

LA TRANSMISIÓN RENACENTISTA

En varios lugares nos hemos referido al necesario paso que se produce entre los textos mitológicos originales y su presencia en los textos dramáticos áureos. Sin prejuzgar que no existan transmisiones diferentes de orden menor, la mayor parte de la mitología grecolatina en el teatro áureo viene de las *Metamorfosis* de Ovidio y no de manera directa, sino a través de los variados recopiladores, traductores y comentaristas tardomedievales y renacentistas. También hemos defendido la deuda de los autores áureos con estos comentaristas, entendiendo en todo caso que su función no es la de la mera traducción, sino que constituyen, en sí mismos, un marco moral interpretativo de su época²⁶.

Ha de aceptarse la afirmación en su justa medida: el universo mitológico áureo es mucho más amplio y complejo, pero el texto ovidiano, tamizado a través de autores como Pérez de Moya, Jorge de Bustamante, Baltasar de Vitoria, Gregorio Silvestre o Pérez Sigler forma una columna vertebral ineludible de este universo²⁷.

Uno de los autores más consultados por los dramaturgos áureos a la hora de componer sus comedias mitológicas es, sin duda, Juan Pérez de Moya. Lo curioso es que el mito que nos ocupa no aparece recogido como tal en la obra de Pérez de Moya. Puede parecer gratuito referir aquí la no participación de este autor en la transmisión de este mito en concreto, si bien resulta pertinente advertirlo porque acaso esta circunstancia nos ayude a componer el contexto completo de esta fábula y de su transmisión. Como decíamos al principio, el hecho de que sea una historia mítica de índole exclusivamente romana ya la dota de cierta exclusividad, si a ello le añadimos su mencionada incomparecencia en una obra ineludible de la transmisión renacentista eso nos ayuda a valorar hasta qué punto el que nos ocupa es un mito de segunda fila, poco transitado en general y nos plantea dudas, interesantes, acerca de las razones para su elección. Si bien la fábula como tal no es recogida en la obra de Pérez de Moya, sí está presente el análisis moral de uno de sus personajes principales, Circe, y la interpretación que se hace de una de sus «artes» habituales, presente en varias ocasiones en la comedia, la transformación de hombres en animales: «Que mudase a los hombres en varios animales, es decir, que de la corrupción de una cosa no nace otra de la misma forma, sino muy diversa de lo que se corrompe»²⁸.

²⁶ Juan Antonio Martínez Berbel, “El entremés de los degollados, de Calderón de la Barca y su deuda con la mitología clásica”, *Híporifo* 8.2 (2020), 321 y ss.; “De Orfeo a Orfeo: mito y exégesis en el teatro de Lope y Calderón”, *Anuario Calderoniano* 7 (2014), 204 y ss.; *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003), 29 y ss.; «Puso el honor dragones de Medea: sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope», *Criticon*, 87-89 (2003), 481 y ss. Para la adaptación lopesca de los mitos a la fórmula de la comedia nueva, véase también Agustín Sánchez Aguilar, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010).

²⁷ Martínez Berbel, 2003, *ibídem*.

²⁸ *Philosophía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a todos estudios*, Madrid, Francisco Sánchez, 1585. Edición moderna, *Philosophía secreta* (Madrid: Cátedra, 1995), 549.

Hay otro autor que compone una obra muy similar a la de Pérez de Moya, y es Baltasar de Vitoria²⁹. En ambos casos nos encontramos con producciones que no son, formalmente, traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, por más que sea ésta la principal fuente de ambas; son, por el contrario, compendios generales, creados con vocación de servir de obras de consulta o referencia. En el segundo caso, en Baltasar de Vitoria, sí que se recoge esta fábula en concreto, con algún cambio significativo respecto a la versión original y a sus traducciones. Por ejemplo, Canente se convierte en río, y no en nube, como ocurre en el resto de versiones. Este tipo de detalles, a menudo, pueden constituir en sí mismos la prueba del uso de una determinada fuente y no de otra.

Las versiones de Jorge de Bustamante,³⁰ Pérez Sigler³¹ o Sánchez de Viana³² constituyen formalmente traducciones de todos los libros y, por ende, recogen versiones muy similares del mito. Eso no significa que no contengan pequeñas diferencias en las traducciones o comentarios a las mismas, como los rituales de Circe a la hora de transformar a sus oponentes. Como se ha advertido antes, estos pequeños detalles son fundamentales a la hora de establecer filiaciones concretas con las fuentes, como suele ocurrir con muchas de las de Lope³³ en las que un error en la traducción, por ejemplo, asumido por el dramaturgo, es determinante para obtener el antecedente. Sin embargo, no es el caso de la obra que nos ocupa, que se caracteriza por ser poco escrupulosa en el respeto de los pormenores de sus fuentes; lo que pone de manifiesto que la intención de sus autores no es, ni mucho menos, ser fieles con el mito, ni tan siquiera en el respeto al argumento general.

