

ESCENIFICACIONES DEL MITO EN EL CONTEXTO
HISPÁNICO: DE LOS SIGLOS DE ORO A LAS
VANGUARDIAS TEATRALES

COLECCIÓN

INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS EN LA MODERNIDAD (IEHM)

Esta colección pretende recoger estudios que analicen desde las perspectivas filosófica, filológica, histórica, jurídica y teológica la historia de las ideas de origen hispánico desde el Renacimiento hasta la primera mitad del siglo XVIII. Por su naturaleza interdisciplinar, da cabida a trabajos de diferente orientación. Publica, de manera preferente, aquellas contribuciones propias de las líneas de investigación del Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad. Además de los grandes temas del hispanismo moderno, la colección contempla también algunos estudios particulares sobre el caso balear.

CONSEJO EDITOR – EDITOR ADVICE

Jaume GARAU AMENGUAL (Director)

Rafael RAMIS BARCELÓ (Subdirector)

Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO (Secretario)

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR – ACADEMIC ADVISORY BOARD

Juan CRUZ CRUZ (Universidad de Navarra)

José Luis FUERTES HERREROS (Universidad de Salamanca)

José JUAN VIDAL (Universitat de les Illes Balears)

Jose MEIRINHOS (Universidade do Porto)

Tomàs de MONTAGUT i ESTRAGUÉS (Universitat Pompeu Fabra)

Pere J. QUETGLAS NICOLAU (Universitat de Barcelona)

Josep-Ignasi SARANYANA CLOSA (Pontificio Comité de Ciencias Históricas)

† Lía SCHWARTZ (The Graduate Center, City University of New York)

Edwin WILLIAMSON (University of Oxford)

SIMON KROLL
CLAUDIO CASTRO FILHO
(EDS.)

ESCENIFICACIONES DEL MITO EN
EL CONTEXTO HISPÁNICO: DE
LOS SIGLOS DE ORO A LAS
VANGUARDIAS TEATRALES



Editorial Síndéresis

2020

1ª edición, 2020

© Simon Kroll y Claudio Castro Filho (eds.)

© 2020, editorial Sindéresis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España
Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal
info@editorialsinderesis.com
www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-18206-49-8

Depósito Legal: M-30126-2020

Produce: Óscar Alba Ramos

Imagen portada: Sacrifice of Iphigeneia.

Impreso en España / Printed in Spain

**Este libro ha sido financiado gracias a la ayuda de la Vicepresidència
i Conselleria d'Innovació, Recerca i Turisme y cofinanciado por
el Fondo Social Europeo.**

Direcció General d'Innovació i Recerca, del Govern Balear



GOVERN
ILLES
BALEARS



UNIÓN EUROPEA
FONDO SOCIAL EUROPEO
El FSE invierte en tu futuro

Reservado todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Simon Kroll (Universität Wien) / Claudio Castro Filho (Universidade de Coimbra)	9
1. Clara Bonet Ponce (Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir»), «El velo de Timantes o el sacrificio femenino en la tragedia de honra de Calderón de la Barca»	15
2. Esther Márquez Martínez (Universidad de Sevilla), «Reflexiones en torno a los motivos cristianos en la tradición hispánica del mito de Ifigenia»	31
3. Erik Coenen (Universidad Complutense de Madrid), «Algunos usos de los mitos antiguos en la comedia barroca»	47
4. Jorge García-Ramos Merlo (Universidad Internacional Menéndez Pelayo), «El mito de las Parcas en el teatro de Valle-Inclán y García Lorca»	59
5. Montserrat Guerrero Gutiérrez (Universidad Autónoma del Estado de Morelos), «La maternidad frustrada: Dido y Yerma».....	79
6. Carolina Suárez Hernán (Universidad de Granada), « <i>Electra Garrigó</i> , de Virgilio Piñera: cubanización y parodia de la tragedia griega».....	89
7. Liliana B. López (Universidad Nacional de las Artes, Argentina), «Reconfiguraciones de lo femenino en las representaciones de sirenas»	105

