

Tradición e innovación del mito clásico en *Hero y Leandro*, de Mira de Amescua

Cristóbal José Álvarez López
Universidad de Sevilla
xtbalj@gmail.com

Palabras clave:

Teatro áureo, Hero y Leandro, Mira de Amescua, comedia mitológica.

Key Words:

Golden Age Theater, Hero and Leander, Mira de Amescua, mythological comedy.

Resumen:

Mira de Amescua escribió *Hero y Leandro*, una comedia mitológica que dramatiza el mito de los desafortunados amantes que se hicieron famosos gracias a autores griegos y latinos de la talla de Museo u Ovidio. Este trabajo se centra en la comparación entre las fuentes clásicas y la comedia de Mira de Amescua, para dilucidar qué elementos son continuadores de la tradición y cuáles son innovaciones del autor, siguiendo las reglas del teatro del Siglo de Oro.

Abstract:

Mira de Amescua wrote *Hero y Leandro*, a mythological comedy about the myth of the two unlucky lovers who became famous due to Greek and Latin authors like Musaeus or Ovid. This work focuses on the comparison between the classical sources and Mira de Amescua's comedy, in order to determine which elements are taken from the tradition and which ones are innovations from the author, according to the rules of Golden Age Theater.

Introducción

La historia de la literatura es, en muchos casos, la historia de la reescritura, ya que los temas fundamentales de la creación literaria –el amor, la muerte, la soledad, etc.– son siempre los mismos y permanecen inalterables al paso del tiempo; sin embargo, es el tratamiento concreto que se le da a cualquiera de esos temas lo que constituye el verdadero proceso de la creación literaria, puesto que supone la concreción de un tema universal en un autor, una época y un contexto determinados.

La mitología clásica es una fuente recurrente de temas que se transmiten «en el legado cultural de Occidente como una constante de contenido que, desde la Edad Media, permanece vigente hasta nuestros días». [Romojaro, 1998: 11]

Uno de esos mitos heredados de la tradición clásica es la historia de Hero y Leandro, los dos amantes que vivían en Sestos y Abidos, ciudades separadas por el Helesponto, y cada noche Leandro se arrojaba a las aguas del mar para visitar a su amada y ella esperaba impaciente a su amante, custodiando una lámpara que le servía de guía en medio de la oscuridad. Una noche de tormenta, el viento apaga la llama y las olas acaban con la vida de Leandro. A la mañana siguiente, cuando Hero ve el cadáver de Leandro, se arroja desde lo alto de su torre. Así termina esta trágica historia.

Este mito es la base de numerosas creaciones de la literatura española¹ y también es el punto de partida de *Hero y Leandro*, una comedia mitológica de Antonio Mira de Amescua. Esta comedia constituye un caso excepcional en la transmisión del mito, puesto que en nuestra literatura es la única obra de teatro que se conserva acerca de la desdichada historia de estos dos amantes.²

¹ Véase Moya del Baño, 1966.

² Lope de Vega, en *El peregrino en su patria*, pág. 57, hace una relación de los títulos de sus comedias y cita una titulada *Hero y Leandro*. Lamentablemente, esta comedia se ha perdido.



Las fuentes del mito de Hero y Leandro

Son muchos los autores de la Antigüedad que hacen referencia al mito de Hero y Leandro. Moya del Baño [1966: 7-18] hace un recorrido sobre los diversos escritores grecolatinos que trataron el tema, algunos de forma más extensa, otros con una simple alusión al mito, lo que da a entender que tenía que ser bastante conocido por los lectores de cada época. Junto a los nombres de Virgilio, Horacio, Luciano, Silio Itálico o Ausonio, hay que destacar dos autores fundamentales: Ovidio y Museo.

