

## ***Hacia una tipología mítica en las obras teatrales de Tirso de Molina: los monstruos (I)***

Germán SANTANA HENRÍQUEZ

Este trabajo, dedicado a la memoria del profesor Lasso de la Vega, se enmarca dentro de los estudios sobre la influencia de la mitología grecolatina en la literatura española, concretamente en la producción dramática de uno de los autores más prolíficos del barroco español, y es, en cierta medida, continuación de otro anterior dedicado también al ilustre novicio de la Orden de la Merced<sup>1</sup>. Los parámetros metodológicos por los que discurrirán estas breves notas siguen los principios de la llamada “estética de la recepción” o “recepción de la literatura”, corriente de la crítica literaria moderna que preconiza un examen de la recepción y de la supervivencia de la obra literaria basada en la experiencia de los lectores y en sus efectos e influencias<sup>2</sup>. El considerable arsenal mítico presente en las piezas teatrales de Tirso de Molina, cifrado en cerca de doscientos personajes, concentración debida en parte al desarrollo sistemático de la mitología desde principios del reinado de Felipe IV en el que la comedia pasa a ser espectacular y se carga de sentidos sibilinos, y, en parte, por la atracción de los dramaturgos hacia la mitología pagana, la Biblia y la hagiografía legendaria o histórica con el fin de prefigurar el

---

<sup>1</sup> G. Santana Henríquez, «Elementos míticos grecolatinos en la producción dramática de Tirso de Molina. Una primera aproximación», en *Actas del VII Coloquio Internacional de Filología Griega: influencias de la mitología clásica en la literatura española ( UNED, Madrid, 20-23 de marzo de 1996)*, en prensa.

<sup>2</sup> Cf. D.W. Fokkema- E. Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1981, sobre todo, el capítulo V «La recepción de la literatura (Teoría y práctica de la <<Estética de la recepción>>»», 165-169. Aplicaciones de este método han sido llevadas a cabo por M. Martínez Hernández, «Cultura grecolatina y literatura canaria: el mundo clásico en Manuel Verdugo (I)», *Homenaje al profesor Sebastián de la Nuez*, Universidad de La Laguna, 1991, 193-214 y «Cultura grecolatina y literatura canaria: el mundo clásico en Manuel Verdugo (II)», *Philologica Canariensis* 2 (1997), en prensa; G. Santana Henríquez, «Entre el *Lamento de Andrómeda* y la *Desolación de la Quimera*: mito y poesía en Luis Cernuda», *Actas del VIII Coloquio Internacional de Filología Griega: influencias de la mitología clásica en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX (UNED, Madrid, 5-8 de marzo de 1997)*, en prensa, además del trabajo citado en la nota anterior. También habría que incluir aquí toda una bibliografía sucinta relativa a la influencia del mundo clásico en la literatura española como A.A.V.V., *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid, 1960; J. Lasso de la Vega, «El mito clásico en la literatura española contemporánea», *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1964, 405-466; M. Natividad Robledo, *El mundo clásico en el pensamiento español contemporáneo*, Madrid, 1965; M.R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975; M.I. Rodríguez Alfageme- A. Bravo García (eds.), *Tradición clásica y siglo XX*, Madrid, 1986 y M.I. Rodríguez Alfageme (coord.), *Los clásicos como pretexto*, Madrid, 1988.

