

# La elaboración dramática del mito en *El hombre de mayor fama*

Manuel Fernández Labrada  
I.B. «Santa Catalina», Jaén

En un artículo anterior presentado en el Primer coloquio sobre Mira de Amescua analicé de manera global la comedia mitológica *El hombre de mayor fama*<sup>1</sup>. Dentro de ese estudio de carácter general, presté especial atención a la interpretación de la comedia desde un punto de vista moral y alegórico. Creo, sin embargo, que queda aún por abordar en esta comedia un tema tan interesante como es el proceso de elaboración dramática del mito, asunto al que pienso dedicarme en estas páginas.

Ya esbozamos entonces la idea de que el autor había elaborado la materia mítica recreándola y actualizándola según sus propios intereses. Este proceso de *transmitificación* permitía al mito mantener su vigencia en un contexto distinto a aquél en que había sido concebido primeramente<sup>2</sup>. Para ello Mira seleccionaba y enlazaba a su manera los episodios mitológicos que le parecían más interesantes, o incluso modificaba e introducía elementos extraños al mundo mítico clásico. También señalábamos cómo, a diferencia de Calderón, nuestro dramaturgo se recreaba, más que en la *idea capital*<sup>3</sup>, en lo accidentado de la

1. «*El hombre de mayor fama: el mito de Hércules en Mira de Amescua*», en *Mira de Amescua: un teatro en la penumbra*, Universidad de Navarra, *Rilce*, 7, 2, 1991, pp. 325-339.

2. Cfr. J. M. Lasagabáster, «La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?», en *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español* (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984), Madrid, Taurus, 1988, pp. 223-243.

3. Cfr. A. Valbuena Prat, *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941, p. 170.

trama, en la multiplicación de episodios diversos, especialmente en la primera mitad de la comedia. Aunque el significado moral de la obra es bastante evidente, Mira no deja por ello de ver también las posibilidades del mito de Hércules en sus aspectos más dinámicos, como trama de aventuras, combates, con un valor intrínseco.

Para analizar con más detalle esta elaboración dramática del mito, prestaremos atención primeramente al proceso de *selección*, es decir, nos preguntaremos cuáles han sido los episodios del mito de Hércules escogidos por el dramaturgo y qué significado tiene dicha elección. En segundo lugar analizaremos de qué manera el dramaturgo *actualiza* el mito para hacerlo más inteligible al espectador contemporáneo. En tercer lugar estudiaremos las *modificaciones* que ha podido introducir el autor, apartándose de las fuentes clásicas, y qué función cumplen en el contexto dramático de la obra. Finalmente reflexionaremos también sobre las relaciones entre *mito*, *moral* y *espectáculo*.

## 1. SELECCIÓN DEL CONTENIDO MITOLÓGICO

De entre el amplio caudal de historias mitológicas referentes al héroe, Mira escoge para construir su comedia una variada serie de hazañas, tanto guerreras como amorosas. Ahora bien, de todas estas aventuras, el núcleo esencial de la comedia lo constituye el triángulo amoroso entre Hércules, Deyanira y Yole. Mira le concede toda la segunda mitad de la comedia, y es el más significativo desde un punto de vista moral y alegórico. El amor ilegítimo de Hércules por Yole destruye su carácter heroico, lo afemina, y acaba por conducirlo a la destrucción, de la que tan sólo la fama podrá rescatarlo.

Contrastando con el carácter unitario de esta segunda mitad de la comedia, encontramos una mayor diversidad de episodios y situaciones a lo largo de la primera parte, donde el dramaturgo se esfuerza por poner de manifiesto el valor heroico del protagonista, representándose aceleradamente algunas de sus más destacadas hazañas. El comienzo de la comedia difícilmente puede ser más impresionante. Se levanta el telón y, ante nuestros ojos, la gran Troya arde en llamas, mientras Hércules, solo en el escenario y cubierto de sangre, lanza inectivas contra la vencida ciudad, mostrándose como el único responsable de tan colosal daño. Parece muy significativo de los intereses del dramaturgo el hecho de escoger para comienzo de la comedia precisamente este episodio de

la Primera guerra troyana<sup>4</sup>, aventura poco relevante en el conjunto de las hazañas del héroe, y en la cual la mitografía clásica, cuando la trata, se detiene poco, pero que ofrece, en cambio, grandes dosis de espectacularidad.

