

TEMPLOS Y PROFECÍAS EN EL TEATRO MITOLÓGICO ESPAÑOL DEL BARROCO (1597-1674)

EMILIO PASCUAL BARCIELA

1. INTRODUCCIÓN

El orador, político y filósofo romano Marco Tulio Cicerón en *De Divinatione* (*Sobre la adivinación*) afirmaba que “el futuro puede manifestarse a través de signos, así como ser captado y predicho por parte de algunas personas” (I, 2).¹ Luego delimitó dos vertientes de conocimiento vinculadas a la adivinación: por un lado, la *divinatio naturalis*, que se componía de oráculos, sueños y delirios proféticos; por otro, la *divinatio artificialis*, donde entraban los presagios, los auspicios y los prodigios. Aunque más tarde el escritor argumentaría en contra de estas prácticas supersticiosas en la sociedad de su tiempo, quizá influenciado por un crispado ambiente social, cabe afirmar, sin embargo, que contribuyó de manera indirecta a su difusión, además de que, en la actualidad, ofrece a los investigadores una clasificación de elementos que se muestran susceptibles de análisis hermenéutico en la literatura dramática, pues el filósofo aderezó su propia disertación con una *praxis* repleta de *exempla* literarios (Escobar, 1999: 24).

A partir de la división ciceroniana, que nos ofrece un completo marco teórico-metodológico, en el presente trabajo llevaremos a cabo un sucinto análisis sobre la presencia y la función dramática que los discursos oraculares, aquellos que las divinidades emitían en templos consagrados para dar a conocer sus profecías a los demás personajes,

¹ Citamos la traducción de Escobar (1999). Las dos obras ciceronianas que completarían la trilogía son *Sobre la naturaleza de los dioses* y *Sobre el destino*.

desempeñaron en el teatro mitológico del barroco español.² En este sentido, abarcamos, principalmente, un *corpus* representativo de Félix Lope de Vega, de quien contamos nueve piezas, y Pedro Calderón de la Barca, cuyo legado mítico es más amplio, pues en su haber figuran casi una veintena de obras (si exceptuamos *Polifemo* y *Circe*, escrita con Mira de Amescua y Pérez de Montalbán) que abordan este asunto de ambientación pagana con sus raíces en la Antigüedad grecolatina.

El objetivo consiste en presentar un esbozo comparado sobre la plasmación e incidencia que las enigmáticas y agoreras voces de los dioses y las diosas cumplían en el inicio, desarrollo y culminación argumental de las piezas mitológicas de dos dramaturgos importantes del teatro español del Siglo de Oro. Se tratará, por tanto, de ahondar en la plasmación escénica del llamado conocimiento mántico del que son portadores las divinidades, esas entidades sobrenaturales que hacen y deshacen, gracias a su ilimitado poder, el accionar de los humanos en el seno de unas fábulas realmente atractivas para los espectadores. La mántica es una práctica cognitiva englobada en el arte adivinatorio. Pero lo más relevante a nivel dramático es que su presencia afecta al destino (*fatum*), que se decretaba con anterioridad, de los héroes y las heroínas que se desenvolvían en las tramas.

Al constituir un motivo nuclear en la mayoría de las piezas mitológicas, siendo un tema vinculado a lo esotérico y sobrenatural, o anclado por tradición histórica a la *divinatio*, siempre ha despertado el interés de los estudiosos del teatro aurisecular, como demuestran los estudios en este ámbito. En esta investigación partimos de los trabajos pioneros realizados por Ángel Valbuena Briones (1961), Francisco Ruiz Ramón (1987 [2009]) y Aurora Egido (1989), a los que siguen aportaciones recientes, como los estimulantes análisis hermenéuticos de Frederick de Armas (2008), Marcella Trambaioli (2014), Enrica Cancelliere (2014, 2015) y Alicia Vara López (2014a, 2014b).

² El tema esotérico y sobrenatural ha suscitado el interés de la crítica académica, véase Barrett (1939) y Hermenegildo (1973) sobre la tragedia española renacentista. Espantoso-Foley (1972) se ocupó del teatro de Ruiz de Alarcón. Lima (1995) traza un recorrido histórico sobre el ocultismo en el teatro español. También disponemos de las investigaciones actuales de Lara y Montaner (2014), Narro Sánchez (2014), Greco y Pache Carballo (2014), Lara y Cortijo (2014) y Amrán, Cortijo y Gómez (2015). El esoterismo, la magia y la brujería en la literatura áurea formarán el núcleo de los trabajos incluidos en el volumen coordinado por Lobato, San José y Vega (en preparación).

Los oráculos y las profecías son recursos muy dinámicos. En las obras teatrales mitológicas suelen connotar una semántica trágica o, al menos, melodramática, llegando incluso a introducir, dependiendo de la decisión de cada dramaturgo, una cierta tonalidad lúdica. Aunque el matiz que el saber mántico divino provoca con mayor emotividad en las piezas, y que nos resulta más enriquecedor en el nivel dramático, es el trágico, por sus consecuencias negativas, dolorosas y/o fatídicas, siguiendo una escala gradualmente cualitativa en el desenlace que el destino depara a los personajes. Los oráculos también funcionan como agentes que estructuran la acción. Pueden, asimismo, crear episodios atractivos a nivel escenográfico con estampas claramente ritualizadas que generan, en un contexto natural que oscila entre lo idealizado y lo agreste, esa atmósfera ceremonial pagana tan sugerente en los tiempos modernos. Y no cabe duda de que la capacidad de los dramaturgos fue excepcional en la construcción literaria de las voces oraculares que no solo crean emoción y suspense, sino un efecto poético deslumbrante.³

Con todas las consideraciones expuestas, hemos de afirmar que estos recursos no han merecido hasta el momento, al menos a nuestro modo de ver, una atención demasiado específica, particularizada, en el teatro mitológico del Siglo de Oro, aunque lógicamente encontremos, como apuntamos más arriba, estudios enriquecedores que ahondaban en esa vertiente. En esta línea, dos trabajos destacables, en tanto que analizan con exactitud la función y la presencia de los oráculos, como motivos argumentales, en el teatro mitológico lopesco y calderoniano son, respectivamente, los realizados por Juan Antonio Martínez Berbel (2003) y Gerardo Manrique Frías (2010). Así, pues, partiendo de la bibliografía crítica, pretendemos contribuir en la medida de nuestras posibilidades al avance del estado actual de la cuestión y examinar la plasmación de los templos y las profecías en las escenas rituales que ofrece el *corpus* mitológico legado por dos autores muy reconocidos del teatro español aurisecular: Lope de Vega y Calderón de la Barca.

³ A propósito de las piezas mitológicas calderonianas, Ruiz Ramón (1987 [2009: 21]) equiparó algunos de los versos que en ellas aparecen con los enigmáticos discursos oraculares que los dioses pronunciaban en las tragedias griegas, afirmando que la construcción lingüístico-literaria del dramaturgo español tiene “la calidad de una sentencia délfica densa de significado y preñada de consecuencias”. García Berrio (2002: 140) evidenció la literariedad de las obras calderonianas al referirse a la “exquisitez de su refinado teatro cortesano de fábulas mitológicas”, que más tarde convino en definir como un “arte puro”.

2. ORÁCULOS Y PROFECÍAS EN LA TRADICIÓN GRECOLATINA

En cualquier estudio literario se hace indispensable partir de los antecedentes, apelando a nuestra conciencia histórica. Por esa razón, tan necesaria en las disciplinas humanísticas, hemos de señalar que los discursos oraculares, que son las predicciones y mensajes proféticos anticipadores de sucesos futuros, estaban en su origen en la cultura grecolatina.⁴ Esta fue heredera de una tradición nutrida de profundas creencias antropológicas y religiosas⁵. De ahí que concedieran un gran valor en la vida pública a los oráculos y las profecías que emitían los dioses, ya que estos portaban un conocimiento superior por su misma condición. A pesar de que sus discursos eran enigmáticos, se dice que en aquellas antiguas civilizaciones de Grecia y Roma se consultaban oráculos antes de emprender acciones políticas o campañas militares. El mismo Cicerón en *De divinatione* incluso defendió la veracidad de del oráculo griego, argumentando su autoridad con datos históricos: “aquel oráculo de Delfos nunca habría sido tan concurrido y tan famoso, ni habría sido colmado con tan grandes regalos, de todos los pueblos y reyes, si cada época no hubiera experimentado la veracidad de aquellos oráculos” (*Sobre la adivinación*, I, 19, 37). Así que estos discursos eran como anuncios que vaticinaban hechos futuros, sobre todo negativos.

Siguiendo a Cicerón, la mántica (μαντική) estaba delimitada a la divinidad, como los vaticinios que el famoso dios Apolo pronunciaba en el majestuoso santuario delfico. Aunque también lo podían realizar algunos seres humanos especiales mediante *instinctu inflatuque divino* (*Sobre la adivinación*, I, 6, 12), esto es, por la divina instigación e inspiración frenética en la que el *daímon* infundía en la mente de los intérpretes, sacerdotes o sacerdotisas, la visión vaticinadora. En este sentido, la trágica figura de Casandra, la profetisa de Apolo, sería un

⁴ Los elementos oraculares y proféticos en el Mundo Antiguo son temas muy complejos que requieren de especialidad. Por eso remitimos a las investigaciones desarrolladas por quienes se han dedicado con mayor empeño y precisión a este tema, abordando la cuestión desde diversas perspectivas en la cultura y la literatura grecolatina, sobre todo en el género de la tragedia. Podemos mencionar los trabajos de Kamerbeek (1965), Amandry (1997), Suárez de la Torre (2007), Hernández de la Fuente (2008) y Stoneman (2011), entre otros estudiosos. En este sentido, Suárez de la Torre (1999) ofrece una amplia recopilación bibliográfica dedicada a la mántica griega que muestra la dificultad que implica cualquier intento de aproximación.

⁵ Calderón Dorda (2004, 2013) presta atención a las ceremonias, los ritos y los sacrificios en contextos oraculares que se producen en las tragedias de Esquilo.

caso ejemplar porque su actuación evidencia la adivinación mágica en la literatura antigua (Escobar, 1999: 24).⁶

Así lo vemos, por mencionar un ejemplo clásico, en *Agamenón* de Esquilo⁷. El episodio mostró a la desdichada Casandra, cuando se dirigía, junto al caudillo griego, al interior del palacio. Ambos fueron instigados por el discurso adulator, malsano, de Clitemnestra, quien de una manera premeditada ya había decidido asesinarles a sangre fría por motivos vengativos que afectaban al honor familiar y personal. Pero, de repente, la sacerdotisa se detenía de una forma brusca en el umbral. Entonces, una visión amenazante comenzó a perturbarla. Sus palabras remitían al dios Apolo, quien le revelaba por vía mántica que había llegado a un palacio maldito, el de los Atridas, que estaba teñido con antiguas manchas sangrientas de horrendos crímenes familiares. En ese momento reconocería su fatídico destino, el cual aceptaba con valentía heroica, preclara conciencia con la que se encaminaba hacia la muerte que elevó la escena, en la opinión de Lesky (1973: 101), a la “trágica grandeza”. Además, resultaba significativa la descripción que hacía el corifeo, pues evidenciaba el conocimiento adivinatorio que la desdichada había padecido por la transmisión mágica: “la inspiración divina permanece en su mente, aun siendo esclava” (μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί) (*Agamenón*, vv. 1083-1084)⁸. Posteriormente, el cordobés Lucio Aneo Séneca retomará el personaje en su *Agamenón*.⁹ Pero, como bien apuntara Pérez Gómez (2012: 767), el tragediógrafo realizó una magnífica *amplificatio* retórica, describiendo los síntomas físico-psicológicos que padecía la “prisionera-vidente” por la posesión

⁶ El filósofo Cicerón explicó: “hay entre los seres humanos una especie de poder adivinatorio al que los griegos llaman *mantike*, esto es, la capacidad de intuir y de llegar a saber lo que va a pasar. Se trata de una capacidad extraordinaria y salvadora [...]” (*Sobre la adivinación*, I, 1). Y definió la adivinación como “la predicción e intuición de las cosas supuestamente fortuitas” (I, 5). Para adentrarse en el complejo tema de la adivinación en la Antigüedad, véanse los trabajos de Castañares (2014), Bloch (2014) y, sobre todo, la obra monumental de Bouché-Leclercq (1879-1882).

