

La mitología clásica en la comedia nueva

Tensiones y relaciones en el corpus de Lope de Vega.

Autor:

González, Ximena Laura

Tutor:

Romanos, Melchora

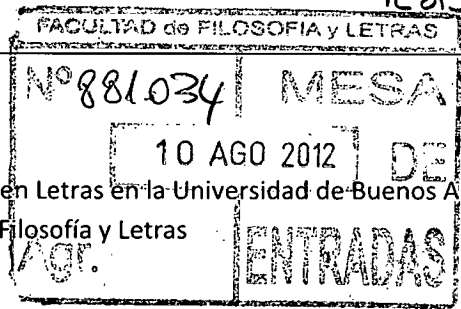
2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis
17.5.10

Tesis 17.5.10



Tesis para optar por el grado de doctor en Letras en la Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Doctoranda: Ximena Laura González
DNI: 21982308
Expediente doctorado: 810.754

La mitología clásica en la Comedia nueva: tensiones y relaciones en el corpus de Lope de Vega

Directora: Dra. Melchora Romanos
Consejero: Dr. Juan Diego Vila

Agosto 2012

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Sección de Bibliotecas

Tesis 17-5-10

*A Ruth y a Fernando
que hubieran querido
estar pero no pudieron*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
1. ASPECTOS PRELIMINARES.....	11
1.1 Elección del tema.....	11
1.1.1 Trayectorias personales e institucionales.....	11
1.1.2 El lugar de la mitología clásica en el Barroco.....	12
1.1.3 La mitología en la Comedia nueva.....	12
1.2 Justificación del corpus.....	13
1.2.1 Delimitación de la categoría “Comedia mitológica”.....	13
1.2.2 Centralidad del corpus lopesco en la producción dramática de materia mítica de la primera mitad del siglo XVII.....	13
1.3 Estado de la cuestión.....	15
1.3.1 La crítica y la Comedia nueva.....	15
1.3.2 La bibliografía del teatro mitológico de Lope de Vega.....	17
1.4 Problematicación del tema.....	19
1.4.1 Ejes analíticos.....	19
1.4.2 Organización de la tesis.....	19
2. INTRODUCCIÓN.....	21
2.1 La materia mitológica. Significación y circulación.....	21
2.1.1 Significación y circulación de la materia mitológica en la producción literaria del siglo de oro.....	21
2.1.1.1 Las traducciones de Ovidio.....	23
2.1.1.2 La mitología erudita.....	26
2.1.1.3 La recreación literaria.....	31
2.1.2 Significación y circulación de la materia mitológica en Lope de Vega.....	34
2.2 Especificidad de la materia mitológica como coordinada de la Comedia nueva.....	36
2.3 Relación entre la materia mitológica y el esquema dramático de la Comedia nueva: condicionamientos y tensiones.....	38
3. CONSIDERACIONES EN TORNO AL CORPUS.....	41
3.1 Definición y descripción.....	41
3.1.1 Menéndez Pelayo y la creación de la categoría.....	41
3.1.2 La serie cortesana.....	45
3.1.2.1 <i>Adonis y Venus</i>	45
3.1.2.2 <i>La fábula de Perseo</i>	49
3.1.2.3 <i>El vellocino de oro</i>	57
3.1.2.4 <i>El amor enamorado</i>	63
3.1.3 La serie de corral.....	67
3.1.3.1 <i>Las mujeres sin hombres</i>	68
3.1.3.2 <i>El laberinto de Creta</i>	72
3.1.3.3 <i>El marido más firme</i>	75
3.1.3.4 <i>La bella Aurora</i>	79
3.1.4 Recapitulación del recorrido por el corpus.....	82
3.2 Definición de los ejes de análisis que permitan abordar la heterogeneidad del conjunto.....	82
3.2.1 Género.....	83
3.2.2 Espacialidad.....	84
3.2.3 Comicidad y personajes.....	84
4. LA PROBLEMÁTICA DEL GÉNERO.....	87
4.1 Definición de la problemática y consideraciones en torno a la categoría.....	87
4.1.1 Introducción.....	87
4.1.2 La gravitación del público en la confrontación arte antiguo versus arte nuevo.....	87
4.1.3 Monstruos y criaturas muy bellas: la polémica de la tragicomedia.....	92

4.2 Tratamiento genérico de los mitos clásicos en las comedias de Lope de Vega	95
4.2.1 Criterios taxonómicos.....	95
4.2.2 El desafío del condicionante argumental y el entretenimiento cortesano.....	100
4.2.2.1 Análisis.....	100
4.2.2.2 Recapitulación.....	112
4.2.3 La exaltación panegírica y la neutralización de lo trágico y lo cómico.....	113
4.2.3.1 Análisis.....	113
4.2.3.2 Recapitulación.....	120
4.2.4 Ficción y comicidad.....	121
4.2.4.1 Análisis.....	121
4.2.4.2 Recapitulación.....	127
4.2.5 La tragedia de los celos.....	127
4.2.5.1 Análisis.....	127
4.2.5.2 Recapitulación.....	133
4.3 Conclusiones	133
5. LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO EN EL CORPUS MITOLÓGICO DE LOPE DE VEGA	135
5.1 Definiciones teóricas en torno a la categoría	135
5.1.1 Herramientas teóricas.....	135
5.2 Los diversos espacios de la representación mitológica	138
5.2.1 Espacios exteriores.....	138
5.2.1.1 El espacio utópico.....	140
5.2.1.2 El prado ameno.....	149
5.2.1.3 Exteriores urbanos.....	162
5.2.2 Los espacios interiores.....	163
5.2.2.1 Caracterizaciones generales.....	163
5.2.2.2 Caracterizaciones particulares.....	166
5.2.3 Los espacios indefinidos.....	170
5.2.3.1 Las moradas de los dioses.....	170
5.2.3.2 Otros espacios indefinidos.....	175
5.3 Conclusiones	180
6. EL ANÁLISIS DE LA COMICIDAD Y DE LOS PERSONAJES	181
6.1 Definiciones en torno a la problemática	181
6.1.1 La risa en la preceptiva clásica y aurisecular.....	181
6.1.2 La risa en la crítica actual.....	183
6.1.3 La figura del gracioso.....	184
6.2 Los modos de la risa en el corpus mitológico de Lope de Vega	186
6.2.1 Comicidad intra-dramática: los dispositivos humorísticos de la Comedia nueva.....	187
6.2.1.1 Los graciosos de la serie mitológica.....	187
6.2.2 Comicidad extra-dramática: las coordenadas culturales de la risa.....	215
6.3 Conclusiones	229
7. CONSTANTES EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE ARGUMENTO MITOLÓGICO DE LOPE DE VEGA	231
7.1 Consideraciones generales	231
7.1.1 Materia y género dramático.....	232
7.1.2 Establecimiento de las constantes de reelaboración dramática de la materia mítica.....	232
7.2 Constantes propias del argumento mítico en su reelaboración dramática	234
7.2.1 Constantes espaciales: la contextualización bucólica.....	234
7.2.2 Constantes en la caracterización de algunos personajes.....	236
7.2.2.1 La máscara pastoril.....	236
7.2.2.2 Perfiles recurrentes. El desdén amoroso como dispositivo constructivo de verosimilitud.....	240
7.2.3 Constantes en dispositivos argumentales.....	246

7.2.3.1	La consulta oracular: prolepsis argumental y horizonte genérico.....	246
7.2.3.2	La excursión cinegética.....	250
7.2.4	Constantes en la articulación dramática de la materia mitológica.....	255
7.2.4.1	Monólogos diegéticos de actualización mítica.....	255
7.2.4.2	La textura mítica.....	259
7.3	Constantes definidas por la Comedia nueva.....	267
7.3.1	Situación de las comedias mitológicas dentro del espectro genérico aurisecular.....	268
7.3.2	La articulación de la materia mítica y la materia amorosa.....	269
7.3.3	Constantes en el esquema de las <i>dramatis personae</i>	269
7.3.4	Incorporación de intrigas paralelas.....	272
7.4	Conclusiones.....	274
8.	CONCLUSIONES.....	275
8.1	"Las Américas del Drama". La mitología clásica como asunto dramático: abandonos y continuidades.....	275
8.1.1	Los mitos en el corral: un filón abandonado.....	275
8.2	La tensión entre el molde y el tema.....	277
8.2.1	Estructuración dramática: la fábula frente a la Comedia.....	278
8.2.2	Tramas amorosas y espacio utópico: la construcción de la verosimilitud.....	278
8.2.3	Modulaciones trágicas e inflexiones cómicas: técnicas de verosimilización.....	280
8.2.4	Innovación argumental.....	282
8.3	Una épica dramática de tema mitológico.....	284
	Breve epílogo. Los mitos en escena: nostalgia de un recorrido lopesco inconcluso.....	285
	BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	287

AGRADECIMIENTOS

El paciente lector de estas páginas verá que en ellas, entre otras cosas, se indagan modos de articulación entre un contenido determinado y el formato que lo recibe. Después de haber examinado lo más profundamente posible las posibilidades de esta tensión en un autor tan versátil y tan lleno de recursos como Lope de Vega, me encuentro ante la difícil tarea de emprender un cometido peligroso que se inscribe en la problemática misma que he tratado de estudiar: expresar una gratitud genuina mediante el imperativo retórico de la “página de agradecimientos” sin que las constantes del molde traicionen la sinceridad del tema. Mis recursos, se entiende, son harto más exiguos que los del Fénix pero lo intentaré de todos modos.

A Melchora Romanos por su guía imprescindible y por la enorme generosidad de su paciente lectura, de sus sabios consejos, de sus libros prestados pero también por la tranquila certeza en las posibilidades del proyecto.

A Diego Vila por su admirable capacidad de hacer brotar las ideas escondidas y aportar calma en los instantes de zozobra.

A Florencia por sus auxilios y sus honestas opiniones pero, sobre todo, por el impulso inicial sin el que jamás habría podido empezar nada.

A Julia por su compañía en el recorrido, imprescindible en los días de desánimo.

A mis amigas del Instituto de Filología y de la cátedra: Jose, Patricia, Eleonora que no se ahorraron palabras de aliento ni recomendaciones oportunas que pude poner exitosamente en práctica.

A Luis Quevedo por los soportes bibliográficos y por facilitar mi exilio de los últimos días. A Pablo y a Paula por haber tenido que soportarlo.

A Virginia y a Vessna por habilitar el refugio.

A todos los que con su interés permanente acrecentaron el impulso y apuntalaron el ánimo: Carmen, Jorge, Rodolfo, Tuqui, Diego y Eugenia.

A Guille por su entusiasmo siempre imperturbable, por su fe en mi esfuerzo; porque hizo que todo fuera más fácil, porque siempre hace que todo sea más fácil.

CAPÍTULO 1: ASPECTOS PRELIMINARES

1.1 Elección del tema

1.1.1 Trayectorias personales e institucionales

La definición de un tema para abordarlo como objeto de estudio en una investigación de largo alcance puede traducirse a veces en una aventura arriesgada pues en esa decisión se cifra el camino que se habrá de seguir por el curso de varios años. El momento de pronunciarse por un autor, un corpus, un problema crítico y todos los cruces que las variables múltiples de la investigación literaria ofrecen nos enfrenta al enigma de si esa fascinación inicial con el objeto de estudio será capaz de perdurar y sostenerse durante los años que median hasta la conclusión del trabajo.

En el caso particular de esta investigación, en la búsqueda de un objeto de estudio no fue un detalle menor el condicionante de encontrar un tema de investigación en el que pudiera acrisolarse mi formación en el área de Lenguas y Literaturas clásicas, obtenida en la Facultad de Literatura y Letras de la Universidad de Buenos Aires, mi trabajo cotidiano en la asignatura Literatura Española II, en la misma casa de estudios y mi pertenencia continua en proyectos relacionados con problemáticas teatrales del Siglo de Oro gracias a los cuales accedí a las herramientas teóricas y críticas fundamentales para abordar un objeto de estudio asociado a la dramaturgia barroca y tuve la posibilidad de entrar en contacto con multiplicidad de textos y autores. Finalmente, cuando llegó a mis manos el corpus de teatro de tema mitológico de Lope de Vega encontré un objeto con la suficiente convergencia de problemas como para desbrozarlo y asediarlo durante varios años: el conjunto ofrecía desafíos tanto por la variedad de abordajes que proponía (desde las particularidades de adaptación de la materia, los diversos tipos de representación a los que apela, los públicos que presupone, etc.) como por el silencio crítico que lo rodeaba. Por otra parte, este material permitía varios cruces que interpelaban de modo directo las intersecciones de mi propia trayectoria; en estos textos cohabitaban lo clásico en el Siglo de Oro, lo mitológico en Lope, la dramaturgia y el mito. En este aspecto, que podría leerse como indefinición previa de confines de pertenencia, es preciso remarcar la convicción de que lo propio de un autor tan prolífico como Lope es su capacidad de diálogo con las más variadas tradiciones. Pensar desde este cruce es, entre otras cosas, honrar la singularidad y especificidad de una escritura plenamente consciente de su propia originalidad pero, también, y muy particularmente, de su inscripción en un continuum cultural claro y preciso.

De regreso a la reflexión inicial puedo afirmar que las comedias en las que el Fénix optó por retomar los asuntos de la mitología clásica han salido triunfantes del desafío de sostener tanto un renovado interés para el trabajo investigativo como un inalterable atractivo para la fruición literaria.

1.1.1 El lugar de la mitología clásica en el Barroco

La vigencia de la tradición mitológica grecolatina en el Siglo de oro español es innegable. Existen múltiples testimonios del interés que suscitaba tanto en el terreno de su interpretación y comprensión como en lo relativo a la recreación poética de los mitos. Los episodios más diversos de la Fábula son traducidos, compendiados, explicados, interpretados ficcionalizados y reescritos. Esta reelaboración supone además su inserción en un vasto sistema literario que abarca la lírica, la prosa y el teatro.¹

De esta constatación surge la pertinencia de plantear un análisis que se centre en uno de los modos de recreación de lo mitológico durante el Siglo de Oro: la utilización de una importante serie de relatos, episodios y personajes como materia para la creación de obras dramáticas.

1.1.2 La mitología en la Comedia nueva

Es necesario tener en cuenta que, al plantearse una investigación centrada en el marco de la literatura dramática del Siglo de oro, se está abordando un objeto de una importante complejidad: la escena teatral barroca se caracteriza por ser el resultado de la gran renovación (realizada en el paso del teatro del siglo XVI al del siglo XVII) que se da con la consagración de la Comedia nueva como modelo dramático elegido (tanto por el público como por los poetas).² La fórmula planteada y experimentada por Lope de Vega sobre fines del XVI ya se encuentra plenamente plasmada en el Barroco y da lugar a un fenómeno cultural multitudinario tanto en su versión comercial como en su realización más "privada" dentro del ámbito del palacio.

Por lo tanto, el planteo de nuestra línea de investigación combina una temática de gran interés dentro del contexto cultural de la época (la mitología clásica), vertida en un molde

¹ En estas consideraciones nos referimos exclusivamente a la actividad artística y científica que supone un trabajo con la materia verbal, sin desconocer que, en el ámbito de la representación iconográfica, la mitología clásica también ocupó un lugar de enorme relevancia.

² Esta elección no está exenta de debates y discusiones que serán debidamente reseñados y tenidos en cuenta, especialmente en el capítulo 4.

novedoso que alcanzaba en ese momento un enorme éxito de recepción: la Comedia nueva.

1.2 Justificación del corpus

1.2.1 Delimitación de la categoría “comedia mitológica”

El conjunto de las llamadas comedias mitológicas del Siglo de oro, si bien es acotado en relación con otros, cuenta con un significativo número de piezas que justifican su consideración como un objeto de estudio específico. No se trata de preferencias aisladas de algunos dramaturgos sino que se ve, especialmente en los casos de Lope de Vega y Calderón, un repetido abordaje de los argumentos míticos que da cuenta de un interés recurrente que se traduce en la exploración de una materia determinada.

La delimitación del corpus constituye en sí misma un problema puesto que, indefectiblemente asociada a la procedencia del argumento, la categoría de *comedia mitológica*, a la que la crítica apela toda vez que invoca estas obras, no parece haber sido suficientemente problematizada. No existe ningún precedente crítico que proponga una definición que trascienda los límites de la identidad argumental; nada habría de específico en estas piezas (más allá de la pertenencia de los personajes o las leyendas a cierta tradición cultural) que nos permitiera identificar el subgénero.

A efectos de lograr una delimitación del corpus que esté atravesada por una línea definitoria más o menos estable, para esta investigación nos hemos centrado en un conjunto de comedias que dramatizan episodios concretos y conocidos de la mitología clásica previamente estructurados sobre la base de algún antecedente textual más o menos claro e identificable; es decir, obras cuyo argumento es una historia mitológica difundida, que ha llegado al público al menos en sus rasgos esenciales y que ha sido plasmada en algún texto previo, independientemente de que dicho precedente textual sea de índole literaria o no y pertenezca a fuentes y versiones varias o se derive de una tradición única. Para que consideremos mitológica a una pieza no serán suficientes la aparición de algún héroe mítico, una divinidad o un personaje sino que el argumento (o una buena parte de los conflictos dramáticos escenificados) deberá provenir de la matriz mitológica de la tradición clásica, heredada por el Siglo de oro.

1.2.2 Centralidad del corpus lopesco en la producción dramática de materia mítica de la primera mitad del siglo XVII

Las historias mitológicas no parecen haber sido material favorito de reelaboración dramática, por lo menos hasta bien promediado el siglo xvii.³ Durante lo que podríamos llamar la etapa de formación y consolidación de la Comedia nueva (el primer cuarto del siglo xvii), las obras de Lope de Vega pueden considerarse prácticamente las únicas que responden a un intento de conformar un corpus de obras inspiradas en los relatos grecolatinos.

Al mismo tiempo, el género mitológico es una realización algo tardía también en Lope. Su producción temprana cuenta con un único testimonio (*Adonis y Venus*) datado entre 1597 y 1603. En el periodo comprendido entre 1611 y 1625 se concentra la mayor parte de obras de tema mitológico de Lope, que va a culminar alrededor de 1633 con su última obra mitológica, de factura palaciega, *El amor enamorado*.

A propósito de estas cuestiones, no deja de ser útil tener en cuenta que, a lo largo de su producción dramática, Lope de Vega experimenta con géneros y materiales diversos para ir dando forma a la Comedia nueva; inicia en ciertos momentos líneas de producción que luego o bien afianza, o bien abandona. Por ejemplo, en los años de su primera manera –hasta 1598, según Joan Oleza (1997)– se verifica un interés, jamás retomado, por los asuntos históricos de tema morisco. Del mismo modo, la mayoría de las comedias del llamado género pastoril se concentran en los primeros años de la producción lopesca para reaparecer recién hacia el final de su segundo periodo de producción (1613), con *La Arcadia*, tal vez la más representativa del conjunto;⁴ algo semejante ocurre con las comedias de materia caballeresca, reunidas todas sobre los últimos años de la primera manera o los primeros del segundo periodo, línea que queda definitivamente discontinuada salvo por la aparición, hacia el final de esta segunda etapa, de *El premio de la hermosa* (alrededor de 1615).

Con respecto a la producción de obras mitológicas en general, entre la década del 30 y la del 50, sufre una suerte de parálisis y es necesario esperar hasta 1651, cuando Calderón se dedica exclusivamente a este género, para comprobar su verdadera consolidación. Con el influjo decisivo de la moda italiana de las representaciones cortesanas, el drama mitológico recibe un importante impulso que puede verificarse en la proliferación de producciones asociadas a esta temática que aparecen en esta segunda mitad del siglo xvii. Además, con el trabajo de Calderón, la comedia mitológica se convierte en un espectáculo que avanza hacia la

³ Es cierto, tal como señala Oleza (1997:XX) que cuando Lope de Vega comienza a trabajar con la materia mitológica en el teatro, ésta contaba ya con “cien años de tradición representacional” pero no constituía un universo temático intensamente frecuentado por los dramaturgos y en los casos en los que la materia mítica subió a escena casi siempre fue bajo la forma de las tragedias o historias épicas.

⁴ Según Oleza (1997:XI) el segundo periodo de la producción del Fénix se extendería entre 1598 y 1614.

integración de las artes (música, pintura, escenografía).

De lo que hemos descripto anteriormente se desprende que las producciones dramáticas de tema mitológico de uno y de otro dramaturgo se encuentran asentadas sobre momentos muy diferentes del proceso evolutivo de la Comedia. Si se tiene en cuenta que, al hablar de la Comedia nueva, nos estamos refiriendo a un fenómeno que se desarrolla a lo largo de un siglo, es imposible eludir la necesidad de periodizar los distintos momentos que caracterizan esa evolución. Para esta cuestión son de gran utilidad los aportes de Profeti (1997 y 2000) quien considera que los cambios operados en la fórmula de la comedia de los primeros años hasta su consolidación pueden asociarse, entre otras variables, a la maduración del público que, educado año tras año en la recepción de comedias, exige progresivamente transformaciones y novedades. Las obras de Calderón, inscriptas fundamentalmente en la época que la investigadora italiana denomina “las décadas altas o décadas maduras”, iniciadas luego de 1630, apelan a la mitología clásica, entre otros fines, para intentar la satisfacción de una demanda diferente en función de la adultez alcanzada por los espectadores, bastante mejor preparados para interpretar el simbolismo de algunas de estas historias.

En virtud de que las producciones lopescas de materia mítica se concentran –aunque con dataciones oscilantes y provisorias– en la dramaturgia de las décadas previas, entendemos que, por representar un modo de teatralidad que corresponde a otra etapa, es recomendable ceñirse únicamente al corpus de Lope de Vega. Además, es necesario tener en cuenta que el teatro mitológico de Calderón ha sido objeto de numerosas investigaciones y análisis desde hace varios años. No ha ocurrido lo mismo con Lope de Vega, cuya dramaturgia mitológica ha sido largamente dejada de lado por la crítica.

El corpus queda entonces constituido por las siguientes obras: *Adonis y Venus*, *La fábula de Perseo*, *El vellocino de oro*, *El amor enamorado*, *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme* y *La bella Aurora*.

1.3 Estado de la cuestión

1.3.1 La crítica y la Comedia nueva

La descripción del alcance actual de los estudios relacionados con esta investigación tiene asiento fundamentalmente en dos aspectos: el estado del arte en relación con el teatro del Barroco español (con especial interés en Lope de Vega) en general y con el teatro de materia

mitológica, en particular.

Durante las últimas décadas del siglo xx, el estudio del fenómeno teatral en el Siglo de oro español se ha vuelto un campo de intensa actividad. Tanto a través de equipos interdisciplinarios como de investigaciones individuales y desde núcleos académicos de distintas partes del mundo, se han abordado con amplitud de perspectivas críticas, las variadas problemáticas vinculadas con la escena teatral barroca. Entre las investigaciones de mayor trascendencia pueden señalarse los trabajos realizados por el Proyecto Artelope, coordinado por el profesor valenciano Joan Oleza Simó, en el que participan numerosos investigadores de universidades españolas y latinoamericanas. El propósito de este proyecto es apelar a la aplicación de las nuevas tecnologías digitales en la elaboración de una base de datos y argumentos sobre el teatro de Lope de Vega y otros dramaturgos. Actualmente, la página web de Artelope (artelope.uv.es) permite la consulta en línea de cientos de fichas que consignan información fundamental sobre las obras de Lope de Vega. Es posible obtener datos sobre aspectos muy precisos de las obras tales como su datación, el género al que pertenecen, el ambiente en el que se sitúa la acción, los personajes protagónicos y los que actúan como coros o comparsas. Para la investigación es una herramienta de utilidad inestimable puesto que permite hacer búsquedas en función de coordenadas específicamente vinculadas al fenómeno teatral de obras que, por la falta de ediciones modernas, resultan inaccesibles. A partir de 2010, Artelope se ha unido a otros proyectos (en un número de once) líderes en investigación en el área del teatro clásico español para desarrollar un trabajo a largo plazo, sostenido económicamente por el Gobierno de España (se trata de un proyecto de los denominados Consolider). Entre los integrantes de este consorcio de investigación se encuentra Prolope de la Universidad de Barcelona, que se concentra en la edición crítica de la obra dramática del Fénix respetando el sistema de *Partes* característico del Siglo de oro. A esta tarea se suma la realización de encúentros trianuales de discusión sobre aspectos diversos de la obra de Lope.

Un poco antes en el tiempo, la labor insustituible de grandes teóricos y críticos del teatro del Siglo de oro ha contribuido a desenmarañar una trama de por sí bastante confusa y se han constituido en verdaderos clásicos de la investigación y la crítica teatral aurisecular: así por ejemplo, los trabajos que se concentran en el ordenamiento genérico de la compleja realidad que ofrece la Comedia del Siglo de oro. En ese ámbito, se destacan los aportes de Francisco Ruiz Ramón (1978), de Marc Vitse (1983, 1990) y de Joan Oleza (1984, 1992, 1994, 1995, 1996, 1997).

Los fundamentales trabajos de Ruiz Ramón han establecido una suerte de metodología de lectura de los textos dramáticos basada específicamente en ciertos principios organizadores que nacen de su propia condición de obra de teatro. Estos principios se asocian a cuestiones que a simple vista podrían resultar elementales pero que no siempre han sido tenidas en cuenta por la crítica.

Vitese se preocupa por definir las especificidades cómicas y trágicas de las piezas auriseculares a partir de la preceptiva dramática contemporánea a la Comedia nueva, para lo cual traza una periodización sumamente útil que define cuatro periodos en el siglo de vida del teatro barroco y prescinde así de las tradicionales y esquemáticas subdivisiones planteadas en torno a la figura de un autor.

Por su parte Oleza ha dedicado notables esfuerzos al estudio de la obra de Lope para definir, en el interior de su producción, una suerte de sistema equilibrado donde los asuntos se tratan en clave cómica y en clave seria alternativamente. También ha periodizado el corpus y ha tratado de determinar las características que se asocian a cada etapa de la producción del Fénix.

1.3.2 La bibliografía del teatro mitológico de Lope Vega

A lo largo de los años durante los que participé sucesivamente en cinco proyectos UBACyT (dos de ellos sobre teatro histórico, uno sobre el signo espacial en la comedia del Siglo de oro, otro sobre la polimetría y, el más reciente y en desarrollo, sobre la comicidad) he tomado contacto con esta diversidad de perspectivas críticas descripta en el apartado anterior; pero a pesar de los grandes avances operados en algunos de los múltiples flancos de análisis que ofrece el teatro aurisecular, aún quedan otros que esperan ser objeto de una mayor atención. Así ocurre con el teatro de materia mitológica, y más específicamente, el de Lope de Vega.

Es relativamente reciente (2010) la publicación de una tesis defendida en 2005 por Agustín Sánchez Aguilar que se centra en un trabajo sobre la reescritura lopesca en las comedias mitológicas. Sobre la base de estudios anteriores de otros autores que se han preocupado por precisar las fuentes de las distintas comedias, Sánchez Aguilar intenta establecer relaciones con otros textos y de explicar algunas estrategias puestas en juego por Lope al trabajar con los mitos en el teatro con el fin de sostener la idea de que, en su afán de conquistar la voluntad popular, Lope se propuso transformar la mitología en lo que él llama "un concierto liviano".

Juan Antonio Martínez Berbel (2003) estudia las comedias mitológicas de tema ovidiano en Lope de Vega, es decir que descarta *Las mujeres sin hombres*, única que no tiene un antecedente textual en *Las metamorfosis*, y se aplica a establecer lo que él llama la exégesis mítica, es decir la lectura que el dramaturgo opera sobre el mito al reescribirlo para la escena. Se aplica a establecer con precisión las fuentes, cuando esto es posible, y examina con exhaustividad las transformaciones argumentales que considera que pueden tener asiento en la mediación renacentista existente entre Ovidio y Lope. Se preocupa por interpretar aquellos aspectos que, le parece, están destinados a “traducir” el relato mitológico al contexto del barroco español; entre estos elementos privilegia notablemente el accionar del gracioso como vehículo de la interpretación mítica.

Hay un trabajo de Natividad Valencia López (2000) disponible en la web, que constituye un análisis completo del corpus mitológico de Lope ordenado en función de una serie de variables tales como: datación, transmisión textual, fuentes, análisis temático, estructura, estilo y versificación, escenografía y representación. Si bien aporta datos filológicos de utilidad, esta tesis privilegia el aspecto descriptivo por encima del analítico.

Existen trabajos sueltos, en cantidad algo escasa, que abordan las comedias individualmente. Oleza (1986) y Teresa Ferrer Valls (1991), interesados fuertemente en la práctica escénica cortesana, se centran en el subconjunto de comedias mitológicas de Lope escritas para palacio y analizan los rasgos de su construcción que se asocian a este tipo de representación.

La edición crítica de las comedias es otro de los modos a partir de los cuales se ha profundizado algo más la lectura de este corpus, aunque las obras mitológicas no han sido las favoritas de los editores. Actualmente cuatro piezas cuentan con edición moderna: *El amor enamorado* (John Wooldrige, 1978), *La fábula de Perseo* (Michael McGaha, 1985), *El vellocino de oro* (Maria Grazia Profeti 2007), *Las mujeres sin hombres* (Óscar García Fernández, 2008).

Los estudios introductorios a las ediciones que he podido manejar (McGaha, Profeti y García Fernández) se concentran en diversos aspectos: en principio, todos desarrollan alguna propuesta sobre la datación; McGaha y García Fernández examinan las fuentes y luego se abocan a hipótesis interpretativas sobre la reescritura mítica y análisis del perfil de los personajes; García Fernández ofrece además un pormenorizado examen de la construcción espacial de la comedia para proponer una categorización genérica. Profeti se concentra especialmente en la problemática de la representación, ya que la comedia que edita subió a

escena en el marco de una fiesta palaciega organizada en honor de Felipe IV.

1.4 Problematización del tema

1.4.1 Ejes analíticos

Una de las primeras problemáticas a las que nos enfrenta el abordaje de un conjunto de obras determinado en función de una variable dada (como ocurre en este caso, la procedencia argumental) es la necesidad de constatar si esa variable es suficientemente pertinente para justificar su carácter de elemento constitutivo de dicho conjunto.

El establecimiento del corpus mitológico de Lope tal cual lo conocemos comienza con Marcelino Menéndez Pelayo quien reúne las comedias de esa manera al realizar su edición de las obras de Lope. Por lo tanto, y dado que esta taxonomía definitivamente funda el corpus de ocho piezas de asunto mítico, ha sido necesario interrogarla y preguntarse si existe alguna otra variable identitaria que permita reconocer a una comedia como perteneciente a la serie mitológica, más allá de la tautología que supone la definición “dramatiza un argumento mitológico”.

Como consecuencia de este primer eje de problematización, el objetivo de la investigación se ha centrado en las tensiones y condicionamientos que supone la incorporación de un determinado tema (conocido por el público y por los poetas) a una matriz dramática que funciona sobre esquemas altamente codificados; para ello hemos establecido ejes de análisis estrictamente anclados en el hecho teatral que serán planteados de manera pormenorizada en el capítulo 3. Las líneas analíticas que hemos elegido para el examen del corpus privilegian principios constructivos de la dramaturgia áurea previamente estudiados por la crítica y establecidos de acuerdo con formulaciones teóricas: el género, el espacio, la comicidad y los personajes.

En la medida en que el trabajo de establecimiento de fuentes ya ha sido hecho por otros investigadores y medianamente fijado en ediciones críticas, no ha sido prioritario en nuestro trabajo detenernos en ese aspecto. Sin embargo, se tuvieron en cuenta para su análisis aquellos desvíos o innovaciones que se actualizan con cada reescritura lopesca pues, muy probablemente, en esos agregados no autorizados por la tradición se esté jugando algo de la especificidad del uso y función de lo mítico en las comedias de Lope.

1.4.2 Organización de la tesis

A partir de la constatación de que la recreación de los mitos clásicos en el Barroco era una actividad desarrollada de modo constante por los poetas de la época y que apelaban para ello a diversos formatos genéricos (como la lírica breve o extensa), resulta de justificado interés centrarse en un aspecto de la reescritura mitológica que se basa justamente en su adaptación a la escena dramática, uno de los ámbitos de desarrollo cultural más importantes del momento.

Por ello, se impone comenzar la investigación por consideraciones relativas a la importancia de lo mítico en el Siglo de oro, su especificidad como material dramático y las relaciones y tensiones que produce su utilización como argumento dentro del esquema de la Comedia nueva.

La descripción del corpus, con indispensables aunque mínimas reposiciones argumentales, y su justificación como tal se imponen como paso previo al análisis específico de las obras.

La parte central de la tesis estará dedicada al estudio de la articulación de la materia mítica con los ejes definidos (género, espacio y comicidad) elegidos en virtud de su condición específicamente teatral. El análisis intentará eludir la tradicional organización cronológica de comedias, ya que no hay hasta el momento datación precisa de las mismas, y se concentrará en buscar líneas que las agrupen en función de las variables de análisis elegidas. Esta elección se funda además en el convencimiento de que una inspección transversal del corpus resulta operativamente más adecuada para la elucidación de los aspectos constructivos que las obras tienen en común.

2. INTRODUCCIÓN

2.1 La materia mitológica. Significación y circulación

2.1.1 Significación y circulación de la materia mitológica en la producción literaria del Siglo de oro

Durante el Renacimiento, la exploración y experimentación con la materia mitológica grecolatina alcanzó un enorme impulso. A partir de la búsqueda de una caracterización que los escindiera de las épocas inmediatamente precedentes, los humanistas de principios del siglo XVI dirigieron su vista hacia la Antigüedad para encontrar allí “modelos de vida cívica y privada desaparecidos durante la Edad Media” (Schwartz, 2005:10). La construcción de un paradigma modélico sobre el cual basarse comportó a su vez una operación de recorte y selección sobre el pasado que desgranó los *antiqui* de los *veteres* puesto que no toda época precedente constituía para los humanistas un ejemplo virtuoso (Maravall, 1998:285).

La Antigüedad no es una voz que exprese globalmente todo tiempo de los pasados, sino el tiempo definido, cualquiera que sea la precisión con que esto se haga, en que vivieron aquellos paradigmáticos griegos y romanos. En esta nueva y culta acepción, la Antigüedad se refiere a aquellos admirados tiempos (Maravall; 1998:286).

De este modo, la herencia grecolatina emerge claramente distinta del pasado inmediato de los siglos medievales; los hombres del Renacimiento buscan establecer un vínculo especial con el pasado lejano de Grecia y Roma y, a partir de esa reapropiación, modelarse como hombres nuevos; los patrones artísticos y culturales de la Antigüedad constituirán una de las formas privilegiadas de ese lazo entre “antiguos” y “modernos” (Maravall, 1998:290).

Esta inscripción de los humanistas en la escuela de la tradición clásica permite la concreción del llamado “rescate” de las antigüedades grecolatinas que no debían ser, sin embargo, necesariamente “rescatadas” sino más bien redescubiertas ya que habían perdurado a lo largo de los siglos, metamorfoseadas bajo los códigos culturales de la época medieval, hasta hacerse quizás irreconocibles.

[...] los dioses sobrevivieron, durante la Edad Media, en sistemas de ideas ya constituidos al final del mundo pagano. Se trata de diversas interpretaciones propuestas por los propios antiguos para explicar el origen y la naturaleza de sus divinidades (Seznec, 1985:12).

Como ejercicio concreto de este resurgimiento de las glorias de Grecia y Roma, las figuras y los asuntos de la tradición clásica tuvieron protagonismo en todas las manifestaciones del arte

y sus historias fueron retomadas según los preceptos de la *imitatio* y utilizadas con fines estéticos, pedagógicos o moralizantes.¹

La doctrina de la *imitatio* encuentra fundamento en las mismas prácticas de la Antigüedad, ya que los propios *antiqui* son pródigos en citas e imágenes que aconsejan acudir a modelos excelentes y atesorar sus ejemplos a efectos de recuperarlos en el proceso creativo. La noción de *imitatio* es sin duda compleja y, en la época, fue objeto de grandes discusiones metodológicas que se articulaban sobre diversos puntos críticos que, con todo, jamás cuestionaban la necesidad del método. Las diferencias transitaban por cuestiones tales como si la imitación debe consagrarse a un modelo único o si debe componerse una amalgama de procedencias autorales variadas. Ambas maneras encierran ventajas y riesgos que constituyen los fundamentos de estas polémicas.

Con el transcurrir de los años, la actitud frente a los clásicos será objeto de mutaciones y, ya en tiempos barrocos, el pasado grecolatino servirá para impulsar a los modernos, mediante la imitación superadora, hacia nuevos propósitos y ambiciosos proyectos de renovación cultural. En ese contexto, la mitología clásica va a adquirir un carácter de moda pero sus usos transgredirán los registros caracterizados por el refinamiento y la erudición para instalarse en algunos casos en el terreno de lo verdaderamente paródico y burlesco.

En el ámbito específicamente literario, la mitología ingresa como tema de producciones de muy diferente factura genérica y es objeto de un tratamiento muy diferente del que le había proporcionado la época medieval; el revestimiento alegórico mediante al cual las historias míticas servían como vehículo de explicación de otros fenómenos comienza a disolverse; la función de estas historias mitológicas en los textos deja de priorizar la advertencia, la admonición o la enseñanza y comienza a convertirse, a través de la permanente exploración con la materia que llevan a cabo los escritores y poetas del siglo .xvi, en un instrumento estético.

Como anticipamos, la pluralidad de modos en los que esta exploración se realiza incluye manifestaciones en los más variados terrenos: sin duda, la lírica es uno de los privilegiados pero las historias mitológicas también circulan en registros de corte didáctico y científico, en formas siempre ligadas fundamentalmente a la tradición escrita y a la imprenta, ya que el saber mítico es un saber esencialmente libresco. El impulso de consagración que este conocimiento adquiere en la época es plenamente consistente con el rasgo enciclopédico con

¹ Para un desarrollo más profundo de este tema, véase el canónico artículo de Lázaro Carreter, 1979.

el que progresivamente se va a ir delineando; en tanto que la mitología es parte de ese reservorio de la cultura de las edades pasadas, destinada a su rescate humanista, se entiende como altamente ventajosa su conservación en el soporte impreso.²

A efectos de presentar brevemente algunas de estas variedades textuales planteamos una división metodológica en tres categorías creadas sobre la base de las diferentes modalidades discursivas mediante las que se divulgó el conocimiento mítico. Somos conscientes de lo limitada y esquemática que puede resultar esta tripartición pero, al mismo tiempo, descansamos en la certeza de que cualquier indagación más profunda sobre esta cuestión excede por mucho la economía de este trabajo y su finalidad última. A grandes rasgos, – enfatizando también que privilegiamos absolutamente los materiales textuales y declinamos la inclusión de toda consideración de la corriente iconográfica inspirada en la mitología clásica– las modalidades de reapropiación del asunto mitológico sobre las que nos interesa concentrar la atención pueden resumirse en: las traducciones de Ovidio, la mitología erudita y la recreación lírica y dramática. El orden de la serie intenta reproducir lo que podría pensarse como el tránsito que va desde la autoridad antigua, lógicamente mediatizada por la presencia del traductor, la intervención de los exégetas del mito y la recreación literaria previa y contemporánea a Lope.

2.1.1.1 Las traducciones de Ovidio

Un modo de circulación del conocimiento mitológico se produce a través de las traducciones de las obras clásicas. Para el caso que nos ocupa, sin duda una de las fuentes de mayor importancia –y que la crítica ha señalado como prácticamente la única para la construcción del corpus dramático de tema mitológico en Lope– son las *Metamorfosis* de Ovidio que contaron fundamentalmente con cuatro traducciones:

- Jorge de Bustamante: *Las transformaciones de Ovidio en lengua española. Repartidas en quinze libros con las alegorías al fin de ellos y sus figuras para provecho de los artífices*, 1543.

Esta traducción completa en prosa de la obra de Ovidio fue, sin duda, una de las más exitosas durante el siglo de oro, tal como lo testimonian las abundantes reimpressiones que se

² Este espíritu se ve presente en el hecho de que las primeras obras entregadas a la imprenta, cuando esta se consagra como una realidad, son las que contienen saberes tradicionales que, se considera, deben ser resguardados de todo olvido.

hicieron de ella.³ Se estima que ha sido la base textual predilecta de los poetas para la reescritura de los mitos ovidianos y Martínez Berbel (2003), en su cotejo de fuentes de las comedias mitológicas de Lope, se inclina por considerar que, en los casos en los que hay pretexto probado, este es la traducción de Bustamante. A esta cuestión pudo haber contribuido sin dudas, el hecho de la elección de la prosa como soporte formal de la traducción y la configuración claramente narrativa del texto que alienta notablemente la ficcionalización, como se verá en las reescrituras poéticas y dramáticas.

Vila afirma a propósito de las características del texto de Bustamante:

Si se atiende al prólogo, a la edición y a la escritura cristianizante esta obra debe ser ubicada bajo la ideología medieval aunque por su fecha puede considerarse renacentista. En todo caso, la adoración por el texto antiguo y su operación en el texto como autor de ficción, reubicando las historias en contextos pastoriles y bizantinos, le otorgan espíritu renacentista (1989-1990:150).

Efectivamente el prólogo constituye una lección de evemerismo en la que los mitos asociados al surgimiento de la primera y segunda generaciones de dioses están explicados en términos de la división de territorios en una familia de reyes:

Verdad es que los tres hermanos partieron por fuertes el reino, en tal manera que a Plutón le cupo la parte occidental; y a Neptuno las islas y tierras marinas y a Iupiter la oriental; y de aquí tomaron todo su argumento los poetas, para las ficciones de las fábulas, y llamaron a Neptuno dios de las aguas, y a Plutón del infierno por razón que aquella parte del occidente al respecto de la oriental de donde viene la luz es muy tenebrosa (*Prólogo y Argumento general sobre toda la obra* [ix]).

Un verdadero gesto de modernidad, dentro de esta exégesis mítica y que sitúa a Bustamante como un hombre de su tiempo, es la comparación que efectúa entre el pasaje de la Antigüedad idólatra al Catolicismo actual y la conversión de los habitantes de Indias a través de la conquista espiritual que lleva adelante la empresa americana:

Como de esto en nuestros tiempos tenemos experiencia en las Yndias que ahora cada día se descubren que entrado en ellas el Santísimo Sacramento desaparecieron los demonios, luego los Yndios conocen y desprecian la vanidad de sus ídolos (Ídem [xiii]).

De allí que se rescate el propósito de los antiguos excelentes al escribir estas fantasías que “no fue otro sino mostrar a los hombres muchos avisos para más sabia y prudentemente vivir” (Ídem [xiii]).

³ Cossío señala las siguientes fechas: 1545, 1546, 1550, 1551, 1557, 1565, 1574, 1577, 1595, 1662, 1645, 1664. Este dato también da cuenta del enorme privilegio con el que contaban las traducciones en romance sobre las versiones originales aun cuando muchos autores estaban en condiciones de leerlas en latín (Vila, 1989-1990).

- Antonio Pérez Sigler: *Las metamorphoseos*, Salamanca, 1580

Tanto esta traducción como las próximas que se reseñan ya conocerán sin duda la influencia de dos traslaciones del texto ovidiano al italiano: *Le Metamorfosi di Ovidio* por Juan Andrés Anguillara, una traducción de los quince libros de las *Metamorfosis*, en octava rima y con anotaciones explicativas al final de cada libro; y la de Ludovico Dolce, *Le Trasformationi tratte da Ovidio* que incluye una alegoría explicativa al final de cada canto.

La primera gran novedad de la obra de Pérez Sigler con respecto a la de Bustamante es la versificación de la traducción; alterna el verso libre, que se aplica a los episodios narrativos, y las octavas reales, consagradas a los parlamentos. Vila (1989-1990) propone que la elección de un formato en verso no le da pie a la extensión en los segmentos explicativos, algo similar a lo que parece haberles ocurrido a los italianos, que reservan apéndices a continuación de cada libro para extender sus comentarios alegóricos, históricos o físicos.

- Felipe Mey: *Del metamorphoseos de Ovidio en otava rima*, Tarragona, 1586

De las cuatro traducciones que reseñamos, la de Felipe Mey parece haber sido la que menos influencia ejerció en los poetas auriseculares. Llega únicamente hasta el libro siete de la obra ovidiana y está, según las declaraciones de su autor, muy apegada a los trabajos de Anguillara y Dolce. Alcanzó una difusión muy escasa y nunca volvió a reimprimirse (Cossío, 1988:65).

- Pedro Sánchez de Viana: *Las transformaciones*, Valladolid, 1589

Esta versión incluye un apéndice de notas tan extenso como la misma traducción, que es rotulado por su autor como *Comento y explicación de las fábulas reduciéndolas a filosofía natural y moral, Astrología e Historia*; es decir que opera sus interpretaciones de los mitos sobre la base de las tres corrientes exegéticas características de la interpretación mítica, pero manteniéndolas claramente separadas del texto literario que se presenta despojado de las intervenciones explicativas. Es también una traslación versificada y alterna tercetos para las narraciones y las descripciones, y octavas reales para los parlamentos y diálogos.

Como se ve, el imperativo de anclar los sentidos asociados a las leyendas mitológicas no está ausente en estas obras que siguen un propósito literario antes que científico. Todas ellas, aun presentadas como traducciones, amplifican el texto e incorporan de modos más o menos evidentes, las explicaciones; algunas de ellas constituyen más bien una imitación libre del

original por parte del traductor pero se consideran traducciones pues el público así las lee y así las entiende. A este propósito, resulta ilustrativa una cita de, precisamente, uno de los traductores de Ovidio mencionados:

Es cosa cierta que la mayor parte de la gente no tiene en cuenta si está fielmente traducido sino si le da gusto el libro por otras circunstancias (Felipe Mey, *Metamorphoseos de Ovidio en otava rima, apud Cossío, 1952:57*).

Es decir, uno de los gestos más habituales de la práctica de traducir implica la inclusión de un discurso explicativo que no forma parte del original pero que se integra a él de manera imprecisable.⁴

Al asociar las obras de Lope con estas posibles fuentes es importante, por lo tanto, detenerse en la consideración de los modos característicos de estas versiones. Estos textos presentan una problemática específica asociada a las operaciones que describimos y que, para la época, eran legítimas en el contexto del traslado de un texto desde su lengua primera a una distinta. Sin embargo, es pertinente aclarar que la prioridad en nuestra investigación del corpus dramático de tema mitológico no la constituyen los borrados, incorporaciones o transformaciones que puedan deberse a la mediación humanística de la transmisión del mito (punto, no obstante, que puede ser de interés en algún caso) sino más bien, los cambios específicamente debidos a la conversión de un relato mitológico en una obra de teatro que responde a esquemas de codificación establecidos. Sin embargo, insistimos, no dejamos de reconocer la importancia que tiene en este proceso la posibilidad del comediógrafo de arrogarse una libertad análoga a la del traductor. Evidencia conjunta (Bustamante o Lope pueden inventar secuencias de la fábula) que da cuenta, además, de que lo que se entendía como fábula mitológica de argumento conocido no era un concepto rígido sino, antes bien, maleable. Esta cualidad no era privativa del material mítico sino que podía extenderse a otras series argumentales cuya obligación de fidelidad a las fuentes podría entenderse como inexcusable, como es el caso de la historia. Sin embargo, las tramas de matriz histórica también son susceptibles de manipulación en virtud de su relación con otros constituyentes dramáticos fundamentales como pueden ser la intriga secundaria o la comicidad.

2.1.1.2 La mitología erudita

Otra vía de circulación del conocimiento mítico es la que representa la literatura

⁴ Esto es particularmente problemático en el caso de Bustamante por la elección de la prosa como medio de traducción, fenómeno mediante el cual la narración ovidiana y su exégesis aparecen integradas en un mismo nivel textual.

enciclopédica que, durante el Siglo de oro, conoció una enorme cantidad de expresiones y abarcó una significativa variedad de temas. En el contexto de lo específicamente dedicado a los dioses y leyendas de la Antigüedad, existían entonces compendios y manuales destinados a explicar esta tradición a partir de diversas herramientas.

Los compendios mitográficos del Siglo de oro que examinaremos sumariamente a continuación trabajan sobre un plan general similar: se dedican a conjuntos de mitos organizados en torno de un mismo tema; las más significativas del género son, sin duda, la *Philosophia secreta* (1585) del Bachiller Juan Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620) del Padre Fray Baltasar de Vitoria. Estos repertorios, que pueden inscribirse más dentro del Barroco que del Renacimiento, fueron sumamente consultados.

En estos manuales eruditos, el discurso interpretativo es priorizado sobre el mítico de base reducido a una serie infinita de recortes textuales que potencian de algún modo la idea de una tradición anónima. Es decir, la génesis textual de estas obras, inscrita en la lógica del centón, impide la afiliación del texto a una autoría precedente, gesto que no debe entenderse como un borrado intencional de fuentes, sino como parte de la concepción misma de la composición del mito como un mosaico armado con detalles diversos de procedencia imprecisable.

Por otra parte, la inclusión de la exégesis mítica asociada fuertemente al texto de base resulta plenamente comprensible si se piensa que los temas que se trataban en los mitos eran historias de dioses paganos y que el cristianismo podía sentir el imperativo del control ideológico en las interpretaciones de estos relatos, especialmente en el trasfondo de la Contrarreforma. Las maneras dominantes de interpretar el mito clásico en los siglos XVI y XVII pueden reducirse *grosso modo* a un sentido alegórico, anclado firmemente en la tradición moral cristiana, un sentido histórico, apoyado en la línea exegética de Evémero de Mesena y un sentido cósmico que adscribe a las divinidades clásicas significados asociados a diferentes manifestaciones de la sempiterna lucha de las fuerzas de la Naturaleza.

