

CAPÍTULO 14

Ganimedes en palacio: la loa de *El Gran duque de Gandía*, de Pedro de Fomperosa

JORDI BERMEJO GREGORIO
Universitat de Barcelona

El episodio del rapto de Ganimedes está presente en parte del teatro palaciego español de los siglos XVII y XVIII. Y lo hace de una manera relativamente fiel y original o, al menos, sin caer en el error del desplazamiento moral y espiritual del símbolo realizado por emblemistas como Alciato o Diego López¹. Tratado la mayor parte de las veces desde una perspectiva mitográfica heredera de Juan Pérez de Moya y de Baltasar de Vitoria, el rapto de Ganimedes en el espectáculo real barroco, aunque reinterpretado y fabulizado con numerosas y diversísimas licencias que parecen hacer disolver el reconocimiento del mito, aparece siempre al final de las varias adaptaciones dramáticas como uno de esos acontecimientos cargados de todos los elementos que las representaciones palaciegas demandaban. Acción, lirismo trágico, un intuitivo y sintomático simbolismo y, por encima de todo, mucha espectacularidad, fueron los rasgos que aprovecharon y explotaron piezas como *Adonis y Venus*, (anterior a 1604) de Lope; *Triunfos de Amor y Fortuna* (estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 27 de febrero de 1658)², de Antonio de Solís;

¹ Federico Revilla denomina este hecho como «el deslizamiento de los símbolos», fenómeno mediante el que puede arribarse a significaciones sencillamente opuestas a las primigenias», en Federico Revilla, «Reflejos de la mística en la emblemática y la cultura del Siglo de Oro», AAVV, *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafrá y José Javier Azanza López (eds.), Madrid, Akal, 2000, pág. 326.

² Antonio de Solís, *Triunfos de Amor y Fortuna*, Mar Puchau de Lecea (estudio y edición), Lola Josa y Mariano Lambea (transcripción poético-musical), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, pág. 7.

El premio de la hermosura (posterior al 17 de enero de 1657)³, atribuida a Francisco de Quevedo; *Muerte en amor es la ausencia* (estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 17 de noviembre de 1697), de Antonio de Zamora; o *El desdén contra el desdén o el rapto de Ganimedes* (estrenada en el Coliseo de El Príncipe el 5 de junio de 1745).

Estas dos últimas fiestas reales de Zamora y Cañizares son las únicas piezas donde la figura de Ganimedes —más que el episodio del rapto en sí— es el motivo principal de la creación del género poético-musical. El protagonista principal de las tramas es Ganimedes, la cual en ambas fiestas se concluye con la ejecución del rapto de una forma escénica espectacular, pero que se diferencia enormemente del mito clásico por unas extensas y profundas licencias dramáticas de los ingenios que recrearon la existencia del joven pastor troyano. Estas diferencias se centran en las causas del rapto, que en estas recreaciones tardo-barrocas es debido a la venganza de Júpiter por no poder conquistar a la amada del héroe troyano. La adhesión de una amada a Ganimedes centra el mayor número e importancia de las licencias literarias.

Por el otro lado, si bien en las fiestas *Adonis y Venus*, *Triunfos de Amor y Fortuna* y *El premio de la hermosura* el tratamiento del personaje mitológico es secundario y no atiende ni recrea la acción épica del rapto, su imagen y simbolismo están estrechamente ligados al mito original. En la primera fiesta aparece como niño compañero de juegos de Cupido; en la segunda como consejero poderoso que, junto a Morfeo, guía por el poder eterno e inmortal de la ambrosía que vierte; y en la tercera pieza Ganimedes es representado de la forma más caricaturizada, burlesca y típicamente degenerada del personaje mitológico que sirve el licor divino. En la supuesta pieza de Quevedo, Ganimedes es el compañero pícaro y gracioso de un Júpiter ebrio que no está en condiciones de resolver el conflicto de las tres gracias. La trama inventada parte con el rapto efectuado, a posterioridad del rapto. El dios del Olimpo va tan borracho que encarga a su criado que le ha servido todo el vino que tanto mal le ha hecho que llame a Paris para la resolución de la discordia de la manzana.

Si esta imagen coloquial y poco decorosa del dios y de Ganimedes desvirtúa interesada y considerablemente la idea original del joven troyano en pos del elemento satírico y burlesco, la que aparece en la loa a la comedia *El Gran Duque de Gandía* lo restaura a una posición elitista, completamente significativa y simbólica, aunque, esta vez, apartada tanto de la moralización contrarreformista como de la simbología original.

