marina en la obra. Mientras Siques y Endimión huyen de la cacería incitada por la Fortuna, Venus retiene a su hijo para evitar el feliz desenlace de su matrimonio con Siques, su ofensora. La escena marítima permite un importantísimo despliegue escenográfico que, además transmite al espectador de modo directo el movimiento constante y la zozobra

espiritual tanto de los protagonistas, perseguidos sin comprender por qué, como del propio dios Amor, situado en la encrucijada de satisfacer los caprichos de su madre o permanecer junto a su amada.

Como comentábamos más arriba, y aunque en *El alcázar del secreto* no encontramos una escena marítima en sí misma, se producen alusiones por parte de distintos personajes a la ferocidad del mar que, con su fuerte oleaje, ha encaminado su destino hacia la isla. El mar se presenta, por tanto, en la comedia como uno más de los episodios de en el agitado camino de búsqueda que transitan los distintos personajes hasta alcanzar el secreto del alcázar de Chipre. Astrea, Rugero y Segismundo –además del criado Turpín– revelan en sus parlamentos como una fuerte tormenta les sorprendió en alta mar y la ferocidad del mar les arrastró a la isla de Venus. El mar se presenta, por tanto, como una herramienta más en las trazas de Venus y Alcina para reunir en su isla a todos los personajes de la comedia y conseguir la liberación de Diana.

Las escenas celestiales se presentan en las comedias de Solís como revelaciones a los personajes que, a través de ellas, ven cumplida su ansia de trascendencia. Se trata de puestas en escena que presentan o bien un desenlace feliz, o bien un soplo de aliento en su particular andadura. Es el caso, por ejemplo de la escena final de los *Triunfos de Amor y Fortuna* que aúna sobre las tablas a todos los personajes de la comedia en un escenario de nubes y planetas. Dicha escena da pie al desenlace feliz para ambos Siques y Endimión que finalizan su camino de perfección, su tránsito por las distintas

pruebas que dioses y secuaces han ido poniéndoles. Además, el espacio se muestra como morada de Júpiter, el dios supremo que rige los destinos de dioses y mortales y que termina sentenciando el futuro de todos ofreciendo a Siques el néctar divino y a Endimión el sueño eterno.

En *Eurídice y Orfeo*, en cambio, somos testigos de una visión estelar que contempla la aparición en escena de un cometa durante el sueño de Eurídice y el divino cantor. Se trata en este caso de un vuelo mágico que anticipa el final de la comedia y materializa para el espectador el desenlace fatal de la soberbia de Aristeo. El futuro, como lo celestial, es por lo general oculto al hombre, pero el teatro ofrece al espectador la materialización en escena de las consecuencias de la soberbia de Aristeo.

También en la comedia *Eurídice y Orfeo* encontramos la escena del Parnaso que, como sucedía con la marina de los *Triunfos*, pone en relación el espacio con la divinidad que lo puebla en escena. En este caso esta mutación apela directamente a Calíope que, según algunas tradiciones, es madre de Orfeo y junto a las otras musas le aconsejará antes del descenso al Hades. Esta representación del cielo, como decíamos más arriba, no supone una meta para Orfeo, pues sigue su camino hacia el Inframundo. Sin embargo, tanto su ascendencia como su condición de elegido, permiten al protagonista de la comedia un contacto con la divinidad que le guíe y aconseje en sus pasos.

Finalmente y, quizá, menos recurrente en las comedias mitológicas de Solís, cabe atender al espacio urbano y las ciudades que se ven representadas en las comedias. Este tipo de mutaciones se reservan en exclusiva para la comedia *Eurídice y Orfeo* que imbrica de modo más evidente un relato mítico con personajes cortesanos mortales. Esta convivencia de dos mundos tan dispares obliga al autor a ceder a las criaturas de su propia creación un espacio en el que desenvolver su trama. Por ello, en esta comedia se aprecia una mutación de caserías y palacios que se corresponde con el espacio de los personajes mortales que comparten escena y vicisitudes con el matrimonio divino. Será esta la corte en la que se desarrolle la trama de Irene y Felisardo y que dé entrada a Aristeo, como príncipe forastero que cae rendido ante la belleza de Eurídice. Se trata, pues, de un espacio definido y ordenado, amistoso para el espectador y que servirá a Solís para invitar a su público a ser testigo del viaje de Orfeo a la oscuridad y a su ascensión. Del mismo modo, pondrá ante los ojos del espectador, su parte más vil y soberbia y le mostrará cómo el ansia de Aristeo por aquello que no se le está permitido solo ofrece tristes consecuencias.

La música es, junto al espacio, el componente de la estructura dramática que mejor puede transmitir la dimensión espiritual de un relato mítico concreto. Al decir de Arthur Schopenhauer:

Porque la música, a diferencia de todas las demás artes, no representa las ideas o grados de objetivación de la

voluntad sino inmediatamente la voluntad misma, se explica que ejerza un influjo tan inmediato sobre la voluntad, es decir, sobre los sentimientos, pasiones y afectos del oyente, exaltándolos rápidamente o transformándolos¹⁷².