A este primer episodio, que se nos muestra ya prácticamente concluido, y cuya función no parece ser otra que la de dar suficiente tono heroico al protagonista y a la comedia, sigue otro de especial importancia: el del León de Nemea. No sólo es ésta una de las hazañas más populares del héroe, sino que además permite al protagonista apropiarse en escena de su indumentaria más característica, la piel de león. Este vestido cumple una importante función sobre el escenario, al convertirse en todo un símbolo de su heroísmo y ferocidad. Su afeminamiento posterior, al final de la comedia, vendrá marcado consecuentemente por el abandono, a instancias de Yole, de esta indumentaria, que es sustituida por trajes y adornos cortesanos (v. 1972 y ss.).

La siguiente hazaña seleccionada por el dramaturgo se corresponde con la victoria de Hércules sobre el famoso ladrón de ganado Caco. Esta aventura parece señalar un interés del autor por articular los distintos episodios en una curva ascendente de interés y riesgo. No se trata de una mera acumulación de hazañas, sino que éstas se nos muestran por grados, de manera que podemos ir viendo sobre la escena cómo el carácter heroico del protagonista se va desarrollando y va adquiriendo fuerza. La victoria sobre un animal, el león de Nemea, es seguida ahora, en esta segunda aventura, por la victoria sobre un hombre astuto, Caco, y sus secuaces. El mismo Hércules es consciente de esto cuando afirma:

Si por dar a un león afán  
los hombres me dan renombres,  
y así adorándome están,  
cuando dé muerte a los hombres  
los hombres me adorarán.

(vv. 296-300)

4. Cfr. Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, (II, 134-136), ed. José Calderón Felices, Madrid, Akal, 1987, pp. 63-64.

Esta intensificación continuará en el siguiente episodio, donde Mira hace confluír en una varias hazañas diferentes del héroe, su victoria sobre el jabalí de Erimanto, sobre Anteo –un poderoso gigante–, y sobre Aqueloo –un dios–, triunfando además sobre el mismo Amor, al conseguir finalmente la mano de Deyanira.

Creo que por debajo del carácter aparentemente precipitado y acumulativo de esta primera jornada, es evidente una correcta selección y planificación en la sucesión de los distintos episodios. Tras el grandioso y espectacular póstico del final de la guerra troyana, Mira nos ofrece una serie de aventuras de creciente interés y que van trazando un perfil básico pero bastante completo del héroe, tanto en su indumentaria como en su carácter de vencedor de fieras, hombres, y dioses, y sin olvidar tampoco su triunfo amoroso al conquistar a Deyanira. Mira desarrolla ante nuestros ojos, en una apretada serie de episodios, de manera espectacular y plástica, el carácter heroico del protagonista, que se nos ofrece como un torbellino de acción y de eficacia, y al que podría cuadrar perfectamente el célebre aserto de Julio César: *llegué, ví, vencí*.

En la segunda jornada vemos ya un menor número de episodios. Tras el brevísimo lance de la Hidra de Lerna, que ocurre tras el escenario, asistimos al episodio del centauro Neso. La muerte de éste a manos del héroe prepara ya el trágico final de la comedia: el vengativo Neso entrega traidoramente su camisa envenenada a la ingenua Deyanira. A continuación, Hércules se marcha solo para Italia, donde aún cumplirá una hazaña más –la última–, la muerte del rey Eurito, punto culminante de su carrera heroica, en cuanto que Hércules se convierte en monarca, pero a la vez comienzo también de su declive, al entregarse a un amor ilícito con Yole que le conduce a una relajada vida cortesana.