⁷ Otro ejemplo está en *Persas*, cuando Atosa reconocía el cumplimiento de sus sueños agoreros. Sobre los presentimientos, los presagios y profecías en el teatro de Esquilo, remitimos al trabajo de Vicaire (1963).

⁸ Citamos la traducción de las tragedias completas de Esquilo realizada por Perea Morales (1986).

⁹ La figura enigmática de Casandra, profetisa de Apolo, ha suscitado los análisis literarios de Iriarte Goñi (1996), Vega Vega (2000), Mazzoldi (2002), Hernández de la Fuente (2008: 51-62) y De Paco Serrano (2011), entre otras investigaciones. Para ahondar en el estudio comparado sobre el desempeño de esta heroína trágica en las obras de Esquilo y Séneca, véase Heubner (1981).

divina, y que el coro, al observarla como una especie de espectador, definía con términos médicos que asociaban su estado frenético al de la “locura” o *furor* (*Agamenón*, IV, v. 775).¹⁰

En efecto, la literatura, como eminente manifestación cultural de los pueblos, en seguida comenzó a utilizar estos motivos con fines artísticos. Homero en *Ilíada* y *Odisea*, al recoger el pasado legendario y mítico, ofreció ejemplos vinculados a la magia, cultos místéricos, creencias religiosas y prácticas rituales. Los tragediógrafos, Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca, reflejaron en sus obras respectivas el peso de las profecías y su aciago cumplimiento en el destino de los héroes. La tragedia fue un subgénero teatral privilegiado. Bebía del ambiente ritual y religioso. Por eso, como bien explicara Lesky (2009: 460), los autores transmitían lecciones ético-morales: “en las profecías que llevan siempre en el fondo la certeza de que se cumplirá el sentido verdadero, se manifiestan al hombre los poderes divinos”.

Pero los dramaturgos, conscientes de su quehacer artístico, también los incorporaron como elementos generadores de suspense y tensión dramática. Aunque se tratara de oráculos comunicados por vía directa, es excepcional el caso que presenta el *Edipo rey* de Sófocles. En primera instancia, la profecía dictaminada por el oráculo de Apolo condicionó, como sucederá siglos más tarde en las piezas mitológicas calderonianas que se construyen en base al motivo del encierro de los héroes y las heroínas por un vaticinio funesto, el errabundo discurrir de los personajes: Layo, al conocer que moriría a manos de su propio hijo, decidió que, cuando este naciera, le ataría los pies y abandonaría en el monte Citerón. Así lo hizo. Pero no servirán sus actuaciones. Los dioses ya ordenaron el rumbo fatal que debía cumplirse. En segundo lugar, Edipo, acuciado por la epidemia que diezmaba a su ciudad, pedía a Creonte que consultara el consejo profético de Apolo, lo que propiciará un camino epistémico en base a la resolución de un enigma. El oráculo, por tanto, estructura la acción hasta el momento climático: encontrar al hombre que vivía manchado con la sangre de un crimen¹¹.

Tras un amplio recorrido histórico estos aspectos oraculares y proféticos ritualizados pasaron por las diversas tradiciones dramáticas

¹⁰ Citamos la traducción de las tragedias completas de Séneca llevada a cabo por Pérez Gómez (2012).

¹¹ Cabello Pino (2011-12) ha puesto de relieve de manera muy pormenorizada la función que cumplen los oráculos de Apolo en *Edipo rey*, como situar en escena al dios, estructurar el desarrollo de la acción, caracterizar a los personajes, así como profundizar en ideas políticas y religiosas.

nacionales hasta llegar a la creación teatral española, proyectándose de manera concreta en el teatro mitológico del Siglo de Oro. Aunque la tragedia española renacentista contiene uno de los mejores ejemplos de representación en una ceremonia ritual con tintes macabros. Nos referimos al conocido episodio que Miguel de Cervantes reflejó con maestría en *La destrucción de Numancia*.¹²

Los dramaturgos barrocos, en parte ya alejados del tremendismo trágico que caracterizó a las composiciones de los últimos años del siglo XVI, los adoptaron como motivos temáticos dinamizadores de las tramas y como recursos para construir episodios escenográficos sorprendentes, pero carentes del profundo sentido religioso que marcó sus inicios grecolatinos. En cualquier caso, los discursos oraculares de los dioses y las diosas de la Antigüedad fueron utilizados como una constante, si bien actualizada y enriquecida con innovaciones, acorde a los cambios histórico-culturales y también por el nuevo tipo de público al que se destinaban las composiciones, ya en los corrales de comedias o ya en los ambientes palaciegos. En las siguientes páginas nos aproximaremos al *corpus* mitológico lopesco y calderoniano para intentar ofrecer algunas ideas sobre su presencia y función dramáticas.

3. TEMPLOS, ORÁCULOS Y PROFECÍAS: EL CONOCIMIENTO MÁNTICO EN EL TEATRO MITOLÓGICO ESPAÑOL DEL BARROCO (1597-1674)

Como hemos apuntado más arriba, Marco Tulio Cicerón incluyó en el seno del saber mántico los oráculos que emitían profecías. Según el *Diccionario de la lengua española (DRAE)*, el oráculo es la “respuesta que da Dios o por sí o por sus ministros” y la “contestación que las pitonisas y sacerdotes de la gentilidad pronunciaban como dada por los dioses a las consultas que ante sus ídolos se hacían”. En su etimología, procede del término griego *μαντεῖον* y latino *oraculum*, que podían presentar varias acepciones: 1) respuesta de la divinidad a una pregunta; 2) la divinidad personificada; y 3) lugar en el que se desarrollaba el ritual basado en el esquema de pregunta-respuesta.

¹² Armas (1996) comparó el ritual nigromántico cervantino con la escena que se observa en la *Farsalia* de Lucano. Canavaggio (1998) definió esta secuencia como una auténtica “teatralización de una ceremonia pagana” (1998: 7), estableciendo sus concomitancias con el pasaje que aparecía en el *Edipo* senecano. Galán (2007) analizó en *Oedipus* de Séneca dos secuencias ausentes en el *Edipo rey* de Sófocles relacionadas con lo esotérico y la *divinatio* romana: el rito adivinatorio de Tiresias y Manto; y la escena de necromancia en la que se invocaba a Layo.

Podríamos incluir como sinónimo el término profecía (προφητεία / *vaticinatio*), que el diccionario define como una “predicción hecha en virtud de don sobrenatural”, es decir, lo que vendría a constituir el resultado oracular. Las culturas de Grecia y Roma dispusieron de oráculos para predecir acciones venideras. Uno de los más famosos fue el de Apolo en el santuario de Delfos. Los templos se situaban en grandes espacios naturales, como las montañas que tenían un valor mágico (Kaufmant, 2008; Martínez de Pisón, 2012). Allí participaban los sacerdotes y las sacerdotisas como intermediarios de respuestas oraculares ambiguas, enigmáticas, que connotaban sucesos de manera simbólica.

Si nos situamos en el teatro español del Siglo de Oro, en el saber mántico se incluirían los protagonistas que llamaremos específicos. Aunque hubiera que tener en cuenta los matices necesarios, podemos situar las entidades que, generalmente, aunque no de forma exclusiva, se desenvuelven en las tragedias mitológicas. Nos referimos a dioses y diosas. Estos personajes poseen un tipo de conocimiento ilimitado por su propia condición superior, así que ofrecen sus respuestas oraculares a quienes les consultan. En la tragedia renacentista encontramos un precedente en *La muerte de Áyax Telamón* (1588), de Juan de la Cueva.¹³ La diosa Venus de forma repentina aparecía *ex machina* en el escenario ante el héroe, Eneas, para emitir un vaticinio sobre el futuro: “Advierte, piadoso Eneas / lo que en breve te diré, / con que aviso te daré / de lo que saber deseas” (I, vv. 177-180). Después de anunciarle las hazañas que tendría que realizar, el camino que debería de seguir y sus obligaciones paterno-filiales, la diosa ratificaba su conocimiento profético que habría de cumplirse: “Esto verás claramente” (v. 217). Con una mezcla de dolor y resignación, el héroe aceptaba su petición, ya que era un decreto divino al que concedía plena validez epistémica: “[...] el Cielo ordene / lo que en tal caso conviene” (vv. 239-240).

Pero cabría afirmar que las escenas oraculares más trascendentes por su plasmación escenográfica y repercusión en el desarrollo de la trama se hallan en las tragedias mitológicas barrocas. En general, se suelen enmarcar en espacios geográficos asociados a la Naturaleza. Los dramaturgos demuestran en sus recreaciones su potencialidad poética y escénica. Son lugares que destilan una expresividad literaria muy marcada. Sin embargo, se establecen diferencias en el desarrollo

¹³ Citamos la edición de las tragedias completas de Juan de la Cueva preparada por Presotto (2013).

que Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca realizan sobre estos enclaves naturales.¹⁴ El Fénix tiende a poetizar el marco en el que se insertan los episodios, por lo que ofrece unas plasmaciones de raigambre bucólica, idealizante. En cambio, Calderón presentó unos lugares indómitos, soberbios, diseñados sobre una naturaleza agreste (*locus horribilis*), donde los santuarios, espacios para las prácticas ocultas, resultaban de difícil acceso físico, lo que podría simbolizar la inconmensurabilidad epistémica para los seres humanos que acudían a los rituales con el fin de conocer las profecías, recursos vinculados a la adquisición de un saber vedado. Por esta razón los templos, como enclaves de sacralidad profana en las obras mitológicas, según Díez Borque (2003: 73), se convertían en lugares “del rito, del culto, lo que significa una aproximación en lo sobrenatural, en la exaltación de los dioses”.

Al mismo tiempo, aunque no podamos manifestar afirmaciones categóricas, se observarán divergencias en el plano semántico. Lope y Calderón emplean los oráculos en sentidos distintos. Pensamos que el Fénix tiende a lo doloroso-melodramático porque las profecías apelan a la esfera sentimental de los personajes, desarrollando episodios en ocasiones bajo un ambiente lúdico. En cambio, Calderón opta por una tendencia pesimista y oscura de la vida, empleando los oráculos como fuerzas telúricas que rigen el destino humano de una forma inexorable hacia la tragedia.

