

“SAPERE AUDE”.
ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO
DE ORO (JISO 2013)

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez
y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)



Carlos MATA INDURÁIN
Adrián J. SÁEZ
Ana ZÚÑIGA LACRUZ
(eds.)

«*SAPERE AUDE*».
*ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2013)*

JISO
20
13

Pamplona,
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA,
2014

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Sapere aude*». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-417-1.

EL MITO DE LOS ARGONAUTAS EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Josée Gallego Chin
Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle

El mito de los Argonautas pertenece al fondo más antiguo de la cultura occidental y consta de dos vertientes, una luminosa y otra espantosa. Ambas han sido una fuente inagotable para los artistas hasta hoy en día. La primera parte del mito narra la jornada de Jasón hacia la Cólquide a bordo de la nave *Argo* para conquistar un misterioso vellocino de oro, y su éxito gracias a la ayuda de la maga Medea. La segunda desarrolla los *acontecimientos de Corinto*¹ acerca de la venganza de esta, quien degolló a sus hijos e incendió el palacio al enterarse de que su esposo la había engañado con otra mujer. Muchas son las explicaciones del relato: históricas, religiosas o ideológicas, pero no cabe duda de que el mito se relaciona con el paso del hombre al rey. Desde los primeros textos, en efecto, se decía que Jasón, como tantos otros piratas que se arriesgaban hacia los confines del mundo, había buscado el oro que se encontraba en el río Fase, y había raptado a una mujer de gran belleza y noble linaje. Sin embargo, el conquistador griego alcanzó una fama heroica porque su viaje de ida y vuelta se confundió con la búsqueda del vellocino de oro, que los poetas más tarde convertirán en el signo zodiacal de Aries, dando lugar a una saga cósmica. Apolonio de Rodas², que nos dejó la versión más extensa del mito, es quien vinculó por primera vez la piel del carnero

¹ Es el argumento de *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla.

² *El vellocino de oro*, de Lope, retoma el episodio de la huida de Hele y Friso de *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, poeta alejandrino del siglo III.

Publicado en: Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Sapere aude*».

Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 24 / Publicaciones Digitales del GRISO, pp. 123-134. ISBN: 978-84-8081-417-1.

con el animal maravilloso que Hele y Friso cabalgaron, huyendo de la crueldad de su madrastra. Al llegar a la Cólquide, a modo de agradecimiento al dios que le había rescatado —su hermana había caído al mar—, el joven sacrificó el carnero, consagró la piel en un bosque y la hizo vigilar por un dragón mientras se quedaba hospedado en el palacio del rey hasta su muerte. Pero el alma del fugitivo, que anhelaba regresar a Grecia, quedó relacionada, bajo la pluma de varios autores, con la constelación Argo, es decir, Aries. Por consiguiente, la jornada de Jasón vino a significar la recuperación del talismán del que dependía la pervivencia del reino, hazaña que solo un héroe dotado de gran valor y apoyado por los dioses podía cumplir. El mito cobró por fin un significado político cuando Virgilio en la *Eneida*, valiéndose de la voz de la Sibila, relacionó el poder del emperador Augusto con la luz que enciende el universo, profetizando el regreso de la Edad de Oro, después de unas largas y necesarias guerras. Valerio Flaco³ hizo lo mismo para ensalzar al emperador Domiciano un siglo más tarde. En consecuencia se olvidó que el héroe había quebrado su juramento, raptado a la hija de su huésped y robado sus bienes.

Los poetas del Siglo de Oro español escenificaron muchos mitos, porque sus imágenes poderosas y simbólicas, de mucha espectacularidad, cuadraban con el precepto horaciano de «deleitar aprovechando». Ahora bien, las hazañas de Jasón tuvieron una fortuna muy peculiar dentro de la Casa de los Austrias, debido al legado de Borgoña⁴ heredado por Carlos V, primer soberano español de la orden de caballería del Toisón de Oro, fundada por Felipe el Bueno en 1430, al casarse con su tercera esposa, Isabel de Portugal, para luchar contra los otomanos, después de la terrible derrota de Nicópolis, en las orillas del mar Negro. Con el motivo de reunir a la flor y nata de los príncipes europeos, los duques de Borgoña desarrollaron un programa ideológico en el marco de suntuosas fiestas cortesanas y eligieron al héroe Jasón como patrón de la cruzada que proyectaban. Convirtieron al carnero en el Agnus Dei de las profecías bíblicas que anunciaban el regreso de Cristo y la salvación de los fieles. El insigne collar de los caballeros de la orden constaba de pedernales y piedras con

³ Poeta latino del siglo II que escribió *Las Argonáuticas*, donde ensalza al emperador Domiciano, tal como hizo Virgilio con Augusto en la *Eneida*.