Estas tradiciones interpretativas no son un producto de la época renacentista sino que se vinculan claramente a los modos de sobrevivir que la mitología clásica encontró durante la Edad Media. Es más, según Seznec, tampoco son una creación estrictamente medieval sino que la tardía Antigüedad ya había empezado a ensayarlos:

[...] los dioses sobrevivieron, durante la Edad Media, en sistemas de ideas ya constituidos al final del mundo pagano. Se trata de diversas interpretaciones propuestas por los propios antiguos para explicar el origen y la naturaleza de sus divinidades (1985:12).

La obra del bachiller Juan Pérez de Moya, “matemático original, divulgador excelente con magistrales dotes de expositor y no falto de agrado literario” (Cossío, 1998: 82), a la que nos hemos referido recientemente, expresa desde su título una clara intencionalidad pedagógica que persigue la extracción de enseñanzas a partir de la lectura de los mitos; pero al mismo tiempo, el largo epígrafe que da nombre a la obra da cuenta de la extensión que la circulación de la materia mítica alcanzaba en ese momento y de la necesidad de acompañar las figuraciones y fantasías de los poetas –quienes ya no apelaban a los sentidos históricos o alegóricos de los mitos en sus obras– con una explicación que sitúe su significación de un modo preciso: *Philosophía secreta, donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los ídolos o dioses de la gentilidad. Es materia muy necesaria para entender a los poetas e historiadores.*

La *Philosophía secreta* constituyó un manual mitográfico de gran difusión en el Barroco, prueba del notable interés que el tema despertaba entre eruditos y literatos. Según Clavería, la obra tiene claras deudas con la “quizás primera mitografía castellana que escribió en el siglo xv el fecundo Alonso de Madrigal, El Tostado” (1995:22) pero también con la *Genealogia deorum*, de Bocaccio y las *Mytologiae* de Natale Conti, “garantes eruditos que le permitían circular como miscelánea digna del humanismo y como parámetro de integración en una corriente mitológica sabia y contrastada por los años” (Clavería, 1995:23). Además de estas obras que funcionan como antecedentes generales del compendio, Pérez de Moya trabaja sobre un fondo de citas y referencias que dan cuenta de su pretensión científica, puesto que privilegian la autoridad de teólogos, mitógrafos e historiadores (Lactancio, Fulgencio, San Isidoro, Macrobio, San Agustín, entre otros).

El plan de la obra incluye, además de la presentación de los mitos organizados en siete libros, las explicaciones de estas historias en función de las lecturas asociadas a las distintas tradiciones exegéticas.⁵ Así, cada núcleo mítico desarrollado incorpora una declaración

⁵ Los libros que componen la obra del bachiller son: Libro primero, *En el que se dice el cómo entró en el mundo la idolatría, y la muchedumbre de dioses de la gentilidad, acerca de varias naciones*; Libro segundo, *En que se declara en particular el linaje, vida, hazañas y sucesos de los dioses varones que en el primer libro nombramos, con los sentidos históricos y alegóricos de sus fábulas*; Libro tercero, *Trata de las deesas hembras, con los sentidos históricos y alegóricos de sus fábulas*; Libro cuarto, *Trata de varones heroicos que decían medio dioses, con los sentidos históricos y alegóricos de sus fábulas*; Libro quinto, *Contiene fábulas para exhortar a los hombres a huir de los vicios y seguir la virtud*; Libro sexto, *En que se ponen fábulas pertenecientes a transmutaciones*, Libro séptimo, *Trata fábulas para persuadir*

histórica que se afilia a la corriente evemerista, una aplicación moral y la declaración física que su condición de erudito en materia de astronomía y cosmografía le imponían incluir.

Otro ejemplo de la circulación del saber mítico en repertorios eruditos es el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria, publicado en dos partes: la primera en 1620 y la segunda en 1623. La obra sigue un esquema muy diferente, ya que se organiza en torno de diferentes figuras míticas y reúne todas las leyendas atribuidas a cada personaje; prioriza las fuentes literarias sobre las científicas, de manera que construye su sistema de autoridades sobre la base de los poetas clásicos a quienes cita en extenso, pero también sobre algunos contemporáneos como Garcilaso y Lope de Vega. Esta selección en cuanto a las fuentes también da cuenta de una intencionalidad completamente diferente de la que guió los propósitos de su antecesor ya que, según Cossío, “le preocupa el sentido alegórico y moral mucho menos que a Moya” (1998:86) y su finalidad parece estar ligada a la elaboración de una obra poética y literaria.

Sin embargo, al menos en las declaraciones explícitas de sus objetivos, Baltasar de Vitoria no renuncia a la función doctrinal que les cabe a los mitos clásicos y así, a propósito de su explicación sobre el título elegido, dice:

[...] porque así como en el Teatro se representan varias y diversas figuras y el que una vez la hace de Rey, luego sale hecho lacayo; y la que representa una damisela hecha una mujer baja; así, estos representan unas veces mucha autoridad y divinidad; otras salen en humildes formas y figuras haciendo de sí mil ensayos y metamorfosis, de cuyas mudanzas y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades y doctrinas importantes para la vida humana (*apud Cossío: 1998: 85*).

En el mismo acuerdo parece estar el propio Lope de Vega, aprobante de la primera parte:

Lección importantísima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad envolvió la antigua Filosofía en tantas fábulas para exornación y hermosura de la Poesía, Pintura, Astrología y en cuyo ornamento los teólogos de la Gentilidad... hallaron por símbolos y jeroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas (*apud Cossío: 1998: 85*).

Es decir que sigue siendo un imperativo para la circulación del discurso mitológico, al menos en su versión erudita, la búsqueda de un contenido doctrinal, de un trasfondo de buenas enseñanzas que se ofrezca, como dice Sez nec, como “salvoconducto para los dioses” (1985:260). Sin embargo, es útil recordar que la alegorización en estos manuales procede por partes, es decir, se aplica a secuencias determinadas de los mitos pero no a fábulas completas inconvenientes para el sentido cristiano.

al hombre al temor de Dios, y a que tenga cuenta con lo que ha de ser su vida, pues según ésta fuere, así recibirá el galardón.

Además de estos dos manuales que acabamos de describir sucintamente, producidos enteramente por humanistas españoles, también circulaban y eran sumamente consultadas las fuentes a las que ellos habían acudido. Buena parte de los escritores auriseculares estaba en condiciones de manejar las ediciones disponibles de *De natura deorum*, de Cicerón; del *Fabulae liber* de Higino y del *Mythologiarum liber* de Fulgentius, entre las fuentes antiguas, y entre las modernas del género, principalmente la *Genealogia Deorum Gentilium* de Giovanni Boccaccio (1532) a la que Seznec define como “el principal eslabón que vincula la mitología del Renacimiento a la de la Edad Media” (1985:185). A pesar de que, en su declaración de principios metodológicos, Boccaccio sostiene “Inspidum est ex rivulis quaerere quod possis ex fonte percipere”, su trabajo apela frecuentemente a las compilaciones previas y recurre a fuentes secundarias (Seznec, 1985:186); la interpretación de los mitos está fuertemente ligada a las tradiciones medievales de exégesis alegórica que apuntan a la extracción de enseñanzas de moral cristiana. Fue una obra muy exitosa que circuló tanto en latín como en ediciones traducidas en Italia y en España.

Otros compendios del mismo tipo están representados por la *De deis gentium varia et multiplex historia*, de Lilio Gregorio Gyraldo (1548), las *Mythologiae* de Natale Conti (1551) y las *Immagini degli Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari (1556). En cuanto a los métodos de documentación y a las técnicas de interpretación de los mitos, estas obras no ofrecen diferencias respecto de las prácticas de la Edad Media pero sí contienen un rasgo de renovación al proponerse expresamente como material de trabajo e inspiración para poetas y artistas plásticos (Seznec, 1985:206).

Además, eran fuente de conocimiento mítico e interpretación alegórica los repertorios de emblemas y jeroglíficos como el *Emblematum liber* de Alciato (1492) y los *Hyroglyphica* de Valeriano (1575), por citar algunos de los más conocidos; y finalmente no deben olvidarse las misceláneas o poliantes como la *Officina* de Ravisio Textor (1503), la *Polianthea* de Domenico Nani Mirabeli (1503) o la *Bibliotheca Universalis*, de Conrad Gesner (1545), sumamente consultados.

Las textualidades que acabamos de examinar son una muestra bastante contundente del funcionamiento de la mitología tal cual lo propone Detienne (1985): un lugar semántico de entrecruzamiento de dos discursos de los cuales, el segundo habla del primero y pertenece a la interpretación; esta constitución dual da pie a que los poetas, en sus reelaboraciones de las historias clásicas privilegien la imitación del mito de base, o sea el componente anecdótico, o se dejen seducir por los sentidos que le han sido sobreescritos y contribuyan así a su fijación.

2.1.1.3 La recreación literaria

Al llegar a este punto, consideramos de importancia inexcusable especificar qué recreaciones serán objeto de reseña en este apartado. Evidentemente los temas mitológicos existían y su paso por los distintos géneros del sistema literario era permanente e intenso pero lo que se intenta inventariar en esta ocasión –siempre de modo sucinto y, por ellos, irremediablemente incompleto– son los ejemplos en los que los poetas hacen del mito clásico el asunto primario de un texto. Este deslinde busca dejar de lado un uso de la mitología, bastante extendido en la época, que es el que se basa en alusiones a las fábulas clásicas repartidas en los textos con propósitos de neto corte retórico, como componente de distintas figuras estilísticas. Es decir, lo que en este contexto específico de reelaboración poética de los mitos interesa examinar es su función como materiales de la *inventio* y no sus empleos relacionados con la *elocutio*.

Respecto de la proliferación de textos renacentistas que tienen como fuente la mitología grecolatina, Menéndez Pelayo afirmaba lo siguiente:

Con más fortuna y habilidad que estos traductores totales, la mayor parte de nuestros ingenios del siglo XVI y del siguiente se ejercitaron en dar vestidura castellana a cada una de las innumerables fábulas de Ovidio. Hubo algunas que sirvieron para ejercitar el ingenio de cinco o seis poetas diversos, y si se reuniesen por orden estas imitaciones, resultaría quizás unan paráfrasis completa de las *Metamorfosis*, muy superior a todas las que andan impresas (1965, 207-208).

Al margen de la crítica a las versiones traducidas de Ovidio, que hemos examinado en el apartado 2.1.1.1, resulta de interés destacar en esta cita la constatación de un trabajo constante y extendido de reelaboración literaria de las leyendas clásicas, específicamente las que fueron recogidas en las *Metamorfosis* de Ovidio. El mito clásico encontró uno de sus cauces formales y expresivos más extendidos en la lírica, donde ingresó como materia monográfica de un sinnúmero de composiciones breves y extensas (sonetos y romances, entre otros) pertenecientes tanto a la tradición castellana como a la de fuerte impronta petrarquista.⁶

La limitación que imponían determinados moldes estróficos, como el soneto,

⁶ El interés específico y casi exclusivo por la lírica en este recorrido por la reelaboración literaria de la mitología clásica se funda también en el hecho de que no se registran prosistas que, bajo el imperio de la emulación, hayan reelaborado mitos clásicos; no existen narraciones que tomen los mitos como objeto de novelización expresa sino que el trabajo con la mitología que puede encontrarse en el terreno de la prosa apunta más bien a la alusión de pequeñas unidades o detalles para profundizar un relato que no suele entenderse como la historia de un mito.

determinaban que la temática mítica se viese restringida a la focalización de un momento específico de la historia, por ejemplo, el instante crítico de la metamorfosis en el caso de “A Dafne ya los brazos le crecían” (Garcilaso de la Vega); el mortal fracaso de Leandro en el cruce del Helesponto en “Pasando el mar Leandro el animoso” (Garcilaso de la Vega); la tensa espera de la ejecución del sacrificio de Andrómeda en “Atada al mar, Andrómeda lloraba” (Lope de Vega) y los ejemplos pueden darse por cientos. En este caso, el lazo con el público se establece a partir de la capacidad de identificación del instante mítico elegido y del conocimiento tanto de los componentes previos como de su resolución posterior. El lector, a partir de un presupuesto de erudición compartida, está llamado a reponer los blancos obligados por la condición sintética del soporte estrófico.

En un momento dado, el subsistema de la lírica empieza a consagrarse a desarrollos extensivos de los mitos que apuntan a la exhaustividad y se complacen en la expresión diversa y atractiva de algo sumamente conocido. Comienzan así las primeras expresiones de la llamada fábula mitológica:

El género suponía un cambio de sensibilidad, pues los temas mitológicos iban a entrar en nuestra poesía no en fugaces alusiones o interpretaciones morales con la consideración de apólogos sino sustantivamente, en su propia virtud poética, por su posibilidad de ser piedra de toque en que se probaran las aptitudes expresivas de nuestra lengua, el valor retórico de las escuelas y la sensibilidad de los poetas para sentir personalmente asuntos sabidos por todos y previamente conocidos y manoseados (Cossío, 1998:98).⁷

Uno de los primeros en ensayar el género fue Boscán, que escribió en verso blanco una *Fábula de Leandro y Hero*, seguida en más de una ocasión por sus contemporáneos y bastante maltratada por la crítica posterior; pero según Cossío (1998:106), la primera gran fábula ovidiana se la debemos a Diego Hurtado de Mendoza, autor de la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* (1553) que trata, en 103 octavas, el mismo asunto que la primera comedia mitológica de Lope, es decir, el núcleo mítico que comprende las historias de Mirra (poetizada muy brevemente), los amores de Venus y Adonis y el relato de la historia de Hipómenes y Atalanta referido al joven cazador en un descanso de la montería y para prevenirlo sobre la presencia de fieras.⁸

Juan de la Cueva trata el mismo asunto en su *Lamento de Venus por la muerte de Adonis*

⁷ La cita ilumina una cuestión que, para nuestro examen de la reescritura dramática de los mitos, tendrá una importancia mayor y es el problema de la utilización de un esquema argumental conocido, ya reelaborado en la lírica como veremos, en un espectáculo que lleva sobre sí la imperiosa necesidad del entretenimiento de un público progresivamente entrenado en la recepción de obras de teatro.

⁸ Este es el modo en el que la historia de Atalanta e Hipómenes aparece en Ovidio, es decir, a través de un segundo nivel diegético, en el relato de Venus.

(1582) pero centrándose exclusivamente en la herida y posterior muerte de Adonis, el lamento de Venus y las exequias del pastor a las que acuden los dioses.⁹ Este texto ofrece una particularidad notable puesto que está señalado como el primero que combina elementos de muy diferente registro en el marco de una misma composición. De la Cueva inserta un episodio ajeno a las constantes argumentales del mito: la aparición del dios Momo, que acude a prestar postrero homenaje al llorado Adonis pero con la intención de ser indultado por el padre de los dioses de una pena que le valió el destierro del Olimpo. Toda la secuencia en la que Momo cuenta a Baco y a Sileno las causas que le valieron la expulsión y la resolución final de su peripecia (la confirmación del castigo) son de marcado carácter cómico. Por último, esta no es la única composición extensa abocada a la recreación poética mitológica del autor sevillano, ya que tiene un poema de 137 octavas titulado *Los amores de Marte y Venus* (1604).¹⁰

Otros poetas que cultivaron también este género son Gutierre de Cetina, autor de la *Psique*; Cristóbal Castillejo que compuso tres textos pertenecientes al género: el *Canto de Polifemo*, la *Fábula de Acteón* y la *Fábula de Píramo y Tisbe*; Jerónimo de Lomas Cantoral quien retomó el tema del romance de Venus y el pastor en su *Amores y muerte de Adonis* y compuso también *La desastrada historia de Céfalo y Procris*; Sebastián Horozco, autor de varias composiciones en la materia: *La fábula de Tiresias y la quistión entre Júpiter y Juno*; *La fábula del laberinto de Creta y del Minotauro y de Teseo*; *La fábula de Orpheo y Eurídice, su mujer*; *La fábula del juicio de Paris en las tres diosas, Juno, Palas y Venus y de la manzana de la discordia*.

Nos importa enfatizar con este breve muestrario –y por eso no proseguimos con el despliegue individual de cada uno de estos ejemplos, tarea que poco aportaría a nuestros propósitos– la posibilidad que ofrece este molde para la consecución de una mayor exhaustividad en la presentación del mito, que hace posible incluso el detenimiento en aspectos de la historia que se desea privilegiar, ecrasis morosas –como las de espacios y personajes– y añadidos de episodios ajenos a la estructura narrativa tradicional del mito.

⁹ De este poema subsisten manuscritos autógrafos de dos versiones, una con fecha 1582, de 79 octavas, y otra, sin fechar, de 119 octavas. Actualmente, la crítica maneja el consenso de que la versión de 1582, publicada en un volumen antológico, *Obras de Juan de la Cueva*, en ese mismo año es una depuración de la más extensa.

¹⁰ Otro capítulo interesante que aporta Juan de la Cueva al examen del tema mitológico y su recreación literaria es *El coro Febeo de romances historiales* que incluye una importante cantidad de composiciones de asunto mitológico: hay un *Romance de la contienda de Áyax Telamón y Ulises por las armas de Aquiles*, episodio del ciclo troyano que recreará después en una tragedia; un *Romance de Pasiphe*, un *Romance de cómo Ariadna fue dejada en la Isla de Quíos por Teseo y lo que sucedió más* y un *Romance de Andrómeda y cómo Perseo la libró de la muerte y lo que sucedió más*. Nos interesa fundamentalmente la predicación de *historiales* para estos romances que se basan sobre mitos clásicos e historias de la tradición grecolatina.

La llamada fábula mitológica llegará a la cúspide en su expresión barroca con el *Polifemo* (1613) de Góngora, texto que fue punto de partida para una aguda polémica en su tiempo y que dio pie al cultivo del género en formas como el *Faetón* (1617) de Villamediana, el *Orfeo* (1624) de Juan de Jáuregui, el *Orfeo en lengua castellana* (1624) de Juan Pérez de Montalbán, y los cuatro poemas mitológicos extensos de Lope de Vega: *La Filomena* (1621), *La Andrómeda* (1621), *La Circe* (1624) y *La rosa blanca* (1624) a los que haremos referencia más adelante.

Además de las reelaboraciones líricas renacentistas y barrocas, la materia mitológica también circuló en España a través de los modelos italianos. En particular en el terreno de la literatura dramática, la moda mitológica había permitido en Italia el desarrollo de una escena teatral sofisticada y compleja que fue importada a España a través de la labor directa de ingenieros y escenógrafos italianos contratados por los Austrias. Pero este influjo se ejerció también a través de textos modélicos como el *Aminta* de Torquato Tasso que, si bien no recrea específicamente un mito, se desarrolla en el escenario bucólico que será característico para la locación mítica, *Il pastor fido*, de Gian Battista Guarini o la *Fábula de Orfeo* de Angelo Poliziano. Los mitos clásicos también habían sido objeto de un tipo de reescritura dramatizada que es el que corresponde a las primitivas formas de la ópera italiana en ejemplos tales como *La fabula de Cefalo*, de Correggio (1487); *Dafne* (1597) y *Eurídice* (1600) ambas de Peri, *El rapto de Céfalo*, de Caccini (1600); el *Orfeo* (1607) y la *Arianna* (1608) ambas de Monteverdi.

2.1.2 Significación y circulación de la materia mitológica en Lope de Vega

Como la mayoría de los autores de su tiempo, Lope acudió en innumerables ocasiones a la mitología clásica para reutilizarla con distintos fines: tanto la poesía breve como los grandes textos líricos están coronados de alusiones a personajes e historias de la tradición clásica grecolatina en sus habituales usos retóricos (términos de comparación en función de rasgos representativos más o menos codificados, carácter ejemplar de alguna historia, etc.), a los que hemos hecho referencia previamente y sobre los que no nos hemos detenido por constituir un capítulo literario de complejidad tan alta como de especificidad excluyente.

Por otra parte, en su experimentación a lo largo de la inmensa variedad de géneros que conformaban el mosaico literario del Barroco, se permitió más de una vez incorporar a la mitología como asunto principal de alguna obra, ejercicio que sin duda le exigió un proceso de reelaboración más detenido y reflexivo. Tal es el caso de los grandes poemas mitológicos que ya hemos mencionado: *La Filomena* (1621), *La Andrómeda* (1621), *La Circe* (1624) y *La rosa blanca* (1624) en los que el componente mítico es central en el desarrollo argumental.

Existe un fuerte lazo de unión entre estas cuatro obras que se funda en el hecho de que todas forman parte de un modelo editorial que Lope cultiva con insistencia entre 1625 y 1630 y, siguiendo a Patrizia Campana (2000), puede considerarse que empieza a constituir un tipo sub-genérico típicamente lopesco que es el libro misceláneo, cuya identidad está marcada por una semejante ordenación interna de las distintas composiciones, el privilegio del componente narrativo sobre el lírico y la presencia constante de las problemáticas de carácter metaliterario.¹¹

La Filomena y *La Circe* son los poemas mitológicos extensos que titulan los volúmenes de conjunto a los que hacemos referencia. Los libros se completan con textos en prosa y composiciones en diversos metros que responden a diferentes parámetros retóricos (epístolas, églogas, sonetos, silvas, canciones petrarquistas) y cada uno de ellos incluye también un segundo poema mitológico extenso: *La Andrómeda* y *La rosa blanca*, respectivamente.

La Filomena y *La Andrómeda* están dirigidos ambas a Leonor Pimentel, dedicataria asimismo del volumen completo.¹² Ambos tienen por argumento central un mito clásico (uno de los cuales también fue reelaborado teatralmente por Lope) y están surcados por constantes remisiones a otras historias de la tradición grecolatina; es decir que la materia mítica en estos textos se expresa en varios niveles de la construcción poética. Así, por ejemplo, cuando Tereo conduce a Filomena en la nave, intenta despertar su deseo mediante el relato de numerosas historias de amor, excusa que sirve al Fénix para desplegar por algo más de cuatro octavas su conocimiento en materia mitológica. *La Circe*, tanto el volumen completo como el poema, están dedicados al Conde de Olivares y *La rosa blanca*, a su hija doña María de Guzmán y ambos apelan a distintas tradiciones para componer en un caso buena parte de las peripecias de Ulises en su regreso a Ítaca y el otro un epítome de mitos relacionados con la figura de Venus.

A propósito de estas incursiones de Lope en el ejercicio de la recreación mítica en un formato lírico extenso, es preciso tener presente que el subgénero “fábula mitológica” en el contexto del primer cuarto del siglo XVII funciona como vehículo de acreditación de un alto grado de cultura y erudición que Lope siempre estuvo interesado en mostrar. Por otra parte, el cultivo de la fábula mitológica en lírica reenvía a la irrupción de Góngora y sus seguidores en el sistema expresivo y, en el caso de las cuatro piezas de Lope se hace presente, tanto en las

¹¹ Respecto de la identidad de la *dispositio* de *La Filomena* y *La Circe* Campana (2000) ofrece muestras bastante concluyentes.

¹² Esta dama condujo la representación de *El vellocino de oro*, en la accidentada puesta de 1622.

particularidades de los conjuntos editoriales a los que pertenecen como, en grado mayor de importancia, a los ecos y resonancias que aparecen en los textos, una reacción a la aparición de la nueva poesía. Los cuatro textos mitológicos extensos se convierten en escenarios textuales de la ácida polémica que mantiene con los partidarios de Góngora.¹³

Parece que la exigencia –más apremiante a partir de la divulgación de la *Spongia* y de los poemas gongorinos– de presentarse al público como un poeta cultivado, influyó tanto en la concepción como en la disposición del material de estos volúmenes, y le llevó a abandonar temporalmente –durante aproximadamente una década– la publicación de cancioneros más intimistas, colocando al comienzo de los volúmenes los poemas épico-narrativos, en lugar de los sonetos (Campana, 2000:429).

De modo análogo en cuanto a la posibilidad del despliegue completo del tema mítico (aunque inscriptas en un macro-género completamente diferente y sin el componente reactivo) funcionan las comedias mitológicas que integran el corpus seleccionado para nuestra investigación. Se plantean como el desarrollo escénico de un argumento mitológico registrado tanto en las fuentes, como en sus traducciones, como en las obras literarias.

2.2 Especificidad de la materia mitológica como coordenada de la Comedia nueva

Si bien hemos estado sosteniendo la idea, amparada por un contundente consenso crítico y una fuerte evidencia textual, de que la mitología clásica constituía un acervo de materiales continuamente visitados por los poetas del Siglo de oro, el género dramático muestra una realidad algo diferente.

El pleno desarrollo del teatro mitológico llegará tardíamente con la consagración de Calderón como dramaturgo oficial de la corte de Felipe IV. Hasta entonces, solo se registran como intentos considerables de constituir un conjunto dramático de materia mitológica, las versiones lopescas de los mitos clásicos que hemos presentado como corpus. Como dijimos, el tema no parece haber despertado interés en los dramaturgos contemporáneos a Lope y tampoco existen intentos significativos de dramatizar la mitología entre los poetas dramáticos del siglo XVI, época en la que el este asunto raramente subió a escena con excepción de algunas historias en torno al ciclo troyano, como es el caso de la tragedia de Juan de la Cueva *Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles* o la *Elisa Dido*, del capitán de Virués. Es decir, se repite lo que hemos dicho para otras series de la literatura: las alusiones a los personajes de la tradición grecolatina y sus valores semánticos habitualmente invocados no están ausentes en

¹³ *La Filomena*, en su segunda parte abandona, el relato mitológico para convertirse en el despliegue de una disputa entre un ruiseñor y un tordo, en los que se esconden las figuras de Lope y Torres Rámila, respectivamente.

el teatro humanista del siglo XVI pero no existen, salvo casos excepcionales, piezas que se aboquen a la dramatización de un mito conocido.¹⁴

Como muestran estos dos ejemplos (las obras de de la Cueva y Virués) la temática mítica en el teatro del XVI parece ingresar más bien como argumento trágico y lejos de la tradición ovidiana. Ese es un punto en el que la reescritura mítica de Lope, en el contexto de su dramaturgia, se va a despegar notablemente puesto que el contenido luctuoso y lamentable de la historia de base no será, como veremos, condición suficiente para la construcción de piezas que se orienten hacia la modulación trágica sino que la combinación de lo cómico y lo trágico dará lugar a soluciones marcadas por la a-tragicidad.

Los ejemplos de piezas de contenido mitológico en el teatro del siglo XVI conservan todavía la estructura dramática de las piezas que se apegan al modelo de la tragedia clásica.¹⁵ La *Tragedia de la muerte de Áyax Telamón sobre las armas de Aquiles*, en cuatro actos, retoma varios núcleos temáticos del ciclo troyano; la huida de Eneas de Troya, la disputa de Áyax y Ulises por las reliquias de Aquiles y la situación de las troyanas, amenazadas por el cautiverio y la esclavitud. El desarrollo que adquieren los tres núcleos es absolutamente independiente y, en algunos casos, mínimo con importantes variaciones sobre la historia de base (las troyanas, por ejemplo, son todas liberadas gracias a una intervención de Helena). La pieza tiene un carácter fundamentalmente discursivo, de configuración polimétrica, ya que la acción es realmente escasa. Una vez que se presenta en escena el conflicto principal, entendido así por ser el que le da nombre a la pieza, la obra se detiene en la oposición de las fuerzas antagónicas que representan Áyax y Ulises que intercambian varios monólogos argumentativos para ver quién representa mejor el ideal renacentista de la unión de armas y letras. La obra culmina con el suicidio en escena de Áyax y una sorprendente transformación en flor de su cadáver, ordenada por la Fama.

Por su parte, la *Tragedia de Elisa Dido*, estructurada en cinco actos y con la presencia de fragmentos corales, cuenta la historia de la reina de Cartago en el instante en que debe resolverse entre ser fiel a su promesa de castidad o ceder ante los requerimientos de Iarbas, rey de Mauritania, que la pretende por esposa bajo amenaza de enfrentar ambos reinos en

¹⁴ Santana Henríquez (2003) dedica un capítulo de un volumen de siete ensayos a rastrear desde las apariciones hasta las simples menciones de los personajes mitológicos de la Antigüedad que se registran en todas las obras conocidas de Torres Naharro.

¹⁵ Un ejemplo algo discordante en la serie está constituido por *La tragicomedia llamada Filomena* de Juan de Timoneda (1564) en el que la trama mítica, desarrollada completamente mantiene su carácter patético pero las intervenciones cómicas de Taurino, el simple, interfieren permanentemente con la experiencia de cualquier tipo de emoción trágica.

una guerra sin fin. En el comienzo de la obra (prácticamente su única aparición), Dido acepta el matrimonio con la intención de alcanzar la paz en la región. La obra está surcada por lamentos y malos presagios y culmina con la presentación escénica del cadáver de Dido, muerta por propia mano con la espada que Iarbas le había mandado como presente de bodas. La configuración métrica alterna endecasílabos libres con formas estróficas para los parlamentos del coro. Respecto de las significaciones aludidas a través del mito, la obra incluye varios parlamentos críticos contra la pasión amorosa (hay, de hecho, dos personajes que, víctimas de esta emoción, están a punto de producir un desastre de gran alcance impedido solo por la violenta muerte de ambos) y menciones constantes al valor y a la dignidad de la reina que se perfila como heroína trágica con alcances marianos mediante las constantes invocaciones a su figura como defensora y protectora de sus seguidores.

En cuanto al manejo de la materia mítica puede notarse que en ambos casos se opera con alguna libertad. La solución argumental ensaya variaciones de lo que la tradición ofrece, que se expresan tanto en la singular resolución metamórfica de la muerte de Áyax como en la exclusión absoluta de la figura de Eneas en la tragedia de Dido que se hace necesaria para configurar el perfil de una heroína trágica aceptable para la intelección contemporánea.¹⁶

Entre los seguidores de la Comedia nueva aparecen algunas recreaciones de mitos clásicos como *Hero y Leandro*, de Antonio Mira de Amescua; *Aquiles*, de Tirso de Molina; *Dido y Eneas*, *La manzana de la discordia* y *Progne y Filomena*, de Guillén de Castro; *Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago*, de Álvaro Cubillo de Aragón; *Progne y Filomena* y *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla.

2.3 Relación entre la materia mitológica y el esquema dramático de la Comedia nueva: condicionamientos y tensiones

La adaptación de los esquemas argumentales de la mitología clásica a los patrones formales de la Comedia nueva no constituye un proceso automático. El molde dramático impone una serie de exigencias formales al mismo tiempo que los argumentos funcionan como elementos fuertemente condicionantes, especialmente debido al conocimiento que el público ya tenía de las historias llevadas a escena.

En esta tensión entre el “tema” y el “molde” se verifica el movimiento de los

¹⁶ De hecho, la figura de Dido cuenta con una doble tradición: por un lado hay reescritura que enfatizan su virginal heroísmo al tratar de mantener su condición de *univira* frente a otras que consideran el fracaso de su castidad como ejemplo de un perfil débil e incasto.

experimentos dramáticos que Lope lleva adelante con la materia mitológica que emergen en su producción especialmente en los años de consolidación tanto de su carrera como de la fórmula de la Comedia; es en este punto donde su ingenio particular se abre paso para crear una nueva deriva para los recorridos del tema mitológico en el Siglo de oro. El teatro, para un público conocedor de las fábulas grecolatinas, tenía la misma limitación que la prosa, en la que ya vimos que no se despliegan intentos por recrear las fábulas de la Antigüedad para la reescritura mitológica: la repetición de un motivo conocido. La lírica podía consentir esta reiteración argumental puesto que puede apelar a recursos retóricos y expresivos sobre los que fundar la novedad. La escena dramática se puede pensar, en manos de Lope, como un sitio de cruce de las posibilidades genéricas y formales de la reescritura mítica en la que la libertad característica de la emulación poética de la lírica se proyecta sobre el componente argumental.

CAPÍTULO 3. CONSIDERACIONES EN TORNO AL CORPUS

3.1 Definición y descripción

3.1.1 Menéndez Pelayo y la creación de la categoría

El conjunto de comedias mitológicas de Lope de Vega ha quedado fijado y establecido tal como hoy lo conocemos en virtud de una herencia crítica que procede en gran medida de Marcelino Menéndez Pelayo. Hacia fines del siglo XIX, cuando la Real Academia lo convocó para llevar a cabo la edición de las obras completas del dramaturgo, al realizar la ordenación del inmenso corpus dramático que previamente había decidido compilar para tal ocasión, designó a este pequeño grupo de comedias con el adjetivo “mitológicas” y definió, al mismo tiempo, qué textos quedarían comprendidos bajo ese marbete. Ni en ese momento ni más adelante Menéndez Pelayo precisó qué características comunes permitían delimitar este conjunto y su constitución ha sido aceptada sin mayores discusiones por todos los críticos que se han dedicado a examinar esta pequeña colección.¹

En las *Observaciones generales* que Menéndez Pelayo ofrece al comenzar el primer volumen de esta monumental edición, tras impugnar los criterios que hasta el momento habían seguido quienes lo precedieron en el intento de ordenar, listar o catalogar la producción dramática de Lope, da cuenta de algunas opciones críticas que guiaron su empresa, sobre todo en lo relativo a la taxonomía que va a utilizar para agrupar las aproximadamente 220 obras que edita:

Recientemente ha aparecido en Alemania un ingenioso y concienzudo proyecto de clasificación de las comedias de Lope de Vega, debido al doctor Guillermo Hennings, y por él dedicado al eminente Volmöller. La oportuna publicación de tal estudio, que, sin ser completo, presenta ya vencidas las mayores dificultades, ha simplificado no poco nuestra tarea, si bien distamos mucho de aceptar todos los grupos introducidos por el doctor Hennings, ni menos el orden en que los coloca. Presentaremos, pues, aunque sólo sea en

¹ Como precisamos en el capítulo 1 existen, hasta el momento, tres trabajos que abordan las comedias mitológicas de Lope en conjunto: Antonio Martínez Berbel (2003) expresa un criterio para la constitución de su corpus y decide excluir *Las mujeres sin hombres* porque elige centrarse en las obras de tema ovidiano, es decir las que recogen algún relato de las *Metamorfosis*; de todos los críticos que abordan la dramaturgia mitológica de Lope es el que más se esfuerza por elaborar una caracterización del género, aunque fuertemente anclada en el trabajo de adaptación argumental. Natividad Valencia López (2010) integra en su corpus de estudio las ocho piezas que Menéndez Pelayo define como mitológicas sin precisar cuál es su perspectiva al respecto de tal conformación; Agustín Sánchez Aguilar (2010) también trabaja sobre el corpus fijado por el crítico de Santander sin problematizar el conjunto ni la categoría. En estudios aislados sobre estas obras, otros críticos, al referirse al corpus, reproducen la taxonomía de don Marcelino, salvo alguna excepción como Frederik de Armas (2008) que incluye también *El premio de la hermosura*, aunque tampoco precisa los criterios sobre los que se asienta su resolución y Florence D'Artois que, sin especificar su criterio, considera mitológicas *El premio de la hermosura*, *Las grandezas de Alejandro* y *Lo fingido verdadero* (2008:291, n.7).

sus líneas generales, el cuadro de divisiones dentro del cual van a imprimirse en la presente edición las obras dramáticas de Lope de Vega, sin perder el tiempo en discutir la clasificación del Dr. Hennings, que, desde luego, damos por superior a todas las anteriores, y que utilizaremos más que las restantes (1919:I, 6).

Ese “cuadro de divisiones”, en virtud de lo que puede inferirse al observar la taxonomía que ofrece a continuación, se basa principalmente en la consideración del eje argumental como criterio clasificatorio principal; es decir que las obras de Lope van a editarse reunidas en función de características comunes de sus argumentos, ya sea por identidad de procedencias, recurrencias temáticas o asociaciones con otras series literarias.

Este criterio también hace posible una delimitación en dos grandes grupos, determinados por la condición real o ficcional del argumento en cuestión. Tampoco en este caso se trata de una caracterización explícita que Menéndez Pelayo se haya propuesto precisar sino que, más bien, se infiere de los resultados de la misma agrupación. Habrá entonces, asuntos de procedencia histórica y asuntos de base ficcional para los cuales, el crítico sí se reserva una definición.

Entran luego los asuntos de pura invención poética, ya pertenezcan a Lope mismo, ya tengan su origen en alguna obra anterior. Aunque novelescos todos en su esencia, lo son de muy diverso modo; y nadie confundirá una fiel representación de costumbres de su tiempo, más o menos idealizadas, con una fantasía pastoril o con un libro de caballerías puesto en verso y partido en escenas. Empezando, pues, por aquellas obras de pura imaginación, en que falta o es secundario el elemento de la observación directa, fácil es hacer un grupo pequeño, pero muy bien caracterizado, con las comedias pastoriles, que no son más que églogas largas (i); otro con las caballerescas, es decir, con las que están tomadas de libros de caballerías en verso o en prosa, ya franceses, ya italianos, ya españoles, ya del ciclo carolingio, ya del bretón o de cualquiera de los secundarios (j), y otro, finalmente, con las fábulas, muy numerosas, cuyo origen se encuentra en las novelas italianas de Boccaccio, Bandello, Giraldo Cinthio, etc., y en las castellanas de Montemayor y algún otro (k); fuentes a que precisamente por los mismos tiempos solían acudir también los dramaturgos ingleses, y más que ningún otro el gran Shakespeare (1919: I, 8-9).

Habría entonces, dos grandes grupos representados por el par histórico-ficcional y definidos por la ontología del referente argumental.² Luego, la serie histórica –que es la que reviste carácter central– contendría varios subgrupos asociados al tipo de materia que se

² Esta discriminación de dos tipos de obras en función de la condición verídica o imaginativa de su argumento ya se encuentra en las reflexiones auriseculares sobre la cuestión. El caso más antiguo y quizás más emblemático es la división de la materia dramática propuesta por Torres Naharro en el *Proemio* de la *Propalladia* que distingue entre comedias a noticia y comedias a fantasía: “Cuanto a los géneros de comedias, a mí parece que bastarían dos para nuestra lengua castellana: comedia a noticia y comedia a fantasía. A noticia se entiende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Seraphina*, *Ymeneá*” (Torres Naharro, apud Porqueras Mayo y Sánchez Escribano 1965: 62).

reescribe: historia sagrada, vidas de santos, mitología, historia antigua, historia de pueblos no españoles, historia de España. Dentro del ordenamiento que queda así determinado, los “argumentos históricos” comienzan en la madrugada de los tiempos con las historias bíblicas, continúan luego con lo que podrían considerarse “otras series históricas” dentro de las cuales estarían los asuntos mitológicos, los relatos de la Antigüedad y los episodios de la historia de Europa. En algún momento de esta inmensa y abarcadora sucesión temporal, emerge el pequeño subconjunto de comedias mitológicas. Nos interesa subrayar su asociación a las comedias de historia Antigua y de historia extranjera enfatizada en cierto modo en las pocas definiciones que Menéndez Pelayo ofrece sobre este grupo:

Tiene Lope un número relativamente escaso de obras de asunto mitológico, y otro no mayor de historias clásicas de Oriente, Grecia y Roma, o de pueblos modernos distintos de España. Tres nuevas secciones comprenderán, por tanto: e) Las comedias mitológicas. f) Las comedias sobre argumentos de la historia clásica. g) Las comedias de historia extranjera (1919, I:7).

Esta descripción refuerza entonces la pertenencia de los argumentos mitológicos a las diégesis jerarquizadas de la Historia. No deja de resultar también curiosa la asociación que se da a un nivel metonímico, por contigüidad en la *dispositio* textual, de los argumentos mitológicos con aquellos que proceden de la historia clásica y extranjera.

Como se aprecia en la última cita transcrita, no existen mayores definiciones en torno de lo que encierra la categoría taxonómica “comedia mitológica” y la identidad entre las obras que se incluyen en este conjunto se reduce exclusivamente a la procedencia común del asunto sin que entren en discusión razones tales como la pertenencia o no a este corpus de obras que incluyen personajes y geografías extraídas de mitología clásica o que puedan asociarse indiscutidamente a esta tradición cultural.³

Como lo hemos establecido previamente, en esta investigación nos hemos centrado en aquellas obras cuyo argumento está extraído de alguna historia mitológica de la tradición grecolatina y que cuentan con un antecedente textual concreto que consigne gran parte de su organización estructural. Es decir que, más allá de las innovaciones que la recreación dramática pueda suponer, la historia mitológica debe ser reconocible en sus componentes esenciales a través de un relato anterior;⁴ aunque no pueda determinarse hasta el momento

³ Ya se ha visto que algunos entienden que *La selva sin amor* podría entrar en esta categoría.

⁴ El caso que puede presentar algunas objeciones al respecto es, sin duda, el de *Las mujeres sin hombres*, porque no existe ningún relato previo que transmita la historia de modo parecido al que encontramos en la versión lopesca. Sin embargo, existen referentes textuales más o menos identificables que reúnen los que podríamos llamar constituyentes básicos del mito (intento de

un hipotexto único sobre el que se haya operado la recreación dramática, sí debe existir una tradición textual que contenga los componentes elementales y debe haber sido conocida en la época de modo más o menos extendido.

Ya que es algo difícil fijar un criterio de ordenamiento del corpus basado en la cronología de los textos (puesto que la datación no ha sido establecida más que de modo provisorio) proponemos una primera división organizativa fundada en las características de la recepción para la que fueron pensadas las obras, debido a que esta coordinada permite establecer algunas identidades formales entre subconjuntos de obras.

Como se sabe, Lope de Vega debe indiscutidamente un gran porcentaje de su fama (contemporánea y presente) a su trabajo como dramaturgo popular. Su mayor hazaña literaria consistió en el hallazgo de una fórmula teatral que fuera capaz de captar los intereses y gustos de lo que él mismo llamó el *vulgo*, a cuya satisfacción consagró sus esfuerzos de poeta dramático. Pero en algunas ocasiones, Lope orientó su producción teatral a los espacios reservados del ámbito palaciego y compuso un número relativamente escaso de comedias dirigidas al espectáculo cortesano.⁵ De ese acotado grupo, una buena proporción está constituida por obras de materia mitológica.

De la consideración de estas variables surgen, entonces, dos pequeñas colecciones vinculadas con macro estructuras asociadas al tipo de representación; este criterio resulta suficientemente abarcador para la organización del corpus ya que lo estructura en dos mitades equilibradas.

- 1) La serie cortesana, integrada por cuatro comedias: *Adonis y Venus*, *La fábula de Perseo*, *El vellocino de oro*, *El amor enamorado*.
- 2) La serie de corral, integrada por cuatro comedias: *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *La bella Aurora*.

A continuación ofrecemos información general de cada una de las obras respecto de cinco aspectos básicos:

- a) datación,

conquista del territorio amazónico por parte de los guerreros griegos, enfrentamiento de los dos bandos, historias amorosas entre miembros ilustres de los contingentes rivales).

⁵ Cuatro de estas piezas recrean argumentos mitológicos: *Adonis y Venus*, *La fábula de Perseo*, *El vellocino de oro* y *El amor enamorado*. Además, Lope escribió para palacio *El premio de la hermosura* y *La selva sin amor*.

- b) ediciones conocidas hasta el momento,
- c) noticias o hipótesis de su representación,
- d) síntesis del argumento y mito representado,
- e) principales intervenciones críticas.

Por única vez, recurriremos al criterio de inventariar fenómenos en cada una de las obras por separado, ya que nuestros esfuerzos se orientan más bien al hallazgo de líneas de análisis transversales que permitan localizar aspectos más abarcadores dentro del conjunto.

3.1.2 La serie cortesana

Esta serie está compuesta por cuatro obras de índole muy diversa, que corresponden a distintas épocas de la producción de Lope pero casi todas, con solo una excepción, se sitúan en las etapas previas a la madurez de la comedia aurisecular.

3.1.2.1 *Adonis y Venus*

a) Datación

Para la crítica, es la pieza más temprana de corpus y su factura expresiva y estructural muestra una evidente filiación con el teatro cortesano. La fecha de composición es incierta pero su aparición en la primera lista de *El peregrino en su patria* la sitúa inequívocamente antes de 1603.⁶ Silvanus Morley y Courtney Bruerton (1968:236) quienes periodizan la obra dramática de Lope en función de la recurrencia de ciertos usos métricos, sitúan la composición de esta obra entre 1597 y 1603 fecha que parece más o menos aceptada por la crítica con alguna que otra propuesta de precisión en el término *a quo*.⁷

⁶ Si bien la primera edición de *El peregrino en su patria* está fechada en Sevilla en 1604, la aprobación firmada por Tomás Gracián Dantisco es de 1603, con lo cual se supone que la comedia debió ser escrita ese año o antes.

⁷ Giuseppe Grilli propone que, a partir de lo que él llama “superposición autoirónica” –que tiene lugar cuando el personaje de Venus alude a que está buscando su manso– podría aparecer aludido el macrotema de Elena Osorio “y esto con efecto sobre la datación de la obra que sería por lo tanto posterior a la ruptura entre Lope y la bella actriz y compuesta durante el dorado y prolífico exilio valenciano” (1998:131, n. 20); Oleza se inclina por el primer término de la periodización: “El corte que separa el clima irrestricto de la época fundacional de la Comedia Nueva de la regulación institucional de su práctica separa netamente, y de forma empírica, la producción dramática de Lope en un antes y un después de la suspensión, con una pausa en la escritura de un largo año. A efectos de la historia del teatro el primer Lope [dentro del cual el crítico valenciano incluye esta pieza] no debería llevarse más allá de 1598 (1997:7); de los cómputos de versos realizados por Valencia López (2000) –reseñando a Morley y Bruerton– parecería que el porcentaje de quintillas utilizado en esta comedia acercaría su composición a los años 1598-1599.

b) Ediciones conocidas hasta el momento

Se publicó por primera vez en la *Decimasexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* (1621),⁸ luego fue incluida en la colección de la Biblioteca Rivadeneyra por Eugenio Hartzenbuch (1884, tomo IV) y también por Menéndez Pelayo para la edición de la Real Academia (1896, tomo VI); fue reimpressa en 1965 en la colección de la Biblioteca de Autores Españoles, tomo 190.⁹ Existe una edición contemporánea (Gómez y Cuenca, 1994, volumen IX) pero no se ha hecho aún una edición anotada.

c) Noticias o hipótesis sobre su representación

No hay noticias certeras de su representación efectiva pero se cree que pudo haber sido pensada para alguna fiesta de palacio y que, en su realización, pudo haber intervenido la familia real. Así lo afirma Menéndez Pelayo y, para ello, toma como base la dedicatoria que el mismo Lope de Vega dirige a Rodrigo Silva, duque de Pastrana:

Encarecióme tanto Vuesa Excelencia, el día de aquel insigne torneo, la gallardía, destreza y gala con que se representó *El premio de la hermosura* por lo mejor del mundo, que habiendo de salir a la luz esta tragedia, que tuvo en otra ocasión las mismas calidades, he querido ofrecerla a su entendimiento (*apud* Menéndez y Pelayo, 1965:203).

Dado que *El premio de la hermosura*, cuyos detalles de puesta en escena están contenidos en la *Relación de la famosa comedia del "Premio de la hermosura y amor enamorado"*, se representó en el Parque de Lerma el lunes 3 de noviembre de 1614 y los principales papeles fueron desempeñados por el príncipe heredero (Felipe IV) y sus tres hermanos, el infante don Carlos, la reina de Francia doña Ana de Austria y la infanta doña María, Menéndez Pelayo supone un destino similar y con las mismas reales intervenciones, ya que no a otra cosa podría estarse refiriendo Lope con "las mismas calidades".¹⁰

e) Síntesis del argumento y mito representado

⁸ Como se verá, esta *Parte* concentra la mitad de las comedias del corpus mitológico de Lope. Además, está precedida por un prólogo dialógico en el cual se desliza que varias de las obras compiladas en este volumen figuraban entre las favoritas de su autor: tres de las obras que se desatacan allí son mitológicas (*El laberinto de Creta, La fábula de Perseo, Adonis y Venus*).

⁹ Esta será la edición según la cual se harán todas las citas.

¹⁰ Esta posibilidad, aunque no ha sido comprobada ya que no hay indicios certeros de que tal representación de *Adonis y Venus* haya tenido lugar, es contemplada por la mayoría de los críticos que trabajan con esta obra: Valencia López lo afirma con cierta contundencia: "La dedicatoria de *Adonis y Venus* dice claramente que fue representada en palacio" (2000:74). Martínez Berbel también parece interpretar en el mismo sentido la afirmación de Lope (2003:41); Sánchez Aguilar afirma que es "una obra que debió escribir por encargo [...] para que se presentase en una fiesta palaciega que con toda probabilidad presidieron los reyes" (2010:35). Véase también Oleza, 1986:312.

Previo a una exposición sintética del argumento, es necesario aclarar que, debido a que no nos interesan en particular las transformaciones que Lope opera sobre sus posibles fuentes, ni el establecimiento definitivo de las mismas, simplemente reseñamos el argumento de la obra sin detenernos en los aspectos que siguen o desatienden el hipotexto.¹¹

La obra recrea el mito de los amores de Venus con el joven Adonis, hijo incestuoso de Mirra que, tras la transformación de su madre en árbol –debido al carácter extremo de su *scelus*– habita solo en los montes de Arcadia y se transforma en objeto de los amores de la diosa del amor por intervención maliciosa de Cupido, quien le dispara una flecha con el propósito de que se rinda ante el pastor. Por intervención de un celoso Apolo y un vengativo Cupido, Adonis resulta herido de muerte por un jabalí y Venus ordena su transformación en flor. Esta historia aparece, como en Ovidio (*Metamorfosis*, x, vv. 560 a 707) enlazada con la de Hipómenes y Atalanta, la doncella corredora que, merced a un oráculo funesto sobre su casamiento, había decidido instituir una ordalía imposible: todo aquel que la pretendiera en matrimonio debía ganarle una carrera; caso contrario sería decapitado como consecuencia de la derrota. Vencer a Atalanta era una empresa irrealizable debido a la velocidad que podía alcanzar al correr pero Hipómenes, enamorado de ella y correspondido, solicitó ayuda de Venus quien gracias a un ardid le permitió alcanzar el triunfo. La historia llega a un final desastroso porque Hipómenes osó situar la belleza de Atalanta en ventaja con respecto a la de Venus y despertó la ira de la diosa; en castigo de esta impertinencia ambos son transformados en leones.