La loa de *El Gran Duque de Gandía* formó parte de una representación palaciega que se estrenó, supuestamente, el 10 de agosto de 1671 en el Cole-

³ Es importante no confundir el título de esta breve pieza entremesil con la homónima comedia mitológica de Lope, incluida en la *Décima sexta parte de las Comedias de Lope de Vega*, de 1621. Tras comparar ambas obras, las únicas similitudes que pueden existir se encuentran en el título. Cfr. AAVV, *Comedias burlescas del Siglo de Oro, tomo IV. Las mocedades del Cid, El castigo en la arrogancia, El desdén, con el desdén, El premio de la hermosura*, Alberto Rodríguez (ed.), Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2003, pág. 367.

gio Imperial⁴ como parte de las celebraciones por la canonización del jesuita Francisco de Borja. Descubierta por el romanista checo Václav Černý en 1959 entre los papeles del castillo de Mladá Vožice, el manuscrito de *El Gran Duque de Gandía* dramatiza la vida y obra de Borja, otorgándole especial importancia y peso al emperador Carlos V —como así lo tuvo en la relación real con el jesuita—. Aunque tradicionalmente haya sido atribuida la autoría a Calderón de la Barca, la investigación de Luis Iglesias Feijoo en 1983 llegó a la conclusión final de que ese apunte era un error debido a la falta de interpretación de todas las circunstancias y datos que se conocen de la fiesta y de la pieza, dando como autor definitivo al jesuita Pedro de Fomperosa⁵.

La loa —de 174 versos— está centrada exclusivamente en el mito de Ganimedes y su rapto. Como veremos, su corta extensión y la naturaleza breve del género facilita la adecuación con el mito original. Tras una entrada propia del ámbito de los espectáculos palaciegos con plena presencia del elemento poético-musical y una cierta escenografía relevante («*Cantan a un lado el Hado Infeliz y a otro lado el Infeliz, mientras se descubre un monte y cerca de la cumbre el niño Ganimedes*», Acotación inicial), empieza la exposición alegórica del asunto de la loa —y principal rasgo político a resaltar y a celebrar— en la figura de Ganimedes: los personajes del buen o mal hado que remiten a Carlos II en el gobierno del maltrecho reino. Por supuesto, aunque todo espectador al evento supiera a quién se hacía referencia, no es hasta la mitad de la loa cuando las alusiones a Carlos II se hacen directas y literales. Así que hasta ese momento se recrea el episodio de Ganimedes armado de gran parte de los rasgos característicos del mito, sin haber sufrido apenas deformación alguna por la moral contrarreformista y oficial.

Su representación parece indicar que Pedro de Fomperosa siguió el criterio descriptivo de Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria, en especial las indicaciones mitográficas de este último en *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620). Siguiendo la tradición clásica, al Ganimedes de la loa se le reconoce como un ser joven extraordinariamente hermoso y bello, siendo alabado por todos los dioses. Eso sí, en el sentido de las palabras nunca está en peligro la desvaluación hacia el terreno de la sodomía, homosexualidad o amaneramiento del varón troyano —rasgo este por el que se reconoce, aunque no verdaderamente correcto, a Ganimedes en la tradición—. Más bien al contrario; se reafirma la excelsa

⁴ Calderón de la Barca, *El Gran Duque de Gandía*, Gustav Siebenmann (ed.), Madrid, Anaya, 1970, pág. 33.

⁵ «¿Quién era entonces el otro autor, es decir, el creador de la obra que nos ocupa, atribuida por Černý y el resto de la crítica a Calderón? Por lo que puede deducirse de todos los datos externos, fue el padre jesuita Pedro de Fomperosa [...]. La relación de los Días sagrados permite, por lo tanto, concluir nuestra argumentación: la comedia descubierta por Černý y El Fénix de España reeditado por Hartzenbusch se escribieron para la festividad del Colegio Imperial de 1671. Esta última era obra del padre Calleja y, acaso porque este ya había dado otras a la imprenta tuvo una publicación bastante rápida», Luis Iglesias Feijoo, «Sobre la autoría de El Gran Duque de Gandía», AAVV, *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Tomo I*, Luciano García Lorenzo (dir.), Madrid, CSIC, 1983, págs. 487-490.

y casi increíble belleza del muchacho en un movimiento retórico mediante la intervención de Momo, el dios de la risa y la diversión. En clave humorística, Momo se fija en la belleza de los bigotes de Ganimedes:

JÚPITER	Bello honor troyano, sube donde en fueros de inmortal de sagrado néctar sirvas la copa de mi deidad. [...]
VENUS	¡Qué beldad!
JÚPITER	Perdone Juno a sus iras.
MOMO	En todo es bello el rapaz, hasta su bigote es bello. (vv. 29-32; 40-43) ⁶ .