cristianismo, tiene, entre otras fuentes, como punto de arranque inmediato a Ovidio y sus *Metamorfosis*. Fray Gabriel Téllez, el enigma biográfico del barroco español como muchos han señalado<sup>3</sup>, concentra dentro de su particular costumbrismo cómico sucesos dramáticos en los que abundan las intrigas cargadas de suspense y los efectos teatrales; un teatro propio, tan distinto del de Lope como del de Calderón, en el que predomina el realismo sobre los manierismos formales aunque éstos no falten en su peculiar estilo. Por ello no debe extrañarnos encontrar un paisaje pintoresco donde se entremezclan divinidades y héroes encontrados con figuras cristianas, reflejo de una sociedad eclesiástica y profana en la que se proyecta una sátira de tintes burlones. Intentaremos trazar, dentro de este abigarrado conjunto de figuras mitológicas, la trayectoria y el tratamiento de estos seres configurados de manera distinta al orden regular o evolutivo de la naturaleza y genéricamente denominados “monstruos” dentro de la producción dramática del mercedario. Los monstruos simbolizan de ordinario la exaltación afectiva de los deseos, la excitación imaginativa en su paroxismo, las intenciones impuras; son por ello el oponente, el adversario por excelencia del héroe. Desde un punto de vista social el motivo del monstruo que devasta un país representa, por lo general, el reinado nefasto de un monarca tiránico o débil. La lucha contra el monstruo significa el combate por liberar a la conciencia, retenida y apresada por el inconsciente; en ese sentido la victoria del héroe supone el triunfo de la luz sobre las tinieblas. Por otro lado, los monstruos se relacionan íntimamente con los seres fabulosos, gama de más amplitud que comprende algunos enteramente favorables y positivos como el Pegaso o el Fénix. Entre los principales monstruos conocidos por la tradición y perpetuados por el arte tenemos los siguientes: esfinges, sirenas, lamias, dragones, grifos, quimeras, gorgonas, minotauros, hidras, harpias, tritones, hipogrifos, etc. Uno de estos seres extraordinarios que puebla con más asiduidad los escenarios tirsianos es el colosal Argos con diecinueve registros. La deformidad de un ente con un número indefinido de ojos con los que vigilaba por encargo de la orgullosa Juno a la vaca Ío, y el posterior asesinato a manos de Hermes, motivo por el que sus órganos visuales se vertieron en el plumaje del pavo real, pasando a representar este ave el emblema de Juno, presenta en Tirso imágenes poéticas como la comparación de los mismos con las estrellas en *El celoso prudente* (escena segunda del acto primero)<sup>4</sup>:

La noche se ha despojado  
 en ver mis dichas, Gascón.  
 Ojos son esas estrellas  
 con que hecho un Argos pretende  
 ver mi amor por todas ellas.

(t. 2; p. 289)

Ya Ovidio, *Metamorfosis* 1.664<sup>5</sup> había recogido la expresión *stellatus Argus*, ‘el estrellado Argos’, en clara referencia al cuerpo del animal cuyos luceros parpadeantes se distribuyen por cada uno de sus contornos. Otra referencia a los ojos, esta vez comparados con las hojas que caen por efecto del viento, acontece en la comedia *Amar por razón de Estado* (escena primera del acto primero):

<sup>3</sup> Manuales de conjunto sobre el teatro español de este período son los de Ch. V. Aubrun, *La comedia española 1600-1680*, traducción de Julio Lago Alonso, Madrid, Taurus, 1968; F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1967 y A. Valbuena Prat, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

<sup>4</sup> Cf. la edición de Blanca de los Ríos, *Tirso de Molina. Obras dramáticas completas*, 4 vols., Madrid, Ediciones Aguilar, 1989<sup>4</sup>. Las referencias y citas apuntadas en este trabajo remiten a esta edición.

<sup>5</sup> Cf. P. Ovidio Nasón. *Metamorfosis*, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, vol.I (lib.I-V), Madrid, CSIC, 1988 (2ª reimp.); vol.II (lib.VI-X), Madrid, 1984 (reimp.); vol.III (lib.XI-XV), Madrid, 1983.

Mira que ya son las hojas  
ojos de Argos, que nos ven  
deste jardín.

(t. 3; p. 1094)

Según la tradición Argos había atado a la vaca Ío a un olivo que crecía en un bosque sagrado de Micenas<sup>6</sup>. Ovidio nos informa que ella se alimentaba de hojas de árbol y hierba amarga (*Metamorfosis*, 1.632), pero nunca hallamos la comparación tirsiana antes indicada. El número de órganos visuales que atribuye Tirso a esta criatura “cautelosa”, adjetivo que le caracteriza, se establece en cien, como atestigua *La villana de la Sagra* (escena quince del acto segundo):

¡Oh viejo venerable! ¡Oh canas santas!  
Jamás la muerte vuestra plata impida  
que dorará el Perú de mi riqueza  
el blanco Potosí de tu cabeza.  
No abundarán roeles más mi escudo,  
ni en mis armas verán castillos rojos,  
ni menos los leones con que pudo  
ganar mi antecesor tantos despojos;  
mis armas han de ser amor desnudo,  
un Argos con los cien abiertos ojos,  
y la letra que diga: <<En siglos largos  
no bastan para esto cien mil Argos.>>