3. 1. Ejemplos en los dramas mitológicos de Lope de Vega

En el *corpus* lopesco podemos mencionar, en una ordenación diacrónica, las siguientes figuras míticas que cumplen una función oracular: Apolo en *Adonis* y *Venus* y en *La fábula de Perseo*; Marte en *Mujeres sin hombres* y *El vellocino de oro*; y Venus en *El marido más firme*. El ejemplo concreto en el que nos detendremos por su relativo sentido trágico, o quizá habría que definir más bien melodramático, en

¹⁴ Como precisó Vara López (2014b: 160), se trataba de espacios en los que “se produce la prototípica revelación de informaciones secretas por vía mágica. [...] templos consagrados a diversas divinidades, donde también se producen sucesos maravillosos y sobrenaturales que tienen que ver con el conocimiento de los designios divinos”. Ahora bien, según Lobato (2003), fuera de ámbitos esotéricos, Calderón describía en el teatro mítico lugares naturales idealizados, actualizaciones del *locus amoenus*, que se construyen en torno al eje temático de la primavera. Sobre este tópico del paisaje ideal en la tradición literaria, véase Flores Santamaría (2005).

relación a los rituales vaticinadores es el que encontramos en la pieza en torno a la cual la crítica académica ofrece opiniones opuestas sobre su caracterización genérica. Nos referimos a *Adonis* y *Venus*.¹⁵

Artois (2012), Oleza (2013) y Pedraza Jiménez (2013), entre otros académicos, han contribuido a la dilucidación de este tema. En efecto, al estudiar las piezas de este periodo existe un punto teórico-crítico conflictivo en el que se que amalgaman posturas enfrentadas. El problemático marbete de tragedia, al que se unen los de comedia, tragicomedia, drama trágico y otras nomenclaturas, hay que emplearlo con cautela, ya que, sobre todo cuando se abordan las composiciones que se hallan bajo la influencia del *Arte nuevo*, las fronteras genéricas suelen resultar bastante difusas. Por eso consideramos que en *Adonis* y *Venus*, sin salirnos del macrocomponente trágico, habría una mixtura inherente a las obras enmarcadas en la Comedia Nueva.¹⁶

Al inicio de la obra vemos una atractiva representación oracular que se desarrolló en un ambiente natural¹⁷. El dramaturgo ofrece al espectador una poderosa poetización del espacio bucólico, donde la Naturaleza se fundirá con la interioridad de los protagonistas, quienes empatizarán con todos sus elementos, viendo en ellos una proyección

¹⁵ Se pueden hallar alusiones a oráculos en otras piezas. Pero no desempeñan una función vaticinadora esencial en la trama, aunque aumentan la espectacularidad escénica: en *El amor enamorado* aparece Febo dirigiéndose al templo de Diana, quien aparecerá de forma sorprendente en su interior: “el templo se abra y se vea Diana, en el altar, con un venablo y un perro al lado, como la pintan”. Los oráculos no parecen estructurar la acción en *Las justas de Tebas* y *reina de las amazonas*, *El laberinto de Creta*, *La bella Aurora* y *El amor enamorado*. Según Artois (2014), en *El marido más firme* y *La bella Aurora* “los celos, *anologon* del *fatum*, son los que conducen, cual fuerza implacable, la acción de las dos tragedias”. Sobre la presencia y función del oráculo en *El marido más firme*, véase el análisis de Martínez Berbel (2003: 371-ss.), así como el reciente estudio y la edición de la obra que ha realizado Camarero Ausín (2014: 100-ss.). Trambaioli (2015: 224), por el contrario, concluyó que *La bella Aurora* no podría considerarse una tragedia en un sentido genérico.

¹⁶ Por un lado, Armas (2008: 97-ss.) expuso que lo trágico está velado, bajo una capa de “pintura”, al estilo de los cuadros de Tiziano. Su técnica quizá pudo inspirar al dramaturgo. En la superficie literaria se observa la pasión amorosa. Pero late en el fondo “un nuevo género, una nueva forma de concebir la tragedia” (2008: 101). En una línea divergente, Trambaioli (2014: 317), trazando una interpretación que ha mantenido en algunas piezas de Calderón, como *El mayor encanto, amor*, consideró que la pieza constituía “una pura diversión cortesana” en la que Lope realizó una “desmitificación”, concluyendo que “al igual que todas las fiestas teatrales barrocas, no se puede considerar una tragedia desde un punto de vista genérico”.

¹⁷ Para un análisis detallado de las implicaciones del oráculo en esta pieza, véase Martínez Berbel (2003: 72-ss.).

de sus sentimientos amorosos. No obstante, hemos de recordar que Lope ejercita la temática pastoril en otras piezas, como *La Arcadia*, y la cultivará de un modo específico en el drama subgenérico.¹⁸ Pero lo que interesa resaltar en este caso es cómo la secuencia mostraba a varios pastores y pastoras, que actuarán “coralmente” (Ferrer Valls, 1991: 149), cuando acudían al “suntuoso y rico templo” (v. 148) de Apolo, el dios del conocimiento que representará la “entidad profética que de manera enigmática va a revelar el futuro amoroso de los personajes” (Armas, 2008: 105). En verdad, todos ellos pretendían consultar si sus amores serían correspondidos. Al santuario también se acercaba una ninfa atormentada por la duda. Al observar la unión de los elementos de la Naturaleza (“Si miro el firmamento, / unas con otras veo / sus esferas casadas”, vv. 118-120), se cuestionaba con cierta desazón, podríamos decir que de un modo filosófico, su destino, de ahí que deseara que Apolo le revelara si ella encontraría pareja.

El contrapunto lo pondrá un pastorcillo llamado Frondoso que, infravalorando el poder divino, quería ridiculizarlo con una especie de juego de trilerero, un intento que será frustrado por la sabiduría del dios, quien con un pronóstico en forma de castigo ejemplar le vaticinará su metamorfosis animalizadora. Todo ello suponía una trivialización de las antiguas funciones predictivas. Por tanto, parece que no podríamos hablar de una semántica trágica profunda, pero sí melodramática por la frustración sentimental. Desde la perspectiva de este trabajo, lo que nos parecía muy relevante era la escenificación del ritual en el que un oráculo pronunciaba las “profecías negativas” (Armas, 2008: 105), ya que “cinco de los seis pronósticos de Apolo o son difíciles o funestos. El dios aparece como elemento del hado trágico” (2008: 105).

Reparemos en cómo se producía la repentina presencia del dios con la ayuda técnica del ocultamiento y de la revelación, artilugio que dinamizaba la acción y potenciaba la sorpresa del público, así como mediante un “*atrezzo* complejo y de carácter emblemático” (Oleza, 1983). Este recurso lo podríamos relacionar a nivel escénico con las apariciones que los dioses y las diosas hacían en la tragedia griega con diferentes propósitos. Recordemos, por ejemplo, cómo la diosa Atenea en *Ión* de Eurípides aparecía como una mensajera en la parte superior del edificio para revelar, siguiendo las órdenes de Apolo, la verdad a

¹⁸ Para observar la maestría literaria de Lope de Vega en la creación del espacio dramático natural en el género pastoril, remitimos al trabajo de Sáez Raposo (2014), quien consideró que “consigue crear impresión de profundidad espacial. Alcanza un efecto de perspectiva a partir de la formulación verbal del espacio” (2014: 109).

los protagonistas (vv. 1560-ss.). Aunque tendría también su correlato antitético en aquellos episodios en los que sobre un escenario central se construía un espacio interior dotado de una puerta que, al abrirse, mostraba un espectáculo trágico, como sucedía en *Áyax* de Sófocles.

Lope en esta pieza utilizaba la técnica en sentido espectacular, sin presentar unos semas trágicos. El objetivo consistía en provocar la admiración de los personajes y, por extensión, los espectadores. Tras descorrerse la cortina que impedía la visión aparecía el sabio Apolo en todo su esplendor mitológico: “*Descúbrese una cortina, y véase en un altar, sobre una basa, el dios Apolo, con su lira, y resplandor de sol en la cabeza*”.¹⁹ Ante las preguntas formuladas, la divinidad respondía con frases cortantes, breves, vertiendo en ellas la sabiduría oracular. Timbreo recibía la primera sentencia de signo negativo: “Lo que tu prenda quiere, / ausente vive, y por su ausencia muere” (vv. 231-232). Acto seguido le tocó el turno a Menandro, a quien el dios le respondía lo siguiente: “Sirve, pretende, espera: / todo, el amor lo alcanza (vv. 245-246). A la duda de Camila para saber si hallaría el amor, Apolo le contestó de forma tajante: “En vano esperas” (v. 256). Por último, Albania obtuvo la dolorosa negación: “A olvidar te apercibe” (v. 260). Sus discursos presentaban una connotación críptica, velada. Pero las profecías eran diáfanas en su significado para los intérpretes que las recibieron de una forma sorpresiva. El efecto emotivo fue inmediato. Las respuestas provocaron un sufrimiento resignado al comprender la imposibilidad de colmar sus deseos amorosos en el futuro. Estos eran los vaticinios trágicos de índole sentimental.

Pero lo más interesante desde el punto de vista antropológico-cultural procedía de la intervención de Frondoso, al apuntar la parte esencial de los rituales mánticos. En su intento de parodiar al dios, su discurso evidenciaba los componentes utilizados en las ceremonias, donde se requerían elementos con valor antropopaico (espigas, perlas, diamantes), animales (corderillos) que serían utilizados como víctimas propiciatorias, derramamiento de sangre, fragancias aromáticas y vino para las libaciones. Lope ofreció un detallado ambiente ritualístico que, si en su fondo conceptual se centró en cuestiones sentimentales, entroncaba en la recreación de la atmósfera con algunas de las escenas de la tragedia grecolatina, como ese inicio sobrecogedor que Eurípides plasmó en *Ifigenia entre los Tauros*. Allí, Orestes y Pílates accedían

¹⁹ Citamos la edición digital de *Adonis y Venus*, de Lope de Vega, realizada por Oleza Simó (2015). [En línea: <http://artelope.uv.es/> (20-1-2016)].

al templo de la diosa Ártemis, viendo cómo goteaba la sangre, todavía fresca, de las víctimas inmoladas en los sacrificios. De modo parecido, en el siguiente parlamento se enumeran los antiguos motivos rituales:

FRONDOSO.— Si aquellas blancas aras,
del sacerdote al filo,
tiñeran de su sangre
nevados corderillos;
si las espigas rojas
del ofrecido trigo
cubrieran los altares,
o el oloroso vino;
si perlas, si diamantes,
si púrpura de Tiro,
vistieran su persona (I, vv. 279-289).

3. 2. Ejemplos en los dramas mitológicos de Calderón:

En las siguientes líneas intentaremos mostrar la incidencia de estos motivos en el *corpus* dramático mitológico de Calderón.²⁰ En este subgénero teatral, es ilustrativa la reflexión de Manrique Frías, quien explicó que el oráculo en los dramas calderonianos se reveló como un recurso dramático muy efectivo “porque tiende sobre toda la comedia una presencia velada pero poderosa, que condiciona el devenir de los personajes con una implacable mano invisible. Confiere

²⁰ Calderón utilizó, si bien de forma alusiva, al dios Apolo en una tragedia no mitológica, sino histórico-legendaria (*La gran Cenobia*), para emitir sus oráculos. Esta divinidad aparecía en *El hijo del Sol*, donde el padre de Climene acudía al templo para consultar el horóscopo. Apolo revelará a Faetón su verdadera identidad, desencadenando el descubrimiento de sus orígenes paternos. En *Apolo y Climene*, como observó Manrique Frías (2010: 129), el oráculo vaticinaba el nacimiento infausto de Faetón. Según Valbuena Briones (1981: 236), aunque la protagonista estuviera recluida en la cueva con el fin de esquivar el fatídico vaticinio que pesaba sobre ella y su hijo, como sucede con otros personajes que padecen el encierro, la acción de escapar de su prisión desencadenará “involuntariamente el curso prescrito por los agüeros”. En *Fieras afemina amor* encontramos el oráculo que Atalante pronunció ante su hermano Hespero (vv. 324-352). En *Fineza contra fineza* resulta muy dramática la violenta destrucción del templo de Diana. *El golfo de las sirenas*, *El laurel de Apolo*, *Celos aun del aire matan* y *La púrpura de la rosa* presentan un gran valor por su recreación mítica, pero se observa cierta relajación en cuanto a discursos oraculares que estructuraban, circularmente, una trama trágica, aspecto que desaparecerá por cuestiones genéricas en la burlesca *Céfalo y Procris*.

solemnidad y misterio a la obra, y es un elemento dado a profundas reflexiones existenciales” (2010: 453).

Los dioses y las diosas oraculares que ejercen su saber mántico con funcionalidad en el desarrollo de la fábula trágica aparecen, siguiendo una ordenación cronológica, en las siguientes obras: *La hija del aire* (Venus), *Amado y aborrecido* (Venus), *Ni Amor se libra de amor* (Venus, Júpiter), *La fiera, el rayo y la piedra* (Parcas), *El monstruo de los jardines* (Marte), *Apolo y Climene* (Apolo), *El hijo del sol*, *Faetón* (Apolo), *Eco y Narciso* (este sería un caso particular porque no es la divinidad, sino el adivino Tiresias), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (Júpiter, Minerva) y *La estatua de Prometeo* (Prometeo, Apolo, Minerva).