Tratando en esta tesis la dimensión más profunda y espiritual del mito en el teatro de Solís y viendo el modo en que el autor integra las piezas musicales en el texto dramático, las observaciones de Schopenhauer cobran todavía más sentido y nos hacen comprender de una mejor manera la importancia de la música en espectáculos como los cortesanos y las razones de los dramaturgos para querer incorporar este arte a sus obras teatrales. La música dramática es un eslabón más de la cadena a la hora de ofrecer al espectador de una comedia palaciega un amplio abanico de mensajes que trascienden a la fábula que cuenta el relato mítico.

Triunfos de Amor y Fortuna es la última de las piezas teatrales escrita por Solís y en la que el autor pone mayor esmero en incluir piezas musicales. La distribución de las mismas varía en función de la trama de la comedia y también lo hace su forma. De este modo, en la primera jornada proliferan los coros que enfatizan los puntos clave de la trama, en la segunda tienen lugar las piezas cantadas por los protagonistas solistas, Amor y Endimión, y en la tercera

¹⁷² A. Schopenhauer. *El mundo como voluntad y representación II*. Traducción de Pilar López de Santa María. Madrid: Editorial Trotta, 2005. pág. 500.

supone una eclosión musical que multiplica el número de intervenciones musicales.

Los coros se disponen de modo que preludien acciones de la trama o subrayen elementos clave para la comprensión de los acontecimientos que se precipitan en escena. En su mayoría son los personajes alegóricos los que recogen el peso de estas intervenciones corales. Por lo que respecta a las intervenciones cantadas por solistas, son Amor y Endimión quienes las entonan cuando, en espacios diferenciados en un mismo escenario, intercalan sus propias tonadas: de amor la primera y de decepción la segunda. Además, Amor vuelve a representar una tonada como solista en la tercera jornada en compañía de Diana y, ya al final de la comedia, tiene lugar la escena célica que pone el colofón a la obra, presenta la intervención recitada del dios Mercurios, heraldo de los dioses, y deja paso a los coros de los personajes alegóricos.

En el caso de *Eurídice y Orfeo* es Orfeo quien dirige la estructura musical de la obra. Seis de las ocho piezas cantadas de la versión cortesana –la más rica en representación musical– están puestas en su boca y se cuenta también con su destreza tocando la lira que le entregará Calíope al finalizar la segunda jornada.

En cuanto a la versión pamplonesa, Orfeo comparte las piezas cantadas con personajes Músicos, que entonan la canción que da lugar al sueño del matrimonio y permite la aparición del cometa y del mal presagio en escena. A partir de aquí, las incorporaciones de intervenciones cantadas en la versión palaciega serán interpretadas

por Orfeo, con la salvedad de la primera pieza que entonará el personaje alegórico de El Destino.

Solís reserva en esta ocasión el don de la música a Orfeo, personaje a quien la propia tradición se lo otorga y solo lo cede a los coros y a las musas en la escena célica. La música se convierte en la comedia en un lenguaje celestial permitido únicamente al personaje elegido, a deidades del cielo y a un personaje alegórico, poniendo así de manifiesto la importancia de este cauce de comunicación en relación a los temas de mayor hondura.

Además de la intervención de la música en la estructura dramática de la obra, puede apreciarse que en *Eurídicie y Orfeo* la disposición de las piezas está estrechamente ligada al movimiento escénico. La mejor muestra de ello son las escenas del sueño, en la primera jornada, en que la música sirve de apoyo a la tramoya y la pirotecnia, y la escena del Parnaso, de especial dificultad y movimiento escenográfico.

En *El alcázar del secreto* de nuevo hay un personaje especialmente dotado para las intervenciones musicales. La sacerdotisa Alcina, que representa un personaje a medio camino entre su diosa Venus y los personajes mortales, es la que soporta todo el peso de la estructura musical de la obra. De hecho, las ocasiones en las que otro personaje canta también, por ejemplo, Astrea, lo hacen arrebatados por el encanto de la música de la maga Alcina.

Este detalle está estrechamente relacionado al poder de la música de mover los ánimos, ya presente en criaturas mitológicas – las sirenas, por ejemplo–. El poder de conmover de las sirenas de la *Odisea*, dirigido por la maga Circe, se hereda en el personaje de Alcina que trabaja Ariosto en el *Orlando* y, en nuestra obra, la sacerdotisa mantiene esta potestad. Alcina es un personaje dotado de una visión especial, como el semidiós Orfeo, tiene un contacto directo con la divinidad y por ello se le atribuye el don del canto que tiene la capacidad de mover los ánimos de los otros personajes.