Ovidio, en sus *Heroidas*, dedica dos epístolas al tema de Hero y Leandro. La epístola XVIII, compuesta en dísticos elegíacos, la suscribe Leandro y está destinada a su amada Hero. Consta de un total de 218 versos en los que el amante le cuenta a su amada sus deseos de ir a verla y su impotencia ante la imposibilidad de cruzar a nado el Helesponto debido a la agitación de las aguas. Por su parte, Hero responde a Leandro en la siguiente epístola, la XIX, también escrita en dísticos elegíacos y de similar extensión, concretamente 210 versos. Hero también se lamenta de la distancia y de las pésimas condiciones meteorológicas que la mantienen separada de Leandro. Por tanto, las dos epístolas plantean, cada una desde su perspectiva, las quejas de ambos amantes separados por la tormenta. Lo más llamativo de esta composición es que la historia está contada *in medias res*. Hace referencia a un momento concreto de los amores de Hero y Leandro: ya se han conocido y ya Leandro ha cruzado el Helesponto en algunas ocasiones, pero ahora se ve imposibilitado por la tormenta. La acción queda suspendida en este punto de la historia. No se detalla cómo se conocieron y tampoco se cuenta el trágico desenlace que tendrá su relación. Sin embargo, a lo largo de las dos epístolas los amantes enumeran una larga sucesión de funestos augurios que quien conoce la historia completa sabe que se harán realidad.

A pesar de que el mito no se cuenta en su totalidad, las *Heroidas* de Ovidio fue un texto bastante conocido durante toda la Edad Media y, por esta razón, se puede considerar que estas dos epístolas son responsables de



despertar en los autores del Renacimiento el interés por el mito de Hero y Leandro.³

Junto a Ovidio, Museo es el otro autor de la Antigüedad clásica que trata por extenso el tema en su *Hero y Leandro*. Se trata de un epilio, es decir, una composición épica de corta extensión, que consta de 343 hexámetros. Muy poco es lo que se sabe acerca de este autor. Vivió en torno al siglo V o VI de nuestra era y su única obra conservada es este epilio. Lo más destacable de la composición de Museo es que cuenta completa la historia de los dos amantes, desde el principio, cuando se conocen en las fiestas que en honor de Venus y Adonis se celebran en Sestos, hasta llegar al trágico final: «Y Hero murió con su difunto esposo, y aun gozaron el uno del otro hasta en su última desdicha» (vv. 342-343).⁴

Mira de Amescua en su *Hero y Leandro* también cuenta la historia completa de los dos amantes y en muchos pasajes, como trataremos de demostrar en el siguiente apartado, se observa más la influencia del epilio de Museo que de las epístolas de Ovidio. Sin embargo, como suele suceder con las fuentes griegas, es frecuente que haya alguna traducción intermedia, ya que son muy pocos los autores que entendían griego. Tortosa Linde [1996: 570] aporta dos ejemplos en los que la comedia de Mira de Amescua sigue de cerca un poema homónimo de Juan Boscán y todo apunta, como veremos luego, que el extenso poema de Boscán es la fuente que sigue Mira de Amescua para componer su comedia. Por tanto, aunque de forma indirecta, es la historia que cuenta Museo, tamizada por la pluma de Boscán, la que está detrás de la comedia de Mira de Amescua. Ahora bien, Boscán hace

³ Además de la transmisión del original en latín durante toda la Edad Media, en el prólogo al epilio de Museo, 1994:12, García Gual señala que en el siglo XV Juan Rodríguez del Padrón incluyó en su *Bursario* una traducción al castellano de las dos epístolas ovidianas de Hero y Leandro, lo cual, sin lugar a dudas, facilitó la difusión del mito entre los autores hispánicos.

⁴ Esta es la traducción de los dos hexámetros con los que se cierra el epilio de Museo. Aunque en la bibliografía aparecen citadas dos ediciones, que son ambas valiosas por sus estudios preliminares, las citas en el presente trabajo siguen la traducción de Ruiz de Elvira, es decir, Museo, 2003. Además, por tratarse de poesía, a pesar que de aquí ofrecemos solo la traducción en prosa, cada cita irá seguida de la correspondiente referencia al número de los versos.



una traducción muy libre del epilio de Museo. Basándose en los 343 hexámetros, Boscán crea un extenso poema de 2793 endecasílabos blancos. Pero a pesar de la disparidad de los números, el comienzo y el final del poema de Boscán se ajustan bastante a la historia que cuenta Museo y, por ello, se puede afirmar que Mira de Amescua, al seguir el poema de Boscán, está siguiendo a Museo como fuente principal del mito. Por el contrario, como señala García Gual [Museo, 1994: 13], la parte central de dicho poema, concretamente desde el verso 1112 hasta el 1912, es un largo excursus en el que relata primero la historia de Orfeo y luego la de Proteo. La digresión de Proteo la toma de las *Geórgicas* de Virgilio, mientras que la de Orfeo está sacada de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Antes de concluir este apartado de fuentes clásicas, además de las dos versiones más extensas del mito, la de Ovidio y la de Museo, es conveniente destacar una tercera fuente que, aunque mucho menor en extensión, tiene una gran repercusión en la literatura española y también, como ya veremos, en la comedia de Mira de Amescua. Nos referimos al breve epigrama de Marcial que sirvió de inspiración a Garcilaso para componer su soneto XXVIII, «Pasando el mar Leandro el animoso». Ya Fernando de Herrera [2001: 454] lo cita en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* y aunque el epigrama es muy breve, Marcial es el primero en usar la imagen de Leandro hablándole a las ondas del mar para pedirles que le permitan llegar a ver su amada y que lo maten a la vuelta: «Sic miser instantes affatus dicitur undas; / parcite dum propero, mergite dum redeo» (vv. 3-4). Y con esa misma imagen concluye Garcilaso su soneto:

