

CALDERÓN Y EL MITO DE MEDEA

La noche de San Juan de 1636 fue estrenada, en el Parque del Buen Retiro, una comedia de Calderón que debió de suscitar mucha impresión en el público que asistió al estreno. *Los tres mayores prodigios* fue en efecto representada por distintas compañías en tres tabladros diferentes con un despliegue impresionante de escenarios y de efectos especiales¹.

Para esa fecha la producción de comedias mitológicas de Calderón, es decir de zarzuelas y fiestas palaciegas, no había alcanzado todavía sus resultados más altos, ya que el autor se dedicó a su composición después de ser ordenado sacerdote y de ser nombrado dramaturgo oficial de la corte, es decir posteriormente a 1651.

Los tres mayores prodigios fue de hecho el segundo experimento dramático *sui generis* de Calderón después de que en 1635 había sido representada *El mayor encanto amor*, obra también de asunto mitológico². Estas dos comedias son distintas al resto de la producción de los años treinta y además, como ha sido subrayado por De Armas³, tienen algunos evidentes rasgos en común. Calderón, siguiendo una práctica muy corriente en el Siglo de Oro, de la que él siempre echaba mano, escribiendo la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, se autocitó varias veces, tomando evidentemente inspiración de *El mayor encanto amor*.

Ambas obras están protagonizadas por dos personajes mitológicos que tienen mucho en común, ya que son las dos hechiceras más famosas de la antigüedad clásica: Circe, en el *Encanto*, y Medea, en la primera parte de los *Prodigios*. Nada más fácil,

¹ Para detalles acerca de la representación de esta obra véase N.D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage*, Oxford, 1967, pp. 285-287.

² Véase al respecto ALBERT E. SLOMAN, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, 1958, p. 128; THOMAS AUSTIN O'CONNOR, *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, S. Antonio, 1988, p. 136; CALDERÓN DE LA BARCA, *La estatua de Prometeo*, ed. crítica de Margaret Greer, Kassel, 1986, p. 27; W. G. CHAPMAN, "Las comedias mitológicas de Calderón", *Revista de Literatura*, 5 (1954), pp. 38-39.

³ FREDERICK A. DE ARMAS, *The Return of Astrea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington, 1986, p. 139.

por lo tanto; para Calderón que construir y dramatizar en la segunda comedia una Circe-Medea que, aún manteniéndose dentro de la tradición de la Medea mitológica, presenta algunos rasgos específicamente acentuados de la hechicera hermanastra.

El presente trabajo se propone precisamente analizar cómo Calderón ha recreado y retratado la figura de Medea en la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, en relación con las fuentes de las que echó mano. Empecemos por ver cómo este personaje mitológico llegó al alcance del dramaturgo.

A lo largo de la historia de la literatura occidental, Medea, figura de las más fascinantes y poliédricas de la mitología clásica, ha suscitado el interés y estimulado la imaginación de innumerables dramaturgos y escritores. Sea por su dimensión trágica de mujer, que por amor traiciona y mata a sus propios hijos, sea por su caracterización como hechicera, Medea ha sido una fuente constante de inspiración poética. Cuando en el siglo v a.C. Eurípides compuso su tragedia, Medea ya pertenecía desde hacía mucho al bagaje mitológico de los griegos⁴.

De su historia y vicisitudes han sido realizadas innumerables versiones, de las que algunas subrayan las peculiaridades humanas de su carácter y la trayectoria trágica de su destino y otras apuntan a sus connotaciones de bruja y de hechicera, discípula de Hécate y pariente de otra famosísima maga de la mitología clásica: Circe⁵.

Incluso Séneca la pinta como un ser despiadado y demoníaco, símbolo de las fuerzas del mal pero es ya a partir de las *Metamorfosis* de Ovidio que se generaliza la costumbre de retratarla como una bruja poderosa y malvada⁶.

⁴ Ya en el siglo VIII a.C. Hesíodo escribió acerca de Medea y Circe en su *Teogonía*.

⁵ MARIO N. PAVIA, *Drama of the Siglo de Oro. A Study of Magic, Witchcraft and Other Occult Beliefs*, N. Y., 1959, p. 48, nota 8. Pavia cita a autores griegos y latinos que han tratado y elaborado el mito de Medea; entre otros: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Ovidio, Séneca, Lucano. Véase también ANTONIO RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 282-293.