La hondura esotérica, si bien revestida en ocasiones de escenas lúdicas, es apreciable en estas obras. Pero las más significativas son las que coinciden en el motivo del encierro de los héroes (por ejemplo, Narciso) y las heroínas (Semíramis, Irene, entre otros personajes) por parte de guardianes o carceleros (Tiresias, Rey, Liríope son figuras representativas), que custodian lo que tenía que ser reservado ante los demás para prevenir el cumplimiento del vaticinio adverso. Aunque cualquier intento será infructuoso, ya que el discurso oracular seguirá su camino con un ritmo *in crescendo* hasta la caída inevitable.²¹

Una de las piezas mitológicas que ofrecen un marco escénico privilegiado y una ritualización en la consulta oracular es *La fiera, el rayo y la piedra*. La visualidad se amplifica y el diálogo epistémico, que se basó en el clásico esquema de pregunta-respuesta, adquiere una tonalidad enigmática en base al secreto que había que descifrar.²² Los personajes Céfiro, Ifis y Pigmaleón acudían al *templum* de las Parcas (“lóbrega gruta funesta / rudo templo consagrado / en mal fabricada

²¹ Alvarado Teodorika (2013) abordó este tema en su estudio y edición de *El monstruo de los jardines*. Polemio, Deidamia y Ulises acudían al templo para consultar el oráculo de Marte. Para ahondar en los diversos oráculos y las profecías en *Andrómeda y Perseo*, *Ni Amor se libra de amor*, *La estatua de Prometeo* y otras piezas mitológicas de Calderón, remitimos a Manrique Frías (2010: 452-ss.). Por otro lado, Vara López (2014b: 153) señaló en su trabajo que “la temática de los horóscopos, los presagios y las señales cifradas de los astros, relacionada con el ocultismo, está muy presente en la producción dramática calderoniana”.

²² El motivo del secreto, donde se incluye la subcategoría del “secreto amoroso” estudiado por Vara López (2014a), fue una constante en los dramas de Calderón. Kroll (2015) ha tratado esta cuestión en el *corpus* calderoniano, llegando a definir al dramaturgo como el “autor del secreto”, ya que “ninguno de los autores del Siglo de Oro tiene una preocupación tan excesiva, casi obsesiva, por el secreto”.

cueva, / a la deidad de las Parcas [...]” (vv. 178-181) para consultar la causa y el significado de un eclipse.²³ Luego hacían su majestuosa presencia en el escenario, como indicaba la acotación: “*Ábrese la gruta y vense en lo más lejos della las tres Parcas, como las pintan: la primera con una rueca, cuyo hilo va a dar a la tercera que le devana, dejando en medio la segunda, con unas tijeras en la mano*”).²⁴ Si en principio se presentaba una imagen estática con evidente simbolismo visual, ofreciendo la sensación de contemplar un tríptico pictórico, la utilización de la quinésica y el discurso deshacía ese ilusionismo. En seguida el escenario se dinamizaba con la teatralización de un ritual. Los personajes entregaban sus ofrendas objetuales y victimarias a las diosas Láquesis, Cloto y Átropos, como se observa a continuación:

CÉFIRO.— ...De negro ébano a tus aras
altar ofrezco que sea
atezado culto tuyo...

IFIS.— ...Yo, de ciprés, una hoguera
cuyo humo desde este altar
hasta empañar al sol crezca...

PIGMALEÓN.— ...Yo, en la hoguera y en el ara,
porque haya víctima en ellas,
nocturno búho te ofrezco
sacrificar por ofrenda (vv. 337-346).

Los amuletos, como claves secretas que hubieran servido para poner en funcionamiento las tramoyas, transformaban la escena en una especie de aquelarre brujeril. Al son de una triste melodía, cuyas resonancias se proyectaban en el público, las diosas responderán al unísono el oracular vaticinio, esto es, el nacimiento de una fiera, un

²³ Citamos la edición de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, elaborada por Egado (1989).

²⁴ Egado (1989) profundizó en las implicaciones de los oráculos, las estrellas y el destino que entretejen la trama de esta obra: “*La fiera* ofrece una lección mítica que hace más ostensible [...] la fuerza de los hados y de los dioses, de los astros y de los agüeros sobre la vida de unos hombres y unas mujeres que hasta para su final necesitan en su escenario vital la presencia de seres de ultramundo que encarnen las fuerzas que se debaten en su mundo interior” (1989: 68-69). Campbell (2014: 83) consideraba que era “el horror del destino, que se cumple por las pasiones desatadas, el que da el tono de la obra”, tildándola después como “una tragedia del Hado”.

rayo y una piedra que llevaría la desgracia al reino: “*Dolores de parto han sido / con que ha nacido a la tierra / su mayor ruina*”. La fusión del discurso musical y del oracular era esencial en la revelación de las profecías secretas. Como apuntaba Vara López (2014b: 163), hay que tener en cuenta que “la principal función de la música en este tipo de piezas es el descubrimiento de secretos, a menudo inconfesables, revelados en muchos casos de manera enigmática o críptica”.²⁵

En efecto, el gran Calderón presentaba detrás de la enigmática y acompañada tonalidad acústica emitida por las divinidades, el discurso profético que encerraba en sus palabras el secreto mejor guardado, de ahí que su revelación se hiciera en un espacio oculto y con la ayuda de elementos que presentaban connotaciones esotéricas. En esta escena se comprueba la destreza del dramaturgo para representar un ritual de tipo mántico. La melodía oracular de las diosas como presagios de la tragedia y revelación de secretos nos permiten, a nuestro modo de ver, trazar un breve *excursus* comparativo con *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega.²⁶

En esta obra maestra acaecía, en nuestra opinión, uno de los mejores ejemplos oraculares en un marco natural nocturno con tintes fantasmagóricos en el que se mezclaban las fronteras de la realidad y el ensueño (Lima, 1995: 17-18). Nos referimos al enigmático labrador, figura que provocaba la sensación de aunar en sí la doble condición de sombra divina y misterioso oráculo. Posiblemente recordando, al menos en un nivel intertextual, esa frase anticipadora –“Este día te engendrará y te destruirá” (*Edipo rey*, v. 438)– que el adivino Tiresias convirtió en profecía siniestra para el héroe en el *Edipo rey* sofocleo, tratando de que depusiera la afanosa búsqueda de una verdad que le conllevaría la tragedia, de un modo semejante el agricultor lopesco, en la mitad de un camino mítico que, simbólicamente, se bifurcará, como

²⁵ Hernández Araico (2002, 2015) estudió la música en el teatro de Calderón de la Barca, concluyendo que en el mitológico (*La púrpura de la rosa*, *Apolo y Climene* y *Las armas de la hermosura*) contribuye también a la sensualidad de las piezas. Asimismo, en la tragedia (por ejemplo, *La cisma de Inglaterra*) la utilización de canciones y chirimías aumentaban “el despliegue emotivo de la fuerza trágica”.

²⁶ Para conocer todos los matices hermenéuticos del episodio, léase el excelente análisis de Rico (2006: 13-35), quien apuntaba, entre otras muchas cuestiones, que “los personajes van descubriendo o adivinando con angustia la sentencia que han dictado la copla, Lope y el público” (2006: 17). Álvarez Sellers (1997) analizó la presencia y función de la música (“las canciones”) en la tragedia española del Siglo de Oro. A propósito de la copla que aparecía en *El caballero de Olmedo* de Lope, señaló su carácter misterioso y misión anticipadora del hecho funesto (1997: 227).

el cruce de senderos en los que Edipo de una manera fortuita asesinó a Layo por desconocimiento, pronunciaba ante el alucinado caballero, a quien el ánimo le flaqueaba por los numerosos temores que le asediaban, una frase que parecía una sentencia oracular –“Volved atrás, no paséis / deste arroyo” (vv. 2407-2408)–, donde el elemento acuoso, evocación del río Aqueronte que separaba el mundo terrenal y el infernal, era el espejo mántico revelador de la verdad.²⁷

En esa aciaga madrugada nebulosa la voz cortante alcanzaba una tonalidad délfica, apolínea, tratando de que no avanzase por una ruta maldita en la que, si decidía continuar por esa equivocada dirección, le aguardaba la muerte, pues su asesinato había sido decretado, a tenor de esa lapidaria seguidilla, anticipadora del funesto desenlace que, lentamente, y como si fuese la fría hoja de un cuchillo recién afilado para el macabro sacrificio, había llegado a sus oídos con musicalidad paradójica, ya que bajo la superficie en la que se mezcló lo “sonoro” y lo “süave” (v. 2371) de su tonalidad se revelaba, como un *signum* procedente del trasmundo, el crimen: “Que de noche le mataron / al caballero, / la gala de Medina, / la flor de Olmedo” (vv. 2372-2375).

Ahora nos referiremos también a tres casos paradigmáticos del teatro de Calderón en tanto que los discursos oraculares anticipaban el fin trágico que terminaba cumpliéndose. Comencemos con el ejemplo que en este *corpus* mítico presentó el cariz más violento: *La hija del aire*. A propósito de esta obra, Ruiz Ramón (2009) explicó que el “discurso oracular” y el “saber mántico” de Venus cimentan con profundidad la estructura dramática en base al hado nefasto.²⁸ La heroína, Semíramis, como bien apuntaba el crítico, “desde antes de su nacimiento está marcada por los ominosos signos de un adverso destino” (2009: 14). En este caso era la diosa quien actuó como un “personaje trascendente” (2009: 18) para emitir el oscuro vaticinio que alcanzará un valor pesimista. Aunque la divinidad no será visible en escena para pronunciar la profecía, omitiendo la escenificación del discurso, su presencia desfila por la obra como un poder sobrenatural que rige el destino de los personajes.

El contenido se conoce doblemente a través de la protagonista, a quien se lo comunicó el adivino Tiresias, mediador entre la divinidad

²⁷ Citamos la edición de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, efectuada por Rico (2006).

²⁸ Citamos la edición de *La hija del aire*, de Calderón de la Barca, compuesta por Ruiz Ramón (1987 [2009]).

y los personajes terrenales. Semíramis recordaba el oráculo que le advertía el cumplimiento de violencia en la colectividad:

SEMÍRAMIS.— [...] Venus te anunció,
 atenta al provecho mío,
 que había de ser horror
 del mundo, y que por mí habría,
 en cuanto ilumina el Sol,
 tragedias, muertes, insultos,
 ira, llanto y confusión (vv. 132-138).