DESARROLLO DE LA FÁBULA Y CARACTERÍSTICAS DE LA COMEDIA

La obra comienza con la presentación del príncipe Pico —que será identificado también como Laurente— mientras disfruta de la caza con su comitiva. Hay que recordar que en la fábula original, y en sus traducciones y versiones, Pico es rey, no príncipe. Su «degradación», en este caso, tendrá un significado particular en la comedia, toda vez que hay un juego argumental añadido al desarrollo original que tiene que ver con posibles matrimonios principescos, relaciones con otras monarquías cercanas que no están en las fuentes. Se trata de un probable guiño de los autores al contexto de creación de la obra, encargada para Mariana de Austria, hija del emperador Fernando III y casada con su tío Felipe IV para consolidar la dinastía y dar un heredero a la corona española. Mientras que la promotora del evento, la infanta María Teresa, se

²⁹ *Teatro de los dioses de la gentilidad*, primera Salamanca, 1620, segunda Salamanca, 1623.

³⁰ *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, Amberes, Juan Steelsio, s/a, ¿1542? Edición moderna, *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, (Würzburg-Madrid: Clásicos Hispánicos, 2017).

³¹ *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón, traducidos en verso suelto y octava rima: con sus alegorías al fin de cada libro* (Burgos: Pedro Osete, 1609).

³² *Las transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino, en tercetos, y octavas rimas por el Licenciado Viana, en lengua vulgar castellana*, (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1589).

³³ Véase Martínez Berbel, *El mundo mitológico*, 2003.

convertiría siete años después en reina de Francia al contraer matrimonio con Luis XIV.

La muerte de un jabalí a manos del príncipe da lugar a una conversación jocosa, lo cual se convertirá en una constante en la obra: la aparición de excursos, en muchos casos con escasa vinculación con la trama, que tienen la mera intención de dar un tono frívolo, en ocasiones diríase que casi farsesco, a la representación, que la aleja del discurso sofisticado que suele considerarse característico de estas comedias.

La aparición de Circe, junto con Clavela, su criada, en un carro de dragones, materializa en escena otro de los rasgos de la obra, que no es otro que el recurso a la tramoya y a la explotación espectacular de los movimientos dramáticos. La utilización de un gran número de personajes también es una constante de la comedia, y esto constituye en sí mismo otro elemento importante en el cotejo con la fuente: únicamente Pico, Circe y Canente pertenecen al desarrollo original de la fábula, siendo el resto de personajes creación *ex profeso* de los autores, que puede tener que ver con el hecho de que se trate de una obra con música que se enriquece con la participación coral.

Circe ofrece posada al príncipe Pico, quien entabla conversación amable con la hechicera, a la que confunde, y no será la única vez que esto sucede, con Diana, que es la diosa a la que estarán consagradas las ninfas de la zona, entre ellas Canente.

Circe provoca el estallido de una tempestad, debemos entender que para forzar a que el príncipe se pliegue a sus deseos. Las acotaciones, que en una obra con tanto recurso a lo espectacular son de un gran interés, inducen a pensar que los personajes salen del tablado y deambulan entre el público, algo que sucederá en más ocasiones en el desarrollo de la comedia. Circe, al tiempo que declara su verdadera identidad, muestra claramente al príncipe su afición por él, pero en el mismo parlamento le advierte de los peligros de desairarla. Pico se encomienda a Diana al tiempo que huye de Circe, en tanto que ésta jura venganza.

Asistimos en este momento a un escarceo amoroso entre los criados de Pico, Bato y Fileno, y la asistente de Circe, Clavela, si bien es éste un elemento que tendrá un desarrollo muy tenue a lo largo de la comedia, sin llegar a conformar un argumento o conflicto secundario.

Archimidonte, mago al servicio de Pico, y Fileno buscan al príncipe, perdido durante la tormenta, cuando encuentran un coro de ninfas. Oyen que éstas hablan acerca de cómo Pico se ha quedado estupefacto escuchando cantar a Canente en el templo de Diana, y ésta constituye la presentación, indirecta, de Canente y de la relación con Pico, que es uno de los cambios más singulares en la obra respecto a las fuentes originales. Pico y Canente son esposos en la tradición ovidiana y desde el principio la injerencia de Circe es una tentación hacia el adulterio, mientras que en la comedia se conocen antes Circe y Pico que éste y Canente. Esto da lugar a un enriquecimiento del argumento, pues se pueden, como veremos, mantener equívocos en la identificación de los personajes femeninos y, en general, acerca tímidamente el argumento de la comedia a las de enredo, manteniendo durante más tiempo la intriga de hacia dónde van a ir las inclinaciones amorosas de unos y otros. El contexto de un

matrimonio consolidado, como el de las fuentes, hubiera puesto más problemas a la observación del decoro o hubiera inclinado la balanza hacia un drama de honor.