La música en *El alcázar del secreto* es un instrumento de revelación de secretos, pues la maga Alcina dispone las piezas cantadas como mecanismos de resolución de los distintos misterios de la trama. Su voz en música permitirá al mismo tiempo revelar el secreto y mantenerlo a salvo de aquél que no pueda –y, por tanto, no deba– comprenderlo.

De modo muy distinto se valora la presencia musical en *Las Amazonas*, obra en la que se reduce prácticamente a sonidos militares no aclarados en acotación y una intervención musical en la segunda jornada que corresponde al divertimento cortesano de Menalife y rechazado al punto por Miquilene. La aguerrida amazona por un lado, y Astolfo con Aurelio por otro, hablan sobre la capacidad conmovedora de la música a raíz de esta tonada. A parte de esta intervención, sin embargo, la música sirve en esta comedia de ambientación para el escenario bélico. A pesar de que es la menos musical de las obras mitológicas de Solís, el autor no

pierde la oportunidad de otorgar importancia al componente musical en la construcción dramática de la comedia y, así, hace posible que los propios personajes den cuenta de la capacidad conmovedora de la música y de sus posibilidades como transmisora de afectos en la escena de la segunda jornada.

Antonio de Solís demuestra, pues, en la construcción de sus obras dramáticas, un claro dominio del componente musical. La presencia de tonadas es diversa en función de la pieza dramática pero el autor deja entrever siempre que entiende la música como elemento estructurador y como elemento transmisor de ideas, incluso en las comedias con menor presencia musical. Además demuestra ser conocedor de las tonadas más habituales y que más gustan, pues en ocasiones las modifica o las fusiona con otras para acomodarlas al texto dramático o a la circunstancia de la escena en la que las dispone.

Por otro lado, la música se revela también en la dramaturgia de Solís como un elemento de equilibrio y, al mismo tiempo de fasto escénico, ya que en no pocas ocasiones las tonadas solistas y los coros están dispuestos en relación a movimientos escénicos importantes o a disposiciones escenográficas complejas.

Finalmente, es claramente rastreable también la presencia de lugares comunes en el trasfondo de los relatos míticos que sirven a Solís para vertebrar sus comedias y que constituyen el mensaje último que el dramaturgo quiere transmitir con ellas y para el cual

trabajan en conjunción el espacio dramático, la música en escena y los personajes míticos, de creación propia o de literaturas anteriores.

Solís se sirve siempre en sus obras de tema mitológico en la elección de uno o dos personajes configurados como elegidos. Estos protagonistas que se dibujan como excepcionales y que destacan por encima de los que les rodean en las tablas son el trasunto del hombre virtuoso, que entiende la vida como una eterna búsqueda de la comunión con la divinidad. Frente a él se encuentran los personajes que carecen de dicha virtud y que no logran alcanzar dicha plenitud, o bien aquellos que pecando de soberbia ansían un bien que no les está permitido. El mensaje de Solís es, por tanto, recurrente; no debe tratar el hombre de conseguir lo que ansía, sino que debe asegurarse de que posee los medios y está preparado para conseguirlo.

En el caso de los *Triunfos de Amor y Fortuna*, Siques y Endimión son los dos personajes mortales que representan la búsqueda continua de la propia santidad, de esa parte del alma humana que se concibe como semilla divina. Así, sus acciones a lo largo de la comedia se encaminan siempre hacia la búsqueda de esa bondad última, representada en dos personajes divinos, Diana y Amor, que son la fuerza redentora capaz de hacer que ambos mortales alcancen el Olimpo en la última escena de la comedia. Siques y Endimión constituyen el símbolo que establece Solís para representar sobre las tablas al hombre que busca siempre, errante,

su parte divina, a la que podrá solo acceder tras superar los diversos obstáculos que se le presenten.

Eurídice y Orfeo son, por su parte la personificación del alma y del hombre elegido que es capaz de conocer sus secretos y poseerla. Aristeo, por el contrario, personifica al hombre de la caverna que no es capaz de alcanzar esos secretos pretende tomarlos por la fuerza, primero y a través de la magia oscura, después.

Esta comedia ilustra además el descenso a los Infiernos que le está permitido también al personaje elegido, pues ningún hombre vivo consigue cruzar la laguna Estigia y regresar después. Orfeo sí lo logra, tras llegar a un acuerdo con Plutón y Proserpina, y lo hace como conocedor de los secretos del Hades, que también están vetados al común de los hombres. De hecho, algunas tradiciones explican que Orfeo fundó una escuela de conocimiento a raíz de su estancia en el Hades, y dedicó sus días al estudio de aquellos secretos que solo podía compartir con algunos otros elegidos.

Precisamente este descenso es el que permite que la tradición forje la configuración crística de Orfeo que cae a los infiernos y regresa a la luz. A pesar de la sombra de la eterna duda humana, que hace que pierda por segunda vez a Eurídice, la condición de semidiós de Orfeo –o de hijo de Dios de Cristo– le permite superar la caída y recuperar su conexión con la espiritualidad.