INTRODUCCIÓN

SIMON KROLL (Universität Wien)

CLAUDIO CASTRO FILHO (Universidade de Coimbra)

La reaparición de motivos, personajes e historias mitológicas en el Renacimiento europeo provoca una serie de preguntas a las que es necesario enfrentarse, sobre todo, si estamos dispuestos a abandonar la idea de que las comedias mitológicas en la corte madrileña solo servían de escapismo solipsista a la clase regia. ¿A qué venía esta ansiedad por los temas mitológicos? ¿Por qué es que una mitografía como las *Metamorfosis* de Ovidio se convierte en un libro de referencia de suma importancia en esa época?

Un cauce muy importante para la mitología en el Siglo de Oro fueron las mitografías de la época, como la *Genealogia deorum gentilium*, de Boccaccio o la *Filosofía secreta*, de Pérez de Moya. Empero, la mitografía más abundante del siglo XVII fue el impresionante *Theatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria, publicado por primera vez en dos tomos en 1620 y 1623. Goza rápidamente de una popularidad considerable, de la cual dan fe las numerosas reediciones. Nadie menos que Lope de Vega redactó la aprobación del segundo tomo en la cual expone que en las historias y fábulas de los antiguos «hallaron por símbolos y jeroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas». El interés por la mitología no es, por tanto, un gusto por historias exóticas, extravagantes o extraordinarias, sino que se debe a la convicción de que estas historias significan algo. Al parecer los poetas pre-modernos estaban convencidos de poder expresar la realidad en su esencia sirviéndose de la mitología. Y es verdad que el recurso a la mitología posibilitaba hablar de temas conflictivos, incluso prohibidos, durante el Siglo de Oro, como la homosexualidad, zoofilia o amores incestuosos. De esa manera el mito ofrece otras conceptualizaciones del sujeto y del mundo.

Quizá sea eso, la mitología puede hablar de algo cuyo discurso está imposibilitado o incluso prohibido. Y en esa función sigue operando. El engendramiento, el acto sexual concreto al que cada uno debe su existencia es quizá uno de los mayores tabúes hasta el día de hoy, y es muy probable que así haya sido también en el Siglo de Oro. No obstante, en una recreación calderoniana del mito de Andrómeda y Perseo, el héroe asiste en un sueño a su propia creación. Recuérdese que su madre Dánae vivía encerrada bajo la tutela sigilosa de su padre y que Júpiter, logrando vencer la protección paterna, gozó de ella en forma de lluvia de oro:

Perseo *En sueños.* ¡Mi madre entre tantas reales
pompas, palacios y adornos!
¿Qué es esto, cielos?
Dánae Cantad,
por si algún aliento cobro.
[...]

Dentro Música y empieza a caer una lluvia de oro.

Coro 2.º *El que adora imposibles,
llueva oro,
que sin él nada se vence
y con él, todo.*

Al empezar las damas tercera vez las repeticiones de su tono, sonó dentro otro coro de instrumentos y voces diferentes y, admiradas todas, quedaron suspensas.

Dánae Oíd, ¿qué nuevo acento es
el que por los aires oigo?
Dama 1.ª No sé, señora; más sé
que aún ese no es el asombro.
Dánae ¿Pues qué?
Dama 2.ª Que, de la dorada
techumbre el artesón roto,
se viene abajo, lloviendo
sobre nosotras, el oro
que le esmaltaba.
Dama 3.ª Es en vano,
que el que llueve, a lo que noto,
es de más sagrada nube.
Dueña Sea él fino, aunque es hermoso,
y venga como viniere.

Prosigue la lluvia y van cogiendo todas.

[...]
Perseo ¿Qué dulce sueño me tiene,
aún más que dormido, absorto?
Dánae ¿Qué prodigio es este, cielos?
Júpiter *Dentro* Ya yo a tus dudas respondo.