En contraste con las dos anteriores jornadas, la tercera no mostrará ninguna otra hazaña del héroe, que se convertirá ahora en el lado pasivo de un triángulo amoroso donde Deyanira y Yole llevan el papel predominante. Sólomente el mérito de su trayectoria heroica anterior le salvará tras su muerte, en alas de la fama, convirtiéndose en dios.

Puede objetarse que, a pesar de esta planificación en la selección de episodios que acabamos de señalar, no deja de ser muy notable en la comedia un desequilibrio entre la primera mitad –hasta la partida de Hércules a Italia–, llena de acción y episodios diversos, y la segunda parte, mucho más estática y centrada en un único episodio. Sin embargo, quizá Mira quiso de esta manera

poner aún más de manifiesto el cambio de personalidad que se opera en el héroe tras su enamoramiento de Yole, el violento contraste entre acción e inacción, heroísmo y afeminamiento, brutalidad y cortesanía, naturaleza y civilización.

## 2. ACTUALIZACIÓN DEL MITO

La actualización o modernización del mito obedece a la necesidad de acercarlo al espectador contemporáneo, y hacerlo más inteligible para él. Se manifiesta frecuentemente a través del anacronismo. Ya desde la Edad media se interpretó a los antiguos sin la suficiente perspectiva histórica<sup>5</sup>. Los hechos más remotos y de épocas distintas eran situados en un mismo horizonte temporal. La ventaja del anacronismo es que permitía una más fácil identificación con personajes y situaciones muy alejadas en el tiempo. Facilitaba la comprensión, aunque hacía perderse la perspectiva. Así es como debemos entender la frecuente presencia del anacronismo en el teatro español del siglo de Oro, y especialmente –por razones obvias– en la comedia mitológica. El anacronismo se convierte de esta forma en un instrumento que permite acercar dos mundos distintos, por un lado el del mito clásico, y por otro, el del público del siglo de Oro, generalmente incapaz de una aproximación más ortodoxa o arqueológica a un mundo antiguo tan alejado de él.

Este anacronismo puede manifestarse en diversos niveles. Es frecuente el meramente léxico, que se concreta en la utilización de palabras y expresiones anacrónicas. Ya en los primeros versos de la comedia, donde se pinta grandilocuentemente el final de la primera guerra de Troya, escuchamos en boca del héroe vocablos anacrónicos como *trabucos*, *bombardas* o *bombas*, que cumplen claramente una función engrandecedora, en cuanto que ofrecen frente a las armas convencionales de la época la utilización del fuego y la producción de ruido ensordecedor, muy coherente con el cuadro que quiere pintarnos el autor al comienzo de la comedia<sup>6</sup>.

5. Cfr. Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1979 (4ª ed.), pp. 133-138.

6. Cfr. H. Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el Teatro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LV, 1975, pp. 109-145.

Aunque es evidente que la obra se encuentra ambientada en el mundo de la religiosidad pagana, donde son muy frecuentes las alusiones a los dioses de la mitología clásica, hasta el punto de que incluso aparecen en escena; a veces, sin embargo, se deslizan palabras con un sentido inequívocamente cristiano, como *cielo*, *infierno*, *santo*, *martirio*, *Dios* o *monasterio*. Esto no es nada sorprendente, desde luego, si consideramos la interpretación moral y alegórica del mito realizada por el autor. La valoración moral del Mito que nos ofrece Mira, siguiendo a Juan Pérez de Moya<sup>7</sup>, es coherente con una ideología cristiana, fundamentándose en conceptos tales como la culpa (de Hércules) y el castigo, la expiación (por el fuego) y la recompensa final tras la muerte.

Aunque quizá de menor importancia, encontramos también expresiones anacrónicas de carácter coloquial como *una mujer*, *veleta de los vientos*, o *el resto envida*, alusión al juego de cartas. Igualmente anacrónicos son los cambios de algunos topónimos, como Ecalia por Italia, durante toda la segunda mitad de la comedia.

Estos anacronismos son aún mucho más frecuentes en la segunda mitad de la comedia, en el ambiente cortesano del palacio de Eurito en Ecalia, donde es corriente el empleo de términos como *corte*, *damas*, *guardadamas*, *infanta*, *mancebo*, *vasallos*, *truhán*, *retrete*, etc.