Esta cita denota, también, otros rasgos clásicos y originales que en esta loa se reproducen. La primera es el mantenimiento de los tradicionales celos que provocan en Juno que su marido, Júpiter, escoja y admita a un mortal para tenerlo a su lado («JÚPITER: Perdone Juno a sus iras»). Para ser fiel a Ovidio, por ser la fuente clásica principal, deben señalarse los celos de Juno⁷.

El siguiente rasgo que en citado fragmento se apunta es la condición de copero de los dioses, cuestión de reproducción capital e inviolable por el peso que Ganimedes tiene en la loa. Si bien después de que el troyano haya dejado claro que solamente la dicha buena y la esperanza le esperan, «*mientras cantan, baja un águila imperial en un rápido en que arrebató a Ganimedes al cielo, que se descubre con los dioses y Júpiter en medio de ellos*» (Acot. v 29), hecho este que hace efectivo el rapto para llevarlo al Olimpo. Y su misión, su ministerio, será la de copero de los dioses, para que «de sagrado néctar sirvas / la copa de mi deidad», tal y como la mitología y la astrología recordarán por las noches de los tiempos al joven troyano.

Estas tres características originarias y tradicionales que se han comentado (su superlativa belleza, los celos de Juno y ser copero de Júpiter) no tienen una relación o peso en la «ocasionalidad» que relacione a Ganimedes con Carlos II, la autoridad a la que muy claramente va dirigida la alabanza y la relación de semejanza. Pero sí hay otras que también forman parte del imaginario clásico del personaje mitológico y que tienen tanto una enorme importancia como una gran efectividad para el fenómeno de la «ocasionalidad».

Desde el primer momento, Ganimedes es representado como niño, siendo, como veremos más adelante, esencial para la interpretación simbólica de la loa la corta edad. Y, cosa consecuente desde una lógica normal, pero intencionada-

⁶ La referencia de esta y la próxima versificación proviene de la edición de Calderón de la Barca, *El Gran Duque de Gandía*, Gustav Siebenmann (ed.), Madrid, Anaya, 1970.

⁷ Verso 161 del canto X de las *Metamorfosis* de Ovidio.

mente buscado por el padre Fomperosa, también es importante el hincapié que se hace de la poca experiencia y de la poca habilidad que un niño puede tener ante asuntos de elevada importancia. Niño e incapacidad para dirigir asuntos regios y elevados como servir el importante y divino néctar hace que Momo —el único dios que pone alguna reticencia a la plena confianza que todos los dioses al niño le conceden— diga:

¿[...] al ver la gran potestad
 tonante de dioses y hombres
 con dos varas de pañal
 pegada por un chiquillo
 que apenas empieza a hablar
 y fiarle un ministerio
 tan alto?
 (vv. 46-52).

Carlos II tenía diez años cuando asistió a la representación («A las plantas / de un monarca que en dos lustros» (vv. 85-86). Ganimedes desde los orígenes clásicos ha sido uno de los niños mitológicos por antonomasia. La corta edad del joven troyano permite y legitima esa duda de Momo. Del mismo modo puede ocurrir con Carlos II y sus tiernos dos lustros de edad. ¿Puede haber en la persona de un excesivo precoz rey de no muy magníficas capacidades mentales e intelectuales —siempre de puertas de palacio hacia adentro, claro está— talento para, no solo la gobernación, sino el buen mando de todo un reino acribillado los últimos veinticinco años? La respuesta a esas capacidades de Ganimedes para el buen ejercicio del ministerio divino que se le ha encargado la expone el mismo muchacho:

GANIMEDES La habilidad
 no depende de los años,
 del arte y del natural
 sí, que las canas del tiempo
 un respeto accidental
 es, donde hay prenda; y risa,
 donde ellas solas están.
 Y si los dioses me ofrecen
 su favor...

MOMO ¿Qué?

GANIMEDES en tierna edad
 has de ver cuántos primores
 para blasón suyo dar
 pueden el cielo y el tiempo.

JÚPITER ¡Pues todos te ayudarán!
 (vv. 52-64).