También anticipaba la muerte de Nino: “Que a un Rey / glorioso le haría mi amor / tirano, y que al fin vendría / a darle muerte yo” (vv. 139-142). Su profecía es el *signum* mántico, esto es, la señal, el signo y el indicio –σημείον, τεκμήριον y σύμβολοι– (Castañares, 2014) de lo que va a ocurrir, de ahí que estructure la trama de la pieza. A nivel intertextual, el viejo Tiresias, en cierto modo, actúa condicionado por el oráculo, como ya hiciera el temeroso Layo en el *Edipo rey* sofocleo, cuando intentó deshacerse, trágicamente, de su hijo recién nacido para evitar la desgracia que se había anunciado. Pero, al mismo tiempo, se establece un nexo en el plano intratextual, pues el propio Calderón reflejó esta dinámica en *La vida es sueño*, donde Basilio ocultaba a su hijo Segismundo en una torre para esquivar el daño profetizado.²⁹ La tragedia calderoniana entroncaba así con la antigua tradición trágica

²⁹ Chen Sham (1998) ha analizado, minuciosamente, el uso y función dramática de la profecía en *La vida es sueño*. Allí apuntaba cómo la voz oracular es el motor de la acción de la pieza, pero el dramaturgo utilizó una estrategia diferente al invertir su incidencia en la trama, ya que al final el vaticinio será incumplido. Para visualizar las semejanzas y las divergencias entre *Edipo rey*, de Sófocles, y *La vida es sueño*, de Calderón, véase el estudio de Antonucci (2008: 33-ss.), quien, aún señalando alguna similitudes, precisó que las soluciones finales que ambas piezas presentaban para los héroes, siendo trágica en el caso del dramaturgo griego, y feliz al considerar la pieza calderoniana. Las maneras distantes de utilizar la anagnórisis, la peripecia, el *pathos* y la catarsis son argumentos en los que fundamentó su argumentación. La investigadora vinculó también a Segismundo con el prototipo del salvaje que vivía alejado de la civilización sin conocer su origen, como les sucedía a otros héroes de los dramas mitológicos. Este aspecto lo analizó con detalle en un trabajo anterior (Antonucci, 1995). Hernán-Pérez Guijarro (2012) reflexionó desde una perspectiva comparada sobre las dos obras. Pero las acercó en base, sobre todo, al hecho de que “ambos personajes ignoran su *identidad* y ésta resulta fundamental para las acciones que emprenden” (2012: 31).

grecolatina. Aunque las innovaciones que el dramaturgo operará en esta pieza las diferenciarán notablemente en aspectos esenciales.

Al nacer Semíramis, el adivino la encerró el templo con el fin de esquivar los decretos divinos. Calderón describe el estratégico enclave del santuario en un montañoso paraje agreste, actualización del *locus horridus*, caracterizado por rasgos que provocan el temor de quienes osaban acercarse para conocer sus recónditos secretos (vv. 619-ss.). Como exponía Arellano (2006: 97), “un espacio netamente mágico, en un monte con lagunas de aguas letales, templos abandonados y misteriosos lamentos”. Lisías tratará en vano de disuadir al Rey (“te pido / te vuelvas, señor, sin que / profanes los vaticinios” (vv. 658-660) y más tarde no evitará que, cegado por la pasión, lleve consigo a Semíramis, aún sabiendo el contenido oracular fatídico y presenciado el enigmático suicidio de Tiresias, lo que hacía presagiar la catástrofe.

El discurso mántico de Venus es un *signum* que no debía ni podía cuestionarse, pero algunos de los personajes lo desobedecerán con negligencia, tratando de aventajar a lo que las estrellas habían prescrito, lo que desencadenará la inexorable tragedia. La forma con la que concluía el primer acto revelaba la necesidad de la prudencia en los seres humanos que subestiman el poder de los dioses. De un modo similar a la frase con la que Yocasta intentaba disuadir, aunque sin éxito, al infeliz Edipo en la pieza sofoclea –“Si en algo te preocupa tu propia vida, no lo investigues” (*Edipo rey*, v. 1060)³⁰, en su ávida búsqueda de la verdad, Lisías le aconsejaba con énfasis que aceptara los signos violentos (*portenta*) que aparecían como claros indicadores del final adverso: “no / labres tu muerte tú mismo” (vv. 1015-1016).³¹

Amado y aborrecido es otra de las importantes obras mitológicas calderonianas en la que podemos evidenciar cómo las distintas voces

³⁰ Citamos la traducción de las tragedias completas de Sófocles que ofrece por Alamillo (1981).

³¹ Egido (1989: 69) expuso cómo “el destino, las estrellas, los agujeros cubren una amplia área semántica que deja en la acción escasísimo resquicio al libre protagonismo de los personajes. El peso de los dioses se hacen también constante determinando sus vidas”. Ruiz Ramón (1987 [2009: 21-22]) explicaba cómo en las obras de Calderón las voces oraculares de los dioses encerraban “una profunda y misteriosa visión del destino humano, alertándonos a entender la existencia de oscuras y escondidas relaciones entre una causalidad trascendente y una mecánica casualidad”. Por su parte, Vara López (2014b: 154) aportaba la idea de que “los oráculos de los dioses actúan como fuentes de misterio que influyen sobremedida en las vidas de los personajes, alertándolos sobre acontecimientos trágicos que se avecinan o aportándoles soluciones a sus problemas”.

oraculares se muestran con una función muy enriquecedora, tanto a nivel temático, como estilístico y escenográfico.³² En un momento de la trama argumental en la que, después de que el monarca, intentando luchar contra la influencia del hado, lanzara sus amargas quejas enfatizando el desengaño de evitar lo imposible (“¡qué locura! / ¡Buscar medios que embaracen / donde hay estrellas que influyan!” (vv. 706-708), veíamos textualmente en un plano que presentaba un gran dramatismo, aunque también de una forma indirecta a través de las palabras de otro personaje, la enérgica profecía trágica emitida por la diosa Venus, en cuyo honor realizó un sacrificio en el *templum* para que vaticinara su futuro, obteniendo la siguiente respuesta:

IRENE.— Ella, al tiempo que sus aras
religioso fuego ahúma,
a mi culto agradecida,
por oráculo articula
que vencerían mis armas;
pero tan a costa suya [...]
que trocaría el despojo
en desdicha la ventura (1987: 1688-1689).

El saber de la divinidad pronosticó males que afectarían a la colectividad: “vaticinios que amenazan / ruinas, tragedias e injurias / con bellezas [...]” (vv. 701-703). Por eso, como si fuese una especie de aventurero intérprete del enigma, encerró en las “entrañas incultas” (1987: 1689) de un monte a Irene, puesto que ella era la posible causa de un futuro negativo que intuía verídico, como demostraba que dos soldados-galanes (Aurelio y Dante) compitieran por conquistar a la hermosa joven: “aun guardada / [...] has podido / dar principio a las futuras / ansias que temí” (vv. 709-713). Durante la trama aparecerán diversas señales (*prodigia*) de cariz violento en la Naturaleza, como, por ejemplo, “fieras, diluvios e incendios” (v. 3345) que anticipaban el cumplimiento oracular.³³ En la línea de los *Fenómenos* de Arato y, sobre todo, de las tragedias de Séneca, donde la ruptura de las leyes armónicas que cohesionaban todas las partes del universo (cataclismo

³² Citamos la edición de *Amado y aborrecido*, de Calderón, preparada por Valbuena Briones (1987).

³³ Rosenmeyer (1989) se ocupó de las fracturas cósmicas, lo que, por otro lado, Volk (2006) definió a propósito de *Tiestes* como una “cosmic disruption”, ya que se producen a consecuencia de la simpatía universal procedente de las teorías del estoicismo que pudieron influir en el dramaturgo para reflejar lo portentoso-teatral.

cósmico) era un indicio (*indicium*) de que un suceso trágico se había producido o de que se realizaría (Castañares, 2014: 164),³⁴ Calderón representaba hechos meteorológicos sorprendentes y maravillosos que se producían de forma concatenada en el espacio natural (tormentas enérgicas, truenos, rayos, relámpagos, eclipses, terremotos). Estas fracturas cosmológicas, además de provocar la admiración (*admiratio*) por su fascinante valor intrínseco, en tanto que lo hacían en un sentido inverso, alterando el orden habitual (por ejemplo, inversión astral, paradójicos surcos estelares), producían toda una serie de emociones vinculadas al horror (*metus*) ante lo desconocido.³⁵

Recordemos que entre los ciudadanos romanos, influenciados por la antigua concepción filosófica del estoicismo, los prodigios se concebían como signos excepcionales que transgredían el orden establecido, lo que provocaba fascinación y, al mismo tiempo, miedo. El filósofo Lucio Aneo Séneca, refiriéndose a los fenómenos celestes, dijo: “si se produce un cambio respecto al orden habitual, las miradas de todos están fijas en el cielo. El sol no tiene espectadores más que cuando se eclipsa; nadie observa la luna más que cuando se esconde. Entonces las ciudades gritan; todos los individuos, llevados por una

³⁴ Desde una perspectiva que podríamos considerar pragmática en un sentido moderno, Séneca explicaba sobre los prodigios lo siguiente: “los fenómenos que nos son más familiares nos afectan menos; lo inusual nos inspira un miedo mayor” (*Cuestiones naturales*, VI, 3, 2). Como si nos ofreciera una reflexión metaliteraria, elevando su duda a una cuestión universal, el filósofo se preguntaba: “¿No invade un terror supersticioso los ánimos, y los ánimos de todos, cuando se produce un eclipse de sol o cuando la luna, cuyo oscurecimiento es más frecuente, se oculta ya sea parcial o sea totalmente?” (*Cuestiones naturales*, VI, 3, 3). Si trasladamos su propia reflexión a su quehacer dramático, bien podríamos entrever una de las posibles razones por las que empleó con tanta asiduidad en sus obras los fenómenos naturales como recursos escenográficos. Citamos por la traducción de Román Bravo (2013).

³⁵ Coenen (2008) reflexionó sobre la metáfora estilística recurrente en las piezas de Calderón referida a rayos y truenos, elementos de la Naturaleza que se utilizaban como *signa*, señales indicadoras del destino, pero que el dramaturgo invertía en un juego retórico, como sucedía en *La hija del aire*. Cancelliere (2014) concibió estos fenómenos en las piezas mitológicas calderonianas por su presencia constante como un “mitologema” que definió con el término de “cataclismo”, esto es, “un evento o accidente que determina desorden y conflicto” (2014: 101). Así se evidencia en *La fiera, el rayo y la piedra, El mayor encanto, amor, El golfo de las sirenas, El hijo del Sol, Faetón, La hija del aire y La estatua de Prometeo*. Otros términos utilizados en adivinación para referirse a los prodigios son *prodigium, portentum* y *monstrum*. Para comprender los matices terminológicos y conceptuales, véase Bloch (2014). Alvarado Teodorika (2013: 33-38) al estudiar *El monstruo de los jardines* ofrece una síntesis de las teorizaciones.

vana superstición, chillan” (*Cuestiones naturales*, VII, 1,1). De hecho, como explicó Leonor Pérez Gómez (2012), Séneca en sus tragedias potenció el imaginario cósmico reflejado en cataclismos, desórdenes naturales, tormentas, eclipses y otros prodigios con una desbordante expresividad retórica, que la investigadora denominó “estilo de *shock*” (2012: 55). El dramaturgo ofreció una proteica variedad de *signa* portentosos que no solo revelaban su interés por aspectos geográficos, aspecto que abordó en *Cuestiones naturales*, sino su uso para fascinar al público.³⁶

Volviendo a la pieza de Calderón, veámos cómo algunos de los personajes las despreciaban con suma negligencia, como le sucedía a Aureliano (“No estos excesos, que son / polos de naturaleza, / hagan con tanta tristeza / caso en tu imaginación. / [...] no siempre una deidad / lo infalible vaticina” (vv. 1922-1929). Pero al final la profecía revelará su verdad, momento en el que la estructura cerrará su círculo mágico con la anagnórisis filosófica en la que el personaje, como los antiguos héroes y heroínas de las tragedias grecolatinas, reconocían el omnipotente poder de los dioses: “No en vano, no en vano, cielos, / en sus estatuas me dijo / el oráculo de Venus / que vendría a ser Irene / escándalo de mis reinos” (vv. 3339-3343).³⁷

Finalizamos este breve recorrido, haciendo una última cala en un caso que consideramos particular, como fue el de *Eco y Narciso*,³⁸ porque la protagonista Líriope no recibió la profecía de la voz oracular divina, sino del sabio Tiresias, aunque se trataba de un personaje con solera histórica en el arte adivinatorio. No estaba al mismo nivel de los dioses, ni de la profetisa Casandra, pues aquellos eran superiores y esta tenía el don de la precognición por la vía mágica. Como explicaba

³⁶ Del mismo modo quizá podríamos relacionar la plasmación de fenómenos naturales en los dramas con el interés que Calderón mostró sobre la colisión de los cuatro elementos (agua, aire, tierra y fuego), véase Flashe (1981) y Wilson (1936).