Cuando la comitiva se aproxima al templo de Diana oyen cantos y asistimos a esta escena:

<i>Música</i>	Este monte de Diana, porque en todas partes vence el imperio del amor, selva de Venus parece. No está seguro en el templo, cuando a retirarse viene de las flechas de Cupido, el corazón más valiente.
<i>Archimidonte</i>	Este hechizo del oído, este halago lisonjero, del corazón más severo es el peligro temido con que el cielo amenazaba en la forma que tenía, cuando el Príncipe nació. Y lo que yo recelaba, que no lo llegase a oír, era todo mi desvelo. (fol. 7v)

Archimidonte parece estar hablando de una profecía que escuchó cuando nació Pico, que ahora se está cumpliendo. Es ésta una innovación absoluta respecto a las versiones clásicas de la fábula, donde las aventuras de Pico y Canente comienzan *in medias res*, ya que de los dos amantes no se sabe ningún antecedente antes de sucederse las vicisitudes con Circe. Sí es cierto que la profecía, incorporada aquí por los autores áureos, encaja bien con lo que podríamos llamar el espíritu de la obra, pues es un elemento muy común tanto en el mundo mitológico grecolatino como en la propia comedia aurisecular.

Se produce en este momento un excursus, abrupto en términos dramáticos, en el que Archimidonte relata la infancia y contexto de Pico. Este tipo de pasajes tangenciales, muy tímidamente relacionados con la trama en sí, son comunes en la obra, argumentalmente mal hilvanada, donde, como se ha dicho, lo espectacular prima sobre cualquier otra consideración.

Pico relata que ha conocido entre las ninfas de Diana a una que lo ha obnubilado; innovando respecto a la fábula original, como hemos comentado. Pico se muestra ante Canente y le declara su afición, pero ella lo rechaza y le recrimina molestar a una ninfa de Diana. El juego continuado de requiebros y rechazos, Pico-Circe, Canente-Pico, entra a formar parte más del universo dramático de la comedia áurea que de la estructura básica de la fábula. Y este juego continúa de manera inmediata, ya que en la siguiente escena será Circe la que se queje del desprecio de Pico. Es curioso comprobar cómo el lamento de Circe responde a los cánones del género, pero

apartándose de la historia mítica, es decir, humaniza a la diosa y la hace más vulnerable, más amable al espectador³⁴.

Circe implora a Cupido y Venus, porque no le dan satisfacción a su queja. Venus le advierte que el príncipe se enamoró —de otra, se entiende— «después» de conocer a Circe. Pico y Circe están en medio de su conversación cuando Canente llega y se detiene al verlos. Al sospechar que están teniendo un encuentro amoroso irrumpe en la escena y reprende a su reciente amado. Es bastante evidente que el cambio en el orden de los enamoramientos está sirviendo al objeto de adaptar la fábula original al formato dramático del «trío» o supuesto trío, que hace aparecer otro ingrediente básico de la comedia áurea como son los celos, y con ellos nuevas situaciones dramáticas que potencian el equívoco y los desencuentros. La siguiente escena es un ejemplo perfecto de la explotación de estos elementos. Circe reprende a Canente por su irrupción y deja entrever la confusión que ésta ha sufrido y concluye su parlamento con una amenaza velada, advirtiendo de su condición divina, antes de marcharse:

¡Qué grosero proceder,
y qué arrojado juzgar!
Después es el sentenciar,
y primero el conocer.
Vuestro desenfado necio
mayor desquite pedía,
pero la modestia mía
le toma con el desprecio. (fol. 11v.)

Pico trata de justificarse con Canente, que continúa airada, cuando se oyen gritos de advertencia que avisan de la llegada de un león. Pico reduce valerosamente al animal y aun se lanza a perseguirlo. Sabemos de su hazaña, que sucede fuera de escena, merced al relato de Canente, en un ejemplo del uso de la ticoscopia muy cercano al pasaje de la *Iliada* que da origen a esta técnica, en el que Helena presencia la lucha de Paris desde un muro en la guerra de Troya, o el de la Antígona de Eurípides describiendo el campo de batalla desde la misma posición³⁵. Aunque el uso de este recurso es abundante en la épica y en el teatro, donde se muestra especialmente útil en las comedias mitológicas³⁶, su utilización concreta tan apegada a los modelos griegos demuestra la sólida formación clásica de Luis de Ulloa, antes comentada.

³⁴ En la comedia lopesca *El Perseo* asistíamos, bastante antes, a una metamorfosis similar. En aquel caso era la pérfida Medusa del mito original la que se convertía, en la comedia del Fénix, en una dama a la usanza clásica, desechada por su amado. Es éste un elemento de sumo interés, que abordaremos en futuros trabajos, dado que en el presente nos aleja de las intenciones iniciales.

³⁵ *Iliada*, libro III (vv. 121-124); las *Phoenissae* de Eurípides. Véase: Pamela Díaz “Ticoscopia cidiana y visión épica”, en A. Montaner Frutos (coord.), *Sonando van sus nuevas allent parte del mar. El cantar de mio Cid y el mundo de la épica* (CNRS: Presses Université de Toulouse, 2013) 68 y ss.

