

***ECO Y NARCISO Y LA DAMA Y GALÁN AQUILES (O EL MONSTRUO DE LOS JARDINES): DÍPTICO DE 1661 EN EL PALACIO DEL BUEN RETIRO. ALGUNOS PARALELOS\****

Tatiana Alvarado Teodorika  
(Academia Boliviana de la Lengua)  
[t.alvaradoth@gmail.com](mailto:t.alvaradoth@gmail.com)

**RESUMEN**

En julio de 1661 se representaron dos comedias mitológicas en el palacio del Buen Retiro: *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles* (o *El monstruo de los jardines*). Se plantea aquí una lectura paralela de ambas obras, en la que se toma en cuenta las fuentes clásicas variadas, la presencia de lo bucólico, el papel de los sentidos, en qué medida coinciden los protagonistas mitológicos y cómo se diferencian, de la misma manera en la que se diferencian las madres en su papel de guías y protectoras.

**PALABRAS CLAVE:** *Eco y Narciso*, *La dama y galán Aquiles*, *El monstruo de los jardines*, la figura de la madre

***ECO Y NARCISO AND LA DAMA Y GALÁN AQUILES (OR EL MONSTRUO DE LOS JARDINES): A 1661 DYPTIC AT THE BUEN RETIRO PALACE. SOME PARALLELISMS.***

**ABSTRACT**

In July 1661 two mythological dramas were performed at the Buen Retiro palace: *Eco y Narciso* and *La dama y galán Aquiles* (also known as *El monstruo de los jardines*). The present study offers a parallel reading of the two plays in which the following aspects are taken into account: the varied Classical sources, the presence of bucolic elements, the role of the senses, how the mythological characters are faithful to the original models and how they differ, how the representation of their respective mothers, as guides and protective figures, differ.

\*El presente estudio se adscribe al proyecto de investigación «Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica (DHTC)». Proyecto FFI2017-83894-P financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Agradezco a los evaluadores por la atenta lectura de este artículo y los comentarios pertinentes que me han permitido pulir el trabajo.

KEY WORDS: *Eco y Narciso*, *La dama y galán Aquiles*, *El monstruo de los jardines*, mother figure

\*\*\*

## INTRODUCCIÓN

Como bien sabemos, uno de los espacios que albergó las esplendorosas representaciones cortesanas fue el Coliseo del palacio del Buen Retiro. Fue en este espacio de solaz de los reyes que se representaron, las dos comedias mitológicas de Calderón de la Barca que son objeto del presente estudio: *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles* (más comúnmente conocida como *El monstruo de los jardines*). Se trata de dos ejemplos de reelaboración poética de la literatura clásica que, como toda fiesta mitológica, no seguía «fielmente la historia de los mitos clásicos. Calderón transformaba y manipulaba los argumentos y las acciones para ajustarlas a su interés dramático circunstancial»<sup>1</sup>, son reelaboraciones que «enriquecen admirablemente el mensaje de los mitos, pues no se trata de una transmisión repetitiva [...], sino de la forja de nuevas versiones sobre el esquema básico»<sup>2</sup>. *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles* son dos comedias de la etapa cortesana de Calderón, el «modelo más propiamente barroco del teatro aurisecular»<sup>3</sup>. La representación de ambas se llevó a cabo en el palacio del Buen Retiro en 1661, y más tarde se publicaron en la *Cuarta parte de comedias* (Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, Antonio de la Fuente) de 1672. Por otro lado, los manuscritos de sendas comedias formaban parte de la biblioteca de la Condesa de Harrach, junto a otras obras de nuestro dramaturgo (*El gran príncipe de Fez*, 1669; *No hay que creer ni en la verdad* y *El postrer duelo de España*, ca. finales de 1660)<sup>4</sup>, que fueron algunas de las obras que María Josefa, hija de Fernando de Buenaventura, conde de Harrach, llevara consigo a Bohemia tras haber contraído matrimonio con el conde Kuenburg, hijo de un noble austriaco y una dama española, en 1682<sup>5</sup>. Dicho esto,

<sup>1</sup> Santiago Fernández Mosquera, “El poder y el teatro en las comedias mitológicas de Calderón: la estrategia del poeta”, *Anuario Calderoniano* 13, 2020, 135.

<sup>2</sup> Carlos García Gual, *Historia mínima de la mitología* (Madrid: Turner, 2014), 152.

<sup>3</sup> Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1995), 505.

<sup>4</sup> Entre los manuscritos figura también *El gran duque de Gandía*, que fue descubierto por Václav Cerný en 1959, publicado en 1963 y atribuido a Calderón (atribución que sostuve en un trabajo anterior: “Las enmiendas en *La dama y galán Aquiles*”, en A. Cayuela y R. Chartier eds. *Edición y Literatura en España (siglos XVI-XVII)*, Zaragoza: PUZ, 2012: 289-302 (297), sin embargo, es necesario acudir a dos trabajos que Ignacio Arellano ha dedicado al asunto de la autoría: “El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios”, *Criticón* 110 (2010a), 217-246, <https://doi.org/10.4000/criticon.15776> y “¿Es *El duque de Gandía (auto)* de Calderón?”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XC, Cuaderno CCCII (Julio-Diciembre 2010b), 195-216.

<sup>5</sup> En su trabajo sobre la familia Harrach, A. Reichenberger da una serie de detalles al respecto: “The counts Harrach and the Spanish theater”, en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, vol. II (Madrid: Castalia, 1966), 97-103.

empezaré refiriéndome muy brevemente a estos dos testimonios manuscritos bohemios.

## 1. Dos testimonios manuscritos

*Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles* se encuentran hoy en el Museo de la Historia del Libro de República Checa bajo las signaturas H10 y H12 respectivamente. La condesa de Harrach firma al pie de la primera página de ambos manuscritos, a modo de *ex libris*, como se puede corroborar en las imágenes que facilito (fig. 1), y que pueden hallarse, además, en el sitio del proyecto *Manos* dirigido por Margaret Greer y Alejandro García-Reidy [manos.net](http://manos.net)<sup>6</sup>. Como puede constatar, la firma es idéntica en ambos casos. Margaret Greer se refiere extensamente al manuscrito checo de *Eco y Narciso* y señala que el nombre de Calderón figura en la primera página, debajo del título de la comedia, pero la firma del dramaturgo aparece, además, al final de la comedia. Greer supone que

tuvo que haberse hecho antes de su muerte en 1681, y es posible que María Josepha lo consiguiera [el autógrafo] entre 1673-1676, estando con su padre en Madrid. No he visto otro manuscrito calderoniano de un copista firmado por el dramaturgo, lo cual me hace pensar que posiblemente lo firmó como favor al poseedor<sup>7</sup>.

El caso de *La dama y galán Aquiles* es distinto, pues el nombre de nuestro dramaturgo no se encuentra ni al principio ni al final. Cabe destacar que los dos manuscritos con los que contamos de esta comedia: el de la BNE (Ms. Res 96) y el manuscrito de la condesa de Harrach, llevan el mismo título. En el manuscrito madrileño el título de la comedia y el penúltimo verso de la misma (donde se leía «El monstruo de los jardines») se enmienda con: «La dama y galán Aquiles», como aparece en el manuscrito checo. Éste es el título que emplearemos para referirnos a esta obra<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Consúltense los enlaces: <https://manos.net/manuscripts/bmv/eco-y-narciso> y <https://manos.net/manuscripts/bmv/h12-la-dama-y-el-galan-aquiles-el-monstruo-de-los-jardines>.

<sup>7</sup> M. Greer, “*Eco y Narciso* de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición” en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. A. Bognnolo, F. del Barrio de la Rosa, M. del Valle Ojeda, D. Pini, A. Zinato, (Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, 2017), 547-556 (549-550).