⁶ P. OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, vol. 2, lib. VII, Madrid, 1984, pp. 55-70. La visión de Medea como hechicera que tradicionalmente se ha transmitido procede específicamente de un paso de las *Metamorfosis*: (vv. 179-293) "Tres aberant noctes, ut cornua tota coirent / efficerentque orbem. Postquam plenissima fulsit / et solida terras spectatuit imagine luna, / egreditur tectis uestes induta recinctas, / nuda pedem, nudos umeris infusa capillos, / fertque uagos mediae per muta silentia noctis / incomitata gradus...". "Tres noches faltaban para que los cuernos se juntaran por entero y completaran el disco; cuando en su máxima plenitud brilló la luna y contempló la tierra con su figura cabal, sale Medea de la mansión, vestida con una ropa flotante, con los pies desnudos y cayéndole por los hombros los cabellos desnudos, y a

En la España de Calderón, donde, como en el resto de Europa, se conoce la mitología greco-romana a través de las recientes traducciones llevadas a cabo por los humanistas⁷ y sobre todo a través de la mitografía renacentista⁸ la figura de Medea queda caracterizada totalmente como la de la cruel hechicera. Es significativo que ya los dramaturgos renacentistas, tal como Lope de Rueda, en la *Comedia llamada Armelina*, y Alonso de la Vega, en la *Comedia llamada Tholomea*, recurran al personaje, aun sólo para citarlo brevemente, en calidad de bruja por antonomasia⁹.

En el Siglo de Oro el mito de Medea ha sido teatralizado por algunos de los mayores dramaturgos de la escena española: Lope, Calderón y Rojas Zorrilla respectivamente en *El vellocino de oro*, el primer acto de *Los tres mayores prodigios* y *Los encantos de Medea*. Lope y Calderón tratan la historia de Medea y de Jasón en su primera parte, hasta la conquista del vellocino de oro y la huida de la pareja de Colco y es posible encontrar algunos puntos en común entre las dos comedias, lo cual nos hace pensar en que *El vellocino* fue una de las posibles fuentes de *Los tres mayores prodigios*. Rojas en cambio se destacó de la línea seguida por sus ilustres colegas tratando el mito en su trágico desenlace, con el estrago llevado a cabo por la maga vengando la traición de Jasón¹⁰.

Calderón para documentarse acerca de la figura y del mito de Medea pudo haber acudido ya sea a las *Metamorfosis* de Ovidio, ya sea a los tratados de mitografía y también, como decíamos, al *Vellocino de oro* de Lope de Vega, que constituía una versión dramática española muy reciente y por lo tanto muy

través del mudo silencio de la noche cerrada lleva, sin compañía sus pasos errantes...".

⁷ La *Medea* de Séneca, por ejemplo, fue traducida hacia finales del siglo XIV por el valenciano Mosén Antonio Vilaragut, según nos recuerda ALFREDO HERMENEGILDO en *La Tragedia en el Renacimiento Español*, Barcelona, 1973, p. 73. En general para las traducciones de textos clásicos realizadas en castellano en los Siglos de Oro véase THEODORE S. BEADSLY, *Hispano Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Duquesne Studies, Philological Series, 12, Pittsburgh, Pa. 1970.

⁸ Véase entre otros BALTASAR DE VITORIA, *Theatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, MDCCXXXVII, pp. 287-298; JUAN PÉREZ DE MOYA, *Filosofía Secreta*, ed. de E. Gómez Baquero, Madrid, 1928, pp. 232-236.

⁹ PAVIA, 149, 159. Además, en la página 149, el autor señala: "Allusion to Erichtho, Hecate, Circe, and Medea are common in the drama of the *Siglo de Oro*. Circe and Medea moreover, appear in the cast of several plays". Otras referencias a la figura de Medea en el Siglo de Oro se encuentran respectivamente en las páginas: 34-35, 39, 42-43, 45, 79, 99, 123-124, 145, 149.

¹⁰ *Parte Segunda de las Comedias de Don Francisco de Roxas Zorrilla, Cavallero del Hábito de Santiago*, 2ª ed., Madrid, 1680, pp. 155v-170v.

fácil de conocer. Esta comedia, en efecto, fue representada en Aranjuez por las meninas en 1622¹¹ y no es imposible que Calderón la conociera e incluso asistiera a su representación. No olvidemos que, como nos recuerda Sloman, muchas de las comedias más importantes y famosas de Calderón son refundiciones y de ellas muchas son de Lope de Vega¹².

Vamos a ver entonces si las dos obras presentan evidentes paralelismos y elementos comunes, además de focalizar nuestro análisis en la figura de Medea.

Los tres mayores prodigios empieza con una loa en la cual aparecen dos ninfas, la Noche y los héroes masculinos, Jasón, Teseo y Hércules, que cuentan, para beneficio de los espectadores, los antecedentes del enredo. La función de esta loa es múltiple porque, además de desempeñar sus obvios cometidos como panegírico, *captatio benevolentiae* e introito, sirve para dar cohesión a la obra y crear un marco narrativo común a las tres jornadas¹³.