Sucediendo a este verso segunda vez el coro de la música, se vio rasgarse la techumbre del edificio y bajar

en el aire una águila, doradas las plumas. Venía en ella Júpiter en traje de Cupido, con alas, arco y flechas. Llegó al tablado en el espacio de los primeros versos y, a los segundos, se quedó en él. Y volviendo a remontarse el águila, dijo:

Júpiter

*El que adora imposibles,
llueva oro,
que sin él nada se vence
y con él, todo¹.*

En este sentido, analiza Clara Bonet Ponce el posible trasfondo mitológico de las tragedias de honor, en concreto de *El médico de su honra*. En una comparación de la *Ifigenia en Áulide* con la obra calderoniana, y aplicando algunos elementos de la teoría de René Girard, argumenta que la Mencía calderoniana opera en analogía a la Ifigenia mitológica, ya que ambos personajes femeninos «revelan ante nuestras miradas curiosas el ancestral recurso a la eliminación del débil como medida de cohesión social y ponen de manifiesto la poderosa función religadora de la sangre de los sacrificios, eficaz fármaco que desvincula al hombre de su yo más íntimo y lo sumerge en la masa violenta y alienada» (Bonet).

A pesar de la extraordinaria popularidad de la mitología clásica a partir del Renacimiento, cabe recordar, por un lado, que esta tuvo sus precedentes en el Medievo. Por otro, es también importante observar las operaciones discursivas que los diferentes intelectuales cristianos llevan a cabo para incorporar a los dioses paganos en su cultura. Esta senda analítica siguen los textos de Esther Márquez Martínez y Erik Coenen. La primera estudia las interpretaciones del mito de Ifigenia en dos mitografías hispanas tempranas, a saber, en Madrigal, el Tostado y Juan Pérez de Moya. De esta manera puede señalar las bases de la interpretación cristiana del mito que finalmente pudieron servirle a Felipe Godínez en su dramatización. Erik Coenen distingue en su trabajo tres usos de la mitología: el elocutivo, las reescrituras declaradas y las disimuladas. Analiza, a la manera en la que lo hacemos al comienzo de la presente introducción, cómo los motivos y nombres mitológicos aparecen en las fronteras de lo que se puede decir.

La mitología no desaparece con el final de la época clásica del teatro hispano, ni mucho menos. Las contribuciones de la segunda mitad del presente libro se dedican precisamente a seguir el rastro de los mitos más allá del siglo XVII.

¹ Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, pp. 70-73, en *Comedias, VI. Sexta parte de Comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 22-155.

Jorge García Ramos Merlo ofrece una visión diacrónica del mito de las Parcas y señala su presencia en la obra de Valle-Inclán y García Lorca. Ese mito serviría, según el autor, «como expresión simbólica y teatral del tiempo, del destino y la muerte de los seres humanos» (Ramos Merlo). Del otro extremo de la vida, el de la maternidad, trata el mito de Dido que, según Montserrat Guerrero Gutiérrez estaría en el fondo de la queja de la maternidad no cumplida en *Yerma*, de García Lorca, obra que la estudiosa relaciona con el texto épico de Virgilio. La vanguardia recurre a menudo al mito.

Así las cosas, no sorprende que palpite también en la primera obra de teatro moderno en Cuba. Virgilio Piñera, su fundador, recurre en su obra clave al mito de Electra. *Electra Garrigó* es, en su articulación de lo universal y de lo autóctono, una pieza fundamental del teatro moderno cubano. El tratamiento paródico y metadiscursivo del material mitológico no sólo ha creado una gran obra, sino que proporciona también una muestra de la universalidad, versatilidad y flexibilidad del significado del mito. Construye de esta manera un discurso crítico de la identidad cubana «a través de la capacidad universalizadora del mito» (Carolina Hernán).

El libro se cierra con un canto de sirenas. Liliana B. López analiza en su texto cómo estas se pueden leer como reconfiguraciones de lo femenino. Precisamente aquella imagen de lo femenino que representa lo peligrosamente atractivo, correspondería a las sirenas cuyas transfiguraciones estudia López en tres obras de teatro (Casona, *La sirena varada*; Nalé Roxlo, *La cola de la sirena*, y Cano, *La sirena*). No obstante, señala también algunas transformaciones del mito que las convierten incluso en un hombre (Schweblin, *El hombre sirena*).