<sup>8</sup> Es necesario apuntar que en el manuscrito madrileño, con enmiendas de Calderón, el título «*El monstruo de los jardines*» se tacha en un folio y se añade *La dama y galán Aquiles*, y se tacha también «de d. Pedro Calderón de la Barca». En la *Cuarta parte*, con prólogo de Calderón, también se usa *El monstruo de los jardines*. Por otro lado, en lo que a la representación se refiere, en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) se documentan únicamente las de *El monstruo de los jardines*. Sin embargo, Don W. Cruickshank (basándose en el estudio de Vicenta Esquerdo Sivera, “Aportaciones al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII,” *Boletín de la Real Academia Española* 55, 1975, 429-530) se refiere a *La dama y galán Aquiles* como ya existente en 1644: «Calderón dramatizó este episodio en *El monstruo de los jardines*, de fecha desconocida, pero Pedro Ascanio ofreció a representar una “comedia nueva” de Calderón, *La dama y galán Aquiles*, en Valencia en 1644; es decir, podría haberse compuesto una primera versión alrededor de 1640». En este sentido va también Alejandro García-Reidy, cuando afirma que «*El monstruo de los jardines*, pudiera ser una segunda versión de una comedia representada ya



Fig. 1. Manuscritos de la condesa de Harrach. Museo de la Historia del Libro de República Checa. *Eco y Narciso* (signatura H10) y *La dama y galán Aquiles* (signatura H12).

## 2. Las comedias y sus fuentes

Como se puede colegir desde el título, *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles* son dos comedias de tema mitológico. La atención que ha merecido la primera por

en 1644, en Valencia, bajo el título de *La dama y galán Aquiles* y con atribución explícita en la documentación a Calderón». Tomando en cuenta que es una obra perdida, no podemos sino considerar, por lo pronto, la posibilidad de que se trate de una primera versión de la obra. Con todo, opto por este título (*La dama y galán Aquiles*) por dos razones que no expuse en su día en la edición crítica que preparé para la obra: porque considero que las enmiendas que tomo en cuenta del manuscrito madrileño son de mano de Calderón, y porque el pulcro manuscrito checo reproduce exactamente el mismo título: *La dama y galán Aquiles*. Ver Don W. Cruickshank, "Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón," *Anuario Calderoniano* 4 (2011), 99-116, (112) <https://doi.org/10.31819/9783954879915-006>; Alejandro García-Reidy, "Las comedias religiosas de Calderón en la escena barroca: posibilidades y límites a partir de la base de datos CATCOM," *Criticon* 130 (2017), 93-107. <https://doi.org/10.4000/criticon.3462>

parte de la crítica es incomparablemente mayor a la que ha podido recibir la segunda. Esto puede deberse al éxito que tuvo Narciso en las letras, no sólo en el Siglo de Oro, sino hasta por lo menos bien entrado el siglo XX<sup>9</sup>, como figura poética que invita a la reflexión trascendental mediante la reflexión especular. La figura de Aquiles, en cambio, quizás debido a su carácter (podríamos decir) multifacético (Tetis y Aquiles en el Estigia, Aquiles y su maestro Quirón, Aquiles en el gineceo, Aquiles y Patroclo, Aquiles héroe troyano, Aquiles y la tortuga) parece haberse diseminado en varias artes<sup>10</sup>. Sin embargo, vamos a referirnos a ambas comedias para establecer una serie de paralelos partiendo del hecho de que ambas fueron representadas en julio del año de 1661 en el Palacio del Buen Retiro.

## 2.1. Las fuentes en *Eco y Narciso*

Calderón dramatiza el mito de Eco y Narciso a partir, sin duda, de la versión de las *Metamorfosis* (III 339-510) de Ovidio, a la que es bastante fiel, a excepción de una serie de elementos a los que voy a hacer alusión. En las *Metamorfosis*, Tiresias, en respuesta a la pregunta de Liríope, había predicho que Narciso viviría muchos años «si él no llega a conocerse», un oráculo que no se entiende sino tras los extraños sucesos que se relatan en este capítulo del libro III. Narciso destaca por su soberbia ya a la edad de quince años; y Eco se convierte en la voz que vuelve a decir las últimas palabras de lo que se decía como castigo que le inflige Juno y, ya sin voz propia, se enamora y se acerca a Narciso, quien la desprecia. El rechazo de Narciso provoca en Eco una tristeza tal que la llevará a buscar refugio en las selvas, donde su cuerpo se desvanecerá y sus huesos formarán parte de las piedras: desde entonces sólo se oye su voz. Con todo, Narciso persiste en su arrogancia y se burla de ninfas y mancebos, y es uno de ellos el que espera que «jamás goce de ser amado», una súplica a la que accede la diosa de Ramnusia, Némesis, diosa de la justicia. Es así que Narciso quedará prendado de su propia imagen y obsesionado por ser correspondido por aquel que parece corresponder a sus sentimientos (pues llora cuando Narciso llora), pero no salen las palabras de su boca cuando sus labios parecen pronunciarlas y desaparece cuando Narciso acerca su mano para tocarlo. Ovidio termina la fábula dando cuenta de la metamorfosis de Narciso en flor, mientras ninfas y dríadas lloran su muerte.

<sup>9</sup> Ver Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (Lund: Gleerups, 1967); Yolanda Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española* (Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 1989); Jorge Fernández López y M. Ángeles Díez Coronado, *Tradición Clásica y Literatura Española e Hispanoamericana. Bibliografía y antología temática de textos* (Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2018), 325-364. <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.1969.tb00217.x>

<sup>10</sup> Ver M. Teresa Beltrán Noguera, “El mito de Aquiles en el arte,” *Anales de la Universidad de Murcia. Letras* 42 (1983-1984a), 97-114; M. Teresa Beltrán Noguera, “El mito de Aquiles en la literatura posclásica,” *Anales de la Universidad de Murcia. Letras* 42 (1983-1984b), 77-96; Jane Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, vol. I (New York-London: Oxford University Press, 1993), s. v. Aquiles; Carolina Real Torres, “Vida y muerte de un mito: Aquiles de Homero a Goytisolo,” *FORTVNATAE* 16 (2005), 237-247.

Si bien Ovidio había elegido Beocia<sup>11</sup> como espacio de la acción, Calderón elige aquella Arcadia que Virgilio había propuesto como no-lugar geográfico, producto de la imaginación, pero que la tradición convertiría en un «*topos* retórico que la Antigüedad tardía habría de usar técnicamente y consagrar como *locus amoenus*»<sup>12</sup>. Se abre la comedia con un diálogo entre los pastores Silvio y Febo, que es interrumpido por los músicos que cantan «los años felices de Eco, / divina y hermosa deidad de las selvas»<sup>13</sup>. Unos cumpleaños que sin duda harían eco, precisamente, a los de la infanta Margarita, para cuya celebración estaba prevista la puesta en escena de la comedia. El joven Narciso vive en una cueva con su madre, Liríope, ignorante de su identidad; se ve atraído por la música de celebración que llega hasta ellos, pero Liríope lo detiene en su impulso de acercarse y le pide paciencia mientras sale al monte a cazar. Allí cae ella en manos de Anteo, quien la lleva hasta Sileno (padre de Liríope), que llevaba doce años lamentando la ausencia de su hija. Descubrimos entonces que Liríope había aprendido las ciencias que Tiresias le enseñara y que el vaticinio para Narciso se expresa con palabras distintas a las que empleara Ovidio en su fábula:

Una voz y una hermosura  
solicitarán su fin  
amado y aborrecido;  
guárdale de ver y oír<sup>14</sup>.

El Narciso calderoniano no es inicialmente el joven arrogante que dibujara Ovidio, sino un joven ingenuo dependiente de su madre, quien lo crío:

[LIRÍOPE] sin que llegase  
a saber ni a discurrir  
más de lo que quise yo  
que él alcanzase y, en fin,  
sin que otra persona viese  
humana si no es a mí<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> En Beocia es donde estaban el Helicón, el Citerón y el Parnaso, montes tan celebrados en la fábula. Ver F. de Paula Mellado, *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, tomo 1 (Madrid: Establecimiento tipográfico de D. Francisco Paula Mellado, 1846), s. v.

<sup>12</sup> «Enquanto os pastores dos idílios de Teócrito modulavam, com propósito agónico, cantos sobre as belezas efetivamente observadas da paisagem siciliana, os de Virgílio haviam de retratar uma Arcádia que, de *ou-topos* geográfico e produto da imaginação, idílico e distante, a tradição acabaria por converter em *topos* retorico que a Antigüidade tardia haveria de usar tecnicamente e consagrar como *locus amoenus*». Paulo Sergio Margarido Ferreira, “A água em cenários grotescos das *Naturales Quaestiones* senequianas,” en *O melhor é a água: da antigüidade clássica aos nossos dias*, coords. José Luís Brandão y Paula Barata Dias (Coimbra: Imprensa da Universidade da Coimbra, 2018), 133-154 (138) <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1568-4> (la traducción es mía).

<sup>13</sup> Cito a partir de la edición de la *Cuarta Parte de comedias IV* (Luis Iglesias Feijoo coord.) (Madrid: Biblioteca Castro, 2010).