⁴ Esteban Estríngana, 2010.

la piel del carnero dorado colgada. Así se pregonaba el carácter colectivo y heroico de la empresa, ilustrando el mote de la Casa de Borgoña: «*Antequam lucet, ferit*». Al heredar el título de soberano de la orden, Carlos V retomó el programa de Borgoña de forma aún más vistosa cuando mandó grabar en el arco de triunfo después de su éxito en Milán este juramento: «Capturaré una piel que nos volverá a la Edad de Oro», aludiendo a los territorios cristianos que los turcos habían conquistado. Además, añadió en el collar su propia divisa, que pregonaba la extensión de la fe católica en el Nuevo Mundo que iba descubriéndose. Sin embargo, si Felipe cumplió el voto de su padre en la batalla de Lepanto, desplegando en la nave llamada *Argo* una serie de cuadros, símbolos y lemas que explicaban el papel no solo relevante de la Monarquía Hispánica sino su elección divina, ocurrió que el declive iba produciéndose. No faltaron voces para denunciar la codicia y la lujuria coetáneas, que no dejaban de recordar las de Jasón, tanto más cuanto el oro de las Indias permitía costear las guerras, las fiestas, la ociosidad y su séquito de vicios.

Nuestro estudio se propone explorar el tratamiento del mito de los Argonautas en el teatro aurisecular. Se trata, en primer lugar, de rastrear las fuentes utilizadas por cada poeta para construir y reanudar la ficción literaria. Hemos seleccionado un conjunto de quince obras que utilizan el mito como argumento o como motivo secundario dentro del enredo. El corpus de obras consta de autos sacramentales, comedias de corte, comedias para los corrales y entremeses redactados por los más destacados poetas: un Siglo de Oro se despliega, mostrando una época de luz y de sombra.

El vellocino de oro, representado en Aranjuez para el cumpleaños del joven Felipe IV, recién casado con Isabel de Francia, es una obra de la madurez de Lope que retoma las hazañas del héroe mítico, según un patrón que está más cerca de Apolonio de Rodas que de Ovidio, a pesar del pregón del Fénix⁵. Una serie de cuadros suntuosos desarrollan el tema del robo de una doble prenda, aludiendo al valor de los Habsburgo y a la hermosa reina extranjera, mientras que el argumento pretende explicar el origen del collar⁶ que el monarca católico muestra en el pecho. Dicho argumento recalca la elección

⁵ «Aquella historia que canta Ovidio, de donde tuvo principio el Tusón de España» (Primera parte).

⁶ Dice Jasón: «El vellocino de oro ha de coronar los cuellos de los monarcas de España, cuando esté mayor su imperio» (Segunda parte).

divina del soberano español, dándole por antepasados una serie de héroes y de divinidades que encajan en la ideología de la Casa de Austria. Marte, pues, reanuda las profecías virgilianas para encomiar a la monarquía, mientras que Venus, sobre la proa de la nave *Argo*, celebra las bodas reales, aludiendo a la política matrimonial de los Habsburgo y a su mote⁷.

Los tres mayores prodigios de Calderón se estrenó en 1636, en el teatro del Buen Retiro. Se trata de una tragedia que relata las hazañas de Teseo, Hércules y Jasón sobre tres tablados, tomando por argumento el robo de la segunda esposa de Alcides, Deyanira, por el centauro Neso. Cada compañero, mientras persigue al ladrón por un continente, vive el destino que le proporcionará su fama. La primera parte de la pieza narra la conquista de Jasón hacia los márgenes de Asia sobre el tablado ubicado a mano izquierda. El desenlace corresponde con la muerte espectacular de Hércules abrasado sobre una hoguera, en el tablado central. No cabe duda de que Calderón eligió el argumento de su obra a partir de estos tres héroes mitológicos porque ilustraban el triunfo de la civilización sobre la barbarie⁸.