La condición de *princeps* de ambos, pertenecientes a la élite de los hombres superiores por designio divino, hace que la habilidad no dependa de los años, sino «del arte y del natural». Esta argumentación de Ganimedes, por supuesto, es creada y focalizada interesadamente por y para la «ocasionalidad», por la naturaleza panegírica y oficialista de la loa y de la pieza mayor. Lógicamente, no aparece ni se alude a ella en las fuentes clásicas, pues la mitología no entendía de politización. Es un concepto desarrollado a partir del rasgo de príncipe de Troya de Ganimedes y contextualizado e interpretado por el pensamiento absolutista de la segunda mitad del siglo XVII para legitimar, justificar y apoyar a un rey de diez años de edad. Esta idea elitista era natural al ideario de gobierno absolutista⁸. No pretendía que el mismo niño rey fuera consciente del mensaje y de su situación —aún menos con el perfil psicológico del último Austria—, pues los receptores de ese mensaje de justificación de la realeza y legitimidad de Carlos II era para una parte de la alta nobleza y la corte. Como vemos, la condición de niño es un rasgo descriptivo del mito que se convierte en un argumento retórico y político de propaganda ideológica.

Y es que el episodio de Ganimedes va muy bien para lograr esa relación de semejanza con el joven rey para mostrar un mensaje de esperanza y de buen futuro. El acto de elevación no es considerado por Fomperosa como una ascensión ascética de la gracia religiosa y espiritual —como lo habían considerado los moralistas—, sino como una expresión de la capacidad de gobernación de Carlos II debido a su naturaleza elevada, predestinada y regia. Por lo tanto, tanto el ascenso/rapto como el privilegio de servir a Júpiter son elementos del mito que son tratados e interpretados de forma interesada y, en consecuencia, se le añade un significado totalmente politizado y efímero, terriblemente atado a las circunstancias histórico-políticas de la loa. El rapto y el oficio de copero son elementos simbólicos y de importancia por la «ocasionalidad» efímera.

La responsabilidad de tal ministerio es aceptada y confiada tanto por el joven como por los demás dioses por el hecho de la naturaleza regia del troyano, cosa

⁸ Como vemos, esta visión idealista monárquica del gobierno desde la ideología absolutista choca de frente con el realismo político propugnado por Niccolò Machiavelli o por Diego Saavedra Fajardo cuando dice estas palabras: «No ha de ser el gobierno como debiera, sino como puede ser; porque no todo lo que fuera conveniente es posible a la fragilidad humana. Loca empresa querer que en una república no haya desórdenes. Mientras hubiere hombres habrá vicios», Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Barcelona, Planeta, 1988, pág. 583. Esta analogía con Ganimedes refleja que los miembros de la realeza y de la nobleza no se consideraban a sí mismos como seres humanos corrientes, contraponiendo lo que Michel de Montaigne decía sobre la naturaleza humana, sin distintivos hereditarios o de sangre: «Certament, l'home és un assumpte extraordinàriament va, contradictori i fluctuant» (Michael de Montaigne, *Assaig. Llibre primer*, Vicent Alonso (trad.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, pág. 21), o Juan Ruiz de Alarcón con la idea de igualdad de toda naturaleza humana y la justicia de los individuos nace y es consecuencia de sus actos, no de su sangre, tal y como Beltrán declama a su hijo García en *La verdad sospechosa*: «Pues si honor puede ganar / quien nació sin él, ¿no es cierto / que por el contrario puede, / quien con él nació, perdello?» (Lola Josa, «Hombres libres para el bien de la república», AAVV, *Entorno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), Almería, Institutos de Estudios Almerienses, 2003, pág. 49).

que ideológicamente en el siglo xvii hace que tenga las capacidades pertinentes para el buen ejercicio del servicio. Esta es el sentido más importante de la recreación del mito —mucho más allá de una posible relación entre el acto de servir y el poder de gobernar.

La desconfianza primera de Momo sirve como pizarra para exponer las razones de estirpe y herencia real que hace tener plena confianza a los demás dioses y que acaban convenciendo al dios de la risa. Como se comprueba, esta contrargumentación no es, ni mucho menos, espontánea, sino es un movimiento retórico plenamente consciente y preparado para señalar la superioridad de la sangre real. De ahí que Ganimedes, una vez pasado el ecuador de la loa —donde aparecen las referencias directas y extratextuales a Carlos II con la edad del pequeño rey— reflexiones con estas palabras:

Águila caudal pretende
servirte en néctares puros
cuanto alimento sagrado
su pecho exprime fecundo.
[...]
que mucho en pocos abriles
te rinda otoños maduros,
si a tanto sol no hay distancia
desde ser flor a ser fruto.
(vv. 109-112, 117-120).