Por su parte, Eurídice es el alma atormentada que cae en la tentación de Aristeo y desciende condenada al infierno. Esta caracterización de alma pura, incapaz de sobrevivir en el mundo de los hombres, la pone en relación, como hemos comentado más arriba, con otras damas como Psique, Astrea o Dafne, que deben buscar una salida precipitada a una *terrenalidad* que no les es propia.

Precisamente Astrea y Diana representan en *El alcázar del secreto* al alma retenida en el mundo terreno. Rugero y Segismundo, caballeros incansables, las siguen en un camino lleno de obstáculos. El rey Fisberto se revela, a su vez, como el hombre incapaz de la comunión con lo sagrado y, así, interpreta erróneamente el oráculo de los dioses y decide mantener a Diana recluida.

No será hasta el final de la comedia cuando la intervención de Alcina, de nuevo un personaje visionario, revele al rey el verdadero significado de las palabras divinas. La comedia toda es una alegoría del camino de aprendizaje que el hombre debe transitar para alcanzar la comprensión de los secretos del alma y ser por fin digno del encuentro y del matrimonio con su propia alma, con Diana y Astrea.

Por último, *Las Amazonas* es la obra con la que Solís ofrece un bien social como compensación de ese mismo camino de descubrimiento y autoconocimiento. La autosuperación del individuo que, desde el desconocimiento más absoluto, consigue salir de la oscuridad gracias al amor no solo lleva a Astolfo a una vida feliz con Miquilene, sino que ofrece como fruto la concordia entre pueblos.

Esta obra es, de entre todas las de tema mitológico, la que mejor deja entrever la profunda confianza de Solís en el hombre que, guiado por el amor, puede conseguir la salvación individual –la salida de la cueva del desconocimiento– y trasladar esa bondad al conjunto social, terminando con los enfrentamientos históricos entre pueblos y reconciliando incluso los conflictos más polarizados.

Relatos, reflexiones, espacios y música trabajan conjuntamente en el teatro de Antonio de Solís para ofrecer al espectador mucho más que un relato tradicional recreado en la corte de Felipe IV. La factura de sus obras mitológicas responde a unos símbolos y a unas connotaciones fraguadas durante siglos en la tradición occidental para tratar de desvelar los misterios del autoconocimiento y de la relación del hombre con aquello que le trasciende. La esmerada construcción de estas piezas, su creatividad y su contribución a nuestra tradición simbólica es, precisamente, lo que convierte a la dramaturgia mitológica de Solís en un repertorio tan valioso dentro de la literatura hispánica.

El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música:
sus comedias mitológicas

BIBLIOGRAFÍA

- Ediciones

SOLÍS, A DE. (1984) *Comedias de Antonio de Solís*. Edición crítica de Manuela Sánchez de Regueira. 2 vols. Madrid: CSIC.

SOLÍS, A DE. (2017) *Antonio de Solís. Teatro breve*. Judith Farré (coord.). Nueva York: IDEA, Col. Batihoja nº 34.

SOLÍS, A DE, (1986) *Obra dramática menor*. Edición crítica de Manuela Sánchez de Regueira. Madrid: CSIC.

- Artículos

BECKER, D. «Jeroglífico y apocalipsis del secreto en el teatro del Siglo de Oro (el caso de Eurídice y Orfeo de Antonio de Solís)». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 1 (1992), págs. 773-788. Disponible en línea:

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_1_085.pdf

CHAPARRO, C. (2001) «Mito, texto e imagen. El mito de Endimión y Selene». En *Excerpta Philologica*. 10-12 (2000-2002), págs. 231-257. Disponible en línea:

<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/10516/31260299.pdf?sequence=1>

CHEVALIER, M. (1998) «Antonio de Solís lector de novelas». En *Bulletin Hispanique*. Tomo 100, N°1, págs. 125-127.

COSTA, A. «Una solución dramática al mito de Orfeo: *El marido más firme*, de Lope de Vega» en Ruiz Ramón, F & Oliva, C. *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus, 1988. págs. 278-285.

DÍEZ BORQUE, J.M. «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español». En DÍEZ BORQUE, J.M. (dir.) (1986) *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona: Ediciones del Serbal. págs. 11-40.

ESCOBAR BORREGO, F.J. (2002) «Diego López de Cortegana, traductor del *Asinus Aureus*: el cuento de Psique y Cupido». En *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Vol 22, 1 (2002), págs.193-209.

FERRER VALLS, T. (2011) «Preceptiva y práctica teatral: *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, una tragedia palatina de Lope de

Vega». En *RILCE Revista de Filología Hispánica*. Vol. 27, nº1 (2011), págs. 55-76.

FLÓREZ, M.A. (1998) «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: teatro público y cortesano». En *Anales de Historia del Arte*, nº8 (1998), págs. 171-195.

_____ (2006) «Los vientos se paran oyendo su voz: De “partes de música” a “damas de lo cantado”. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII». En *Revista de Musicología*, XXIX, 2 (2006), págs. 521-536.