Por último, la obra incluye las peripecias amorosas de cuatro pastores, con solución final positiva, y las aventuras de un rústico que, por intentar desafiar a Apolo y poner en entredicho sus dotes adivinatorias, es sometido al castigo de la mutación permanente de su identidad. Estos episodios conforman la trama secundaria y confieren verosimilitud a la ambientación pastoril de la obra.

d) Principales intervenciones críticas

Adonis y Venus es quizás una de las obras del corpus que más ha convocado la atención de los especialistas. Pese a que no ha sido vertida, como ya dijimos, en ninguna edición con notas críticas, atrajo el interés de varios investigadores del teatro de Lope por diversos motivos, entre otros su condición temprana y su asociación a la vertiente dramática cortesana.

¹¹ La fuente más uniformemente aceptada en este caso es *Las transformaciones de Ovidio en lengua española. Repartidas en quinze libros con las alegorías al fin de ellos y sus figuras para provecho de los artífices*, 1543, de Jorge de Bustamante. Las citas de este libro que se incluyen en este trabajo corresponden a la edición de Amberes de 1595.

Uno de los más dedicados a este aspecto es Oleza quien examina en detalle los rasgos que asocian a la obra con la tradición de espectáculo de palacio. Al respecto, sostiene que las características de su estructura, las exigencias de su puesta en escena, la economía de las didascalías en algunos aspectos (como el vestuario) y la abundancia de éstas en otros, los requerimientos actorales, unidos a la verbosidad conceptuosa hacen de *Adonis* y *Venus* un ejemplo indiscutible de la teatralidad cortesana del primer Lope de Vega. En este sentido señala:

En efecto: en la tradición cortesana la unidad y la solidez de la intriga importan poco, pues el elemento predominante es el cuadro de unidad interna y la espectacularidad autónoma. El espectáculo global es más una suma de momentos cerrados, justificados en sí mismos, capaces de fascinar por separado al espectador, que no la integración, a través de una historia de las distintas fases de un mismo proceso (Oleza, 1986:313).

Y más adelante:

En sus exigencias de actores, *Adonis* y *Venus* deja ver la especificidad de sus condiciones de producción cortesana, diferentes de las de las compañías profesionales (Oleza, 1983:315).

Otro de los aspectos sobre los cuales también se ha expedido la crítica es a propósito de su condición genérica. Desde las tan socorridas *Observaciones preliminares* de Menéndez y Pelayo, en las que la pieza es rotulada como “ópera o poema lírico” (1965:203), hasta la supuesta inscripción en un “género nuevo” que McGaha propone:

[...] *Adonis* y *Venus* es un experimento atrevido y, en gran parte, logrado, en la creación de un género dramático nuevo –por lo menos en España– que podríamos llamar “mascarada de corte” (1983: 71-72).

Algunas de estas reflexiones orientadas a establecer el estatuto genérico de la pieza encuentran su sustento en el hecho de que el propio Lope, en el fragmento transcrito de la ya mencionada dedicatoria, se refiere a esta obra llamándola *tragedia* (*ut supra, apud* Menéndez Pelayo, 1965:203) denominación que, aparentemente, pocas veces utilizaba para categorizar a sus obras.¹² Sin embargo, hay cierto consenso crítico en no considerar *Adonis* y *Venus* como una obra trágica.

¹² Edwin Morby (1943:187) consigna una lista de nueve piezas de las cuales solo una, *El castigo sin venganza*, es llamada taxativamente “tragedia”. También incluye *Adonis* y *Venus* pero con la oscilación en cuanto a su estatus genérico (tragedia / tragicomedia) que veremos en el capítulo siguiente. La misma nota presenta De Armas: “También hay pocas obras que Lope llama tragedias. He encontrado solamente doce o trece (y algunas adquieren la doble rúbrica de tragedia y tragicomedia): *Adonis* y *Venus*, *Las almenas de Toro*, *La bella Aurora*, *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza*, *La desdichada Estefanía*, *El duque de Viseo*, *El hamete de Toledo*, *El marido más firme*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *Roma abrasada*, *La tragedia del rey Don Sebastián*. Notemos que tres de sus comedias mitológicas llevan el rótulo de tragedias” (2008:99, n. 7). Morby agrega a esta lista *La inocente sangre* (1943:188).

A este respecto resultan oportunas y esclarecedoras las palabras de Oleza quien sostiene:

Sólo que tragedia no lo era del todo, y Lope se arrepiente de haber usado el vocablo y cierra la obra calificándola de tragicomedia. Es lo adecuado para una historia en la que Venus quiere mandar a la escuela a Cupido y hacerse monja, o en la que a Cupido le pican las abejas (Oleza, 1983:315).

Y más adelante:

Adonis y Venus, si la medimos con el rasero de la producción teatral de corral es más un drama (ya plenamente establecido el modelo tragicómico del mismo) que una comedia (Oleza, 1983:319).

En el mismo sentido, se orientan las siguientes afirmaciones de Grilli:

De manera que, aunque el entramado mítico sea trágico, la obra mantiene su carácter burlesco, de acumulación, donde se mezclan materiales de distintas procedencias dirigidos a una general desmitificación (1998:132).

Sánchez Aguilar (2010) retoma esta idea de que la técnica de acumulación de materiales le permite a Lope amenizar el tono trágico que comportaba la historia mítica, signada por su funesto desenlace. En ese sentido, el crítico analiza las relaciones que la pieza entabla con elementos procedentes del romancero nuevo, y sus muy interesantes aportes ofrecen evidencia de la recreación de al menos cinco temas asociados a la relación entre Cupido y su madre Venus –caracterizada como altamente conflictiva–, presentes ya en la tradición helenística, e incorporados por los romanceristas como asunto para su reelaboración. A través de esta utilización de los materiales romanceriles, según Sánchez Aguilar

[...] Lope no solo consiguió un retrato vivaz y desopilante de Cupido y Venus sino que demostró que poseía un conocimiento profundo de los avatares de los dioses olímpicos, pues a finales del siglo XVI tan sólo los hombres cultos conocían episodios como el de Cupido picado por la abeja o el de Venus en busca de su hijo, de modo que recrearlos suponía ganarse la credencial de poeta sabio (2010:54).

A partir entonces de una mixtura en los componentes de la *inventio* Lope consigue un efecto que no solo apunta al elogio de sus destinatarios (por lo refinado y exclusivo del las referencias cultas) sino también una visión particularmente templada de esta “pure love-tragedy”, como la denominó Morby (1943:199).

3.1.2.2 La fábula de Perseo

a) Datación

Las informaciones acerca de la posible fecha de composición de esta obra son escasas e inconcluyentes. A partir del silencio que la recubre en las dos listas de *El peregrino en su patria*, Menéndez Pelayo la juzga posterior a 1618 (1965:232).

Michael McGaha (1985) recorre exhaustivamente las hipótesis que han sobrevolado la fechación de esta obra, basadas todas en alusiones textuales y episodios conocidos y documentados de la vida de Lope de Vega. Entre las más significativas se cuentan la de José F. Montesinos (*apud* McGaha, 1985:3) que entiende que la presencia en la pieza de tres sonetos que Lope pronunció en una academia literaria convocada por el conde de Saldaña –cuya realización consta el 16 de noviembre de 1611– obliga a situar la composición de la obra en una fecha cercana a la mencionada. En oposición a esta propuesta, McGaha advierte que el luto impuesto por la muerte de la reina Margarita mantuvo los teatros cerrados por largo tiempo, dato que vuelve aun más improbable la composición de la obra por estos años debido a que no podía ser estrenada (1985:7).¹³ Una datación más tardía se apoya en una breve secuencia de la obra que consiste en una alabanza de la casa de Austria y de la familia Sandoval y que además hace referencia a las futuras bodas del príncipe Felipe con Isabel de Valois y de la infanta Ana Mauricia con Enrique IV. El proceso de acuerdo para la celebración de estos matrimonios fue largo y por momentos dificultoso, razón por la cual no parece verosímil que una alusión tan evidente pudiera incluirse en un espectáculo destinado a la familia real antes de que los contratos estuviesen definitivamente sellados, hecho que no ocurrió hasta 1612-1613 (McGaha, 1985:4). Pero además, McGaha apunta que entre estos dos años, Lope vivió varios de los acontecimientos más dolorosos de su vida: la muerte de su hijo Carlos y de su segunda mujer, Juana de Guardo (ocurridos entre el verano de 1612 y agosto de 1613), circunstancias que arrojan dudas sobre la posibilidad de que escribiera una comedia para palacio por esos días (McGaha, 1985:7). Según su propuesta, Lope debió de escribir el *Perseo* durante un viaje de la corte por Segovia, Burgos, Lerma y Ventosilla, hacia fines de 1613, donde se representó una comedia a la que el propio Lope hace alusión en una carta que le dirige al duque de Sessa. Las evidencias de que esa comedia sea *La fábula de Perseo* son plausibles aunque no completamente contundentes.¹⁴

¹³ McGaha incluye también otras hipótesis que sitúan la fecha de composición en 1611 y que se asocian a una mención del texto que revela el interés de Lope de Vega de conseguir un puesto de cronista en la corte. Consigna al respecto, las opiniones de otros críticos acerca de que esta podría ser una interpolación posterior ocurrida al preparar el texto para la imprenta, ya que se había producido una vacante en la plaza en ocasión de la muerte de Pedro de Valencia, ocurrida en 1620. Por su parte no descarta que, de haberla compuesto en 1613, Lope aprovechara la ocasión de la fiesta cortesana para hacer trascender su aspiración de ingresar al servicio del monarca.

¹⁴ En la carta, Lope menciona la trabajosa confección de “dragones y serpientes”, disfraces o muñecos que podrían formar parte de la escenografía de la comedia si se considera “dragón” al monstruo marino que ataca a Andrómeda. Además, McGaha apunta que durante este viaje de la corte, Lope permaneció un tiempo en la casa de Jerónima de Burgos, cuya compañía, tiempo después, representó el *Perseo* (1985:8). Con esta opinión coincide también Oleza (1997:16).

Una original propuesta –y reconocida por él mismo como difícilmente probable– es la que elabora Agustín de la Granja quien, interesado profundamente por historiar y fechar con precisión el largo recorrido de la relación entre Marta de Nevares y Lope de Vega intenta reconstruir, a partir de la *Égloga a Amarilis*, la circunstancia histórica en la que Marta y Lope se vieron por primera vez: según el crítico, el poema sitúa este primer encuentro poco después del bautismo de Felipe IV, que sucedió en Valladolid el 8 de abril de 1605 y refiere que “En un jardín se celebraba un día / de gallardos pastores un torneo / donde el Amor a Marte competía / y daba la virtud premio al Deseo”. El jardín del que habla Lope sería uno de los tantos espacios de recreo del duque de Lerma y las fiestas habrían contado con la puesta en escena de una obra de Lope. Según de la Granja

En 1605 cabe desde una reposición “tardía” de *Adonis y Venus* hasta una “temprana” escenificación del *Perseo*, donde –lo que sigue es importante– Júpiter pronostica el nacimiento de “un mancebo / valiente, un gran capitán / donde juntas se verán / las partes de Marte y Febo”. Si la alusión indirecta al hijo del laureado Felipe III parece clara, también es probable que su hermana, la infanta doña Ana, hubiera hecho más de una vez el papel de *La bella Andrómeda*. Desde luego, es legítimo suponer que en 1613 la pieza era ya una refundición pues, como escribe Lope, “la Andrómeda otra vez vieron las Musas” (2005:1274, énfasis del autor).

Esta hipótesis, aunque requiere de algunos refuerzos, no deja de tener gran interés por cuanto le daría, con un segundo intento, mayores elementos a la constitución de un corpus mitológico cortesano en la producción del primer Lope.¹⁵

b) Ediciones conocidas hasta el momento

Del mismo modo que *Adonis y Venus*, esta obra apareció impresa en la *Decimasexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* (1621). Menéndez Pelayo menciona una edición suelta del siglo XVIII en la que se le da el título de *La bella Andrómeda* (1965:232). McGaha señala tres ediciones sueltas de esta obra: la primera, del siglo XVII, publicada dos veces (1650-1677), *La bella Andrómeda, tragicomedia famosa*; la segunda, apenas posterior (1673-1677), titulada del mismo modo y la última, cercana a 1700 llamada igual. No es posible determinar si la suelta aludida por Menéndez Pelayo es alguna de estas tres. La edición de 1896 del erudito santanderino, incluida en el tomo VI de sus *Obras de Lope de Vega*, es la siguiente publicación del texto que luego se reimprimió en el tomo 190 de la Biblioteca de Autores Españoles (1965). Existe una edición, que consigna McGaha (1985:53), a cargo de Eduardo Juliá Martínez en las *Obras dramáticas escogidas* de Lope de Vega (1934). Finalmente, la colección “Teatro del siglo

¹⁵ El mismo de la Granja sostiene: “Cualquier ‘pastoral’ aderezada con elementos mitológicos iría bien al caso, aunque dar con el texto que sirvió de base al espectáculo parece más complicado que encontrar una aguja en un pajar. Lo intento, a pesar de todo” (de la Granja: 2005; 1274).

de oro, ediciones críticas”, de Reichenberger, publicó, en 1985, una edición anotada de *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, precedida de un estudio crítico a cargo de Michael McGaha, que es la que hemos venido mencionando y por la cual se harán todas las citas de esta obra.

c) Noticias o hipótesis de su representación

En el apartado a) hemos hecho algunas observaciones a este respecto a propósito de la datación de la obra. Puede extraerse de tan enmarañado asunto que la *Fábula de Perseo*, en virtud de su evidente intencionalidad panegírica, fue compuesta por encargo del duque de Lerma para ponerse en escena en alguna fiesta de palacio (Sánchez Aguilar, 2010:63). La hipótesis más repetida acerca de su posible representación es la que la sitúa en esas fiestas ofrecidas por el duque de Lerma a Felipe III y que tuvieron lugar en Ventosilla en el jardín de la quinta del duque (McGaha, 1985:6; Sánchez Aguilar, 2010:64). A esta propuesta, mayormente aceptada, se suma la de de la Granja (2005) que ubica el estreno del *Perseo* en otras fiestas realizadas para celebrar el nacimiento de Felipe IV, en el año 1605.

d) Síntesis del argumento y mito representado

La obra recrea los constituyentes básicos del mito de Perseo, desde su gestación –por medio de la metamorfosis de Júpiter en lluvia de oro– hasta la consecución de sus hazañas más famosas: la derrota de Medusa y la salvación de Andrómeda. De esta observación fiel a las distintas etapas de la vida del héroe deriva, según los críticos, el carácter poco amalgamado de la obra.¹⁶ El texto se inicia con el encierro de Dánae en la torre debido a los excesivos cuidados de su padre, el rey, frente a los galanteos del príncipe de Tebas, Lisardo. Un diálogo entre Júpiter y Mercurio informa a la platea sobre la voluntad amorosa que el padre de los dioses tiene con la joven princesa; la lluvia dorada –metamorfosis mediante la cual Júpiter se une a Dánae– es representada en escena con auxilio de los elementos espectaculares (una nube de oro). Nuevamente el padre olímpico aparece en escena pero esta vez para pedir al tiempo que apure su marcha de manera que su hijo nazca velozmente; al regresar de la guerra, el padre de Dánae se entera de la noticia del nacimiento de su nieto y, descreyendo de la versión que asigna la paternidad a Júpiter, decide desterrar a su hija junto con el bebé y enviarlos al mar con una precaria embarcación. El acto se cierra con el arribo de Dánae a las costas de Acaya donde es recibida y rescatada por unos pastores que la conducen ante el rey.

¹⁶ Este aspecto se va a desarrollar en el apartado f).

En el segundo acto Perseo ya es un joven que crece en un ambiente rústico y se ufana de no conocer la tiranía del amor. En un momento de descanso en la selva, la diosa Diana hace una aparición epifánica y le revela al muchacho su origen divino y la historia de su expulsión original. Entretanto su “padrastra” Polidetes, rey de Acaya, decide enviar a Perseo a una peligrosa expedición debido a que, por su carácter soberbio y desafiante, el muchacho se está convirtiendo en una amenaza para su poder. El rey teme que descubra que no es hijo de él e intente arrebatarse el reino. Al encontrarse con Perseo lo anima a tomar mayores desafíos para probar su condición valiente, tales como enfrentarse a Medusa, hermosa mujer pero muy peligrosa por su capacidad de convertir en piedra a quien la mire. Perseo acepta el desafío y se encamina al castillo de Medusa no sin recibir previamente los dones de Mercurio y Palas, que aparecen en escena con gran despliegue. El hijo de Júpiter logra vencer a la Gorgona, realiza otras hazañas más y se informa, durante su aventura, de la existencia de Andrómeda a quien decide rescatar de su desafortunado destino: ser la víctima sacrificial de un monstruo marino para aplacar la ira de Latona.

El tercer acto se concentra completamente en el rescate de Andrómeda y en el cierre de la historia amorosa de Perseo (fundamental para su completa realización heroica) e incluye algunos elementos de enredo típicos del teatro aurisecular, como la complejización de la trama amorosa por la presencia de terceros, y los despliegues de la comicidad.

d) Principales intervenciones críticas

A partir de la lectura de los fugaces escauceos críticos que se han dado alrededor del *Perseo*, es posible deducir que para la mayoría de los investigadores que la han abordado, esta es una obra cuanto menos, incómoda. Su estructura disociada, la configuración algo desconcertante de su héroe principal, la aparición de algunas técnicas de simbolización tales como la alegoría (infrecuentes en Lope de Vega), unidas a la indiscutible calidad de su factura poética, han motivado interpretaciones de todo tipo que suelen apelar al expediente de las “razones de encargo, seducción del público, intenciones de mecenazgo” para dar sentido a todos los elementos inesperados de la obra.

El problema de la falta de unidad encuentra algunas explicaciones a partir de una posible imposición genérica. Varios críticos coinciden en que el seguimiento que hace Lope del mito es bastante cercano y en consecuencia –debido a la estructura ya de por sí episódica que caracteriza las biografías heroicas– la obra se construye sobre una arquitectura irregular y desunida. A este respecto, resulta útil recordar un comentario que Menéndez Pelayo incluía en su estudio preliminar:

Si a este teatro, cuya esencia es épica, se le quiere aplicar la misma preceptiva que a la tragedia clásica o a la de sus imitadores modernos, se corre el peligro de no entenderla bien o fallar muy injustamente (1965:235).

En esa misma línea se inscribe también McGaha que afirma:

El carácter episódico de la obra resulta, como señaló acertadamente Menéndez y Pelayo, del desarrollo épico del destino heroico de Perseo. Este tipo de trama, consistente en una serie lineal de aventuras, parece exigir el marco más amplio de la ficción picaresca o caballerescas, y se encuadra difícilmente en los estrechos límites de la forma dramática (1985:18).

Sin embargo, McGaha releva algunos detalles de la obra que permiten construir un sutil entretejido de unificación, a través de elementos que se retoman de un acto al otro. Más interesantes en este sentido son las resonancias de *Adonis* y *Venus* que el crítico rastrea en el *Perseo* y que hacen resurgir la pregunta de si las obras serán tan lejanas en el tiempo (más de diez años) como hasta ahora se ha sostenido (1985: 21 y ss.).¹⁷

Otro problema que la crítica apunta respecto del *Perseo* es lo que McGaha llama un uso “torpe” (1985:27), de la alegoría. También Martínez Berbel cuestiona la pertinencia de ese procedimiento, o al menos la eficacia que el dramaturgo obtuvo al utilizarlo:

Llegamos ahora a una de las partes más interesantes de la obra, desde el punto de vista de la interpretación. La lucha con los cuatro caballeros (la Envidia, la Lisonja, la Ingratitud, los Celos) y el gigante (la Porfía) suponen, como ya he apuntado, la introducción de un elemento, la alegoría, casi inexistente en el resto de obras mitológicas y poco presente, en general, en la comedia del Fénix [...] La exégesis alegórica [...] continúa con el enfrentamiento central con Medusa, que constituye otra de las grandes cuestiones de interpretación de la obra. Lope construye una Medusa bella, sustituye su fealdad física por otra moral, y hace, desde este punto de vista un tanto inexplicable su muerte a manos de Perseo con la única intención de reforzar la alegorización [...] (2003:249).

Y en el mismo sentido se pronuncia Sánchez Aguilar

Sin embargo, el andamiaje alegórico dispuesto por Lope chirría por su escasa convicción. Para empezar, resulta pueril que sea el propio Perseo el encargado de declarar que él encarna la virtud y que Medusa personifica el vicio, pues lo elegante es dejar en manos del público la sabrosa tarea de la interpretación simbólica (2010:72).

Estas observaciones, soporte –como se ve– de marcados “cuestionamientos”, desencadenan la pregunta de por qué Lope de Vega habría decidido hacer uso de un procedimiento que, según estos críticos, no era de los que mejores resultados le daban: para sortear el interrogante sale al paso la explicación de la circunstancia: “la preocupación

¹⁷ Los paralelismos que traza se asocian principalmente a la presentación de dos personajes centrales (Perseo y Adonis) a partir de monólogos con fuertes similitudes; el motivo del oro, vinculado con la cuestión del amor y el interés que ya apuntaba Grilli (cf. nota 6 de este mismo capítulo); también las asociaciones con otras coordenadas artísticas como la pintura, que constituyen una línea de análisis interesante y apenas explotada (véase a este respecto de Armas, 2008 y McGaha, 1985:22).

principal de Lope al escribir el *Perseo* era que la obra causara una impresión tan favorable en el rey, el privado y los cortesanos que le concedieran el codiciado puesto de cronista del reino” (McGaha, 1995:28). Y agrega que la edad de los circunstantes pudo haber determinado el manejo rústico de la técnica alegórica:

También es importante tener en cuenta que entre el público del estreno de la obra figuraban la Infanta Ana, de doce años, y su hermanito, el Príncipe Felipe, de ocho años. La presencia de los niños subrayaba la importancia del fin didáctico de la obra. De hecho el *Perseo* tiene cierto carácter infantil, que nos hace pensar en los tebeos y en las películas de ‘superhéroes’ de hoy, y que seguramente corresponde al deseo de Lope de dar gusto a los niños reales (McGaha, 1985:19).¹⁸

La construcción del personaje principal es otro de los rasgos que han marcado desencuentros entre el dramaturgo y sus críticos. Es cierto que el carácter de Perseo es algo desconcertante por momentos pero esta cuestión podría estar radicada quizás en el hecho de que, como recuerda Martínez Berbel (2003:205) el hijo de Dánae y Júpiter es un héroe un tanto desperfilado ya en la tradición. Las hipótesis de los críticos en este sentido se desenvuelven en el camino de la “antipatía hacia el personaje” que despertó en el poeta la propia configuración que iba tomando. De Perseo dice McGaha:

Es verdad que Lope ha intentado mostrarle como humilde, reverente y casto. Pero también es grosero, ladrón y sobre todo, muy complaciente e insensible a los sentimientos de sus prójimos (1985:31).

Algo parecido afirma Martínez Berbel que extiende esta condición antiheroica a varios de los protagonistas de las piezas mitológicas y fundamenta que esta transformación en la índole de los personajes principales se asocia al cambio de perspectiva que sitúa a esos protagonistas en un contexto diferente del original en el que fueron concebidos:

Los Perseo, Teseo y Jasón se desdibujan en cierto modo en manos de Lope, pierden algunos de sus atributos, precisamente aquellos que les hacen más honorables y más ejemplares. Personajes sin ningún género de duda, positivos en sus tradiciones originales, se ven obligados por el dramaturgo a realizar acciones que moralmente no se corresponderían con el nivel social al que pertenecen, nivel social que lleva aparejadas una serie de virtudes morales (2005:354).

Y refiriéndose concretamente a Perseo sostiene:

La humanización del héroe (constante en la exégesis mitológica lopesca), pasa en esta ocasión por la eliminación de sus características más heroicas, su degradación o, al menos, la relajación de las virtudes inherentes a su condición divina o semidivina (2005:355).

Y Sánchez Aguilar:

¹⁸ Sánchez Aguilar tampoco es ajeno a esta línea interpretativa ya que propone que Lope habría buscado “resultar inteligible para el público infantil: hay que tener en cuenta que la infanta Ana y el príncipe Felipe eran dos niños cuando se estrenó el *Perseo*” (2010:72).

En realidad, parece claro que Lope cambió su estrategia a medio camino. Empezó la comedia con la intención de retratar a un caballero perfecto que le sirviera al público como una suerte de espejo moral, pero no supo mantener la continuidad en el proceso de idealización del héroe (2010:82).

Más allá de la falacia intencional (de cuya participación también nos hacemos cargo),¹⁹ no parece muy verosímil que, al tratarse de una comedia de entretenimiento cortesano que aspiró a ser representada frente al rey, el personaje que suele ser el emblema del monarca (el héroe protagónico) se cobre la antipatía del poeta y, menos aún, que esto se haga evidente en la comedia.

El punto en el que las interpretaciones de McGaha y Sánchez Aguilar se alejan está vinculado al alcance didáctico de la pieza. Para el editor, la obra funciona a la manera de un *speculum regis* con un contenido admonitorio contundente frente a los abusos del poder:

Lope toma este género [el mitológico de factura cortesana] aparentemente tan inofensivo y lo convierte en subversivo. El *Perseo* presenta más que nada la historia de unos abusos del poder [...] A Lope se le ha tachado muchas veces de superficial y conformista. El *Perseo* demuestra la injusticia de esta crítica [...] La obra es didáctica pero no en el sentido simplista de la palabra. Su lección principal es que el éxito en la vida casi siempre depende por lo menos tanto de la suerte como del mérito. Por consiguiente, los hombres ricos y poderosos deben ser humildes y compasivos para con los menos afortunados (1985:38).

Postura no compartida por Sánchez Aguilar que relativiza:

La hipótesis de McGaha es interesante pero no creo que encuentre apoyo suficiente en el texto, sobre todo porque las infamias que recoge la comedia no fueron escogidas por Lope con una determinada intención didáctica, sino que venían dictadas por el mito. Pero además el dramaturgo insiste poco en el valor moral de la mayoría de esos episodios, que recrea pensando sobre todo en su potencial estético (2010:82).

Por su parte, concentrado en detectar y explicar las variantes que la comedia registra con respecto a lo que él identificó como fuente principal, Martínez Berbel (2005:234 y ss.) apoya su interpretación acerca de la exégesis mítica en el hecho de que la comedia debe resultar interesante y entretenida para un público que conoce de sobra el argumento.²⁰ De allí, la necesidad de introducir mecanismos de interpretación algo más refinados (como la alegoría) y de incluir escenas que requieran sofisticación espectacular (como la conversión de Atlante en un monte).

¹⁹ "Suele entenderse por falacia intencional la tendencia de la crítica histórica más superficial a determinar la intencionalidad del autor en las obras literarias o artísticas. Los juicios de intenciones [...] en el caso de la historia literaria son indemostrables y se fundan en la posibilidad inexistente de que el crítico se traslada al *hic et nunc* del autor" (Luis Beltrán Almería, 2004:15, n. 3).

²⁰ También en este sentido hace aportes interesantes Sánchez Aguilar al relevar materiales procedentes de otras tradiciones (como la caballerescas, de impronta ariostesca y amadisiana) a las que considera aludidas en la obra para halagar los gustos del público (2010:80).

Un consenso crítico consiste en señalar y destacar la perfección poética de esta obra. Menéndez Pelayo sostiene que resulta muy comprensible la inclinación que el propio Lope tenía por esta obra “si se atiende a la belleza de los versos y no a la fábula” (1965:234) y refuerza más adelante “la belleza de la dicción es grande en todo el drama, y la han reconocido y admirado aun los mismos críticos que más censuran la irregularidad del plan” (1965:235). Por su parte, McGaha resume la sentencia unánime de la crítica sobre la maestría de esta obra en cuanto a su sustancia verbal al expresar que “todos los críticos que han estudiado el *Perseo* están de acuerdo en ensalzar su excelencia como poesía” (McGaha, 1985: 33).

3.1.2.3 *El vellocino de oro*

a) Datación

Como en los casos anteriores, la fecha de composición de esta obra solo puede establecerse de manera aproximada. Únicamente existe la certeza de que fue representada en las fiestas que, en ocasión del cumpleaños de Felipe IV, se realizaron en Aranjuez en 1622, por lo que, en general, se supone una escritura cercana a esa fecha. Sin embargo, la mención de una comedia titulada *El vellocino de oro* en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1618) ha llevado a los críticos a suponer que la representación de Aranjuez fue una adaptación abreviada de una comedia anterior.

Morley y Bruerton toman como fecha de composición 1622, es decir la fecha de representación, y proponen que *El vellocino de oro* tal como la conocemos hoy es una versión abreviada de la comedia que figura en *El Peregrino en su patria*:

Lope probablemente abrevió su comedia más antigua, agregó versos para la ocasión (el decimoséptimo cumpleaños de Felipe IV) y antepuso una loa. El que usase el mismo título simplemente indica que arregló la comedia anterior, que figura en P² [...] (1965:401).

La misma idea sigue José María Díez Borque quien contempla además la posibilidad de que hayan existido otras refundiciones (incluso textos distintos) y reseña la existencia de más de una representación:²¹ “Parece claro que estamos ante remodelaciones de un texto básico, quizá ante textos distintos. Pero es el caso que no sabemos tampoco si el texto editado en la *Parte XIX* es el texto que se representó en Aranjuez” (1995:157).

Sánchez Aguilar rechaza esta posibilidad y afirma:

Cuesta creer que un hombre tan creativo como el Fénix de los Ingenios agraviase a la familia real ofreciéndole para una fiesta tan grande como la de Aranjuez una refundición

²¹ Está documentada una segunda puesta en escena en Viena en 1633 (Profeti, 2007).

de una comedia vieja. A mi entender, es más probable que Lope escribiera dos obras distintas sobre el mismo asunto: una para los corrales, compuesta antes de 1618 y hoy perdida, y otra para la fiesta de Aranjuez, que deberíamos datar en 1622 y que ha pervivido hasta nuestros días (2010:154).

Profeti, por su parte, llama la atención sobre aspectos prácticos que abonan la hipótesis de la adaptación:

Lope dovette procedere con una certa rapidità nell'approntare il testo per l'allestimento di Aranjuez, dato che il 1622 fu un anno fortunato per gli incarichi di alto livello da lui ottenuti: gli vengono infatti commissionate anche *La juventud* e *La niñez de San Isidro*, oltre alla relazione delle feste con le quali Madrid celebrò la canonizzazione del suo santo patrono (2007:21).

b) Ediciones conocidas hasta el momento

Como hemos mencionado, la obra aparece en la *Parte XIX de las Comedias de Lope de Vega Carpio* impresa por Juan González en Madrid, en 1624. Menéndez Pelayo la incluyó en el tomo VI de su edición de 1896 de las *Obras de Lope de Vega* y luego fue reimpressa en 1965 en el tomo 190 de la Biblioteca de Autores españoles. Recientemente se ha publicado una edición a cargo de María Grazia Profeti (2007), mediante la cual se harán todas las citas.

c) Noticias o hipótesis sobre su representación

Como se ha dicho, esta obra conoció con seguridad una puesta en escena que ha trascendido fundamentalmente por dos aspectos. En primer lugar, su situación de representación responde a una circunstancia de gran importancia como es la celebración del cumpleaños del monarca. En segundo lugar, esa fiesta particular ha pasado a la historia por el desafortunado episodio de un incendio que interrumpió el desarrollo de la comedia, devoró los decorados y quizás llegó a poner en riesgo a los ilustres asistentes.

Los pormenores de este fasto cortesano se conocen especialmente a partir de los relatos hechos por testigos presenciales: uno de ellos es el conde de Villamediana quien intercaló textos descriptivos en prosa entre los versos de su *Gloria de Niquea*, comedia que también fue representada en la ocasión, y el otro es Antonio Hurtado de Mendoza que escribió la *Relación de las fiestas de Aranjuez en verso y Sitio de Aranjuez*, en prosa sobre el mismo asunto. También es posible recuperar información sobre esta fiesta a través de la *Historia de Felipe IV* de Gonzalo Céspedes y Meneses, y de *las Cuentas del Capitán Giulio Cesare Fontana*, exhumadas por María Teresa Chávez no hace mucho tiempo.

Dos elencos de damas de la corte tuvieron a su cargo la interpretación de las obras: *La gloria de Niquea* contó entre sus actrices con la reina Isabel, con la infanta María de Austria y

con la hija del conde duque de Olivares, todas ellas –pese a su señalada alcurnia–, aficionadas sin ninguna experiencia. Sin embargo, como señala Felipe Pedraza (1992:viii), la realización escenográfica fue entregada a manos altamente profesionales pues estuvo a cargo del capitán Julio César Fontana, ingeniero toscano contratado especialmente para asumir la responsabilidad escénica de esta puesta.

De este esfuerzo dedicado a la puesta en escena se deducen algunos mecanismos de funcionamiento de este tipo de fiestas cortesanas. Si además reconocemos, junto con la crítica, que los méritos literarios de *La gloria de Niquea* son en general escasos y que Villamediana no se había dedicado a la composición de obras dramáticas, es indudable que el deslumbre visual era la mayor apuesta del conde. Como afirma Pedraza:

A él se debió, muy probablemente la idea de festejar los diecisiete años del rey ofreciéndole un espectáculo nunca visto en España. Con este proyecto mataba varios pájaros de un solo tiro. Lisonjeaba la vanidad de la reina, de la infanta y de otras damas que intervenían en el juego dramático, promocionaba su figura en la corte y exaltaba la monarquía renovada y belicosa que encarnaba el jovencísimo Felipe IV (1992:IX).

La función tuvo lugar en una isla del Tajo en los Reales Sitios de Aranjuez el 15 de mayo de 1622.²²

Uno o dos días después, en otra parte de los exteriores del palacio –el llamado Jardín de los Negros– se llevó a cabo la representación de *El vellocino de oro* a cargo de un elenco capitaneado por doña Leonor Pimentel, dama de la corte de gran cercanía con la reina.²³ Esta función, si bien de gran esplendor escenográfico, era bastante más modesta que la del conde y se vio fatalmente interrumpida cuando comenzó un tremendo incendio que puso en fuga tanto a los actores como a los espectadores.²⁴

La mención de la representación de *La gloria de Niquea* viene a cuento no por un interés literario –que como ya hemos mencionado, es poco en este texto y no responde en términos temáticos a la coordenada que estamos trabajando– sino para tener presente el espíritu de competencia que animaba la realización de las dos obras, es decir, en palabras de Diez Borque “comprender los mecanismos del fasto cortesano, la emulación, la competencia, las

²² Si bien el cumpleaños del rey era el 8 de abril, se presume que motivos de organización obligaron a postergar la fiesta hasta mediados de mayo: “Estaba señalada la fiesta para el día de San Felipe, y la ocupación de tanta fábrica la dilató hasta el primero de Pascua del Espíritu Santo, que estuvo ya en perfección todo” (Hurtado de Mendoza, *Sitio de Aranjuez*, 2006:17).

²³ Lope dedicó *La Filomena* a esta dama.

²⁴ Existe una leyenda bastante novelesca, iniciada en los mismos tiempos del accidente, que señala a Villamediana como responsable del fuego, ya que –dice el rumor– albergaba la fantasía de rescatar de las llamas a la reina, de quien estaba perdidamente enamorado.

características de recepción del teatro de corte” (1995:161-162). Solo a través de esta perspectiva se comprende el esfuerzo de ambos poetas por producir admiración en los espectadores, efecto que solo podía alcanzarse a través de el despliegue escénico y alguna que otra maravilla de la dicción: los argumentos eran conocidos y las actuaciones eran solo para que se divirtieran los nobles de modo que las cartas se jugaban todas al asombro visual.

d) Síntesis del argumento y mito representado

Dentro de la tradición horizontal del mito de Medea, que divide en cinco las diferentes etapas de la historia de la maga, esta pieza selecciona exclusivamente la historia de Cólquide es decir, la aventura de la conquista del vellocino de oro, presentada como proeza de Jasón, quien funciona como cifra de la monarquía triunfante.²⁵ La obra comienza con una loa (como es habitual en este tipo de espectáculos) en la que la desarrolla un diálogo entre dos damas, la Fama y la Envidia. Esta última aclara que su condición es noble ya que no es una envidia malsana sino la que fuerza a superarse por admiración de otros; con esa explicación justifica su presencia en la ocasión ya que “Quien la emprende / a que pretenda me llama / con envidia de otra fiesta / puesto que ninguna basta / animar a lo imposible / las fuerzas de su esperanza” (*El vellocino de oro*, vv. 164-169); es decir se la ha llamado para que impulse al poeta a hacer un espectáculo digno de las presencias reales que compita con la “invención” que previamente se ha ofrecido.²⁶ La obra propiamente dicha se inicia luego de este diálogo y se remonta a los lejanos antecedentes del mito de Jasón: la historia de Friso y Helenia quienes son salvados por Neptuno y la ninfa Doriclea de una muerte en el mar. Los dos hermanos, hijos del rey Atamante, habían sido lanzados a las olas por la malicia de su madrastra y contaban únicamente con un carnero de oro que les servía de embarcación y que les había sido provisto por una fuerza benevolente, encarnada por su difunta madre. Una vez que llegan a tierra firme en Colcos, ofrecen el carnero de oro en honor a Marte y se establecen en el lugar, encubriendo su nobleza bajo el disfraz de pastores. Luego, la trama se concentra en la historia de Jasón y Medea, el enamoramiento de la joven, la ayuda para que el argonauta alcance las hazañas requeridas y la huida de los dos en la que, por supuesto, se soslayan los componentes macabros como el descuartizamiento de Apsirto, personaje que ni siquiera aparece. Ambas tramas se enlazan puesto que los personajes de Friso y Helenia (convertidos en Lisardo y Silvia

²⁵ Fritz Graf (1997:22) denomina así a las distintas fases de la historia de Medea que se vinculan con una localización geográfica precisa y que cuentan con documentaciones igualmente detalladas en las fuentes antiguas: a) The Colchian story; b) The Iolcan story; c) The Corinthian story; d) The Athenian story y e) The Median story.

²⁶ Es decir, la representación de la obra de Villamediana. En estos versos se hace evidente lo que señala Díez Borque (1995) en la cita que transcribimos páginas atrás a propósito de la dinámica competitiva que subyace en estas celebraciones.

en su máscara pastoril) intervienen en el desarrollo de la historia amorosa de Jasón y Medea junto con un tercero en discordia, el príncipe Fineo, primo de Medea.

e) Principales intervenciones críticas

Esta comedia ha sido fuente de varios trabajos críticos, la mayoría de ellos avocados a la circunstancia de la fiesta palaciega y al análisis de la pieza como muestra de teatro cortesano.

El interés aparece ya tempranamente en las *Observaciones preliminares* de Menéndez Pelayo, quien señala el atractivo crítico que ofrecen sobre todo las relaciones del festejo (la de Villamediana y de Hurtado de Mendoza) “para comprender el aparato de la representación” (1965:245). Sin embargo, sus observaciones se detienen mayormente en los apuntes de corte histórico y circunstancial de estas crónicas (quiénes estuvieron, dónde se ubicaron, qué espectáculos incluyeron las fiestas) más que a los pormenores de elaboración escénica.

Diez Borque (1995) ofrece un análisis global de la obra que incluye consideraciones y especulaciones sobre su fecha de redacción, las varias representaciones supuestas por la crítica, las ediciones y luego se detiene especialmente en los rasgos cortesanos de la pieza y los elementos temáticos cuya significación apunta precisamente a la exaltación monárquica:²⁷

Bien sabido es que las representaciones cortesanas se caracterizan por la espectacularidad visual y auditiva, de enorme costo, coherente con los contenidos –habitualmente mitológicos– y con la tensión embellecedora de la palabra con los recursos habituales de alabanza y exaltación: estructura de invocación, importante presencia de narraciones, acción y decorado verbal (1995:164).

En cierta medida, Teresa Ferrer (1996) aborda la misma problemática en un trabajo que tiene por objeto las dos comedias mitológicas cortesanas de la producción tardía de Lope: *El vellocino de oro* y *El amor enamorado*. En ambos casos, el análisis se centra en los elementos estructurales que marcan el carácter cortesano de las piezas (el privilegio de los cuadros sobre las escenas que da lugar a cierta falta de organicidad, la primacía de la palabra sobre la acción) con intención de perfilar un modelo de teatro ensayado por Lope a través de varios ejemplos más (*Adonis* y *Venus*, *El premio de la hermosura*, *La fábula de Perseo*).

Martínez Berbel trabaja principalmente, como en todos los casos, con el establecimiento de las fuentes textuales para luego extraer la exégesis mítica que ofrece la comedia. En este caso señala que Lope se basó principalmente en Bustamante para elaborar la obra y omitió todo recurso directo a Ovidio quien apenas desarrolla este mito.

²⁷ Los elementos que indican la factura cortesana se asocian a alusiones espectaculares, acotaciones de todo tipo con indicaciones escénicas que no son frecuentes en las comedias destinadas a las compañías profesionales.

Ovidio no es en este caso fuente, ni tan siquiera indirecta del relato lopesco. Es más probable que Lope se basara exclusivamente en Bustamante y en su consciente ampliación del mito ovidiano, a la hora de construir su comedia. Pocos elementos quedan de Ovidio en Lope y casi ninguno exclusivo de este autor (2003:301).

Y con respecto a la lectura que Lope lleva a cabo sobre el mito afirma:

[...] la exégesis del mito presenta en esta comedia, características peculiares y diferentes del resto de la producción de argumento mitológico de Lope de Vega. La lectura del mito siempre presenta variedad de funciones e intereses creativos, pero, habitualmente, hay una finalidad principal que marca el sentido mismo de la obra. En muchos casos el mito en el Siglo de Oro se rescata con una manifiesta intención moralizadora, en otros casos es un mero recurso ornamental. En *El vellocino de oro*, a pesar de estar presentes éstas y otras características del discurso mitológico áureo, todas están al servicio de una finalidad particular: la función panegírica. [...] *El vellocino de oro* es un espectáculo palaciego, construido para el divertimento cortesano y el elogio real (2003:303).

Sánchez Aguilar se detiene en el análisis de las transformaciones operadas sobre el relato mítico y tiene especialmente en cuenta las exigencias del teatro cortesano. A pesar de no abandonar esta perspectiva, en sus conclusiones considera que los rasgos típicamente asociados al tipo de espectáculo de corte son “carencias”. Afirma que Lope “subordinó la escritura del texto a la ambición de crear un gran espectáculo” (2010:171) aserción que sorprende por cuanto no se trata de una curiosidad de esta pieza o de una elección que el dramaturgo pudiera tomar entre varias sino que es el fundamento mismo de la obra. Es indispensable en este caso comprender que si la pieza es un espectáculo de palacio, pensado para esa y no otra ocasión, su valor artístico y estético está atravesado por esa condición y se desprende de la misma. Sin descartar además que muchos críticos han señalado el notable valor de sus andadura lírica. Las afirmaciones finales de Sánchez Aguilar desconciertan un poco por un excesivo sentimentalismo acrítico:

Es verdad que *El vellocino de oro* era una invención palaciega, género teatral que obedecía reglas ajenas a las convenciones de la comedia de corral. Pero, aun así, uno siente que, en la obra de Aranjuez, la musa mitológica de Lope se mostró menos inspirada que nunca, pues es evidente que *El vellocino de oro* desperdicia buena parte de hálito épico de la hazaña de Jasón y trivializa la historia de amor del héroe con Medea. Lo que le interesaba a Lope era adular al rey y dejar un buen recuerdo en las retinas de su auditorio, y todo lo demás quedó en segundo término. Pero a quienes adoramos las viejas leyendas de Grecia, ese pragmatismo metódico nos parece una triste profanación de las bellezas de la mitología, y por eso uno llega a preguntarse si el malévolo fuego de Aranjuez no sería en verdad un ritual expiatorio atizado por los dioses del Olimpo contra el poeta que había cometido el error de hacer un uso bastardo del mito (2010:171).

Para terminar de “anudar” el sentido del uso de la materia mitológica y sus funciones en estos contextos de dramaturgia de ocasión, nos parece oportuno apelar a las sentencias de Menéndez Pelayo:

Lope [...] prefirió acudir al arsenal de la mitología, donde encontró una fábula perfectamente acomodada para este género de exhibición pomposa, con la ventaja de ser ya familiar a los espectadores, lo cual permitía más rapidez en la acción, *subordinada, como tenía que estarlo*, a las máquinas, decoraciones, danzas, músicas y tramoyas. Sembró toda la obra de versos bellísimos y triunfó como lírico, ya que las condiciones de la obra apenas le permitían mostrar su talento dramático (1965:254, el destacado es mío).

Importa además considerar que el mito de Jasón cumple una función mayor en este caso porque como señala Martínez Berbel:

Hay otro detalle que hace que la elección de la fábula de Jasón fuese la perfecta y que tiene mucho que ver con la principal función de la obra en sí, la panegírica. No podía haberle sido más favorable al autor madrileño la coincidencia de que el emblema de la orden del Toisón de oro fuese adoptado como emblema de la Casa Real desde la llegada de Carlos V a España. Lope eligió para esta comedia la única fábula que le permitía ejercer muy directamente sus elogios hacia Felipe IV, con motivo de su cumpleaños (2003:272-273).

Esta consideración hace bien evidente la primacía del gesto mayestático que subordina todos los demás. El episodio mitológico seleccionado tiene un fundamento específico que es la asociación de la leyenda del vellocino de oro con la Casa de Austria y, por otro lado, los componentes de espectacularidad, asociados también con cierta enfatización del entorno (que veremos en el capítulo dedicado al espacio) se imponen sobre el particular interés de la fábula.

3.1.2.4 *El amor enamorado*

a) Datación

En opinión de Menéndez Pelayo esta comedia “debe de ser una de las últimas obras de su autor, y el estilo así lo persuade” (1968:268). Con apoyo en alguna evidencia surgida de la constitución métrica, Morley y Bruerton acuerdan con esta impresión pero sitúan el *terminus a quo* en 1623 aunque opinan que esa fecha es muy temprana para la escasa cantidad de redondillas que se verifica en la obra; por lo tanto establecen un periodo posible de composición entre 1625 y 1635, con una opción más fuerte en 1630 (1968:279). Por alusiones internas de la obra, Ferrer se inclina por una fecha más cercana a los comienzos de 1632:

Hay una alusión, en boca del villano cómico Bato, a un episodio muy difundido en la época: la muerte de un toro de un arcabuzazo disparado por el propio Felipe IV. Precisamente, Antonio Hurtado de Mendoza escribió un poema con motivo de este hecho, que ocurrió en octubre de 1631. Y aun hay otra alusión que apunta hacia una fecha cercana a 1632: al principio de la Jornada III, Cupido hace referencia a los jardines del Buen Retiro, en donde, por lo tanto es probable que la obra se representase. En consecuencia, nos hallaríamos ante una más de las obras encargadas desde palacio a Lope para unas circunstancias concretas de una fiesta cortesana, en la que se hallarían presentes entre el público el rey, la reina y quizá el hijo de ambos, el príncipe Baltasar Carlos, nacido en octubre de 1629, a todos los cuales interpela al final de la comedia Júpiter [...] La comedia de Lope, si es que se representó como creo en el Retiro, es probable que tuviese lugar en

una fecha posterior a la inauguración de 1633. Sea como fuere el 13 de julio de 1635 se efectuó un pago a Cosme Lotti por una "nube de Venus que añadió para las apariencias de la comedia del *Amor enamorado*" muy probablemente, la obra de Lope (1996:52-53).

Menéndez Pelayo había ya aportado la noticia de una *Relación (impresa) de lo más particular sucedido en España, Italia, Francia, Flandes, Alemania y en otras partes, desde abril del año pasado de 635 hasta fin de febrero de 636*, en la que se lee la noticia de que: "en 29 de julio se representó en el Retiro la comedia de la fábula de Dafne, con notables tramoyas, de grande costa y artificio, que ordenó Cosme Lotti, peregrino ingenio para ellas" y agrega que:

Opinó don Juan Eugenio Harzenbusch que esta comedia de *Dafne* pudo ser *El laurel de Apolo* de don Pedro Calderón; pero tal opinión no puede admitirse, porque no consta que la zarzuela de Calderón fuese representada hasta el 4 de marzo de 1658, en las fiestas del nacimiento del príncipe don Felipe Próspero. Pudo ser más bien *El amor enamorado* de Lope de Vega (que no murió hasta agosto de este mismo año de 1635), o quizá alguna otra *Dafne* que hoy no conocemos (1968:270).