³⁷ Redondo (1996: 287) en su estudio sobre los prodigios en las relaciones de sucesos advertía que, desde la Antigüedad, existía una significativa tradición erudita en la que los prodigios fueron objeto de reflexión en calidad de “sucesos y casos extraordinarios que tienen valor de presagio, cualquiera que sea la causa física (en relación con la *Naturaleza*)” (1987: 288). Algunas de las obras más importantes se observan en la siguiente nómina: *De Prodigiiis* (1508), de Julius Obsequens; *De prodigiis* (1531), de Polidoro Virgilio; *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos* (1586), de Pierre Boaistuau y Francisco de Belleforest; *Des monstres et prodiges* (1573), de Ambroise Paré; *Jardín de flores curiosas* (1570), de Antonio de Torquemada; y *Silva de varia lección* (1540) de Pedro Mexía.

³⁸ Citamos la edición de *Eco y Narciso* que elaboró Valbuena Briones (1987).

Weimer (2008), quien ha estudiado la presencia onomástica, simbólica y unificadora de Tiresias en *La hija del aire* de Calderón, es “a la vez agorero y augurio de la tragedia: predice los eventos funestos mientras que su mera presencia señala la catástrofe venidera” (2008: 398). Además, el adivino Tiresias era un mediador entre las esferas celestes y el mundo terrenal, un descifrador de enigmas que basaba su *ars* en la lectura de los *signa* cosmológicos.

Así se le describe en la obra: “asombraba con su ciencia / a los dioses, pues así / a ese encuadrado libro / de once hojas de zafir / le leía los secretos”, vv. 795-799). La poetización es diáfana. El motivo del desciframiento de los enigmas que encerraban el cosmos era una *amplificatio* retórica de la antigua presentación que de Tiresias hacía el personaje de Edipo en la tragedia sofoclea: “¡Oh Tiresias, que todo lo manejas, lo que debe ser enseñado y lo que es secreto, los asuntos del cielo y los terrenales!” (*Edipo rey*, vv. 300-302).³⁹ No obstante, pensamos que en ambos ejemplos el anciano actuaba como vehículo de intercomunicación. Su enorme sabiduría le permitió leer, o mejor dicho interpretar, en las estrellas el mensaje cifrado con determinadas

³⁹ Para conocer el origen histórico de los llamados adivinos míticos (por ejemplo, Melampo, Poliido, Tiresias, Anfiarao, Fineo, Calcante y Yamo, entre otras figuras) y su desempeño en la literatura de la Grecia Antigua, redirigimos al excelente estudio que ofrece Suárez de la Torre (2007). Como bien expone el estudioso, Tiresias posee gran capacidad adivinatoria, un don que pudo recibir de Zeus o Atenea (2007: 34), aunque en la posterior explicación mítica de su desarrollo existan varias versiones. También puede consultarse a este respecto Grimal (2008: 518-519). En este lugar, podemos apuntar que en *Eco y Narciso* Tiresias revela a Liríope el terrible vaticinio que propicia el encierro de su hijo, fruto de la violación sufrida por parte de Céfiro, para que no se cumpliera el oráculo. En este caso no sería un conocimiento mántico, sino una capacidad para la técnica adivinatoria, la cual, como sugirió Bloch (2014: 43), pudo aprender gracias a habilidades heredadas o transmitidas por las propias deidades, aunque en todo caso que se basaban “en el descubrimiento de unos signos que eran descifrados conforme ciertas reglas” (Alvear, 1994: 58). Al funcionar como intermediario entre la sabiduría divina y la humana (Alvear, 1994, García Gual, 1975), sus conclusiones hipotéticas sobre el futuro se encuadran en la adivinación que el filósofo denominó *naturalis* (*Sobre la adivinación*, I, 18). Situaríamos en esta categoría a los astrólogos (Basilio en *La vida es sueño*; Timantes en *La estatua de Prometeo*), las magas y los magos (Circe en *El mayor encanto, amor*; Medea en *Los tres mayores prodigios*; Fitón en *Apolo y Climene*). Recordemos que en las piezas de Lope de Vega observamos a Orfeo, que actuaba como descifrador de enigmas en *El marido más firme*; al astrólogo que Séneca consulta en *Roma abrasada*; a sacerdotes, como Pillalongo en *Arauco domado*; y alcahuetas bruñeras, como Fabia en *El caballero de Olmedo*. Sobre el personaje de la hechicera en el teatro clásico del Siglo de Oro, véase Lara (2005).

claves esotéricas que encubría un significado críptico. Allí se reveló, por contrapartida, de una manera desgarradoramente nítida el futuro contrario que le esperaba al hijo de la heroína. De este modo, como ya explicara Valbuena Briones (1973: 1904), sobre el “mancebo se cierne un cruel horóscopo”. Se comprueba a continuación cómo le confesaba el secreto mediante un discurso oracular:

LIRÍOPE.– Encinta estás. Un garzón
bellísimo has de parir.
Una voz y una hermosura
solicitarán su fin
amando y aborreciendo.
Guárdale de ver y oír (vv. 839-844).

En ese preciso “guárdale de ver y oír” (v. 844) se cifraba la profecía (Pasero, 1989). A pesar de las previsiones que dispuso para mantener aislado de toda influencia a su hijo la maquinaria seguiría su curso con un ritmo imparable. El terrible hado se cumplirá de forma inexorable, cuando el héroe se contemple en ese espejo cristalino que le ofrecía la superficie en reposo de las aguas y, como ya profetizara el oráculo, propiciaría que se enamorase, fatalmente, de su propia imagen reflejada: “De mí mismo enamorado / a verme en la fuente vuelvo” (1987: 1939). El mito invertía, por antítesis semántica, las connotaciones vinculadas a las fuentes sosegadas, como símbolos positivos del *locus amoenus*. Un remanso acuoso pacífico es en esta tradición mítica el desencadenante de un reconocimiento devastador para el héroe. Como explicaba el eminente filósofo de la materia, Gaston Bachelard (1978: 42), “ante las aguas, Narciso tiene la revelación de su identidad y su dualidad”.

En ese espejo natural inmóvil, reconvertido en una especie de objeto-talismán con función proyectiva, que encarnaría la auténtica filosofía del conocimiento, encerrando la ancestral sentencia délfica –γνώθι σεαυτόν (“conócete a ti mismo”)– y la bucólica concepción senecana –*inuenta sunt specula, ut homo ipse se nosset* (“los espejos se inventaron para que el hombre se conociera a sí mismo”, *Cuestiones naturales*, I, 17, 4)–, se polarizó la doble concepción del ser humano. Era el trazo pendular. Acercarse o distanciarse. La dicotómica situación de la aporía ante el reflejo acuático. Narciso es actuante trágico porque, como expuso el mitógrafo de lo imaginario, Gilbert Durand (2009: 105), padecía “la metamorfosis mortal del

espejo”, que es “un método de redoblamiento de las imágenes del yo, y de ese modo símbolo del doblete tenebroso de la conciencia”.

Otra vez agua y espejo enmarcaban la tragedia sangrienta. Así sucedía en la antigua tradición grecolatina.⁴⁰ El agua y la sangre se fundían, como mostró Esquilo en *Agamenón*, en esa bañera en la que Clitemnestra, de forma fría y premeditada, asesinó al caudillo griego. La visión, la mirada curiosa, ante lo que debía permanecer secreto. La *curiositas* desencadenó el desenlace fatal de Acteón, infeliz personaje que –si seguimos el mito que Ovidio narra en sus *Metamorfosis*– en su afán de conocer más de lo permitido, contempló desnuda a la diosa Ártemis, mientras esta disfrutaba de un apacible baño en una “fuente cristalina” (*fons perlucidus*) (*Metamorfosis*, III, v. 162). Esta acción irresponsable, que transgredió los límites impuestos por la divinidad, fue la que provocó, en consecuencia, su final violento.

La unión de agua y espejo, imanes que generan el *fatum* de los protagonistas, fueron elementos rituales que Lope de Vega empleó en su atemporal tragedia: *El castigo sin venganza*.⁴¹ El momento inicial que marcaría, como funesto presagio, el devenir actancial. El arroyo caudaloso es la cuna especular que albergará a los futuros amantes, cuando fuese a parar allí el carruaje que llevaba a Casandra. Al chocar de manera fortuita, pero tejida por esa fuerza sobrenatural del destino, aparecerá Federico para rescatarla. En ese contacto corporal también se simbolizaba la catástrofe. Posible evocación de los antiguos rituales de iniciación que exigían al asesino purificarse mediante sangre y agua. El Orestes esquileo frente a la diosa Atenea en *Euménides* limpió la mancha matricida que provocó el cruel derramamiento de sangre. La tragedia lopesca unió esos componentes simbólicos que determinaban “la imposición del hado trágico” (Carreño, 2010: 60).⁴²

⁴⁰ Según Hernández de la Fuente (2008: 38) el líquido de lagos y manantiales funcionó en la Grecia antigua como elemento mediador en la adivinación oracular (hidromancia). En el templo de la diosa Démeter en Patras el agua interactuaba con un espejo para producir las profecías (captromancia). Así pues, la presencia de agua y espejo como generadores cognitivos de tipo especular en los dramas del Siglo de Oro no sería una casualidad, sino que, posiblemente, los autores se hicieran eco del valor mántico atestiguado desde la Antigüedad. Para ampliar información sobre el simbolismo del agua y el espejo, véase Bloch (2014: 46-47) y, sobre todo entre las fuentes históricas, los comentarios que Agrippa ofrece en su *Filosofía oculta* (1533).

⁴¹ Citamos la edición de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, elaborada por Carreño (2010).

⁴² Gilbert y Rodríguez (2012: 174) consideraron que “l'intrigue de *El castigo* reprend certains éléments du modèle tragique [...], como “le *fatum* o la fortune”.

El espejo es objeto metafórico del “autoconocimiento” (Carreño, 2010: 232), y contribuirá a la revelación de una verdad calamitosa por parte de Aurora: “y vi ¡caso terrible! / en el cristal de un espejo, / que el Conde las rosas mide / de Casandra con los labios” (vv. 2074-2077). Clara anticipación simbólica, atenuada con un trueque floral, de la sangre rojiza en el espejo, cromatismo que teñiría los cuerpos de los héroes en su caída. Federico imbuido en la ignorancia segará con su espada no solo la vida de Casandra, sino también su relación sentimental, un esquema violento que, visualmente, nos retrotrae a los versos catulianos en los que la trágica ruptura amorosa y la imagen naturalista connotaban la infelicidad: “como una flor / al borde de un prado, cuando el arado / la troncha al pasar” (*Poesías*, 11, vv. 21-24).

Tampoco Narciso recibe la imagen esperable, sino la que le conduce al abismo de la catástrofe. En cierta manera le sucedía algo similar a Medusa, al contemplarse, a modo de espejo, en ese escudo descifrador de una verdad terrible. Así acontecía la desgracia para Narciso: “Tarde llegas, puesto que / ya mis desdichas me han muerto” (vv. 1079- 1080).⁴³ El *fatum* lo había dispuesto. Las voces oraculares anticiparon la llegada y el momento climático lo había confirmado. El protagonista recorría los senderos diseñados por el hado con extrema precisión hasta llegar a la anagnórisis de su terrible destino. En el escenario reinaba ahora la soledad absoluta. Liríope, en calidad de una antigua heroína trágica, reconocía el poder de los dioses (“Cumplió el hado su amenaza, / valiéndose de los medios / que para estorbarlo puse” (vv. 1115-1117), tras descubrir la violenta autoinmolación que el héroe ejerció con su suicidio, un motivo trágico que, sin embargo, el dramaturgo estilizó con el recurso retórico de la descripción alusiva

⁴³ Kluge (2012: 178-179) definió esta pieza mitológica como una “tragedia alegórica”. La investigadora consideró con buen criterio que Calderón utilizaba en la construcción dramática una serie de marcadores genéricos tragedizantes (ironía trágica, peripecia y anagnórisis), así como la “lógica fatalista” que dominaba el nefasto discurso oracular de Tiresias, actualizado por Liríope en los primeros compases de la acción, de modo que “materializa con paso lento pero seguro el cumplimiento del hado trágico”. Alvarado Teodorika (2013: 43) explicó cómo “Narciso se reconoce o, más bien, se conoce en el reflejo del agua de una fuente y se enamora de sí mismo. Del desconocimiento de su identidad al inicio de la obra (en traje de pieles), pasa al conocimiento de sí (en traje de galán), pero, aunque llega a conocerse, no logra vencerse”. Cancelliere (2015: 220-221) ha trazado paralelismos con diversas fuentes pictóricas, definiendo las escenas como “estrategias icónicas”, elogiando sobre todo “la formación de la imagen en el espejo”. Sobre las relaciones literarias y pictóricas en el arte calderoniano, véase Cruickshank (2007).

que suavizaba cualquier intento de morbosidad truculenta: “Narciso en sus cristales, / [...] ha muerto” (1987: 1940).