GÉAL, F. (2005) «Contribución a una semiología de los personajes. Algunas consideraciones onomásticas acerca de *Los siete libros de la Diana* de Montemayor». En *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts a Jean Cannavaggio*. Madrid: Casa de Velázquez, 2005. págs. 411-429.

JOSA, L.; LAMBEA, M. (eds.). (2008) «Estudio introductorio», *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York* (The Hispanic Society of America). Madrid: CSIC / SEdeM. págs. 33-52.

LOBATO, M. L. (2002) «Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero 1657-1661 y edición del baile *Los Juan Ranas* (XI-1658)». *Scriptura*, 17, págs. 227-261. Disponible en línea:

http://academia.edu/1395163/Fiestas_teatrales_al_Infante_Felipe_Prospero_1657-1661_y_edicion_del_baile_Los_Juan_Ranas_XI-1658_

OLIVARES, R. (2010) «Apologética, mítica y mística en El divino Narciso, de Sor Juana», en *Espéculo Revista de estudios literarios*. Núm. 46. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/divinar.html>

PEALE, G. (2009) «*Querer por solo querer*, un hito en la historia materialista del teatro cortesano», en Judith Farré (coord.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Iberoamericana, 2009. pág.123-146.

ROBBINS, J. (2008) «Folding Space and Staging the Palace in the Baroque sainete: Antonio de Solís' fin de fiesta to Triunfos de Amor y Fortuna». En *Bulletin of Spanish Studies*, Volumen LXXXV, núm. 6, págs. 79-91.

RODRÍGUEZ, E. y TORDERA, A. «Oficio y mito del personaje en el Siglo de Oro» en Ruiz Ramón, F. & Oliva, C. *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus, 1988. págs. 26-54.

RODRÍGUEZ, M.I. (2002) «Omnia vincit amor: Iconografía de Eros y Psique». En *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 11, núm.21, págs. 77-102. Disponible en línea:

http://academia.edu/1112948/Omnia_Vincit_amor_Iconografia_de_Eros_y_Psique

RULL, E. «Psiquis y Cupido: tradición y creación en Calderón». En ALBADALEJO, T. (coord.) (2001) *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. Universidad San Pablo CEU. Disponible en línea:

http://cvc.cervantes.es/literatura/calderon_europa/rull.htm

SÁNCHEZ DEL PERAL, J.R. (2007) «Antonio María Antonozzi, ingeniero de las comedias del Buen Retiro (1657-1662). Nuevos datos para la biografía de un inventor de ‘maravillosas apariencias’». En *Archivo Español de Arte*, LXXX, 319. Julio-septiembre, págs. 261-273.

SARASA, E. (1995) «Una lectura histórica del *Cantar de Roldán*». En *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses. págs. 779-790.

SEBOLD, R. P. (2001) «Mena y Garcilaso, nuestros amos: Solís y Candamo, líricos neoclásicos». En SEBOLD, R. P. (2001) *La perduración de la modalidad clásica. Poesía y prosa españolas de los siglos XVII a XIX*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca. págs. 155-171.

SERRALTA, F. (1986) «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra». En *Criticón*, núm. 34, págs. 51-157.

_____. (1986b) «Las comedias de Antonio de Solís: reflexiones sobre la edición de un texto del Siglo de Oro». En *Criticón*, núm. 34, págs. 159-174.

_____. (1983) «Temas de *La vida es sueño* en dos comedias de Antonio de Solís (*Las amazonas* y *El alcázar del secreto*)», en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983. Tomo III: Calderón y otros escritores, págs. 1319-1330.

STEIN, L.K. (1980) «El Manuscrito Novena: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró». En *Revista de Musicología*, III, 1-2, págs. 197-234.

SUBIRATS, E. (1999) «Theatrum Mundi». En *Astrágalo*. Cultura de la arquitectura y la ciudad, 11 (1999).

SUBIRATS, R. (1977) «Contribution à l'établissement du repertoire théâtral à la cour de Philippe IV et de Charles II», *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 3-4, págs. 401-479.

TOBAR, M.L. (2005) «Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y hagiografía». En *AISO Actas VII*, págs. 591-596. Disponible en línea: cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_087.pdf

- Libros

AA.VV. (2016) *L'escena antiga*. Introducción de Joan Casas. Traducción de textos griegos de Roser Homar. Traducción de textos latinos de Esther Artigas. Martorell: Adesiara.