Sobre la base del documento de pago a Cosme Lotti mencionado por Ferrer (1996) Sánchez Aguilar propone que la obra mencionada en la *Relación* tiene que ser la de Lope y que, por lo tanto, fue escrita en la primera mitad del año 1635: (2010:174, n.4).

b) Ediciones conocidas hasta el momento

El amor enamorado apareció publicada por primera vez en *La vega del Parnaso*, obra póstuma que compila textos líricos y dramáticos del Fénix, llevada a cabo por su yerno Luis de Usátegui en 1637. Se incluyó además en la *Parte treinta y una de Comedias escogidas de los mejores ingenios de España* de 1669 donde apareció erróneamente atribuida a Juan de Zabaleta. Existe también una edición del siglo XVIII en la *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan*. Luego fue incluida en el tomo VI de la edición que Menéndez Pelayo realizó para la Real Academia (1896) y en la reimpresión de la Biblioteca de Autores Españoles de 1966, en el tomo 190.²⁸ Existe una edición anotada de John Wooldrige de 1978.

c) Noticias o hipótesis sobre su representación

Como hemos mencionado líneas atrás, se supone que esta comedia habría sido puesta en el Buen Retiro, en ocasión de una fiesta cortesana que tuvo lugar el 29 de julio de 1635, con presencia de la familia real. Como en todos los textos de esta naturaleza, nacidos al abrigo de un encargo palaciego, la obra está cruzada tanto por alabanzas hiperbólicas de las figuras de la monarquía cuanto por lamentos y quejas por una desafortunada situación presente que, en

²⁸ Por esta edición se realizarán todas las citas.

boca de ciertos personajes (el gracioso, por ejemplo) pueden fácilmente leerse sin inocencia y entenderse como actos de habla de los que es fuente el propio poeta y destinatario, el poder real.

d) Síntesis argumental y mito representado

Desde la titulación, se hace evidente que el dramaturgo en este caso, le otorgó prioridad a una de las dos tramas que se desarrollan en la comedia y es justamente la que corresponde a su libre invención: en ella, Cupido se enamora de una pastora del Prado que, desde el principio de la obra, expresa su amor correspondido por el pastor Alcino. El enamoramiento de Cupido es causado por Diana quien desea vengar a su hermano Apolo del desastrado episodio con Dafne, ocurrido en los comienzos de la comedia. A su vez, la obra se inicia con la hazaña que protagoniza Apolo al matar a la serpiente Fitón; esa victoria da lugar a la celebración de juegos en su honor, desata la envidia de Cupido y, con ello, anima la decisión del dios niño de ejecutar sobre Apolo la venganza de padecer un amor no correspondido. Por otra parte, este desquite le permite a Venus vengarse a su vez de Dafne, una ninfa desdeñosa del amor que se ufana de su consagración a Diana. Como se ve, la comedia plantea un entretendido de rivalidades divinas que, unido a otro de caprichos humanos, tiene como consecuencia la aparición de todos estos conflictos de amores desencontrados. Todo se resuelve sin grandes costos (excepto por la metamorfosis de Dafne) con la intervención de Júpiter que instrumenta las soluciones justas en el momento necesario.

e) Principales intervenciones críticas

Como mencionamos páginas atrás, en su prólogo a la edición de la comedia, Menéndez Pelayo la juzga tardía por razones fundadas en el estilo. Este es, además, el rasgo que exonera a la pieza de su endeble estructura dramática.²⁹

[...] comedia notable por la tersura, elegancia y riqueza de su bellísima versificación, más que por el artificio dramático, que es exiguo, como en las demás piezas de su clase. Pero todo lo disimula el lujo, y el esplendor de la dicción poética; que rara vez alcanza, aun en el mismo Lope, un grado de brillantez tan constante (1968:268).

²⁹ Es interesante señalar que estas afirmaciones que sostienen que la grandeza poética suple la pobreza arquitectónica de las obras son comunes en todas las *Observaciones preliminares* a las comedias de la serie mitológica de Lope que escribe Menéndez Pelayo. El componente lírico es siempre el documento de expiación de las graves faltas de la andadura dramática aparentemente porque la mitología clásica (especialmente en su reelaboración ovidiana que es la que sirve de fuente a Lope, según don Marcelino) no sería un filón adecuado de provisión de argumentos dramatizables.

Ferrer (1996) examina con detenimiento los componentes de la obra que señalan su constitución cortesana; señala, como siempre, el carácter marcadamente inorgánico de la pieza, cuya lógica estructural se apoya más en los cuadros independientes que en las escenas. Además, aporta algunas observaciones sobre posibles asociaciones entre esta comedia de Lope y algunos antecedentes del teatro cortesano de Italia. Así, por ejemplo, recuerda que en *Il Pastor Fido*, de Guarini, aparece el paso cómico de una ninfa que se disfraza con piel de lobo y es herida accidentalmente por un pastor. Un episodio semejante, pero en clave cómica tiene lugar en *El amor enamorado*.

Martínez Berbel, como señalamos en previas oportunidades, se aboca a extraer y explicar la lectura del mito que la recreación lopesca supone. En este caso afirma que:

En *El amor enamorado* Lope de Vega vierte, de algún modo, los resultados de ese proceso creativo particular que ha sido su serie de comedias mitológicas desde finales del XVI con el *Adonis y Venus*, en ésta su última comedia de la serie. No es hasta el final de su vida cuando el autor se decide a hacer la más arriesgada de sus exégesis mitológicas, la creación de un mito enteramente nuevo que, sin embargo, se inserte sin fisuras, fluidamente, en el universo mitológico que lleva intentando recuperar durante casi cuarenta años (2003, 487).

Con respecto al sustrato ideológico que sostiene en este caso la recreación e interpretación del mito, el crítico apunta:

El público asistió, por otro lado, a un espectáculo singular, pero no exento, sin embargo, de una adecuación perfecta al sistema moral contemporáneo. [...] La obra es una defensa de un modelo social y de unas normas muy definidas, y el matrimonio planea sobre todos los conflictos, convirtiéndose al final de la obra en el único refugio seguro, a la vez que la única aspiración válida para lograr el éxito (2003:547).

Por su parte, Sánchez Aguilar consagra un capítulo de su obra a *El amor enamorado* en el que se dedica a explicar y justificar algunas opciones argumentales, establecer características de los personajes dramáticos por contraste con sus pares mitológicos, determinar los cruces literarios que pueden situarse como entretejido de fondo de la comedia (por ejemplo, la leyenda de Psique y Cupido) y considera que la invención de una trama mitológica de peso equivalente a la que proviene de la tradición es un recurso “nada insólito”:

Para hacer posible el combate de Venus y Diana, Lope se inventó un mito, lo que no resultaba nada insólito entre los escritores del Renacimiento y el Barroco. Ya Boccaccio, en su *Ninfale fiesolano*, se había sacado de la manga la historia de un pastor y una ninfa a quienes los dioses transformaron en río para que purgase su lascivia, y lo mismo hicieron el portugués Sá de Miranda y el español Pedro de Espinosa a la hora de explicar respectivamente cómo habían nacido los ríos Mondego y Genil (2003:182).

Respecto de estas observaciones es necesario puntualizar que de lo que se trata en este caso (y tal vez lo que constituya un hecho “menos frecuente”) es la invención de un mito en el contexto de una pieza teatral que ya dramatiza otro mito; ni el *Ninfale fiesolano*, ni *La fábula*

del Mondego ni *La fábula del Genil* son textos dramáticos por lo cual parece algo complejo equipararlos a la solución ficcional que Lope, con materiales míticos, construye en *El amor enamorado*.

3.1.3 La serie de corral

La aparición de historias mitológicas dramatizadas en la escena del corral es más bien escasa. Si ha de tenerse en cuenta que la producción calderoniana, que marcó el auge del tema como argumento dramático, excluye la representación comercial para encerrarse en las salas palaciegas, y que pocos testimonios quedan de obras mitológicas surgidas de la pluma de otros dramaturgos auriseculares, las cuatro obras de Lope de Vega que describimos a continuación conformarían el corpus casi exclusivo de teatro mitológico de perfil popular.

Al considerar estas cuatro piezas como obras de corral seguimos la propuesta desarrollada por Ferrer (1991), que cuenta con un sostenido consenso crítico, abocada a identificar los rasgos que determinan la inclinación a calificar este breve conjunto como un corpus de representación comercial. En su trabajo sobre el tema, la investigadora apunta a propósito de las obras que incluimos en este apartado:

Todas ellas se alejan en diferentes grados del modelo cortesano puro, y perfilan, por su confección, un intento de adaptación a los corrales de los temas mitológicos. Y su interés radica precisamente en esa circunstancia: su análisis revela en qué medida trató de modificar Lope, y a través de qué mecanismos, un género y una materia cuyo público tradicional era el público cortesano. Su experimentación se produce, por otro lado, en un momento bien definido, en esos años que contemplan el resurgir de los géneros cortesanos (1991:167).

Estas diferencias con el llamado modelo cortesano se asientan en los modos de adaptación del mito, la estructura de las piezas, basada fundamentalmente en escenas –y no en cuadros independientes como señaló Oleza (1983) para el caso de *Adonis y Venus*–, la frecuencia y tipo de acotaciones (de vestuario y *atrezzo*, escenográficas y de gestualidad) y la cantidad de versos de la comedia.³⁰ El único rasgo que las acerca a las de factura cortesana se asocia al espesor verbal.

A partir de la datación establecida, que sitúa estas cuatro piezas en la segunda década del XVI, afirma que:

Las comedias mitológicas de corral vendrían a ser, pues, uno más de entre los modelos con que Lope experimentó en su búsqueda incesante de los favores del vulgo (tanto como

³⁰ Índice de versos por réplica.

de los favores de los grandes señores), al igual que ocurrió con las comedias pastoriles o con las picarescas, que ensayó en su juventud, al comprobar que no le proporcionaban las rentas de éxito o de asentimiento que esperaba de ellas, Lope acabó por abandonar el experimento. El lugar natural de la comedia mitológica parecía ser, por necesidad, mucho más el salón que el corral (1991:178).

Sánchez Aguilar descarta esta lectura y propone otra explicación:

Sin embargo, me parece que hay otra hipótesis más plausible para explicar ese aparente abandono, pues conviene tener en cuenta un dato que, a menudo, pasa desapercibido: desde 1625 y durante cerca de diez años, en España estuvo prohibido imprimir teatro. Convencidos de que las comedias dañaban la mentalidad de la juventud, los moralistas lograron vetar su publicación, lo que sin duda ha repercutido de forma considerable en nuestro conocimiento del teatro de Lope. Como se sabe, la parte xx de las comedias del Fénix se publicó en 1625 pero la xxi no salió de la imprenta hasta 1635. Puede calcularse que en esa década, Lope dejó de publicar entre cien y doscientas piezas teatrales, la mayor parte de las cuales se ha perdido para siempre, porque, sin la caja fuerte que suponía la impresión, las comedias eran artefactos efímeros condenados a esfumarse por el sumidero del olvido (2010:30).

Si bien esta propuesta tiene sus costados asibles, fortalecidos en algún punto por el hecho de que quedan registrados títulos de comedias lopescas que sugieren un argumento mítico que remiten a textos perdidos, aún falta explicar por qué no prendió en el sistema literario ya que, como dijimos, los demás dramaturgos de la época no parecen haber sido demasiado seducidos por el cultivo de la mitología en la escena popular.³¹

En este sentido, parece posible suponer que la serie de corral es testimonio, en cierto modo, de un abandono. No es que Lope alterne entre uno y otro tipo de representación, sino que prueba en llevar al corral su obsesión de ese entonces: confirmar su condición de poeta culto mediante el uso de argumentos de la Antigüedad (recordemos lo que ocurre en la lírica) y advertiría el poco y escaso rédito de ello. La serie dramática del corral sería la experiencia de un camino inviable.

3.1.3.1 *Las mujeres sin hombres*

a) Datación

Menéndez Pelayo (1965:219) considera que por el tema representado en esta obra (un episodio de la leyenda de las amazonas) debe tratarse de la misma comedia que, bajo el título

³¹ Los títulos de comedias que se registran en las dos listas de *El peregrino* y que, según Menéndez Pelayo pueden asociarse a un argumento mítico son: *La Abderite*, *Los amores de Narciso*, *Hero y Leandro*, *Psyches y Cupido*, *La reina de Lesbos*, *La Torre de Hércules*, *La tragedia de Aristeia*, *La casta Penélope*, *La Atalanta* (1965:271). Como se ve, la filiación con la mitología grecolatina no es evidente a partir del título en todos los casos; de hecho, don Marcelino incluía también *El ganso de oro* que ya ha sido identificada y no pertenece para nada a la serie de la tradición grecolatina.

de *Las Amazonas*, Lope inscribe en la primera lista de *El peregrino en su patria* y que, por tanto, su redacción es previa a 1603. Ferrer (1991) suscribe esta idea porque encuentra en la obra elementos característicos del teatro de los últimos años del XVI:

Las escenas del sitio de la ciudad y el asalto con escalas del muro recuerdan el éxito que el tema de los cercos tuvo en la década de los 80-90. Fineo, criado de Teseo, recuerda por sus cualidades casi más al pastor bobo que al gracioso de la comedia barroca, así en su consabido gusto por la comida y la bebida, en su cobardía, pero también en su falta de apetito sexual y en su cómica ascendencia genealógica (1991:167).

Morley y Bruerton (1968:366), en función de la armazón métrica de la comedia, entienden que no puede ser tan temprana y, a partir de las opiniones de Cotarelo, sostienen que probablemente la versión conocida sea una refundición de la que Lope mencionó en *El peregrino*. Los porcentajes de redondillas y quintillas que tiene la pieza les sugieren una fecha límite de composición en 1618 y el romance establece el *terminus a quo* en 1613.³²

b) Ediciones conocidas hasta el momento

Lope incluyó esta obra en la *Decimosexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, precedida por una jocosa dedicatoria a Marcia Leonarda, seudónimo de Marta de Nevares, última compañera del Fénix. Menéndez Pelayo la incluyó en su edición de las *Obras de Lope de Vega*, en el tomo VI de 1896, y luego fue reimpressa en la BAE en el tomo 190, de 1966. Se ha publicado en forma reciente (2008) una edición con introducción y notas a cargo de Óscar García Fernández. En el estudio preliminar, el editor provee noticias sobre probables fuentes, un análisis crítico de su configuración espacial, un examen de los personajes y consideraciones sobre la escenografía y la métrica.³³

c) Noticias o hipótesis sobre su representación

No existen noticias sobre la representación efectiva de esta comedia.

d) Síntesis del argumento y mito representado

El componente mítico de esta pieza está dado por la presencia de las amazonas y tres de los guerreros griegos más famosos (Hércules, Teseo y Jasón) y la intención de estos últimos de aniquilar a las mujeres guerreras y ocupar el reino de Temiscira. El desarrollo argumental, como hemos dicho, no se ha tomado directamente de ninguna historia sino que se nutre de varios elementos que han ido caracterizando la tradición legendaria de las amazonas.

³² El editor contemporáneo de esta comedia, García Fernández, acepta esta atribución de fechas y agrega que "aparecen otras referencias como la de la *Nueva Poesía* de Góngora que parecen indicar que es correcta la datación" (2008:13).

³³ Las citas del presente trabajo seguirán esta edición.

Los héroes llegan a las costas de Temiscira con el propósito de dar fin a ese reino “porque discurre la fama / de la crueldad desta gente / loca bárbara e insolente / a quien amazonas llama” (*Las mujeres sin hombres*, vv. 109-112). Allí se encuentran con Montano, un “buen salvaje” que ha podido escapar de la matanza de varones perpetrada por las amazonas tiempo atrás. Él les refiere la historia del reino y les advierte sobre la imposibilidad de penetrar las murallas de la ciudad. Los héroes deciden consultar el oráculo de Marte que les adelanta, en clave críptica, la solución amorosa del conflicto que pretenden entablar. Las damas guerreras, por su parte, acaban de perder a su reina y deben elegir la sucesora, nombramiento que recae en Antiopía. Llega en eso la noticia de que los griegos están rodeando el territorio; una de las batalladoras, Menalipe, sale al campo y toma prisionero a Fineo, el criado de Teseo. Una vez preso “entre algodones” (ya que las damas, encantadas con la novedad de la presencia masculina, no dejan de prodigarle constantes atenciones) promete que, si lo liberan, regresará con su señor cuya descripción encarecida ha despertado la intriga de la reina. Así sucede y Teseo se entrega a una placentera “prisión” en la ciudad de las amazonas hasta que Deyanira, indignada por la transformación de su reina y por un castigo que Antiopía le impone injustamente, decide entregar la ciudad. Tras breves escaramuzas protagonizadas por ambos bandos (con una clara ventaja por parte de los griegos), Hércules se resuelve por ofrecer una solución “institucional” que permita a cada dama tomar su galán, contraer matrimonio con él y evitar así la prisión y la esclavitud. Como corresponde al tono dominante de comedia, la obra se cierra con múltiples promesas de casamiento.

e) Principales intervenciones críticas

Las ocasiones en las que esta comedia ha sido abordada exclusivamente (y no como parte de un conjunto) son más bien escasas.³⁴ Además de las *Observaciones preliminares de*

³⁴ Existen algunos trabajos en los que la obra es mencionada y brevemente atendida como elemento de constitución de un corpus. Así ocurre con el capítulo de Ferrer (1991) que hemos reseñado al principio de apartado de la serie de corral y con el artículo de Martínez Berbel (2005:356 y 363) en el que ofrece un análisis muy breve sobre la constitución heroica de Hércules y sobre las funciones de los personajes secundarios. Respecto de Hércules retoma la idea comentada páginas atrás, acerca de los mecanismos de humanización de los personajes principales que redundan en una perfilación antiheroica: “Baste citar, por ejemplo, el desafortunado intento de Hércules en *Las mujeres sin hombres*, por atacar a cualquier precio el reino de las Amazonas, a pesar de los intentos de sus compañeros por evitar la batalla, y cómo Lope, inteligentemente, ha obviado explicitar convenientemente en la comedia que, en realidad, el intento de Hércules viene impuesto por un designio divino, el robo del cinturón de Hipólita. [...] Al eliminar, o disfrazar, la causa de las acciones violentas, éstas se convierten en gratuitas, marcando decididamente el carácter negativo del héroe” (2005:356). A contrapelo de estas afirmaciones, Sánchez Aguilar apunta que en el decálogo de hazañas que Hércules ofrece en su arribo a Temiscira, Lope lo hace silenciar sus acciones más indignas: “No hay duda de que esas omisiones dignifican el perfil moral de Hércules, pero no implican en verdad ninguna reescritura de la tradición mítica. Por el contrario, Lope trastoca el pasado mitológico de Grecia al excluir de su comedia toda mención del noveno trabajo de

Menéndez Pelayo, en las que el crítico se esfuerza por dar credibilidad a las fuentes que el mismo Lope reseña en su cómica dedicatoria a Marcia Leonarda, pueden mencionarse el estudio preliminar a la edición de García Fernández y el capítulo correspondiente a esta comedia incluido en el libro de Sánchez Aguilar.

Como hemos mencionado previamente, el estudio crítico que precede la edición de García Fernández (2008) es sumamente completo desde el punto de vista ecdótico y filológico. Explicita claramente las herramientas que ha utilizado para el establecimiento del texto, anota las variantes registradas en las ediciones primitivas, realiza una descripción exhaustiva de los impresos existentes, presenta un inventario de posibles fuentes de la comedia e incluso de los escasos trabajos críticos disponibles. Su aporte crítico propio es algo más reducido y se aboca a la configuración espacial de la comedia y a un análisis de los personajes, temas no obstante, nada desdeñables ya que, como sostenemos repetidamente a lo largo de este trabajo, constituyen parte de las coordenadas fundamentales del hecho teatral.

Sánchez Aguilar (2010) se dedica también, en principio, a tratar de establecer fuentes. A contracorriente de Menéndez Pelayo y García Fernández descrece de las referencias lopescas y se inclina por una miscelánea o poliantea aurisecular que no termina de localizar. Recupera, no obstante, varios retazos de materiales antiguos que muestran alguna cercanía con los motivos y episodios recreados por Lope aunque aclara que cree poco posible una consulta directa de fuentes tan poco conocidas. Finalmente, se concentra en algunos elementos de la obra que confirman su indudable clave cómica. Las conclusiones de este estudioso aportan que la orientación claramente risible que presenta el mito se vincula fundamentalmente con su condición de comedia de corral y con la inverosimilitud básica de la historia:

En la decisión de ofrecer una visión amable del mito de las amazonas debió de pesar mucho la circunstancia de que *Las mujeres sin hombres* se destinara a la representación en los corrales (2010:99).

[...]

La visión cómica que Lope ofrece del mito de las amazonas sugiere que no se tomaba en serio la historia de aquellas remotas guerreras escíticas (2010:99).

Esta cuestión había sido ya sugerida por Menéndez Pelayo al afirmar que: “El argumento está tratado como en broma, quizá porque a ello convidaba lo inverosímil de la fábula, y el efecto general tiene más de cómico que de trágico” (1965:231).

Hércules: la conquista del cinturón de oro de la reina de las amazonas. En buena lógica, Hércules ya debería haber realizado esa proeza cuando desembarca en Escitia, pero Lope omite deliberadamente toda alusión a dicho trabajo porque quiere hacernos creer que su héroe nunca antes ha estado en Temiscira” (2010:90).

3.1.3.2 *El laberinto de Creta*

a) Datación

Menéndez Pelayo, en sus *Observaciones preliminares*, se limita a especificar que esta comedia es anterior a 1618 por su inclusión en la segunda lista de *El peregrino en su patria* (1965:239). Morley y Bruerton (1968:346) establecen un periodo para la redacción de esta obra que va de 1610 a 1615, con preferencia por 1612, en función de ciertos usos métricos. Sánchez Aguilar (2010:103), tomando como fuente a Cayetano Alberto de la Barrera, quien sigue una carta que en mayo o junio de 1617 Lope le dirige al duque de Sessa, supone que *El laberinto de Creta* fue compuesta en la primavera de ese año ya que en dicha carta el dramaturgo afirmaba: “Ahora me dicen que va Amarilis a la comedia del *Laberinto*; del suyo quisiera yo salir mas no tengo hilo de oro, ni aun le quiero”.

b) Ediciones conocidas hasta el momento

Esta comedia se editó por primera vez en 1621 en la *Decimosexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, precedida por una dedicatoria a la Señora Tisbe Fénix. Se incluyó en el tomo VI de las *Obras de Lope de Vega* editadas por Menéndez Pelayo en 1896 y luego en la reimpresión de la Biblioteca de Autores Españoles de 1966, en el tomo 190.³⁵

c) Noticias o hipótesis de su representación

Excepto por esa breve mención de la carta al duque de Sessa a la que nos referíamos en el apartado a) no existen noticias concretas de su representación. De cualquier modo, lo que se puede inferir de la carta es que la comedia a la que Lope alude en esa oportunidad (si es el *Laberinto de Creta*) se habría representado en mayo o junio de 1617.

d) Síntesis del argumento y mito representado

La comedia recrea principalmente la hazaña de Teseo al derrotar al Minotauro en el laberinto. En el comienzo, enlaza esta historia con la de la venganza por la muerte de Androgeo, hijo de Minos, que se realiza mediante la destrucción de Atenas. En este episodio bélico interviene como elemento fundamental, el parricidio de Cila que hace posible la derrota de los atenienses. En el momento en que Minos concreta su victoria y rechaza a Cila, aunque le había prometido llevarla con él, llegan las noticias del adulterio de Pasife y del nacimiento del Minotauro. Temeroso de matar al monstruo (pues se desliza la explicación de que el encuentro

³⁵ Por esta edición se harán todas las citas.

del toro con la reina pudo haber sido una más de las metamorfosis lujuriosas de Júpiter), Minos decide encerrarlo y tributarle el sacrificio anual de diez jóvenes atenienses. En la primera tanda de víctimas llega Teseo que enamora inmediatamente a la princesa Ariadna. Ella lo ayuda a escapar del laberinto a cambio de una promesa de matrimonio que Teseo acepta. Luego de concretar la hazaña de exterminar al monstruo, Teseo escapa y se lleva a las dos princesas (a Ariadna y a su hermana Fedra) para luego abandonar a la primera en la isla de Lesbos puesto que se ha enamorado de la segunda. La elección del lugar del abandono no es arbitraria puesto que allí reina Oranteo, antiguo amor de la joven desdeñada. El tercer acto desarrolla una trama por afuera de la historia mítica ya que Ariadna aparece consagrada a la vida pastoril, pero disfrazada de hombre, y se reencuentra con su antiguo amor en el momento en que Teseo y Minos llegan a la isla desviados por los vientos, para enfrentarse por la restauración del mancillado honor del cretense. Todos, finalmente, encuentran una salida favorable a su situación y bodas múltiples se prometen en el final.

e) Principales intervenciones críticas

De manera similar al caso anterior, la atención que la crítica ha prodigado a esta comedia es escasa. Existen algunos trabajos de conjunto, es decir, que abordan toda la serie mitológica de Lope y se expiden sobre alguna particularidad de esta pieza (como el caso ya citado de Ferrer, 1991) y análisis más pormenorizados, como los correspondientes capítulos de las tesis de Martínez Berbel y Sánchez Aguilar.

Hemos aclarado para referencias anteriores que el trabajo de Martínez Berbel con la dramaturgia mitológica de Lope se centra fundamentalmente en el establecimiento de las fuentes principales (reconociendo que el arsenal mítico del dramaturgo se constituye a partir de múltiples lecturas y conocimientos adquiridos de variadas formas a lo largo del tiempo) para analizar las transformaciones del “esquema mítico” en la versión lopesca y llegar a alguna conclusión sobre lo que él llama la exégesis mítica. En el caso de *El laberinto de Creta* aborda básicamente las siguientes cuestiones: los recursos argumentales que crea Lope para enlazar el mito de la toma de Atenas por Minos (con el crimen de Escila³⁶ como ingrediente definitivo en la consecución de esta conquista) y las repercusiones que tienen sobre la configuración de los personajes;³⁷ la investidura barroca que se le da al adulterio de Pasifae (y posterior

³⁶ Cila en la comedia.

³⁷ Martínez Berbel señala la existencia de dos traiciones: la de Minos y la de Teseo que, sin embargo, no son paralelas sino que se fundan en intenciones diversas. En principio, Minos promete a Cila llevarla con él sabiendo perfectamente que no lo hará y Teseo promete matrimonio a Ariadna con la idea de cumplir su palabra, pero después sucumbe ante el amor de Fedra y traiciona su promesa. Esa diferencia es la

nacimiento del Minotauro) al presentarlo desde la perspectiva de la problemática del honor. Por último, se concentra especialmente en las alusiones que hace Teseo a las bondades del sistema democrático, y que han producido lecturas algo despistadas.³⁸ Martínez Berbel sostiene que, en las comedias mitológicas, se repite una operación de resemantización permanente y necesaria debido a la distancia entre el contexto de enunciación y el universo del que proceden los contenidos recreados. Esa operación es lo que él llama la función *contextualizadora* o *actualizadora* –que es la que traza el puente entre el pasado mítico recreado, con sus principios y valores característicos, y el presente de la enunciación en el que estos códigos morales han cambiado– que es ejercida normalmente por los personajes secundarios o aquellos que no pertenecen a la tradición mitológica. Afirma que es indispensable no perder de vista este rasgo a riesgo de tropezar con interpretaciones anacrónicas, ya que los discursos de los protagonistas no siempre representan la voz del dramaturgo que los presenta.

Si en boca de algún personaje debemos buscar la opinión de Lope, no será en la de Teseo, personaje demasiado definido como para hacer fácil una modificación profunda de sus características por parte del dramaturgo, sino en la de Fineo, su criado y acompañante. Teseo tiene demasiadas deudas con el mito para hacer de él un personaje contemporáneo. Fineo es nuevo, sin ataduras con los originales y más dispuesto, por tanto a servir de portavoz y de intermediario ante la sociedad áurea (2003:163).

Sánchez Aguilar, por su parte, inicia su análisis de la obra con una sentencia algo sorprendente:

[...] *El laberinto de Creta* es una más del sinfín de comedias de poca altura que Lope escribió con mucho oficio pero con poco sentimiento, sin voluntad alguna de retratarse a sí mismo, movido por el único propósito de ganarse el pan de cada día a costa de la frenética sed de teatro nuevo que atosigaba al público de los corrales (2010:103).

La sorpresa deriva no del juicio negativo, al que el crítico tiene todo derecho, sino de la certeza con la que afirma el desapego del dramaturgo por su ejercicio literario en esta pieza, especialmente si tenemos en cuenta que *El laberinto de Creta* está incluida entre las comedias que, en el prólogo dialogado de la *Decimasexta Parte de las Comedias...*, Lope mismo menciona como las más esmeradas de su producción:

FORASTERO: ¿Son buenas estas comedias?

que determina que Minos sea castigado por la justicia poética de la comedia: pierde dos veces su honor, una por el adulterio de su esposa –de quien no puede vengarse porque esta huye– y otra por el rapto de sus hijas. En cambio Teseo no es alcanzado por ningún tipo de castigo (2003:155 y ss.).

³⁸ Como la de Michael Kidd (1995) –discutida por Martínez Berbel (2003: 162 y ss.)– que sostiene que en los elogios de Teseo al régimen democrático (que lo puso a él, un noble, en la situación de ser víctima del minotauro merced a una elección equitativa entre todos los atenienses) refleja una actitud crítica de Lope respecto de los regímenes centrados en la autoridad real, como el de Felipe III, y obliga al replanteo de las tesis historicistas sobre la Comedia, como las que ha sostenido Maravall.

TEATRO: *Mirad a quién alabáis, El Perseo, El laberinto, y Los Prados, El Adonis y Felisarda*, están de suerte escritas, que parece que se detuvo en ellas (Lope de Vega, *Prólogo a la Decimasexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, apud García Fernández, 2008:163-164).

Podemos, en todo caso, relativizar el crédito que le damos a la valoración que el propio Lope hace de su teatro en este texto y suponer que exageraba el auto-elogio pero incluso con esa salvedad, la conclusión de que la obra es solo el resultado de una actividad dramática "proletaria" resulta un poco excesiva. Por lo demás, su lectura de la obra apunta a encontrar un sustrato ideológico para explicar el accionar de los personajes y lo encuentra en las razones de amor:

En manos de Lope, el mito del laberinto se convierte en una excusa para dar a entender que la pasión amorosa no es esa realidad deliciosa y fluida que describen las coplas galantes sino un auténtico laberinto lleno de sombras y embelecados (2010:116).

Y más adelante:

La importancia que el amor adquiere en la obra no solo refleja los intereses personales de Lope sino que deriva de la voluntad de ajustar el mito de Teseo a las pautas propias del teatro del Siglo de Oro, donde era inconcebible una obra dramática que dejara de lado el tema del amor (2010:117).

Pese a haber encontrado este cañamazo fundado en la ideología amorosa, asociado fuertemente a los imperativos de la nueva práctica dramática, no acepta las soluciones cómicas del final, aunque estas están perfectamente encuadradas en el esquema de la Comedia nueva:

Aunque legítimo, el empeño de Lope por conquistar un final feliz distorsiona la verosimilitud de la trama de *El laberinto de Creta* y perturba su estructura moral. Desconcierta por ejemplo, que Minos acepte por yerno a Teseo y que Fedra lo adore sin medida a pesar de la mala fe que el ateniense derrochó con Ariadna. Y aun sorprende más que, cuando Fineo se reencuentra con Teseo al final de la obra, los dos se traten con la cordialidad extremada de los primeros tiempos, como si entre ellos jamás se hubiera encendido la chispa de la discordia (2010:116).

Si el dictamen que definió la resolución de esta trama (de gran potencial trágico) se inclinó por la comedia, no había, de ningún modo, otra solución posible. Las reacciones de los personajes y las "capitulaciones" que estas suponen cuadran a la perfección en el sistema ideológico de la Comedia nueva.

3.1.3.3 *El marido más firme*

a) Datación

En sus *Observaciones preliminares* a la edición de la obra, Menéndez Pelayo afirma que la comedia debe haber sido escrita en una fecha no muy lejana a su publicación "como lo

persuaden la elegancia y corrección del estilo, propios de la última y mejor manera de Lope” (1965:257).³⁹ Morley y Bruerton retrasan bastante la datación y la sitúan entre 1621 y 1622 (1968:599).

En el prólogo a la *Parte Veinte*, donde esta comedia fue publicada, el propio Lope consigna que la compuso tres años antes de que el licenciado Montalbán compusiera su *Orfeo en lengua castellana* (1624):⁴⁰

La sexta, *El marido más firme* (dedicada) a Manuel Faría de Sosa, noble ingenio Lusitano, es Fabula que escribí tres años antes que el licenciado Juan Pérez de Montalbán, su *Orfeo*, y no lo hiciera, si le hubiera visto, porque en aquel Poema que él llama en lengua castellana, a mi juicio (si estudios y años valen) le cifran todas las partes de que consta su perfección y esto se entiende sin ofender los que están escritos en otras lenguas (Lope de Vega, *Prólogo a la Parte Veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, apud Valencia López, 2010:134).

Ferrer propone una datación más temprana a partir de una referencia del texto en la que supone una remisión autobiográfica:

Bien podría ser ésta una alusión velada a Roque Hernández de Ayala, Marido de Marta, a quien Lope, en repetidas ocasiones, acusó en sus cartas a Sessa de vivir a costa de su mujer, sobre todo si la palabra final de la intervención de Tirsi es considerada como anagrama de “Marta ame”. Si esto es así, Roque murió a finales de 1618 o principios de 1619 y los amores entre Marta y Lope se iniciaron en 1616. Al no aparecer en la segunda lista de *El Peregrino* (1618) la obra se podría datar poco antes de la muerte de Roque (1991:168).⁴¹

b) Ediciones conocidas hasta el momento

La obra se imprimió en la *Parte Veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio* de 1625⁴² y luego fue incluida en el tomo VI de las *Obras de Lope de Vega* editadas por Menéndez Pelayo en 1896. Más tarde, se reimprimió para la Biblioteca de Autores Españoles, en 1966 y se incluyó en el tomo 190.⁴³ La obra se halla contenida en una edición a cargo de José María Diez Borque que incluye también los textos de *Peribáñez*, *La moza de cántaro* publicada en 1975 por Editora Nacional.

³⁹ La variable estilística, aunque es frecuentemente invocada por don Marcelino, nunca es claramente definida.

⁴⁰ En opinión de muchos, esta obra pertenece al propio Lope y fue escrita en competencia con el *Orfeo* de Jáuregui (1624).

⁴¹ Los versos aludidos por Ferrer son los siguientes: “Oráculo de estas selvas, / dije a Venus, más famoso / que las Delficas y Delias, / yo quiero cierta casada, / cuyo marido me cela, / y de lo que yo la doy / jamás le ha pedido cuenta. / ¿Mataráme?” (146a).

⁴² Valencia López (2010:135) consigna cuatro ediciones de la *Parte Veinte*: Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625; Madrid, Juan González, 1627; Madrid, Juan González, 1629 y Barcelona, Esteban libreros a costa de Rafael Vines, 1630.

⁴³ Para las citas, se seguirá esta edición.

c) Noticias o hipótesis de su representación

La opinión más extendida sostiene que esta obra se concibió para los corrales pero no queda ningún rastro de su representación efectiva.

d) Síntesis del argumento y mito representado

El marido más firme, con sugerente título, se consagra a la puesta en escena de uno de los capítulos más recordados del mito de Orfeo: el descenso a los infiernos para rescatar a su esposa Eurídice. La historia se remonta al instante en que ambos se conocen, se enamoran y se casan y, desde el principio, se establecen las rivalidades necesarias para fortalecer la intriga dramática y dotar de sentido a los conflictos que se suceden (Aristeo que se enfrenta a Orfeo por el amor de Eurídice y Fílida que traiciona a su amiga Eurídice por el amor de Orfeo). A su vez, se plantea una trama secundaria de la que Aristeo es protagonista para que luego pueda darse una solución favorable a las situaciones de ambos personajes antagonistas (Aristeo y Fílida).

e) Principales intervenciones críticas

Como se ha venido verificando en los casos anteriores, existe muy poca bibliografía crítica dedicada a esta pieza y los análisis con algún grado de aspiración abarcadora, se circunscriben a los siempre citados capítulos de Martínez Berbel y Sánchez Aguilar.

Martínez Berbel sigue el procedimiento que aplica normalmente al análisis de la dramaturgia mitológica lopesca e intenta dilucidar aquellas transformaciones más significativas ocurridas en el esquema mítico de Ovidio, según él mismo lo plantea. Dentro de esas modificaciones señala la presencia del oráculo con el que se da inicio a la obra y que, en su opinión, es un dispositivo destinado a incrementar la intriga de una trama ya conocida. Este elemento sirve además para subrayar la característica del personaje principal que la lectura mítica de Lope ha elegido privilegiar: su fidelidad. Este rasgo ya había sido apuntado por Menéndez Pelayo:

El Orfeo que aquí tratamos es un personaje mucho más humano, y no esconde su cabeza en la penumbra del símbolo. Es el leal amador de Eurydice, el *marido más firme*, que por ella baja al infierno, y la rescata, y vuelve a perderla por una imprudencia nacida del mismo exceso de su amor (1965:257).

Martínez Berbel sostiene que la imposibilidad de Orfeo de interpretar correctamente el oráculo negativo que condena su futuro matrimonio es un recurso orientado a desplazar del foco los otros rasgos del héroe mítico que la exégesis renacentista le había adjudicado:

Ambos autores [Jorge de Bustamante y Juan Pérez de Moya] inciden muy directamente en señalar a Orfeo como sabio, docto, elocuente, juicioso, político, etc. No es ése, sin embargo, el Orfeo que nos presenta Lope en *El marido más firme*. La característica principal del Orfeo lopesco es, como indica el propio título de la obra, la firmeza. Mantiene, bien es cierto, sus habilidades canoras, como por otro lado habían hecho sus antecedentes medievales y renacentistas, pero lo que lo define por antonomasia es su fidelidad a Eurídice (2003, 386).

A esta misma lógica suscriben otros dos aspectos que el crítico considera como parte de la reinterpretación del mito: la temprana aparición de Aristeo (dirigida a incrementar la tensión dramática derivada de la competencia de los dos galanes por la misma dama) y el rechazo inicial de Orfeo hacia las demás mujeres.⁴⁴ Según Martínez Berbel la relectura que se produce a través de este elemento tiende a la anulación de “las peligrosas referencias a la homosexualidad y a la pederastia, elementos fundamentales del mito grecolatino” (2003:389) y se refuerza además la defensa del amor matrimonial y el rechazo del “amor de Venus” que está presente a lo largo de toda la trama.

Martínez Berbel (2003:395) propone también que la locura de la que es víctima Orfeo tras la muerte de su esposa (y que es la actitud que explica su decisión de bajar a los infiernos a buscarla) es otro componente relacionado con la actualización sociológica del mito ya que no se puede justificar, en virtud del planteo que sigue la obra, un arrebato pasional que induzca al personaje a alcanzar cualquier extremo por recuperar a Eurídice.

Sánchez Aguilar retoma algunos de los elementos destacados por Martínez Berbel –por un lado, el diseño de Orfeo como un personaje dotado de facultades para interpretar los oráculos y, por otro destaca su rechazo visceral al amor pasional– pero se concentra fundamentalmente en el análisis de la coordenada cómica que colorea el espíritu general de la obra y que se hace especialmente manifiesta en el episodio central del mito, el descenso a los infiernos.

El crítico también se ocupa de subrayar la visión apologética del matrimonio que ofrece la comedia, fundamentalmente en contraposición al amor regido por Venus; aunque este sustrato ideológico es bastante evidente en una primera lectura, no parece tan fácil de comprobar la explicación biográfica que Sánchez Aguilar le asigna a la refuncionalización lopesca del mito:

Al tiempo que desechaba las malicias del amor venéreo, Lope decidió aprovechar el mito de Orfeo para elaborar una apología del matrimonio. Su comedia podría haberse llamado *El amante más firme* o *El músico más valiente* pero la tituló *El marido más firme* porque el rasgo que más le interesaba de Orfeo era su admirable fidelidad conyugal. Diez o quince años antes de escribir su comedia, Lope había definido el matrimonio como un lazo siniestro con el que se ata a dos serpientes furiosas para que se muerdan entre sí [*Rimas*,

⁴⁴ Recordemos que en el mito este rechazo aparece luego de la muerte de Eurídice.

soneto 57]. Pero parece claro que, cuando escribió *El marido más firme*, había cambiado por completo de opinión, pues la comedia abunda en buenas palabras sobre el matrimonio. Y es natural, pues Lope compuso *El marido más firme* cuando ya oficiaba como sacerdote, y era lógico que un miembro de la Iglesia ensalzara los amores sellados por los altares (2010:137).

3.1.3.4 *La bella Aurora*

a) Datación

Morley y Bruerton proponen, para la datación de esta obra, el periodo 1612-1625 y señalan que muy probablemente el intervalo se restrinja a 1620 y 1625 (1968:291).⁴⁵ Sánchez Aguilar, quien sigue a McGaha, propone que *La bella Aurora* repite el esquema argumental de *El marido más firme* y que la obra sobre Orfeo pudo haber funcionado como una especie de “borrador” de la otra y, por lo tanto, su fecha composición –si se mantiene el *terminus ad quem* propuesto por Morley y Bruerton– estaría entre 1621-1625.

b) Ediciones conocidas hasta el momento

La comedia se publicó por primera vez en la *Parte veintiuno de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, editadas en 1635 en forma póstuma por su hija Feliciano del Carpio. Después, solo se conoce la edición de Menéndez Pelayo de 1896 en el tomo VI de las *Obras de Lope de Vega* y la reimpresión de la Biblioteca de Autores Españoles de 1966, tomo 190.⁴⁶

c) Noticias sobre su representación

No existen datos acerca de que esta comedia haya sido efectivamente representada.

d) Síntesis del argumento y mito representado

En esta oportunidad, el mito que sube a escena es el de los amores de Céfalos y Floris (Procris en la tradición clásica). Desde el principio, el matrimonio aparece consolidado, reciente y feliz pero se hacen manifiestas las intenciones de Doristeo, príncipe de Tebas, por conquistar a Floris para lo cual debe alejar a su marido de ella. Ese es el motivo de la excursión de caza con la que se inicia la pieza. Una vez en el bosque, en pleno desarrollo de la mencionada cacería, Aurora –una ninfa del coro de Diana– se enamora a primera vista de Céfalos y decide llevarlo, preso de un encantamiento, a su palacio mágico. Allí Céfalos permanece un año hasta que Belisa, ninfa compañera de Aurora, le revela a Fabio, el criado de

⁴⁵ Por los usos métricos fundamentalmente de las décimas y de las redondillas que se acercan mayormente a las proporciones características de las obras en torno a 1620.

⁴⁶ Edición por la que se harán las citas en este trabajo.

Céfalo, la situación en la que ambos se encuentran. Mientras esto sucede, Doristeo ha engañado a Floris diciéndole que su esposo murió víctima de una fiera. Sin embargo no ha logrado convencerla de que lo acepte a él como marido.

Tras conocer la verdad sobre su encierro, Céfalo convence a Aurora de que le devuelva su libertad y regresa a la ciudad, pero previamente decide poner a prueba la fidelidad de Floris para lo cual se disfraza de mercader e intenta venderle unos objetos a la dama. Ella reconoce bajo el disfraz, ciertos rasgos que le recuerdan a su añorado esposo y está a punto de ceder a los requerimientos del falso mercader. El galán entonces, muerto de celos, revela su identidad y persigue a Floris quien huye al bosque y pide asilo a Diana. Céfalo la sigue, la encuentra y tras mutuos reconocimientos de faltas y errores, los esposos se reconcilian y deciden pasar un tiempo en el bosque (en realidad, esta decisión es consejo de Aurora frente a la advertencia de Diana de que el arrepentimiento de Céfalo puede ser solo fingido). Provisoriamente se instalan en la casa de un aldeano, Felicio, a quien el príncipe le encomienda que vea el modo de que Floris quede a solas en la selva. Finalmente, la pareja acuerda permanecer indefinidamente en el bosque pues el regreso a la ciudad implicaría enfrentar nuevamente la rivalidad de un poderoso como Doristeo. Felicio aprovecha un instante de distracción de Céfalo para inducir a Floris a sentir celos de su marido, recordándole la gustosa estancia que este pasó en el bosque con una ninfa y sugiriendo que esa afinidad no ha concluido. Céfalo, mientras, decide ir tras una presa ya que este será el sustento con el que piensan abastecerse; Floris, aunque presa de los celos teme que algo le suceda en la cacería y le entrega un dardo de tiro infalible que Diana le había regalado. Una vez que su marido parte a cazar, lo sigue para descubrir su infidelidad y en el camino se encuentra con Belisa a quien le ruega que diga el nombre de la antigua amante de Céfalo. La ninfa se resiste pero finalmente le confiesa las tres primeras letras del nombre: A-U-R. Floris vigila escondida a Céfalo durante su expedición y lo escucha invocar al viento para que lo refresque en la siesta: cuando lo oye decir "Aura, aura" supone que llama a su amante y se desespera. Al moverse, agita los matorrales que la ocultaban y el ruido induce a Céfalo a pensar que allí hay una fiera, por lo cual arroja el dardo que Floris le había dado y con él extingue fatalmente la vida de su esposa.

e) Principales intervenciones críticas

Desde el temprano tratamiento que esta pieza recibió en las *Observaciones preliminares* de Menéndez Pelayo hasta la tesis de conjunto de Martínez Berbel, esta obra y *El marido más firme* (descrita en el epígrafe anterior) frecuentemente han sido objeto de atención en paralelo. En el caso del erudito santanderino, las consideraciones análogas provienen del

hecho de que ambas piezas fueron tratadas por Agustín Montiano en sus *Discursos sobre la tragedia española*, debido a que, al publicarlas, Lope las designó con el marbete de “tragedias”. La discusión entre don Marcelino y su antecesor clasicista ronda la problemática de la adecuación de los argumentos míticos para su adaptación dramática, especialmente al tono trágico, pero, en última instancia, las impugnaciones de Menéndez Pelayo se sustentan en una acusación de incoherencia crítica:

Que las ficciones de la antigüedad sean poco verosímiles y, por consiguiente, “las más extrañas y repugnantes a los preceptos trágicos”, parecería sentencia muy propia en boca de un romántico intransigente, pero implica contradicción en Montiano, tan acérrimo defensor de la tragedia clásica francesa, la cual ordinariamente tomaba de la antigüedad sus fábulas [...] (1965:263).

Otro de los puntos de discrepancia tiene que ver con la actuación de los graciosos, que incomoda tanto a uno como a otro crítico, pero en esta ocasión lo Menéndez Pelayo no puede aceptar es que Montiano señale esta cuestión únicamente en los textos españoles.

La duplicidad de acción es innegable en esta comedia de Lope, y no lo es menos la inutilidad de algunos personajes pegadizos que, con sus amoríos e intrigas particulares, distraen la atención y enervan el interés de la fábula. Pero tales interlocutores parásitos y acciones subalternas han sido plaga de todos los teatros del mundo, y no se libró de ellos la tragedia francesa en sus obras más selectas, como lo prueba el personaje de la Infanta en *El Cid*, y el de Aricia en *Fedra* (Menéndez Pelayo, 1965:263).

Más de un siglo después, sobre estos mismos aspectos se asentarán los fundamentos de Martínez Berbel para considerar esta pieza una de las más logradas en cuanto a la reelaboración dramática de los materiales mitológicos y, en los muchos ejemplos que aportará sobre esta cuestión, propondrá que el ensayo de esta exégesis ya estaba dado en *El marido más firme*. En las transformaciones que el dramaturgo ha operado sobre el relato ovidiano (y sobre la traducción de Bustamante) se evidencian los intentos de construcción de una trama dramática coherente y eficaz. Por ejemplo, el hecho de que la fidelidad de los esposos, Céfalo y Floris, se mantenga inalterable a lo largo de la comedia, a pesar del asedio de los personajes secundarios (Aurora y Doristeo), permite un desarrollo más logrado de la trama puesto que todo el componente trágico –potenciado al final– se condensa a partir de errores inspirados por los celos:⁴⁷

Si se analiza con detenimiento todo este proceso se puede ver claramente la habilidad del dramaturgo para convertir a lenguaje teatral lo que en la fábula original carece de acción

⁴⁷ Algo parecido había propuesto ya para *El marido más firme*: “Una de las conclusiones más importantes es que se ha dotado al mito de causalidad, eliminándose lo fortuito, que ha sido sustituido por una bien tramada serie de circunstancias, intrigas, intereses y pulsiones humanas que son las que, de verdad, provocan la desgracia de los enamorados” (2003:422).

alguna y basa su efectismo en la casualidad. Lope convierte esta casualidad en causalidad y, además, personaliza estas causas. No hay un culpable único; Diana, Belisa, Aurora, Felicio y Doristeo contribuyen, cada cual a su modo a tejer la desgracia. Pero también Floris, con su falta de confianza y con su dejarse llevar por los celos (2003:455).

Martínez Berbel también apunta que el mayor desenvolvimiento de Lope en la adaptación de historias mitológicas para el teatro se funda “en la mejor integración de los personajes secundarios, ya sean mitológicos o completamente creados por el dramaturgo” (2003:450), rasgo que también había sido apuntado, especialmente para el Fabio criado de Orfeo.

En su conclusión del análisis de esta obra, vuelve a invocar su relación con la de Orfeo:

Es, probablemente, el final más trágico de cuantos podemos ver en las comedias mitológicas lopescas. Un final trágico que, a diferencia de *El marido más firme* no está mínimamente atenuado siquiera con la inclusión de unas bodas finales (2003:456).

Sánchez Aguilar se detiene en el análisis de los indicios trágicos que atraviesan la obra (premoniciones oscuras, asociaciones entre el amor y la muerte, signos de ironía trágica, presencia del objeto patético, etc.) pero llega a la conclusión de que, al final, la tragicidad aparece matizada y el funcionamiento general de la pieza tiene más que ver con una admonición sobre el potencial dañino de los celos en un matrimonio bien constituido que con una lección trágica de alcance universal:

En general, podemos decir que *La bella Aurora* pretende suscitar los efectos clásicos de la tragedia: terror frente al poder inclemente del destino y piedad por la desdicha de los protagonistas. Ahora bien, la fatalidad no posee en la comedia de Lope tanto poder como en la tragedia clásica, pues, de hecho, la muerte de Floris no depende de un sino incontrolable sino de varios actos de irresponsabilidad humana (2010:149).