i a las ondas habló d' esta manera
(mas nunca fue su boz d' ellas oída):
«Ondas, pues no s' escusa que yo muera,
dexadm' allá llegar, i a la tornada
vuestro furor essecutá en mi vida.»

(vv. 10-14)



Garcilaso, al tomar esta imagen de Marcial, la popularizó en la literatura española y será repetida hasta la saciedad.⁵ Por este motivo, el breve epigrama de Marcial merece un lugar preferente en este apartado de fuentes del mito de Hero y Leandro.

Elementos de la tradición clásica en la comedia de Mira de Amescua

A la hora de componer su comedia, Mira de Amescua tiene presente en todo momento la historia que la tradición grecolatina ha transmitido a lo largo de los siglos. Como ya apuntamos anteriormente, la fuente principal en la que se inspira el dramaturgo es el epilio de Museo, versionado, o mejor dicho, amplificado por Boscán. Sin embargo, aunque no consulta directamente el texto en griego, a través de Boscán le llegan los ecos de la poesía clásica. Por este motivo, vamos a detenernos en comparar en los tres autores una selección de tres tópicos que aparecen en el mito: el amante que se enamora al ver a la amada, Leandro que cruza a nado el Helesponto y la lámpara que simboliza la llama del amor y de la vida.

El primer tópico que vamos a comparar es el del amante que se enamora nada más ver a su amada. En efecto, es una constante en la literatura clásica que el amante quede obnubilado por la belleza de la amada nada más verla, lo que se conoce por el nombre de *amor puellae visae* y Ovidio en sus *Metamorfosis* recoge algunos ejemplos de la tradición mítica:⁶ Apolo se enamora al contemplar a Dafne (I, 409) o Perseo al ver a Andrómeda (IV, 672-677), por poner algunos ejemplos. Algo semejante, según cuenta Museo, le sucedió a Leandro en cuanto vio a Hero:

⁵ Véase detenidamente el «Apéndice documental» de Moya del Baño, 1966, donde se encuentra un gran número de composiciones poéticas sobre el mito de Hero y Leandro y muchas de ellas, por influencia de Garcilaso, repiten la idea que por primera vez se documenta en el epigrama de Marcial.

⁶ Véase la edición de las *Metamorfosis* citada en la bibliografía, pág. 554, donde Ramírez de Verger indica los pasajes en los que se documenta este tópico.



Pero tú, desventurado Leandro, cuando viste a la ilustre doncella, no quisiste roer tu corazón con ocultos agujones, sino que, inopinadamente subyugado por inflamados dardos, no quisiste vivir privado de la bellísima Hero.

(vv. 86-89)

Los versos que preceden a este pasaje (vv. 55-85) sirven para presentar en todo su esplendor la belleza de la joven Hero y las alabanzas que recibe su hermosura por dondequiera que va. Nada más verla, como afirma Museo, Leandro se enamora y queda completamente subyugado a la belleza de Hero. Y en el poema de Boscán se repite la estructura de Museo y también dedica una extensa alabanza a la belleza de Hero⁷ (vv. 124-222) y, a continuación, se observa que la reacción de Leandro es idéntica: «Él, luego que la virgen vio en el templo, / estuvo sobre sí como espantado / d' un tan grande milagro d' hermosura» (vv. 223-225).