El triunfo del vellocino de Avellaneda pertenece al *Templo de Palas* que fue representado para las fiestas de la patrona de la segunda esposa de Felipe IV, Mariana. Es un entremés divertido donde un desfile de rufianes escolta al héroe, hecho un mero jaque, por las calles de Madrid para conquistar el vellocino de oro. El lenguaje de la germanía, los numerosos chistes y el desfile carnavalesco convierten las hazañas en una parodia burlesca que no rechaza ni los gestos obscenos ni lo escatológico.

Los encantos de Medea de Rojas Zorrilla, fechada en 1635, es otra parodia burlesca. Como lo indica el título, el argumento se concentra en la vertiente oscura del mito, que los españoles conocían gracias a la tragedia de Séneca, traducida por Abril⁹. Es una muestra brillante de los encantos del teatro que, valiéndose de las innumerables tramo-

⁷ «¡Que los demás hagan guerras; tú, feliz Austria, cástate!».

⁸ Cada uno se enfrenta con unos monstruos que amenazan al pueblo en una parte del orbe, hazañas que simbolizan la extensión de la fe «de polo a polo» por parte del Rey Planeta.

⁹ La traducción de Abril está fechada en 1567 pero no cabe duda, a nuestro juicio, de que los poetas, a pesar de no saber griego la mayoría de ellos, podían conocer la versión oscura del mito. Es el argumento de *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla.

yas y de los recursos del lenguaje dramático, se burla de todos los códigos literarios. Sobre un compás descabellado se descubren los escándalos palaciegos de un príncipe bastante mujeriego y cruel frente a una Medea tan víctima como insoportable. El bufón Mosquete, cuyo nombre¹⁰ suena a degradación del ideal caballeresco de la orden, forma con su poco heroico amo una pareja de verdaderos *cazadores de prendas* que podrían relacionarse con las expediciones amorosas de Felipe y Olivares a casa de *la Calderona*.

Las damas del vellón de Quiñones de Benavente es otro entremés que parodia una ceremonia capitular, en la cual una ramera se somete a unas pruebas para averiguar si merece pertenecer a la *flota* de una alcahueta vestida con el vellón. La obra, de una gran vis cómica, juega con el equívoco¹¹ entre la palabra *vellón*, es decir, el vellocino, símbolo de pureza moral de los caballeros de la orden, y la moneda de cobre que, como se sabe, valía cada día menos, poniendo de manifiesto el desmoronamiento de los valores de la monarquía. No se encontrará aquí ninguna huella de la jornada de los Argonautas en el sentido noble, sino que la degradación del tratamiento del mito permite percatarse de que, en ciertos momentos, el teatro breve cumplía una función social de desahogo que podía apuntar a los símbolos del poder, burlándose de ellos.

Tres autos sacramentales de Calderón celebran la santa Eucaristía, poniendo sobre el escenario la búsqueda del vellocino de oro. El auto sigue un mismo esquema que se propone desvelar el misterio de la transubstanciación a través de símbolos y de juegos etimológicos, dentro de una escenografía suntuosa, capaz de ilustrar e impresionar a una multitud en su mayor parte analfabeta. El punto de máxima tensión dramática se alcanzaba al correr la cortina cuando se pregonaba la presencia de Cristo que la hostia y el cáliz encarnaban. Para entender la fortuna del mito pagano y su tratamiento literario en una comedia *a lo divino*, tenemos que recordar que los mitógrafos y los *Bestiarios* habían abierto el camino hacia una re-escritura más compatible

¹⁰ El insigne collar constaba de pedernales y de piedras que se relacionaban con el mote elegido por la Casa de Borgoña: «Antes que la llama luce, hierre». Mosquete es el tipo del criado goloso, cobarde, mentiroso, que no tiene nada que ver con un Argonauta, valiente.