- ALIGHIERI, D. (2000) *Divina comedia*. Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- ALÍN, J. M. y BARRIO, B. (1997) *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Tamesis.
- AMORÓS, A. DÍEZ BORQUE, J.M. (coord.) (1999) *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
- ANDIOC, R. (1987) *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- ANDRÉS, R. (2014) *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado.
- APARICIO MAYDEU, J. (1999) *El teatro barroco. Guía del espectador*. Barcelona: Montesinos.
- APULEYO. (2006). *Eros y Psique*. Traducción de Alejandro Coroleu. «Apuleyo y la Fortuna» de Antonio Betancor. Girona: Atalanta.
- APULEYO. (2000) *Las metamorfosis o El asno de oro*. Edición de José María Royo. Madrid: Cátedra Letras Universales.
- ARIOSTO, L. (2005) *Orlando Furioso*. Traducción, introducción, edición y notas de José María Micó. Madrid: Espasa – Biblioteca de Literatura Universal.
- ARISTÓTELES. (1974) *Poética*. Edición trilingüe por Valentín Gracia Yebra. Madrid: Gredos.

ARNOTT, P. D. (1991) *Public and performance in the Greek theatre*.
London: Routledge. Disponible en línea:

<https://filologiadelsuono.files.wordpress.com/2015/08/peter-d-arnott-public-and-performance-in-the-greek-theatre-1991.pdf>

AROCENA, A. (1963) *Antonio de Solís, cronista indiano. (Estudio sobre las formas historiográficas del Barroco*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.

AROLA, R. (1999) *Los amores de los dioses*. Barcelona: Alta Fulla.

_____ (2012) *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de Occidente*. Palma de Mallorca: Mandala.

AUBRUN, . (1968) *La comedia española: 1600-1680*. Madrid: Taurus.

BALANDIER, G. (1994) *El poder en escena. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Editorial Paidós.

BOCCACCIO, G. (1983) *Genealogía de los dioses paganos*. edición preparada por Ma. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Madrid: Editora Nacional.

BOMAN, T. (1970) *Hebrew thought compared with Greek*. New York: Norton Library.

BREMMER, J. N. (2002) *El concepto del alma en la Antigua Grecia*. Traducción de Menchu Gutiérrez. Madrid: Siruela – Colección El Árbol del Paraíso.

CHEVALIER, J. (1986) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

CHEVALIER, M. (1966) *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*. Bordeaux: Institut d'Études ibériques et ibéro-américaines de l'Université de Bourdeaux.

COSSÍO, J. M. (1952) *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa Calpe.

COTARELO Y MORI, E. (1911) *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del s. XVI a mediados del s. XVII*. Tomo I. Madrid, Bailly y Bailliére.

CORNFORD, F. M. (1914) *The origin of Attic comedy*. London: Edward Arnold. Disponible en línea:

<https://ia600209.us.archive.org/12/items/cu31924022693117/cu31924022693117.pdf>

CURI, U. (2007) *Miti d'amore. Filosofia dell'Eros*. Milán: Bompiani.

ELIADE, M. (1961) *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

_____ (1995) *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.

_____ (1974) *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus.

_____ (1968) *Mito y realidad*. Barcelona: Guadarrama-Punto Omega.

- ELLIOTT, J.H. (1990) *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica.
- FARRÉ, J. (coord..) (2009) *Dramaturgia y espectáculo teatral en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- FERRER VALLS, T. (1991) *La práctica escénica cortesana de la época del emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis-IVEI.
- _____ (1993) *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos*. Madrid-Sevilla-Valencia: UNED – Universidad de Sevilla – Universitat de València.
- FEIJOO, B. J. (1776) *Teatro crítico universal o discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes*. Madrid: Joaquín Ibarra. Disponible en línea:

http://books.google.es/books?id=o7kGAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1994) *La comedia nueva - El sí de las niñas*. Edición de Jesús Pérez Magallón. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Crítica.
- FLÓREZ, M.A. (2006) *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones del ICCMU.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.M. (1998) *Metáforas del poder*. Madrid: Alianza Editorial.

- GRIMAL, P. (1981) *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- HARRISON, J.E. (1912) *Themis. A study of the social origins of Greek religion*. Cambridge: Cambridge University Press. Disponible en línea:
<https://archive.org/stream/themisstudyofsoc00harr#page/n7/mode/2up>
- JAURALDE, P. (2010) *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*. Volumen II. Madrid: Castalia – Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica.
- JOVELLANOS, G. M. DE. (1997) *Espectáculos y diversiones públicas - Informe sobre la Ley Agraria*. Edición de Guillermo Carnero. Madrid: Castalia.
- LAMBEA, M., JOSA, L., VALDIVIA, F. (2012) *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada (NIPEM)*. Disponible en acceso abierto en Digital CSIC [<http://hdl.handle.net/10261/44087>] y en el Portal “Literatura y Música de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes” [<http://bib.cervantesvirtual.com/portal/literaturaymusica/>].
- LOPE DE VEGA, F. (2006) *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (1985) *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

LUZÁN, I. DE. (1956) *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de R. P. Sebold. Barcelona: Labor.

MARTELL, D. (1902) *The Dramas of Antonio de Solís*. Philadelphia, Philadelphia International Printing. Disponible en línea:
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnpi4y;view=1up;seq=1>

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1942) *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Volumen 8 *Calderón y su teatro*. Madrid: CSIC.