Siguiendo la tradición iniciada por Museo y continuada por Boscán, Mira de Amescua, al comienzo de su comedia, hace que Leandro quede encandilado por la belleza de Hero. Estas son las primeras palabras que pronuncia Leandro después de la entrada de Hero en la escena:⁸ «¡Ay, Nicanor, qué belleza! / ¡Qué singular hermosura! / ¡Qué celestial gallardía!» (vv. 137-139). Por el contrario, no precede a este encuentro una larga sucesión de versos que elogie la belleza de Hero, sino que el elogio se produce después y es el propio Leandro quien va ensalzando su belleza a lo largo de toda la obra. Esta diferencia se explica fácilmente por el cambio de género literario: el epilio es una narración en verso y, como tal narración, se detiene con frecuencia en largas descripciones, pero en el teatro prima la acción, por eso, una larga disertación continua sobre la belleza de Hero rompería el ritmo dramático. Es mucho más efectivo observar la reacción de Leandro al verla y que desde ese momento sea el propio amante el que alabe las cualidades de la amada. En cualquier caso, queda constatado que Mira

⁷ Citaremos siempre a partir de la edición de Carlos Clavería: Boscán, 1991.

⁸ Los pasajes de la comedia de Mira de Amescua están tomados de *Teatro completo*, vol. VIII.



de Amescua sigue el tópico del *amor puellae visae*, presente en la tradición clásica, y lo usa, al igual que Museo, al comienzo de su comedia.

Otro elemento de la tradición clásica que aparece en la comedia *Hero y Leandro* es el esforzado amante que cruza a nado el Helesponto para encontrarse con su amada. Se repite la imagen de Leandro como un navío que surca el mar para encontrarse con su amada Hero, de tal manera que Museo dice: «siendo él su propio remero, su propio pasajero, su propio navío» (v. 255); Boscán pone en boca de Leandro palabras similares: «Yo mismo seré ‘l barco y el remero» (v. 878); y también Mira de Amescua redonda en la misma idea: «Remos los brazos son, por ser forzoso» (v. 2497). Así pues, los tres autores coinciden en una misma imagen poética. Sin embargo, en relación a este punto, la comedia de Mira de Amescua se aparta significativamente de la versión clásica. En Museo y, por ende, también en Boscán, Leandro cubre a nado en varias ocasiones la distancia existente entre Abidos y Sestos, a pesar de que le cuesta «grandes esfuerzos» (v. 259) y llega «jadeante» (v. 261) a los brazos de su amada. La historia cambia un poco en la comedia de Mira de Amescua, ya que Leandro nunca realiza a nado la distancia completa que separa las dos orillas del Helesponto. La primera vez que se arroja al mar es para huir de Sestos, ante la admiración de los presentes, y Hero se atreve a decir que «delfín humano parece» (v. 298); pero al poco, Hero continúa relatando la hazaña que está viendo y dice: «Ya ha llegado a salvamento; / que un barco le recogió» (vv. 328-329). Por tanto, en esta primera ocasión, Leandro no llega hasta su ciudad, sino que nada hasta este barco; por tanto, sólo realiza una pequeña parte del trayecto. Y a lo largo de la comedia, cada vez que va a visitar a su amada, hace el viaje en barco. Y esa es también su intención, en el acto tercero, durante la fatídica noche en la que muere. Antes de arrojarse al mar, encarga a su criado: «Busca un barco que nos pase» (v. 2430). Pero Floro regresa sin poder cumplir el encargo de su señor: «No hay barco en toda la playa, / como el mar gime tan fiero» (vv. 2440-2441). Ante tal contrariedad, decide cruzar a nado el Helesponto y perece en el intento.



Probablemente, esta variación en el mito se deba a un claro intento de dotar de un mayor grado de verosimilitud a la historia. Resulta poco creíble que Leandro pudiera nadar una distancia tan larga en medio de la noche para encontrarse con su amada. Mira de Amescua presenta una versión más creíble: pudo nadar desde Sestos hasta el barco, con gran admiración de los presentes, porque era una pequeña distancia, pero el trayecto completo entre las dos ciudades siempre lo hacía en barco; el día que por causa de la tormenta no encontró ninguna embarcación fue cuando decidió hacer a nado todo el trayecto y, como era de esperar, no lo consiguió. De esta forma se desmitifica el mito, valga la redundancia, a la misma vez que se humaniza al héroe, pues se trata de una persona con limitaciones como el resto de los mortales, a pesar de sus buenas y heroicas intenciones.