(t. 3; p. 147)

Esta precisión numérica aparece dos veces expresada en las *Metamorfosis* 1.625: *Centum luminibus cinctum caput Argus habebat*, ‘de cien ojos tenía Argos rodeada la cabeza’ y en 1.720-1: *Arge, iaces quodque in tot lumina lumen habebas./ extinctum est, centumque oculos nox occupat una*, ‘tendido estás, Argos; se ha extinguido la luz con que iluminabas tantas pupilas y una única noche es dueña de tus cien ojos’. La extrema multiplicidad de ojos tiene dos aspectos que no conviene olvidar. Alude a la noche, con sus miríadas de estrellas y entenebrece, pues, paradójicamente, al poseedor de tantos ojos. El caso del pastor Argos, que con sus múltiples ojos no puede evitar la muerte, es aleccionador al respecto. Otras expresiones de gran efecto que se documentan en las comedias tirsianas son “hacerse un Argos de bocas” en *El Aquiles* (escena ocho del acto segundo), “He de ser un Argos que calla y vela” en *Cautela contra cautela* (escena veinticinco del acto segundo) y “Argos el alma en mi vista” en *Los balcones de Madrid* (escena trece del acto tercero), todas ellas reincidentes en la calidad de “vigilante” del prodigioso animal.

Otra de las espantosas alimañas que surcan las comedias y los autos sacramentales del fraile mercedario es Caribdis con siete apariciones. Famosa por su proverbial voracidad, Caribdis absorbía el agua del mar tragándose todo lo que encontraba en aquellos parajes marinos cercanos a Mesina, para luego devolver lo que había engullido previamente. Conocida a través de la *Odisea* homérica donde Ulises fue arrastrado por su corriente, se asociaba con otro monstruo que acechaba a los navegantes en el lado opuesto del estrecho que separa Italia de Sicilia, con Escila, monstruo marino cuya parte inferior estaba

---

<sup>6</sup> Para los capítulos y referencias míticas de los personajes estudiados han de tenerse presentes los siguientes manuales: P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols, Barcelona-Buenos Aires, Ed. Paidós, 1982 (1ª reimp.); C. Falcón Martínez, E. Fernández-Galiano y R. López Melero, *Diccionario de la mitología clásica*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1991 (7ª reimp.); C. García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1981, e *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 1992; J. Humbert, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984<sup>14</sup> y J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, 1969.

rodeada por seis feroces perros que devoraban todo cuanto estaba a su alcance. Esta bestial pareja suele mostrarse en comparaciones referidas a personajes femeninos, como acontece en la comedia *Quien calla, otorga* (escena catorce del acto tercero):

Caribdis es deste mar  
Aurora, y Scila, Narcisa.  
En elección tan oscura,  
necedad es no escoger  
la hermosura y el poder,  
más que sola la hermosura.

(t. 2; p. 505)

De nuevo la mención de la monstruosa pareja se manifiesta en la pieza *Amar por señas* (escena octava del acto segundo), donde la elección dubitativa y amorosa de Carlos nos describe la tormentosa y peligrosa travesía del amor, un rumbo cuyo timón se dirime entre dos hermanas, Beatriz, Escila y Clemencia, Caribdis:

Gabriel, Beatriz celosa  
merece por discreta, por hermosa,  
ocupar mis desvelos  
en tierna suspensión, no en darla celos.  
Mas si a Clemencia miro,  
olvidando a Beatriz, luego retiro  
el primer pensamiento,  
y de no darla el alma me arrepiento,  
incliname Clemencia,  
móvil de mis sentidos su presencia,  
y loco en este empleo,  
della me aparto, y a su hermana veo,  
que volviendo a rendirme,  
culpa mi poca fe de poco firme;  
y entre las dos perdido,  
en círculo mi amor desvanecido,  
de mis deseos esclavo,  
vuelvo ciego a empezar por donde acabo.  
¿Qué haré cuando navego  
entre Escila y Caribdis?