¹¹ Don Tufo a don Rasguño: «Es un equívoco deste nombre que él es lana, mas la que le recibe es tan pobre que da a entender que luego tomará vellón en cobre».

con los valores cristianos. Los primeros, como Pérez de Moya¹², el italiano Conti o los autores de varias polianteas, por una parte, se encargaron de interpretar la saga argonáutica como los pesares del hombre que, después de largas tribulaciones sobre el mar, es rescatado gracias al amor de Dios. No fue muy difícil convertir la nave en la barca de Pedro, a los Argonautas en los apóstoles, a Medea en la Gentilidad y al carnero en el Agnus Dei que «quita los pecados del mundo»¹³. Los *Bestiarios* por otra parte eran, según se decía en la Edad Media, el libro que la Naturaleza hubiera proporcionado al hombre para mejorar, imitando las virtudes o rechazando los vicios de los animales. Conforme con la Biblia, el cordero significaba la mansedumbre y obediencia del cristiano, quien no teme la muerte y, al ser sin mancha, merecía la salvación. El dragón que guardaba el vellón, al contrario, se relacionaba con los vicios que el feligrés tenía que vencer, mientras que el par de toros que el héroe mítico enyugara, pregonaba su firmeza. Las fiestas del Corpus Christi se valían de los símbolos de la monarquía para recalcar su elección divina y justificar las guerras en el nombre de Dios.

El divino Jasón, fechada en 1636, el *annus terribilis*, retoma la jornada según esas claves de interpretación en el marco de una escenografía cuidadosa, de índole tanto didáctica como moral, que se alimenta de los recursos del lenguaje poético más rebuscado y de la carga emocional proporcionada por la música y un *atrezzo* llamativo. El momento de mayor intensidad dramática corresponde con el parlamento de Jasón a bordo de la *nave católica*. Además, los juegos etimológicos «a lo Isidoro de Sevilla», que no tienen otra meta que la de persuadir, garantizan la transformación de la maga Medea en Esposa regia gracias al Amor divino, y la de los Argonautas, en los apóstoles.

El legado de Borgoña vertebra el auto calderoniano *El maestrazgo del toisón* para ensalzar al rey Felipe IV recién casado con su segunda esposa y sobrina, Mariana. Es una obra de madurez en la que Calderón se desprende del héroe pagano, que tenía una fama poco heroica, para elegir al patrón bíblico de la orden, Andrés, que evangelizó muy temprano en las orillas del mar Negro. Es una dramatización original del mito, según la versión de la Casa de Borgoña, con la que el poeta cortesano mezcla una referencia a la *Medea* de Séneca. El gusto calde-

¹² Ver la obra de Juan Pérez de Moya *Philosofía secreta de la gentilidad*.

¹³ *Juan*, 1, 29-34.

roniano por lo etimológico, en efecto, se expresa otra vez para relacionar la Casa de Austria con el viento del sur, el *Auster* o *Notus*, el cual, por ser favorable a la navegación, debía volver a llevar a la Edad de Oro. Además, esta comedia *a lo divino* recalca los recursos de la metaficción literaria gracias a un conjunto de alusiones a la alegoría y a la metáfora que alimentan este género. El verbo *suponer* se utiliza así para convertir paso a paso al duque de Borgoña, Felipe el Bueno, en monarca español, confundiendo nombre y epíteto y celebrando a la madre de este como Reina de los Cielos. La simbología tusónica se desarrolla con gran claridad como si el poeta quisiera eliminar toda referencia a la versión pagana, hasta el punto de que se desvanece la figura de la maga y del conquistador del vellocino de oro. En vez de las hazañas, se representa una curiosa escena en la cual la Sinagoga engañadora, la Lisonja y la Malicia, sus compañeras, se apoderaron del collar de la orden de caballería para aquilatar el oro. Al probarlo con piedras de contraste, que son una corona de espinas, unos clavos y una cruz, la Sinagoga se da cuenta de que el oro significa la fe, por aparecer en el cielo relámpagos y oírse tronar.

El socorro general inserta el mito en su versión borgoñona para encomiar el valor de los españoles, en un momento en que la Iglesia, sitiada por los herejes, no tiene más remedio que esperar los socorros divinos, es decir, el pan y el vino de la santa Eucaristía. Una larga metáfora acerca del tercio español exalta los valores de la monarquía heredados de la orden. Andrés sobresale entre todos, poniendo de manifiesto los símbolos que adornan a la Casa de los Austrias.