Carlos II en 1671 es un Ganimedes, un príncipe de Troya, un copero divino que, aunque muy joven, se le presupone perfectamente capacitado para tal cargo. Esta relación se hace literal y directa en el final de la loa. Las palabras de Ganimedes saben a consejo didáctico al joven y especial monarca —muy en la órbita de lo que más adelante Bances Candamo defenderá y promulgará con su teatro palaciego de tema histórico⁹— que será capaz de servir como se merece a su reino y a su monarquía:

Recibe, pues, Carlos grande,
Júpiter de España augusto,
en rapaces Ganimedes
del cielo hurtados asuntos
que Águila imperial te sirve

⁹ «Son las comedias de los reyes unas historias vivas que sin hablar con ellos les han de instruir con tal respeto que sea su misma razón quien de lo que ve tome advertencias y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte? Porque harto peligrosa es la discreción que da más aplauso al que la sufre que al que la dice. Conviene a los príncipes oír los sucesos pasados más que a otros hombres, porque hallan en ellos la verdad que nadie se atreve a decirles», Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), London, Tamesis Books, 1970, pág. 57.

en dos sagrados discursos
de Borja que te merezcan
la piedad,
(vv. 153-160).

Como hemos visto, Pedro Fomperosa respeta —aunque reutiliza, que no reinterpreta— el episodio mitológico de Ganimedes en cuanto a los rasgos clásicos que definen el personaje y la historia: la belleza física, los celos de Juno, copero de Júpiter, el rapto del águila y la condición de príncipe niño. Pero a pesar de esta primera expresión bastante respetuosa y objetiva respecto al mito original es, como hemos dejado entrever, en la segunda parte de la corta loa —sobre los versos 85-86— cuando la dimensión única y exclusivamente literaria o artística se recategoriza para ser un mero instrumento estético de expresión regia con relación de semejanza respecto al referente externo motivador y destinatario de la pieza. Este proceso se relaciona más con el aspecto pragmático del espectáculo regio que con la representación artística y estilística del episodio mitológico.

En el ámbito del género de las fiestas reales, «la loa palaciega siempre constituye una apología del rey y de la monarquía»¹⁰. La dimensión artística de la loa se crea por el motivo oficial, sin él la loa no sería loa ni podría representarse como se representaron y cómo se crearon las loas palaciegas. Y así sucede en la pieza de Fomperosa, cuando el ambiente mitológico de gloria y poder divino que recrea el escenario es visto como un efecto reflexivo del espacio donde se encuentran los espectadores, los reyes. Es por eso, por la «ocasionalidad» de la fiesta, que el mito de Ganimedes se prestaba como el idóneo para utilizarlo como símbolo de la esperanza del buen futuro y del buen gobierno del capaz Carlos II en 1671, a pesar de las dudas que pudieran haber. La relación de semejanza entre el episodio mitológico y la referencia histórico-política que la intención —en este caso la oficial por tratarse de una loa— de la interpretación el autor quería resaltar, base para el fenómeno de la «ocasionalidad» avanzada, se cumple perfectamente. La condición de niño y la naturaleza de príncipe son elementos inalterables y objetivos que lo relacionan inexorablemente con Carlos II. Después el rapto y el oficio de copero se utiliza para enfatizar y/o relacionarlo con el motivo panegírico y oficial, pues son elementos vacíos de carga simbólica de la política y se reutilizan como significantes de un nuevo, efímero y ocasional significado.

Así pues, y a modo de recapitulación, en la loa de *El Gran Duque de Gándía*, Pedro Fomperosa utiliza a Ganimedes y su rapto y aceptación por Júpiter y los demás dioses como ejercicio de expresión elevada y naturaleza panegírica. Mediante la recreación de un episodio mitológico como apariencia, medio y/o

¹⁰ Kurt Spang, «Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales». En: Arellano, Ignacio; Spang, Kurt, y Pinillos, M^a Carmen, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel: Reichenberg, 1994, pág. 21.

forma¹¹, la loa cumple el objetivo de alabanza, de justificación de la monarquía y de las capacidades de Carlos II y señal de esperanza de buen futuro y recuperación del esplendor del imperio español por la juventud que aporta el nuevo rey.