Nuestra mente se configura lingüísticamente. Pensamos y ordenamos el mundo en historias y sus correspondientes imágenes, y la mitología nos ha proporcionado una fuente inagotable para repensar, remodelar y reconfigurar nuestro sistema cultural. Tal y como propone la primera autora de este volumen colectivo, podemos ver a la mitología como el velo de Timantes. Cuando Timantes pintó al sacrificio de Ifigenia, no trató de representar todo el dolor del padre en el rictus de su cara, sino que lo pintó con un velo que la cubre. La mitología puede ofrecer modos de articular lo que de otra forma no puede articularse y en ese aspecto es universal y siempre variable, de manera que hace su aparición precisamente en el momento de los cambios tectónicos, en los momentos en los que se inician nuevas épocas, en los que inician nuevas formas literarias o en los que se intenta reconfigurar la relación de los géneros. Este libro quiere ofrecer, por tanto, una pequeña contribución a la comprensión del fenómeno de las (re-)apariciones de la mitología en las letras hispanas.

Este libro ha podido realizarse gracias a la amable disposición del DHV (Asociación Alemana de Hispanistas) a acoger en el seno de su vigesimosegundo congreso, celebrado en la ciudad de Berlín en el mes de marzo de 2019, la sección «El *Theatro de los dioses* y los mitos clásicos en las culturas hispánicas», coordinada por nosotros. En ella se presentó una primera versión de los artículos aquí reunidos. Para darles forma de libro recibimos el apoyo del Departamento de Dramaturgia y Ciencias Teatrales de la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León y del proyecto de investigación «Reescritura del mito» del Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Universidad de Coímbra. La doctora Carmela Fischer siempre estuvo dispuesta a mejorar el estilo de las contribuciones de los hablantes de otras lenguas que no son el castellano. Por último, agradecemos a Jaume Garau, Rafael Ramis y Fernando Rodríguez-Gallego la calurosa acogida editorial que recibimos en la colección del Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad, de la editorial Sindéresis.

EL VELO DE TIMANTES O EL SACRIFICIO FEMENINO EN LA TRAGEDIA DE HONRA DE CALDERÓN DE LA BARCA²

CLARA BONET PONCE

(Universidad Católica de Valencia «San Vicente Mártir»)

Introducción

Si bien los mitos clásicos tienen una presencia notable en el conjunto de la dramaturgia de Calderón de la Barca, los más estudiados han sido, tradicionalmente, los argumentos y personajes mitológicos de los dramas cortesanos, así como los numerosos mitos grecolatinos cristianizados en los autos sacramentales. No obstante, quisiera poner el acento en otro género, el de las tragedias de honra, donde a mi juicio el motivo del sacrificio de Ifigenia cobra un nuevo significado a la luz de las teorías de René Girard sobre el sacrificio y la violencia.

Para ello, se va a trazar brevemente el camino recorrido por el mito del sacrificio de Ifigenia y su vinculación con la representación pictórica de Timantes. A continuación, se analizará la dimensión sacrificial de las tragedias de honra de Calderón y las diferencias y similitudes que mantienen con las representaciones del sacrificio de Ifigenia. En última instancia, se pondrá de relieve la técnica escogida por el dramaturgo español para escenificar la violencia, técnica que no habría diferido, en esencia, de la empleada por el pintor clásico y que tanto habría maravillado a los contemporáneos de Calderón.

El mito de Ifigenia

El mito de Ifigenia, tan popular que puede encontrarse hoy en abundantes referencias cinematográficas, teatrales o narrativas³, ha llegado hasta nosotros a través de numerosas fuentes renacentistas. No obstante, este ya presentaba una

² Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *The Interpretation of Childbirth in Early Modern Spain* (FWF Austrian Science Fund P 32263-G30) y *Figuras de lo insólito en la cultura de los márgenes: fascinación y horror en el mundo hispánico (siglos XVII-XIX)* (Generalitat Valenciana GV/2020/207). Agradezco a Lucas la idea inicial y a Simon y Claudio su solícito cuidado en esta recopilación.