Pero aún más notable es el anacronismo que podemos detectar en el comportamiento de los personajes y en algunas situaciones. Así, el personaje de Hércules destaca por su soberbia y engreimiento. Su continuo desafío a los dioses, sus frecuentes irreverencias, no se corresponden con el comportamiento que cabe esperar de un héroe mítico, y obedecen más bien al interés del poeta por pintarnos un personaje grandilocuente y tremendo, aunque de escasa psicología:

Tiemblan de mí los cielos, las personas,  
el infierno, la tierra en sus asientos,  
los dioses inmortales,

(vv. 37-39)

7. *Philosophia secreta* (1585). Véase la edición de Eduardo Gómez de Baquero, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1928, pp. 99-142.

Contrariamente, cuando se trata de enamorar a la dama, sea Deyanira o Yole (vv. 1447-1462), muestra el héroe un repentino refinamiento y cortesanía, cualidades más propias de un galán del siglo de Oro, que de un guerrero vestido de piel de león.

Por otra parte, si analizamos las acciones y sentimientos del personaje de Deyanira, observaremos que bajo el nombre mitológico se encuentra una realidad bien distinta: la heroína de la comedia española del siglo de Oro. Su nobleza en el amor, sus celos, su valentía y decisión por perseguir al amante infiel, así como el recurso del disfraz masculino, son rasgos todos extraños al mundo mítico de donde procede el personaje.

### 3. MODIFICACIONES EN EL ARGUMENTO DEL MITO

Si prestamos atención al argumento de la comedia, veremos que Mira no sigue tan estrechamente sus fuentes como podría parecer en un principio, sino que las modifica de diversa manera. Encontramos desde pequeños cambios sin apenas transcendencia, que podríamos considerar incluso como meros errores (como la participación de Hércules en las bodas de Hipodamía<sup>8</sup>, o la confusión del río Peneo por el Eveno en el episodio de Neso), hasta alteraciones de mayor importancia, nada gratuitas, y cuyo significado trataremos de aclarar en las páginas siguientes. Muchas de estas modificaciones obedecen, al igual que el anacronismo, al deseo del poeta de acercar más al público de la época los valores míticos clásicos. En otras ocasiones, sin embargo, obedecen más a la necesidad de alcanzar una articulación más armónica de los diversos episodios.

Al principio de la comedia, Mira hace hablar a Hércules con Jasón, lugarteniente suyo. Sin embargo no consta en ninguna fuente clásica que Jasón participase en esta primera guerra de Troya. ¿A qué puede obedecer esto? Si deseamos la posibilidad de un error (confundir a Jasón con Telamón), parece plausible pensar que el dramaturgo ha querido introducir al comienzo de la comedia un personaje famoso –Jasón–, en cuya boca las alabanzas a Hércules adquieran el relieve necesario, facilitando además al público un punto de referencia relativamente conocido en la compleja maraña mitográfica existente en torno al héroe. Esta voluntad de atribuir hazañas mitológicas conocidas, pero ajenas, a determinado héroe, es lo único que permite explicarnos cómo puede

8. La confusión puede proceder de Pérez de Moya (véase la edición citada, pp. 123-124).

Mira atribuir a Hércules el rescate de Eurídice (vv. 2350-51), cuando parece imposible el error en un mito tan conocido como el de Orfeo y Eurídice.

Para atenuar el carácter fragmentario de esta primera jornada, Mira introduce una serie de modificaciones que consisten en el emparejamiento de diversos episodios. Así, en primer lugar, une estrechamente las aventuras del león de Nemea y la de Caco, que se producen sin apenas solución de continuidad. En estos dos episodios el elemento unificador es la ambientación bucólica, pues tanto el león como Caco son los responsables de las muertes y desapariciones producidas en los ganados de Crisanto y Augonio, que imploran al héroe su ayuda. Esta atmósfera bucólica queda reforzada por el relato de los amores de Fenisa y Augonio, historia que no parece cumplir ninguna otra función dramática. Consecuentemente con esta ambientación bucólica, tanto estos dos episodios como los siguientes los sitúa Mira en un mismo lugar: la Arcadia, alcanzando así una unidad temporal y también espacial ajena al mito original, pero que les permite funcionar dramáticamente con una mayor coherencia. En el mito original la víctima de los hurtos de Caco era el mismo Hércules, que oficiaba de pastor, pero esto evidentemente no encaja en la concepción heroica de Mira, por lo que se impone la necesidad de otras víctimas, los pastores Crisanto y Augonio.