<sup>14</sup> *Ibidem*, 154.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 155.

Narciso es seducido por la voz de Eco, que es la que lo hace salir de la cueva, pero más tarde, alertado del peligro de la «voz», huye de ella y se ve prendado por su propia imagen, y es así como se cumple el vaticinio, como estaba previsto. Además, la profecía va a hacerse realidad con asistencia de Liríope quien, tratando de evitar su cumplimiento, da un veneno a Eco para privarla de su voz, de modo que, llegado el momento, la ninfa no podrá persuadir a Narciso de apartarse de la fuente.

No sabemos si Calderón logró conocer el boceto y el cuadro que también se inspiran en el mito y que es importante mencionar: el boceto en miniatura (14,5 x 14 cm) que Peter Paul Rubens elaborara (1636) para el proyecto de decoración de la Torre de la Parada por encargo de Felipe IV (el mayor encargo que Rubens recibió del rey) y se conserva hoy en el Museo Boijmans-van Beuningen de Rotterdam (fig. 2). Este boceto habría sido la base para el «Narciso» de Jan Cossiers (1636-1638) que muestra a un Narciso prendado de su imagen y que puede admirarse hoy en el Museo del Prado (fig. 3).

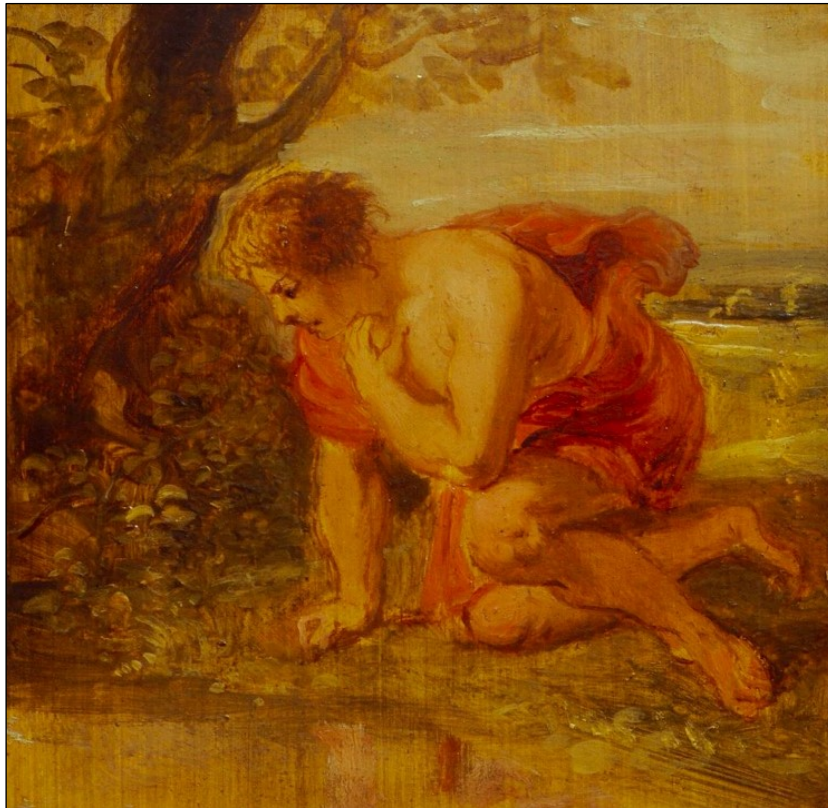


Fig. 2. Peter Paul Rubens. Boceto en miniatura (1636). Museo Boijmans-van Beuningen de Rotterdam.



Fig. 3. Jan Cossiers, «Narciso» (1636-1638). Museo del Prado.

## 2.2. Las fuentes en *La dama y galán Aquiles*

El caso de *La dama y galán* resulta un tanto más complejo o enrevesado. El episodio de Aquiles en el gineceo parece haber tenido mayor repercusión en las artes que en las letras. Las fuentes textuales a las que podríamos recurrir nos remiten a la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro (III 13, 8)<sup>16</sup>, donde se cuenta que Tetis decidió llevar a Aquiles a la corte de Licomedes<sup>17</sup> vestido de mujer, al cumplir el niño nueve años, para evitar que participara y muriera en la guerra de Troya. Licomedes lo recibió como si se tratase de una muchacha y allí se crio, y se casó más tarde con Deidamia, hija de Licomedes, unión de la que nacería Pirro. Hay que señalar que, después del de Hércules al servicio de la reina Ónfale, el de Aquiles es el segundo caso de travestismo masculino de la historia cultural de Occidente del que tenemos noticia.

Además de su presencia en Apolodoro, la epopeya «inacabada» de Estacio, la *Aquileida*, empieza *in medias res*, precisamente con el episodio del gineceo en la isla de

<sup>16</sup> Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, Julia García Moreno (trad.) (Madrid: Alianza, 2004).

<sup>17</sup> Vale la pena señalar que los nombres de Licomedes y Deidamía aparecen acentuados de manera distinta según la fuente: Licomedes o Licómedes y Deidamía o Deidamia.



Esciros (que Calderón convertirá en la isla de Egnido). Los personajes de Estacio se ven claramente reflejados en la comedia calderoniana: Tetis, la madre inquieta; Deidamia, la amante elegiaca; Ulises, el astuto embustero; Licomedes, el rey pacífico; aunque el buen pedagogo Quirón desaparece en la comedia mitológica. Además, el amor de madre y la obediencia de hijo que se reconocen en la *Aquileida* también están presentes en *La dama y galán*. Higino también se refiere al episodio en sus *Fábulas* (96, 1), y Sidonio Apolinar, el poeta del siglo V, en su *Carmina* (9, 141)<sup>18</sup>. Las fuentes no coinciden en el nombre que Aquiles habría adoptado al vestirse con atuendos femeninos, pero muchos convienen en que pudo ser «Pirra». No habrá que pensar que se trataba de un tema de poca importancia, considerando que es una de las preguntas que proponía Tiberio en sus lecciones de gramática<sup>19</sup>. Calderón optará, como ya se sabe, por el nombre de Astrea, un personaje que, de hecho, aparece en varias de sus obras<sup>20</sup>. A estas fuentes textuales puede sumarse, en época menos lejana a Calderón, el relato de los hechos de Troya del *Libro de Alexandre*<sup>21</sup> y la obra contemporánea de Tirso de Molina, *El Aquiles*, que se habría inspirado, a su vez, en la *Aquileida* de Estacio<sup>22</sup>.

En cuanto a las fuentes pictóricas, podríamos comenzar señalando que el *Lexicon Iconographicum* en su entrada «Aquiles» recoge 922 imágenes, de las cuales 92 se centran en el episodio en la isla de Esciros. Ya en una época contemporánea a nuestra comedia, las imágenes en las que Calderón pudo haberse inspirado pueden ser varias: sabemos que en el palacio de El Pardo figuraban unos frescos, hoy perdidos, de Vicente Carducho con la historia de Aquiles. Por otro lado, aunque muchos de los cuadros que Felipe IV encargó a Rubens para decorar las paredes de la Torre de la Parada se perdieron en 1710 durante la Guerra de Sucesión, dos de los catorce cuadros que se exhiben hoy en el Museo del Prado plasman la estancia de Aquiles en el gineceo: «Aquiles descubierto por Ulises y Diómedes», de 1616, y «Aquiles descubierto entre

<sup>18</sup> William B. Anderson, *Sidonius Poems and Letters*, (Cambridge Massachusetts/London: Harvard University Press/William Heinemann, Loeb Classical Library 296, 1963), 180.

<sup>19</sup> «Maxime tamen cursuit notitiam historiae fabularis usque ad ineptias atque derisum; nam et gramaticos, quod genus hominum praecipue, ut diximus, appetebat, eius modi fere quaestionibus experiebatur: “Quae mater Hecubae, auod Achilli nomen inter uirgines fuisset, quid Sirenes cantare sint solitae”» Suetonio, *De vita Caesarum*, Tiberius LXX. «Mostró también por la historia de la fábula un gusto que llegaba hasta el ridículo y lo absurdo. Así, para experimentar el saber de los gramáticos, por los que, como ya hemos dicho, mostraba cierta debilidad, les proponía cuestiones como esta: ¿Quién era la madre de Hécuba? ¿Cuál era el nombre de Aquiles entre las doncellas? ¿Qué cantaban ordinariamente las sirenas?» (la traducción es mía, con la supervisión de Francisco García Jurado).