³⁶ Véase el estudio de las abundantes apariciones en la comedia mitológica de Calderón, en María Isabel Rodríguez, *El espacio y la técnica dramática en Calderón. Las comedias mitológicas cortesanas* (Tesis doctoral, dirigida por Ana Suárez Miramón, UNED, 2016). Para su funcionalidad en el teatro áureo, véase

La primera jornada concluye con la intervención de Cupido que advierte a Canente de que se enamorará inevitablemente del príncipe a causa de sus flechas.

En la segunda jornada presenciamos el intento de venganza de Circe, al conocer la noticia de la boda entre Pico y Canente. Para ello, los autores compaginan su condición de hechicera y transformadora de hombres, conocida por los espectadores, con la de segunda dama de comedia dispuesta a utilizar cualquier medio para conseguir el amor de Pico. Entran en juego en este momento los criados, quienes actúan siguiendo las indicaciones de Circe: Fileno engaña a su señor ante la promesa de conseguir el favor de Clavela y ésta se transfigura en un hombre gracias a un encantamiento de Circe y finge ante Canente que es un príncipe de un reino cercano. Pico cae en la trampa e interviene celoso para encararse con la disfrazada Clavela, quien es salvada por Circe que la hace volar fuera de escena, en otro de los numerosos ejemplos de uso de la espectacularidad.

Continúa el juego de acercamientos y rechazos de Circe hacia Pico y de éste hacia la ninfa, aderezado de pasajes musicales, como el lamento de Canente por el sufrimiento que le provoca el amor, y de soluciones dramáticas a veces complejas y bien conseguidas, como el diálogo entre Canente y Clavela, con Circe y Pico «al paño», hablando en aparte.

La autoría de Luis de Ulloa concluye a mitad de este segundo acto, con una escena muy efectista en la que Cupido muestra a Circe, mágicamente, una visión en la que Pico y Canente aparecen juntos en una sala, y cuando la hechicera se lanza contra la ilusión, ésta desaparece.

Respecto a la inserción de personajes, cabe destacar además la participación del mago Archimidonte, sin duda el más interesante de los contruidos *ex novo* por los autores para la comedia. En este sentido, Rodrigo Dávila recoge el testigo de su colaborador y continúa, en este punto, desarrollando la caracterización del mago como una suerte de contrapunto a Circe al servicio del príncipe Pico. En la siguiente escena Fileno llega al estudio de Archimidonte, que está usando sus artes astrológicas para ver el futuro del príncipe³⁷. Luego invoca a Plutón, que aparece en escena. Éste, cual oráculo, confirma a Archimidonte que el amor del príncipe y la ninfa crecerá, como lo harán los peligros divinos que lo estorbarán, personalizados en Circe. Todo esto comunica Archimidonte a Pico, confirmándole que él se encargará de librarle de las acechanzas de Circe. Como curiosidad añadida podemos decir que Archimidonte parece saber que el príncipe al que se enfrentó Pico, Clavela, fue fingido: «Cierto príncipe sabino, / a competirte se opuso, / (cuyo engaño hoy te reservo)» (18v).

Sin transición, nos encontramos en el bosque de Diana, donde el acto concluye con una concentración de personajes, que vuelven a dar otro giro de tuerca al enredo, a través de la utilización de nuevo del equívoco, esta vez para que Canente sienta celos de una cita que Pico concierta con Clavela para concluir el duelo con el supuesto

Arellano, "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3 (1995), 411-443.

³⁷ En un parlamento lateral al argumento relata los suplicios del Hades, que suelen aparecer todos juntos: Sísifo, Tántalo, etc., en ésta y en otras comedias.

príncipe. Por otro lado, la pugna entre los dos magos cierra el acto con la violencia de Circe, que intercepta una carta de aviso de Archimidonte a Canente, arrebatándosela a Bato a quien aplasta bajo una roca.

Comienza la tercera jornada con Bato hablando bajo la piedra con la que Circe lo aplastó e introduciendo jocosamente la escena. El príncipe conoce por el criado que la advertencia no ha llegado a Canente y sale a buscarla, mientras Circe pone en práctica su último engaño para intentar conseguir el amor de Pico: se esconden todos, salvo Clavela, quien, merced a un encantamiento, mueve los labios, pero la voz que se oye cantar es la de Canente; algo que debió de resolverse escénicamente mediante un ejercicio de ventriloquía. Como el escenario está a oscuras, Pico queda obnubilado por la dama y, cuando ésta sale de escena, intenta seguirla, pero es obstaculizado por Circe. Se hace la luz en el teatro y Pico descubre a la hechicera. Ésta, después de un monólogo frenético, vuelve a poner al príncipe ante una disyuntiva: o su amor o su venganza. Al ser rechazada de nuevo toca al príncipe con su vara y éste comienza a convertirse en ave.

Canente conoce lo ocurrido por boca de Bato, quien le transmite las últimas palabras que le dedicó Pico:

Y dijo al despedir, lacio
del espíritu esferoso:
«Bato, dile a la que adoro,
que a vista de su palacio,
sobre algún sauce eminente
asistiré sin mudanza,
siendo de Circe venganza
siendo triunfo de Canente» (28v).