Como último apunte, cabe señalar otra pequeña diferencia que está vinculada con el paso del Helesponto. A la hora de arrojarse al mar, Museo nos detalla: «Así diciendo, se quitó de sus agraciados miembros las ropas, con ambas manos, y se las sujetó a la cabeza» (vv. 251-252); y también Boscán alude a esta práctica: «desnuda de su cuerpo sus vestidos, / haziendo d' ellos un pequeño lío, / se lo ató por cima en su cabeça» (vv. 2113-2115). Pero Mira de Amescua en la acotación pone: «Arroja el vestido por todo el tablado y hace que se va desnudando, y éntrase como que se arroja al agua» (v. 2487). Esta diferencia se explica en relación con la anterior. El Leandro de Museo y Boscán suele llegar a Sestos y, claro está, necesita su ropa, mientras que el de Mira de Amescua nunca ha completado la travesía y el autor sabe que no la va a completar, por tanto, como elemento que anuncia la tragedia, resulta mucho más simbólico que deje sus vestidos atrás, única presencia de Leandro que queda en el escenario desde ese momento. Además, la escena tiene lugar al final de la comedia, en el momento más dramático; por tanto, quedaría muy irrisorio y fuera de lugar ver que Leandro se pone su ropa en la cabeza, a modo de turbante. Es mucho más



efectivo, sin lugar a dudas, que arroje toda su ropa al suelo, antes que pasearse por el escenario con un hato de ropa en la cabeza.

Y para concluir este apartado, vamos a centrarnos en la importancia de la lámpara que Hero pone en su torre para guiar el camino de su amante en la oscuridad de la noche. La lámpara en Museo es el elemento más destacado del poema, ya que aparece desde el primer verso: «Háblame, diosa, de la lámpara testigo de amores arcanos» (v. 1). Además de iniciar el poema con el motivo de la lámpara, lo retoma en varios momentos de la narración, como testigo fiel de los amores furtivos. La lámpara, por tanto, se identifica con el amor de los protagonistas, amor que durará hasta la muerte, por ese motivo también la llama es símbolo de la vida de los amantes: mientras que arda la llama, vivirán; la extinción de la llama conlleva a su vez el final de la vida de los amantes, primero la de Leandro, luego la de Hero. Esta vinculación de la llama con la vida está presente desde el comienzo del epilio de Museo: «Vamos, pues, y a la par que yo canto, entona tú conmigo el fin simultáneo de la lámpara que se extinguía y de Leandro que moría» (vv. 13-15). Puesto que esta cita está sacada de los primeros versos del poema, hay que entender que se trata de una anticipación o prolepsis, pero cuando el epilio va llegando al final, el poeta vuelve a reescribir estos versos para narrar la muerte de Leandro:

Ya una enorme e incontenible oleada de agua le corría por la garganta, y ya tragó la maldita bebida de la irresistible agua salada. Y en aquel momento un despiadado ventarrón extinguió la pérfida lámpara, y la vida a la vez y el amor del desventurado Leandro.

(vv. 325-330)

La lámpara, la vida y el amor, los tres elementos encuentran su fin a la vez, pues desde el comienzo de la obra habían aparecido ligados. Y esa misma simultaneidad se observa en el poema de Boscán:

Y allí un golpe le dio del mar tan bravo,
que le sorbió del todo en un instante,



y en este mismo punto, un torbellino
acabó de matar la lumbrezilla,
testigo fiel y dulce mensajera,
d' estos fieles y dulces amadores.

(vv. 2766-2771)

Tomando como referencia los versos de Museo y de Boscán, no es de extrañar que Mira de Amescua no olvide en su comedia un elemento tan significativo que aparece con mucha frecuencia. De manera inequívoca la llama es el símbolo del amor, y así lo reconoce Leandro: «Mira la luz en la torre, / que señas son del amor» (vv. 2422-2423). Y poco después, casi al final de la comedia, Hero observa con impotencia que la llama se va extinguiendo y no puede hacer nada para mantenerla a salvo del viento:

Su fin la luz amaga.
Piadoso y dulce Amor, tenla encendida.
¡Ay de mí, que se apaga
cuando mi amante de perder la vida
se viene entristeciendo;
y más al bien que allí perdió, muriendo!

(vv. 2524-2529)

Y del mismo modo que es consciente de que no puede salvar la llama de la tempestad, está viendo que su amado Leandro tampoco podrá salvar su vida. De nuevo, la llama y la vida de Leandro aparecen ligadas en la comedia de Mira de Amescua.