<sup>20</sup> *La vida es sueño* (1635), *La gran Cenobia* (1636), *Los tres mayores prodigios* (1636), *Ni amor se libra de amor* (1662), *La hija del aire* (1664), *Las armas de la hermosura* (1679), entre otras. No hace falta recordar la obra que dedica Frederick de Armas a esta figura femenina: *The Return of Astrea. An Astral-Imperial Myth in Calderón* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2016).

<sup>21</sup> Allí se lee: «e fizolo en orden de sorores entrar, / que maguer que lo buscassen, nol pudiessen fallar. / Fue por todas las órdenes don Aquiles buscado; / nunca fincó rincón que non fus demandado; / mas como cubrié tocas e era demudado, / fallar non lo pudieron, que no era guisado. / Y sossacó Ulises una grant maestría / por saber si Achiles era en la mongía». Ver Jesús Cañas Murillo (ed.), *Libro de Alexandre* (Madrid: Editora nacional, 1983), cuadernas 411-413.

<sup>22</sup> Hesse y McCrary, “The Mars-Venus Struggle in Tirso’s *El Aquiles*,” *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956), 138-151. <https://doi.org/10.3828/bhs.33.3.138>

las hijas de Licomedes», en colaboración con van Dyck, de 1618<sup>23</sup> (fig. 4 y 5), y es muy probable que Calderón los conociera y que tuvieran cierta influencia en el proceso creativo.



Fig.4. Peter Paul Rubens, «Aguiles descubierto por Ulises y Diómedes» (1616). Museo del Prado.

<sup>23</sup> Antonio Ramón Navarrete Orcera, en un artículo que se concentra en los paralelos iconográficos entre *Apolo y Marsias* y *Aguiles en la isla de Esciros*, da cuenta de una serie de ilustraciones inspiradas en el episodio que nos concierne. Ver Antonio Ramón Navarrete Orcera, “El mosaico romano de Santisteban del Puerto (Jaén): *Apolo y Marsias* y *Aguiles en la isla de Esciros*. Paralelos iconográficos,” *Thamyris* 3 (2012), 273-312.



Fig. 5. Peter Paul Rubens en colaboración con van Dyck, «Aguiles descubierto entre las hijas de Licomedes» (1618). Museo del Prado.

### 3. Paralelos entre las comedias

#### 3.1. *La ambientación*

La ambientación principal de nuestras comedias es la de un *locus amoenus*, que es constante en el caso de *Eco y Narciso*, y que se conjuga con el ambiente inicial lóbrego de la isla en *La dama y galán* (como se verá enseguida), para luego verse reflejado en los jardines de palacio. La ambientación de *Eco* es enteramente bucólica<sup>24</sup>: el ambiente natural es idealizado, y la comedia se abre con el diálogo de dos pastores en la propia Arcadia, siempre verde y florida, en la que las aves coloridas parecen flores cantarinas:

[SILVIO] Alto monte de Arcadia, que eminente  
al cielo empinas la elevada frente,  
cuya grande eminencia tanto sube  
que empieza monte y se remata nube,  
siendo de tu copete y de tus huellas  
la alfombra rosas y el dosel estrellas;...  
[FEBO] Bella selva de Arcadia, que florida  
siempre estás de matices guarnecida,  
sin que a tu pompa, a todas horas verde,  
el diciembre ni el julio se le acuerde,  
siendo el mayo corona de tu esfera  
y su edad todo el año primavera;...  
[SILVIO] ... pájaros, que en el aire fugitivos  
sois matizados ramilletes vivos

<sup>24</sup> Ver *Diccionario Hispánico de Tradición Clásica*, s. v. 'Bucolismo'.

y, añadiendo colores a colores,  
 en los árboles sois parleras flores;...  
 [FEBO] ... ganados, que en el monte divididos  
 música sois de esquilas y balidos  
 y en la margen de aquese arroyo breve,  
 cándidos trozos de cuajada nieve;...  
 [SILVIO] ... a pediros albricias mi alegría  
 viene de las venturas deste día,  
 pues Eco en él, zagala la más bella  
 que vio la luz de la mayor estrella,  
 de humana da floridos desengaños,  
 un círculo cumpliendo de sus años<sup>25</sup>.

En *La dama y galán*, en cambio, tras la tormenta con la que se abre la obra (siguiendo el tópico virgiliano presente en la tradición áurea<sup>26</sup>), un grupo de marineros llega a una lóbrega isla (la isla de Egnido):

[LIBIO] Ni cabaña descubro, ni edificio,  
 ni cosa que no advierta  
 ser esta isla bárbara y desierta.  
 [LIDORO] Dices bien pues sus troncos,  
 que de quejarse al ábrego están roncós,  
 mal pulidos los veo;  
 sus plantas sin cultura sin aseo  
 sus flores, sólo oyendo en ecos graves  
 bramar las fieras y gemir las aves (vv. 32-40)<sup>27</sup>.

Como puede constatarse, en *Eco y Narciso* nos vemos inmersos en un entorno armonioso no sólo por sus vivos colores, sino por la música que viene a sumarse de forma visual («añadiendo colores a colores») con el canto de aves («parleras flores») y ganados («música sois de esquilas y balidos»). En *La dama y galán*, en cambio, no sólo los troncos están roncós y las flores no son adorno, sino que las aves gimen y las fieras braman. El principio tan contrastado de sendas comedias encuentra consonancia a partir del momento en el que aparece la música, en *Eco* cantando los años felices de la ninfa:

<sup>25</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 131.

<sup>26</sup> Sobre el tema, ver Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006). <https://doi.org/10.31819/9783865279538>. Fernández Mosquera presenta una serie de ejemplos de tormentas y tempestades en algunas obras de Lope de Vega, Calderón y Quevedo. Por su parte, Vicente Cristóbal López se refiere a muestras de la epopeya española a partir del modelo virgiliano en "Tempestades épicas", *Cuadernos de investigación filológica* XIV, (1988), 125-148. <https://doi.org/10.18172/cif.2143>

<sup>27</sup> Cito a partir de la edición de Tatiana Alvarado Teodorika: Pedro Calderón de la Barca, *La dama y galán Aquiles* (Biblioteca Áurea Hispánica 90, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013). <https://doi.org/10.31819/9783954872046>

[MÚSICA] A los años felices de Eco,  
divina y hermosa deidad de las selvas,  
feliz los señale el mayo con flores,  
ufano los cuente el sol con estrellas<sup>28</sup>.

Y en *La dama y galán* cantando camino al templo, cuando el espacio sombrío viene a romperse con el canto festivo a Venus y Marte:

[LIBIO] Oye, que allí nos dan mejor respuesta  
los sonoros acentos  
de otras festivas voces e instrumentos.

[MÚSICA] Venid, venid, zagales,  
al templo divino de Venus y Marte.

[LIDORO] Bien que este no es desierto juzgo agora:  
república es entera, pues con tanta  
variedad ya se canta y ya se llora (vv. 52-59).

El estribillo que entona la Música abrirá paso al espacio ameno, ante la vista maravillada de Aquiles:

[AQUILES] ¡Qué variedad! ¡Qué hermosura  
tan admirable! Y si creo  
a mis noticias, no veo  
cosa que como ellas sea.  
¡Oh, cuánto finge la idea!  
¡Oh, cuánto burla el deseo!  
Aquel azul resplandor  
el cielo debe de ser;  
la tierra, a mi parecer,  
será este hermoso verdor;  
éste, árbol; ésta, flor;  
ave ésta; ésta, transparente  
fuente; aquél, mar... Mas, detente,  
discurso, que tu voz yerra;  
que esto sólo es cielo, es tierra,  
mar, árbol, flor, ave y fuente.  
Cielo, pues está adornado  
del sol y de las estrellas;  
tierra, pues colores bellas  
su vestido han matizado;  
árbol, pues de su tocado  
el viento las ramas mueve;  
flor, pues aljófares bebe;  
mar, pues riza albas espumas;

<sup>28</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 133.

ave, pues tremola plumas;  
y fuente, pues toda es nieve (vv. 626-651).