Medea, como habíamos anticipado, aparece en la primera jornada donde campea como protagonista absoluta¹⁴. Ya desde la primera escena revela ser una mujer extremadamente orgullosa,

¹¹ O'CONNOR, p. 137. Añadimos que el mismo Calderón, anteriormente a 1630, había compuesto un auto sacramental, titulado *El divino Jasón*, (ed. de Margarita Peña, *Alegoría y auto sacramental*, México, 1975, pp. 55-97), basado justamente en el mito de Medea. De todas formas no parece que Calderón haya tenido en cuenta esta obra cuando escribió *Los tres mayores prodigios*, ya que el tratamiento del mito y de los personajes en las dos es totalmente distinto. A este propósito Peña comenta: "La Medea astuta, sabia, pasional y pérfida del mito, es sabia, amorosa, tierna y bien intencionada en el auto", p. 49.

¹² SLOMAN, pp. 9-17.

¹³ Para referencias, análisis y comentarios relativos a la obra en conjunto o a aspectos específicos véase O'CONNOR, pp. 136-152; A. I. WATSON, "Hercules and the tunic of shame: Calderón's *Los tres mayores prodigios*", *Homenaje a William L. Fichter*, ed. de A. David Kossoff y José Amor y Vásquez, Madrid, 1971, pp. 773-783; CLARK COLAHAN, ALFRED RODRÍGUEZ, "El Hércules de López de Zárate: una posible fuente de *Los tres mayores prodigios* de Calderón", *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón* (Madrid: 8-13 de junio de 1981), Vol 3, Madrid, 1983, pp. 1271-1276; DE ARMAS, pp. 139-163; EDWARDS GWYNNE, "Calderón's *Los tres mayores prodigios* and *El pintor de su deshonra*: The Modernization of Ancient Myth", *BHS*, LXI (1984), pp. 326-334; A. SCHIZZANO MANDEL, "La presencia de Calderón en la loa de *Los tres mayores prodigios*", *Octavo Coloquio Anglogermánico* (Bochum, 1987), *Hacia Calderón*, ed. de Hans Flasche, Stuttgart, 1988, pp. 227-235. Para nuestro estudio hemos utilizado: CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras Completas: Comedias*, ed. de Ángel Valbuena-Briones, vol. 2º, Madrid, 1956, pp. 1547-1589. Para la loa, que no está incluida en la edición citada, véase *Segunda Parte de Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón*, ed. de Juan de Vera Tassis y Villaroel, Madrid, 1686, pp. 451-459.

¹⁴ Cf. O'CONNOR, pp. 137-140; DE ARMAS, p. 157.

altiva y presumida que no sólo se pone más allá de los mortales sino que se sitúa a sí misma en un plano superior al de los mismos dioses¹⁵. Además ella se presenta como una salvaje, una rebelde, casi un monstruo, en el sentido de que trasgrede el código social, viviendo aislada de la corte y ocupándose de estudios raros. Y no es por casualidad que vive en un contexto natural salvaje y áspero del cual los demás seres humanos se quedan a distancia. Sabido es que Calderón, poeta cortesano, utiliza muy a menudo la naturaleza negativamente como lugar simbólico para representar la enajenación de un personaje de la sociedad y del decoro.

En varias escenas Medea da muestra de su extremada altivez y orgullo¹⁶. El hermano Absinto parece contrastarla pero no es él quien puede competir con ella, sino Friso que le explica las razones que le llevan forzosamente a anteponer su sacrificio a Marte al culto de su belleza. Este personaje es el mismo que en la versión ovidiana del mito llega a Cólquide con el vellocino de oro escapándose de la crueldad y envidia de su madrastra¹⁷. En la tradición mitográfica Friso no aparece concretamente como personaje en la historia de Jasón y Medea aunque esté casado con Calcíope, hermana de ella¹⁸, pero sí se encuentra en *El vellocino de oro* de Lope. En la comedia del Fénix, aunque se abra de forma distinta a la de Calderón con el viaje marino de Frixo y Helenia llegando a la isla de Colco, Frixo es uno de los personajes del enredo¹⁹. Otro paralelismo que se puede encontrar en la obra de Lope, con respecto a la de Calderón, es que, al comienzo, también en ésta se contraponen a Medea un personaje masculino que ella desdeña altiva y orgullosa. Se trata de Fineo, primo y pretendiente de la protagonista, personaje que el Fénix crea para complicar el enredo dramático de la obra, atribuyéndole el nombre de un rey que aparece en la versión

¹⁵ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1548: Medea se enfurece al saber que un peregrino, en lugar de tributarle honores a ella, haga sacrificios en el templo de Marte: "que ajena deidad celebra / en este monte, que solo / es templo de mi deidad / y de mi belleza adorno".