Si bien no es un auto sacramental, *La aurora en Copacabana*, única comedia calderoniana cuyo argumento se relaciona con las Indias, adopta un título de índole simbólico muy parecido al de una comedia *a lo divino*. Aquí no se encontrará nada del mito expresado de manera llamativa, sino que la evangelización de los indios y el milagro de una estatua de la Virgen se arraigan en una jornada ultramarina, como veremos más adelante. Cabe decir que el episodio de Gedeón y de los vellocinos de su rebaño cubiertos de rocío, que significaba la victoria del pueblo de Dios sobre los madianitas¹⁴, pertenecía a la orden del Toisón de Oro. El santo, en efecto, fue introducido muy temprano por el obispo francés san Germán, a quien no le pareció tan idónea la elección del traidor y ladrón griego como

¹⁴ *Jueces*, 7, 1-8; 32.

patrón de la Santa Liga. Hemos subrayado el gusto de Calderón por las etimologías —digamos— poéticas y didácticas. En este caso, el título nos parece que recalca el milagro de la fe, recuperando los símbolos destacados del mito: la aurora se relaciona con el latino *aurum*, oro, y también con el rocío marial; la copa se encuentra a menudo en los autos para sugerir tanto el cáliz como el árbol del que colgaba el vellocino; en fin, si añadimos una tilde sobre *cabana*, hallamos una palabra que huele al ganado castellano, como de mucho medro y provecho. En resumen, el título ilustra la santa Eucaristía en el Nuevo Mundo, donde la profecía de Séneca¹⁵ hubiera desempeñado un papel decisivo en la conquista de las Indias.

Además, un conjunto de comedias engarzan casualmente el relato para crear varios efectos, enfocando a la pareja mítica que forma parte de la cultura común y despertando dos ideas siempre asociadas: la codicia y la lujuria y, por consiguiente, la necesidad de su castigo.

Armelinea está considerada la primera comedia de magia y la única del siglo XVI que hemos encontrado a propósito de este tema de investigación. Es una comedia divertida, que incluye a Medea dentro del enredo al interrogar un moro a la maga para saber dónde vive una doncella a quien su padre está buscando. Medea personifica claramente los poderes sobrenaturales; su llamada por parte de un moro, además, suena tan espantosa como eficaz, y de mucha espectacularidad, ya que esta aparece y contesta por su propia boca. El mito se convoca, pues, dentro de una larga oración que recalca la vertiente heroica de la jornada de Jasón y acaba con el descuartizamiento de Absirto, poniendo de manifiesto la doble cara de la hechicera. Parece que la inclusión de la maga corresponde con la búsqueda de un ambiente de fácil espanto, que cuadra con una comedia que se desarrolla desde el inicio hasta el desenlace, con bastante ligereza, según el modelo de las comedias latinas.

El burlador de Sevilla de Tirso de Molina y *El castigo sin venganza* de Lope utilizan el motivo del viaje de Jasón dentro de la trama para subrayar la complejidad del sentimiento amoroso, la fuerza del destino y quizás el papel de la voz interior, o sea el albedrío. En el primer acto de la pieza tirsiana, el criado reactiva el recuerdo del mito por

¹⁵ *Medea*, 375-382: «Vendrán siglos en los años remotos en los cuales el Océano ensanche las ataduras de las cosas y una tierra enorme se manifieste, y un nuevo Tifis descubra un nuevo mundo, y no será Tule la última tierra».