### 3.2. *Lo que se ve y lo que se oye. La lucha de los sentidos.*

La ambientación a la que acabo de referirme de manera general puede dar cuenta de la descomunal escenificación que ambas obras habrían requerido, como era característico de las comedias mitológicas: el ambiente bucólico, los jardines palaciegos, las tormentas marítimas, y todo ello acompañado de la música. La música, que, a decir de Beatriz Aguilera Jurado, serviría para unir los diferentes vértices en el texto calderoniano: pintura, arquitectura, literatura, escenografía y el arte de la actuación, «para expandirse hacia la cuarta pared como una continuidad de una realidad compleja y fantástica, que en el fondo tiene muchas cosas en común con la realidad propia del espectador»<sup>29</sup>. Las partes musicales para las representaciones de 1661 (ambas a cargo de la compañía de Antonio de Escamilla –con Sebastián de Prado para *Eco y Narciso*–), cuentan con una fuente común: el manuscrito Novena<sup>30</sup>.

No es de extrañar que, debido a la presencia del eco y de la música, los estudios dedicados a sendas comedias se hayan concentrado sobre todo en los aspectos sonoros de cada una de ellas; sin embargo, en ambas se recurre a vista y oído de manera equivalente. Así, para inquirir el papel de ambos en las obras que nos ocupan, quisiera centrarme en los versos que apelan a estos sentidos, tomando en cuenta que, además del espectáculo y el solaz de los reyes al que apuntan las piezas mitológicas<sup>31</sup>, debemos tener presente la importancia del decorado verbal, el poder de la palabra y su función escénica en el teatro mitológico calderoniano, ese «teatro de palabra»<sup>32</sup> del que habla

<sup>29</sup> Beatriz Aguilera Jurado, *Música y literatura en dos comedias mitológicas de Calderón: La estatua de Prometeo y Eco y Narciso* (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Joaquín Roses Lozano, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006), 79.

<sup>30</sup> Louise Stein, “El Manuscrito Novena,” *Revista de Musicología* 3 (1980), 197-234. José Máximo Leza Cruz se concentra en el caso de Narciso y propone un detallado análisis musical de la obra en “‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII,” coords. Miguel Ángel Marín López y Juan José Carreras López, *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de la Rioja, 2004), 47-76. <https://doi.org/10.2307/20794719>

<sup>31</sup> Al respecto afirma Evangelina Rodríguez Cuadros: «El espectador sea cortesano (o popular, en la falaz apertura democrática de la fiesta barroca) se siente incluido en un espacio fáustico, desorbitado y prometeico, un espacio inventado por la magia de la perspectiva italiana que buscaba, ante todo, una teoría del asombro. Lo ha expresado así Javier de Hoz, desdramatizando, de paso, las interpretaciones engoladamente trascendentes sobre la comedia mitológica. El espectador se presta a la complicidad de la emoción antes que a la de la descodificación conceptual puesto que en el Siglo de Oro “el espectador ya no se basta a sí mismo para interpretar en signos un emblema, un símbolo: hace falta que intervenga la imaginación teatral”». Ver Evangelina Rodríguez Cuadros, “Mito e intertextualidad en *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca,” *Homenaje a Amelia García Valdecasas. Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* vol. II (Valencia: Universitat de Valencia, 1995), 675-696. Rodríguez Cuadros cita a Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1984), 122.

<sup>32</sup> El término es de Enrica Cancelliere, “Calderón y el teatro de corte,” *Cervantes* 0 (2001), 117-132.

Enrica Cancelliere, un término que cobra fuerza y una especial relevancia para el lector actual.

En la primera de nuestras comedias, desde el inicio, Narciso quiere seguir las voces: la música de los pájaros<sup>33</sup>. De todas las voces que oye desde la cueva, la de Eco le parece la reina de todas («Válgame el cielo! Esta sí / que es la reina de todas ellas»<sup>34</sup>), y se lamenta, de manera insistente, porque oye mucho y no ve nada a través de unos versos que aluden a su inexorable hado:

[NARCISO] En mil partes divididos,  
mis cuidados son despojos  
del viento. Ved algo, ojos,  
o no escuchéis tanto oídos<sup>35</sup>.

El propio Narciso se sabe indefenso ante estas voces<sup>36</sup> y, estando ya al tanto del vaticinio y habiéndole interpelado Liríope a guardarse de sí mismo<sup>37</sup>, ve sus sentidos turbados en presencia de Eco<sup>38</sup>, de modo que huye de ella. Por el contrario, cuando descubre, más adelante, su reflejo en la fuente, el que la imagen esconda la voz lo lleva a advertir que se encuentra fuera de peligro:

[NARCISO] Pero de la voz que escondes  
segunda ventura infiero,  
porque, si mi suerte dura,  
en voz y hermosura atroz,  
fin a mi vida procura,  
el no tener una voz  
es tener otra hermosura<sup>39</sup>.

Calderón enfatiza, en la tercera jornada, la ignorancia de Narciso, una ignorancia que no le permite lidiar con la vanidad que lo ofusca, pues no es capaz de discernir el reflejo, la «sombra fingida», de la realidad. Si bien Narciso tiene presente el presagio, o más bien, el acertijo de Tiresias, es incapaz de guardarse de ver y oír no tanto porque da libre curso a los sentidos, sino porque no sabe encaminarlos. Como afirmaba Valbuena Briones desde esta perspectiva: «los caminos sensoriales hacia el conocimiento del Bien, en este caso el oído, activado en la obra por una voz melodiosa, y la vista, ejercida en la contemplación de lo bello, pueden descarriar al ignorante»<sup>40</sup>.

<sup>33</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 137.

<sup>34</sup> *Ibidem*, 163.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> [Narciso] «que no venga / otra vez a mis oídos / aquella voz lisonjera / que escuché, porque será / mucho noirme tras ella, / si vuelve nadie a decir / con voz tan suave y tierna [...]» (139-140).

<sup>37</sup> *Ibidem*, 171.

<sup>38</sup> [Narciso] «¿Qué será que al verla yo / pierdo todos mis sentidos / y este pesar que me hace / se le agradezco y estimo, / dejándome engañar de él / creyendo que es regocijo?» (175).

<sup>39</sup> *Ibidem*, 205.

<sup>40</sup> Ángel Valbuena Briones, “El tratamiento del tema de Eco y Narciso en Calderón,” *Hispania* 74, n° 2 (1991), 250-254. <https://doi.org/10.2307/344798>

En lo que se refiere a Aquiles, éste alude a su ignorancia al principio de la comedia<sup>41</sup>, una ignorancia que le permitía tolerar las circunstancias. Sin embargo, es el sentido de la vista el que le permite descubrir la belleza de la naturaleza y, por supuesto, la de Deidamia, el sentido que despertará sus ansias de revelarse contra su hado<sup>42</sup>; tal es su deseo de saciar sus ojos con la imagen de su dama, que decide «Morir o ver a Deidamia» (v. 1138). Una vez en los jardines del palacio del rey Licomedes, Aquiles parece tomar conciencia de lo engañosos que pueden ser los sentidos, cuando espeta a su dama:

[AQUILES] Vuelva mi honor por quien es  
tan cifra de este pensil,  
tan enigma de este alcázar,  
que andando siempre tras ti  
le ves y no le ves, le hablas  
y no le hablas, le oyes y  
no le oyes, porque delirio  
de los hados, frenesí  
de la Fortuna y prodigio  
del amor, oculto, en fin,  
es deste jardín el monstruo (vv. 2208-2218).

Estos versos hallarán eco más adelante, hacia el final de la comedia (vv. 3218-3227), cuando Aquiles confiesa a Deidamia que ha llegado al jardín *para no verla* y le cuenta que Ulises ha descubierto su identidad «nombrando [su] nombre», es decir, a través del oído y no con los ojos<sup>43</sup>.

Aquiles debe atravesar los caminos sensoriales distinguiendo entre «lo horroroso y lo süave» (v. 2980) de las cajas y clarín, por un lado, y de los acentos de Himeneo, por el otro; y, más adelante, lidiar entre la voz de Deidamia y el sonido de

<sup>41</sup> «[Aquiles] ¡Cielos! ¿Qué voz tan sonora / es la que hiera mi oído? / ¿Qué nuevo pájaro ha sido / éste que hoy llama a la aurora? / *Todo mi vida lo ignora*, / pero ¿qué mucho si he estado, / desde que nací, encerrado en esta bóveda oscura, / sin ver del sol la luz pura, / ni qué es cielo, ni qué es prado? / La deidad que aquí me cría / y a verme de noche viene, / puesto precepto me tiene / que no salga a ver el día, / y aunque la obediencia mía / las leyes pudo guardar, / este canto singular / a romperla me resuelve. / La gruta abro por si vuelve / segunda vez a cantar» (vv. 582-601). La cursiva es mía.