3.1.4. Recapitulación del recorrido por el corpus

Tras este sumario examen por las obras del corpus, que perseguía la intención de describirlo, situarlo en las coordenadas temporales de su producción y rastrear los distintos caminos críticos que lo han tenido por objeto hasta el momento, nos proponemos plantear las coordenadas analíticas a partir de las cuales esta investigación se plantea analizar sus textos.

3.2 Definición de los ejes de análisis que permitan abordar la heterogeneidad del conjunto

El recorrido por las obras que componen el conjunto de las comedias mitológicas de Lope permite relevar que son más los rasgos que apuntan a la heterogeneidad que los que definen un funcionamiento cohesivo del grupo. Las variantes se asocian tanto a las condiciones genéricas de cada pieza, a las resoluciones adoptadas en cada caso y a la perspectiva que se adopta sobre la historia mítica.

Por otra parte, los abordajes críticos que hemos reseñado, muestran que la preocupación de los investigadores se ha centrado fundamentalmente en cuestiones que tienen que ver con el establecimiento de fuentes y, a partir de ahí, la operación de relectura que se realiza sobre el mito (Martínez Berbel, 2003); la caracterización de su forma de representación en función de la pertenencia a una técnica teatral definida (la cortesana o la de corral, fundamentalmente en Ferrer, 1991) y aspectos de índole diversa que apuntan a desentrañar algún sentido en las comedias o alguna intención perseguida por su autor (Sánchez Aguilar, 2010).

Consideramos que es necesario abordar este conjunto desde una perspectiva que no abandone en ningún momento su condición de corpus dramático, para lo cual proponemos el examen de las comedias pero en función de ejes que estén fuertemente asociados al hecho teatral y que puedan, en virtud de ello, dar cuenta de algunos elementos comunes o de técnicas de trabajo semejantes en su construcción. Estos vectores de afiliación se orientan a tratar de superar la indefinición categorial y esa dispersión de rasgos que sólo justifica el agrupamiento tautológico. La búsqueda de constantes constructivas propias tanto del “tema” (argumento mitológico) como del “molde” (Comedia nueva) apuntan a pensar el conjunto por fuera de la ecuación: son mitológicas porque dramatizan mitos.

Los ejes seleccionados son los que se describen a continuación:

3.2.1 Género

La mezcla de personajes y estilos, variación consagrada por la práctica de la Comedia nueva, desató en la época fuertes impugnaciones tanto como sólidas adhesiones. Como hemos adelantado, Lope se encuentra en la mayoría de los casos, con la dificultad del argumento predeterminado que (tratándose de mitos metamórficos en casi todas las oportunidades) parecería, de antemano, señalarle un camino obligado hacia una resolución trágica.

Sin embargo, las piezas muestran oscilaciones hacia todas las posibilidades que brinda el espectro y la definición genérica de las ocho comedias no resulta entonces tan sencilla. Es por eso que esta perspectiva ha sido de gran interés para reflexionar sobre los modos de adecuación de una determinada materia al esquema dramático vigente.

A partir de las dedicatorias con las que el mismo dramaturgo encabeza sus comedias se advierten estas variaciones que luego se reflejan hacia el interior de los textos. Muchas veces, el rótulo genérico que Lope asigna a las obras en sus paratextos aparece transformado en el

interior por la mención que hacen los personajes;⁴⁸ por ejemplo en la dedicatoria de *Adonis y Venus* al Duque de Pastrana (Rodrigo de Silva) Lope la llama *tragedia*. También Venus, hacia el final de la pieza, recupera esa definición: “Porque el hado tenía / dispuesta la tragedia deste día”. (*Adonis y Venus*, 372b) pero poco después, uno de los pastores, al clausurar la obra, se despide diciendo: “Y aquí la *tragicomedia* / del bello Adonis acabe.” (*Adonis y Venus*, 373b, el destacado es mío).

3.2.2 Espacialidad

La categoría de espacio es imprescindible en el análisis de un texto teatral ya que forma parte de la especificidad del fenómeno dramático; desde hace ya un tiempo, la crítica ha comprendido esta cuestión y ha abordado su estudio desde distintas perspectivas y en virtud de propósitos diversos, hecho que ha dado lugar a la existencia de profusas herramientas teóricas para el estudio de la configuración espacial de las obras auriseculares. El examen de lo que en términos generales se conoce como la puesta en escena (más allá del conocimiento específico que se tenga de que tal o cual obra ha sido efectivamente llevada a las tablas) ha ocupado un lugar importante en la tarea crítica de las últimas décadas y ha permitido la definición de categorías tales como *espacio dramático*, *espacio escénico*, *espacio diegético*, *espacio mimético* que serán aplicadas en la investigación. A la vez, es necesario no perder de vista que el espacio, en el teatro, entabla un vínculo fuertemente solidario con la palabra porque el diseño espacial de una obra es, al fin de cuentas, una creación poética.

Por otro lado, el sistema de convenciones que funciona en el interior de la Comedia nueva determina que la categoría espacial se desempeñe como herramienta útil para la delimitación de géneros, cuestión que se relaciona con la problemática que hemos planteado en el punto 1.

3.2.3 Comicidad y personajes

Dado que, como hemos establecido previamente, los argumentos míticos elegidos por Lope para su dramatización se asocian a historias de trágica e infeliz resolución, resultará de gran importancia trabajar el tratamiento de la comicidad, teniendo en cuenta que el teatro del Siglo de oro no renuncia jamás a una inclusión (aunque sea mínima y replegada en pocos personajes) de algunos efectos destinados a la producción del humor.

La distribución de los recursos de la risa entre el elenco de las *dramatis personae* es

⁴⁸ Algunos críticos señalan estas denominaciones como arbitrarias y carentes de importancia pero, en este punto, suscribimos a la sentencia de Morby quien afirma: “But no aspect of a great poet’s method is indifferent, no even his caprice, and certainly not the externals that governed his conception of his art” (1943:186).

también otro de los mecanismos para determinar la pertenencia genérica de una obra. Por eso mismo, al trabajar la comicidad se incluirán consideraciones sobre los personajes, pero no sobre su factura psicológica o su contrastación con los héroes del relato mítico de origen sino exclusivamente para atender a su funcionamiento dentro del elenco de la pieza.

CAPÍTULO 4. LA PROBLEMÁTICA DEL GÉNERO

4.1 Definición de la problemática y consideraciones en torno a la categoría

4.1.1 Introducción

La problemática asociada al género constituye uno de los aspectos que más controversias desató en el momento de consolidación de la Comedia nueva. Recordemos que, si bien el público aceptó esta nueva forma (reñida con los tradicionales preceptos del “arte antiguo”) los tratadistas contemporáneos y algunos dramaturgos y poetas criticaron fuertemente esta modalidad que implicaba no solo “lo trágico y lo cómico mezclados” sino también la confluencia de personajes de diferente dignidad y estilo. A este respecto es oportuno recordar las palabras de Florencia Calvo que extienden la problemática más allá de lo estrictamente teatral:

En primer lugar, cualquier estudioso del período sabe que éste se caracteriza por proponer un diálogo entre los géneros tradicionales y nuevos, lo que trae como consecuencia una relectura y una readaptación de diferentes modelos de escritura con la consiguiente creación de nuevos modos discursivos. Prueba de esto son las múltiples obras de preceptiva que podemos encontrar a lo largo de estos dos siglos que, además de dar cuenta de los importantes problemas de poética de la época funcionan como un fiel reflejo del reacomodamiento genérico que se produce tanto en el ámbito de lo dramático como en el de la narrativa y en el de la lírica (2007:20).

Uno de los fenómenos asociados a esta innovación radica en la posibilidad de que toda materia se convierta en materia dramática. De este modo, los argumentos de la mitología grecolatina ingresan como componente para la elaboración de obras teatrales que se articulan en soluciones genéricas diversas. Para su serie mítica, Lope despliega una interesante variedad de recursos, todos ellos consentidos dentro del esquema de la nueva práctica teatral, que ofrecen ejemplos interesantes de adaptación de la materia al molde dramático.

Previo al análisis del tratamiento genérico de los mitos en el corpus dramático de Lope de Vega, se hace imprescindible un acercamiento al debate que la cuestión del género, asociada a las innovaciones propuestas por la Comedia nueva, que se produjo en el Siglo de oro.

4.1.2 La gravitación del público en la confrontación arte antiguo versus arte nuevo

Como señala la cita de Calvo transcrita, la profusa literatura teórica que se originó en torno de la Comedia nueva y que circuló al mismo tiempo que los productos de ésta subían a escena, da testimonio del intenso debate desarrollado en la época a raíz de este fenómeno. El

corpus teórico, del que participan apologistas y detractores, contempla argumentaciones destinadas a consagrar ya una valoración de signo positivo, ya una reprobación contundente sobre una novedad que, en los corrales y en las aulas palaciegas, había encontrado rápidamente la aceptación poco menos que unánime de un actor nuevo y fundamental en la dinámica cultural de la sociedad española, en materia dramática: el público. Esta novedad es precisamente la Comedia nueva, que había empezado a fraguarse a partir de la confluencia de diversas prácticas¹ y que, a pesar de su éxito, debió enfrentar fuertes críticas provenientes tanto de los sectores dedicados a la reflexión teórica como de los mismos poetas dramáticos que veían con cierto recelo los cambios surgidos en todos los niveles del arte dramático. La expansión del fenómeno teatral y su alcance a un destinatario generalizado produce, como fenómeno paralelo, la profesionalización de los artistas y la mercantilización del espectáculo: el teatro pasa a ser un objeto más de consumo que integra la lógica de la oferta y la demanda, hecho que refuerza la posición de algún modo protagónica del espectador, y a la vez potencia la desconfianza que se despierta entre algunos intelectuales que ven a las comedias transformadas en “mercadería vendible”.²

Esta intensa y prolongada discusión entre teatrófilos y teatrófobos agrupaba, a grandes rasgos, dos problemáticas definidas con claridad por Vitse (1990): una de ellas es la que concentra argumentos dirigidos a defender o atacar la licitud del teatro (controversia ética). Esta posición, sostenida por aquellos que impugnan la Comedia y la consideran ofensiva para el orden moral y las buenas costumbres, se sostiene prácticamente sin interrupciones durante el siglo XVII. La otra línea se concentra en la discusión de asuntos vinculados fundamentalmente a la poética dramática (controversia estética) y se atempera irremediablemente una vez que la Comedia nueva se consolida triunfante en la escena barroca.

¹ A diferencia de la concepción que predominó en otras épocas de la crítica, que entendía la renovación del teatro barroco como obra espontánea del solitario talento de Lope de Vega, en la actualidad se entiende que la comedia barroca tuvo un origen *poligenético* en el que confluyeron tanto corrientes de innovación artística difundidas en varias ciudades europeas, como fenómenos extraliterarios vinculados a transformaciones de tipo social (fortalecimiento de una burguesía con capacidad económica, crecimiento de la sociedad urbana, mayores necesidades de esparcimiento, etc). Para un desarrollo mayor de esta cuestión, véase Pedraza, 2009.

² Baste recordar con respecto a esta cuestión, la declaración del cura en su extensísimo parlamento sobre las Comedias en diálogo con el Canónigo de Toledo: “Y no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben estremadamente lo que deben hacer; pero como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez.” (*Quijote* I, 48: 424).

Sin embargo, la intensidad de esta segunda corriente polémica –la que está inscrita en el marco de la poética dramática– demuestra el carácter asombrosamente novedoso del objeto de discusión. Al proceso que Pedraza (2009: 37) caracterizó como “el largo parto del teatro moderno”,³ en el caso de España, se suma además otra particularidad. Es necesario tener en cuenta que, a la innovación cultural que supone la aparición del espectáculo teatral comercial y popular –que traía consigo el acceso de una gran masa de público a las representaciones–, se agrega la gran renovación estética que supuso el desarrollo de la Comedia nueva. Sobre el final del siglo XVI, la sociedad española es testigo de un cambio en los modos de concebir el teatro. Distinguidos y humildes, poderosos y llanos no solo comparten el espacio vivo del corral sino también el de ese mundo ficcional puesto en funcionamiento por la pluma del poeta y la destreza de los actores;⁴ son protagonistas de distintas acciones sobre el tablado tanto sus pares como sus diferentes. Este nuevo concepto, que permite la coexistencia en la escena de conflictos serios y pasajes cómicos y de personajes de alta y baja condición, sorprende y a la vez espanta a tratadistas y teóricos, no solo por la novedad de su planteo –que implica un alejamiento de la consagrada preceptiva aristotélica, norte de los dramaturgos y preceptistas de impronta más clasicista– sino por la inmensa aceptación que esta nueva estética recibe por parte del público; surge en el marco de esta transformación un espectador interesado en las representaciones teatrales, con poder para dictaminar éxitos o fracasos:

[...] nace un nuevo espectador que disfruta de la libertad de asistir a los espectáculos que quiera y solo a los que quiera y se puede sentir legítimamente dueño de su propia opinión estética. [...] Se forja así una nueva, desconocida y compleja relación dialéctica entre el público, los actores y el poeta dramático que proporciona la materia prima de la función, sin olvidar a los propietarios de los locales, que también se juegan sus inversiones. Todos viven de ese espectador espontáneo y entusiasta pero con criterio propio que llena o vacía los corrales de comedias, según su libérrimo gusto (Pedraza, 2009: 40).

Frente a este panorama, no es extraño que Lope de Vega haya incorporado el gusto del espectador como una pieza de importancia en la construcción de su preceptiva dramática, y que no tenga reparos en admitir que esta variable es determinante para él en el momento de configurar su poética, tal como lo expresa sin ambages en el único documento de poética dramática de su autoría: el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), que más de cuatrocientos años después de su publicación continúa siendo objeto de gran interés crítico y,

³ Proceso que se caracteriza por la transformación de la escena dramática desde las representaciones litúrgicas medievales y el teatro erudito universitario en la representación popular y profesionalizada de los corrales comerciales.

⁴ Sin bien es cierto que clases y sexos se encontraban convenientemente separados en patios, gradas, tertulias, desvanes y aposentos, la particularidad que nos interesa rescatar en este caso es que la única condición para entrar al corral es la de contar con un real para afrontar el costo de la entrada (cf. Pedraza, 2009: 41).

de tal suerte, de especulaciones e interpretaciones diversas. Los enigmas que lo rodean se asientan en torno de varias cuestiones: la condición esquiva de su género,⁵ las incógnitas en torno a su situación enunciativa,⁶ las pocas certezas acerca de cuándo fue escrito y cuándo fue leído; el desconcierto que produce la orientación irónica de muchas de sus afirmaciones (que más de una vez ha hecho suponer una actitud por parte del autor, opuesta a la que respaldan sus versos); las desconocidas razones que motivaron su precipitada incorporación en la edición de 1609 de las *Rimas*.⁷

El contenido doctrinal también ha sido tema de constante examen y discusión en cuanto a la posición que fija respecto de la preceptiva clásica y la evaluación que establece en relación con los antecedentes inmediatos de la Comedia nueva. A grandes rasgos, y para intentar expresar brevemente su laberíntica constitución, el *Arte nuevo* es un texto que, si bien sigue a Aristóteles en cuanto a ciertos parámetros retóricos, su fin es declarar el carácter inactual de la poética dramática clásica —que llevaba como naves insignia la *Poética* y la *Retórica* en sus reelaboraciones renacentistas—; un texto que se propone teorizar pero recurre a la erudición, no para elaborar complejos conceptos sino para, una vez declarado el desapego respecto de los bagajes enciclopédicos, ganar la simpatía del auditorio y desarrollar una exposición que encuentra su mayor fundamento en el saber práctico de su autor. Para sintetizar esta idea, retomamos una sentencia de Jesús Maestro que puntualiza los componentes básicos del planteo que sostenemos:

El *Arte nuevo* de Lope de Vega constituye el compendio, muy sintetizado, de una estética que, referida a una literatura dramática intensamente determinada por su dimensión espectacular, no destruye ni supera la esencia de los planteamientos teóricos del aristotelismo, vigentes hasta la Ilustración europea, sino que simplemente viene a discutir,

⁵ Existen diferentes posiciones acerca de cuál es el género en el que debe inscribirse el *Arte nuevo*: Rozas (1976) lo asimila a la epístola a partir del fundamento de que es preceptiva literaria y justifica esta clasificación en la estructura, el contenido y la particular función que cumplen los pareados dentro de las secuencias de endecasílabos libres que constituyen el poema; Orozco (1978) considera que se trata de una pieza retórica, algo así como un sermón basado en la Retórica aristotélica cuyos pasos cumple debidamente; para Pedraza (2009) es una pieza oratoria.

⁶ Las suposiciones acerca de quiénes integraban esa Academia de Madrid frente a la que fue leído el *Arte nuevo* y que posición tenían frente a la nueva estética teatral representada por Lope de Vega transitan por un variado espectro que supone desde un auditorio constituido por enemigos literarios frente a los cuales tiene que defender su arte, hasta un grupo de seguidores que escuchan complacidos las definiciones del experto. Cf. Pedraza, 2009: 54 y ss.

⁷ Esta predicación surge de un acuerdo con las siguientes consideraciones de Pedraza: “Hay algunos indicios que nos llevan a pensar que su redacción y exposición pública debió de realizarse en fecha muy próxima a la de su impresión”. (2009: 52); especialmente por las menciones a su *Jerusalén conquistada* y las *Obras trágicas y líricas de Cristóbal de Virués* que se imprimieron en el mismo año, poco antes que las *Rimas* y por ciertos elementos que dan cuenta de una incorporación intempestiva del texto del *Arte nuevo* en el volumen de las *Rimas* (ausencia de mención en el índice, aparición del texto luego de un rótulo que indica “fin de las Rimas”, etc.).

y rechazar al cabo, la interpretación que los clasicistas del Renacimiento italiano hicieron de la *Poética* de Aristóteles. Y lo hace desde la justificación de una práctica literaria concreta, el teatro, cuyo proceso comunicativo –esto es, la *experiencia* del arte de la comedia nueva, desde la que Lope escribe– exige una relación inmediata con el público, y una verificación constante de sus procedimientos estéticos, que pone de manifiesto la irrelevancia del arte antiguo ante las inquietudes del público de la Edad Moderna (1998:193).

Este reconocimiento del lugar que ocupa el auditorio en sus definiciones programáticas fue un punto que suscitó repercusiones negativas entre los contemporáneos de Lope, tales como la de Cristóbal Suárez de Figueroa, quien en su adaptación de la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615) critica fuertemente esta estética del consumo que supedita las reglas poéticas a aquello que es bien recibido por el espectador:

Los autores de comedias que se usan hoy, ignoran o muestran ignorar totalmente el arte, rehusando valerse dél con alegar serles forzoso medir las trazas de comedias con el gusto moderno del auditorio a quien, según ellos dicen, enfadarían mucho los argumentos de Plauto y de Terencio (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965:146).⁸

En contraposición a estas afirmaciones, la preceptiva literaria que Lope construye en el *Arte nuevo* se define como una poética de la experiencia;⁹ experiencia cuyos frutos son lo suficientemente sólidos y visibles (tras varios años de ostentación de la “monarquía cómica”) como para permitirse cierta rebeldía frente a la doctrina clásica a partir de la constatación del fracaso de una praxis basada en la observación de los principios neoaristotélicos y de un éxito sostenido de la nueva fórmula de renovación de la dramaturgia.

Para defender sus certezas empíricas y otorgarles validez por sobre los criterios dramáticos provenientes de una doctrina considerada inactual, Lope consolida en su texto una relación discursiva fundamental con un destinatario ausente, de hecho, pero siempre presente, por decirlo de algún modo, de derecho. La mediatización entre la doctrina y el público de la que habla Rozas (1990:284-285) y que se expresa a partir de la presencia permanente del *yo* no se limita a la realización efectiva del instante en el que Lope leyó (o “actuó”) el *Arte nuevo* frente a la Academia de Madrid.¹⁰ La omnipresencia de ese *vulgo*, cuyo

⁸ Sobre este particular también polemiza Cervantes, a través de sus personajes, en la cita que puede leerse en la nota 4.

⁹ Al analizar la estructura de este texto, Rozas (1990: 276) afirma que “el *Arte nuevo* muestra una dinámica de tres fuerzas o elementos que se entrecruzan: la ironía, la erudición y la experiencia del dramaturgo. [...] La experiencia recorre victoriosa la parte II [que corresponde a la elaboración doctrinal y es, por lo tanto, la parte más fuertemente teórica del poema]; la erudición se asienta sobre todo en la I; y la ironía está concertada de un modo especial en los pareados de todo el poema”.

¹⁰ Pedraza (2009, 54 y ss.) propone la idea de que la lectura del *Arte nuevo* pudo haber funcionado más bien como una performance didáctica para un auditorio amigable antes que como la “lamentable palinodia” a la que hace referencia Menéndez y Pelayo en *Historia de las ideas estéticas en España*. Sobre las particularidades enunciativas del texto también se expide Orozco: “Lope quiso dar la

gusto y opinión han acabado por consagrar las nuevas fórmulas dramáticas, se expresa en las varias consideraciones de las que, más allá de las menciones directas, es objeto el espectador colectivo del corral. A partir del particular recurso a los pronombres de primera persona, ya sea en singular o en plural, da pie a una estrategia delimitante destinada a construir un sistema de alianzas con un auditorio que se proyecta más allá de la actualidad enunciativa y alcanza solidariamente a una masa anónima de seguidores de la comedia moderna.¹¹ En este sentido, Pedraza (2009) identifica esta estrategia discursiva de consolidación de asociaciones entre el emisor, el destinatario real y un tercero, representado lexicalmente por la palabra *vulgo*, en el que se concentran las figuras indispensables para el funcionamiento de la nueva Comedia.

Pero los pronombres no sirven solo para evidenciar la presencia del emisor; apoyándose en ellos, se traza también una hábil estrategia de inclusión y exclusión. En un círculo señalado por el uso de la primera persona del plural se incluyen el poeta, sus oyentes, todos de acuerdo en la excelencia de la comedia nueva, opuestos a las doctrinas de teóricos avinagrados, y cómplices en la aventura estética que están forjando los poetas, las gentes del teatro y el público que acude a los corrales (Pedraza, 2009: 59).

4.1.3 Monstruos y criaturas muy bellas: la polémica de la tragicomedia

“Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
que aquesta variedad *deleita mucho*.
Buen ejemplo nos da Naturaleza
que por tal variedad tiene belleza.”

(*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 174-180, énfasis mío).

sensación, no de que leía, sino de que –como un personaje en un soliloquio que habla en el teatro– estaba diciéndoles lo que en aquel momento pensaba; con una cierta apariencia o ficción de que estaba improvisando su discurso” (Orozco, 1978: 60). Algunas hipótesis ofrecidas por la crítica proponían que esta misteriosa Academia de Madrid podría haber sido la que organizaba el conde de Saldaña en ocasión de la cual, alguna vez Lope leyó los sonetos a Clori que aparecen incluidos en el *Perseo*. Pedraza aporta un capítulo más a esta línea y demuestra que: “la reunión de intelectuales del 19 de noviembre de 1611 es la primera presidida por don Diego Gómez de Sandoval a la que asiste el Fénix. En consecuencia, el *Arte nuevo de hacer comedias*, publicado en enero de 1609, no puede haber nacido de una petición del conde de Saldaña para prestigiar su cenáculo” (2010:67).

¹¹ No me parece imprescindible en este punto deslindar la cuestión de si el *Arte nuevo* fue leído por alguien más que un público erudito y especializado (el mismo que encontraba placer en la lectura de las *Rimas* y que sin duda no coincide completamente con el que asistía a las representaciones de obras de Lope en los corrales). Aunque el público popular no haya tenido jamás la posibilidad de conocer ni de oír el texto del *Arte nuevo*, a efectos meramente discursivos, no es menos destinatario del breve tratado. En ese sentido me parece necesario recordar la anotación de Rozas: “Creo que el *Arte* no salió de su lugar: un poemario culto, dentro de un libro de poemas cultos, y que no funcionó expresamente como un manifiesto popular para uso de todos, o poco menos, tal como convendría a una interpretación romántica de la obrera” (1990, 260).

El epígrafe elegido contiene una cita del *Arte nuevo* que permite entrar de lleno en la problemática que será central en el debate aurisecular desencadenado por el surgimiento de la Comedia nueva: esa problemática tiene asiento fundamentalmente en el estatuto genérico de las obras; la posibilidad de la mezcla de estilos y personajes impulsa una larga discusión puesto que representa un punto crítico de alejamiento de la preceptiva neoaristotélica: la variación sustancial que en el sistema genérico supone la presencia de argumentos que combinan la tragedia y la comedia desató una verdadera guerra literaria cuyo botín máspreciado parece haber sido el “monstruo tragicómico”. Melchora Romanos precisa a propósito de este tema:

En los deslindes de esta estética de doble profundidad defendida por el dramaturgo [Lope de Vega], por cuanto entiende que en ello se encierra la novedad o sea la modernidad de su creación dramática, se han instaurado las variantes de este híbrido o monstruo llamado tragicomedia con sus múltiples planos de interacción del llanto a la risa y en franca subversión de la tragedia antigua (2010:111).

En torno de esta cuestión, se despliega un extenso abanico de textos que sostienen posturas tanto críticas como apologéticas. No es nuestra intención en esta ocasión detenernos demasiado en este debate porque el análisis de la preceptiva no constituye, en este trabajo, un aspecto al que se le destine un abordaje en profundidad, pero podemos reseñar algunas muestras de esta polémica a los sencillos efectos de poner de manifiesto el interés que desde la época, la problemática del género en la Comedia nueva despertó en todos aquellos que la han tenido por objeto de estudio.

Alonso López Pinciano en la *Philosophia antigua poética* (1596) acepta que existen ejemplos en la Antigüedad de materia cómica y trágica mezcladas y que los resultados que esta combinación de estilos y temas produce en la actualidad no son desdeñables; con todo, confirma que los casos “puros” son más cercanos a la perfección y por eso, él los prefiere:

Paréceme bien lo que me escribís (y antes que vos el Filósofo) de la *Ulysea*: que es acción mezclada de trágica y de cómica; y me he holgado mucho en saber que sea opinión de vuestros amigos, porque algunos poetas de nuestros tiempos dicen que son monstruos estas mezclas, y aunque les he dicho que Plauto llamó a su *Anphitryón* tragicomedia, no aprovecha ¡Enhorabuena! que yo con vuestro parecer y el de Aristóteles, siento que se pueden mezclar estas especies sin hacer monstruos sino criaturas muy bellas; [...] confieso que es más perfección que guarde cada acción su propiedad rigurosa, como en la Épica lo hizo la *Iliada* de Homero y la *Eneida* de Virgilio [...] (1998:490).

Por su parte Cascales, feroz rival de la tragicomedia, en sus *Tablas poéticas* (1617) se opone hasta en la denominación que se le ha dado a la innovación genérica de la mezcla de

estilos y personajes. Con ejemplos similares a los del Pinciano (el tan socorrido de Plauto, que hemos transcrito en la cita) sostiene la posición contraria:

Pierio. —...mas pregunto: ¿no será doble también, si la acción en parte fuere trágica y en parte cómica, como si en ella hubiese desgracias y acabase en felicidad, y esta tal la llamaríamos tragicomedia?

Castalio.— Si otra vez tomáis en la boca este nombre, me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo tragicomedia, y si el *Anfitrión* de Plauto se ha intitulado así, creed que es título impuesto inconsideradamente. ¿Vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa. El trágico busca casos terroríficos para conseguir su fin; el cómico trata acontecimientos ridículos; ¿cómo queréis concertar estos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia, que es imposible en la ley del arte haberla. Bien os concederé yo que casi cuantas se representan en estos teatros son de esa manera, mas no me negaréis vos que son hechas contra razón, contra naturaleza y contra el arte (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965:173).

Un año antes Ricardo de Turia (*Apologético de las comedias españolas*, 1616), también utiliza argumentos similares pero para defender la estética moderna. En principio amonesta a los críticos de la Comedia (a quienes llama *terensiarcos* y *plautistas*) por una condena que considera impertinente ya que la mixtura tan criticada no solo está en sintonía con la *imitatio* – puesto que los antiguos la aplicaban– sino que además, la concurrencia de elementos y tonos trágicos y cómicos no está en contra de lo natural que es lo que la Comedia debe reproducir:

Bien pudiera yo responder con algún fundamento, y aun ejemplos de los mismos Apolos a cuya sombra descansan muy sosegados estos nuestros fiscales, con decir que ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando déste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmisericordia; y de aquél el negocio particular, la risa, los donaires y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 149).

Turia adopta una perspectiva argumentativa que acuerda con la de Lope de Vega en el *Arte nuevo* ya que reivindica el hecho de que su posición está fundada en los resultados que esta nueva manera de hacer teatro obtiene con el público:

[...] sin defender la comedia española, o por mejor decir tragicomedia, con razones filosóficas ni metafísicas, sino arguyendo *ab effectu* [...] (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 150).

Finalmente enaltece el riesgo que adoptan y el trabajo que realizan los dramaturgos, actores y empresarios al tener que reforzar su imaginación y su ingenio para renovar la escena cada vez que deben estrenar una comedia, ya que la fórmula no está consagrada ni escrita sino

en estado de experimentación y que las características del público español obligan a los poetas a introducir cambios de modo permanente.

[...] qué hazaña será más dificultosa: la de aprender las reglas y leyes que amaron Plauto y Terencio, y, una vez sabidas regirse siempre por ellas en sus comedias, o la de seguir cada quince días nuevos términos y preceptos. Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día (*apud* Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965: 151).

Estos ejemplos, selectos y sintéticos, se orientan a mostrar las reacciones que produjo en el sistema literario de la época la evidencia permanente de que la Comedia nueva estaba ganando la querrela contra los defensores del arte antiguo. En las letras o en las tablas del corral o en los salones de los palacios la novedad se había consagrado.

4.2 Tratamiento genérico de los mitos clásicos en las comedias de Lope de Vega

4.2.1 Criterios taxonómicos

Un intento por clasificar el corpus mitológico según las macroestructuras cuyas características hemos reseñado recientemente –tragedias, tragicomedias, comedias– podría partir de las denominaciones que las obras recibieron en su momento de producción. Sin embargo, apelar al criterio de asignación genérica aplicado en la contemporaneidad puede enfrentarnos a ciertos problemas, como veremos.

En su dedicatoria al Duque de Pastrana (Rodrigo de Silva) Lope llama *tragedia* a su más antigua recreación dramática mitológica (*Adonis y Venus*, 337). En la lista de las comedias que integran la *Parte Décimasexta*, en la que esta obra se incluye, se opta también por la denominación de *tragedia*. El personaje de Venus, hacia el final de la pieza, recupera esa definición: “Porque el hado tenía / dispuesta la *tragedia* deste día” (*Adonis y Venus*, 372b, énfasis mío) pero poco después, uno de los pastores al clausurar la obra se despide diciendo: “Y aquí la *tragicomedia* / del bello Adonis acabe.” (*Adonis y Venus*, 373b, énfasis mío). De manera que resulta evidente que ya entonces existían vacilaciones para la denominación genérica de esta obra.

En el caso de *La fábula de Perseo*, la clasificación que Lope ofrece en la dedicatoria a Don Antonio Domingo de Bobadilla es *tragicomedia* (*La fábula de Perseo*, 61) y repite este mismo rótulo en la *Parte Decimasexta*.

El vellocino de oro, en la dedicatoria a Luisa Briceño de la Cueva, no es definida genéricamente, ya que Lope solo habla de *fábula* (*El vellocino de oro*, 75) y las dos indicaciones que se registran a lo largo del texto hablan de *comedia*, pero claramente usado en un sentido general de pieza dramática.¹²

El amor enamorado aparece señalada como *Comedia famosa*, denominación que se le asigna al publicarla.¹³

En el caso de *Las mujeres sin hombres*, al dedicársela a Marcia Leonarda, Lope se refiere a la obra con el rótulo de *comedia* (*Las mujeres sin hombres*, 167) pero también parece estar aludiendo al sentido general que venimos apuntando, aunque en este segmento paratextual, la clave de lectura cómica aparece ya invocada. En la *Parte Decimasexta*, que es donde se publica por primera vez, no aparece designada por ninguna denominación genérica.

Lope presenta *El laberinto de Creta* como una *tragedia* en la dedicatoria a Tisbe Fénix (*El laberinto de Creta*, 53), aunque luego, en la *Parte Decimasexta*, la etiqueta como *tragicomedia*; también califica de *tragedia* a *El marido más firme* en la dedicatoria que dirige a Manuel Faría de Sousa (*El marido más firme*, 137), denominación que mantiene también al rotularla en la *Parte Veinte*. Finalmente, *La bella Aurora* es llamada *tragedia* en su edición.

De manera que las denominaciones genéricas presentes en las dedicatorias y en las *Partes*, en los casos en los que se opta por algún rótulo, indican cuatro tragedias (*Adonis y Venus*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme* y *La bella Aurora*); una tragicomedia (*La fábula de Perseo*); una comedia (*Las mujeres sin hombres*) y dos obras que al no estar acompañadas por una dedicatoria, se han visto privadas de una rotulación genérica provista por su autor. De modo que, si siguiéramos a Lope en su asignación de géneros al corpus dramático, estaríamos frente a un conjunto de obras claramente inclinado hacia lo trágico.

Como hemos visto, en pocas ocasiones Lope denominó *tragedia* a alguna de sus producciones.¹⁴ Sin embargo, esta poca frecuentación del uso del rótulo no nos debe conducir a darle pleno crédito cuando se decide a apelar a tal designación, puesto que, como veremos al menos en el caso de las mitológicas, algunas de las piezas que califica como trágicas están lejos de esa orientación.

¹² “[...] ce mot de *comedia*, bien loin de pouvoir être traduit par *comédie*, de représenter ce que les anciens en nous-mêmes entendons par *comédie*, est un terme très large que embrasse tous les genres de drama, que les effets en soient comiques ou tragiques [...]” (Morel Fatio, *apud* Morby, 1943:185).

¹³ Con el mismo alcance que acabamos de anotar para *El vellocino de oro*.

¹⁴ Véase Capítulo 3, nota 12.

En un trabajo que se aboca al análisis de los rótulos genéricos que Lope asigna a las obras en sus correspondientes ediciones de las partes, D'Artois realiza la siguiente observación:

No deja de llamar la atención un hecho: cuando durante este mismo periodo [1620-1625], el número de comedias etiquetadas era en promedio del orden de dos por *partes*, las *Partes xvi* (1621) y *xx* (1625) conllevaban cada una seis obras etiquetadas, es decir que las *tragedias* y *tragicomedias* ocupaban la mitad del volumen (2008:289).

Al mismo tiempo, D'Artois advierte que la mayoría de las obras de la *Décimasexta parte* “apunta hacia un mismo universo referencial, el de la mitología (2008:291),¹⁵ hecho que “la define como un conjunto autónomo y coherente con respecto a su contexto inmediato” (ibídem), constituido por las partes *Decima quinta* y *Decima séptima*. Además, la investigadora francesa identifica en la *Décimasexta Parte* una “orientación muy marcada en la elección de los dedicatarios hacia el mundo de la corte, empezando por el mismo conde de Olivares, dedicatario de la primera pieza del volumen [...]” (ibídem).

Un procedimiento similar, indica D'Artois, funciona en la *Parte Veinte*, donde también se hace evidente una preocupación por adjudicar etiquetas genéricas a las obras, junto con una isotopía temática que en este caso apunta a la materia histórica.¹⁶ Finalmente, D'Artois sintetiza:

En las *Partes xvi* y *xx*, la combinación del género de la *tragedia* o de la *tragicomedia* con una *inventio* mitológica o histórica refuerza con creces la eficacia de la estrategia autopromocional del Fénix. En un extremo, para funcionar, esta estrategia no requiere la lectura del texto. Todo se juega prioritariamente a nivel del libro. Los dos volúmenes se construyen de manera tal que salten a la vista los nombres de los ilustres dedicatarios, mencionados en el índice y luego, por segunda vez en la portada de cada pieza; las etiquetas genéricas que sorprenden y destacan por ser inhabituales; los títulos que convocan, al menos en la *Parte xvi*, un universo referencial muy peculiar, el de la mitología (2008:295).

Estas observaciones nos permiten comprender que hay mecanismos diversos que se ponen en juego en la asignación de las categorías genéricas a las piezas publicadas y, en conclusión, no debe atenderse en extremo a estas denominaciones ni sorprender el hecho de que finalmente, la lectura y el análisis de los textos, desmientan por completo estas rotulaciones.

¹⁵ Es necesario aclarar, sin embargo, que D'Artois computa siete obras mitológicas en el contexto de la *Décimasexta parte* puesto que incluye *El premio de la hermosura*, *Las grandezas de Alejandro* y *Lo fingido verdadero*.

¹⁶ En este sentido, la inclusión de *El marido más firme* daría cuenta de una consideración en la época de los argumentos mitológicos con un estatuto similar al de la materia histórica. D'Artois no comenta nada al respecto pero al no problematizar la incorporación de nuestra pieza en este conjunto, parece entenderlo también de ese modo.

Establecida esta cuestión, es preciso tal vez apelar a un contexto más actual de la investigación sobre el teatro del Siglo de oro, a efectos de subclasificar el corpus en función de las matrices genéricas. Un crítico contemporáneo, Oleza, cuyos esfuerzos se han dirigido durante mucho tiempo a esclarecer el enmarañado panorama genérico de la dramaturgia áurea, ofrece una organización diferente del sistema dramático del Siglo de oro. A partir del reconocimiento de la naturaleza híbrida de la Comedia nueva –que ya hemos explicado en el apartado anterior, dedicado a presentar en sus aspectos más notables el fenómeno de la tragicomedia– Oleza subdivide en un principio las dos “orientaciones” que puede adoptar el tratamiento genérico de un argumento.

Pero una vez reconocida esta hibridez de base, esta heterodoxia de principio, la Comedia Nueva diversifica sus funciones en direcciones alternativas, o bien explora las posibilidades de juego a que pueden ser sometidos los límites de la vida en sociedad (“es en vano/ poner a los gustos leyes”), o bien busca despertar las enseñanzas convenientes al buen regimiento de los ciudadanos (“los tiempos no guardan ley / la fortuna es desvarío”). La primera abre el territorio de la imaginación y del enredo, del deseo liberado, y constituye lo que entendemos por Comedias (tragicómicas) de la Comedia Nueva. La segunda es el territorio mismo de la ejemplaridad, de la controversia, del adoctrinamiento, también de la interrogación sobre la condición humana, y se acomoda en las Tragedias (tragicómicas) y en las Tragicomedias (tragicómicas) de la Comedia Nueva, bloque éste último al que me referí (1981), para preservar su dualidad, como drama. Si todas son tragicomedias, unas tiran por lo cómico al tiempo que otras lo hacen por lo dramático (Oleza, 1997:XVI).

Un paso más en la profundización de la clasificación de subgéneros determina el diseño de los mapas conceptuales de las especies dramáticas del Siglo de oro, ideados por este crítico, que encierran sub clases bien determinadas: en el interior de las comedias, la primera división separa entre “universo de irrealidad” y “universo de verosimilitud”. Las tramas que se desarrollan en el universo de irrealidad o bien toman sus argumentos de la tradición literaria – el resultado son las comedias pastoriles o novelescas– o bien proceden de la libre invención (palatinas); mientras que las tramas correspondientes al universo de verosimilitud se reúnen en los subgéneros de comedias urbanas, picarescas y villanas.

Algo más complejo es el esquema conceptual que representan los dramas, divididos en principio en historiales e imaginarios. Estos últimos son o de libre invención (circunscriptos a una sola variante, los dramas palatinos) o de materia literaturizada, grupo dentro del cual se inscriben los dramas caballerescos y los mitológicos.¹⁷ En la clasificación de Oleza, entonces,

¹⁷ La subclasificación de los dramas historiales incluye una subdivisión entre religiosos y profanos; este último subgrupo incluye los dramas de hechos particulares y de hechos famosos, que también admiten subdivisiones que no explicaremos en esta ocasión porque exceden largamente la pertinencia de su inclusión.

todas las obras del corpus mitológico se caracterizan con las siguientes variables: drama, imaginario, materia literaturizada, mitológico.

Este protocolo clasificatorio resulta bastante satisfactorio y permite un ordenamiento que alcanza la mayoría de las variables ofrecidas por la variopinta constitución del corpus lopesco, pero al mismo tiempo obliga a unas consideraciones, derivadas fundamentalmente de la observación de la materia mitológica como “materia literaturizada”.

Parecería haber distintos momentos en la crítica en cuanto a la intelección de la identidad que tiene el sustrato mítico: en el siglo XVII, la mitología podía ser considerada sin problemas como de una entidad vecina a la materia histórica. A eso parecen apuntar, por ejemplo, la elección de estos dos temas como dominantes en las dos *Partes* que analiza D’Artois (2008) y la particular relación que entablan como materias dignificadas para el elogio de un destinatario; a este mismo efecto de identidad parece apuntar la tipificación de la historia (y la mitología) como componentes argumentales ideales para la tragedia;¹⁸ en un momento posterior la crítica del siglo XIX, representada por Menéndez Pelayo, recubre también a la dramaturgia mitológica con una dignidad equiparable a la de la materia histórica. De ese modo se entiende que haya elegido el breve corpus mitológico para rescatarlo en la edición de sus *Obras de Lope de Vega* al mismo tiempo que adquiere mayor sentido la manera en que decidió ordenarlas, estableciendo entre las comedias mitológicas y las comedias de historia antigua y de naciones no españolas, una continuidad sintagmática que refuerza la asociación de los argumentos míticos con las diégesis jerarquizadas de la historia.¹⁹

Esta problemática parece haberse anulado en la actualidad donde la posibilidad de entender lo mitológico con un fondo histórico no es problematizada y se actualiza un contexto de lectura nuevo en el que, como vimos en Oleza, las comedias mitológicas pueden ser clasificadas como “dramas imaginarios”. No obstante ello, otros críticos consideran también el paradigma aurisecular y decimonónico para esta cuestión.²⁰

¹⁸ Lope, en el *Arte nuevo* afirma: “Por argumento la tragedia tiene / la historia y la comedia el fingimiento” (vv. 111 y 112). Sin embargo, esta afirmación ha sido extensamente discutida y su alcance relativizado. Para un desarrollo más profundo de esta cuestión ver Calvo (2007:37 y ss.). Del mismo modo, en las páginas siguientes se verá que la asociación de lo mitológico a lo trágico es, también, una cuestión nominal.

¹⁹ En un trabajo aún inédito, profundizamos el análisis acerca de cuáles son los fundamentos estéticos e ideológicos que guían esta operación crítica de afirmación indirecta de una identidad entre lo histórico y lo mitológico, avalada, en última instancia, por la propia lectura aurisecular.

²⁰ Así lo advierte Morby: “It should serve, therefore, as a reminder, before proceeding, that history as opposed to fiction for Lope embraces not only strict history, but also the classical mythology and

A continuación, nos proponemos llevar adelante un examen de las distintas variables de configuración genérica que afectan a las ocho comedias del corpus. No nos planteamos especialmente llegar a una taxonomía conclusiva que clausure la discusión acerca de cuál es el género dentro del que definitivamente hay que situar a cada una de las obras, como si una cuadrícula tal pudiera ser de alguna pertinencia epistemológica; simplemente nos interesa examinar las posibilidades de una asignación macrogenérica que agrupe las piezas en el interior del corpus para enfatizar los procedimientos comunes de conversión dramática de la materia mitológica. Ofrecemos una división en cuatro categorías que apunta a considerar los diferentes grados de relación con las dos orientaciones que, como ya hemos ido precisando, puede adquirir la materia dramática en el molde de la tragicomedia: las modulaciones trágicas o las inflexiones cómicas.

4.2.2 El desafío del condicionante argumental y el entretenimiento cortesano

4.2.2.1 Análisis

Hemos sostenido repetidamente que el esquema argumental predeterminado, en ciertos casos, parecería de antemano obligar al dramaturgo a la inclusión de un desenlace luctuoso para las obras; los amores entre hombres y dioses, algunos de ellos productos del capricho vengativo de un tercero y no del rendimiento libre de una voluntad, se encaminan irremediabilmente a un trágico fracaso. Esos condicionantes en algunos casos, entran en conflicto con otras características de las obras, completamente ajenas a su contenido argumental, como podría ser en este caso, la intencionalidad circunstancial del entretenimiento de la corte, en una ocasión festiva, que rehúye los finales penosos y lamentables.

Santiago Fernández Mosquera, en un análisis de los caminos que han seguido las interpretaciones principalmente trágicas de las comedias mitológicas de Calderón, se centra en *Los tres mayores prodigios* para demostrar que, en esta pieza, la evidente inclinación jocosa de algunos pasajes anula la posibilidad de adscribirle una definición de obra que apele al tono serio o, mucho menos, trágico:

pseudo-history consecrated as subject of tragedy by the practice of all centuries" (1947:192); y también lo recuerda Calvo a propósito de su recuperación de Benjamin: "Por último, si bien no está dicho directamente, el texto de Benjamin postula la legitimidad de ver como materia histórica no solamente la historia sino todo lo perceptible como tal, por ejemplo el mito y la leyenda, materias más que eficaces en el momento de la construcción de los héroes de los dramas históricos renacentistas y barrocos." (2008:32).

La mitología ha sido desde siempre campo abonado por la intelección simbólica y alegórica, con matices morales o religiosos, e incluso históricos en el sentido evermerista de la interpretación de personajes reales. Pero también es cierto que el mito, y mucho más en el barroco, ha servido como base esencial de burlas y sátiras que fueron entendidas y disfrutadas por el público de todas las artes, de manera especial en la pintura, que tan comúnmente interactuaba con la poesía en el teatro y en las representaciones palaciegas, particularmente las calderonianas (2008:159).

Más adelante, señala una suerte de pendulación en la actitud de los especialistas frente al teatro mitológico calderoniano que ha ido desde la consideración de este corpus como un producto intrascendente y de poco valor estético y literario, hasta la exagerada relevancia que se les ha otorgado a estas comedias como artefactos de significación política y circunstancial. Algo parecido sucede, según Fernández Mosquera con el concepto de tragedia, que pasó de estar completamente negado para el teatro calderoniano a entenderse como el género omnipresente en la dramaturgia de don Pedro. Finalmente, después de recorrer el trabajo de algunos críticos que han intentado apartarse de las exégesis puramente trágicas o políticas del teatro mitológico concluye:

Calderón escribió muy seriamente la comedia para resultar divertido como lo demuestra su cuidado estilístico, la compleja estructuración dramática, la exclusividad de la loa que presenta la pieza y, por supuesto, la arriesgada y costosa puesta en escena que suponía tres compañías y tres escenarios diferentes. Sí, Calderón escribió muy seriamente una obra que quería provocase diversión, a diferencia de aquellos malos poetas cortesanos que componían frívolamente comedias de severo trasfondo trágico (2008:176).

Este excursus sobre la pieza calderoniana y su relación con la comicidad se justifica porque entendemos que, en las obras de Lope que trataremos a continuación, se verifica un gesto parecido. Salvando las enormes distancias que median entre uno y otro poeta, puede entenderse que las fiestas cortesanas no podían apelar siempre a poner el acento sobre los componentes trágicos teniendo en cuenta que eran espectáculos destinados a entretener a los cortesanos y a la familia real.

También es necesario considerar que, en estas circunstancias, los resultados de las funciones tenían consecuencias de gran importancia para los dramaturgos, en virtud de que el éxito de la fiesta gravitaba sobre su relación posterior con los mecenas. Por esa razón, suponen también un desafío para Lope de Vega (tal como ocurría obviamente con las obras de corral, de cuyo éxito dependía que las compañías quisieran seguir pagando por sus obras) porque la adulación al público (que, aunque no es el vulgo en este caso, también se le debe dar el gusto) se asienta sobre determinadas variables: la capacidad para sorprender a través de los efectos escénicos; cierta densidad verbal y sofisticación poética; el tratamiento culto de

algunos tópicos (como las discusiones filosóficas sobre las cuestiones de amor) y, sin duda, la capacidad de entretener con un argumento ampliamente conocido.

Las dos piezas sobre las que detendremos la mirada a continuación, *Adonis* y *Venus y El amor enamorado*, desarrollan mitos que habían sido extensamente recreados en la literatura previa y contemporánea al momento de producción;²¹ en la mayoría de los casos, estas reelaboraciones se realizaron sobre un tratamiento trágico de la leyenda de origen, ya que ambas suponen un amor frustrado, aunque por razones diversas, que culmina con la muerte y metamorfosis vegetal de uno de los miembros de la pareja.²² Es cierto que, en ambos casos Lope podría haber optado por ofrecer a su selecto público versiones igualmente trágicas que las que contaban con tanto prestigio en otros géneros, pero indudablemente suponía un gesto de originalidad mayor articular, como lo hacía en los corrales, las modulaciones trágicas con las inflexiones cómicas.²³ De ese modo, la tragicidad potencial de estas obras es continuamente matizada por la aparición del elemento cómico que, como veremos, compromete incluso el abatimiento y la desesperación de las escenas de las metamorfosis *post mortem*.

Además de su condición de obras de representación palaciega estas dos piezas comparten una serie de rasgos interesantes. En principio, los mitos están relacionados entre sí por la presencia de un elenco similar de protagonistas que, a diferencia de lo que sucede en el resto de las obras del corpus mitológico, son dioses y del selecto círculo olímpico: Venus, Cupido y Apolo están presentes en ambos casos y la tradicional rivalidad que existe entre Diana y Venus está permanentemente aludida y es motor de varios conflictos que circulan en las dos piezas.²⁴ Pero además, los gestos de aligeración de la tragicidad, que es lo que nos interesa enfatizar en este caso, están asentados sobre los mismos recursos:

²¹ Es importante tener presente que, aunque la posibilidad de fechar con certeza las piezas del corpus, como ya hemos dicho, es imprecisa, estas dos obras son, auténticamente, la primera y la última conservadas de la serie mitológica.