(t. 2; p. 844)

Los guiños del amor tienen de nuevo en Escila y Caribdis a los emblemas eróticos de los celos entre hermanas, en una obra que de manera atenuada trata las rivalidades fraternales, *Amar por razón de Estado* (escena cuarta del acto tercero), donde se muestra cómo Ludovico se desvive por no errar en su decisión final:

Todo son confusiones,  
celos, penas, congojas y pasiones.  
Leonora me desvela;  
desdenes me atormentan de Isabela;  
sí, entre las dos navego,  
por Escila y por Caribdis, de amor ciego,  
dará al traste conmigo  
niño piloto cuyo rumbo sigo.

(t. 3; pp. 1122-3)

En el auto sacramental *El laberinto de Creta*, de carácter histórico-alegórico, la esencia mítica de los monstruos se convierte en entidad geográfica por boca de Minos, a la vez que se insiste en el vínculo fraternal de ambos espantajos. La filiación mítica tradicional entre ambas no presenta parentesco alguno, pese a que, por lo general, se las asocia de ordinario:

Esta es el escollo ciego  
que tanto su golfo asombra,  
que en la estrechez siciliana  
es de Caribdis hermana  
y Scila hasta aquí se nombra.  
(t. 4; p. 1301)

Finalmente, “Caribdis blasfemas” hacen acto de presencia en *La ventura con el nombre* (escena sexta del acto primero), comedia dramática en la que se refiere insistentemente el asalto de los ingleses a Cádiz en 1625. La muerte de Primislao, hermano de Adolfo, rey de Bohemia, y la sospecha de asesinato alevoso a manos de éste último, conjuga la alusión del monstruo entre aquellos que murmuran el fratricidio llevado a cabo por voluntad del tirano:

Volvió el siglo de Saturno  
segunda vez a admirarse  
en Bohemia; volvió a verse  
sobre el trono venerable  
de su religión piadosa  
el piloto de la nave,  
que entre Caribdis blasfemas  
fluctúa sin dar al traste.  
(t. 4; p. 965)

La masculinización y la pluralidad de Caribdis se produce en *Marta la piadosa* (escena segunda del acto segundo), donde siguiendo el relato poético se aprecia el testimonio de los historiadores contemporáneos de la toma de la Mamora, puerto marroquí de suma importancia situado en la desembocadura del río Sebu y estratégica guarida de piratas que asaltaban la ruta de las Indias:

Dellos supo el general  
que en el puerto estaban quince  
naves que, a herejes corsarios  
ayudando, al moro sirven;  
y el victorioso Fajardo,  
a pesar de los caribdis,  
con que arte y naturaleza  
hacen el paso imposible,  
tomó tierra, siendo en ella,  
porque seguro la pise,  
los primeros que saltaron  
cuatro navarros que rigen  
otras tantas compañías  
y de quien la fama escribe  
hazañas que en bronce y jaspe  
la memoria inmortalice.  
(t. 3; p. 373)

Uno de los azotes más terribles que ha engendrado el Caos celeste es, sin duda, la harpía, monstruo alado que tenía el rostro de vieja y el cuerpo de buitre y cuya presencia se hacía patente mediante un fuerte olor infecto que corrompía instantáneamente los alimentos que tocaba. Las afiladas garras de las harpías eran las encargadas de raptar a los niños y a las almas; de ahí que su imagen se colocara en las tumbas simbolizando el acto de llevarse el alma del difunto. Estos seres infernales se identificaban además con algunas fuerzas de la naturaleza, frecuentemente con tempestuosos vientos capaces de arrastrar a sus víctimas hasta las mansiones subterráneas. Divinidades maléficas que anunciaban los vientos, las tempestades y la peste, nos son conocidas por el episodio con el rey de Bitinia, Fineo, a quien persiguieron implacablemente por la crueldad que éste cometió con sus hijos a quienes arrancó los ojos y arrojó de su palacio. Estas le quitaban y envenenaban los manjares que tenía preparados en su mesa, y si alguna vez conseguía alejarlas, volvían a la carga como perros inmundos y devoradores. El suplicio de Fineo llegó a su fin con la expulsión de Bitinia de estas aves execrables a manos de Calais y Cetes, sus cuñados, quienes las persiguieron hasta su habitual residencia en las Islas Estrófades. La devastación que provocaban era tal que muchos las identificaron con las langostas, plaga que procedente de Asia Menor cayó sobre Grecia y las islas vecinas, ocasionando a su paso el hambre y la muerte. Finalmente, otros han visto en ellas a corsarios que con frecuencia realizaban incursiones en los territorios de Fineo. En la comedia *Ventura te dé Dios, hijo* (escena novena de la jornada segunda), en la que se pone de manifiesto que es desacertado violentar la inclinación del hombre en la elección de la carrera o modo de vivir, y que los decretos de la Providencia se cumplen a despecho de todos los cálculos de la humana cordura, se recoge uno de los sonetos más logrados de Tirso alusivo a esta figura mítica a la que se califica de “loca”:

Llegar Tántalo al árbol avariento,  
y huir la fruta cuando el labio toca;  
el líquido cristal besar la boca,  
y burlalle dejándole sediento;  
a la mesa asentarse el Rey hambriento,  
y cuando apenas el manjar provoca  
al apetito, ver que el Arpia loca  
alza los platos y convida al viento.  
Lo mismo por mí pasa. No sintiera  
Tántalo el hambre tanto a no incitalle  
del árbol la presencia apetecible.  
Vi a Clemencia y perdila ¡Ay suerte fiera!  
Que ver tan cerca el bien y no gozalle  
es hacer el tormento más terrible.

(t. 2; p. 715)

Precisamente el conocido capítulo de Fineo y las harpías toma forma en el auto sacramental *La ninfa del cielo*, pieza simbólica en la que el Alma y la Memoria, entre otras personificaciones, dialogan sobre el recuerdo de la felicidad pasada en contraste con el infortunio presente:

¡Oh cruel y sucia harpía  
que has mancillado mi mesa,  
y soy Fineo afligido  
de tus oprobios y afrentas!

(t. 3; p. 772)

Estas crueles alimañas, algunas con nombre propio (Aelo, Ocípete, Celeno, Nicótoe, Podarge), se identifican de ordinario con ciertas mujeres, como sucede en la comedia de tema bíblico *La mujer que manda en casa* (escena diez de la jornada primera), donde la figura de Jezabel, hembra dominadora y

prostituta coronada, en quien la pasión se envenena de crueldad y de sadismo, que manda a matar a Nabot porque resiste a sus lascivos amores, y hace de Acab el más abúlico de los maridos y el más odioso de los reyes de Israel, es vista por Elías como la mítica ave devastadora:

Sigue las supersticiones  
por no irritar su desdén  
de esa arpía de Sidón,  
de esa Parca de Israel,  
que, pues por ella te riges.

(t. 1; p. 596)

La condición femenina de las harpías se transforma en masculina en su equiparación con “los pobres”, circunstancia que se produce en la segunda parte de la comedia *La santa Juana* (escena nueve del acto segundo):

No ha de haber pobres, los que aquí lo fueren  
hacedlos desterrar, que son harpías  
que a nuestras mesas sustentarse quieren;  
y un poderoso que los desterraba  
ratones de los ricos los llamaba.

(t. 1; pp. 850-1)

También “hombres harpías” se concentran en *Amazonas en las Indias* (escena primera de la jornada primera), donde la amazona Menalipe hace frente a los españoles bizarros, entre quienes se cuentan Francisco Carvajal y Gonzalo Pizarro:

Matadme estas arpías  
que con presencia humana,  
el privilegio a nuestra patria quiebran,  
no pierdan nuestros días  
la integridad antigua, aunque inhumana,  
que ilustran tantos siglos y celebran.  
No estas arenas pisen  
plantas lascivas de hombres,  
que oscureciendo nuestros castos nombres,  
cobardes por el mundo nos avisen  
que no sabemos abatir coronas.  
¡A ellos, invencibles Amazonas!

(t. 4; p. 700)

Esta breve incursión en las piezas teatrales de uno de nuestros más insignes representantes de la dramaturgia barroca evidencia una vez más la fortuna y el tratamiento de ciertos mitos clásicos, inmutables unos, cambiantes otros, pero decisivos todos en la configuración y en la adaptación que de ellos se realiza en obras lejanas en el tiempo y cuyo tema central se aparta (o no) visiblemente de su significación originaria.