<sup>42</sup> «[Aquiles] Antes que viera del sol / las luces, antes que viera / de los cielos la armonía, / de los montes la soberbia, / de las flores la hermosura, / de las aves la belleza / y la inquietud de los mares, / *ya toleraba mi estrella / en la fe de la ignorancia* / el uso de la paciencia / toda la naturaleza, / ¿cómo quieres que otra vez / sin ellos viva y sin ella, / y me consuele de hallarla / tan sólo para perderla? / Y así, piadosa cruel / que me amparas y me fuerzas, / que me crías y me afliges, / me halagas y me atormentas, / perdóneme tu respeto, que aunque obedecerte quiera / mi voluntad, mi pasión / no quiere que te obedezca. / Yo he de seguir de Deidamia / la luz aunque lo defiendan / los hados o he de quitarme / la vida, por que no tenga / a pesar de mi valor / aqueso triunfo su ausencia» (vv. 1066-1075). La cursiva es mía.

<sup>43</sup> Las cursivas de resaltado son mías. «[Ulises] ¡guárdate Aquiles, que te dan la muerte! / [Aquiles] ¿Quién me da la muerte? ¿Quién / tan piadoso es? Pero, ¡ay cielos!, / ¿qué digo? [Ulises] No disimules / que ya es en vano, supuesto / que no has podido vencer / aquel descuidado afecto natural, que tras el nombre / lleva el primer movimiento» (vv. 3084-3092).



los instrumentos marciales («Cuando ya está apoderado / de toda el alma otro acento», vv. 3267-3268). Las armoniosas y dulces melodías de la música están ligadas a la diosa Venus, mientras que clarín y cajas son propios del dios Marte, pues emulan el estruendo de la batalla y la acompañan. La mezcla de música de amor y música de guerra obran no sólo en el personaje y su batalla interna contra los sentidos, sino, sin duda y además, en el público espectador, también atormentado por una confluencia de melodías opuestas y confusas. Aquiles se encuentra, pues, entre la música de Venus que provoca el enredo entre los amantes, y la música de Marte, que llama a la contienda<sup>44</sup>. Además, a esto se suma el traje de dama que había adoptado Aquiles durante su estancia en el gineceo, a través del cual se puede percibir un proceso de desheroización con fines humorísticos: Aquiles deja de verse y hacerse ver con atuendos femeninos para dejarse ver y verse como el héroe que está destinado a ser. Decide que no lo libre el engaño, sino el valor y el esfuerzo (vv. 3304-3306) y sale victorioso de la lucha interna por la que atraviesa gracias a su discernimiento.

Si bien Narciso da libre curso a sus sentidos y se pierde en los caminos sensoriales que lo descarrían debido a la ignorancia, Aquiles, inicialmente ignorante, encamina sus sentidos hacia el conocimiento y reconocimiento de su ser. Este problema axial del pensamiento filosófico del ser y el deber ser, del γνῶθι σεαυτὸν (gnothi seautón) socrático y el γένοιτο οἷος ἐσσι μαθῶν (génoi oios essi mathón) pindárico (*Píticas*, II, 72), es parte esencial de la evolución de otros personajes calderonianos como Segismundo o Semíramis, por ejemplo. Se trata de máximas a modo de guía filosófica de la conducta humana que también podemos hallar en Gracián, por ejemplo, cuando al inicio de la «crisis nona» de su *Criticón* traza el recorrido que había hecho esta idea desde la Antigüedad helena: «Eternizaron con letras de oro los antiguos en las paredes de Delfos, y mucho más con caracteres de estimación en los ánimos de los sabios, aquel célebre sentimiento de Biante: Conócete a ti mismo». Liríope había prevenido a Narciso de que «tú solo no más / podrás guardarte de ti mismo», pero no impulsa a su hijo a conocerse a sí mismo, sino a escapar del hado ([Narciso] Yo te confieso que es justo / el recelar y el temer; / pero vencerse a sí mismo, / dí, ¿quién ha podido? [Liríope] Quien, / antevisto el daño, huyó»<sup>45</sup>). Es así que, ignorante de lo que lo rodea e ignorante de sí mismo, Narciso es incapaz de reconocer incluso su propia imagen; la ninfa Eco tampoco es capaz de persuadirlo de que se aparte de su reflejo en el agua, cuando sólo Eco, personaje a través del cual se hace una traslación del fenómeno acústico de la naturaleza al ámbito de la poesía<sup>46</sup>, es

<sup>44</sup> No está de más recordar que la lucha entre Venus y Marte fue simbólica y constantemente representada en las tablas barrocas. Sirvan como ejemplo los versos de un teatro menos reconocido que el calderoniano, que hallamos en la *Tragedia de Numancia* de Cervantes: «La blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento: / ella regalos sigue; él sigue el arte / que incita a daños y a furor sangriento. / La cipria diosa estese agora aparte, / deje su hijo nuestro alojamiento; / que mal se aloja en las marciales tiendas / quien gusta de banquetes y meriendas. [...] / En blandas camas, entre juego y vino, / hállase mal el trabajoso Marte; / otro aparejo busca, otro camino, / otros brazos levantan su estandarte» Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, ed. de G. Gilbert (Nürnberg: Clásicos Hispánicos, 2014), vv. 89-156.

<sup>45</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 171 y 198.

<sup>46</sup> Ver *Diccionario Hispánico de Tradición Clásica*, s. v. Eco.

capaz de razonar. El destino trágico se cumple dibujado con un final poético: al querer despeñarse Narciso, Eco trata de evitarlo o correr el mismo destino, de suerte que la ninfa se eleva al aire y Narciso cae muerto, desvaneciéndose su cuerpo y apareciendo en su lugar una hermosa flor. En Narciso no hay *filantía*, pues no hay en él autorreconocimiento, sino ignorancia, pero Aquiles, sí se autorreconoce tras vencer la batalla inicial contra la ignorancia. Al principio rechaza la prudencia (v. 1137), cuyo rasgo distintivo sería «el ser capaz de deliberar y de juzgar de una manera conveniente sobre las cosas que pueden ser buenas y útiles para él, no bajo conceptos particulares [...] sino las que deben contribuir en general a su virtud y a su felicidad» (Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, VI, 4), y se sirve incluso del disfraz para engañar al destino (siguiendo el consejo de su madre), pero logra vencerse a sí mismo, sin duda también con la ayuda de la música, arte empírico e interpretativo, pero, sobre todo, saber que conducía la mente del inestable mundo físico al campo de los conceptos intelectuales, al mundo de las formas e ideas.

### 3.3. *La madre protectora*

Las coincidencias entre las dos piezas que nos competen pueden seguir enumerándose. Fausta Antonucci, por ejemplo, afirma que es

interesante la coincidencia de estas dos piezas cortesanas en el protagonismo de un joven héroe que necesita independizarse de una madre demasiado protectora fraguándose un camino propio. Y es tentador suponer que no se trate de una coincidencia casual, cuando más si recordamos que el dramaturgo propuso este díptico a los reyes en julio de 1661, cuando Mariana de Austria estaba encinta del futuro Carlos II<sup>47</sup>.

La figura de la madre en nuestras comedias, como asevera Antonucci, es la de una madre protectora, pero el proceder de Liríope y el de Tetis no son realmente equiparables. En *Eco y Narciso*, la comedia gira en torno al amor (o el desamor) entre los dos personajes que dan título a la obra, pero son patentes, como telón de fondo, la relación entre Sileno y su hija Liríope, y la de Liríope y su hijo Narciso. Liríope, ninfa de las fuentes, no es sino madre de Narciso en las letras clásicas, pero Calderón le otorga mucha más importancia en su obra y, de hecho, el personaje pronuncia alrededor de 584 versos.