²² Ejemplos de este tratamiento trágico del mito de Adonis y Venus son, además de los versos destinados a esta historia en el bordado de las ninfas garcilacianas de la *Égloga III, La Fábula de Adonis y Venus, Hipómenes y Atalanta*, de Diego Hurtado de Mendoza (1553) en octavas reales; el *Lamento de Venus por la muerte de Adonis*, de Juan de la Cueva (1582), también en octavas; *Amores y muerte de Adonis*, de Jerónimo de Lomas Cantoral (1578) en endecasílabos sueltos; la breve *Fábula de Adonis y Venus* de Pedro de Padilla (1580) en octavas. El episodio de Dafne y Apolo ya contaba con una anónima recreación dramática, la *Fábula de Dafne* de fines del siglo XVI, pero fundamentalmente con una extensa tradición lírica.

²³ Recordemos que si bien las noticias existentes hasta el momento sobre las posibles representaciones de estas dos piezas no son concluyentes, las hipótesis discurren por el lado de su inclusión en fiestas en las que ha participado la familia real.

²⁴ Las dos comedias están fuertemente vinculadas por alusiones permanentes, en una y otra, a los conflictos que se escenifican; por ejemplo, la hazaña de la serpiente Fitón es recordada por Cupido en *Adonis y Venus* y es uno de los núcleos argumentales de *El amor enamorado*; en esta obra, más de una vez, los personajes invocan el recuerdo del malogrado Adonis.

- a) Desmitologización o reflejo cotidiano de lo mitológico
- b) Creación del anticlímax cómico

a) *Desmitologización o reflejo cotidiano de lo mitológico*

Las dos historias se desarrollan en un ámbito espacial característico que Ferrer denominó “el bosque mitológico por donde campan a sus anchas dioses y pastores” (1991:149).²⁵ Este rasgo importa porque apunta a la construcción de una cotidianeidad de lo mitológico que, en nuestra opinión, instala de entrada una clave interpretativa que se asienta sobre lo lúdico y que contribuye a esta orientación a-trágica de las piezas.

En *Adonis* y *Venus* uno de los elementos más evidentes de esta familiarización del componente mitológico se vincula a las características que adquiere la relación entre Venus y Cupido cuyo elevado nivel de conflictividad es patente desde la primera aparición de ambos.

Sánchez Aguilar ya ha puntualizado esta cuestión y la ha relacionado con la tradición helenística:

El tono costumbrista que destila la relación de Cupido con su madre procede en último término de la poesía griega de la época helenística. Más de mil años antes de que Lope empezase a escribir, los versos de Mosco de Siracusa, Anacreonte, Apolonio de Rodas o Bión de Esmirna ya habían retratado a Eros y Afrodita desde una perspectiva familiar ajena a las solemnidades de la épica. En la poesía helenística, Eros no es el rey omnipotente que conduce un carro triunfal lleno de prisioneros, sino un niño travieso y descarado que juega a la pelota con sus amigos en el vergel de Zeus, que se refugia en casa de un poeta cuando llueve y que recibe el picotazo de una abeja por culpa de su afición a la miel. Afrodita, por su parte, se nos aparece como una madre sufrida que se desvive por corregir el mal carácter de su hijo, que lo busca por todas partes cuando el niño se pierde y que lo amenaza con romperle el arco y las flechas en sus propias narices si no abandona de una vez por todas sus ásperos modales de tirano (2010:51).

Es decir que, sobre la base de esta relación secularizada y transformada en un vínculo conflictivo, se producen una serie de situaciones destinadas a enfatizar esta imagen y a producir un efecto lúdico. Pero además, este gesto de desacralización, en la medida en que se destina a los dioses protagonistas de la obra, se proyecta entonces sobre todo el componente mitológico de la comedia. Veamos algunos ejemplos:

Venus le propone a su hijo ejercicios de caza con víctimas progresivamente más desafiantes (mariposas, pajarillos, palomas y liebres) todos ellos rechazados por Cupido que desde un primer momento muestra su condición altiva y desobediente y se expresa ofendido

²⁵ Las características espaciales de todas las comedias serán abordadas en capítulo siguiente.

por el hecho de que su madre lo considere un niño: "CUPIDO: Siendo primero que el cielo / ¿nombre de niño me ofreces? / Háceslo para encubrir / tus años?" (*Adonis y Venus*, 345a); la ofensa de la diosa radica además en que todas estas presas que lo invita a cazar significan poco para el dios amor: "CUPIDO: ¡Linda caza a quien derriba / a la garza más altiva / y al águila más real!" (*Adonis y Venus*, 345a); "CUPIDO: Admira / que mandes ejecutar / flechas de amor, armas de ira, / en aves simples, señora; / porque yo a las bravas tiro, / donde la fiereza mora" (*Adonis y Venus*, 345b). Algo parecido sucederá sobre el final del segundo acto cuando Cupido amenace a su madre con acusarla frente a Apolo y Marte por sus amores con Adonis: "CUPIDO: Yo iré a vengarme de vos: / Sabrá Marte y el Sol mismo / lo que pasa con Adonis" (*Adonis y Venus*, 360a).

Si resulta cómica la reacción de Cupido frente a las sugerencias de entretenimiento de su madre, mayor efecto humorístico producen las razones por las cuales se desata esta discusión; ellas reflejan además la cotidianeidad con la que se presentan los asuntos de los dioses, recurso con el que, como intentamos demostrar, se produce la relajación destinada a desactivar los componentes trágicos. Venus está buscando en el prado a Marte para mantener con él un encuentro amoroso y para adornarse le vendrían bien las mariposas que Cupido puede atrapar:

VENUS
[...]
mátame algunas; que quiero
entre rosas del tocado
ponérmelas, porque espero
aquel sangriento soldado
por cuyas hazañas muero.
Parte, que en el traje humano
quiero verle en esta selva
primero que Apolo indiano
otra vez a verme vuelva,
y yo en la red de Vulcano (*Adonis y Venus*, 345a).

O la resignada expresión con que la diosa da fin a la discusión: "VENUS: Jamás / mis tiernas palabras tomas / como ellas son [...]" (*Adonis y Venus*, 346a)

En la misma dirección –la instalación de una clave lúdica– se orienta la escena de los juegos de los cuatro niños: Cupido, Jacinto, Ganimedes y Narciso.²⁶ Esta secuencia condensa varios elementos que se asocian fuertemente a la condición cortesana de la obra: primero incluye varias disquisiciones conceptuosas acerca del amor, ya que todos los juegos que

²⁶ Además de la posibilidad que ofrece una escena como esta para que varios chicos de la nobleza se entretengan participando en la representación.

proponen sus amiguitos son rechazados por Cupido porque ninguno de ellos cuadra en las caracterizaciones del amor: no pueden jugar a las escondidas “pues cosa imposible ha sido / estar amor escondido” (*Adonis y Venus*, 356b); tampoco a la gallina ciega porque, si bien el amor es ciego “CUPIDO: No me hagáis gallina a mí / porque no hay amor cobarde” (*Adonis y Venus*, 356b); ni a los señores, que propone Narciso, porque “CUPIDO: Donde hay amor no hay señor, / que todo lo iguala el amor” (*Adonis y Venus*, 357a). Es decir que elementos de marcada simpleza y cotidianeidad, como los juegos de los pequeños, se ponen en contacto con reflexiones sobre la naturaleza del amor y subrayan así los procedimientos de conversión de lo mitológico a una clave lúdica y familiar.²⁷

Finalmente, ese mismo gesto de secularización de lo mítico se advierte en el encuentro entre Cupido y Apolo, en el que el hijo de Venus denuncia a su madre por los amores con Adonis en reacción caprichosa por los tratos que ella le brinda (Venus había prometido mandarlo a la escuela para enmendar su mal comportamiento). Frente a las repetidas preguntas retóricas con las que Apolo desafía a Cupido y hace alarde de su divinidad sobre la luz que le permite ver y conocer todo, el niño responde, no sin cierta insolencia, que esa condición omnividente debió servirle para ver las impúdicas acciones de Venus que él fue a denunciarle en ese preciso momento. La respuesta del dios sol, a pesar de estar basada sobre la tradición astronómica del mito que comparte con su hermana Diana, se relaciona con tópicos humorísticos típicos como la ideología misógina:²⁸

APOLO
Mi luz, que el mundo divisa,
en dos polos se reparte.
Mientras iba al de Calixto,
la Luna, mi hermana, fue
la que en mi lugar dejé,
y ella sin duda lo ha visto.
No me ha querido decir
su injusta conversación,
porque adora a Endimión;
antes la quiere encubrir;
que bien saben las mujeres,
unas por otras, amando,
ya callando y ya negando,

²⁷ Sánchez Aguilar, como vimos en la última cita, señala que la comedia evoca en más de una ocasión temas y motivos de la tradición helenística retomados por el Romancero nuevo; así, por ejemplo, parte de la secuencia de los juegos infantiles, específicamente cuando Cupido es picado por la abeja y Venus lo encuentra quejándose, es una paráfrasis dramática del romance que se inicia *Por los jardines de Chipre*, incluido en la *Flor de varios romances* (1588).

²⁸ Nos referimos a la idea de que ambos celebran una carrera, cada cual por su lado y con su respectivo carro, alrededor del orbe para explicar la alternancia del día y la noche. Para un mayor detalle sobre estos conceptos véase Pérez de Moya (1995:235 y ss. y 365 y ss.).

encubrirse sus placeres (*Adonis y Venus*, 363a).

Similar es lo que ocurre con la secuencia en la que Apolo se resuelve a intervenir en los amores de la diosa y el pastor y desciende a los infiernos a buscar a la furia Tesifonte. Martínez Berbel propone que este diálogo funciona como una forma de lo que él llama *actualización* del mito –es decir, su transformación a los códigos sociológicos, ideológicos, morales etc. de la contemporaneidad en la cual el mito es reelaborado– y que es una de las formas de la exégesis mitológica desplegada por la comedia. En este caso, la actualización proviene de la decisión de Apolo de “contratar” a la furia Tesifonte para que, transformada en un animal salvaje, se encargue de Adonis:

Conceptualmente, el recurso a Tesifonte está perfectamente integrado en la lectura lopesca del mito. Aun cuando los dioses grecorromanos no tuviesen reparo en cometer crímenes (en ocasiones bastante injustos), tampoco era infrecuente verlos recurrir a estos esbirros para que realizaran el *trabajo sucio* [...] Lo que parece más producto de la actualización que podría denominarse sociológica es el ofrecimiento de Apolo a Tesifonte si cumple con su misión (2003:88-89).²⁹

Es importante tener en cuenta en este segmento, las observaciones que señala Sánchez Aguilar con respecto a los recuerdos de Orfeo que se evocan a partir de la presencia de Apolo en los infiernos y la vinculación que esta visita entabla con escenas típicas de un género cómico:

En mi opinión, es muy posible que Lope se inventara la visita de Apolo al Hades por inspiración de la leyenda de Orfeo, el célebre cantor de Tracia que bajó a los infiernos para rescatar a su esposa [...] Del mismo modo, en la comedia de Lope, los habitantes del infierno quedan maravillados al ver la luz solar de Apolo: Sísifo abandona su peñasco e Ixión su rueda, las cincuenta hijas de Argos se olvidan de sus tinajas, Caronte suelta los remos de su barca, Radamanto aplaza sus juicios y el can Cerbero acalla sus feroces ladridos de guardián. Es decir que el resplandor deslumbrante de Apolo provoca en los condenados los mismos efectos de suspensión que la música de Orfeo. Lo curioso es que el referente mitológico no se presenta en estado puro. Y es que, en un gesto de irónico eclecticismo, Lope mezcló el recuerdo de Orfeo con una situación casi costumbrista muy propia de sus comedias de capa y espada: la del caballero que acude a una taberna para contratar un espadachín y pedirle que acabe con un rival amoroso. Como si fuera un galán de Sevilla en vez de un dios del panteón olímpico, el Apolo de Lope recurre a la furia Tesifonte para que ejerza como sicario: le dice a quién ha de matar, de qué manera y por qué precio (2010:44-45).

²⁹ “Si aquella vida acabas / te prometo cien libras / del oro de la Arabia / para unas armas bellas” (*Adonis y Venus*, 365a).

De este modo, la escena que parecería destinada a producir el riesgo trágico³⁰ termina enlazándose con un motivo típico de otro género (orientado principalmente a la comicidad) en virtud de lo cual pierde toda posibilidad de dirigir el desenlace hacia la órbita trágica.

La otra comedia que sigue un planteo genérico similar es, como dijimos, cronológicamente la última del corpus mitológico: *El amor enamorado* donde, recordemos, se verifica el gesto más osado de innovación argumental respecto de la base mítica, ya que Lope introduce una trama producto de su invención que se enlaza sin fisuras a la historia mitológica: Apolo, tras haber sufrido el drama de su desafortunada historia amorosa con Dafne, pide ayuda a Diana para que Cupido sea castigado. Diana promete devolverle al dios amor lo que les ha hecho padecer a hombres y dioses y enamorarlo de una pastora que no le muestre correspondencia. En este caso, la falta de reciprocidad amorosa no se debe a un desdén constitutivo ni asumido como bandera (como ocurría con Dafne) sino a que Sirena, la pastora en cuestión, ya está comprometida con el pastor Alcino.

El reflejo de lo mitológico en clave familiar también se verifica en esta pieza. La ambientación espacial es, del mismo modo que en *Adonis* y *Venus*, el bosque mitológico que permite la convivencia no conflictiva de dioses y hombres. Además, las acciones y atributos de las divinidades son presentadas, como dijimos, con un tinte de cotidianeidad que contribuye a la percepción lúdica de los acontecimientos escenificados. Es un gesto que, si bien apunta a la consolidación del verosímil, lo instala en un plano de humanización que le da un tono risible. Por ejemplo cuando el dios sol persigue a la serpiente Fitón, azote del prado de Tesalia (luego Arcadia) para darle muerte y liberar a la tierra de este mal, se preocupa por aclarar que no ha dejado descuidadas sus tareas habituales, especialmente la conducción del carro: “FEBO: Dejó el carro a discreción / de Flegón y Etonte; alumbren / el mundo, y las ruedas de oro / la región etérea sulquen” (*El amor enamorado*, 245b). Este comentario no solo deleita el intelecto del público cultivado, porque apela a su fino conocimiento de la mitología, sino que introduce una imagen cotidianizada de las tareas cósmicas del dios.

³⁰ El riesgo trágico es una de las variables en función de las que Vitse define el concepto de lo trágico: “Dans le prolongement des observations du Pinciano sur la présence possible de morts et de larmes dans des pièces comiques, le ‘peril’ n’es plus mis en rapport avec la matière apparente des actions représentées, mais avec leurs implications effectives, c’est-à-dire, d’une part, avec la gravité du risque tragique qu’encourt le héros d’une trajectoire dramatique où se voient mis en jeu les fondements éthiques, politiques, mythiques, religieux ou métaphysiques de la société et de l’individu, et, d’autre part, avec l’intensité de la participation affective de spectateur que, ‘projetant sur le spectacle le propre souvenir de ses expériences émotives’, partage imaginativement l’angoisse de personnage et ressent alors terreur et commisération” (1990:320).

Idéntico efecto producen los reparos de Venus a los planes que Cupido le ofrece para castigar a Dafne que, al ser ninfa de Diana, cuenta con la protección de su sempiterna enemiga:

VENUS
[...] Venganza fuera
fácil; mas temo a Diana
que luego me dice afrentas,
mis adulterios infama,
y la red de hierro alega
con la risa de los dioses
cuando me vieron en ella
con el dios de las batallas; (*El amor enamorado*, 250a)

También las ufanías burlonas de Apolo quien, una vez que ha conquistado la hazaña de matar a la serpiente, se dedica a la enumeración descalificatoria de las proezas y atributos de sus "colegas" olímpicos.

FEBO
Vulcano es un vil herrero
¿qué importa que rayos forje?
Mercurio un tratante humilde
estafeta de la corte
de los dioses celestiales;
pues Marte, de que interrompe
la paz del mundo se alabe
y de formar escuadrones,
rizar plumas, limpiar armas,
lanzas, espadas y estoques
pues Neptuno con sus vientos
y sus delfines veloces,
¿quién puede ser? (*El amor enamorado*, 255a)

Si bien desencadena menos conflictos que en *Adonis y Venus*, la relación entre la diosa chipriota y su díscolo hijo se presenta de modo familiarizado también en esta ocasión.

VENUS
¡Vive Júpiter sagrado,
que estoy de pura tristeza
por quebrarte en la cabeza
el arco mal empleado! (*El amor enamorado*, 237a)

A lo que el pequeño replica después en un breve soliloquio: "CUPIDO: yo soy Amor; mi madre me ha reñido" (*El amor enamorado*, 237b).

La rivalidad planteada en esta comedia entre Cupido y Febo se expresa también a través de esta construcción desmitologizada, ya que los enfrentamientos verbales entre ambos abundan en burlas y comentarios irónicos. Después de que Apolo ha tenido su primer

encuentro con Dafne, en el que ella lo rechaza, pronuncia un soneto en el que se queja del desprecio de la ninfa y amenaza con no volver a dar el día. Cupido lo cruza al final del discurso y le dirige este romance:

CUPIDO
¿Adónde bueno gallardo
Febo, el del famoso tiro?
[...]
Adórame cuantas ninfas
Habitan los extendidos
campos que riega Peneo
en círculo cristalino
y más entre todas Dafne,
su hija, con quien he visto,
de las florida ribera
entre los verdes alisos,
tan tierna y enamorada,
que parece que yo mismo
la enseñaba los amores
que a tus requiebros ha dicho.
¿Cómo la dejaste ir? (*El amor enamorado*, 262a)

Cuando la situación se invierte y Cupido se transforma en desesperanzado amante, Febo no se ahorra la oportunidad de reírse del estado en el que se encuentra su rival.

FEBO
¿Cómo ha sido?
O ¿quién te hurtó las flechas del aljaba?
Ya soy tu amigo: cuéntame, Cupido,
tan grande novedad, que te prometo
sentir tus penas y guardar secreto (*El amor enamorado*, 271b).

Tanto en una como en otra pieza, las relaciones que se plantean entre los dioses y los hombres, los dioses entre sí –en carácter de protagonistas y antagonistas de un mismo conflicto– y las apreciaciones de cada uno de ellos de sus propias historias mitológicas están trabajadas bajo la perspectiva de lo familiar cotidiano. El efecto que se deriva de esta cuestión se asocia por un lado a la humanización del mito pero también, en el contexto de la escenificación teatral está destinado a desactivar la potencialidad trágica de los acontecimientos representados, ya que esa visión de lo mitológico apunta a una reelaboración lúdica de las historias. En otro sentido, este registro familiar puede entenderse como un modo elíptico de adulación cortesana puesto que en general opera una identificación entre los protagonistas míticos y los nobles que los encarnan en escena que se vería profundizada por esta posibilidad de reconocer los conflictos propios en las entidades mitológicas representadas.

b) Creación del anticlímax cómico

Las dos piezas que abordamos en este apartado se abocan a la recreación de dos mitos que contienen cada uno de ellos, un episodio metamórfico como núcleo del desarrollo argumental y que, en general, corresponde al máximo punto de tensión del conflicto mítico en cuestión. En una posible versión dramática, este instante podría estar llamado a coincidir con un clímax de valencia trágica, ocasionado por la extinción física del personaje y las reacciones dolorosas que esta desaparición debería provocar. Sin embargo, las escenas que tanto en *Adonis y Venus* como en *El amor enamorado* corresponden a las respectivas metamorfosis de Adonis y de Dafne están bastante lejos de la solemnidad trágica y se ven interrumpidas por comentarios y acciones que provocan una descarga cómica. Contrariamente a lo que podría pensarse de antemano, ese relajamiento del instante desgarrado no está puesto en funcionamiento por los agentes portadores de la comicidad sino por los mismos protagonistas mitológicos, especialmente Cupido, Venus y Febo.

Los últimos instantes de *Adonis y Venus* muestran a la diosa conmovida por la muerte de su amante y a los demás personajes de la obra (Cupido, Frondoso y los pastores) sorprendidos por la pérdida del joven cazador y admirados por su posterior conversión en flor; en el medio de esta escena, Venus realiza una curiosa promesa que desencadenará las burlas de su hijo y unas tímidas manifestaciones de desconfianza de los demás personajes:

VENUS

Ya que mi Adonis querido
es muerto, y su roja sangre
se ha vuelto en aquestas flores,
no es justo que de amor trate.
Yo me quiero recoger
entre las monjas vestales.
no me busques más, Cupido.

CUPIDO

¿Vos monja? ¡Qué disparate!
Cuando yo fuere fraile, madre;
madre, cuando yo fuere fraile (*Adonis y Venus*, 375a y b).

La humorada no termina aquí sino que se prolonga en un breve diálogo en el que aflorarán los principales tópicos de la crítica sociológica a las mujeres sobre la que se asienta buena parte de la ideología de la comedia cómica; las acciones que se le asignan a la diosa (en esta versión tan desmitologizada) son las propias de una dama de la comedia de capa y espada:

MENANDRO

Sois para monja muy dama;
Cupido os conoce, y sabe
que no lo podréis sufrir.

VENUS

Sí haré, que la causa es grande.

TIMBREO

Que vos os consolaréis,
como las mujeres hacen;
que lloran al primer día,
y al segundo hacen donaire.

VENUS

No creáis que me consuele,
ni que deje de encerrarme.

CUPIDO

Callad, madre: no creáis
que dejaréis los galanes,
las ventanas, los favores,
las joyas, los ricos trajes,
los billetes y los celos.

VENUS

Nadie en el mundo me trate,
al templo de Vesta voy;
allí no me busque nadie.
monja quiero ser, y quiero
que treinta rejas me guarden.

CUPIDO

Cuando yo fuere fraile, madre;
madre, cuando yo fuere fraile (*Adonis y Venus*, 375b).

Con estos guiños paródicos y estas burlas sobre uno de los personajes principales, mientras en la escena la ausencia de Adonis es reemplazada por una vistosa rama llena de hojas y flores, se cierra la obra. Es imposible pensar que este desenlace apunte a una visión trágica del conflicto o que esté destinado a producir la conmoción empática del auditorio. La desarticulación del climax trágico promueve un final que, si bien no se sitúa por completo en el tono de la comedia, no está signado por la muerte de uno de los personajes protagónicos, sino más bien por el permanente *sensus ludicus* que ha revestido toda la pieza.

La metamorfosis de Dafne, si bien no señala el final de *El amor enamorado*, ya que la obra continúa con el desarrollo de la trama mítica de carácter ficcional, podría también entenderse como una escena de alto patetismo: la ninfa (aunque en su caracterización lopesca es excesivamente desdeñosa y demasiado fanatizada por su pertenencia al coro de Diana, incluso

antes de recibir la flecha de plomo) pierde su condición humana tras el acoso del dios sol cegado por la pasión que le insufla el disparo de su belicoso oponente, Cupido. Febo contempla desesperado la transformación, la pérdida definitiva de su amada y mientras la ve convertirse en laurel, decide asignarle al árbol una condición sacra:

FEBO

Tú serás el árbol mío.

Laurel quiero que te llamen,

aunque en tu dura corteza

su condición se retrate,

cubriendo un alma de bronce

y unas entrañas de jaspe.

Arrojo el roble, y desde hoy

quiero de ti coronarme

desta rama haré mi frente...

DÁFNE

¡Ay!

FEBO

Perdona; para honrarte,

corona que también sea,

para ilustres capitanes,

triunfo de insignes victorias

y premio de hazañas grandes.

Tú serás la verde insignia

de Césares imperiales,

tú lauréola de ingenios

en las científicas artes,

tú de poetas honor,

que de siglo a siglo nacen (*El amor enamorado*, 268a).

De este modo, con esta sencilla inserción cómica de los *ayes* pronunciados por el árbol, un momento de enorme grandilocuencia y acentuado *pathos* se articula con un gesto de verosimilización algo grotesco, derivado de las lamentaciones del laurel por la extirpación de sus ramas.³¹

4.2.2.2 Recapitulación

Se ha intentado describir a lo largo de este párrafo, cómo funcionan los mecanismos de desarticulación de la fuerza trágica en estas dos comedias. Como hemos dicho, la comicidad como recurso no basta por sí sola para torcer el itinerario trágico de un conflicto puesto que es un componente infaltable en toda pieza del Siglo de oro.³² Sí es pertinente, como estos dos

³¹ Esta cuestión es mencionada por Ferrer precisamente como un rasgo que subraya la “tendencia a la comedia de Lope” (Ferrer, 1996:53).

³² Sin perjuicio de cómo se manifieste dicha comicidad y quién tenga la responsabilidad de desarrollarla. Nuestra afirmación apunta a que no es suficiente con identificar momentos cómicos en una obra del

casos lo prueban, identificar otros mecanismos para el establecimiento de una identidad genérica de la obra. El antecedente argumental establecía un desenlace anclado en lo trágico que era imposible obviar pero la opción por una solución que aminore la carga patética es posible y se lleva a cabo fundamentalmente a través de los dos recursos que describimos: por un lado, el tratamiento familiar y cotidiano de las entidades míticas (ya sean los personajes mismos, sus leyendas identificadoras, sus atributos, etc.) y por otro, el gesto de creación de un momento anticlimático en el instante de mayor patetismo de la historia mitológica: las metamorfosis. Ambas estrategias obturan en cierta medida el camino trágico (habilitado por la trama mítica) y le dan la posibilidad al dramaturgo de conservar la liviandad del entretenimiento cortesano y conducir el argumento a un desenlace cómico.

4.2.3 La exaltación panegírica y la neutralización de lo trágico y lo cómico

4.2.3.1 Análisis

Como hemos visto al recorrer las clasificaciones genéricas que se asignaron a las obras del corpus mitológico en el momento de su primera publicación, a *La fábula de Perseo* se le concedió la etiqueta de “tragicomedia” y *El vellocino de oro* no es denominada de ningún modo específico.

Del análisis que hemos hecho al principio del capítulo surge que la denominación “tragicomedia” es de un alcance bastante general porque, siguiendo a Oleza (*ut supra*, página 12), diremos que “todas son tragicomedias”, con oscilaciones que privilegian uno y otro extremo de la emoción que se persigue provocar.

En las dos piezas que veremos a continuación, las alternativas de lo cómico y lo trágico ofrecen algunos perfiles particulares. Las similitudes que las acercan y que justifican su tratamiento en conjunto derivan del hecho de que ambas han sido concebidas para situaciones de homenaje al monarca y articulan la dramatización de episodios heroicos, con el desarrollo de tramas amorosas. Es decir, además de su condición de espectáculo cortesano, que cuenta con la disponibilidad de todos los recursos escénicos de la representación palaciega, se suma en este caso que la pieza persigue como fin el homenaje directo al monarca ya que el protagonista, el héroe principal del mito, se homologa con el rey y las alabanzas a su figura alcanzan centralidad en diversos momentos de la obra. Es decir que, en estas dos piezas,

Siglo de oro para concluir que se atempera un desenlace trágico puesto que, como hemos precisado en el párrafo inicial de este capítulo, todas las piezas dramáticas del Siglo de oro apelan en algún momento a distintos recursos destinados a producir risa.

el gesto panegírico es el dominante; el tono triunfante de la trayectoria épica del héroe, emblema del monarca, se adelanta sobre otros elementos como la comicidad y la potencia trágica.

En el caso de la *Fábula de Perseo* puede indicarse como nota relativa a esta cuestión, el hecho de que en los primeros 670 versos de la obra no se presenta ningún recurso de descarga cómica pero tampoco se vislumbra un desarrollo orientado hacia lo trágico sino una rápida acumulación de acontecimientos, indudablemente porque la intención es contar la historia del héroe *ab origine* y se sabe entonces que las amenazas del rey Acrisio de atravesar a su hija embarazada, Dánae, con un cuchillo o de matar al bebé, una vez nacido, no van a llegar a cumplirse; la anulación de este peligro se produce por un lado, gracias a la existencia de una profecía dictada por Júpiter, y por el otro porque el héroe (aún nonato) funciona muy tempranamente como cifra de la figura monárquica:

JÚPITER

Si alientas
el curso que nunca ceses
verás nacer un mancebo
valiente, un gran capitán
donde juntas se verán
las partes de Marte y Febo (*La fábula de Perseo*, vv. 438-443).

El esquema estructural asigna un episodio fundamental de la biografía heroica de Perseo para cada uno de los tres actos que componen la pieza; así, el primer acto pone en escena los orígenes del protagonista; el segundo acto da cuenta del descubrimiento del héroe de su ascendencia divina y representa sus primeras aventuras; el tercer acto, finalmente, se concentra en la liberación de Andrómeda, hazaña que le permitirá completar la dimensión privada de su trayectoria épica, al culminar su aventura con un feliz matrimonio. Como el mismo héroe lo afirma: "PERSEO: ...¿qué importa que cante / la fama hazañas heroicas / y las del amor se callen?" (*La fábula de Perseo*, vv. 2700-2702). Se desarrolla entonces la trama amorosa, ya que se entiende que la consagración del protagonista se define tanto en su dimensión pública como en la privada.

La fábula de Perseo, además de ofrecer a Lope la posibilidad de dramatizar la historia de un héroe desde sus primeros años, la conquista de las hazañas que le valdrán fama eterna y de convocar en todo momento a un reflejo entre estas proezas y las supuestas glorias de sus espectadores destinatarios, le brinda la oportunidad de representar la fabulosa aparición del caballo Pegaso, brotado de la sangre que gotea la cabeza de Medusa, y la aparición de la fuente del Parnaso; estos dos episodios, no siempre unidos en las diversas fuentes míticas,

posibilitan la aparición de un importante núcleo de exaltación panegírica.³³ En una escena de notable despliegue de espectacularidad, en la que se apela también a la música, el nacimiento del caballo y el posterior surgimiento de la fuente traen a escena la presencia de músicos y poetas y del propio Virgilio, quien afirma:

VIRGILIO
Oíd, naciones del mundo,
al que vuestros siglos llaman
príncipe de los latinos
versos que las musas cantan.
Virgilio soy, que quisiera
no haber nacido en Italia,
por loar, siendo español
los claros reyes de España;
al soberano Filipo,
a quien los siglos aguardan
para corona del mundo
y sol de la esfera de Austria;
a sus prendas, que han de ser
gloria de España y de Francia,
porque coman sus leones
flores de lises doradas (*La fábula de Perseo*, 1793-1808).

Esta alabanza es completada en el comentario de los músicos que representa un gesto auto referencial mediante el cual, el poeta se corona a sí mismo como el heredero de la tradición épica invocada:

Músicos
Vendrán los siglos dichosos
aunque parece que tardan,
en que habrá nuevos Virgilios
que cantarán su alabanza (*La fábula de Perseo*, 1813-1816).

La presencia de estos elementos da cuenta del objetivo predominante en la obra: sin que esta afirmación deba entenderse en desmedro de la calidad de la pieza, la ocasión de su puesta en escena frente al monarca y la voluntad de deleitarlo, no solo con alabanzas directas sino con la inclusión de elementos que pudieran ser de su agrado, eclipsan en cierta medida la concurrencia de otros dispositivos.³⁴ Pero, al mismo tiempo, esta finalidad laudatoria, que

³³ Ovidio relata el nacimiento de Pegaso a partir de la sangre de Medusa: “[...] le arrancó la cabeza del cuello y que de la sangre de su madre nacieron Pegaso, veloz por sus alas, y sus hermanos” (*Metamorfosis*, 2007:348). También incluye el dato del surgimiento de la fuente maravillosa (en este caso es la fuente Hipocrene, en el Helicón) a través de la vista de Palas a las musas a las que pregunta: “Ha llegado a mis oídos la fama de una nueva fuente que la dura pezuña del alado hijo de Medusa ha hecho brotar. Este es el motivo de mi viaje; yo vi nacer a éste de la sangre de su madre” (*Metamorfosis*, 2007:361-362); Bustamante también consigna en el relato el nacimiento del caballo –que aparece incluso en las ilustraciones– y de la aparición de la fuente.

³⁴ Así pasa, por ejemplo con los rasgos cómicos de la pieza (acotados y escasos) que serán trabajados en el capítulo pertinente.

pretende el contenido cortesano, determina la incorporación de otras vertientes genérico-temáticas que se asocian con la mitología en la construcción de esta biografía heroica. Ferrer, por ejemplo, afirma: “El *Perseo* asume temas y motivos de gran tradición cortesana: no sólo ya el tema mitológico, también el caballeresco con el que aparece, en ocasiones, entremezclado” (Ferrer, 1991:166).

Sánchez Aguilar a este respecto sostiene que:

Más allá de buscar la satisfacción de sus dos mecenas, Lope procuró agradar en general al público cortesano que asistió al estreno de su comedia. Como sabía que la gente de la nobleza sentía predilección por la literatura caballeresca, injertó elementos de esa tradición literaria en su rescritura del mito de Perseo. Con notable sagacidad, se percató de que el hijo de Dánae había tenido una vida muy semejante a la de Amadís de Gaula, pues los dos fueron alumbrados de forma clandestina, aceptaron los retos más difíciles sin ceder nunca a la flaqueza del miedo, lucharon contra monstruos aterradores, enamoraron a una princesa y habitaron un mundo donde la magia era común. A sabiendas de que el mito que manejaba tenía las trazas de una arcaica fábula caballeresca, Lope situó a Perseo en un mundo que recuerda más a la Inglaterra fingida del rey Arturo que a la Grecia de Homero o de Pericles (2010:80).

Aunque no compartimos la totalidad de las afirmaciones puesto que éstas se proyectan sobre el total de la comedia y, en nuestra opinión, solo podrían aplicarse fundamentalmente al segundo acto, sí es cierto que existen varios recuerdos del universo de la caballería en las aventuras que recorre Perseo. La derrota de Medusa está trazada como un episodio tradicional de la literatura caballeresca en el que el héroe debe vencer las guardas de un castillo y derrotar un gigante³⁵ para luego encontrarse con la Gorgona quien intenta seducirlo mediante adulaciones y le promete un futuro de portentosos lujos si opta por abandonar el camino virtuoso de sus aventuras y quedarse con ella.³⁶

³⁵ Debe tenerse en cuenta también que este episodio cuenta con un trasfondo alegórico que es el que ha sido comentado en el capítulo precedente, página 53 y ss.

³⁶ También ha sido interpretada como una evocación ariostesca la locura del príncipe Fineo, enamorado de Andrómeda, que es víctima de un ridículo furor cuando la muerte de la joven es considerada inevitable: “Cuando se entera de que la princesa va a ser sacrificada, Fineo decide exiliarse en el campo, donde obra a modo de un Orlando enloquecido: corre medio desnudo blandiendo unos ramos, no se reconoce a sí mismo cuando se ve reflejado en el agua y pide en matrimonio a una pastora llamada Jacinta porque la confunde con su querida Andrómeda” (Sánchez Aguilar, 2010:76). Respecto de la cura final de Fineo, obrada por Perseo con el escudo de Palas, dice Sánchez Aguilar: “Mi opinión es que, a la hora de idear esa solución maravillosa, Lope recurrió de nuevo al *Orlando furioso*, donde también hay un personaje que recobra el juicio por medios sobrenaturales: se trata de Astolfo, que sube a la luna, encuentra su razón guardada en una redoma y la recupera sorbiéndola por la nariz” (2010:78). Quizás no sea necesario extender tanto la influencia ariostesca, ya que en la fuente mítica (Ovidio y luego Bustamante) Perseo convierte a Fineo en piedra con la cabeza de Medusa porque este mantiene su rivalidad con el hijo de Zeus y pretende recobrar a Andrómeda. En la comedia, al anularse como rival amoroso, no es extraño que el escudo, que había obrado ya algunas maravillas, pudiera sanar a Fineo para convertirlo en el marido de Laura, deuteragonista de Andrómeda y enamorada del príncipe desde

Es evidente entonces, como lo venimos sosteniendo, que la obra privilegia el gesto encomiástico por encima de los demás. La historia heroica del hijo de Dánae es puesta en escena para alabar por elevación las calidades de los reyes, príncipes y nobles comprendidos en el auditorio. De este modo, las potencialidades trágicas del argumento son expulsadas y el despliegue de comicidad es reducido y está asociado, como se verá en el capítulo correspondiente, a la apelación a ciertas evocaciones literarias bastante sofisticadas.

El vellocino de oro es una obra de extensión breve, introducida por una larga loa que prescinde de la división en actos y solo registra una interrupción destinada a producir un cambio de ambientes (del exterior al interior) y, además, justificada por la necesidad que expresa la indicación textual: "aquí se divide la comedia para que descansen con alguna música" (*El vellocino de oro*, 118).

Esta pieza es un ejemplo extremo de lo que hemos llamado la neutralización de los elementos trágicos y cómicos ya que prácticamente no existen momentos de descarga humorística. No hay agentes portadores de comicidad y todos los personajes que participan de la escena ostentan dignidad monárquica (aunque se trate de reinos distantes en el tiempo y el espacio y aunque su identidad esté cubierta por el disfraz). El objetivo primario de la pieza, la glorificación del poder real, avanza sobre todos los otros aspectos dramáticos como el enredo, el conflicto y el humor.

Sin embargo, la obra no renuncia a incorporar elementos tradicionalmente asociados a la dramaturgia aurisecular como la presencia de conflictos amorosos, parejas desencontradas y tristes faltas de correspondencia sentimental. En su análisis de la comedia, Díez Borque señala:

Lope articula los conocidos motivos de los cruces y recruces amorosos, con diferente correspondencia entre los enamorados, y el mito del vellocino de oro [...] Dentro de este entramado de cruces de amor, quizá lo más importante sea la ausencia del gracioso, pieza clave del mecanismo de la comedia que da un tono distinto a la obra, coherente con el sentido mayestático de esta función cortesana (1995:172).

En la loa que precede la obra, segmento de presencia habitual en las representaciones cortesanas, ya se subraya la intencionalidad mayestática de la que habla Díez Borque. Participan cuatro figuras alegóricas –Fama, Envidia, Poesía y Música– cuyo diálogo abunda en continuas presentaciones hiperbólicas de los monarcas.

siempre. Por su parte, García Fernández hace una observación pertinente sobre Fineo y su amigo Ismenio: "Ambos parecen una cómica pareja formada por caballero y escudero, lo que nos recuerda a Don Quijote y Sancho Panza, pero en este caso sin ni siquiera ir a lomos de Rocinante y del rucio, ya que no llevan caballo" (2007:187). La acotación de esta escena indica que Fineo "va mal armado, como quien viene a caballo y con lanza, y Ismenio el escudero" (*La fábula de Perseo*, 154). Extenderemos algunas observaciones sobre este personaje en el capítulo dedicado a la comicidad.

FAMA

Pero aunque tantas parecen
mis lenguas, hoy enmudecen
viendo con tanto valor
un Alejandro mayor,
pues dos mundos le obedecen (*El vellocino de oro*, vv.46-50).

Y otro personaje de la Loa:

ENVIDIA

Lejos de las señas voy:
errar el sitio podía:
¡oh, qué venturosa soy!,
pues a este jardín venía
y dentro del cielo estoy.
Presumo, deidades bellas,
que estoy en él, pues por ellas
es fácil de conocer
que tierra no puede ser
donde hay sol, luna y estrellas (*El vellocino de oro*, vv. 81-85).³⁷

La historia del vellocino de oro es referida desde sus remotos comienzos cuando los hermanos, Friso y Helenia –expulsados del reino parental por envidia de la madrastra– arriban a las costas de Colcos montados sobre un carnero dorado, tras haber sido salvados de las aguas por la piedad de la ninfa Doriclea. El carnero debe ser sacrificado a Marte y su piel dispuesta en el templo, cuya descripción le da a Lope la oportunidad de introducir un nuevo elemento de exaltación panegírica. En un detenido discurso, el dios de las batallas describe los diez retratos que coronan las columnas de su santuario y que corresponden a los nueve de la fama más uno: Carlos v.³⁸

³⁷ Las hipérboles continúan a través del tópico de la limitación del arte humano para retratar o decir la perfección (ya adelantado en la mención de la Fama que enmudece frente al rey) que remata en el recuerdo mitológico de Faetón: “ENVIDIA: Aquí se turbara Apeles / viendo sus luces mayores, / y dejara los pinceles / aunque le dieran colores / los jazmines y claveles. / Aquí Virgilio dejara / la pluma, en el mundo rara, / pues para mirarlos sólo / todos sus rayos Apolo / en medio del cielo para. / No es alabaros mi intento / que si tanta perfección / fiara a mi entendimiento / cayera, como Faetón / al mar de mi atrevimiento” (*El vellocino de oro*, vv. 91-105).

³⁸ A propósito de los dos reemplazos que Lope realiza en la lista de héroes que van a constituir los Nueve de la Fama (más allá del agregado de un décimo integrante), Sánchez Aguilar propone que la primera sustitución –Judas Macabeo por Moisés– puede estar originada en un “lapsus, si Lope trabajaba de memoria” (2010:167). Sin embargo, en la segunda alteración –Godofredo de Bullón por Bernardo del Carpio– “Lope operó el cambio para portarse como un buen patriota, pues reemplazó a un héroe de origen francés por el altivo caballero castellano al que se le atribuía el inicio de la Reconquista. Pero, además, al evocar a Bernardo del Carpio, estaba llevando a cabo una solemne reivindicación de sí mismo. Como se sabe, Lope se había declarado descendiente de aquel remoto guerrero castellano y había llegado a decorar la portada de algunos de sus libros con las diecinueve torres del escudo de los Carpio, lo que había motivado el reproche burlón de Góngora” (2010:167-168). Profeti, por su parte, con respecto a la primera sustitución apunta que Lope había elaborado varias listas de hombres ilustres que menciona en otros textos como las *Fiestas de Denia*, el soneto 24 de las *Rimas*, *La hermosura de*

MARTE

Décimo destos que la Fama nombra,
manda poner sobre esta basa y plinto,
con la ferocidad que al Cita asombra,
al Marte de la tierra, a Carlos quinto; (*El vellocino de oro*, vv. 613-616).

[...]

La venturosa edad que está esperando
dorado el siglo de mayor tesoro,
de tres Filipos le verá adornando
el católico pecho entre aspas de oro; (*El vellocino de oro*, vv. 629-632).

[...]

Y ojalá que llegara a la dichosa
del gran Felipe cuarto el vellocino;
que destos animales la espantosa
furia domara su valor divino;
que del bridón rigiendo la espumosa
boca, y vibrando el temple diamantino,
los deshiciera con valor profundo,
que en años diez y siete asombra el mundo (*El vellocino de oro*, vv. 637-644).

Hemos apuntado en el capítulo anterior (a través de una cita de Martínez Berbel, 2003) que la fábula de Jasón daba a Lope de Vega el material idóneo para los elogios a la casa real, ya que el emblema del Toisón de oro tenía un vínculo profundo con la dinastía de los Austrias, de manera que la representación de la conquista del tesoro de Colcos por un héroe griego habilita la identificación directa de los grandes maestros de la orden (entre los cuales figuraban los Habsburgo españoles) con el protagonista de la obra. Este enlace está expresamente establecido cuando Marte señala a Jasón como el héroe a quien está reservada la proeza de llevarse de su propio templo la reliquia consagrada a su divinidad:

MARTE

A ti solo se debe, a ti se guarda
la empresa del dorado vellocino;
a ti, por quien el mar humilde aguarda
que rompa su soberbia lienzo y pino;
así le agranda la facción gallarda
con que esparciste del pintado lino
las flámulas al viento, que las flores
dejó por ocuparse en sus colores (*El vellocino de oro*, vv. 1996-2004).

Finalmente, la alabanza proléptica en boca de Jasón –una vez conquistada la empresa– termina de sellar esta asociación y de fijar una sucesión virtuosa a la que el argonauta da origen y el monarca español, ilustre cabo.

JASÓN

Quito el vellocino de oro:
¡oh prenda, oh joya, oh trofeo,

Angélica en las que el tercer miembro de la tríada de caballeros judíos suele ser oscilante: Gedeón, Moisés o Judas Macabeo (2007, 97 nota al verso 534).

que estimo después que sé
que has de coronar los cuellos
de los monarcas de España,
cuando esté mayor su imperio!
Y entre ellos el gran Felipe,
cuarto en nombre, aunque primero
en soberano valor
y en divino entendimiento,
¡Oh! ¡Si quisieran los hados
que aquellos felices tiempos
viera yo, cuando enlazara
con felice casamiento
la flor de lis de Borbón
de Felipe cuarto el pecho! (*El vellocino de oro*, vv. 2051-2066).

Esta premonición mayestática tiene más de un punto en común con la que relevamos para la *Fábula de Perseo* puesto que un personaje de enorme prestigio en la tradición clásica (como Virgilio, Marte o Jasón) invoca el futuro de grandeza de la nación española, lamenta no estar presente para verlo y además, vaticina las uniones matrimoniales con las infantas francesas.

Tristemente, todas estas alabanzas emitidas por el argonauta no llegaron a oídos del rey porque poco después del primer encuentro a solas de Jasón y Medea en un jardín, antes de la ejecución de la hazaña del vellocino, “todo el aparato fue jurisdicción del fuego”³⁹ y la dramatización nunca llegó a su fin.

4.2.3.2 Recapitulación

Estos ejemplos muestran que cuando la mitología sube a escena para alabar la figura de algún poderoso, el tono triunfante se desempeña como factor de cancelación de toda posible irrupción de lo trágico a la vez que repliega la comicidad a escasos momentos que, curiosamente, no siempre están protagonizados por el agente portador de comicidad.

Por otra parte, los mitos elegidos para la dramatización cortesana de exaltación monárquica comprenden un instante de profecía laudatoria en la personajes de la tradición clásica proyectan el futuro victorioso de los monarcas o sus descendientes.

Sin embargo, esto no significa afirmar que se descartan otros componentes característicos de la dramaturgia aurisecular puesto que por muy orientada al encomio de la figura real que estén estas piezas permiten de todos modos el ingreso y el desarrollo de una importante trama amorosa.

³⁹ Hurtado de Mendoza *apud* Menéndez Pelayo, 1968:252.

4.2.4 Ficción y comicidad

4.2.4.1 Análisis

Hasta el momento, nuestro examen no ha considerado en detenimiento las transformaciones argumentales operadas por el dramaturgo en los hipotextos sobre los cuales trabajó sus obras mitológicas, principalmente porque, en las piezas consideradas, las modificaciones sufridas por las historias de base tienen más que ver con la adaptación al molde dramático (incorporación de personajes secundarios y conflictos derivados de sus relaciones, pequeños cambios en elementos de las leyendas para dotarlos de mayor verosimilitud o para establecer una relación causal que justifique ciertos acontecimientos, etc.);⁴⁰ en los casos que estudiaremos a continuación, la presencia de elementos ficcionales interviene directamente en el desarrollo del argumento y ello parece tener un carácter concluyente en la condición genérica de la obra. En estos ejemplos, la tragicomedia es amablemente guiada al risueño imperio de la comedia.

El primer caso que incluimos en este apartado es el de *Las mujeres sin hombres* que ofrece un ejemplo bastante claro de propuesta cómica. Su intención lúdica, su inclinación jocosa y el tratamiento suavemente irreverente de ciertos códigos y parámetros culturales la inscriben claramente dentro del molde de la llamada comedia cómica. Es el único caso en el que Lope se ve libre de un relato previo que condicione el desarrollo del argumento de la obra. Los personajes que protagonizan la comedia (amazonas y héroes griegos) son conocidos por su pertenencia al mundo mitológico pero están representados según rasgos bastante generales y sus conocidas hazañas son invocadas permanentemente para asegurar el reconocimiento inequívoco del público.⁴¹ Las protagonistas femeninas, las amazonas, tal vez conformaban un grupo con cuyas individualidades el auditorio se encontrara menos familiarizado pero, por otra

⁴⁰ Para esclarecer algo más los alcances de esta afirmación, puntualizamos que no son consideradas operaciones de transformación sobre la base mítica, por ejemplo, el agregado de las historias secundarias protagonizadas por los pastores en *Adonis y Venus*, la fugaz intervención de Lisardo en *La fábula de Perseo* o la presentación de Fineo como rival amoroso de Jasón en *El vellocino de oro*, así como tampoco las actualizaciones en clave caballerescas que reciben las aventuras del hijo de Danae en *La fábula de Perseo*. Estos cambios no implican una radical operación de reescritura o reinterpretación del mito sino que son los que, de modo general entendemos como ajustes exigidos por la conversión del argumento a un molde dramático.

⁴¹ El editor contemporáneo de esta comedia, García Fernández, sostiene a este respecto: "Los tres personajes masculinos que pertenecen a la tradición clásica [Hércules, Teseo y Jasón] estaban asociados desde antiguo como participantes de la expedición a la Cólquide en la nave Argos, llegando incluso a ser los únicos nombrados por Bustamante. Además, Hércules fue acompañado por Teseo, según diferentes autores, en su viaje para conquistar el cinturón de las amazonas [...]" (2008:31). En el desarrollo de la comedia, varias veces se enumeran las hazañas y conquistas ejecutadas por cada uno de estos personajes.

parte, estas protagonistas contaban con una difundida leyenda que era con toda certeza conocida.⁴² La conquista del reino de Temiscira, que corresponde a uno de los trabajos de Hércules,⁴³ es el episodio central de la comedia y consiste en un extracto argumental de matriz mitológica pero salvo estos componentes (los personajes y el conflicto central) todo lo que se sigue en la obra es invención de Lope. Al respecto del tratamiento ficcional de la materia mítica desplegado en esta oportunidad, García Fernández sostiene:

A partir de todo este material mitológico pasado por los tamices de la Edad Media y del Renacimiento, Lope de Vega crea una nueva visión, una actualización particular del mito con su ingenio y maestría para construir tipos y situaciones que tienen raíces clásicas, pero que se convierten en nuevos elementos que el madrileño sabe explotar con acierto para atraer la atención de un público ávido de nuevas tramas e historias que poder ver en el corral de comedias (2008:31).