Así pues, a partir de estos tres elementos que hemos seleccionado se observa que las fuentes clásicas del mito están presentes con plena vigencia en el texto de Mira de Amescua. Es evidente que existen ligeras variaciones, justificadas por tratarse de un género literario distinto al de las fuentes, pero su esencia se mantiene. Además, el propio autor reconoce al final de la comedia que ha seguido la tradición grecolatina del mito:

Y aquí, senado, da fin
la historia y tragedia insigne
de Hero y Leandro, del modo
que en griego y latín se escribe.

(vv. 2678-2681)



Hacia una reinterpretación barroca del mito

Según afirma Walthaus [1996: 629], cada época y cada autor adapta o reelabora el material mítico heredado por la tradición y le aporta su propia manera de ver el mundo. Esto es lo que hace Mira de Amescua, pues adapta el mito y lo reelabora de acuerdo con el gusto del teatro barroco. Para ello se sirve fundamentalmente de la mezcla de lo cómico con lo trágico, siguiendo los preceptos del *Arte nuevo* de Lope.⁹

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho.

(vv. 174-178)

Para conseguir esta mezcla de tragedia y comedia, Mira de Amescua se sirve de dos recursos dramáticos que no están fundamentados en la tradición clásica del mito: una pareja de pretendientes y el gracioso.

Por una parte, la comedia de Mira de Amescua añade a dos personajes, Mitilene y Polidoro,¹⁰ que sirven para complicar la trama amorosa entre los protagonistas: a los amores de Hero y Leandro hay que sumarles el amor que siente Mitilene por Leandro y el de Polidoro por Hero. Son personajes paralelos entre sí, pues Mitilene es prima de Leandro y natural de su tierra, de Abidos, mientras que Polidoro cuenta con el respaldo de Eliano, el hermano de Hero, y es oriundo de Sestos. Ambos serán rechazados una y otra vez en sus intentos y pronto aparecerán los celos propios de una comedia de capa y espada. Mitilene llegará a tal grado de desesperación que incluso se hará pasar por loca para intentar lograr su amor: «Venus, loca me fingí / sólo por quererte a ti» (vv. 1573-1574). Por su parte, Polidoro se ve envuelto en varios enredos amorosos, como cuando

⁹ Las citas del *Arte nuevo* están tomadas de Rozas, 1976.

¹⁰ No hay ninguna referencia a estos personajes en las fuentes clásicas. Son una invención de Mira de Amescua para crear un juego amoroso de dos damas y dos galanes, al gusto del teatro barroco. En cualquier caso, los nombres elegidos tienen evidentes resonancias griegas, lo cual redundará en la verosimilitud de la inserción de estos personajes.



intercepta un soneto que Hero compuso para Leandro y le recita a la propia Hero sus versos, con el fin de que la joven piense que Leandro va difundiendo su secreto: «Versos diré de un soneto / (mis agravios vengo así)» (vv. 1680-1681). La venganza se debe a que poco antes hay un pasaje muy característico también de la comedia de capa y espada en el que Leandro debe esconderse para que no lo vean Polidoro y Eliano, pues llegan a visitar a Hero cuando Leandro estaba con ella, y el joven sale de allí haciéndose pasar por un fantasma, puesto que los otros dos pensaban, por engaño de Hero, que Leandro estaba muerto. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos de Mitilene y Polidoro, Hero y Leandro no les prestan la menor atención y siguen con sus amores que terminan en tragedia. Concretamente, se puede decir que, salvo elementos sueltos que van vaticinando el desenlace, la tragedia solo tiene lugar en la parte final del tercer acto. Todo lo que precede se inserta en el género de la comedia de capa y espada. Por tanto, también en la distribución de la acción sigue Mira de Amescua los preceptos del *Arte nuevo* de Lope:

En el acto primero ponga el caso,
en el segundo enlace los sucesos,
de suerte que hasta el medio del tercero
apenas juzgue nadie en lo que para.