corresponder con el lío en que don Juan se está metiendo, al llegar de Nápoles a Tarragona para burlarse otra vez de la pescadora Tisbea, cuyo padre además lo recibirá de huésped. Más tarde, la muchacha se quejará con amargura de que su amante la deja burlada¹⁶, recordando dos modelos parecidos acerca del tema de la traición amorosa, el de Eneas y Dido uno, y otro, el de Jasón y Medea. El primer viaje marítimo a bordo de la nave *Argo* y su piloto, Tifis¹⁷, forman un lugar común para significar la lujuria. Parece, por lo tanto, que los poetas prefirieron el nombre de Jasón o el de Argos por tener una carga afectiva más coetánea, sin duda por el legado borgoñón y, en cuanto a Argos, por varias razones que aclararemos más adelante. En *El castigo sin venganza* el tema funciona dentro del enredo principal como la voz interior del protagonista, en este caso Federico. Este sabe que su amor, como el del héroe griego, es *maldito*, porque ambos han franqueado los límites entre lo permitido y lo prohibido: uno está enamorado de su madrastra y otro quiso robar el fuego del conocimiento. El recurso retórico tiene poco que ver con un mero adorno, más bien cumple un papel dramático, con lo cual, tal como en el caso del coro antiguo, el público se conmueve con la desdicha del héroe al verlo desquiciado mientras que la catarsis se despierta al darse cuenta de lo horripilante del caso.

No tiene nada de extraño tampoco que Lope haya encajado el mito en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, cuando se sabe que el genovés llevó consigo, en su primer viaje hacia las Indias, la *Medea* de Séneca, donde se anunciaba la profecía acerca de un «nuevo piloto parecido a Tifis que descubriría un nuevo mundo». Aquí aparecen cuatro ocurrencias en los momentos de mayor tensión dramática. La primera está en boca del navegante que habla cara a cara con Fernando e Isabel, el cual pretende hallar una tierra desconocida y de mucho provecho para la Corona, alegando: «Quiero ser / el primer Argonauta de las Indias». La segunda, mucho más enigmática, cierra la primera jornada después de la caída de Granada en poder de los Reyes Católicos. La pareja real intercambia unas palabras que, a nuestro modo de ver, forman otro recurso retórico para

¹⁶ «*Tisbea*.- Robusto mar de España [...], / maldito el leño sea / que a tu amargo cristal halló camino, / antojo de Medea, / tu cáñamo primero o primer lino / aspado de los vientos, / para telas de engaños e instrumentos» (vv. 2140-2150).

¹⁷ Ver la *Soledad Primera* de Góngora o «El sepulcro de Jasón» de Quevedo.

poner en tela de juicio¹⁸ la conquista. Como hemos indicado, Argos no era el piloto de la empresa sino el artífice de la nave, pero aquí una alusión sutil relaciona el tema del ojo de la conciencia encarnada por otro Argos, que había custodiado a Ío, degollada por Mercurio. Para agradecerle el favor de su servicio, Juno había sembrado los ojos de su fiel pastor en la cola del pavón. Ahora bien, en los *Bestiarios* este ave simbolizaba el orgullo, animando al cristiano a desprenderse de la vanidad, la riqueza, los placeres mundanos y la codicia. Además, por el hecho de ser los reyes mismos los que se expresan en un tono enigmático, valiéndose también de una paronomasia (*espejo / espero*), la alusión suena como un cuestionamiento que se dirige más que a otro cualquiera al monarca, Felipe III (si bien es cierto que la comedia fue representada poco después de la muerte de su padre). La última ocurrencia se encuentra al inicio de la segunda jornada. La tripulación amotinada amenaza con echar al mar a Colón por haberles engañado. Este ruega a sus hombres que esperen tres días y les recuerda dos figuras de firmeza: Ulises y Argos otra vez. Pero no cuadra tampoco esta pareja de términos, sino que funciona como un zeugma, solicitando la colaboración del público para su desciframiento.

Amazonas en las Indias de Tirso de Molina es otra comedia que escenifica los acontecimientos históricos acerca de la traición de los Pizarros a la Corona en el episodio de las Charcas. Desde la primera escena, el poeta introduce el tópico del mundo al revés con la lucha de las Amazonas, encabezadas por la reina y su hermana, y los hermanos Pizarros¹⁹. Como se sabe, las Arpías eran figuras femeninas monstruosas con las que los Argonautas se enfrentaron en su jornada. Este recurso retórico no solo pone de manifiesto la inversión de los papeles de cada sexo, sino que además corresponde a una estrategia argumentativa. Cabe decir que Tirso tenía relaciones de parentesco con los Pizarros, los cuales sufrían, además de una mala fama, de la privación del título paternal. La tragedia se vertebra, pues, como un pleito que intenta denunciar a los verdaderos traidores de la conquista y entregar sus derechos a la familia de los Pizarros. Si bien el poeta no se atreve a denunciar la sentencia de Carlos V acerca de la muerte de

¹⁸ *El Nuevo Mundo descubierto por Colón*, Jornada I: «Fernando.- Argos no fue tan largo marinero. / Isabel.- Extraño pensamiento. / Fernando.- El fin espero».