Se desmaya Canente de dolor, pero el dramatismo del momento se ve rebajado por una broma de Bato. Cuando se despierta, la ninfa comienza a cantar e inicia su metamorfosis: «Desde que comienza a cantar Canente, lo que le sigue, va rodeándola una nube sutil y vaporosa: y acabar de fenecer el canto, y acabar de ocultarse dentro de la nube, ha de ser todo uno, y la nube ha de subir a lo alto del teatro» (28v).

Aparece Archimidonte, que entona un monólogo en el que invoca a los dioses en favor de los desdichados amantes: «Aparécese en lo interior del teatro Júpiter en medio, con sus insignias: Saturno, y Marte a sus lados, Apolo y Mercurio en otras dos apariencias, y Venus, y la Luna en otras dos, y debajo de todos en un globo de nubes Cupido con sus insignias, y atributos» (fol. 29 v)³⁸.

Los dioses responden uno por uno a la queja de Archimidonte, que relata lo acontecido, en un claro ejemplo de extensión innecesaria para el argumento, pues el

³⁸ Esta referencia a las insignias y atributos es muy relevante: al igual que en la iconografía hagiográfica, los héroes y dioses griegos tenían una serie de marcas en su apariencia y vestuario que los debía de hacer inmediatamente reconocibles para el público sin necesidad de ser formalmente presentados. Esto es una constante en la comedia mitológica.

público lo ha visto. Los dioses hacen llegar a Circe y Cupido lidera entonces la escena, obligando a la restitución de los estados de los amantes.

El desenlace es invención de los dramaturgos, ya que no consta ni en las fuentes originales ni en ninguna de las traducciones o versiones de la fábula. Aparece una estatua representando a Pico, que vuelve a su ser ante el público. Del mismo modo aparece una nube, que al desvanecerse vuelve a hacer aparecer a Canente. La alegría de los amantes pone fin a la comedia, si bien ésta no acaba en un punto determinado. Canente queda cantando en escena, y se integra en el «sarao» final. Según comienza a cantar la van acompañando parejas de ninfas, que se unen a su canto, de dos en dos, adornada cada pareja con una flor diferente. Se suman luego el Portugués y Juan Rana, de lirios, que han protagonizado uno de los entremeses.

Este sainete supone el homenaje final a la anfitriona, personificada en la rosa, a quien se menciona explícitamente (v. 72), así como la dolencia que ha ocasionado la celebración y en la que fue atendida por sus meninas (vv. 38-41). Curiosamente, la versión del sainete publicada exenta³⁹ presenta unos versos introductorios en los que la propia Canente resta importancia al desenlace de la comedia, para llevar la atención del público al homenaje a la reina:

Al acabar la comedia, dice Júpiter, en dándose las manos Pico y Canente.

Júpiter: Celebre el mundo este insigne
 triunfo del amor.
 Canente: No es este
 triunfo el que ha de celebrarse.
 Pico: Pues, ¿cuál?, si es tanta mi suerte.
 Canente: Yo lo diré.
 Si queréis que lo diga,
 Escuchad, atended,
 que me vuelvo a ser Canente
 del asunto en que empecé.
 Esperando están la rosa
 cuantas contiene un vergel... (vv. 1-11)⁴⁰.

En el texto de la *Fiesta*, no hay más transición que la presencia de Canente, quien sin salir de escena comienza a cantar a partir del v. 10 de los citados. Fin de la fiesta.

³⁹ Véase Antonio de Solís, “Sainete”, en *Varias poesías* (Madrid: en la imprenta de Antonio Román, 1692), y “Sainete”, en Antonio de Solís. *Teatro breve*.

⁴⁰ Citamos por la edición de Alain Bègue, “Sainete”, en Antonio de Solís. *Teatro breve*, 356-7.

CONCLUSIONES

En un trabajo como el que nos ocupa, que pretende ser un primer acercamiento a una obra bastante desconocida para la crítica del teatro aurisecular, no es nuestra intención profundizar en todos los elementos posibles de análisis, sino, apuntar cuáles son, a nuestro juicio, dichos elementos, que merecen, y tendrán, estudios pormenorizados posteriores.

En primer lugar, si atendemos a la elección del mito, es reseñable que se trate de una fábula latina de carácter menor, ausente de uno de los transmisores habituales, que requiere un amplio conocimiento del mundo clásico y mitológico por parte de los autores, como parece que era el caso, al menos de Luis de Ulloa a juzgar por su formación y por el resto de su producción. Por otro lado, es posible que esta elección se vea motivada por el uso que se pretendía hacer del relato mítico, más allá de la libertad que se utilizaba en este subgénero dramático. El compromiso de los autores con la fábula original es sucinto: se relata lo sustancial, pero entrando mínimamente en los detalles. Se podría decir que la fábula está dibujada con trazo muy grueso y, de hecho, el cambio más significativo es el final, alterado de manera definitiva, pues las metamorfosis de los protagonistas son revertidas para el fin de fiesta, algo que cambia completamente el sentido del mito. La ocasión feliz parecía requerir un desenlace amable, que lo alejara de la tragedia.