(vv. 298-301)

Por otro lado, el elemento fundamental de la comedia barroca que inserta en el mito Mira de Amescua es el personaje de Floro, el gracioso. Es una figura esencial a la hora de conseguir la comicidad del texto, pero además, como señala Gómez [2006: 128], es el contrapunto que destaca las características del galán. Frente a la valentía de Leandro, que pretende cruzar a nado el Helesponto, nos encontramos con la cobardía de Floro al decir: «La luz es una, no más... / No me llama a mí Silena» (vv. 2474-2475). Aunque no lo confiese, tiene grandes deseos de ir a Sestos y ver a Silena, la criada de Hero, pero su amor no es tan elevado como el del héroe y, por eso, no está dispuesto a arriesgar su vida. Si las intenciones de



Leandro son elevadas, al compararlas con la ingeniosa excusa de Floro parecen aún más nobles, propias de un héroe. El gracioso, por tanto, siendo la antítesis del galán, hace que se realcen sus valores heroicos.

Y además, el gracioso, por su extracción social, sirve como elemento de unión entre el pueblo llano y el mundo de los héroes. De hecho, Floro es quien da noticia a Leandro de un par de coplas que han compuesto en su honor y que hacen referencia a su proeza de arrojarse al mar: «Mas, ¿no sabes / cómo sátiras te han hecho / aquí en Sesto, al arrojarte / a ese Helesponto?» (vv. 1321-1324).

Casos de intertextualidad en la comedia

Además de haber tomado elementos de la tradición y haberlos combinado con las innovaciones propias de la comedia nueva, Mira de Amescua se sirve de varios textos para insertarlos en su comedia y, con ello, no solo rendía un pequeño homenaje literario a los poetas que le prestan sus versos, sino que también se ganaba el favor de un público que previamente había alabado aquellas composiciones. En esta misma línea, Walthaus [1996: 636] afirma que «Gracias a tales intertextos de diversa índole que se entretrejen en la textura de esta comedia y se funden con la sustancia clásica, la interpretación del mito cambia y la historia se actualiza, para acercarse más a la realidad del público receptor.»

Un primer caso de intertextualidad lo constituye un verso puesto en boca de Floro: «¡Futuro de sum, es, fui!» (v. 218). Este verso está sacado, como apunta Tortosa Linde [1996: 572], del poema «Señor don Leandro», de Quevedo. La comicidad que se obtiene con este intertexto no se deriva tanto de su contenido, como de las implicaciones que tiene, pues este verso sirvió a Góngora para mofarse de su acérrimo enemigo.

Otro intertexto que incluye Mira de Amescua es precisamente unos versos de Góngora¹¹, de su romance «Arrojóse el mancebito». En los versos

¹¹ Para una relación más extensa del paralelismo burlesco entre Góngora y Mira de Amescua, véase el artículo de Tortosa Linde citado en la bibliografía.



1329-1336, Floro le canta a su señor el comienzo de este romance, diciéndole que se los había escuchado a unos muchachos por las calles, según apuntamos en el apartado anterior al hacer referencia a la función del gracioso en la comedia.

Pero el caso de intertextualidad más claro es el soneto XXVIII de Garcilaso, «Pasando el mar Leandro el animoso». Tomando los versos originales o con alguna ligera modificación¹², Mira de Amescua inserta en su comedia los dos cuartetos del soneto de Garcilaso, intercalándolos con versos de su propia cosecha (vv. 2488-2541). No es la primera vez que se glosa este soneto en la literatura española, ya que, por citar algún ejemplo, Francisco de Aldana [1994: 49-52] había hecho una glosa casi perfecta, en la que únicamente le faltan, como él mismo reconoce, dos versos del soneto. Este hecho da buena cuenta de la popularidad del soneto de Garcilaso y reafirma la idea de que tenía que causar gran efecto en el público, especialmente en esta parte final de la tragedia. Además, estos dos cuartetos están glosados a tres voces, las de Hero, Leandro y Floro, cada cual contando los hechos desde su perspectiva.¹³ Y en cuanto a los dos tercetos, Mira de Amescua no los glosa, como hace con los cuartetos, sino que toma la idea que Garcilaso desarrolla a partir del epigrama de Marcial y la pone en boca de Leandro:

Si agora, a la venida,
me perdonara el mar, y si volviendo
se bebiera mi vida,
¡oh, cuán dichoso fuera yo muriendo!
Mas ha querido el hado
que muera cuando soy más desdichado.

(vv. 2542-2547)

Para concluir, nos atreveremos a apuntar un último caso de intertextualidad que no es tan manifiesto como los anteriores, pues no hace

¹² Por citar algún ejemplo, «esforzó el viento i fuesse embraveciendo» (v. 3) aparece como «Eolo de su furia embravecido» (v. 2503).