MURRAY, G. (1976) *Five stages of Greek religion*. Westport: Greenwood Press.

_____ (1934) *The rise of the Greek epic. Being a course of lectures delivered at Harvard University*. 3ª edición. Oxford: Clarendon Press. Disponible en línea:

<https://ia601406.us.archive.org/9/items/riseofgreekepicb00muruoft/riseofgreekepicb00muruoft.pdf>

NEUMEISTER, S. (2000) *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*. Kassel: Reichenberger.

OCHOA, E. DE (ed.) (1850) *Epistolario español*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles. Disponible en línea:

http://books.google.es/books?id=1R_XNRYQTQQC&printsec=frontcover&hl=it&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true

OLSON, E. (1978) *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Edición de B. W. Wardropper. Barcelona: Ariel.

OVIDIO. (1995) *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra Letras Universales.

PÉREZ DE MOYA, J. (1977) *Filosofía secreta I y II*. Barcelona: Editorial Glosa.

QUEROL GAVALDÀ, M. (1981) *Música barroca española. Vol. VI. Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*. Barcelona: CSIC.

ROBLEDO, L. (1989) *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

RUIZ RAMÓN, F. & OLIVA, C. (1988) *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus.

SALAZAR Y TORRES, A. (1766) *Elegir el enemigo*. Valencia, Viuda José de Orga. Digitalización disponible en línea:

<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/6612/2/elegir-al-enemigo-comedia-famosa-de-d-agustin-de-salazar-y-torres/>

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, P. (1984) *Antología de la literatura espiritual española*. Madrid: F.U.E.

- SEZNEC, J. (1983) *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- SHERGOLD, N. D. (1967) *A history of the Spanish stage. From medieval times until the end of seventeenth century*. Oxford: The Clarendon Press.
- SHERGOLD, N. D. Y VAREY, J. E. (1982) *Representaciones palaciegas: 1603-1600. Estudio y documentos*. Fuentes para la historia del teatro en España IV. Londres: Tamesis Books Limited.
- SCHOPENHAUER, A. (2005) *El mundo como voluntad y representación II*. Trad. Pilar López de Santa María. Madrid: Editorial Trotta.
- STEIN, L.K. (1993) *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and theatre in seventeenth-century Spain*. Oxford: Clarendon Press.
- TERESA DE JESÚS. (2015) *Las moradas del castillo interior*. Edición y prólogo de Guillermo Suazo. Madrid: Edaf.
- TRÍAS, E. (1988) *La aventura filosófica*, Madrid, Mondadori.
- VAREY, J.E. DAVIS, C. (1992) *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*. Fuentes para la historia del teatro en España XVI. Londres: Tamesis Books Limited.
- VITORIA, Fray B. de (1620-1623) *Theatro de los dioses de la gentilidad*. Disponible en línea. Primera parte:

<http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=456>

6

Segunda parte:

<http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=477>

8

Tercera parte:

<http://bibliotecadigital.jcyl.es/bdtau/i18n/consulta/registro.cmd?id=13979>

- Discografía

Discografía de *Pajarillo que cantas ausente*

Cristóbal Galán. Fire & Ice. Accentus Austria. Deutsche Harmonia Mundi, 2013, pista 8.

El arte dramático de Antonio de Solís y sus relaciones con la música:
sus comedias mitológicas

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

Teniendo en cuenta el carácter interdisciplinar de este trabajo y su especial atención a la música, ofrecemos un listado de primeros versos de los fragmentos que se especifican como musicados en las obras dramáticas de tema mitológico de Solís. A pesar de que, por el momento, son escasos los fragmentos de estas obras que se encuentran adscritos a composiciones musicales conocidas, este listado puede ser de utilidad a los musicólogos para poner en relación estos versos con composiciones existentes, o bien hacer lo propio con otras que aparezcan en el futuro.

El listado consigna el primer verso musicado junto al título y jornada a la que pertenece.

Amor, ¿dónde irá el deseo? (El alcázar del secreto, Jornada I)

Amor, dudoso accidente (Las amazonas, Jornada II)

- Amor, tus locuras* (*Triunfos de Amor y Fortuna*, Jornada I)
- ¡Ay, que me muero!* (*Triunfos de Amor y Fortuna*, Jornada II)
- Cantad al alba, primores* (*El alcázar del secreto*, Jornada II)
- Cese ya, cese ya, afligido Orfeo* (*Eurídice y Orfeo*, Jornada II)
- Corazón, no tiene medio* (*El alcázar del secreto*, Jornada II)
- Cuidado, pastor* (*Triunfos de Amor y Fortuna*, Jornada III)
- De Cintia adoro, rendido, la hermosura* (*Triunfos de Amor y Fortuna*,
Jornada II)
- Deidades del abismo* (*Eurídice y Orfeo*, Jornada III)
- El secreto del alcázar* (*El alcázar del secreto*, Jornada III)
- En las batallas de Amor* (*El alcázar del secreto*, Jornada III)
- En medio de su desdicha* (*Triunfos de Amor y Fortuna*, Jornada III)
- En tu engaño está tu dicha* (*El alcázar del secreto*, Jornada III)
- Era el remedio olvidar* (*El alcázar del secreto*, Jornada II)
- Infelices amantes que afectando el sosiego* (*Eurídice y Orfeo*,
Jornada I)
- La vida de Sigismundo* (*El alcázar del secreto*, Jornada III)
- Los remedios del olvido* (*El alcázar del secreto*, Jornada II)