¹⁶ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1549: "¿A la soledad inculca, / (...) / osado (¡muero de rabial) / te atreves (¡rabio de enojol) / a sacrificar a Marte, / haciéndome a mí este oprobio?".

¹⁷ Cf. CALDERÓN, *Comedias*, pp. 1549-1550; OVIDIO, p. 216, nota 51; MOYA, pp. 232-234; DE VITORIA, pp. 287-291.

¹⁸ Véase OVIDIO, p. 216, nota 51; MOYA, pp. 232-234.

¹⁹ LOPE DE VEGA, *Obras, Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, vol. XIV, Madrid, 1966, pp. 106-111.

ovidiana del mito²⁰. En ambas comedias Medea tiene dos pretendientes, de los cuales uno por supuesto es Jasón. Sin embargo Calderón no siguió a Lope en definir al segundo y prefirió utilizar, como veremos, a Friso. En todo caso en los dos enredos Medea desdeña a los demás, sean los dioses o sea un simple pretendiente, y, como quiere la tradición, tendrá que rendir su altivez al amor.

Friso cuenta sus vicisitudes pero no alcanza a reducir el orgullo de la maga que exclama enfurecida:

“Por la boca y por los ojos
áspid soy, ponzoña vierto;
Etna soy, llama arrojó”.
...“Si soy
yo la singular Medea,
y en la esfera cristalina
no hay deidad que mayor sea”,

aunque las damas que viven con ella, Libia, Astrea y Sirene, la avisen de que está superando los límites del decoro concedidos al orgullo de los mortales y le vaticinen el castigo que efectivamente le espera²¹, actuando como si fueran las tres parcas de *La fiera, el rayo y la piedra*²². Las damas son interrumpidas por la llegada de Absinto que anuncia cómo, en el templo de Marte, el mismísimo dios ha aparecido para poner en guardia del vello-cino de oro “una serpiente y dos toros de metal”, prodigio que Medea comenta como un signo de su personal grandeza²³. La venganza de los dioses, por la extremada osadía de la mujer, no se deja esperar mucho ya que inmediatamente se oye un clarín que anuncia la llegada a Colco de otros extranjeros, entre los

²⁰ OVIDIO, p. 52, nota 2: Fineo es “Rey de Tracia, ciego y adivino como Tiresias”.

²¹ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1551. A las preguntas de Medea: “¿Qué hará Marte?”, “¿y Venus?” “¿y Amor?” las tres damas le contestan: “Ver prostrada / tu fuerza”. “Hacer / tu hermosura desdichada”. “Que llegues a ver / tu altivez enamorada”.

²² CALDERÓN, *Comedias*, p. 1597. También en esta comedia mitológica de Calderón son tres mujeres las que vaticinan a Ifis, Céfiro y Pigmalión sus respectivos destinos, aunque allí se identifican con tres figuras específicas de la mitología greco-latina mientras en los *Prodigios* desempeñan el papel de simples damas de Medea. DE ARMAS, pp. 139-163, señala una posible interpretación simbólica de estos personajes.

²³ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1552: “Mirad si Marte temió / mi furia, pues que trató / de guardar y defender / de mi invencible poder / esa piel, que le ofreció / el náufrago peregrino”.

cuales se encuentra Jasón. Cabe recordar, a este respecto, que Calderón utiliza distintos tipos de instrumentos, según los que tienen que señalar y acompañar en la economía de la obra. El clarín, por ejemplo, está generalmente asociado a los acontecimientos bélicos y, en el caso que estamos analizando, preanuncia efectivamente la "guerra" que la pasión por Jasón desencadenará pronto en el espíritu de Medea²⁴.

La llegada de los Argonautas provoca mucha impresión en los habitantes de la Cólquide que nunca han visto una nave y no saben qué tipo de peligro este 'monstruo' pueda representar para ellos²⁵. Sin embargo también en esta circunstancia excepcional Medea quiere mostrar su valor y su poder²⁶, pero la guerra en la que ella tendrá que participar es distinta a todas las que conoce y por eso saldrá vencida.

En el encuentro con Jasón, Medea, que percibe estar frente a un igual, se lanza en una apasionada presentación de su identidad, poderes y estudios en la que Calderón se ha evidentemente autocitado con respecto a un paso de *El mayor encanto amor*, donde Circe habla de sí misma en términos muy parecidos²⁷.