El atributo de escanciador de ambrosía y néctar del protagonista aparece únicamente en el final y conclusión de la trama de una manera obligada debido a la naturaleza mitológica de la acción principal, algo que el dramaturgo debe respetar. Durante todo el desarrollo de la acción no aparece explotado como podría el elemento de la ambrosía y de copero y cuando aparece apenas tiene resonancia simbólica del poder de la ambrosía y del estatus privilegiado de copero; está en un segundo nivel. Quizá porque se sobrentiende por la relación con las dudas sobre la capacidad. Por supuesto que se denota su cualidad elevada de privilegiado copero de Júpiter, pero esta idea se arrincona en provecho de la dialéctica con Momo y la contraargumentación ideológica del «arte y del natural» de la sangre real, es decir, por el objetivo principal pragmático-político de la pieza. Por esta razón el autor creyó conveniente inventar e incluir que alguien tuviera dudas sobre el niño. El simbolismo entre néctar/copero y capacidad de gobierno no es el fin del mensaje oficial, del objetivo de la loa, sino solamente es un medio para dicho fin: la aprobación de las capacidades del individuo por lo genuino de la naturaleza. Pesa más la significación histórico-política que el simbolismo del mito.

Este poco interés en la significación y simbolismo total del oficio de Ganimedes y del mismo néctar refleja la forma en que el padre Fomperosa y la misma naturaleza de loa trataron la materia mitológica para un muy preciso y oficial objetivo. Como hemos dicho, el mito y la figura se plasman en un primer momento desde la perspectiva mitológica de las fuentes clásicas, pero rápidamente se vislumbra la utilización del episodio mitológico como recurso simbólico de semejanza por los atributos antes comentados para la alabanza y la propaganda monárquica. Eso sí, su validez será altamente efímera por estar subordinada esa utilización del mito a unas circunstancias espacio-temporales determinadas (los diez años de Carlos II). Esta recategorización y utilización interesada del mito como expresión estética para un mensaje determinado e intencionado es propia de lo directo del pragmatismo panegírico de las loas. El tratamiento y la visión de Ganimedes y de todos sus rasgos característicos que Fomperosa plasma en la loa única y exclusivamente puede existir en su contexto histórico-político, igual que la validez de su mensaje.

¹¹ La utilización del mito se hace con una gran despreocupación por el tema teológico, pues, como asegura Juan del Encina, «nosotros los tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandísimo error y herejía: más por seguir su gala y orden poética», en Juan del Encina, *Obra completa*, edición y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Castro, 1996, pág. 9. No se resucita su adoración, sino se trata de resucitar su aura, su esplendor humano y divino. Se recupera el «parecer», no el «ser». Por esta razón las visiones mitográficas y enciclopédicas de Juan Pérez de Moya y, especialmente, de Baltasar de Vitoria, entre otros, son las que fundamentan y basan las recreaciones de los mitos en la cultura artística de la corte barroca.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Comedias burlescas del Siglo de Oro, tomo IV. Las mocedades del Cid, El castigo en la arrogancia, El desdén, con el desdén, El premio de la hermosura*, Alberto Rodríguez (ed.), Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, 2003.
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), London, Tamesis Books, 1970.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Gran Duque de Gandía*, Gustav Siebenmann (ed.), Madrid, Anaya, 1970.
- ENCINA, Juan del, *Obra completa*, edición y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Castro, 1996.
- IGLESIAS FEIJOO, LUIS, «Sobre la autoría de El Gran Duque de Gandía», AAVV, *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981). Tomo I*, Luciano García Lorenzo (dir.), Madrid, CSIC, 1983.
- JOSA, Lola, «Hombres libres para el bien de la república», AAVV, *Entorno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-XVII*, Olivia Navarro y Antonio Serrano (eds.), Almería, Institutos de Estudios Almerienses, 2003.
- MONTAIGNE, Michael de, *Assaig. Llibre primer*, Vicent Alonso (trad.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006.
- REVILLA, Federico, «Reflejos de la mística en la emblemática y la cultura del Siglo de Oro», AAVV, *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Rafael Zafra y José Javier Azanza López (eds.), Madrid, Akal, 2000.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Empresas políticas*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Barcelona, Planeta, 1988.
- SOLÍS, Antonio de, *Triunfos de Amor y Fortuna*, Mar Puchau de Lecea (estudio y edición), Lola Josa y Mariano Lambea (transcripción poético-musical), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- SPANG, Kurt, «Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales». En: Arellano, Ignacio; Spang, Kurt, y Pinillos, M.^a Carmen, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel: Reichenberg, 1994.