Después de estos dos episodios, sin apenas solución de continuidad, Mira unifica en un único episodio las distintas aventuras del jabalí de Erimanto, la lucha contra el gigante Anteo, y el enfrentamiento contra el dios-río Aqueloo por el amor de Deyanira. De esta forma Mira combina acertadamente en una misma historia los triunfos guerreros y amorosos del poeta, aliviando además en alguna medida el exceso de episodios que podría mostrar la comedia.

La bellísima descripción de la fuente junto a la que Hércules encuentra a Deyanira, vuelve a insistir en el tópico bucólico, ahora bajo la forma del *locus amoenus*. En esta misma escena vemos que Hércules no ha capturado al jabalí de Erimanto, como recoge el mito, sino que lo ha cazado (lo contrario hubiera sido realmente embarazoso para el desarrollo posterior de la comedia).

Aunque en líneas generales el desarrollo del triángulo Hércules, Deyanira, Yole, segunda parte de la comedia y su núcleo esencial, sigue la tradición mitográfica clásica, es necesario resaltar algunas diferencias. En primer lugar, en la obra de Mira, Hércules no acude a Italia (Ecalia) en una acción de venganza contra Eurito por no haberle entregado a su hija Yole, ganada en un concurso de arco; sino simplemente acude por mandato de Juno. Esta

modificación se impone necesariamente, pues sería absurdo que, tras su boda con Deyanira, la abandone inmediatamente para reclamarle a Eurito la mano de su hija Yole. Esta solución, sin embargo, tiene su inconveniente: el instantáneo e inverosímil enamoramiento de unos personajes, Hércules y Yole, que no se conocen con anterioridad. Y por si esto fuera poco, el enamoramiento se produce ante el cadáver del padre asesinado, lo que no impide a Hércules requebrar a Deyanira afirmando:

¡Cómo pudo ser mortal  
padre que tuvo tal hija!

(vv. 1449-1450)

La toma de Ecalia, además, no es ya en la obra de Mira esa guerra épica en la que según las fuentes antiguas participan tantos héroes, sino que queda reducida a la muerte dada por Hércules a Eurito. Además, al apartarse el dramaturgo de las motivaciones implícitas en el mito original, el enfrentamiento entre Eurito y Hércules parece un tanto gratuito. Sólo sabemos que la llegada del héroe preocupa a Eurito, y que este planea darle muerte. Sin embargo, cuando Hércules, adelantándose a las intrigas del monarca, sea quien lo mate a él, justificará su acción como el derrocamiento de una tiranía, situación política sobre la que no se nos ofrece ninguna otra información que la breve alusión de Hércules:

Por tirano y desleal  
de ti se quejan, y es ley  
que no viva más el rey  
que rige su reino mal.  
¡Muera el rey que mal gobierna!,  
¡no viva más rey tirano!

(vv. 1395-1400)

Entrando ya en el triángulo amoroso propiamente dicho, hay una marcada acentuación respecto a las fuentes tradicionales. Deyanira, vestida de hombre acude a Italia en busca de Hércules, en vez de permanecer en Traquis, siguiendo los acontecimientos desde lejos. La figura de Yole adquiere también un mayor realce en su capacidad de fascinar al héroe. Estas modificaciones obedecen al

deseo de acentuar el afeminamiento del Héroe, aspecto que ya hemos señalado como el núcleo esencial de la interpretación moral de la comedia.