³ Puede citarse, por ejemplo, la película *The killing of a sacred deer* (2017), de Yorgos Lanthimos, la obra teatral *Iphigenia in Splott* (2015), de Gary Owen, y la referencia más clásica, en las letras hispanas, de *Ifigenia* (1924), escrita por Teresa de la Parra.

forma totalmente estable en el siglo XIV, como da cuenta el relato de Boccaccio⁴ en su *Genealogía de los dioses paganos*:

Al llegar los griegos que iban a Troya a Áulide, Agamenón sin saberlo mató un ciervo de Diana; la diosa, irritada por esto, quitó el soplo de los vientos y, al no poder navegar por ello y soportar una peste además, los oráculos consultados dijeron que Diana se aplacaría con sangre de Agamenón. Así pues, traída Ifigenia por Ulises con apariencia de bodas y cuando ya estaba en los altares para ser inmolada, fue arrebatada por la compasión de la divinidad y fue puesta una cierva en su lugar⁵.

En efecto, el mito del sacrificio de Ifigenia presenta una sólida tradición que se remonta a la *Iliada* (libro IX, 145 y 287), donde se menciona a la hija de Agamenón. Este personaje femenino aparece *a posteriori* en varios poemas épicos⁶, poniendo de manifiesto que el mito comenzaba a gozar de creciente popularidad en el siglo VII a.C. De este modo, Esquilo, Sófocles y Eurípides, los tres grandes poetas trágicos griegos, refieren este peculiar sacrificio en varias de sus obras⁷. Esquilo, precisamente, tematiza el sacrificio de Ifigenia en *Agamenón*, la primera de las piezas que componen su trilogía *Oresteia* (458 a.C.). El personaje de Ifigenia también da título a una tragedia de Sófocles y, aunque ambas obras se han perdido, por varias referencias se sabe que en ellas Ifigenia sí que muere en el altar sacrificada como ofrenda a la diosa Artemisa. No obstante, la principal fuente clásica del mito de Ifigenia tal y como lo conocemos hoy la encontramos en dos obras de Eurípides. Este retoma el motivo que ya habían empleado Esquilo y Sófocles y en 414 a.C. escribe *Ifigenia entre los tauros*. En esta pieza se narra el intento de sacrificio tras el cual la virgen fue arrebatada y llevada a Táuride por la misma diosa. Si bien Ifigenia fue «salvada», su destino entre los tauros consiste

⁴ Boccaccio cita a Séneca, Servio, Lucrecio y Ovidio como fuentes de la historia que refiere. Quisiera destacar por su interés la original perspectiva de Lucrecio, en *De rerum natura* (I, 80-101), quien atribuye a la religión (o al fanatismo, según la traducción que se elija) la capacidad de causar «acciones criminales e irreverentes» como ocurrió con Ifigenia, quien «arrastrada por manos de héroes y temblorosa la llevaron hasta los altares, no para que, tras acabar las consabidas solemnidades de la ceremonia, saliera acompañada por el sonoro “¡himeneo!””, sino que, en edad de bodas justamente, como víctima pura sin pureza cayera, entristecida porque su progenitor la sacrificaba para que a la flota se le concediera una salida próspera y venturosa. ¡Maldades tan grandes fue capaz de promover la religión!» (Lucrecio, *La naturaleza*, p. 127).

⁵ Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, p. 691.

⁶ Se trata de los *Cypria*, poemas donde se relata que el adivino Calcas requiere la muerte de la joven doncella, aunque la diosa Artemisa interviene en el último instante sustituyéndola por un ciervo. El nombre de Ifigenia también aparece incluido en el *Catálogo de mujeres* de Hesíodo y en otro poema del mismo autor, titulado «La toma de Troya» (Álvarez, 2017, p. 28).