Con maravilla y asombro de todos, la orgullosa e intratable hechicera pide licencia a su padre para invitar a los recién llegados a su palacio, que siempre había producido "horror a los peregrinos"²⁸. Jasón, antes de ir al palacio, sentencia:

²⁴ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1552. Para la utilización que Calderón hace de la música y de los distintos instrumentos en sus comedias mitológicas véase por ejemplo: LOUISE KATHRIN STEIN, "Música existente para comedias de Calderón de la Barca", *Actas*, pp. 1167-1169; JACK SAGE, "The Function of Music in the Theatre of Calderón", *Pedro Calderón de la Barca. Critical Studies of Calderón's comedias*, XIX, London, 1973, pp. 209-227.

²⁵ Comparando el fragmento relativo a la descripción de la nave en la comedia de LOPE, (p. 115) con la de CALDERÓN (p. 1553) se pueden notar unos paralelismos, que fortalecen la hipótesis de que el *Vellocino* pudo haber sido una fuente para los *Prodigios*. En la primera Frixo, contando cómo divisó Argo acercándose a las costas de Colco, la compara a "unas portátiles casas" donde hay "gente que dentro se esconde" y, en la segunda, el mismo Jasón, hablando de su llegada a la isla, define la misma como "ese portátil pensil" y "marítima casa es, / que en sus entrañas alberga / varios huéspedes".

²⁶ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1553: "¿Qué importa si soy yo quien os defiendo? / No temáis, que yo sólo le haré guerra".

²⁷ En las páginas 1516-1517 Circe, prima de Medea, afirma que las dos son: "asombro de sus estudios / ...docto escándalo del mundo, / sabio portento del siglo". En los *Prodigios* (p. 1554) Medea dice: "Aquel pasmo soy del mundo, / aquel horror de las fieras, / escándalo de los hombres". En los dos fragmentos además las dos magas enumeran las ciencias en las que sus poderes y sabiduría se desplazan de forma muy parecida.

²⁸ A este propósito se nos ocurre otro punto en común con *El mayor encan-*

“...poco hicieran
sin belleza encantos, pues
el mayor es la belleza”²⁹

subrayando, con estas palabras, que Medea, con todos sus poderes mágicos, no sería nada sin la hermosura³⁰. Además, su ciencia tan poderosa y temible no le servirá para impedir que *el mayor encanto amor* la venza. Incluso la misma Medea se da cuenta de que su postura y actitud se han transformado como por milagro, presagio de que el vaticinio de sus damas está a punto de cumplirse³¹.

De hecho la ‘fiera’ despótica y presumida que habíamos encontrado precedentemente está empezando a transformarse, aunque el proceso esté todavía en una fase embrional. En este punto del enredo, cuando ya todos los personajes principales se han presentado al público y la historia está a punto de llegar al clímax, Calderón inserta una pausa con la intervención del gracioso. Sabañón, así se llama el criado de Jasón, como suele pasar en las comedias del Siglo de Oro, actúa como una especie de contrafigura del dueño, encarnando todas sus cualidades al revés y viviendo la parodia de sus aventuras. Como Jasón acaba de desembarcar a Colco acogido como un héroe y con todos los honores, el gracioso es sacado de la nave por dos soldados, mareado y quejándose de que, siendo “peje de tierra” le hayan hecho “animal de agua” obligándole a participar en la expedición. En seguida sale a recibirlo un salvaje (parodia a su vez de Medea) que, creyendo que él está buscando el vello cino de oro, se le para enfrente amenazándolo para que no prosiga su camino. Sin embargo Sabañón, como su papel requiere, huye despreciado por el mismo salvaje. La función de esta rápida y cómica escena es nada más la de anticipar lo que dentro de poco va a pasar en plan ‘serio’ en la trama principal de la comedia.

El salvaje entonces se va y llega Astrea para avisar al gracioso de que su amo está invitado a una academia. A través del parla-

to amor, (p. 1512). El palacio de Medea y la academia que ella organiza para los huéspedes griegos en los *Prodigios*, que de hecho no es un elemento perteneciente al mito de Medea, se pueden comparar, de alguna manera, con la acogida que Circe reserva a Ulises y a sus compañeros.

²⁹ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1555.

³⁰ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1520. Circe, queriendo someter definitivamente a Ulises, enuncia el mismo concepto: “Venceráله mi hermosura, / pues mi ciencia no ha podido”.

³¹ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1555: “...quieran / los dioses que no haga Venus / desdichada mi belleza”.

mento que ocurre entre los dos personajes Sabañón muestra conocer la fama de la "grandísima hechicera" y tiene miedo a que la dama, su digna compañera, experimente en su persona sus poderes mágicos³². Con este otro paréntesis cómico, que se podría leer como la parodia del encuentro entre Jasón y Medea, Calderón logra volver directamente al enredo de la jornada.

Antes de que la anunciada academia empiece, Medea tiene una entrevista con Astrea a la cual acaba por confesar su amor por el extranjero:

"Yo rendí
mi altivez desde que vi
a ese joven extranjero...".