Del mismo modo, Sánchez Aguilar, luego de analizar posibles fuentes textuales para la construcción de esta comedia, concluye que, aunque no existe una base directa e identificable, sí se puede presuponer una circulación de núcleos temáticos vinculados con este mito sobre los cuales Lope estableció su comedia:

Así que, en realidad, al escribir *Las mujeres sin hombres*, el dramaturgo contaba con múltiples apoyos míticos en que basar las sabrosas historias de amor que nos cuenta en su comedia (2010:89).

En la dedicatoria de la obra en la *Décimasexta parte* el dramaturgo se refiere a ella llamándola *comedia* e incluso extiende una actitud lúdica al desplegar con la destinataria, Marcia Leonarda, el mismo juego de bromas e ironías que recorrerán el texto dramático.⁴⁴

Uno de los rasgos que permite reconocer con rapidez la adscripción de una pieza al género cómico tiene que ver con la distribución de la comicidad entre los personajes.⁴⁵ Cuando el humor se extiende por igual entre los graciosos y los que exhiben condiciones de mayor

⁴² Nos referimos a su condición de tribu exclusivamente femenina que, con distintos grados de ferocidad, expulsaba a los hombres.

⁴³ En rigor, es la conquista del cinturón de Hipólita, reina de las amazonas; en la comedia, la ocupación de la ciudad de las mujeres funcionaría como un episodio equivalente al noveno trabajo de Hércules.

⁴⁴ Los rasgos sobre los que se funda el carácter cómico de este segmento paratextual serán analizados en el capítulo correspondiente al tratamiento de la comicidad.

⁴⁵ Así lo apunta Vitse quien establece parámetros para medir la "extensión de lo cómico" en función de los personajes que desarrollan las situaciones risibles: "Prendre la mesure de l'étendue comique –ce qu'on ne confondra pas avec une appréciation qualitative de la *vis comica* propre à telle ou telle pièce– c'est pour chaque unité dramatique analysée, dresser le catalogue des personnages effectivement générateurs du rire [...]" (1990:326). En función de este catálogo establece tres tipos de comedias a cuya segunda categoría debe adscribirse la obra que tratamos en esta ocasión: "Le second niveau est celui de la comédie comique. Cette fois, le rire n'est plus seulement produit par des êtres subalternes, au cours de scènes facilement isolables; on note, au contraire, une implication graduelle de la majorité des *dramatis personae* dans le processus comique [...] Le comique tend alors à envahir la majeure partie de la pièce [...]" (1990:326).

dignidad, se trata de una comedia cómica. En *Las mujeres sin hombres* todos los personajes son sujetos de situaciones risibles. Si bien existe un gracioso que desempeña ampliamente el ejercicio de la función cómica, no lo hace de modo exclusivo y los otros integrantes del elenco, por más que se trate de generales valientes, reinas o soldados se ven envueltos en circunstancias absurdas que persiguen la provocación de la risa.

Además de estas propiedades que se han ido mencionando y que permiten interpretar la obra dentro de las fronteras de lo cómico, existe un elemento que resulta clave para la comprensión del dominio de la coordenada cómica: se trata de un núcleo de presencia recurrente en las piezas del corpus, la consulta al oráculo,⁴⁶ que en este caso despliega una función proléptica capaz de advertir el camino que seguirá el conflicto. El contingente de capitanes griegos decide consultar a Marte en su templo puesto que, aunque están resueltos a conquistar el reino y liberar a la región del supuesto azote de las Amazonas, se resisten a enfrentarse con mujeres porque lo consideran indigno. La respuesta del dios explicita con bastante claridad lo que va a ocurrir y consiste en un anuncio dramatizado que persigue la finalidad de anticipar al público la resolución feliz del conflicto:

MARTE

Cuando, griegos valerosos,
el mayor poder del suelo
venza esos pechos famosos,
bajarán del tercer cielo
ramos de oliva amorosos;
y entonces con los leones
harán las mansas corderas
vida en perpetuas uniones (*Las mujeres sin hombres*, vv. 1112-1119).

“El mayor poder del suelo”, “el tercer cielo”, “ramos de oliva”, “leones y mansas corderas”; la selección léxica apunta a una simbología doble, cristiana y pagana pero en cualquier caso, se interpreta que el enfrentamiento entre los griegos y las mujeres de Temiscira desembocará en una boda. Y lo que termina en boda, termina bien, o mejor dicho, lo que termina en boda es comedia (Ruano, 1994). De modo que el espectador, a estas alturas, ya no tiene ninguna duda de que el tono jocoso y festivo de la obra se conservará hasta el final y que no tiene más que esperar que repetidas muestras de comicidad.⁴⁷

El segundo caso que revisaremos es el de *El laberinto de Creta* que, como hemos visto, recibe una doble denominación genérica en su primera publicación: *tragicomedia* en la lista

⁴⁶ Cuyas diferentes funcionalidades serán analizadas más adelante.

⁴⁷ Morby llega a afirmar: *Las mujeres sin hombres* is actually a farcical, a parody of the *comedia de capa y espada* in which *damas* and *galanes* reverse their usual positions (1943:201 n. 59). Estos aspectos se desarrollan más extensivamente en el capítulo correspondiente a la comicidad.

que encabeza la edición de la *Decimasexta parte y tragedia* en la dedicatoria a Tisbe Fénix. No puede negarse que, en su apertura y hasta casi finalizando el primer acto, se vislumbre un fuerte potencial trágico derivado de los acontecimientos que se presentan: el parricidio de Cila,⁴⁸ la noticia del nacimiento del Minotauro y la instauración del sacrificio de diez jóvenes atenienses como tributo al monstruo, afrontado en primera instancia por el propio Teseo, quien al final del primer acto se inviste de una dimensión potencial de héroe trágico con estas declaraciones:⁴⁹

TESEO
Teseo soy; y aunque fui
duque generoso en ella,
por la suerte me ha cabido
ser el más vil de mi tierra;
vengo a morir, con que he dicho
que no soy nada y quisiera
ser más, para que estimara
perder la vida por ella (*El laberinto de Creta*, 67a).

Esta potencialidad trágica se acentúa con el soneto soliloquio que da inicio al segundo acto:

TESEO
Cuando en el nido el pajarillo asiste
en larga noche del invierno airado,
y espera el alba, que con rayo helado
baña los montes, y los campos viste:
luego que de Jacinto y amatiste
saca el rico cabello coronado,
trueca las pajas al ameno prado,
y en los rayos del sol la noche triste.
Yo, de otra suerte, en noche oscura y fría,
de aquesta cárcel que me dio la suerte,
no doy lugar a la esperanza mía.
¡Desdichado de aquel que de tan fuerte
prisión no espera que amanezca el día,
pues ha de ser la noche de su muerte! (*El laberinto de Creta*, 68b).

Sin embargo, ya desde el comienzo de la obra –más específicamente desde la temprana aparición del gracioso Fineo– los signos de la tragedia están continuamente mitigados. La trama ficcional, que encierra varios núcleos,⁵⁰ comienza con el romance de Ariadna y el

⁴⁸ El crimen de Cila aparece temperado como suceso trágico puesto que ya ha ocurrido cuando empieza la obra y el rey asesinado es un personaje referencial. Se prescinde del macabro detalle (incluido tanto en Ovidio como en Bustamante) de la presentación de la cabeza de Niso (o, en el caso del poeta latino, su mágico mechón, sinécdoque de su cabeza) justamente porque su exhibición en escena sería, en consustanciación con la tradición senequista, un elemento bastante contundente de pertenencia trágica.

⁴⁹ En el sentido incluso de personaje que recorre una trayectoria que va de la felicidad a la desdicha.

⁵⁰ Además de la historia amorosa de Ariadna y Oranteo, se incluye el conflicto de la presencia del rival de este romance, que no es Teseo sino Feniso, y la trama que se desarrolla en el tercer acto, con el

príncipe Oranteo que se ve frustrado en los inicios y que, de algún modo, refuerza esta coordenada de probable tragicidad: la pareja ve malogradas sus ilusiones porque Ariadna es el presente de gratitud que Minos se reservó para su mejor capitán, Feniso. La escena de despedida de la pareja, versificada en décimas, invoca el imaginario de la desesperada pena de amores y la inquietud frente a la amenaza del olvido.⁵¹

ARIADNA

[...]

si obedecerle es preceto,
yo le prestaré obediencia;
pero para vuestra ausencia
corta vida me prometo

[...]

ORANTEO

Temores han de matarme
de que, puesto que juréis
que en el alma me tendréis,
estáis cerca de olvidarme.
De cuánto bien pudo darme
quien me puso en tal estado,
hoy quedo desobligado,
y de mi dicha quejoso,
pues no fuera yo dichoso
para no ser desdichado (*El laberinto de Creta*, 62a y b).

Sin embargo, todas estas situaciones se resuelven sin grandes dramatismos hacia el final del segundo acto, cuando Teseo vence al Minotauro; incluso el abandono de Ariadna, que da fin a la segunda jornada, a través de la mención topográfica de la isla de Lesbos cancela cualquier derivación infausta puesto que recuerda la presencia Oranteo, antiguo amor de la princesa de Creta, y anticipa la posibilidad de una resolución feliz;⁵² de este modo, aun las sombrías palabras finales de Ariadna carecen de prefiguración trágica:

asedio amoroso de la pastora Diana, que se engaña con el disfraz masculino de Ariadna y se enamora de ella, las fiestas de los pastores y la elección del rey y la reina del prado. También, por otra parte y dentro de la trama ficcional, se desarrolla un núcleo belicista que deriva del desafío que Oranteo le hace llegar a Teseo por el rapto de Ariadna, que es también secundado por Minos.

⁵¹ Subrayamos este detalle por el hecho de que, en el *Arte nuevo*, Lope establece ciertos parámetros para la adecuación de las estructuras de versificación a los asuntos: "Acomode los versos con prudencia / a los sujetos que va tratando. / Las décimas son buenas para quejas / el soneto está bien en los que aguardan" (*Arte nuevo*, 2009:vv. 305-308).

⁵² Es importante mencionar un detalle que Lope no deja de resaltar y es que Ariadna no ha perdido la honra en este frustrado desliz amoroso con Teseo. De otra manera, su restauración sería imposible: el segundo acto se cierra con esta sentencia en boca de la princesa: "ARIADNA: Doylas [gracias] en desdichas tantas / pues deja con honra un cuerpo / de donde se eleva el alma" (*El laberinto de Creta* 81b). No ocurre lo mismo con su par de la versión de Bustamante, que debe resignarse al catasterismo: "El dios Baccho quando vio la donzella ya hecha dueña, desamparada, muy quexosa y affligida, auiendo compassión della, abraçandola consigo la llevó al cielo y la hizo una estrella entre las estrellas" (1595:122).

ARIADNA

En estas pobres cabañas
pensaremos el remedio,
pues a los que no le hallan
ayuda la muerte presto,
para quien el dolor basta.
Sin memoriales decreta,
sin ruegos, de penas saca,
sin medicamentos cura,
y sin interés regala (*El laberinto de Creta*, 81b).

En el tercer acto Lope desarrolla una trama pastoril destinada a la resolución del conflicto amoroso inconcluso de la protagonista femenina. Ariadna permanece en la isla ocultando su identidad con un disfraz masculino; adopta las rutinas de una vida rústica, conoce las costumbres de los isleños y participa de sus fiestas. La presencia de situaciones humorísticas, muchas de ellas derivadas del cruce de género que motiva la identidad varonil de la princesa, se acentúan en este segmento de libre invención. Sobre el final, los personajes coinciden en el prado ameno y se realizan las uniones matrimoniales necesarias para acomodar la situación social de todos: Ariadna recobra su antiguo amor, Oranteo; Fedra continúa unida a Teseo y el gracioso elige para sí una pastora. Si la obra hubiera culminado con lo que la base argumental mítica proponía (el catasterismo de Ariadna), habría dado por resultado un final anodino y sin interés dramático, incluso en su tragicidad; la restauración de su situación mediante un matrimonio gustoso (que, además impide una guerra entre su padre, su antiguo amante y Teseo) define su trayectoria como cómica pues pasa “de la desgracia a la felicidad.”⁵³

En este sentido son iluminadoras las palabras de Jules Whicker que analiza la comedia en diálogo con *El arte nuevo* y establece justamente la modalidad híbrida de la comedia:

[...] Lope mantiene un pulso de hibridación, tanto a mayor como a menor escala, a medida que pasa de las modalidades heroicas de la epopeya y la tragedia a las modalidades pacíficas de lo pastoril y lo cómico, y a la vez que se desplaza desde una relación esencialmente imitativa con sus fuentes a otra libremente innovadora y transformadora –

⁵³ En este sentido, aunque con un signo de valoración negativo sobre la pieza que ya hemos apuntado en el capítulo anterior, Sánchez Aguilar precisa que la obra presenta en repetidas ocasiones, elementos que la orientan hacia la comedia de enredo; sobre la construcción del personaje de Ariadna señala: “Lope presenta así a la hija de Minos como una de esas típicas damas discretas que tanto abundan en la comedia nueva, al tiempo que recurre a uno de sus tópicos predilectos: la idea de que el amor es un maestro que despierta la inteligencia y sutiliza el ingenio” (2010:111); más adelante, en sus observaciones sobre el final del segundo acto afirma: “Por su tono funesto, el abandono de Ariadna parecía la escena previa de un gran clímax trágico: casi cabía pensar en el suicidio de la protagonista. Sin embargo, justo cuando la joven parecía abocada a la muerte, Lope le dio un giro brusco al timón y abandonó las tinieblas de Séneca para entregarse a las alegrías de Terencio, pues convirtió su obra en una especie de comedia de enredo llena de episodios frívolos” (2010:113). Si bien las observaciones de este crítico coinciden bastante con las que hemos apuntado, no compartimos la idea de que el desarrollo del tercer acto ficcional y moldeado en la comedia constituya un “giro brusco de timón” sino que el planteo a-trágico de la obra está prefigurado ya desde el comienzo.

un movimiento que parece reflejar con cierta ironía la asociación que hacen los mismos preceptistas entre la tragedia y la historicidad, por un lado, y la comedia y el fingimiento, por el otro– (2010:1098).

4.2.4.2 Recapitulación

Los casos vistos en este apartado muestran cómo la presencia de elementos argumentales que suponen un trabajo libre con la base mitológica y una inclusión bastante notable de componentes ficcionales en el desarrollo de las tramas míticas, dan lugar a un mayor despliegue de lo cómico. En los casos analizados antes de los apartados 4.2.2 y 4.2.3, la recreación del mito supone la inclusión de variantes con respecto a los antecedentes textuales, pero estas innovaciones estaban más bien en función de la actualización dramática del mito, es decir de convertir el relato mitológico en un argumento teatral acorde con los patrones de la Comedia nueva. Consideramos un caso diferente el de *El amor enamorado*, donde existe una creación mitológica *ab origine* por parte de Lope; en ese caso, el dramaturgo inventa un mito sobre la base de una estructura argumental bastante esquematizada y lo yuxtapone como tercer acto en una comedia que ya ha mostrado otros mitos en escena; distinto es lo que ocurre tanto en *Las mujeres sin hombres*, donde Lope construye una ficción graciosa con un capítulo de una leyenda bastante conocida, pero difusa en sus episodios como es la de las Amazonas, y en *El laberinto de Creta* donde el dramaturgo reescribe el final de la historia mítica para permitirle a la heroína una mejor resolución de su situación, caso bastante curioso este último, justamente por la potencialidad trágica del argumento mitológico de base.

4.2.5 *La tragedia de los celos*

4.2.5.1 Análisis

Las dos obras del corpus cuya condición genérica nos resta examinar han recibido investidura trágica desde lejanas épocas de la crítica;⁵⁴ al mismo tiempo, esta denominación ha resultado problemática porque los elementos que construyen la andadura trágica colisionan con otros orientados a desarticularla. No se trata de casos similares a los que vimos en el primer párrafo de esta sección (*Adonis y Venus* y *El amor enamorado*) puesto que en los ejemplos que veremos a continuación, la tragicidad logra imponerse finalmente o, al menos, constituye la orientación dominante.

⁵⁴ Montiano (1750: 51-55) las incluye en su *Discurso sobre las tragedias españolas*, aunque para discutir e impugnar dicha adscripción genérica; por esta razón, esta discusión es retomada por Menéndez Pelayo pero no para determinar de modo fehaciente la condición trágica de las obras –problemática que deja completamente de lado– sino para invalidar los argumentos del dramaturgo neoclásico (1965:261 a 263 y 266-267).

Estas piezas comparten la presencia de un resorte argumental de aparición frecuente en el teatro aurisecular –que interviene tanto en las tramas cómicas como en los conflictos trágicos– cuya potestad en el desarrollo de la historia amorosa de los protagonistas es, según nos parece, lo que determina la inclinación en ambos casos, hacia la resolución funesta. El dispositivo al que hacemos referencia son los celos.

Si hemos afirmado que los celos intervienen como mecanismo propiciador de argumentos tanto cómicos como del signo opuesto cuál sería la razón para concluir que la aparición de ese motivo es determinante en el diseño trágico de estas dos piezas: la característica que comparte la inclusión del “factor celos” en las comedias en cuestión es que estos aparecen una vez que las parejas protagónicas han sido consolidadas a través del matrimonio. Es decir, no son celos prenupciales que podrían llevar a la ruptura de la relación amorosa, si se confirma la causa, o que se pueden resolver a través de la disipación de toda duda y permitir que el vínculo se afiance mediante una boda, sino que el conflicto de celos se inicia una vez que los protagonistas han sellado su unión con votos matrimoniales y la desconfianza en la fidelidad de esas promesas –sin fundamento en las dos ocasiones– conduce a los personajes principales femeninos a la muerte.

La afinidad de las dos obras en función del tratamiento de este dispositivo argumental ha sido comentada por Sánchez Aguilar:

Cuando el Orfeo de Lope acude a socorrer a su moribunda esposa, Eurídice señala como único culpable de su muerte al poder nefasto de los celos. “Vida mía ¿quién te ha muerto?” pregunta Orfeo, a lo que Eurídice responde: “Tus celos, esposo mío”. Podríamos pensar que esa alteración del mito responde a razones autobiográficas, pues Lope había aprendido por propia experiencia que los celos suelen firmar la sentencia de muerte del amor. Sin embargo, McGaha apunta otra hipótesis más plausible: que Lope decidiera mezclar el mito de Orfeo con la leyenda mitológica de Céfalo y Procris, narrada en las *Metamorfosis* y llevada al teatro por el propio Lope en su comedia *La bella Aurora* [...] la leyenda de Céfalo se parece mucho a lo que Lope cuenta en *El marido más firme*: en ambos casos, hay una mujer que confía en una información falsa, acude a cierto lugar para comprobar si sus celos tienen fundamento y muere de forma trágica tras advertir la sinrazón de sus sospechas (2010:128).

La cita muestra con claridad la asociación temática que se plantea en las dos obras a partir de la inclusión del motivo de los celos y, a partir de su presencia en la construcción argumental, la pertenencia de las dos piezas al género trágico. No compartimos, sin embargo, la causalidad que Sánchez Aguilar atribuye a la utilización del dispositivo de los celos ya que, como hemos dicho, es de gran recurrencia en el teatro aurisecular y no es necesario buscar ninguna causa especial para su utilización.

Por otra parte este recurso temático no está presente en la leyenda de Orfeo según la transmiten Ovidio y Bustamante, ya que la picadura del áspid en el caso de la Eurídice ovidiana es accidental y en la del traductor santanderino es producto de la persecución de Aristeo pero no se mencionan en ningún momento dudas de Eurídice por la fidelidad de Orfeo. En la historia de Céfalos y Procris aparece el motivo de los celos de ambos, injustificados en el caso de Céfalos –pues Procris se mantiene firme en su amor conyugal, incluso tras la prolongada ausencia de su marido– y algo más entendibles para la Procris de Bustamante ya que Céfalos cede voluntariamente a los requerimientos de Aurora y no media ningún rapto (como en *Metamorfosis*) ni encantamiento (como en Lope).

Pese a estos rasgos en común, el tratamiento de lo trágico es diferente en los dos casos y puede decirse que una de las dos obras, *El marido más firme*, lleva el recorrido de la tragedia solamente hasta el final del segundo acto cuando se produce la muerte de Eurídice quien, presa de celos por su marido, se expone al ataque de Aristeo, un enloquecido amante que la persigue desde antes de su boda.⁵⁵ Luego, los propios contenidos del mito –la catábasis y el frustrado rescate de Eurídice– permiten desandar un poco el camino luctuoso y situar la historia en un final más bien melancólico antes que trágico.

Otros elementos que entran en conflicto con un armado trágico se asocian a los componentes argumentales ineludibles del mito. Así ocurre con el episodio del descenso a los infiernos que, para que cuente con alguna verosimilitud dramática, es inscripto en un arrebato de locura de Orfeo que da bastante lugar a la aparición de situaciones cómicas.⁵⁶ El momento de mayor seriedad de esta secuencia se reduce al reencuentro de Orfeo con el alma de su esposa y al breve diálogo amoroso que sostienen antes de que ella sea restaurada al reino oscuro por la impertinente impaciencia de su marido.

En cuanto a los componentes que sí parecen apuntar a un desarrollo trágico del conflicto, todos ellos acumulados en el primer acto y una pequeña parte del segundo, se encuentra por ejemplo el oráculo que recibe Eurídice cuando interroga a Venus sobre su casamiento:

EURÍDICE
Fílida: Venus, la diosa
de amor a mi casamiento
este oráculo responde,

⁵⁵ La locura de amor es otro componente que resulta común en ambas piezas. Las dos protagonistas femeninas son acosadas por sendos amantes (los dos representantes del poder pues ambos son reyes) que amenazan con llegar a extremos ilícitos si ellas no dan satisfacción a sus ruegos. En el capítulo correspondiente a la comicidad y los personajes se prestará atención más detenida a esta figura del *furor amoris*.

⁵⁶ Estos rasgos de comicidad se verán en el capítulo correspondiente.

luego verás si le entiendo;
"Breve, gustoso y perdido:"
Pues si breve ¿cómo es bueno?
que el bien breve ya no es bien,
pues le sigue el mal tan presto.
Gustoso se sigue a breve:
aquí, Fílida, confieso
que puede ser con mi gusto,
y por breve le condeno.
Después de breve y gustoso,
dice perdido: no creo
que perdido hay bien, pues ya
resulta más sentimiento
de perderle que fue gusto
adquirirle (*El marido más firme*, 141b-142a).

Existen varias discusiones en el interior de la obra sobre el significado de las palabras que la diosa le dirige a Eurídice; Fílida, antes de convertirse en rival de su amiga por el amor de Orfeo, interpreta el contenido del vaticinio en un sentido muy diferente, que se asemeja al que después decodificará el propio Orfeo, quien naturalmente perseguirá una explicación positiva del augurio, ya que es el primer interesado en que Eurídice muestre voluntad al matrimonio. Sin embargo, el oráculo funciona claramente como un anuncio dramatizado para el público, que conoce el argumento y recibe la confirmación de que, al menos en cuanto a la muerte de la protagonista, no habrá soluciones diferentes de las que propone la base mítica.

También funciona como elemento de una prolepsis trágica la caída del retrato de la joven desposada en las fiestas de casamiento junto con la extinción del fuego en las hachas de Venus e Himeneo, ambos signos precedidos por la sombría sentencia de Aristeo al empezar la boda:

ARISTEO
¡Plega a los cielos, amén,
que se vuelvan en tragedia!
[...]

FABIO
Volved, mayoral Frondoso,
el alegría en tristeza
porque Venus e Himeneo
asisten, las hachas muertas,
a las bodas de Eurídice.

FRONDOSO
Notable ruido suena

CLARIDIANO
La pared adonde estaba
pintada Eurídice bella
dio en tierra (*El marido más firme*, 153a).

Finalmente, otro elemento de anticipación o confirmación de la resolución trágica proviene de los recuerdos mitológicos que los personajes invocan y que funcionan como signos de una función premonitoria negativa:

EURÍDICE
No me puedo persuadir
que es este pastor quien dice; [Aristeo]
deidad es, deidad parece;
temo; su poder me aflige;
pero aunque como otra Daphe,
viese de Apolo seguirme,
antes laurel que traidora,
antes sin alma que libre (*El marido más firme*, 151b)

Y algo más adelante:

ARISTEO
Ya no quiero que me quiera
aquella nueva Anaxarte,
aquella Daphe laurel,
y más ingrata que Daphe (*El marido más firme*, 159a)

Una vez que el desarrollo del argumento mítico ha finalizado, cuando Orfeo regresa de su fallida expedición al inframundo, se produce la clausura de la trama ficcional cuyos elementos son rápidamente resueltos con bodas y sus consecuentes restauraciones. Además, se promete una segunda parte nunca recobrada (si es que en rigor fue escrita).

La bella Aurora es quizá la pieza más auténticamente trágica de la producción mitológica de Lope. En un trabajo anterior, particularmente focalizado en la problemática de la polimetría, me ocupé de analizar cómo el dispositivo de los celos desempeña la función de elemento determinante de la tragedia, ya que las acciones de los antagonistas de Céfalo y Floris (Doristeo y Aurora, respectivamente) pese a las constantes amenazas que sostienen y pese a su inquebrantable decisión de acosar a la pareja, no revisten nunca un peligro significativo para la tranquilidad del matrimonio. En aquella oportunidad, se presentaron las siguientes conclusiones:

Los dos amantes, a pesar de su amor constante, sucumben con demasiada facilidad al influjo de los celos y es solamente esta debilidad la que termina por establecer su separación permanente, impuesta por la muerte. Las acciones de los antagonistas, dictadas por un sentimiento incontrolable para ambos, no representan en ningún momento un riesgo importante para la continuidad de la pareja y son neutralizadas por el espíritu de fidelidad de los esposos. El sustento trágico de la obra descansa en el poder destructivo de los celos pese a la inocencia de los cónyuges en todas las acusaciones de traición y a los frustrados intentos de los rivales de quebrar su confianza (X. González, 2010:360).

Si bien el argumento se desarrolla en el primero y segundo actos a través de una trama con bastante enredo y profusas situaciones cómicas –protagonizadas en su mayoría por el gracioso pero con alguna intervención del galán protagonista–, sobre el final comienzan a acumularse signos inequívocos de un fatal desenlace, como por ejemplo, la aparición del objeto patético (el dardo de Diana, de puntería infalible) de peso decisivo en la solución.⁵⁷

DIANA
Sólo este dardo te doy,
prenda que en mucho estimé
desde que a Tebas bajé.
en cuyas selvas estoy.
No le tirará persona
sin matar a quien tirare;
no hay fiera que en monte pare,
por cuantos el sol corona;
no hay un ligero animal
que no alcance (*La bella Aurora*, 223a).

Más cerca del desenlace, cuando el objeto comienza a figurarse como “señal del daño”

Floris celosa se lo entrega a su marido:

FLORIS
Este dardo Diana
me dio para las fieras, tan dichoso
que no hace suerte vana
en tigre, en pardo, en sierpe en león, en oso
que cobardes venados
de verle se le rindan por los prados.
Este te doy, mis ojos,
porque te acuestes en aquesta ausencia (*La bella Aurora*, 232a).

Finalmente, en el instante previo al fin trágico: “CÉFALO: Haz esta famosa suerte, / dardo de Diana bella” (*La bella Aurora*, 236a).

Una vez producido el fatídico accidente, el objeto cobra un protagonismo declarado como artífice de la tragedia:

CÉFALO
¡Vive Dios, Luna sangrienta,
que de envidia diste el dardo
a mi esposa, que a tu esfera
suban mis brazos gigantes

⁵⁷ López Pinciano, al explicar los mecanismos mediante los cuales se puede desencadenar el *pathos* del espectador en la tragedia, habla de la presencia de los signos que advierten sobre el mal próximo y de la relación que entablan los personajes con estos signos: “Conviene, pues, que el poeta que quiere mover a este afecto misericordioso tenga la dicha cuenta y, para esto, se aproveche de lo que dicho está en las personas y en las cosas miserables; [...] y aprovéchese de algunas señales del autor de su daño; y diga algunas palabras, si ha de morir, hablando con las señales mismas, como lo hizo Dido a la espada de Eneas [...] (1998:350).

con más Olimpos y Flegras! (*La bella Aurora*, 328a).

Otros recursos que, de manera más general y esporádica, se abocan a provocar el temor trágico son los augurios sombríos, como el que pronuncia Aurora cuando despide a Céfalos: "AURORA: Necio, / vete pues vas por tu mal" (*La bella Aurora*, 209b); o, de modo análogo al mecanismo que vimos en *El marido más firme*, las asociaciones con heroínas mitológicas malogradas: "CÉFALO: Los dioses, dura Anaxarte / te vuelvan piedra por mí" (*La bella Aurora*, 220b).

Por último y para confirmar el tono que se ha ido potenciando a largo de las últimas secuencias dramáticas, la escena final en la que todos los personajes asisten a contemplar el luctuoso espectáculo de la accidental muerte de Floris a manos de su galán, mantiene el carácter trágico sin que ocurran los guiños desmitificadores que habíamos visto en anteriores representaciones.

4.2.5.2 Recapitulación

La verdadera tragedia parecería irrumpir en el universo mítico en aquellas piezas en las que los celos (dispositivo temático de enorme presencia y relevancia en el teatro aurisecular) constituyen el principio rector del desarrollo argumental. Las obras que comparten esta característica (*La bella Aurora* y *El marido más firme*) son las que representarían la sección más auténticamente trágica del corpus, puesto que precisamente, el desarrollo de las tramas míticas se ve reelaborado a partir del establecimiento de una relación de causalidad directa entre la pasión negativa de los celos y el final desastrado figuras femeninas protagónicas.

4.3 Conclusiones

Este recorrido tuvo por objeto poner de relieve los distintos elementos que pueden permitir el análisis de la articulación entre los argumentos míticos (con desarrollos previamente determinados) y los moldes dramáticos disponibles para su escenificación. En la mayoría de estos casos, nos parece, Lope aplicó hábilmente las estrategias de mixtura de tonos y personajes que él mismo definió en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* y logró estructurar estos argumentos en obras entretenidas y con resoluciones que rubrican una vez más la tremenda eficacia de su fórmula dramática. Desde las versiones lúdicas de los mitos metamórficos, apoyadas sobre los componentes de secularización y la creación del anticlímax cómico, las fórmulas mayestáticas en las que el componente mitológico es el espejo de la monarquía; la innovación y la creación ficcional que da lugar a un mayor despliegue de lo

cómico hasta la irrupción del conflicto de los celos que actúan como catalizadores de la tragicidad, el corpus mitológico de Lope recorre variados caminos de dramatización de las leyendas grecolatinas a través de la aplicación de las herramientas que la fórmula de la tragicomedia había logrado imponer para beneplácito de los espectadores.

5. LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO EN EL CORPUS MITOLÓGICO DE LOPE DE VEGA

5.1 Definiciones teóricas en torno a la categoría

El espacio es una entidad de enorme relevancia dentro del fenómeno teatral, una “manifestación escénica fundamental” como dice Corvin (1997) ya que el sentido completo de un texto dramático surge únicamente a partir de su despliegue espacial real o imaginario; solamente el teatro “necesita, para existir, de un lugar, de una espacialidad donde desplegar las relaciones físicas entre los personajes” (Übersfeld, 1993:108). El teatro es, en otras palabras, la espacialización tridimensional de una historia y por lo tanto, es una categoría irrenunciable en el análisis de cualquier corpus dramático. Insistimos, con todo, en que el reconocimiento de esta importancia que asignamos al signo espacial no debe conducirnos a pensar que su estudio solo es posible si sus elementos significantes, plasmados en un texto, se actualizan en una representación efectiva. Existe una dimensión lingüística, una inscripción poética de la categoría espacial que constituye precisamente el elemento material de su abordaje analítico. Para decirlo en palabras de Romanos:

Por consiguiente, para el caso específico de nuestro actual cometido, y a modo de deslinde metodológico, convengamos en que el espacio no se limita a la realización técnica de un emplazamiento escénico de la obra escrita, sino que se inscribe –se escribe– en el texto bajo la forma de las didascalias –explícitas o implícitas– pero, de modo singularmente especial, en la contextura misma del lenguaje (2002: 1524).

La cita de Romanos enfatiza la problemática que nos importa subrayar en este momento puesto que establece con claridad la trascendencia del vínculo fuertemente solidario entre el signo espacial y la palabra: el diseño espacial de una obra es, al fin de cuentas, una creación poética.

Desde hace algunas décadas, la crítica especializada ha advertido la riqueza e importancia de este componente dramático, en virtud de lo cual ha abordado su estudio desde distintas perspectivas y en seguimiento de propósitos diversos; esto ha dado lugar a la existencia de profusos instrumentos teóricos para el análisis de la configuración espacial de las obras de teatro que resultan aptos para su aplicación en los textos auriseculares. De esos materiales teóricos intentaremos dar somera cuenta a continuación.

5.1.1 Herramientas teóricas

Una de las cuestiones que la teoría teatral se ha preocupado principalmente por deslindar es la tipología de espacios que puede caracterizarse en el interior de un “artefacto teatral” (considerado en una variedad de dimensiones posibles): se tiene en cuenta que en una obra dramática se articulan diferentes niveles espaciales que es preciso establecer con claridad antes de dar inicio a cualquier lectura que aborde esta problemática.

Pavis ofrece una fundamental distinción –aplicada luego por muchos otros críticos¹ que separa el espacio dramático y el espacio escénico:

Espacio dramático: o espacio representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación. [...] Se opone al espacio escénico (o espacio teatral). Este último es visible y se concreta en la puesta en escena. El primero es un espacio construido por el espectador para fijar el marco de evolución de la acción y de los personajes: pertenece al texto dramático y solo es visualizable en el metalenguaje del crítico y de cualquier espectador que se entregue a la actividad de construcción por imaginación del espacio dramático (1990:177 y 179).

Y luego agrega precisiones sobre aspectos que ya hemos puntualizado:

Para que esta proyección del espacio dramático se realice, *ninguna puesta en escena es necesaria*: la lectura del texto basta para dar al lector una imagen espacial del universo dramático. Este espacio dramático lo construimos a partir de las acotaciones escénicas del autor y de las indicaciones indirectas en los diálogos acerca del espacio. Consecuentemente, cada espectador tiene su propia imagen subjetiva del espacio dramático (1980:179, énfasis nuestro).

Más adelante, extiende precisiones respecto de la noción de espacio escénico:

Espacio escénico o espacio perceptible en escena: es el espacio representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones. Es el espacio concretamente perceptible por el público en la o las escenas o incluso los fragmentos de escenas de todas las escenografías imaginables. Es lo que entendemos por “la escena” teatral. [...] Nos es dado aquí y ahora por el espectáculo [...] es el signo de la realidad representada (1990:177 y 181).

Por último, otro aspecto que ha sido oportunamente precisado por la crítica es el que concierne justamente al fenómeno teatral como punto de articulación entre dos “discursos”: el dramático y el espectacular.² En este sentido, Aurelio González señala:

¹ Por ejemplo Vitse (1996) que aplica estas categorías al estudio de una comedia de Calderón; o Ignacio Arellano (2001) que aplica el mismo bagaje teórico pero con un conjunto de dramas del mismo dramaturgo; o A. González (2000) que se aboca a una tarea similar con distintas obras de Lope. Es oportuno señalar que aunque todos estos estudios parten de presupuestos comunes y se guían por los mismos itinerarios teóricos ofrecen conclusiones sumamente diversas en función de los distintos recorridos analíticos que trazan.

² Este desglose entiende al discurso dramático como el componente verbal, que coincidiría con el texto de la obra, y el discurso espectacular remitiría a lo estrictamente escénico (véase para más precisiones Díez Borque, 1975).

El teatro surge entonces de la relación dialéctica (en cuanto a que ambos textos se anulan en otro) y sígnica (en cuanto que hay una relación variable de significado-significante entre ambos) que se establece entre estos dos discursos en el momento de la actualización –concreta pero efímera– del segundo de ellos en un escenario o espacio de representación (2000:23).

El estudio del espacio en las piezas dramáticas auriseculares que nos interesa abordar en esta ocasión se concentra en el espacio dramático que configura en definitiva la creación del espacio escénico y que recurre a una serie de convenciones teatrales compartidas por el público y el dramaturgo (A. González, 1993). Para establecer claramente el punto en el que se sitúa nuestra indagación, precisamos que se tendrá principalmente en cuenta el espacio en su dimensión verbal, es decir, como construcción del lenguaje. Los elementos a partir de los cuales se realizan las observaciones son precisamente componentes textuales de relevancia semántica para la construcción espacial o, como los ha denominado Arellano, los “recursos verbales de implicación espacial bien conocida” (2001:79): las didascalias (implícitas y explícitas), que remiten a las indicaciones que de manera directa o indirecta se ofrecen en el texto sobre cuestiones relativas al movimiento, la gestualidad, la ubicación escénica de los personajes, las distancias, el vestuario, la utilería es decir, todo lo que se entiende en términos generales como “marcación escénica”; la deixis o los recursos de señalamiento espacial inscriptos en la propia morfología y semántica del lenguaje; el decorado verbal y la ticoscopia, definidos por Arellano del siguiente modo:

Es una técnica, pues, bien conocida, de ampliar los límites del escenario creando un espacio en el que integrar objetos, paisajes y acciones que no pueden representarse materialmente en las tablas. La impresión de mayor inmediatez que da el teatro frente a otros géneros literarios se debe a que estos decorados verbales y efectos de ticoscopia (relato de lo que se supone ve fuera de escena un personaje en escena) se comunican al espectador como presentes y se delimitan y completan con signos físicamente presentes en el escenario. El decorado verbal fija el esquema espacial en el que los personajes se mueven, organiza las acciones y además proyecta una dimensión simbólica que ilumina el sentido de las obras (2001: 80).

Esto no implica desatender por completo la dimensión –totalmente hipotética, en este caso– del espacio escénico en aquellos aspectos en los que los elementos que se conocen sobre las posibilidades efectivas de las puestas en escena permitan esbozar alguna conjetura pertinente sobre el montaje de estas obras.

Así ocurre, por ejemplo, con la gran división del corpus en dos partes, tal como la venimos considerando: la serie cortesana y la serie de corral; separación fundada estrictamente en criterios escénicos, que se ve abonada por el diseño espacial reconocible a través del texto, marcadamente diferente para cada caso. Las exigencias de puesta en escena que se advierten

en las cuatro piezas de palacio (*Adonis y Venus, La fábula de Perseo, El vellocino de oro y El amor enamorado*) con los vuelos de los dioses, las apariciones epifánicas en altura y otros recursos de gran despliegue, presuponen una ingeniería escenográfica que supera ampliamente las posibilidades del corral de comedias.³

5.2 Los diversos espacios de la representación mitológica

El corpus mitológico presenta algunas constantes respecto de los escenarios dramáticos en los que se despliegan sus conflictos. Sin embargo, no puede decirse que el espacio mitológico en las comedias de Lope sea completamente homogéneo; existen, dentro de los ámbitos de desarrollo de las obras, caracterizaciones particulares que los resignifican, como se irá comprobando en cada caso.

Para proceder con la caracterización e interpretación de esos espacios se puede apelar en principio a una organización metodológica que los divida en función de rasgos muy generales:

- Espacios exteriores
- Espacios interiores
- Espacios indefinidos

Los criterios que determinan esta partición son comprensibles a simple vista (más allá de la necesidad de especificar un poco mejor qué espacios pueden encontrarse dentro de cada sección) aunque sí es oportuno puntualizar que el último de los tres bloques se asocia en nuestro corpus a las regiones de exclusiva pertinencia y dominio de las deidades tales como las estancias uránicas e infernales en las que la valencia interior / exterior carece completamente de sentido.

5.2.1 Espacios exteriores

La espacialidad dramática mitológica está protagonizada por el espacio exterior. Las apariciones de lugares cerrados o ámbitos reclusos son escasas y, en algunas comedias, nulas. A su vez, los espacios exteriores, en general, remiten a un entorno dominado fuertemente por la naturaleza, aludida e invocada permanentemente en su función solidaria con el sentimiento

³ Más allá de que para los cuatro casos hay evidencias documentales de otro tipo que permiten sostener la pertenencia de este subgrupo a la representación cortesana, estas pruebas en definitiva, acompañan lo que el diseño espacial ya hace visible y hacen posible que el contraste entre los dos tipos de planteos escénicos permita establecer la pertenencia de uno y otro subgrupo a cada una de las modalidades de puesta en escena.

del personaje que la menciona. No existen, salvo casos muy puntuales que serán mencionados al final de este párrafo, exteriores urbanos puesto que la ciudad está prácticamente excluida del universo mitológico.

Estos espacios exteriores cuentan con los constituyentes básicos de las representaciones bucólicas: bosques, selvas, ríos, fuentes, árboles, montes, valles, prados, costas, litorales que integran intensamente, como hemos dicho, el discurso de los personajes a través del decorado verbal.

Es importante no obviar que el hecho de que muchos de estos elementos se limiten a una representación exclusivamente verbal se asocia también a las restricciones de lo posible en materia de puesta en escena, especialmente en las décadas de formación de la Comedia nueva. A tal efecto es útil recordar las palabras de Profeti sobre esta cuestión.

De la pobreza escenográfica de sus comienzos la comedia toma algunas peculiaridades de notable importancia literaria: la descripción ambiental, a la que se dedican muchos de sus versos, nácia de la necesidad concreta de sugerir paisajes y lugares en el escenario casi vacío, de manera que el oído de los espectadores supliese a la vista (2000:105).⁴

A estos efectos resultará interesante tener en cuenta casos como el que se verifica en *El vellocino de oro*, comedia de montaje palaciego, que se representó en el Palacio de Aranjuez, en el llamado Jardín de los Negros, donde las alusiones al entorno natural evidentemente apelan al marco real de la representación, con los elementos de la naturaleza presentes en la circunstancia efectiva de la puesta en escena.

Con respecto a las menciones topográficas que se efectúan en las piezas, consideramos que conforman referencias generales de apelación a lo que colectivamente se conocían como geografías del universo de la tradición grecolatina; no entendemos que constituya un aspecto imprescindible del análisis espacial determinar por qué Lope situó los acontecimientos en tal o cual locación (especialmente en aquellos casos en los que se aparta del emplazamiento geográfico habitual del mito). Los sitios de escenificación de las tramas míticas llevan los nombres de los territorios vinculados a sus localizaciones tradicionales: Arcadia, Chipre, Argos, Acaya, Tiro, Colcos, Atenas, Creta, Lesbos, Tebas, Temiscira, Tesalia, Tracia; pero en varias oportunidades hay variantes respecto de lo que indica la tradición, inclusión de nuevas topografías o traslaciones inexplicadas de un lugar a otro que, al no originar consigo ningún

⁴ Un caso representativo de esta cuestión se verifica en las extensas descripciones del palacio de Aurora en *La bella Aurora*, comedia de corral en la que frente a la imposibilidad de materializar en escena la morada mágica de la ninfa se recurre a la descripción enfática y suntuosa de sus características.

cambio en la dimensión dramática del espacio, tienen –según nuestro parecer– poca o ninguna pertinencia para el análisis. Entendemos que estas referencias apuntan principalmente a reforzar la verosimilitud de la tradición que se narra y no soportan un valor simbólico especial en tanto territorios específicos; por el contrario buscan legitimar la autenticidad de una tradición mítica.

Por último, estos exteriores bucólicos admiten distintas caracterizaciones en función de lo que sus idealizados espacios admiten; es decir si bien se trata en todos los casos de espacios conformados por los elementos que ya enumeramos, que dan lugar a la presencia de pastores y a la inclusión de tópicos temáticos que tienen que ver con la coordenada literaria de la pastoril, las características de esos *prados amenos* no son siempre iguales y, en principio, consienten una primera gran división:

- El espacio utópico
- El prado ameno

Además, aunque en apariciones muy escasas, se constata la presencia de exteriores urbanos.

5.2.1.1 El espacio utópico

Existen ejemplos en los que las propuestas espaciales privilegian un escenario bucólico, completamente idealizado, donde se produce la convivencia (no cuestionada desde el verosímil) de los dioses, las ninfas, los faunos y los pastores. La configuración espacial está completamente dominada por el ámbito exterior, con excepción quizá de la presentación de algún templo o lugar reservado para la consulta oracular, cuyo análisis reservamos para el final del capítulo. Este espacio no alterna con ninguno que pudiera apelar a un imaginario más realista o cotidiano ya que los personajes no mitológicos de estas obras (en su mayoría pastores y algunos rústicos) se desenvuelven también en este marco de perfil utópico sin aludir en ningún momento a acciones o locaciones que pudieran despertar alguna asociación con un verosímil realista.

Ferrer ofrece una caracterización de este espacio que ya hemos invocado páginas atrás (capítulo 4, p. 103). Si bien esta mención es muy sucinta resulta lo suficientemente clara como para situar un punto de partida:

Estas dos historias [*Adonis y Venus*, de Lope de Vega y la anónima *Fábula de Dafne*] se desarrollan en un mismo marco, el bosque mitológico por donde campan a sus anchas dioses y pastores, se imbrican tan sólo en algunas ocasiones, y sin que ello suponga repercusiones respectivas en la acción de cada una de ellas: los pastores actúan como grupo para exponer su admiración y gratitud a Apolo, que los ha liberado de la serpiente Pitón, y acuden en grupo a recibir los premios de los juegos Pitios, establecidos para conmemorar la hazaña, y otorgados por Apolo y Diana, junto con Dafne y Efire, las ninfas (1999:149).⁵

Esta convivencia entre seres de distinta condición no es, por sí misma, fuente de conflictos. Antes bien, parecería que el origen de las sucesivas crisis que movilizan la trama son siempre las rivalidades, los celos y las diferencias entre los dioses.

Existen dos comedias en las que este tipo de espacialidad es absolutamente dominante: *Adonis y Venus* y *El amor enamorado*. Como ya hemos dicho en otras oportunidades, ambas dramatizan mitos protagonizados por parejas formadas por dioses (Venus y Apolo) y mortales (Adonis y Dafne) razón que determina una extensa participación de personajes olímpicos en el desenvolvimiento de la trama. También apuntamos en el capítulo anterior que esta presencia permanente de los dioses en escena y la necesidad de amenizar el dramatismo de los sucesos representados conducían a que las acciones de las criaturas celestiales estuvieran pasadas por el tamiz de la cotidianeidad. Pero, como vemos, eso no lleva aparejada una renuncia a la idealización del espacio diseñado sobre esta perspectiva utópica que se intenta precisar. Los dioses circulan por este marco de localización geográfica enmascarando su divinidad bajo el llamado “traje humano”.⁶ Así ocurre, por ejemplo, en la primera interacción directa entre hombres y dioses que se verifica en *Adonis y Venus*. La diosa, tras su primera aparición, acaba de sufrir la primera de muchas rebeldías de su hijo, quien la ha dejado sola en escena; previamente, ella ha construido un entorno espacial idílico apelando al uso de verbos sesoriales e incorporando, a través de un discurso fuertemente apoyado en los deícticos, los componentes del lugar:

VENUS
[...]
Si mariposas
no es caza que ha de servir

⁵ Nótese que, si bien Ferrer está hablando de la anónima *Fábula de Dafne*, fechada en torno a 1599, la interacción entre personajes divinos y humanos en el ámbito que ella describe es aplicable a *El amor enamorado* de Lope, que recrea el mismo mito.

⁶ En ambas obras las menciones topográficas indican que la acción se desarrolla en Arcadia; pero en ambas hay movimientos de traslación espacial que no se explican: las menciones de Chipre que aparecen en *Adonis y Venus* pueden tener origen en varias razones: la relación de Venus con esa región y la mención del romance que comienza “Por los jardines de Chipre” que, como ya vimos (capítulo 4, n. 27), integra el tejido intertextual de la obra. Menos claro es el caso de *El amor enamorado* cuya acción inicial transcurre en Tesalia (según afirmaciones de los personajes) y luego se desarrolla en Arcadia.

a tu gusto, entre *estas rosas*
tórtolas *siento* gemir.
Ellas y otros pajarillos
te podrán entretener,
o *destos verdes junquillos*
puedes a *esta sombra* hacer
jaulas en que tengas grillos.

[...]

Temerosas liebres *miro*
por *esos bosques* agora;
tira alguna, y del pellejo,
como Hércules, te viste (*Adonis y Venus*, 345a y b; los desatacados son míos).

De este sitio se retira Cupido y luego ingresa la pastora Camila que inmediatamente ve a Venus sola y, pese a que la intuye, no puede reconocer del todo su condición divina:

CAMILA

Pero ¿qué pastora es ésta
que nuestra ribera mide?
¡Qué hermosa! ¡Qué bien compuesta!
¡Qué rayos de amor despide!
Quiérola hablar. Si eres diosa,
perdóname ninfa hermosa;
mas si eres humana prenda,
haz que de tu boca entienda
tu enigma difícilosa.
¿Eres, dime, desta sierra,
o extranjera? (*Adonis y Venus*, 346a).

Esta cita comprueba que la presencia enmascarada del dios no es un fenómeno atípico en este marco espacial. Los rasgos de la divinidad, con todo, pugnan por salir y los disfraces no siempre resultan eficaces. Sin embargo, Venus no se identificará hasta que se produzca, inmediatamente después de su breve diálogo con Camila, el encuentro con Adonis a quien le dirá: “VENUS: Venus soy, / que sólo a buscarte vengo / de la esfera donde estoy” (*Adonis y Venus*, 349a) y será su condición divina lo que obligue al joven –configurado previamente sobre el modelo del desdeñoso de amores– a responder a los requerimientos amorosos que le formula la diosa:

ADONIS

Tu talle, tu bizarría
y tu deidad, de que arguyo
mi dicha con osadía,
me fuerzan a ser más tuyo
que tú pretendes ser mía (*Adonis y Venus*, 350b).