Narciso es fruto de la violencia de la que se sirvió Céfito para forzar a Liríope<sup>48</sup>; tiene aproximadamente 12 años (el tiempo que Sileno llora la ausencia de su

<sup>47</sup> Fausta Antonucci, “*Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*: obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón,” *e-Spania* 18 (jun 2014), <http://journals.openedition.org/e-spania/23577> (consultado el 22 de abril de 2020). <https://doi.org/10.4000/e-spania.23577>

<sup>48</sup> Calderón altera la versión ovidiana, según la cual sería Céfito, un río, quien la violara. Gerardo Manrique Frías sostiene que «la casi homonimia entre río y viento, y la fama de Céfito, bien pudieran explicar el error», sin embargo, me atrevería a conjeturar no tanto el error como el beneficio de la fama de Céfito, por un lado, y el papel del agua en el desafortunado hado que espera a Narciso. Ver G. Manrique Frías, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias*

hija) cuando va a salir de la cueva en la que ha vivido vestido de pieles e ignorante de lo que lo rodea<sup>49</sup>. Liríope, por su parte, había aprendido las ciencias del sabio Tiresias, inclinándose sobre todo por «las causas naturales»; es el propio Tiresias quien le anunciará que «un garzón / bellissimo has de parir. / Una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo; / guárdale de ver y oír»<sup>50</sup>. Es así que Liríope decidirá mantener a Narciso a salvo del peligro de las «voces»<sup>51</sup>, y no podrá explicarle al joven las causas y revelarle su destino sino en el momento en el que ella cree que el hado va a cumplirse. Si bien Liríope tiene conciencia del peligro de las voces, el ardid del que se sirve para hacer que Narciso salga de la cueva es la música, y Laura, Nise, Sirene y Eco saldrán a cantar por los montes para atraerlo. Más delante, en su desasosiego, Liríope pide a Bato, el gracioso, acompañar a Narciso y nunca separase de él; es así también que Narciso, en su búsqueda de conocimiento del mundo que lo rodea, expondrá todas sus dudas a Bato, y un mal maestro no puede sino augurar un mal fin (172-175). Luego, Liríope creará reconocer en Eco la causa del peligro que acecha a Narciso y, llevada por su error, preparará un veneno para quitarle a Eco la voz (199-200). Es tal su porfía en guardar a Narciso del hado que Liríope incurrirá en *hybris*, mostrando su disposición de destruir el orbe entero con tal de salvar a su hijo<sup>52</sup>. Al final de la comedia, Liríope cae en la cuenta de que mantener a Narciso en la ignorancia ha sido lo que ha propiciado el hado, y la interpretación errada de los hechos había hecho, además, que el camino se abriera en esa dirección.

La presencia de Liríope en *Eco y Narciso* no es equivalente a la de Tetis en *La dama y galán*. Frente a los 584 versos de Liríope, Tetis pronuncia tan sólo unos 251, versos que, además, son representativos de su presencia en escena, pues desaparece cuando no habla. Tetis aparece en escena sólo al final de la primera jornada, respondiendo a la lastimera llamada de Aquiles, que invoca al amor de la diosa que lo cría (vv. 1014-1017), al verse indefenso rodeado del rey, de Lidoro, Danteo, Ulises, Deidamia y sus damas. Aquiles, como Narciso, es fruto de la violencia, la violencia de la que se sirvió Peleo para forzar a Tetis y en la que Calderón decide concentrarse para

*básicas: personajes y lugares* (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Juan Antonio López Férez, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010), 227-228.

<sup>49</sup> «[Narciso] ¿Qué he de hacer sin ti en aquestas / montañas, solo, ignorando / quién soy y qué modo tengan / de vivir los hombres, pues / nada sino hablar me enseñas?» (144).

<sup>50</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 154.

<sup>51</sup> «[Liríope] Esas voces que has oído / y que tú ser aves piensas / no lo son. [Narciso] Pues ¿qué son, madre? / [Liríope] No conviene que lo sepas, / porque los hados han puesto / tu mayor peligro en ellas» (136).

<sup>52</sup> «[Liríope] Desclavaré / de su epiciclo los astros, / y esta gran caterva fiel / de estrellas y de luceros / perderá su rosicler. / La faz mancharé a la luna, / turbarele al sol la tez, / y titubeando del cielo / de un ej hasta otro ej / la gran república hermosa, / ruina amenazar la haré / sobre el globo de la tierra / tanto que temiendo esté / si se cae o no se cae / a un vaivén y a otro vaivén» (200-201). Maria Grazia Profeti, de hecho, establece un paralelo entre Liríope y Basilio: «L'orgoglio di chi "presume di sapere" ricorda la *hybris* di Basilio nella *Vida es sueño*: i disegni del cielo sono imperscrutabili, e proprio il tentativo per l'"uomo di scienza"». Ver M. G. Profeti, "Eco e Narciso" tra Calderón e Gozzi," en *Comedia e música tra Spagna e Italia* (Firenze: Alinea Editrice, 2009), 225-246 (234).

cargar a Aquiles con una culpa trágica<sup>53</sup>. Tetis, como deidad de los mares, había descifrado el oráculo escrito en el libro del destino («al discurso de tu vida / leerte en las doradas letras / de ese volumen, usando / de la no adquirida ciencia, / sino heredada», vv. 1220-1224), y sabía que Aquiles estaba destinado a participar en la guerra de Troya a la edad de 15 años, que es el momento en el que tiene lugar la comedia. Los versos del oráculo celeste también tienen su paralelo en *Eco y Narciso*, cuando Liríope se pregunta, en la tercera jornada, si «¿Es posible que, sabiendo / que está en ese azul dosel / escrito con plumas de oro / y letras de rosicler / el influjo de tus hados / que te amenaza cruel, / sus hojas quieras abrir / y sus capítulos leer?»<sup>54</sup>, versos que, a su vez, nos remiten a *La vida es sueño*<sup>55</sup>.

Tetis revela el hado a Aquiles y pretende engañar al destino disfrazando a su hijo de mujer y ver «si tiene el ingenio fuerzas / contra el poder de sus hados» (vv. 1339-1340). Pone en manos de Aquiles su propio destino («queda tu fortuna / en tu mano», vv. 1873-1874) y al hacerlo no vuelve a intervenir sino al final de la comedia, cual *deus ex machina*, desde el seno de un peñasco, montada en un caballo marino, para explicar al rey de Esciros y a Ulises que si bien ella misma había tratado de engañar al hado, al hacerlo llevó a Aquiles al seno del riesgo.

Como puede constatar, el papel de Liríope es el de una madre sobreprotectora, mientras que el de Tetis es el de la madre que, si bien busca dar protección, demuestra la confianza que ha depositado en su hijo llegando a ausentarse por completo y aparecer exclusivamente en los momentos de mayor apremio y necesidad. Ambas conocen las ciencias, una por aprendizaje (y con cierta inclinación por las causas naturales) y la otra por herencia, pero mantienen a sus hijos en la ignorancia de su identidad y de lo que el hado les ha deparado. Los errores de Liríope se acumulan, quizás debido a su presencia continua y su insistente temor; una diosa como es Tetis, en cambio, no incurre en esos errores. Dicho esto, en caso de aventurarnos a interpretar estas comedias como algún tipo de mensaje destinado a Mariana de Austria, que sería pronto madre del futuro Carlos II, podríamos tal vez decir que Calderón pone en escena dos modelos maternos muy distintos: uno que conduciría a su hijo a la trágica muerte, y otro que lo conduciría a una muerte gloriosa, y todo ello dentro del respeto del relato mitológico.

<sup>53</sup> Como recuerda G. Manrique Frías, Homero se refiere a la boda entre Peleo y Tetis en la *Iliada* (XVIII 79-85); según la versión de Catulo no hubo violencia alguna, pero Ovidio (*Met.* XI 221-291) se refiere en detalle a la boda forzada por Júpiter debido al temor de éste de verse vencido por el hijo que concibiera con Tetis. Ver G. Manrique Frías, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares* (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Juan Antonio López Férrez, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010), 288-289.

<sup>54</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 198.

<sup>55</sup> «esos orbes de diamantes, / esos globos cristalinos, / que las estrellas adornan / y que campean los signos, / son el estudio mayor / de mis años, son los libros / donde en papel de diamante, / en cuadernos de zafiros, / escribe con líneas de oro, / en caracteres distintos, / el cielo nuestros sucesos, / ya adversos o ya benignos» (vv. 628-639). Cito a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros (Madrid: Austral, 1998).

## CONCLUSIONES

Así como los modelos maternos difieren, también lo hacen los héroes de sendas comedias. Si bien ambos se crían en la ignorancia de su entorno y de su identidad, y luego descubren el trágico hado que los espera, uno huye de él y el otro se disfraza para engañarlo, y solo uno sale victorioso de la lucha de los sentidos y logra conocerse y reconocer en él al hombre cuyo destino estaba escrito en el orbe celeste. Narciso llega a descubrir su propia imagen, a conocer su apariencia externa, pero en ningún momento logra conocerse a sí mismo: permanece aislado en la ilusión que le entregan sus ojos. Aquiles, sin embargo, incluso tras haber jugado con la ilusión de los sentidos y tratado de burlar las apariencias, de engañarlas, se descubre a sí mismo y se ve como realmente es.