Ya la pasión que ella misma no sabe definir la ha vencido y no queda nada del personaje presumido y furioso de antes³³. Cabe subrayar que este momento de la obra tiene algún eco de una situación parecida que se encuentra en *El vellocino de oro*³⁴.

La academia, a la que Medea invita a los huéspedes extranjeros, es una prueba de ingenio y entendimiento. Para que Jasón se dé cuenta discretamente de que goza de sus favores, ella envuelve también a Friso que, desafortunadamente para él, se le ha también aficionado. Entrega entonces a este último una banda, le pide a Jasón que le dé una a ella y formula a los dos galanes una pregunta sibilina que da origen a una lid³⁵. Medea interviene pronunciando unas palabras fatales:

³² CALDERÓN, *Comedias*, p. 1557: "Yo iré, como me concedas, / que me vaya por mi pie / y no por nubes ajenas".

³³ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1557: "¡Ay Astrea, que no sé / qué letargo, qué furor, / qué ansia, qué pena, qué ardor / este que me aflige fue!".

³⁴ LOPE DE VEGA, pp. 130-131. Fenisa, que en la obra de Lope es la dama de Medea, al ver el cambio repentino que el amor ha provocado en el espíritu de su señora le dice: "Espantada estoy, señora, / de ver tan nueva mudanza" y Astrea, que es una de las damas de Medea en la comedia de CALDERÓN, en la misma circunstancia le dice: "admirada en ver en tí / tan apacible cuidado".

³⁵ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1558: "A Friso una banda he dado / y de Jasón recibido / otra; si hubiera querido manifestar yo un cuidado, / dentro del alma guardado, / ¿cuál de los dos ahora fuera / (responded) el que estuviera / favorecido de mí?". Esta rebuscada escena procede de un repertorio anónimo de "Cuestiones de amor" que, como señala MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO en *Orígenes de la novela*, I, Madrid, 1905, p. CCCXXVII-XXXI, circulaba en España ya en la segunda década del siglo XVI. Dicha obra de casuística amorosa, literalmente sacada del IV libro del *Filoloco* de Boccaccio, fue abundantemente utilizada por los dramaturgos y prosistas del Siglo de Oro. La "Quistione" a la que Calderón acudió para modelar la escena de la Academia es la primera: "Allora la giovane, che similmente in capo una ghirlanda di verdi fronde aveva, primieramente levò quella di capo a sé, e a colui che senza ghirlanda

"Argüir y disputar
no es reñir, ni conquistar
el vellocino de oro"⁵⁶.

Estas palabras deciden la suerte de la contienda. Jasón se lanza en efecto a la empresa del vellocino, mientras Friso se ve obligado a rehusar porque él mismo es quien lo ha consagrado a Marte. Por lo tanto, no le queda más remedio que marcharse derrotado⁵⁷.

Al final de la escena queda claro que lo de la academia no es sino una metáfora de la historia del vellocino y que la disputa nacida entre los dos galanes anticipa el desenlace de la comedia. A estas alturas Medea representa el *deus ex machina* que provoca y dirige la acción, reafirmando de esta manera su esencia superhumana. Aunque ella trate de descargar la responsabilidad de haber impulsado a Jasón a lanzarse en la conquista del vellocino, diciendo que fue acaso, éste sabe muy bien evaluar lo sucedido, ya que comenta: "Los acasos de las damas son acasos muy precisos"⁵⁸. Medea, viendo entonces que él se apresta a entrar en el templo de Marte, se desespera ya que, en cuanto hechicera, conoce de sobra los peligros a los que Jasón tendrá que enfrentarse y decide utilizar sus poderes mágicos para ayudarle⁵⁹. Es ahora cuando Medea alcanza la unidad y el equilibrio de su ser. Efectivamente, después de haber primeramente desdeña-

le stava davanti, la mise in capo; e, appresso, quella che l'altro giovane in capo aveva ella prese e a sé la pose, e, loro lasciati stare, si tornò alla festa (...) I giovani, rimasi così, nel primo questionare ritornarono, ciascuno dicendo che più da lei era amato". Cito de la edición del *Filoloco* de Carlo Salinari y Natalino Sapegno, Torino, 1976, p. 72. Cervantes, entre otros, utilizó la misma cuestión en la comedia *La entretenida*. "[Cristina] Muestra si traes un pañuelo, / Ocaña. / [Ocaña] Sí traigo, y roto, / y te lo ofrezco devoto / con sano y humilde celo. [Cristina] Toma este mío, Torrente, / y con esto he declarado / lo que me habéis preguntado / honesta y discretamente", en la edición del *Teatro completo* de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, 1987, p. 605. Sobre el tema en el teatro calderoniano véase CLAIRE PAILLEN, *La question d'amor dans les comedias de Calderón de la Barca*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.