4. CONCLUSIONES

Marco Tulio Cicerón en la llamada *divinatio naturalis* incluyó el conocimiento mántico, esto es, el que se basaba en los oráculos y las profecías emitidas por los dioses, como una “fuerza telúrica” o “soplo divino” (*Sobre la adivinación*, I, 19, 38) que dirigía el destino de los seres humanos. A nivel historiográfico, el oráculo de Apolo, situado en el santuario de Delfos, cuyo enclave natural montañoso connotaba majestuosidad, fue el más importante de la antigua civilización griega. Como investigadores, sabemos que existe gran distancia conceptual con respecto a las implicaciones ideológicas, culturales y religiosas que lo definieron en la Antigüedad. Aquí nos basamos en el legado teórico-metodológico del filósofo romano, quien ofreció una enorme cantidad de *exempla* literarios para explicar la práctica adivinatoria.

En estas páginas intentamos analizar, desde una perspectiva dramática, estética y literaria, estableciendo su enclave en la tradición grecolatina (por ejemplo, *Agamenón*, de Esquilo y *Edipo rey*, de Sófocles, entre otras piezas), la presencia y la función del denominado conocimiento mántico, como *locus classicus*, en el teatro español del Siglo de Oro.⁴⁴ Hemos pretendido ofrecer una reflexión comparada sobre cómo se plasmaron, desde el punto de vista temático, estilístico y escénico, los discursos oraculares que procedían de los dioses y las diosas, quienes estaban caracterizados como personajes teatrales cuyo conocimiento ilimitado les permitía emitir anuncios que vaticinaban hechos futuros negativos. Seleccionamos un *corpus* acotado, pero que consideramos representativo, de los dramas mitológicos escritos por dos autores reconocidos, como Félix Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca. La excelente producción mitológica que los dramaturgos legaron a la posteridad constituye un tesoro literario por la riqueza expresiva, la variedad temática de su imaginario y la fascinante potencialidad de los espacios descritos y/o representados. Las voces enigmáticas oraculares, la aparición de las divinidades en los templos y los esquemas rituales, implican un entrecruzamiento de los tres ejes

⁴⁴ Sobre la presencia y función de los oráculos, como elementos bien codificados artísticamente en el folklore, la mitología y la literatura, en la tradición grecolatina, véase Hernández de la Fuente (2008: 81-105).

que permiten un análisis hermenéutico que incide en última instancia sobre aspectos intertextuales y consideraciones de la puesta en escena.

Podemos concluir con algunas ideas a las que nos ha conducido esta investigación sobre una materia atractiva que fusiona magia, esoterismo y sobrenaturalidad en un ambiente festivo de corte pagano que ensalza lo mitológico. Estas reflexiones conclusivas, que siempre quedarán abiertas a posibles modificaciones futuras, se articularán en torno a tres factores: espacial, conceptual y escénico.

En el plano espacial, pensamos que los discursos oraculares en los dramas de Lope de Vega suelen aparecer en contextos naturales idealizantes, marcos bucólicos donde se sitúan los templos en los que las divinidades comunican sus profecías ante los demás. El espacio de la Naturaleza permite al dramaturgo desplegar su maestría poética en la estilización del contexto. Así sucedía en *Adonis* y *Venus*, cuando los personajes se dirigieron al santuario de Apolo. Todo ello le otorga una belleza inherente en base a recursos de expresividad que se funden con el ambiente descrito, llegando incluso a proyectar los sentimientos con los elementos del paisaje. Este aspecto se retoma en los dramas mitológicos de Calderón, que es el dramaturgo del espacio vedado. Pero, en cambio, los discursos oraculares se transmiten en sus piezas sobre lugares secretos, ocultos y esotéricos, alejados de la civilización. Los templos a veces se reconvierten en grutas lóbregas, situados en una Naturaleza agreste, paisajes desasosegantes que actualizaban el *locus horridus*, como sucede en el ritual que acaece en el santuario de las Parcas en *La fiera el rayo y la piedra*.

En el nivel conceptual, los oráculos y las profecías, al menos en las piezas analizadas, se muestran divergentes en Lope y Calderón, por lo que se podría recuperar la antigua división entre *res profanae* y *res divinae* (Hernández de la Fuente, 2008: 13). De este modo, el Fénix emplea discursos vaticinadores sentimentales, sobre temas cotidianos, incluso a veces en sentido lúdico. Se observa en *Adonis* y *Venus*. Los protagonistas sufrían psicológicamente por cuestiones de índole amorosa, por eso se dirigían a la entidad divina para conocer si encontrarían marido y/o esposa. Aunque, como sucedía en el caso de la ninfa Albania, también se elevaba esta duda a motivo filosófico, del mismo modo que sucedía en *El marido más firme*. Pero, en general, opinamos que tras ese tono relajado, festivo, vemos cómo subyace una semántica trágica, o melodramática, por los vaticinios negativos que provocan la desazón sentimental de los personajes. Asimismo, resalta el cariz antropológico que connota la escenificación ritualizada de la

ceremonia que se consagra a la sorprendente adquisición de un saber oculto a través de la adivinación mántica y los objetos antropopaicos.

Por el contrario, nos parece que Calderón fue más proclive a la explícita representación oracular de raigambre trágica. No se trataría de tramas construidas sobre asuntos sentimentales, sino de cuestiones vitales que conducían a un final desdichado. El sema de la violencia es la constante que recorre con profundidad las profecías calderonianas. Lobato (2000: 74) expuso que “el elemento principal de la estructura dramática propia del Calderón trágico es el hado”. Quizá pudo influir en la diferente perspectiva para representar los oráculos infaustos que el dramaturgo mostrara mayor interés por el problema filosófico sobre el binomio destino/libertad que afectaba a héroes y heroínas, quienes se despeñaban en el abismo de la tragedia a través de una diégesis dramática basada en una violencia física, verbal, simbólica y cósmica que se refleja en la lucha de los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego). En sus piezas mitológicas los discursos mánticos alcanzaban un sentido esencialmente trágico. Así sucedía en *La hija del aire*, *Amado y aborrecido* y *Eco y Narciso*, que coincidían en el motivo del encierro de los personajes debido a un oráculo adverso.

Por último, quisiéramos exponer que la vertiente escenográfica fue excelente en ambos dramaturgos. Los dos autores mostraron su dominio y maestría en la representación de escenas oraculares en los templos habilitados para la adquisición del conocimiento. Destacó en estos episodios la técnica de la ocultación y la revelación, vinculada al contraste espacial entre el interior y el exterior. Con este mecanismo se generaba suspense y emoción antes de que los dioses y las diosas aparecieran en escena. Contribuía la utilización de los mecanismos de abrir una puerta, como ocurría en *La fiera, el rayo y la piedra*, o el descorder una cortina, como en *Adonis y Venus*. El espectador podía contemplar a las entidades proféticas en todo su esplendor gracias a su caracterización con el vestuario y el *atrezzo* apropiados que dotaban a la escena de un enorme efecto visual rayano en la técnica pictórica. Se obtenía, entonces, una excelente recreación de los antiguos rituales.

En resumen, consideramos que los oráculos y las profecías que las divinidades emitían, ya de manera directa o ya por medio de sus intérpretes (sacerdotes, sacerdotisas y adivinos), en los templos, como lugares para el ritual de un conocimiento secreto, funcionaron como motivos esenciales en los dramas mitológicos de Félix Lope de Vega y Calderón de la Barca. Teniendo en cuenta todas las diferencias y las semejanzas, y alejados de aquella profunda religiosidad pagana de la

Antigüedad, los discursos oraculares, como máxima expresión del saber mántico vinculado a las divinidades grecorromanas, se erigieron en el teatro español mitológico barroco en mecanismos fundamentales para producir intriga, estructurar la fábula melodramática y/o trágica y potenciar la escenografía. De este modo, imaginamos cómo el público de la época pudo recibir con toda la gama de emociones que apelaban a la esfera de lo “transracional” unas tramas argumentales atractivas, desarrolladas en espacios misteriosos e intensificadas con una puesta en escena espectacular.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sellers, M^a. R. (1997), “La música como emblema de lo trágico: las canciones en la tragedia del Siglo de Oro”, en M^a. A. Virgili Blanquet *et al.* (ed.) *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 221-239.
- Alvear, I. (1994), “Tiresias, un ciego que ve”, *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 35-36, pp. 58-63.
- Amandry, P. (1997), “Recherches sur la cella du temple de Delphes”, en J.G. Heintz (ed.), *Oracles et prophéties dans l’Antiquité*, Paris, De Boccard, pp. 271-182.
- Amrán, R., Cortijo, A. y Gómez, Á (ed.) (2015), *Las minorías: ciencia y religión, magia y superstición en España y América (siglos XV al XVII)*, Santa Barbara, Publications of eHumanista.
- Antonucci, F. (1995), *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Anejos de RILCE.
- Arellano, I. (2006), *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet.
- Armas, F. de (1996), “The Necromancy of Imitation: Lucan and Cervantes’s *La Numancia*”, en B. Simerka (ed.), *El arte nuevo de estudiar comedias: literary theory and Spanish Golden Age drama*, London, University Press, pp. 246-257.
- (2008), “*Adonis y Venus: hacia la tragedia de Tiziano y Lope de Vega*”, en F. A. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-

- Tomás (ed.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, pp. 97-115.
- Artois, F. d' (2012), "La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?", *Melanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1, pp. 95-119.
- (2014), "Ovidio y los sátiros. La tragedia mitológica y sus fronteras en *El marido más firme* y *La bella Aurora* de Lope de Vega", *Criticón*, 122, pp. 131-156.
- Bachelard, G. (1978), *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barrett, L.L. (1939), "The Supernatural in Juan de la Cueva's Drama", *Studies in Philology*, 36, 2, pp. 47-168.
- Bloch, R. (2014), *La adivinación en la antigüedad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Bouché-Leclercq, A. (1879-1882), *Histoire de la divination dans l'antiquité*, Paris, Leroux.
- Braginton, M. V. (1933), *The Supernatural in Seneca's Tragedies*, Wisconsin, George Banta Publishing.
- Cabello Pino, M. (2011-12), "Hablar enigmáticamente: función y forma de los oráculos en *Edipo rey*", *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 61-62, pp. 59-78.
- Calderón de la Barca, P., *Dramas II*, ed. de Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- *La hija del aire*, ed. de F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, (1987 [2009]).
- *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. de A. Egido, Madrid, Cátedra, 1989.
- *La vida es sueño*, ed. de F. Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- *La dama y galán Aquiles (El monstruo de los jardines)*, ed. de T. Alvarado Teodorika, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, 2013.
- Calderón Dorda, E. A. (2004), "Rito y sacrificio en Esquilo: aspectos léxicos", *Ítaca: quaderns catalans de cultura clàssica*, 19, pp. 9-25.
- (2013), "El concepto de religión en Esquilo: reflexión terminológica", *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, 81, 2, pp. 295-313.