No obstante, aunque sea una fábula menor y transformada, ha sido elegida de manera intencionada, por ser un mito fundacional, que entronca el poder terrenal (reyes, república e imperio romanos) con el poder divino legendario, vinculando de manera precisa los antecedentes históricos-legendarios de Roma, los de los pueblos que habitaban el Lacio (laurentes, sabinos, latinos etc.) con la divinidad. Al mismo tiempo se establece una conexión secundaria con la más antigua mitología griega, pues los latinos reciben a Eneas quien, en su huida del desastre de Troya, lleva con él también sus orígenes divinos. No es nuevo esto pues ya lo había hecho Lope, con un esquema (intencional) muy similar, al relatar esto, pues con la misma laxitud que Ulloa y Dávila, el mito de los argonautas en la comedia *La fábula de Jasón*. Nada mejor para una jornada dedicada a la mayor gloria de la reina.

Esto nos conecta con la segunda característica fundamental, que es el hecho de hallarnos ante una obra de circunstancias, en la que el género y el contexto para el que fue creada condicionan de manera absoluta el desarrollo argumental de la misma. Desde un punto de vista visual y escénico, se trata de una obra palaciega concebida por y para el espectáculo. Muchas acotaciones nos dan cuenta de esta espectacularidad e incluso de la minuciosidad con la que los autores van marcando el desarrollo escénico:

Entranse por un lado del teatro, y mudase la librería en el bosque de Diana, y salen todos cuatro por la otra parte, sin cesar la representación» (fol. 19).

Comienza a aparecer la luna, imitada muy bien, como parece de noche en el cielo, y va muy despacio pasando de un lado al otro del teatro, de modo que dure el pasar todo el tiempo que durare la música de las ninfas (fol. 27v).

La transformación de Pico y de Canente o la propia aparición de los dioses al final de la comedia son buenos ejemplos de lo que afirmamos. El número y la intensidad de los recursos espectaculares nos sitúan en una producción concebida para el disfrute visual y para la excitación de los sentidos. Incluso asistimos a algunos recursos que, sin exigir una gran tramoya, continúan incidiendo en la idea de sorprender permanentemente al espectador, como ocurre con el mencionado juego de ventriloquía que debió de ser muy del agrado del público asistente o con la utilización de la presencia «al paño» para generar equívocos. Elementos coadyuvantes con lo anterior son la cantidad de acotaciones, implícitas y explícitas y los apartes.

Por otro lado, existen un gran porcentaje de parlamentos cantados, con una profusión que bien pudiera estar situándonos ante una suerte de ópera o fiesta cantada con tono en ocasiones farsesco⁴¹. Es posible que esta circunstancia sea además la causa de la abundancia de personajes, que crean escenas concurridas y corales, así como de la extensión, a veces forzada, del texto. Otras inclusiones, no obstante, resultan interesantes y merecedoras de un estudio independiente, como es el caso del personaje del mago Archimidonte o del papel otorgado a Cupido.

Lo anterior se complementa perfectamente con el manejo de los elementos dramáticos en función de la finalidad última de crear una obra fácil y agradable: se huye con frecuencia del discurso sofisticado que suele considerarse característico de estas comedias. Hay una ausencia casi total de una trama secundaria, siendo por otro lado la trama principal de un desarrollo bastante lineal, por más que la fábula original haya sido complicada, muy levemente, para dotarla de ciertos elementos que aumentan el juego dramático. Esto se refleja de manera evidente en el constante uso de equívocos que prolongan el enredo entre el trío protagonista. No existe, como decimos, más trama que la de Pico, Canente y Circe, para quienes se busca un nivel de humanización y un estatus, —de galán y damas de comedia sin vínculos previos— para dar juego a los celos, al enredo y huir de dramas conyugales. Los criados son, como era de esperar, meros agentes coadyuvantes cómicos, pero sus parlamentos están a menudo desgajados del discurso principal y sus comentarios se tornan extemporáneos. A veces son protagonistas de escenas creadas *ad hoc*, no presentes en la fábula mitológica, con el solo objeto de sorprender y divertir, como ocurre con la escena en la que Bato comienza la jornada tercera hablando bajo la piedra en la que lo ha confinado la hechicera.

⁴¹ Para confirmar estos extremos, sería necesario un estudio de los pasajes cantados, a la vista de la partitura, que dejamos para otra ocasión. A este respecto ha habido alguna aproximación a la obra, como la de Álvaro Torrente, “Orígenes de la zarzuela”, en *Ensayos de teatro musical español*, publicación digital de la Fundación Juan March, [consultado el 30-10-20, en https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=9&sclient=psy-ab&ved=0ahUKEwi-3v-Sw9_sAhVJ4OAKHXbuCt4Q4dUDCA0&uact=5], quien comenta un pasaje concreto interpretado siguiendo modelos italianos y con un «estilo próximo al recitativo».

En definitiva, estamos ante una comedia de encargo construida con el objeto de poner el argumento al servicio de la circunstancia y de lo espectacular, adaptando la fábula al universo dramático áureo pero sobre todo a la circunstancia, en la que hasta el número de personajes crece de manera desorbitada e innecesaria, con el objeto de ofrecer un espectáculo multimedia, en el sentido más contemporáneo del término.