⁵⁶ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1559.

⁵⁷ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1559.

⁵⁸ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1559.

⁵⁹ En este fragmento se puede individuar otra similitud con la obra de Lope citada (p. 120). Medea, rendida ya al amor que el extranjero ha suscitado en su alma, decide ayudarlo: "Si desde mis tiernos años / he estudiado encantamientos / si la tierra, el mar, los vientos/obedecen mis engaños, / y resultan tantos daños de no ayudar a Jasón / que seré su perdición". Y en los *Prodigios* la protagonista dice: "Habiendo sido Jasón / (...) / tirano de mis potencias / (...) / darle ayuda, darle / favor. ¿Para cuándo han sido / mis estudios? ¿Para cuándo / mis portentos y prodigios?".

do lo humano pecando de orgullo y de haberse luego dejado vencer por la pasión amorosa logra por fin conjugar sus sentimientos con su ciencia y encantos sobrenaturales. Medea entonces, inédito binomio de mujer enamorada y de maga poderosa, pondrá toda su sabiduría al servicio del amante para hacerlo triunfar.

Jasón y Sabañón se dirigen al templo donde el vellocino de oro es guardado por una sierpe y por dos toros. El héroe entra seguro de su victoria, mientras el gracioso, como el papel exige, se queda cautelosamente afuera, contando al público lo que pasa al interior. Como cronista de los acontecimientos Sabañón desempeña un papel parecido al del coro de la tragedia clásica⁴⁰.

Jasón, como resulta en el mito, supera todas las pruebas que le esperan antes de llegar al alcance de su deseada prenda, pero, como habíamos anticipado al comienzo del presente trabajo, el verdadero vencedor de la empresa es, sin duda, Medea. Hasta los mismos 'monstruos' que han sido destrozados por las armas de Jasón, antes de morir, lo admiten: "Medea nos ha vencido"⁴¹.

Los amantes, como quiere la tradición, son perseguidos por el ejército de Colco y Jasón, olvidando que se lo debe todo a Medea, le dice: "¿qué importa, si te defiendo yo, y si te vienes conmigo?", que son casi las mismas palabras que ella orgullosamente había pronunciado justo antes de la llegada del mismo Jasón⁴². De hecho la repetición cíclica de oraciones y situaciones dentro de la misma comedia creando un constante juego de espejos dramáticos, es un rasgo típico del teatro calderoniano.

La jornada se cierra con la huida de la pareja y con el desbaratamiento del ejército de Colco que, por los encantos de Medea, pelea contra sí mismo. Según algunas versiones del mito, como la de Pérez de Moya, Absinto, hermano de la hechicera, se lanza al seguimiento de la pareja, pero Medea lo mata y descuartiza para que no les impida la huida. Calderón no sigue esta tradición y lo deja peleando en balde con sus mismos compañeros⁴³.

⁴⁰ Acerca de este fragmento cabe señalar que la versión de Lope difiere de la de Calderón. En el *Vellocino*, en efecto, (p. 130) es Jasón mismo el que comenta lo que está pasando durante las pruebas que le toca superar para llevar a cabo su empresa y, además, el combate contra los monstruos ocurre en la misma escena frente a los espectadores.

⁴¹ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1560.

⁴² CALDERÓN, *Comedias*, p. 1560. Cf. p. 1553: "¿Qué importa si soy yo quien os defiendo?".

⁴³ MOYA, p. 235: "Mató a su hermano, dejándole hecho cuartos en el camino, en que su padre se detuviese, que en su seguimiento iba".

Como hemos podido apreciar a lo largo de nuestro análisis, Calderón hace de Medea la figura central de la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*. La hechicera se caracteriza por algunos de los rasgos tradicionales del mito hasta fundirse con el personaje de Circe y, en algún momento, se parece muy de cerca a la Medea de Lope. Como hemos recordado, el *Vellochino* del Fénix es fundamentalmente una comedia de enredo donde lo que cuenta para el dramaturgo son las distintas historias de amor que se cruzan y sobreponen. En este contexto Medea es retratada como una dama envuelta en cuestiones sentimentales y sus peculiaridades de hechicera se quedan en segundo plano. Calderón, en cambio, aun centrando el enfoque del enredo en el enamoramiento de la protagonista, prefiere subrayar los aspectos más tremendistas de su carácter para destacar el cambio total que el amor sabe operar en ella. Las diferencias no impiden, en todo caso, que la huella de Lope resulte evidente en la fiesta palaciega calderoniana.