- Camarero Ausín, S. (2014), *Edición de El marido más firme para alumnos de Educación Secundaria Obligatoria*, Tesis Doctoral, Logroño, Universidad de La Rioja.
- Campbell, Y. (2014), “La violencia trágica en *La hija del aire*”, en M. Tietz y G. Arnscheidt (ed.), *La violencia en el teatro de Calderón (XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Utrecht y Amsterdam, 16-22 julio de 2011)*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 83-92.
- Cancelliere, E. (2014), “Mito y hermenéutica en las comedias palaciegas de Calderón”, *Anuario calderoniano*, 7, pp. 99-128.
- (2015) “Estrategias icónicas en las comedias mitológicas de Calderón”, *Anuario calderoniano*, 8, pp. 211-244.
- Canavaggio, J. (1998), “El senequismo de la *Numancia*. Hacia un replanteamiento”, en A. Bernat Vistarini (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Menorca, Universitat de les Illes Balears, pp. 3-12.
- Castañares, W. (2014), *Historia del pensamiento semiótico. I. La Antigüedad grecolatina*, Madrid, Trotta.
- Catulo, C. V., *Poesías*, ed. de A. Ramírez de Verger, Madrid, Alianza, 1988.
- Cicerón, M. T., *Sobre la adivinación*, introducción, traducción y notas de Á. Escobar, Madrid, Gredos, 1999.
- Coenen, E. (2008), “Rayos y truenos: sobre una metáfora predilecta de Calderón”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 26, pp. 63-71.
- Cruickshank, D. W. (2007), “*Ut pictura poesis*: Calderón’s Picturing of Myth”, en I. Torres (ed.), *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, Woodbridge, Tamesis, pp. 156-170.
- Cueva, J. de la, *Tragedias completas*, ed. de M. Presotto, València, Publicacions Universitat de València, 2013.
- Chem Sham, J. (1998), “La fuerza ilocutiva de la profecía en *La vida es sueño*”, *Anuario de estudios filológicos*, 21, pp. 57-72.
- Díez Borque, J. M^a. (2003), “Encuentros escénicos de los dioses en Calderón de la Barca”, en M. Tietz (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, Stuttgart, Verlag, pp. 63-84.
- Durand, G. (2004), *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Espantoso-Foley, A. (1972), *Occult arts and doctrine in the theater of Juan Ruiz de Alarcon*, Geneva, Droz.

- Esquilo, *Tragedias*, introducción de M. Fernández Galiano y traducción de B. Perea Morales, Madrid, Gredos, 1986.
- Eurípides, *Tragedias II*, introducción, traducción y notas de J. L. Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1985.
- Ferrer Valls, T. (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis.
- Flasche, H. (1981), “Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón (análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo)”, *Letras de Deusto*, 11, 22, pp. 5-14.
- Flores Santamaría, P. (2005), “El *locus amoenus* y otros tópicos poéticos relacionados con la naturaleza”, *Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica*, 24, pp. 65-80.
- Galán, L. (2007), “La adivinación en *Oedipus* de Séneca”, *Auster*, 12, pp. 41-55.
- García Berrio, A. (2002), “Calderón y la dramaturgia del símbolo”, en I. Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Vol. 2, Kassel, Reichenberger, pp. 91-150.
- García Gual, C. (1975), “Tiresias o el adivino como mediador”, *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, 43, 1, pp. 107-132.
- Greco, B. y Pache Carballo, L. (2014) (ed.), *De lo sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Grimal, P. (2008), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Hermenegildo, A. (1973), *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta.
- Hernández Araico, S. (2002), “Sensualidad musical en Calderón: *La púrpura de la rosa*, *Apolo y Climene* y *Las armas de la hermosura*”, en I. Arellano Ayuso (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Vol. 2, Kassel, Reichenberger, pp. 245-258.
- (2015), “La función teatral de la música en la tragedia calderoniana *La cisma de Inglaterra*”, *Bulletin of the Comediantes*, 67, 2, pp. 91-100.
- Hernández de la Fuente, D. (2008), *Oráculos griegos*, Madrid, Alianza.

- Hernán-Pérez Guijarro, P. (2012), “Identidad y carácter en Edipo y Segismundo”, *Fortunatae. Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 23, pp. 31-39.
- Heubner, F. (1981), “Kassandra in Aischylos’ und Senecas Agamemnon”, en E. Günther Schmidt (ed.), *Aischylos und Pindar. Studien Studien zu werk und Nachwirkung*, Berlín, Akademie-Verlag, pp. 275-285.
- Iriarte Goñi, A. (1996), “Casandra trágica”, *Enrahonar: Quaderns de filosofia*, 26, pp. 65-80.
- Jouanna, J. (1997), “Oracles et devins chez Sophocles”, en J. G. Heintz (ed.), *Oracles et prophéties dans l’Antiquité*, Paris, De Boccard, pp. 283-320.
- Kamerbeek, J. C. (1965), “Prophecy and Tragedy”, *Mnemosyne. A Journal of Classical Studies*, 18, pp. 29-40.
- Kaufmant, M.-E. (2008), “El simbolismo del monte en las comedias de santos”, en F. B. Pedraza Jiménez y A. García González (ed.), *La comedia de santos*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 101-117.
- Kluge, S. (2012), “Yo, que al teatro del mundo / cómica tragedia fui: mito, tragedia, desengaño y alegoría en *Eco* y *Narciso* de Calderón”, *Anuario calderoniano*, 5, pp. 169-196.
- Kroll, S. (2015), “El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón”, *Hipógrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 3, 1, pp. 19-34.
- Lara, E. (2005), “Pervivencia de la hechicera clásica en el teatro español barroco”, *Quaderns de filologia*, 10, pp. 169-184.
- Lara, E. y Cortijo, A. (2014), “Introducción”, *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 26 (número monográfico dedicado a: *Magia, hechicería y brujería en la historia, la cultura y la literatura hispánicas de la Edad Moderna*), pp. 1-17.
- Lara, E. y Montaner, A. (2014) (ed.), *Señales, portentos y demonios. La Magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR.
- Lesky, A. (1973), *La tragedia griega*, Barcelona, Labor.
- (2009), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.
- Lima, R. F. (1995), *Dark Prisms: Occultism in Hispanic Drama*, Kentucky, The University Press of Kentucky.
- Lobato, M. L. (2000), “Calderón, autor trágico”, en L. García Lorenzo (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, pp. 61-98.

- (2003), “‘Los pájaros en el viento forman abriles de plumas’: naturaleza y función de las referencias a la primavera en el teatro de Calderón”, en R. Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, pp. 87-112.
- Lobato, M.L., San José, J. y Vega, G. (en preparación), *Esoterismo y brujería en la Literatura del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Lope de Vega, F., *El caballero de Olmedo*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 2006.
- *El castigo sin venganza*, ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.
- *Adonis y Venus*, ed. de J. Oleza Simó, Alicante, Biblioteca Miguel de Cervantes, 2015.
- Manrique Frías, G. (2010), *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Martínez Berbel, J. (2003), *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Martínez de Pisón, E. (2012), “La montaña simbólica”, *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, 51, pp. 8-17.
- Mazzoldi, S. (2002), “Cassandra’s Prophecy between Ecstasy and Rational Mediation”, *Kernos: revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, 15, pp. 145-154.
- Narro Sánchez, Á. (2014) (ed.), *Elementos sobrenaturales en las literaturas clásicas y su recepción*, Madrid, Editorial Académica Española.
- Oleza, J. (1983), “Adonis y Venus: Una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología III*, 3, pp. 145-167.
- (2013), “De la tragedia al drama trágico: rupturas de la comedia nueva”, en Ch. Couderc y H. Tropé (ed.), *La tragédie espagnole et son contexte européen XVI^e-XVII^e siècle. Circulation des modèles et renouvellement des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 127-139.
- Oleza, J. et al. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, ARTELOPE. Publicación en web: <http://artelope.uv.es>.
- Paco Serrano, D. de (2011), “Cassandra e le donne tragiche”, *Myrtia: Revista de filología clásica*, 26, pp. 123-139.

- Pasero, A. M. (1989), "Reconstructing Narcissus: Vision and Voice in Calderón's *Eco y Narciso*", *Bulletin of the Comediantes*, 41, 2, pp. 217-226.
- Pedraza Jiménez, F. (2013), "Variedades de la tragedia en el universo de la comedia española", en Ch. Couderc y H. Tropé (ed.), *La tragédie espagnole et son contexte européen XVI^e-XVII^e siècle. Circulation des modèles et renouvellement des formes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 144-158.
- Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española* (vigésimo segunda edición), 2 vols., Madrid, España.
- Redondo, A. (1996), "Los prodigios en las relaciones de sucesos de los siglos XVI y XVII", en M^a. C. García de Enterría et al. (ed.), *Las relaciones de sucesos en España: 1500-1750: actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, Paris / Alcalá, Publications de la Sorbonne / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 287-304.
- Rosenmeyer, Th. G. (1989), *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley, University of California Press.
- Sáez Raposo, F. (2014), "Lope de Vega y la articulación escénica del teatro pastoril en el marco de la Comedia Nueva", en F. Sáez Raposo (ed.), *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Madrid, Academia del Hispanismo, pp. 83-114.
- Séneca, *Tragedias*, introducción, traducción y notas de L. Pérez Gómez, Madrid, Cátedra, 2012.
- *Cuestiones naturales*, ed. J. Román Bravo, Madrid, Gredos, 2013.
- Sófocles, *Tragedias*, introducción de J. Lasso de la Vega y traducción de A. Alamillo, Madrid, Gredos, 1981.
- Stoneman, R. (2011), *The Ancient Oracles: Making the Gods Speak*, New Haven, London, Yale University Press.
- Suárez de la Torre, E. (1999), "Oráculos de Apolo en la Grecia Antigua", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 4, pp. 371-38.
- (2007), "Los adivinos míticos en la Grecia Antigua", en M^a. L. Sánchez León (ed.), *Religions del món antic. L'endevinació al món clàssic*, Fundació Sa Nostra, Caixa de Balears, pp. 13-50.

- Trambaioli, M. (2014), “Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España barroca”, *Criticón*, 120-121, pp. 305-327.
- (2015), “*La bella Aurora* de Lope de Vega ¿una fiesta de damas?”, en J. M^a. Díez Borque, Á. Bustos Táuler y E. Di Pinto (ed.), *Miscelánea teatral áurea*, Madrid, Visor, pp. 207-228.
- Valbuena Briones, Á. (1961), “El concepto del hado en el teatro de Calderón”, *Bulletin Hispanique*, 63, 1 pp. 48-53.
- (1981), “El tema de Apolo en tres comedias de Calderón”, *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo*, 36, 2, pp. 230-244.
- Vara López, A. (2014a), “El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana”, *Hipógrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 2, 1, pp. 73-85.
- (2014b), “Entre cuevas, monstruos y secretos: el arte de la ocultación en las fiestas mitológicas calderonianas”, *Iberomania. Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 80, pp. 149-167.
- Vega Vega, M^a. (2000), “Casandra y su vocabulario mágico en Homero y Esquilo”, en M^a J. Barrios Castro y E. Crespo Güemes (ed.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, Vol. 1, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 657-664.
- Vicaire, P. (1963), “Presentiments, présages, prophéties dans le théâtre d’Eschyle”, *Revue des Études Grecques*, 76, 361-363, pp. 337-357.
- Volk, K. (2006), “Cosmic Disruption in Seneca’s *Thyestes*: Two Ways of Looking at an Eclipse”, en K. Volk y G. D. Williams (ed.), *Seeing Seneca Whole: Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, Leiden, Brill, pp. 183-200.
- Weimer, Ch. B. (2008), “Tiresias y lo trágico en *La hija del aire*”, en F. A. de Armas *et al.* (ed.), *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuet, pp. 397-406
- Wilson, E. M. (1936), “Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón”, en J. Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Madrid, Istmo, pp. 34-47.