Una comedia interesante sin duda, quizá no por su calidad textual, pero sí como representante de las características del teatro cortesano de mitad de siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano Ayuso, Ignacio Arellano, "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3 (1995): 411-443.
- , (coord.), *Parainfos, segundones y epígonos en la comedia del Siglo de Oro* (Barcelona: Anthropos, 2004).
- Aresi, Laura, *Nel giardino di Pomona: le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017).
- Bustamante, Jorge de, *Las Metamorphoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, Amberes, Juan Steelsio, s/a, ¿1542?*. Edición moderna: *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, ed. María Jesús Franco Durán (Würzburg-Madrid: Clásicos Hispánicos 68, 2017).
- , *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca: 1620).
- Cassol, Alessandro y Blanca Oteiza, *Los segundones, importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular: actas del congreso internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, (Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2007).
<https://doi.org/10.31819/9783865279583>
- Chaves Montoya, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004).
- Cuéllar González, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. 2017, esto.es (consultado el 31 de agosto de 2020).
- Díaz, Pamela, "Ticoscopia cidiana y vision épica", en A. Montaner Frutos (coord.), *Sonando van sus nuevas allent parte del mar. El cantar de mio Cid y el mundo de la épica* (CNRS: Presses Université de Toulouse, 2013): 67-86.
<https://doi.org/10.4000/books.pumi.38351>
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Política y hacienda de Felipe IV* (Madrid: Derecho Financiero, 1960).
- Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y la fiesta en el Siglo de Oro* (Madrid: Laberinto, 2002).
- Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reyna nuestra señora doña Mariana de Austria: ejecutose en el salón del palacio de el Buen Retiro y después en su Coliseo. Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente de Santo Tomás [1656].*

- Flórez Asensio, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras* (Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2004).
- García García, Bernardo, *El ocio en la España del Siglo de Oro* (Madrid: Akal, 1999).
- García Aráez, Josefina, *Don Luis de Ulloa y Pereira* (Madrid: CSIC, 1952).
- Granja, Agustín de la, “Comedias españolas del Siglo de Oro en la Biblioteca Nacional de Lisboa (séptima serie)”, en Carmen Saralegui Platero, Manuel Casado Velarde (eds.), *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al profesor Fernando González Ollé* (Pamplona: EUNSA, Gobierno de Navarra, 2002): 387-401.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1981).
- Justa poética celebrada por la Universidad de Alcalá... en el nacimiento del Príncipe de las Españas (D. Felipe Próspero). Publícala el doctor Francisco Ignacio de Porres* (Alcalá: por María Fernández, 1658).
- Lara Garrido, José y M.^a D. Martos Pérez, “Ulloa y Pereira, Luis de”, en P. Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII, vol. I* (Madrid: Castalia, 2010): 531-555.
- Lobato, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes* (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2014).
<https://doi.org/10.31819/9783954877959>
- , “Nobles como actores. El papel activo de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Asturias”, en Bernardo José García y María Luisa Lobato, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro* (Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007): 89-114.
<https://doi.org/10.31819/9783964565792-004>
- , “Teatro, poder y diplomacia en la España de los Austrias: Solís, Antonuzzi y Cosme Pérez celebras a Felipe Próspero (1658)”, en J.M. Díez Borque (dir.), E. Borrego Gutiérrez y C. Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los siglos de oro* (Madrid: Visor, 2009): 79-98.
- Lobato, María Luisa y Alicia Vara López (eds.), *RILCE: Revista de filología hispánica. Ejemplar dedicado a: Colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro*. 35, 3 (2019). <https://doi.org/10.15581/008.35.3.745-50>

- Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.
- , “«Puso el honor dragones de Medea»: sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope”, *Criticón*, 87-89 (2003): 479-92.
- , “De Orfeo a Orfeo: mito y exégesis en el teatro de Lope y Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 7 (2014): 197-213. <https://doi.org/10.31819/9783954877997-010>
- , “*El entremés de los degollados*, de Calderón de la Barca y su deuda con la mitología clásica”, *Hipogrifo*, 8.2 (2020): 321-338.
- Matas Caballero, Juan (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017).
- (dir.), *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*. Universidad de León [Consultable en http://ulecec.unileon.es/?page_id=15]
- Moreno Muñoz, María José, *La danza teatral en el siglo XVII* (Tesis doctoral, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2017).
- Pérez de Montalbán, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre escritos por los más esclarecidos ingenios. solicitados por el doctor Juan Pérez de Montalbán que al Excelentísimo Señor Duque de Sessa, heroico, magnífico y soberano mecenas del que yaze ofrece, sacrifica y consagra* (Madrid: Imprenta del Reyno, 1636).
- Pérez de Moya, Juan, *Philosophía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a todos estudios* (Madrid: Francisco Sánchez, 1585). Edición moderna de Carlos Clavería (Madrid: Cátedra, 1995).
- Pérez Sigler, Antonio, *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón, traducidos en verso suelto y octava rima: con sus alegorías al fin de cada libro* (Burgos: Pedro Osete, 1609).
- Pompa funeral, honras y exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón reina de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el Real Convento de S Gerónimo de la Villa de Madrid. Noviembre 17 y 18 de Noviembre 1644.* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1645).
- Rodríguez Romera, María Isabel, *El espacio y la técnica dramática en Calderón. Las comedias mitológicas cortesanas*, (Tesis doctoral, dirigida por Ana Suárez Miramón: UNED, 2016).