¹⁹ Al excitar el valor de sus compañeras, la reina de las Amazonas grita: «¡Matadme estas harpías!».

los traidores a la Corona, el juego óptico, que se funda en la inversión y en la alusión al mito de la Casa de Borgoña, propone otra versión de los hechos para pedir, en fin, justicia al monarca. En este caso el vellocino de oro parece una metáfora que significa el intento por recobrar la fama de los Pizarros, al desenmascarar el poeta a las Amazonas que pretenden ser *las Argonautas del Nuevo Mundo*.

Para acabar, *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, alude al tipo de la *tusona* que ya hemos encontrado en el entremés de Quiñones. La comedia tiene varios niveles de interpretación, pero un tema relevante se arraiga en el tópico del engaño. Un bachiller, acostumbrado a mentir, tiene que casarse de prisa, antes de que se desvele este vicio, que a su padre le parece una deshonra completa. El caballero, pues, confía su hijo al criado para que le enseñe el modo de vivir de los cortesanos. El criado conduce al mozo a la calle Mayor, donde las aventureras, es decir, las rameras de alto vuelo, *atusan* a los indianos, que hacen alarde de sus riquezas, lo que da paso a la burla siempre reanudada. El falso indiano pagará no uno, sino dos ojos de la cara, ya que tendrá que casarse con una doncella a quien no ama. La pareja tusona / indiano forma un tópico relevante²⁰ dentro del repertorio aurisecular, lo que pone de manifiesto que los poetas utilizaron el mito para reflejar una sociedad tan brillante como propensa a los vicios, cumpliendo el papel de mucho *provecho y deleite* que preconizaba el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

BIBLIOGRAFÍA

- AVELLANEDA, F., *El triunfo del vellocino*, ed. de G. Cienfuegos Antelo, en *El teatro breve de Avellaneda: estudio y edición*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El divino Jasón*, ed. de I. Arellano y Á. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992.
- *El maestrazgo del tusón*, en *Obras completas. Autos sacramentales*, tomo 3, Madrid, Aguilar, 1991.
- *El socorro general*, ed. de I. Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- *Los tres mayores prodigios*, ed. de Á. Valbuena Briones, en *Obras completas. Comedias*, Madrid, Aguilar, 1999.

²⁰ *Amazonas en las Indias* de Tirso o *No puede ser el guardar una mujer* de Moreto, por ejemplo.

- ESTEBAN ESTRÍNGANA, A., «El toisón de oro», en K. de Jonge, B. García García y A. Esteban Estríngana (eds.), *El legado de Borgoña. Fiesta y ceremonia cortesana en la Europa de los Austrias (1454-1648)*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010, pp. 361-502.
- GRIMAL, P., *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1969.
- MARTÍNEZ BERBEL, J. A., *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophía secreta de la gentilidad*, Universidad de Alicante, in Azogue, Proyecto Cervantes, 2, 1999 [disponible en <<http://www.revistaazogue.com>>].
- QUIÑONES DE BENAVENTE, L., *Las damas del vellón*, en E. Corarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, ed. facsímil de J. L. Suárez y A. Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- ROJAS ZORRILLA, F., *Los encantos de Medea*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- RUIZ DE ALARCÓN, J., *La verdad sospechosa*, ed. de J. Martín Martínez, Madrid, Austral, 1990.
- TIRSO DE MOLINA, *Amazonas en las Indias*, ed. de M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, 1993.
- *El burlador de Sevilla*, ed. de I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- VEGA, L. de, *El castigo sin venganza*, ed. de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2011.
- *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, ed. electrónica de R. Castells, en <<http://www.comedias.org/old/Lope/NMundo.pdf>>.
- *El vellocino de oro*, ed. de M. Menéndez Pelayo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.