Otra modificación interesante la encontramos en algunos personajes secundarios, que sufren una curiosa metamorfosis para adaptarse mejor a las convenciones que exige el tratamiento palaciego de una buena parte de la comedia. Así, Licas, originariamente heraldo de Hércules, lo encontramos convertido en sirviente de Deyanira (v. 691)<sup>9</sup>. Yolao, auriga del héroe, se nos muestra como cortesano enamorado, requiebra a Yole e incluso asegura desconocer personalmente a Hércules (v. 1282). Filotetas, que en el mito original sólo aparece en el momento en que Hércules arde en la hoguera del monte Etna, es introducido por Mira con anterioridad, presentándonoslo bajo la forma del cortesano conspirador, aliado de Hércules contra Eurito. Esto último puede considerarse un acierto, pues hace más comprensible que el héroe le confíe sus flechas poco antes de morir.

#### 4. CONCLUSIONES. MITO, MORAL Y ESPECTÁCULO

Con independencia del significado alegórico o moral que podamos extraer de la comedia, hay un evidente deseo en Mira de potenciar el aspecto puramente espectacular del mito.

Desde un punto de vista escenográfico, los efectos son bastante reducidos, sobre todo si los comparamos con los que luego serán habituales en la comedia mitológica de Calderón. Aun así podemos encontrar en la comedia algunas escenas donde la tramoya hace su aparición. Recordemos a este respecto el comienzo de la comedia con el incendio de Troya, el incendio de la gruta de Caco, la aparición de la diosa Juno mostrando la estampa de Hércules sustentando la bola del mundo, la muerte de Hércules en la hoguera y su ascensión final por Júpiter, Marte y «otros dioses que pudieren».

Pero donde mejor se manifiesta la espectacularidad de la comedia es sin duda alguna en la acción, en la proliferación de episodios, en la fuerza de algunas situaciones y en lo desmesurado de algunos caracteres, como el de Hércules. Ahora bien, el exceso de acción puede llegar a cansar. Así, si prestamos atención a los combates del héroe en escena, que poseen un componente espectacular bastante obvio, veremos que hay un deseo de buscar

9. En esto parece seguir a Pérez de Moya, *op. cit.*, p. 126.

la variedad, procurando evitar el cansancio de repetidos combates. Así, se nos ofrece en escena la lucha de Hércules y el león, pero no la del jabalí (que es luego relatada por el pastor Augonio). Sí asistimos, por ejemplo, a la lucha de Hércules con Caco y los ladrones, pero no a su combate con Anteo y Aqueloo. Durante estas *ausencias* del héroe, Mira aprovecha para ofrecernos escenas alternativas que alivian del exceso de acción. Al comienzo de la segunda jornada no veremos tampoco a Hércules combatir con la Hidra de Lerna, pues la lucha se produce detrás del escenario, y sólo tras darle muerte aparecerá el héroe en escena. Sin embargo, tanto la muerte del centauro Neso como la del rey Eurito se ofrecerán directamente en escena. Hay pues el deseo de refrenar la excesiva espectacularidad de un Hércules continuamente luchando en escena con los más variados enemigos.

Si observamos la comedia de Mira desde un punto de vista global, y a tenor de todo cuanto hemos dicho hasta ahora, es muy evidente en ella un compromiso entre acción y alegoría.

En Mira lo espectacular nace de la acción continua, de la diversidad de episodios, pues al igual que Lope parece entender lo mitológico, antes que nada, como el aprovechamiento de una materia argumental con un valor retórico y poético propio. De ahí el recrearse en las variadas aventuras del héroe, en el bucolismo, en los detalles de ambientación pagana y clásica, en la aparición de dioses, etc. Ahora bien, esto no impide que podamos encontrar en la obra un significado global, una idea principal: el enfrentamiento entre el amor y la fama. Pero este significado moral o alegórico no es el único elemento determinante del texto dramático. La trama argumental, a grandes rasgos, no es apenas modificada, no se simplifica para potenciar más ese significado central (como haría Calderón), pues es, como acabamos de afirmar, valiosa por sí misma. Hay pues un deseo de recrearse en el mito por el mito, en su estética, pues de otra forma no podríamos comprender gran parte de esta comedia.