La primera parte de *Los tres mayores prodigios*, en definitiva, representa una historia de amor que acaba felizmente y, como anticipábamos, deja aparte toda referencia a la trágica continuación del mito y a los numerosos crímenes cometidos por Medea. Lo que el dramaturgo decide poner en escena es la lucha interior de una mujer que se debate entre la razón y la pasión que, poco a poco, renuncia a su altivez y se deja arrebatar por el sentimiento, sin la intención de recrear una de las figuras femeninas más complejas y trágicas de la mitología occidental, ni de escenificar una profunda alegoría moral. En el fondo, no es ni fundamental descubrir si, al componer la obra, el dramaturgo consultó a Ovidio o si echó mano de los tratados mitográficos ya que, por un lado, su cultura abarcaba sin duda más de una de las posibles fuentes de un mito tan conocido y utilizado, y, por otro, la Medea de su comedia es más bien una dama cortesana que organiza academias y se enamora de un hermoso galán. En otras palabras, con esta pieza, el autor se propuso sencillamente montar una fábula dramática adecuada para la fiesta palaciega espectacular que él tenía planeada para el Parque del Retiro, adaptando los mitos a su propósito teatral. Si extendiéramos el estudio a las demás jornadas, llegaríamos sin duda a conclusiones semejantes, ya que las historias de Teseo-Ariadna y Hércules-Deyanira son disfrutadas asimismo por su potencialidad fabulística y escénica. Y como afirma Javier de Hoz, cuando se habla del teatro mitológico de Calderón no hay necesariamente que traer a colación la alegoría y la interpretación moral sino que, además de ésta, se puede señalar una ten-

dencia del dramaturgo a considerar el mito también y fundamentalmente como una historia⁴⁴.

Ya que la obra de Calderón es concebida como un tríptico⁴⁵, al final de la tercera jornada todos los personajes que participan en la representación salen juntos en los tres tablados para asistir al inesperado desenlace, la muerte de Hércules, y para despedirse del público. La voz de Medea se une al coro de los demás personajes que a turno comentan con expresiones de asombro, de horror y de maravilla la muerte del héroe, que cierra adecuadamente un enredo que se desarrolla totalmente en un plano fabuloso y fantástico. De forma específica Medea da muestra de su sabiduría de maga al explicar la causa que está, lenta pero inexorablemente, consumiendo el cuerpo de Hércules:

“Sangre de la hidra tienen
esas pieles, que con tanta
fuerza se pegan al cuerpo,
abrasando hasta que matan”⁴⁶.

De hecho el recurso a una prenda envenenada pertenece incluso al mito de Medea⁴⁷, pero Calderón prefiere utilizarlo sólo para la tercera historia de su comedia donde la hechicera no aparece como personaje. Con lo cual se confirma la hipótesis de que el autor nunca pensó retratar en esta obra a la cruel hechicera de la antigüedad.

Finalmente la comedia se acaba con la última intervención de la maga que, dirigiéndose a los espectadores, pide merced para la obra e, indirectamente, aplauso para su autor. No hay que olvidar que la platea del Retiro coincidía con la corte y que Calderón, en calidad de dramaturgo de Palacio, tenía que respetar ciertas convenciones que reconocían y honoraban la presencia del rey⁴⁸.

⁴⁴ JAVIER DE HOZ, “Observaciones sobre la materia mitológica en Calderón”, *Estudios sobre Calderón*, ed. de Alberto Navarro González, Salamanca, 1988, pp. 51-59. El autor oportunamente señala que “la tradición del espectáculo cortesano aportaba sin duda una tendencia hacia lo mitológico y unas posibilidades escenográficas fuera de lo común, pero desde el punto de vista histórico literario lo importante no es sino cómo Calderón ha utilizado esa mitología y esa escenografía para construir obras dramáticas”, p. 59.

⁴⁵ WATSON, p. 774; MANDEL, p. 227.

⁴⁶ CALDERÓN, *Comedias*, p. 1588. Cf. RUIZ DE ELVIRA, p. 255.

⁴⁷ OVIDIO, p. 221, nota 69. No es mencionado en cambio ni por Vitoria, ni por Moya.

⁴⁸ Para una lectura política del teatro palaciego de Calderón véase entre otros MANDEL, pp. 227-235, MARÍA ALICIA AMADEI-PULICE, “Realidad y apariencia:

De hecho el de cerrar la representación era un cargo que generalmente les tocaba a los graciosos o a personajes secundarios, pero en este caso Calderón, consciente de la novedad representada por su retablo dramático y tal vez deseoso de darle una coherencia mayor, ya que la obra había sido introducida por personajes femeninos —las ninfas y la Noche— deja justamente a la heroína que ha abierto la fiesta mitológica la tarea de cerrarla y de hacer la última reverencia a los espectadores antes de que el telón baje sobre *Los tres mayores prodigios*.

MARCELLA TRAMBAIOLI

University of Illinois.