¹³ Véase Walthaus, 1996: 635.



una recreación exacta de los versos, pero sí bastante cercana. Concretamente, se podría de hablar de intertextualidad con la parte final de *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Hay paralelismos más que evidentes entre las dos obras de teatro: ambas empiezan como una comedia de capa y espada, aunque terminan siendo tragedias; y ambas, al final del tercer acto, recurren a la glosa de un poema para resaltar la tragedia. Lope glosa una copla popular en los versos 2178-2227, que en su conjunto quedaría de la siguiente manera:

Puesto ya el pie en el estribo
con las ansias de la muerte,
señora, aquesta te escribo,
pues partir no puedo vivo
cuanto más, volver a verte.¹⁴

Mira de Amescua pone en boca de Leandro los siguientes versos:

Sí, ya me lleva el hado,
bebiéndome las ansias de la muerte.
Leandro enamorado,
de que ya no podrá, señora, verte
muere más cuidadoso
que de su propia muerte congojoso.

(vv. 2530-2535)

El último verso de los que acabamos de citar se corresponde con el octavo verso del soneto de Garcilaso, es decir, con el final del segundo cuarteto, que es donde termina la glosa de Mira de Amescua. Pero además de estar glosando el verso de Garcilaso, se puede observar bastantes coincidencias con la glosa de Lope: «las ansias de la muerte», «señora» y «verte». Por todo ello, nos inclinamos a pensar que en la parte final de *Hero* y *Leandro* Mira de Amescua no solo inserta un intertexto con la glosa del soneto de Garcilaso, sino que también hay intertextualidad con la copla popular que glosa Lope en *El caballero de Olmedo*.

¹⁴ En concreto, esta copla está formada por los versos 2187, 2197, 2207, 2217 y 2227 de *El caballero de Olmedo*.



Apuntes finales

De todo lo dicho anteriormente, solo cabe destacar la maestría creadora de Mira de Amescua a la hora de componer su *Hero y Leandro*, ya que supo aunar la tradición clásica del mito con las técnicas dramáticas del barroco, y todo ello aderezado con una intertextualidad que le daba más frescura a la comedia y la acercaba aún más al público de su época.

Es una verdadera lástima que una comedia como esta haya estado relegada al olvido durante tanto tiempo, hasta que Moya del Baño la editó por primera vez en 1966. Por suerte, a día de hoy contamos con la reciente edición de 2008 en *Teatro Completo*, colección coordinada por Agustín de la Granja, y con un buen número de artículos críticos que saben valorar la importancia de esta comedia en el contexto del teatro barroco.

Bibliografía

- ALDANA, Francisco de, *Poesía*, Rosa Navarro Durán (ed.), Barcelona, Planeta, 1994.
- BOSCÁN, Juan, *Las obras de Juan Boscán: de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, Carlos Clavería (ed.), Barcelona, PPU, 1991.
- GÓMEZ, Jesús, *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar, 2006.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Inoria Pepe y José María Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *Teatro completo*, Agustín de la Granja (Coord.), Granada, Universidad de Granada – Diputación de Granada, 2008, vol. VIII.
- MOYA DEL BAÑO, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1966.



- MUSEO, *Hero y Leandro*, José Guillermo Montes Cala (ed.), Madrid, Gredos, 1994.
- _____, *Hero y Leandro*, Antonio Ruiz de Elvira (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- OVIDIO, *Heroidas*, Francisca Moya del Baño (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- _____, *Metamorfosis*, Antonio Ramírez de Verger (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2003 (1998).
- ROMOJARO, ROSA, *Funciones del mito clásico en el siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- ROZAS, JUAN MANUEL, *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- TORTOSA LINDE, M^a Dolores, «Posible paralelismo en el tratamiento burlesco del mito de Hero y Leandro en Mira de Amescua y en Góngora», en Agustín de la Granja y José Antonio Martínez Berbel (Eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 567-577.
- VEGA, LOPE DE, *El peregrino en su patria*, Juan Bautista Avalle-Arce (ed.), Madrid, Castalia, 1973.
- _____, *El caballero de Olmedo*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Cátedra, 2004 (1981).
- WALTHAUS, RINA, «Mundo antiguo, contexto barroco: La polifonía de intertextos en la comedia mitológica del siglo XVII (*Hero y Leandro* de Mira de Amescua)», en Agustín de la Granja y José Antonio Martínez Berbel (Eds.), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre 1994)*, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 629-643.