Ministros de Amor, entrambos (Triunfos de Amor y Fortuna,

Jornada II)

Mirando el próspero fruto (Triunfos de Amor y Fortuna, Jornada III)

Montes que atendéis mis ansias (Eurídice y Orfeo, Jornada II)

Moriste, ninfa bella (Eurídice y Orfeo, Jornada III)

No hay quien entienda al Amor (Triunfos de Amor y Fortuna,

Jornada II)

Pajarillo que cantas ausente (Eurídice y Orfeo, Jornada I)

*¿Para qué, para qué son tus flechas? (Triunfos de Amor y Fortuna,
Jornada I)*

Qué hermoso, aquel arbol (El alcázar del secreto, Jornada II)

Qué simple, aquel ruiseñor (El alcázar del secreto, Jornada II)

Quejándose estaba el Sueño (Triunfos de Amor y Fortuna,

Jornada II)

¿Quién conoce el amor, mortales? (Las amazonas, Jornada II)

*¿Quién dice que la hermosura no puede más? (Las amazonas,
Jornada II)*

Señora, el cielo inhumano (Eurídice y Orfeo, Jornada III)

Tarde, Amor, convalece (El alcázar del secreto, Jornada I)

¡Vaya de festivos cánticos! (Triunfos de Amor y Fortuna, Jornada II)

¡Vaya de gira y de fiesta! (Triunfos de Amor y Fortuna, Jornada III)

Venturoso joven (Triunfos de Amor y Fortuna, Jornada I)

Vitoria por la Fortuna (Triunfos de Amor y Fortuna, Jornada I)

Volad, dichas de Amor (Eurídice y Orfeo, Jornada I)

Vuelve, tirano alígero (Triunfos de Amor y Fortuna, Jornada III)

Ya, dichoso Endimión (Triunfos de Amor y Fortuna, Jornada III)

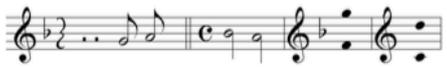
34. Pajarillo que cantas ausente

Tono humano. Solo

Música: [Cristóbal] Galán. Letra: [Antonio de Solís y Ribadeneyra]

HSA, Ms. HC.
380/824a/38,1

Transcripción poético-musical:
Lola Josa & Mariano Lambea

[Tiple]  [Estrillo] 
Acompañamiento 

Pa - ja - ri - llo que

³
can - tas au - sen - te, ¡ca - lla, no can - tes, no can - tes, ca - lla,

¹⁰
de - ten - te, de - ten - te! Llo - rar es me - jor, que no ca - be en au -

¹⁷
sen - cias dul - zu - ra y a - mor, llo - rar, llo - rar es me -

²⁴
jor. Sus - pen - de, sus - pen - de el can - to, pues

30

pu - so A - mor en el llan - to la mú - si - ca y el do - lor, pues

36

pu - so A - mor en el llan - to la mú - si - ca y el do - lor.

[Fin]

42 [Coplas]

1ª Ca - lla, ca - lla, a - ve - ci - lla, ig - no - ran - te, que, si sien - tes co - mo
2ª Ca - lla, ca - lla, no can - tes, que im - pli - ca na - tu - ral con - tra - di -
3ª Ca - lla, ca - lla, si de fi - no in - ten - tas a - cre - di - tar tu pa -
4ª Ca - lla, ca - lla, que di - rá el que o - ye - re tus e - cos con a - ten -
5ª Ca - lla, ca - lla, que, en ley de pru - den - te, de la au - sen - cia el ri -

48

yo, es - pli - cas tu des - con - sue - lo con so - bra - da pro - por - ción.
ción la des - tem - plan - za, en el pe - cho y la ar - mo - ní - a en la - voz.
sión, que es - pli - car - la, en voz so - no - ra es a - li - vio, y no do - lor.
ción, que es cor - to tu sen - ti - mien - to, pues se per - mi - te a la voz.
gor; el no bus - car el a - li - vio es el a - li - vio ma - yor.

[D.C. y Fin]

Pajarillo que cantas ausente. Tono humano a solo. Música: [Cristóbal] Galán. Texto: [Antonio de Solís y Rivadeneyra]. Transcripción poético-musical de Lola Josa y Mariano Lambea en *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*. Madrid: CSIC / SEdeM, 2008, pp. 83-84 (referencias), 139-140 (texto) y 289-290 (música).