Calderón parece haber elegido con esmero los mitos que se representarían durante el mes de julio de 1661. Se puede pensar que el público espectador en el Palacio del Retiro tendría el recuerdo fresco de una comedia el día de la representación de la otra y que era capaz de hacer paralelos entre ambas. No eligió representar dos héroes épicos clásicos como podrían ser Hércules y Aquiles, sino dos personajes mitológicos que se concibieran como ejemplos didácticos, que tuvieran una particular relación con la madre y que enfrentaran, a temprana edad, situaciones que delinearían su destino de forma definitiva. Sin duda, dos ejemplos más de «la capacidad de la poesía griega para colorear la trama de un mito tradicional con una vivacidad dramática y una emotividad que aireaba el mensaje del mito»<sup>56</sup>, y de la genialidad de Calderón para darle nuevas tonalidades y gran pasión.

<sup>56</sup> Carlos García Gual, *Historia mínima de la mitología* (Madrid: Turner, 2014), 154.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera Jurado, Beatriz, *Música y literatura en dos comedias mitológicas de Calderón: «La estatua de Prometeo» y «Eco y Narciso»* (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Joaquín Roses Lozano, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006).
- Alvarado Teodorika, Tatiana, “Las enmiendas en *La dama y galán Aquiles*,” en A. Cayuela y R. Chartier eds. *Edición y Literatura en España (siglos XVI-XVII)* (Zaragoza: PUZ, 2012), 289-302.
- Anderson, William B., *Sidonius Poems and Letters*, (Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press/William Heinemann, Loeb Classical Library 296, 1963).
- Antonucci, Fausta, “Hado y Divisa de Leonido y Marfisa: obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón,” *e-Spania* 18 (jun 2014), <http://journals.openedition.org/e-spania/23577> (consultado el 22 de abril de 2020). DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.23577>
- Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, Julia García Moreno (trad.) (Madrid: Alianza, 2004).
- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1995).
- \_\_\_\_\_. “El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios”, *Criticón* 110 (2010a), 217-246. <https://doi.org/10.4000/criticon.15776>
- \_\_\_\_\_. “¿Es *El duque de Gandía* (auto) de Calderón?”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XC, Cuaderno CCCII (Julio-Diciembre 2010b), 195-216.
- Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, Patricio de Azcárate Diz (trad.) (Barcelona: Espasa, 2002).
- Armas, Frederick de, *The Return of Astrea. An Astral-Imperial Myth in Calderón* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2016).
- Beltrán Noguera, M. Teresa, “El mito de Aquiles en el arte,” *Anales de la Universidad de Murcia. Letras* 42 (1983-1984a), 97-114.
- \_\_\_\_\_. “El mito de Aquiles en la literatura pos-clásica,” *Anales de la Universidad de Murcia. Letras* 42 (1983-1984b), 77-96.
- Cancelliere, Enrica, “Calderón y el teatro de corte,” *Cervantes* 0 (2001), 117-132.

- Cañas Murillo, Jesús (ed.), *Libro de Alexandre* (Madrid: Editora nacional, 1983).
- Cervantes, Miguel de, *Tragedia de Numancia*, ed. de G. Gilabert (Nürnberg: Clásicos Hispánicos, 2014).
- Cruickshank, Don W., “Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón,” *Anuario Calderoniano* 4 (2011), 99-116, 112. <https://doi.org/10.31819/9783954879915-006>
- Calderón de la Barca, Pedro, *Cuarta Parte de comedias*. Comedias IV (Luis Iglesias Feijoo coord.) (Madrid: Biblioteca Castro, 2010).
- \_\_\_\_\_. *La dama y galán Aquiles* (Tatiana Alvarado Teodorika ed.) (Biblioteca Áurea Hispánica 90, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013). <https://doi.org/10.31819/9783954872046>
- Cristóbal López, Vicente, “Tempestades épicas,” *Cuadernos de investigación filológica* XIV, (1988), 125-148. DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2143>
- Diccionario Hispánico de Tradición Clásica*, en prensa. <https://www.ucm.es/dhtc>
- Esquerdo Sivera, Vicenta, “Aportaciones al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII,” *Boletín de la Real Academia Española* 55, 1975, 429-530.
- Estacio, *Aquileida*, (Antonio M. Bernalte Calle trad.) (Sevilla: Padilla, 2012).
- Fernández López, Jorge y M. Ángeles Díez Coronado, *Tradición Clásica y Literatura Española e Hispanoamericana. Bibliografía y antología temática de textos* (Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2018).
- Fernández Mosquera, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006). <https://doi.org/10.31819/9783865279538>
- \_\_\_\_\_. “El poder y el teatro en las comedias mitológicas de Calderón: la estrategia del poeta,” *Anuario Calderoniano* 13, 2020, 135-150.
- Ferreira, Paulo Sergio Margarido, “A água em cenários grotescos das *Naturales Quaestiones* senequianas,” en *O melhor é a água: da antiguidade clássica aos nossos dias*, coords. José Luís Brandão y Paula Barata Dias (Coimbra: Imprensa da Universidade da Coimbra, 2018), 133-154. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1568-4>
- García Gual, Carlos, *Historia mínima de la mitología* (Madrid: Turner, 2014).

- García-Reidy, Alejandro, “Las comedias religiosas de Calderón en la escena barroca: posibilidades y límites a partir de la base de datos CATCOM,” *Criticón* 130 (2017), 93-107. <https://doi.org/10.4000/criticon.3462>
- Greer, Margaret, “*Eco y Narciso* de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición,” en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. A. Bognnolo, F. del Barrio de la Rosa, M. del Valle Ojeda, D. Pini, A. Zinato, (Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, 2017), 547-556.
- Hesse y McCrary, “The Mars-Venus Struggle in Tirso’s *El Aquiles*,” *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956), 138-15. <https://doi.org/10.3828/bhs.33.3.138>
- Leza Cruz, José Máximo, “‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramaturgias en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII,” coords. Miguel Ángel Marín López y Juan José Carreras López, *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de la Rioja, 2004), 47-76.
- Manrique Frías, Gerardo, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares* (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Juan Antonio López Férez (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010).
- Navarrete Orcera, Antonio Ramón, “El mosaico romano de Santisteban del Puerto (Jaén): *Apolo y Marsias* y *Aquiles en la isla de Esciros*. Paralelos iconográficos,” *Thamyris* 3 (2012), 273-312.
- Ovidio, *Metamorfosis* (Barcelona: Juventud, 2002).
- Paula Mellado, F. de. *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, tomo 1 (Madrid: Establecimiento tipográfico de D. Francisco Paula Mellado, 1846).
- Profeti, Maria Grazia, “‘*Eco e Narciso*’ tra Calderón e Gozzi,” en Maria Grazia Profeti ed., *Comedia e música tra Spagna e Italia* (Firenze: Alinea Editrice, 2009), 225-246.
- Reichenberger, A., “The counts Harrach and the Spanish theater,” en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos* vol. II (Madrid: Castalia, 1966), 97-103.



- Rodríguez Cuadros, Evangelina, "Mito e intertextualidad en *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca," *Homenatge a Amelia García Valdecasas. Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* vol. II (Valencia: Universitat de Valencia, 1995), 675-696.
- Real Torres, Carolina, "Vida y muerte de un mito: Aquiles de Homero a Goytisolo," *FORTVNATAE* 16 (2005), 237-247.
- Ruiz Esteban, Yolanda, *El mito de Narciso en la literatura española* (Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 1989).
- Reid, Jane, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, vol. I (New York-London: Oxford University Press, 1993).
- Stein, Louise, "El Manuscrito Novena," *Revista de Musicología* 3 (1980), 197-234. <https://doi.org/10.2307/20794719>
- Valbuena Briones, Ángel, "El tratamiento del tema de Eco y Narciso en Calderón," *Hispania* 74, n° 2 (1991), 250-254. <https://doi.org/10.2307/344798>
- Vinge, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (Lund: Gleerups, 1967). <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.1969.tb00217.x>

Recibido: 17 de septiembre de 2020  
Aprobado: 2 de noviembre de 2020