- Ruiz Elvira, Antonio, *Mitología clásica* (Madrid: Gredos, 1982).
- Sánchez Jiménez, Antonio, “El judío en el universo simbólico del poder contexto y subtexto político de La Raquel (1643), de Luis Ulloa Pereira”, en António Apolinário Lourenço, Jesús María Usunáriz Garayoa (coord.). *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro* (Navarra: Universidad de Navarra, 2012): 141-56.
- , “Un debate poético de mediados del siglo XVII: la censura de Gabriel Bocángel a La Raquel de Luis Ulloa Pereira”, *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, II/2 (2014): 55-72.
- Sánchez Aguilar, Agustín *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010).
- Sánchez de Viana, Pedro, *Las transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino, en tercetos, y octavas rimas por el Licenciado Viana, en lengua vulgar castellana* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1589).
- Serralta, Frédéric, “Antonio de Solís y el teatro menor en palacio (1650-1660)”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del coloquio celebrado en Madrid*, 1982 (Madrid: CSIC, 1983), 155-168.
- Soler Gallo, Miguel, “Luis de Ulloa y Pereira. La Raquel”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento. Textos*, n.º 13 (2009): 1-28.
- Solís y Ribadeneira, Antonio de, “Juan Rana, poeta”, en Judith Farré (ed. y coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016): 331-49.
- , Loa para la comedia de Pico y Canente, en Judith Farré (ed. y coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016): 155-69.
- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) don Antonio de Solís y Ribadeneira [...]. Recogidas y dadas a luz por don Juan de Goyeneche, dedicadas a la Excelentísima Señora doña Josefa de Toledo y Portugal Téllez Girón [...]* (Madrid: en la imprenta de Antonio Román, 1692), ff. 198-200.
- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) don Antonio de Solís y Ribadeneira [...]. Recogidas y dadas a luz por don Juan de Goyeneche, dedicadas al Sr. Dtor. Alejandro Metello Sousa y Meneses[...]* (Madrid, por Francisco del Hierro, a costa de Francisco Lasso, 1716), ff. 230-232.

- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) don Antonio de Solís y Ribadeneira [...]. Recogidas y dadas a luz por don Juan de Goyeneche, dedicadas al Sr. Dtor. Alejandro Metello Sousa y Meneses[...]* (Madrid, por Manuel Fernández, 1732), ff. 224-229.
- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en Eduardo Juliá Martínez (ed.), *Piezas teatrales cortas* (Madrid: CSIC, 1944): 222-8.
- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en Alain Bègue (ed.) y Judith Farré Vidal (coord.). *Antonio de Solís. Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016): 351-65.
- , “Los volatines”, en Judith Farré (ed. y coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016): 309-30.
- Álvaro Torrente, “Orígenes de la zarzuela”, en *Ensayos de teatro musical español*, publicación digital de la Fundación Juan March, [consultado el 30-10-20, en https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=9&scient=psy-ab&ved=0ahUKEwi-3v-Sw9_sAhVJ4OAKHXbuCt4Q4dUDCA0&uact=5].
- Ulloa y Pereira, Luis de, *Alfonso Octavo Príncipe perfecto, diuertido por Hermosa, ó por Raquel Hebrera: en rimas castellanas*, s.n., s. l., 1643 [BNE, R. 12137].
- , *Paráfrasis de los salmos penitenciales y soliloquios deuotos*, [s.l.] (por Diego Díaz de la Carrera, 1655). (BNE, R-14952).
- , *Fiestas que se celebraron en la Corte por el nacimiento de Don Felipe Próspero, Príncipe de Asturias. Hace memoria de ellas al Rey Nuestro Señor (Dios le guarde) poniéndolas en las manos de Excelentísimo Señor Marqués de Heliche, don Luis Ulloa y Pereira* [s.l.] [s. n.], [1658] (BNE, R. 4443).
- , *Obras de don Luis de Vlloa Pereira: prosas y versos, añadidas en esta última impresión, recogidas y dadas a la estampa por D. Iuan Antonio de Vlloa Pereira su hijo* (Madrid: Imprenta del Reyno, 1674).
- , *Memorias familiares y literarias del poeta Luis de Ulloa y Pereira* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1925).
- , *La Raquel*, ed. de A. Sánchez Jiménez y J. Sáenz (Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013).

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (Alcalá de Henares: FUE, 2002).

Zugasti, Miguel, "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1995): 167-79.

Recibido: 29 de septiembre de 2020

Aprobado: 13 de octubre de 2020