⁷ Se suele mencionar una pieza de Esquilo, la *Electra* de Sófocles y la *Electra* y el *Orestes* de Eurípides, amén de las obras de este mismo autor que tienen por título a la propia Ifigenia.

en ejercer de sacerdotisa de Artemisa⁸ y, por tanto, reeditar de forma permanente el cruel sacrificio⁹ que casi acaba con su vida¹⁰.

Años más tarde, el episodio del sacrificio fue ampliamente desarrollado por el propio Eurípides en *Ifigenia en Áulide*, estrenada póstumamente en 406 a. C., cuya versión del suceso prevalece en el imaginario colectivo. Uno de los rasgos más singularizadores de esta última pieza es que Ifigenia acepta aquí su propia muerte de forma voluntaria y consciente, a diferencia de otras versiones anteriores. De este modo, se convierte en un personaje paradigmático del sacrificio voluntario por el bien de la nación y se une al trágico grupo de mujeres que mueren por el bien común conformado por Antígona, Políxena, las hijas de Erecteo, etc. Como afirma Kierkegaard, este crimen tendría sentido y sería efectivo, a pesar de su crueldad, pues «por el bien de la comunidad ha sacrificado a ella, [...] y su hija lo enternecerá con sus lágrimas: el padre volverá el rostro pero el héroe empuñará el cuchillo»¹¹.

El velo de Timantes

En efecto, el mito de Ifigenia viajó a través de los siglos con agilidad, aunque gran parte de este recorrido lo hizo de la mano de la figura de Timantes de Sición. Este pintor griego habría retratado con gran fortuna el momento exacto en el que el adivino Calcas sostiene el cuchillo para sacrificar a Ifigenia, instantes antes de que la diosa, que asoma entre las nubes, la sustituya por una cierva. Además de estos personajes, se representa también a Ulises, a Menelao y, sobre todo, a Agamenón, el padre, con la cabeza cubierta por un manto¹². Esta pintura no se ha

⁸ Diosa que también es nombrada por el animal que la representa, la «cierva de los cuernos de oro» (Aristóteles, *Poética*, 1460b-30).

⁹ Pascual Barciela (2016, pp. 12-13) refiere el «inicio sobrecogedor» de la obra *Ifigenia entre los tauros*, que describe el templo de la diosa donde «goteaba la sangre, todavía fresca, de las víctimas inmoladas en los sacrificios».

¹⁰ Son varios los autores que han subrayado lo trágico del nuevo destino de Ifigenia. Michelakis señala que «although she escapes the sacrifice, she finds herself condemned to a death-like status in the margin of the known world, away from those she loves and the civilized culture and values of the Greeks, expected to serve Artemis through the ‘barbarian’ custom of human sacrifice. She is both ‘dead’ and forced to perpetually re-enact the most decisive and traumatic moment in her life» (2006, p. 25).

¹¹ Kierkegaard, *Temor y temblor*, p. 48.

¹² Así lo narra también la tragedia de Eurípides, donde se cree que encontró Timantes su inspiración. En la pieza teatral se refiere que Agamenón «vio que su hija se encaminaba al bosque para su degüello, comenzó a gemir en alto y, al tiempo que volvía su rostro hacia atrás, dejaba correr sus lágrimas, mientras se colocaba el manto ante los ojos» (Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, p. 387).

conservado, aunque se encontró la que se considera la copia más fidedigna¹³ en Pompeya, pintada en un fresco de la «casa del poeta trágico» en torno al 62 d.C.



Plinio realizó una famosísima écfrasis de esta obra en su *Historia natural*, en la que destaca la originalidad del pintor: «Porque Timantes fue hombre de grande ingenio. Es de su mano Ifigenia, celebrada con grandes loas de los oradores. La cual estando junto a las aras para morir y habiendo pintado la tristeza en los rostros de todos los asistentes, y especialmente en senadores y patricios, y de haber

¹³ Con todo, esta obra no concuerda perfectamente con la descripción de Plinio, ya que en la pintura Ifigenia «es llevada hacia el altar, reclinada sobre unas telas. [Por el contrario,] Plinio afirma que Ifigenia está de pie, esperando la muerte junto al altar», como describe Armas (2016, p. 156, n. 5).