Un ejemplo parecido se registra en el encuentro entre Venus y Frondoso, el pastor gracioso:

VENUS

Fronroso, ¿de qué vienes tan atónito?

FRONDOSO

Pastora celestial, belleza angélica,
¿quién eres tú, que de mi nombre rústico
te has acordado cuando aquestos bárbaros
me tienen por león, por serpiente rígida,
que unos me llaman toro y otros sátiro?⁷

VENUS

Una extranjera soy, que de las márgenes
del Erimanto vine a vuestros límites.

FRONDOSO

Si no eres Venus o la luna errática,
Ariadna serás, serás Andrómeda,
imagen ya de la celeste máquina.
Mas ya que te disfraza el mortal hábito,
oye el suceso en este breve epílogo (*Adonis y Venus*, 360b).

Con intuición más eficaz que la de la pastora Camila, Fronroso es capaz de reconocer la identidad divina aunque tampoco en esta ocasión, esa identidad es confirmada luego por la diosa.

En definitiva lo que muestran estos ejemplos es que la convivencia de dioses y humanos en el mismo plano espacial no es conflictiva y que el disfraz pastoril de los *Superi* no resulta suficiente para que su naturaleza divina quede completamente oculta. Pero la particularidad que tienen los ejemplos citados (frente al que vamos a considerar a continuación) es que representan un tipo de interacción entre lo divino y lo humano que se da a través de un movimiento horizontal. En el encuentro entre Venus e Hipómenes –cuando éste invoca a la diosa para que lo ayude a vencer a Atalanta en la carrera– la interacción de planos se produce con un movimiento descendente del nivel uranio hacia la tierra y este desplazamiento se produce a través de la aplicación de un recurso escénico, precisado por la didascalia explícita que describe la epifanía fastuosa.

Venus, que baja del cielo en una nube cerrada, de la cual salen muchos pajarillos. Algunos cupidillos en la nube. Música. Hipómenes (*Adonis y Venus*, 355b).

La respuesta de Hipómenes testimonia que el reconocimiento es inmediato no solo por la ausencia de máscaras sino porque la disposición espacial que determina el movimiento de

⁷ Es interesante notar que, a propósito de identidades no manifiestas, Fronroso está atravesando un castigo que le impuso Apolo y que consiste en mudar de manera sorpresiva y permanente su aspecto exterior y “convertirlo” en algún animal. Por esta razón, nadie en el prado lo reconoce y, por el contrario, todos le temen; de ahí su sorpresa al ser nominalmente identificado por Venus.

arriba hacia abajo es señal suficiente, también para los espectadores, de la pertenencia de ese personaje a un plano superior.

HIPÓMENES

¡Reina de las estrellas, y lucero
que aposentas al sol cuando se acuesta,
madre de amor, retrato verdadero
de la piedad, los cielos hagan fiesta
a tu nombre divino, y los amores
siembren sobre la tierra oliva y flores!
Por ti vive la paz, por ti se aumenta
y propaga el linaje de los hombres;
el ave vuela, el árbol se sustenta,
y hasta las fieras de temidos nombres (*Adonis y Venus*, 356a).

En la otra comedia que mencionamos, *El amor enamorado*, el espacio ofrece un planteo muy similar. Se trata de un exterior dominante, llamado indistintamente bosque, prado, monte o selva en el que alternan dioses, semidioses y mortales sin que esta articulación de planos celestiales y terrenales ofrezca conflictos para ningún personaje. Así se verifica por ejemplo en el encuentro entre Bato, el gracioso que está huyendo de la serpiente Fitón, y Febo que viene a cazarla. El contenido humorístico de la escena permite también confirmar, a través de la orientación paródica, que la coexistencia de planos en el mismo espacio está naturalizada.

FEBO

¿Por adónde va Fitón?

BATO

Señor, no me lo pregunte:
así Dios le dé salud.

FEBO

Villano vil, no te excuses
que tú me la has de enseñar.

BATO

¿Yo cómo, si nunca supe
por adónde van las sierpes?

FEBO

No hayas miedo que te injurie
yendo conmigo; que soy
Febo, el autor de la lumbre
celestial; yo soy Apolo.

BATO

Señor Pollo, el que nos hunde
a rayos en el verano
y en el invierno se escurre;

por acá los labradores
se quejan que no madure
las cosas cuando es sazón,
que unas cría y otras pudre;
y también los segadores,
que dicen que los aturde
porque no hay vino que beban
que al momento no le suden (*El amor enamorado*, 247a).

Las apariciones epifánicas funcionan, tal como vimos en el ejemplo de *Adonis y Venus*, como un mecanismo escénico de advertencia de esta condición superior de los olímpicos pues, naturalmente, cuando los dioses recurren a este tipo de manifestaciones, son inmediatamente reconocidos por los mortales. Así ocurre con la primera entrevista entre Dafne y Venus que tiene lugar luego de que la ninfa expresó su radical rechazo a la diosa y a Cupido. La acotación indica “Baje Venus” quien aparece en escena y le dirige extensas razones a la hija de Peneo para que deponga su actitud altiva ante el amor:

VENUS
[...]
¿Burlas mis razones, Dafne?
¿Risa en mi propia presencia?
Pues, ¡por Júpiter sagrado...

DAFNE
No prosigas, aunque sea
atrevimiento al respeto
debido por ley eterna
a las celestes deidades
porque no has de hacer que tema
ni de tu estrella los rayos,
ni de tu hijo las flechas.
Yo sirvo y amo a Diana;
si eres diosa, diosa es ella
que templará como luna
cuanto abrasares cometa,
voyme a buscar, sin temerte,
la soledad de las selvas;
que más que escuchar los hombres
estimo el tratar con fieras (*El amor enamorado*, 250a y b).

Existen a lo largo del texto, numerosos ejemplos que dan cuenta de estos intercambios entre hombres y dioses que se producen exclusivamente en el ámbito de este marco espacial idealizado. Tal vez, una consideración de los ejemplos en otras obras en los que se verifica el gesto contrario sirva para establecer los alcances de esta especial configuración espacial que, si bien en cuanto a los constituyentes que la definen –los referentes del entorno bucólico– no se distingue de cualquier diseño del prado ameno pastoril, sí adquiere características específicas por las interacciones que admite entre los personajes que se desenvuelven en ese

marco y que pertenecen a planos bien diferenciados del universo mitológico. Así sucede por ejemplo, en *La bella Aurora*, uno de cuyos espacios es también un bosque (aludido en la comedia como “el bosque de Diana”) pero donde las alternancias de hombres y dioses ya no se presentan naturalizadas. La única divinidad que sube a escena en esa obra es Diana, siempre oculta en su coto, muy temido por los mortales. Las ninfas son los seres que interactúan con los habitantes del prado pero esta relación está lejos de ser cotidiana y es esquivada permanentemente por ambas partes:

JULIO
Quedo, que están por acá
dos Nínfolas de Diana.

ANTEO
¿Mirarélas?

JULIO
No sé, a fe;
dicen que vuelven cochinos
los hombres.

ANTEO
¡Qué desatinos!
No hacen mal, Julio.

JULIO
Pues ¿qué?

ANTEO
Si las van a ver desnudas,
vuelven los hombres venados,
que por eso en nuestros prados
hay tantas seguras mudas;
mas si los hombres no son
bachilleres y atrevidos,
los dejan con sus sentidos
sin hacer transformación (*La bella Aurora*, 193b).

El criado Fabio, que ha sido víctima de los influjos mágicos de este espacio pues vive cautivo en el palacio de Aurora, también hace alusión al temor que inspira el bosque:

FABIO
Temo estas selvas, que están
llenas de sombras y miedos,
de laberintos y enredos,
y de respuestas que dan.
Allí asoma un elefante,
allí una mona, allí un oso,
salta un sátiro peloso
y un fauno medio gigante (*La bella Aurora*, 208a).

El asedio de los faunos parece ser, junto con la hostilidad de las ninfas, uno de los principales problemas que dificultan el desarrollo de una vida tranquila en ese espacio ameno:

DORISTEO
Mal los queréis [a los faunos]

JULIO
Hannos hecho
grandes males.

DORISTEO
¿Cómo así?

ANTEO
¿Qué cabrito, fruta y queso
no nos comen cada día?

JULIO
La comida es lo de menos.
¡Ay de la moza que agarran!

DORISTEO
Pues ¿llévanla?

JULIO
Sin remedio

DORISTEO
¿Dónde?

JULIO
Allá se la zambullen
por esos bosques espesos.
No ha un mes que la pobre Silvia
de nuestro zagal Riselo
parió dos medios cabritos
uno blanco y otro negro (*La bella Aurora*, 227b y 228a).

Estos ejemplos demuestran que el signo que caracteriza a el espacio exterior en el que se desenvuelve este mito ya no es el del prado ameno por el cual se solazan dioses y pastores sino un ámbito dotado de un mayor misterio, intrincado y confuso más próximo a la selva barroca que el *locus amoenus* de la pastoril renacentista.

La obra, además, está surcada por constantes referencias a las características especiales de este monte: "CÉFALO: ¡qué notables espesuras! / FABIO: Nunca mayores las vi" (*La bella Aurora*, 194b); "BELISA: Pues ¿no ve que si se queda / lo harán aquí mil pedazos / de aqueste monte las fieras, y que hay en estos sagrados / bosques figuras diversas / de sátiros y de faunos?" (*La bella Aurora*, 198a). "CÉFALO: Este monte / la esconde en su aspereza y me enloquece / por todo aqueste bárbaro horizonte" (*La bella Aurora*, 217b).

La fábula de Perseo también revela un distinto nivel de inserción de lo mitológico en lo cotidiano. La coordenada espacial que se instala en el segundo acto apela también a la ambientación bucólica puesto que se inicia con un monólogo del hijo de Dánae que invoca todos los componentes de *locus amoenus*.⁸ Más tarde se produce un encuentro con la diosa Diana, identificada rápidamente por Perseo quien, tal vez por su propia condición semidivina (que aún desconoce) no se asombra de esta presencia:

PERSEO

Ruido siento entre estas verdes cañas.

No me engañé. ¿Quién eres ninfa hermosa,
que en tantas soledades me acompañas?

¿Eres la diosa de esta selva umbrosa? (*La fábula de Perseo*, vv. 1070-1073).

Luego, cuando Perseo relata a Celio este encuentro, la respuesta del criado da cuenta de una imbricación de lo mitológico en lo cotidiano completamente diferente de la que se planteaba en el ámbito del bosque utópico.⁹

CELIO

[...]

Mas nunca destas fábulas te asombres,
que estas diosas de selvas y de ríos
tienen sólo las voces y los nombres.

Si he de ocupar los pensamientos míos,

no ha de ser en espíritus de viento,

castigo de mis locos desvaríos (*La fábula de Perseo*, vv. 1127-1132).

Estos ejemplos acusan una relación diferente entre hombres y dioses en la que las criaturas del orden superior interactúan conflictivamente con los mortales. En el caso del “bosque mitológico”, si bien este vínculo entre entidades superiores e inferiores no es siempre armónico, el cruce de ambos planos nunca se presenta como un fenómeno crítico y por ello, temible.

Veamos ahora cómo se perfilan las instancias del prado ameno.

⁸ Es sumamente interesante que, en ocasión de esa construcción discursiva del *locus amoenus*, Perseo enuncia al mismo tiempo una particular versión de un *beatus ille* que apunta a su configuración como personaje desdeñoso de los amores (constante de la caracterización de los entes protagónicos de las versiones dramáticas de los mitos que analizaremos en el capítulo pertinente); una suerte de *beatus ille qui procul amoris* donde los recelos del que acumula dinero son reemplazados por los temores del que tiene amores y celos.

⁹ El mismo sentido encierran las palabras del pastor Cardenio, en el acto anterior cuando se produce el rescate de Dánae y Perseo, aún bebé, que llegan náufragos a las costas de Acaya. Sorprendido por la belleza de Dánae, Cardenio dice: “CARDENIO: Si la viera en estos bosques / creyera que es Diana, / y si entre mirtos y flores / de los jardines de Chipre / la diosa de los amores” (*La fábula de Perseo*, 836-840): espacio y condición divina se implican mutuamente.

5.2.1.2 El prado ameno

Los elementos que definen este segundo tipo de espacio exterior no son, en definitiva, diferentes de los que definen el que hemos llamado “espacio utópico”: está formado por los referentes habituales: montes, valles, selvas, ríos, costas, árboles, flores y otros constituyentes que configuran un entorno natural idealizado. Es decir que, en su configuración verbal, este espacio no muestra una caracterización que lo distinga del espacio analizado en 5.2.1.1. Sin embargo lo que sí resulta esencialmente diferente es su funcionalidad. En el llamado “prado ameno”, como hemos podido adelantar con los ejemplos incluidos en el apartado anterior, los contactos entre criaturas mitológicas y mortales tienen un carácter más extraño, hecho que hace que a veces la predicación del espacio se desplace hacia una red de sentidos asociada con lo mágico y lo oscuro (como sucede en *La bella Aurora*). La razón para la ajenidad de los dioses en este contexto radica en que el que llamamos “prado ameno” es un escenario privilegiado de aventuras protagonizadas por mortales, simples o heroicos, pero mortales al final de cuentas. Este marco espacial, en todas las ocasiones en las que aparece, alterna con otros espacios y, si bien en algunos casos constituye la modalidad espacial dominante, nunca llega a ser el escenario exclusivo de las historias que enmarca.

Las características de este espacio (que son extensibles al que hemos trabajado en el apartado anterior) se asocian con un protagonismo absoluto de la naturaleza. Todos los componentes que integran normalmente los escenarios pastoriles son –como ya hemos dicho– mencionados como parte de estos espacios. Algunas distinciones tópicas que se pueden señalar apuntan a características opuestas en el interior de estos marcos bucólicos: por un lado existe el *locus amoenus* señalado por la existencia de algún curso de agua (la “fuente” en la mayoría de los casos); la presencia de vegetación arbórea que permita la aparición de sombras para el descanso y la siesta; la manifestación, algunas veces, de la música del canto de las aves y el rumor del agua y la irrupción ocasional de alguna suave brisa. Por otra parte, este núcleo idealizado en el que normalmente se producen los encuentros y diálogos entre los personajes, convive con las densas espesuras, las enmarañadas selvas y los apretados montes en los que los personajes suelen entregarse al ejercicio de la caza.

Ya que, en sus componentes, la naturaleza no presenta diferencias importantes respecto de sus tradicionales representaciones, resulta interesante recorrer las funciones que adquiere dentro de este marco espacial específico, porque si bien el uso de estas ambientaciones bucólicas en el teatro mitológico no implica una resignificación con respecto al que se da en la

coordinada pastoril en general, sí permite establecer una serie de constantes en el interior del corpus mitológico.

a) Espacio natural y vida solitaria

Los elementos del entorno natural suelen ser invocados por los personajes para que actúen como testigos y acompañantes de una decisión vital de carácter programático que normalmente se asocia a la elección de una vida en soledad, libre de amor. Distintas causas pueden fundamentar estas decisiones pero, en todos los casos, los constituyentes espaciales que conforman el prado ameno son convocados para dar testimonio de la resolución.

Así ocurre con Atalanta (*Adonis y Venus*) que ha recibido un oráculo negativo sobre un futuro matrimonio y, en consecuencia, ha decidido consagrarse a la caza:

ATALANTA

Montes de Arcadia, desde aquí comienzo
(porque del pensamiento que tenía
de pretender esposo me avergüenzo)
a vivir en vosotros. Este día
ninfas de bosques, prados, selvas, fuentes,
me recibid en vuestra compañía (*Adonis y Venus*, 344b).

Algo similar se verifica con el príncipe Oranteo (*El laberinto de Creta*) quien, abandonado por Ariadna, quiere apartarse de la ciudad y vivir en soledad. En este caso, si bien los elementos naturales no se constituyen en interlocutores inmediatos, están incorporados en el discurso como futuros testigos de la vida apartada que piensa abrazar el monarca:

ORANTEO

Tú, en tanto, Lauro, porque ya me ofende
el confuso rumor de las ciudades,
gente apercibe; que mi amor pretende
vivir entre las mudas soledades;
él quiere que a la caza me encomiende,
y que diga a las selvas mis verdades
porque murmuren blandos arroyuelos,
y no criados de mis locos celos.

LAURO

En fin ¿quieres vivir en la campaña
entreteniéndote de Ariadna bella
la pena con que amor tu vida engaña?

ORANTEO

Quiero pasar mi soledad en ella;
las fieras seguiré por la montaña,
guerra también, pues es imagen de ella;
que a quien se despidió de su alegría

la soledad es dulce compañía (*El laberinto de Creta*, 83a).

Estos personajes tienen en común algo que no tendrán aquellos cuyo discurso presentaremos a continuación. En los dos existió la voluntad de amar y ser amados y lo que motiva el apartamiento del mundo se asocia al desengaño producto de la condena del oráculo en un caso y del abandono en el otro.

Otros personajes que también alaban a la naturaleza y desean insertarse en ese espacio como parte de un programa de vida solitaria comparten dos características fundamentales: son protagonistas (o antagonistas) de las comedias en las que aparecen y el desdén proviene del absoluto desconocimiento de la auténtica emoción amorosa ya que no han encontrado a quien sea capaz de despertarla; los cuatro, finalmente, modificarán su actitud al hallar el amor verdadero.

El primer caso es el de Adonis quien, al aparecer por primera vez en escena, pronuncia un soliloquio dirigido a su entorno natural; el justificativo para rechazar la vida amorosa se asienta sobre la ideología del desprecio a las mujeres.

ADONIS
Selvas y bosques sombríos
adonde la primavera
se baña en cristales fríos,
y donde la luz primera
dio vida a los ojos míos;
árbol divino sabeo,
cárcel de mi triste madre,
por quien agora me veo
hijo y nieto de mi padre,
y monstruo de su deseo;
sabed que en esta ocasión,
sin estimar sus placeres
que siempre pesares son,
aborrecer las mujeres
tengo por justo blasón.
Como en vuestras espesuras
bosques de mi tierna edad,
paso las horas seguras,
más precio mi libertad
que todas sus hermosuras. (*Adonis y Venus*, 348a).

El monólogo de Perseo (que también representa su primera aparición en escena) instala, de igual modo que el anterior, interlocutores encarnados por los elementos naturales: montes, ríos, bosques (cuya pertenencia geográfica también se establece) son los mudos acompañantes de su autoproclamación desdeñosa que, con todo, presenta algunas diferencias significativas respecto de la de Adonis, especialmente en el fundamento del desapego de la

pasión amorosa. Aunque la cita es extensa, vale la pena su transcripción completa puesto que el discurso de este personaje funciona como un *beatus ille*, asociado a la descripción del *locus amoenus*, pero donde la inquietud por la preservación del dinero y las posesiones materiales es reemplazada por las zozobras que genera la conservación del amor frente al pulso destructivo de los celos.

PERSEO

Verdes montes de Acaya,
que con la blanca arena
del sacro mar la hierba entretejiendo,
por unas partes playa
por otras selva amena,
estáis su eterno cursos resistiendo:
vosotros que, poniendo
los verdes pies calzados
de robles y sabinas
en aguas cristalinas,
miráis vuestros extremos coronados
del gran dosel de estrellas
que borda el sol cuando se esconden ellas;
claros, humildes ríos,
pues a perder el nombre
llegáis al mar con inocente prisa,
y en sus soberbios bríos,
a imitación del hombre,
en olas de furor trocáis la risa,
un cazador os pisa
criado en las ciudades
y en su confuso estruendo
de donde viene huyendo
a vuestras siempre alegres soledades;
dadme tierna acogida,
pues os doy la más parte de la vida.
En vuestros verdes brazos,
árbol, ya ninfa hermosa,
encomiendo el venablo, y a las fuentes
que con tan varios lazos
por la arena lustrosa
sonoras dilatan sus corrientes,
por morir diligentes
en el cristal salado
mi descansado sueño,
mi libertad sin dueño,
que nunca vio de Amor el arco armado;
dichoso yo, que puedo,
libre de su rigor, dormir sin miedo.
Llore el celoso ausente
los temidos agravios,
y celebre el presente los favores,
al amigo cuente,
si fue de amantes sabios,
y yo mi libertad a vuestras flores;
que sólo los amores

de las parleras aves
me causan alegría,
cuando aparece el día,
sentado entre la hierba a los suaves
céfiros que recrean
los que vivir en soledad desean (*La fábula de Perseo*, 980-1030).

La invocación elogiosa de la naturaleza, a la que se dedica la primera estancia del parlamento y los primeros versos de la segunda, se combinan luego con la presentación del personaje que se introduce discursivamente a sí mismo mediante la apelación a una actividad enaltecida en el imaginario por su vinculación tanto al pasatiempo de la nobleza como a la condición de personajes mitológicos:¹⁰ “un cazador os pisa”; la mención autorreferencial de Perseo continúa en los versos siguientes e informa su circunstancia de personaje urbano, rasgo que da pie a la aparición de un segundo tópico: el de la oposición corte / aldea articulado precisamente sobre un binarismo de carácter espacial que despliega connotaciones de carácter moral en las que, claramente el espacio natural (“vuestras siempre alegres soledades”) aventaja al espacio de la ciudad (“confuso estruendo”). El final de la tercera estancia y la cuarta van a dar ingreso a la tercera *res retórica*, el *beatus ille* reformulado con originalidad en términos amorosos que en realidad funciona como una “negación del *beatus ille*” por cuanto no hay aspiraciones motivadas por la felicidad de otro sino que el enunciador se sitúa como protagonista de ese ideal descripto. Es, en rigor, un *beatus ego*.¹¹

Algo similar transmiten los versos que el gracioso Fabio de *El laberinto de Creta* pronuncia sobre el final del segundo acto, luego de la partida de Teseo:

ARIADNA
Allí se ven unas casas
sobre mal labrados pinos,
cubiertas de seca paja.

FINEO
Sin duda son pescadores
que aquí, con sus pobres barcas,
se ríen de la fortuna.
¡Dichoso el que en redes pardas
pesca dos pequeños peces,
y no los que en el mundo mandan
llenos de cuidados tristes! (*El laberinto de Creta*, 81b).

¹⁰ Recordemos que varios personajes de la mitología clásica eran cazadores (Adonis, Céfalos, Acteón y la propia Diana).

¹¹ Begonia López Bueno analiza la configuración retórica de un poema de Lope que constituye una reformulación del *beatus ille* horaciano. De ese análisis he tomado algunos elementos terminológicos (López Bueno, 1995).

Este sintético elogio de la vida sencilla funciona como el prolegómeno del planteo del tercer acto en el que el prado ameno es el espacio de la restauración de Ariadna; además, la contextualización del conflicto en un ámbito bucólico permite la aplicación de un recurso habitual que es el del disfraz pastoril (la identidad del noble escondida tras la máscara del pastor) utilizado, también en otras obras.¹²

Los ejemplos femeninos de la autoproclamación del desdén tienen por protagonistas a Medea (*El vellocino de oro*) y a la ninfa Aurora (*La bella Aurora*). Ambas expresan desinterés por la compañía masculina, desestiman las circunstancias del amor tanto por sufridas como por "carcelarias" y consideran que los ejercicios cinegéticos en la naturaleza determinan un tipo de vida preferible.

MEDEA

Montes, que en aspereza
de peñas elevadas
silvestres fieras, bárbaros pastores,
excedéis la fiereza
y selvas encantadas
de Arcadia, faltos de aves y de flores,
por no escuchar amores,
por no entender suspiros,
a vuestras soledades
ofrezco libertades
al viento voces y a las fieras tiros;
que quien de amor se ofende
huyendo de quien ama se defiende (*El vellocino de oro*, vv. 666-678).¹³

AURORA

Aquí, seguir las fieras
por selvas enramadas
a veces avisadas
de las aves parleras
es el mayor contento
que puede presumir el pensamiento.
[...]
Es vida más contenta
por estas soledades
que cuantas ciudades
que el loco vulgo aumenta
dan al entendimiento
que amor, ¿cuándo no fue pena y tormento? (*La bella Aurora*, 193a).

¹² Aunque los motivos no son los mismos otros personajes nobles que acuden al disfraz pastoril son Friso y Helenia en *El vellocino de oro*, Aristeo en *El marido más firme*.

¹³ Es oportuno tener en cuenta que esta estancia dialoga con una previa, pronunciada por Fineo, en la que también hay una fuerte presencia de la naturaleza pero, debido a las diferentes condiciones del enunciador, estos versos constituyen una evocación nostálgica del monte pues es el sitio frecuentado por Medea.

Estos ejemplos permiten ver cómo, a partir de un tipo de relación entablado discursivamente con el entorno espacial, se va diseñando un perfil recurrente para los personajes (cuatro de ellos de carácter protagónico en las historias) que se fundamenta en su común condición de desdeñosos de amores; esa característica impulsará en más de una ocasión, el desarrollo de los conflictos.

b) Espacio natural y *furor amoris*

El extravío de la razón por la pérdida de una amor (cualesquiera fueran las causas) es un tema abundantemente testimoniado en la literatura pastoril;¹⁴ la inserción de este motivo en el contexto de un ámbito natural de características idealizadas, como es el *locus amoenus*, también heredero de la misma corriente, implica la incorporación de los elementos naturales en ese proceso de locura. Esta vez, los constituyentes espaciales de la naturaleza son interpelados como cómplices y responsables de la pérdida que se acusa o son interrogados como testigos de lo ocurrido.

Así ocurre por ejemplo con Fineo, personaje que funciona como rival del protagonista en *La fábula de Perseo* y que ha ido progresivamente perdiendo la razón tanto porque su amada nunca lo aceptó, como porque ha recibido la noticia de que ella deberá ser sacrificada a un monstruo marino. En los primeros escalones de su delirio, exige colaboración de la naturaleza para acabar con su vida:

FINEO
Verdes adelfas, si tenéis veneno
y tanto os parecís a la hermosura
que mata con mirar blando y sereno,
dadme la muerte. ¡Oh, fuente clara y pura,
baña dese cristal mi ardiente pecho! (*La fábula de Perseo*, vv. 2487-2491).

Más tarde, cuando le comunican que la expiación se ha llevado a cabo, la reacción del enloquecido amante apunta a una corroboración a cargo de los elementos naturales.¹⁵

FINEO
[...]
¡Selvas, si lo sabéis, si habéis tenido

¹⁴ En el marco de la literatura dramática existen los casos de Jacinto (*La pastoral de Jacinto*) y Belardo (*Belardo el furioso*)

¹⁵ A propósito de estos parlamentos en los que los amantes desesperados increpan de distinto modo a la Naturaleza, hay que tener en cuenta la forma retórica a la que apelan: el soliloquio que también es típico de la pastoral; al fundarse en una pérdida –real o imaginaria– de otro, el protagonista queda confinado a un habla distinta con la naturaleza que, de fiel intérprete del sentir del personaje, se convierte, por la pérdida, en un escucha mudo.

nuevas del mar adonde estuvo atada,
 que me desengañéis, humilde os pido!
 ¡Árboles de coral que en la salada
 superficie del agua alzáis las frentes,
 decid si vive allá mi prenda amada!
 ¡Nácares de colores diferentes,
 así de perlas en la bella aurora
 vuestras conchas llenéis resplandecientes,
 que me digáis si pisa mi señora
 las arenas del mar, para que vaya
 adonde tanta gloria se atesora! (*La fábula de Perseo*, 2535-2546).

En el lamento de Orfeo por la muerte de Eurídice, que muestra un proceso gradual de abandono de la razón, la naturaleza es invocada, en principio como testigo de la felicidad pasada, se le exige solidaridad con el presente, luego se la ve transformada y finalmente los elementos son violentamente amenazados y, además, culpados por la tragedia.

ORFEO

Selvas, que a los acentos de mi canto
 con ecos siempre alegres respondistes
 cuando me fue piadoso el cielo santo,
 agora, si la causa conocistes
 de mi dolor preciso y lastimoso,
 llorosas repetid mis voces tristes:
 [...]
 Mas dime, Fabio, a questo prado ameno,
 ¿no te acuerdas que estaba en aquel monte,
 y aquel undoso mar de flotas lleno?
 ¿No te acuerdas que todo el horizonte
 cubrían puras fuentes cristalinas?
 Advierte, antes que Febo se transmonte,
 cómo cubierta de esmeraldas finas
 Eurídice, que es ya cándida aurora,
 corre a sus rayos de oro las cortinas.
 ¿No la ves? ¿No la ves? Dile: Señora,
 ¿por qué dejas tu esposo de esta suerte?
 [...]
 ¿Por qué me das, mis ojos, tal castigo?
 Eurídice se fue, ya me ha dejado:
 llorad, montes, llorad, llorad conmigo.¹⁶
 [...]
 ¿Por qué me das aliento, viento manso?
 ¡Viven los cielos, que me sois traidores!
 ¡Oh, sauce vil, pedazos quiero hacerte!
 No, no es posible ver entre las flores,
 desde el balcón de vuestras verdes ramas,
 el áspid que dio muerte a mis amores:
 y tú, casto laurel, que el nombre infamas,

¹⁶ Orfeo repite tres veces este verso a modo de estribillo a lo largo de los 49 tercetos que conforman esta escena y, de ese modo, la configuración textual entabla una relación evidente con el motivo y la funcionalidad del *rittornello* en la *Égloga* I de Garcilaso. Además, el motivo del llanto, que vemos repetido en todos los amantes atacados por el furor melancólico, supone la consustanciación de criatura y entorno: la lágrima que fundida en lo natural se vuelve curso de agua.

¿por qué no le avisaste a mi Eurídice? (*El marido más firme*, 169b y 170a).

Un caso levemente diferente por cuanto no constituye una locura amorosa es la queja de Cupido al comenzar la tercera jornada de *El amor enamorado*. En un soliloquio configurado en sexteto lira, el dios amor se queja invocando a la naturaleza, confiesa su amor por Sirena y se arrepiente de la conducta pasada; aunque no llega a los extremos de los personajes mencionados vale la pena tener en cuenta las dos últimas liras del soliloquio en las que recolecta los interlocutores que mencionó hasta el momento y realiza una descripción patética de su situación:

CUPIDO
Aves, fieras, pastores
una ninfa cruel, una pastora
mata al amor de amores;
ya no hay amor, ni mata, ni enamora:
Sirena es ya, Sirena prende y mata,
y siendo Amor con el amor ingrata.
Quebrar el arco quiero
en este tronco de mi mal testigo,
pues de mí propio muero:
yo me maté, yo fui traidor conmigo
que en tanta confusión, en tanto abismo,
yo mismo soy veneno de mí mismo" (*El amor enamorado*, 271a).

El último de los amantes presos del furor es Céfalos. Tras la huida de Floris al bosque de Diana, donde no puede ser hallada por ningún hombre, el soliloquio en el que el celoso marido interpela al entorno natural recurre más bien a la complicidad de los elementos para que actúen como mediadores entre él y su amada. La interpelación requiere de los montes, los árboles los ríos y el mar una intervención en la que se dé testimonio de su dolorido sentir y, al tiempo, se consiga el perdón de Floris; a eso apunta la repetición del estribillo que contiene el fundamento de todo el monólogo:

CÉFALO
Inmensos montes que a mis tristes quejas
de peñas me prestáis duros oídos
hiedras del claro Apolo, verdes rejas
que dais a tantos álamos vestidos;
mar que en escollos bárbaros te quejas,
triste de ver tus campos oprimidos
de un monte vuelto en pájaro ligero,
decidle a Floris que sin ella muero.
Árboles que escaláis las intrincadas
nubes, con verdes almas arrogantes,
por quien segunda vez miran turbadas
la guerra que intentaron los gigantes;
sonoras fuentes que corréis templadas,
salpicando las hierbas de diamantes,

formando ese arroyuelo lisonjero
decid a Floris que sin ella muero (*La bella Aurora*, 217a).

Al final, Céfalos volverá a increpar a la naturaleza pero ya ante la evidencia de la pérdida definitiva de su esposa quien pasará a transformarse (de modo parecido a Eurídice, convertida en aurora) ella misma en un componente del entorno natural.

CÉFALO
y ¡qué desdichada estrella!
¡Pastores de aquestos montes,
ninfas, aves, flores, fieras,
venid a matarme todos;
yo os maté la primavera,
yo he muerto al sol! (*La bella Aurora*, 237b).

c) Una variable del prado ameno: el *locus agrestis*

El prado ameno puede presentarse con una valencia totalmente opuesta a la que se viene describiendo y mostrar un entorno totalmente hostil y atemorizante. Este ejemplo se registra en el caso de *Las mujeres sin hombres* y es oportuno mencionarlo especialmente por la relevancia que adquiere dentro del planteo espacial general de la obra. En un trabajo previo, dedicado en exclusiva a esta comedia, tuvimos oportunidad de destacar que el planteamiento espacial entabla una relación muy estrecha y muy visible con el encuadre del conflicto básico que se monta en escena:

En el caso de la comedia elegida para este trabajo, *Las mujeres sin hombres*, se presenta una problemática espacial asociada estrechamente con el argumento. Sin embargo, no sería correcto afirmar que es el argumento el que determina el diseño de los espacios sino que, por el contrario, el argumento ha sido en este caso, *espacializado* de acuerdo con la lógica que impone la elección del motivo de la ciudad sitiada para la dramatización de este mito (X. González, 2006:52).

Por esa razón, la caracterización del exterior como un sitio agreste y poco hospitalario alimenta una red de sentido muy importante en la comedia puesto que, en un primer momento, ese componente de agresividad espacial es refractario de las protagonistas femeninas, moradoras del sitio. La idea de lugar agreste transcribe la añoranza de la inflexión cultural del hombre sobre ese espacio. El sitio agreste es el opuesto al lugar cultivado y no, por cierto, a la naturaleza en esplendor. Puesto que la naturaleza quintaesenciada parece existir o subsistir como tal en tanto y en cuanto puede imaginarse como el triunfo de lo que no ha sido dominado por el hombre, mientras que en lo agreste se piensa lo inhóspito pero, esencial y

potencialmente, humano.¹⁷ Esta idea se entronca claramente con la solución que plantea la comedia: la conclusión de las mujeres es la boda resolutoria del conflicto, en un gesto marcadamente cultural (o “culturalizador”, si se me permite la invención).

La escena de apertura describe un espacio caracterizado por una naturaleza indómita e incivilizada que alimenta el imaginario de los griegos acerca de la condición feroz de las amazonas y que se describe por medio de un nutrido decorado verbal constituido por elementos como “cueva oscura”, “peñas”, “entrañas de la tierra”. Este ámbito funciona como expresión en el plano de la configuración espacial de lo que significan, en el imaginario de los griegos, las mujeres de Temiscira, a las que llaman “gente loca, bárbara e insolente”. El mundo extraño e indócil de la otredad encuentra su reflejo en las características del paisaje (X. González, 2005:165).

Sin embargo, una vez que en la comedia se caracterice el espacio interior¹⁸ confrontado con este afuera, la identificación con ese entorno hostil se irá trasladando al elenco masculino, responsable de promover la confrontación y –en la instancia final– la guerra, aunque también será el encargado de proveer la solución.

d) El jardín: extensión del *locus amoenus* en el espacio escénico

En el capítulo III nos hemos referido a las circunstancias de representación conocidas de *El vellocino de oro*: la fiesta de 1622 en la que la función fue abruptamente interrumpida por el fuego. Si bien no hemos hecho demasiadas consideraciones sobre el aparato escénico desplegado en esa ocasión, sí hemos dejado algunos apuntes sobre el espacio de la representación sobre los que volveremos en este momento.¹⁹

El escenario de la puesta en escena fue el llamado Jardín de los Negros en el Palacio Real de Aranjuez y, como recordamos en otra oportunidad a partir de una cita de Díez Borque (1995:164), la ocasión de la fiesta cortesana da lugar a un despliegue espectacular de recursos destinados a producir el deleite visual y auditivo en compañía de un texto cuyas ascendencias clásicas dignificaban también el contenido.²⁰

Es oportuno destacar la importante articulación que, en el caso de esta pieza, se produce entre el texto dramático y el texto espectacular ya que las referencias al entorno real de la

¹⁷ A este respecto resulta interesante la inclusión de una escena dentro de la comedia, emplazada en un jardín del palacio de las amazonas. Si bien los sentidos buscados en la espacialización de este cuadro son los habituales (el encuentro amoroso) resulta significativo que las guerreras no solo hayan logrado poner un límite a la naturaleza indómita a través de la construcción de una ciudad admirable, sino también hayan podido domesticarla y reproducirla a través de un jardín.

¹⁸ En el apartado siguiente se desarrollarán más las características de estos interiores.

¹⁹ Ver capítulo 3, parágrafo 3.1.2.3 c).

²⁰ Ver capítulo 3, página 61.

puesta en escena (la fiesta de 1622) pueden localizarse a lo largo de los versos en varias oportunidades.

La loa, por ejemplo, contiene reiteradas expresiones destinadas a predicar de manera ostensible que el entorno del Jardín de los Negros es una extensión del espacio dramático que se va a crear en escena:

ENVIDIA
El sitio lo manifiesta:
él es, que a la vista ofrece
tan esmaltada floresta; (*El vellocino de oro*, vv. 63-65).
[...]
Luego que el sonoro fin
del animado clarín
De la Fama hirió mi oído,
vine a este jardín, que ha sido
ya cielo, que no jardín (*El vellocino de oro*, vv. 76-80).

En su edición crítica del texto, Profeti recoge, en la puesta en escena de Viena de 1633, las siguientes variantes:

verso 63: *máquina tan bien compuesta*

verso 79: *vine a este sitio que ha sido*

verso 80: *de tantas flores jardín*

Luego las explica del siguiente modo: "Le varianti di Vienna sono dovute, naturalmente, al diversó allestimento, in uno spazio chiuso" (2007: 80 nota a los versos 63, 79, 80).

Es decir que la proyección del espacio dramático sobre el espacio escénico viene planteada por el texto teatral y produce, en segunda instancia una nueva identificación espacial cuando la escena vuelve a situarse en un jardín. Hasta determinado momento, los espacios que se suceden en la obra remiten a los exteriores que hemos descripto (el monte, la selva) y a los interiores que aún no hemos abordado (el palacio) pero luego, la escena es ganada por un espacio de gran significación, altamente codificado que es el jardín donde, por primera vez, los amores de Jasón y Medea encuentran su expresión mutua: ambos descubren al otro sus pasiones y se juramentan la fe futura. Esta escena, que no se limita al encuentro de los protagonistas sino que desarrolla varios elementos argumentales, se despliega a lo largo de 533 versos en los que la presencia del espacio idealizado del jardín es muy significativa.²¹

²¹ El jardín constituye un ámbito de perfección e idealización pero que viene de la mano de la obra humana. Existe abundante bibliografía sobre esta cuestión aunque a los efectos de su especificidad dramática resulta indispensable Lara Garrido, 1981.

Cuando Medea ingresa en él pronuncia un soliloquio que da cuenta del profundo cambio operado en ella a partir de su enamoramiento de Jasón:

MEDEA
Claras, cristalinas fuentes,
que con dulce voz sonora,
de amor, de celos, de ausencia,
parece que estáis quejosas;
altos árboles en quien
duermen, sosiegan, reposan
mil pintados pajarillos
que esperan la blanca aurora:²²
narcisos enamorados
que estáis cubriendo de aljófara
para templar vuestro fuego
las tersas cándidas hojas
violetas, color de amor,
que entre clavelinas rojas
moráis, que no hay esperanza
segura de ser dichosa
¿Si habrá llegado Jasón?
Hablad, encarnadas rosas,
si no enmudecéis de envidia
del carmesí de su boca (*El vellocino de oro*, vv. 1581-1600).

Todos los elementos nombrados por Medea –reflejo de su nuevo estado, como lo apunta Profeti–²³ pertenecen, de hecho, al contexto representacional concreto y pueden ser vistos y percibidos por los circunstantes. Mediante esta actualización del contexto espacial se funden en uno los espacios dramático y escénico y se borran momentáneamente los límites de doble espacialidad teatral; los distinguidos espectadores de la fiesta, a través de sus sentidos, ingresan en el marco de la dramatización y son parte de lo que en ella ocurre:

Las didascalias externas nos informan del espectáculo para ojos y oídos, pero en el propio texto, en una suerte de didascalias internas nos transmite las placenteras sensaciones del manso ruido, del aroma de las flores, de la frescura de los árboles y del agua, es decir, de todo lo que puede ofrecer el jardín como lugar perfecto para la simbiosis de estas sensaciones (Diez Borque, 1995:165).

También lo entendió de ese modo Sánchez Aguilar:

²² En una didascalia implícita anterior, de clara interacción con el contexto de representación, Medea había establecido la hora nocturna: "MEDEA: Mira, Fineo, que ya / parece que el sol se pone / ¿No lo ves en su arrebol?" (*El vellocino de oro*, vv. 833-835).

²³ La nuova situazione sentimentale di Medea viene sottolineata con questo appello alla natura, ora specchio d'amore: le fonti, gli alberi, gli uccelli, i fiori sono chiamati a dar notizie dell'amato. La sensualità del frammento ha la sua acme nell' accenno alla bocca di Giasone, rossa più delle rose (*El vellocino de oro*, 132: nota a los versos 1581-1600).

Los personajes de la obra aluden más de una vez a la frondosidad de los árboles, el aroma de los jazmines, la frescura del agua, la caída del sol y la salida de la luna, lo que da a entender que *El vellocino de oro* se representó al atardecer y en un exuberante marco natural (2010:156).

No podemos evitar la nostálgica reflexión sobre el hecho de que, lamentablemente, estas sensaciones compartidas no llegaron a producirse puesto que las llamas del incendio dieron por acabada la función poco antes de que Medea enamorada hiciera su ingreso en el jardín.

Existe también otra ocurrencia de un espacio ajardinado pero no cobra la misma funcionalidad que en el caso descrito sino que se asocia a sentidos más tradicionalmente atribuidos a este espacio ya que es escenario de una microsecuencia bastante repetida: un encuentro erótico-amoroso entre Antiopía y Teseo en *Las mujeres sin hombres*. Configurado exclusivamente a través de sus connotadores verbales (fuentes, brisas y flores) es reflejo de la hermosura de la dama, su emblema idealizado y, por último se configura como un espacio de paz que va a entrar inmediatamente en conflicto con el avance belicista de los capitanes de la Hélade, que están a punto de vencer el muro. Además, como apunta García Fernández:

Podemos considerar este espacio del jardín en claro contraste con la naturaleza indómita que aparecía en la primera jornada. El jardín supone el dominio del entorno y se produce en el interior de la ciudad, una pista más sobre el refinamiento de las amazonas (2008:66).

5.2.1.3 Exteriores urbanos

Como hemos adelantado, el espacio urbano es de rara ocurrencia en el teatro mitológico. Sin embargo no es del todo inexistente pues hay dos casos en los que resulta oportuno señalarlo. Uno de ellos es la plaza del laberinto en la que Teseo llevará a cabo su hazaña de dar muerte al Minotauro. La proeza del ateniense será contemplada por todos los ciudadanos de Creta (y por los extranjeros, Lauro y Oranteo) desde un espacio construido verbalmente a través de constituyentes espaciales típicamente urbanos y asociados a un contexto más bien contemporáneo: rejas, ventanas y balcones. Este emplazamiento proporciona ciertas claves de inteligibilidad al episodio porque lo plantea casi como un torneo caballeresco al que asiste el conjunto de la población. Es fundamental mencionar que la resolución escénica del episodio del laberinto apela a los recursos de la construcción imaginaria del espacio que hemos caracterizado al comienzo del capítulo: deícticos fundamentalmente y la ticoscopia.

ORANTEO

De aquesta parte en rejas y balcones
la gente mira un hombre de buen talle
que ha entrado en él.

[...]

ORANTEO
¿Entró el ateniense?

LAURO
Entró
dándole aplauso la gente

ORANTEO
Y ya mi sol del oriente
de su balcón se quitó
[...]

FINEO
Ya la gente, lastimada
del valeroso Teseo,
deja rejas y ventanas
y todos le cuentan por muerto.
[...]
Ya no se siente ruido
[...]

FEDRA
Ruido en las puertas siento

ARIADNA
Pues si en ellas hay ruido,
muerto es el monstruo (*El laberinto de Creta, 72a-74b*).

Estos sencillos recursos hacen comprensible el desarrollo de una compleja cadena de acciones (que, también es preciso decirlo, se apoyan en el conocimiento previo de la fábula) que implican el ingreso de Teseo al laberinto, la observación por todos los cretenses del episodio, la salida de Ariadna de su balcón (que aparece luego en escena, disfrazada de hombre) y el éxito de Teseo en la aventura.

El segundo caso es el exterior de la casa de Floris, en *La bella Aurora* y su análisis se realizará en función del contraste que produce con dicho interior en el párrafo correspondiente.

5.2.2. Los espacios interiores

5.2.2.1 Caracterizaciones generales

Son pocas y muy acotadas las escenas que tienen lugar en un espacio interior. En general, son habitaciones palaciegas o interiores domésticos que, en pocos casos tienen connotaciones significativas más allá de las que están tradicionalmente fijadas por la Comedia (es decir, los interiores generalmente remiten a la presencia femenina, denotan una determinada clase

social y aluden a la situación de la dama). Existen algunos ejemplos de edificios maravillosos (como el castillo de Medusa en *La fábula de Perseo* o el palacio de Aurora en *La bella Aurora*) en cuya descripción suelen extenderse los comentarios de los personajes.

Un rápido recorrido por las escenas interiores de las comedias mitológicas permitirá confirmar esta impresión:

Existen por un lado, tres comedias en las que los espacios interiores son inexistentes: *Adonis y Venus*, *El amor enamorado*, *El marido más firme*. Si bien se puede objetar que hay en ellas algunos espacios que no pueden calificarse, por oposición, como exteriores son espacios que, en virtud de su funcionalidad tampoco admiten la denominación de internos y, en última instancia, lo que se verifica es que la polaridad interior / exterior no tiene ninguna pertinencia en su clasificación y son los que hemos denominado espacios indefinidos. En estos casos nos referimos a:

- 1) El espacio infernal en el que ocurre la entrevista entre Apolo y la furia Tesifonte, en *Adonis y Venus*.
- 2) El palacio de Cupido en *El amor enamorado*.
- 3) El infierno en *El marido más firme*.
- 4) Los templos en los que se realizan las consultas oraculares

Estos espacios serán objeto de examen en el párrafo siguiente.

Las demás comedias muestran una intervención mínima de espacios interiores (algunas también incluyen espacios indefinidos) y en muchos casos, esos entornos son soporte de escenas muy breves en las que la espacialidad no es objeto de ninguna connotación particular.²⁴ Las marcas verbales apenas especifican cualidades de estos ámbitos y su condición interior se deduce más bien de los usos convencionales de los que son objeto: presencia de las damas y presencia de los poderosos y sus privados en situación de toma de decisiones.

- a) Espacios interiores y figuras femeninas

²⁴ Corresponderían a las categorías provistas por Oliva (1996) denominadas lugares imprecisos, que son aquellos en los que no importa tanto establecer el lugar donde están los personajes sino la entidad de la acción; los lugares indeterminados son aquellos en los que no es necesario para nada fijar el lugar de la acción y lo mismo da que sean interiores o exteriores y los espacios ambiguos que se vinculan a la propia codificación del corral y permiten la activación de nutridas suposiciones respecto de la conducta de los personajes que los recorran (no es lo mismo, por ejemplo, que un galán salga a escena por una puerta o por otra).

Como hemos dicho, el espacio interior suele estar asociado a la figura femenina y también a su condición social: este funcionamiento altamente convencional produce que, en más de un caso, no sea necesario caracterizar discursivamente el espacio puesto que es evidente que, por encontrarse las damas en él, se trata de un interior palaciego o doméstico; así ocurre con varias escenas en las comedias del corpus, por ejemplo, la apertura del tercer acto de *La fábula de Perseo*, que presenta a Andrómeda y Laura en pleno desarrollo de un diálogo sobre el amor, en términos bastante tópicos. A lo largo de varios versos, no aparecen indicaciones de alguna importante variación espacial de modo que esta secuencia ambiental –con inclusión de conflictos clave para el desarrollo de la trama tales como la aparición de Fineo, momentáneo rival de Perseo por el amor de Andrómeda y la noticia de la imposición del sacrificio de la princesa– se prolonga hasta su interrupción por medio de un evidente cambio de espacio: la aparición de Perseo y Celio (montando al Pegaso) que reconocen haber llegado a Tiro y, en diálogo con un labrador, introducen marcas espaciales que denotan un exterior:

RISELO
¿No veis hacia aquella parte
la playa del mar cubierta
de gente, que se reparte
por aquella peña incierta
donde halló camino el arte? (*La fábula de Perseo*, 2304-2308).

Algo similar se da en *El laberinto de Creta* donde, a pesar de no existir ninguna indicación verbal específica, se deduce la aparición de una escena interior por la presencia de Ariadna y Fedra que aguardan el regreso de Minos. Del mismo modo que describimos previamente, la escena se prolonga con la inclusión de varios elementos argumentales hasta que se traslada a un espacio diferente, que podría ser indistintamente interior o exterior, donde Teseo se apresta a iniciar su viaje sacrificial a Creta.

b) Espacios interiores y figuras del poder

La presencia de los poderosos, a menos que se encuentren desempeñando funciones militares o sus sucedáneas pero de pasatiempo –las excursiones cinegéticas– también suele estar asociada a los espacios interiores. Sin embargo, como ocurre con los ejemplos que citamos para los interiores femeninos, tampoco aparecen marcas del decorado verbal que confirmen la naturaleza del espacio aunque todo hace pensar que se trata de ámbitos internos.

Así, por ejemplo, en el comienzo de *El laberinto de Creta*, nada indica en qué lugar se encuentran los personajes pero, al actualizar las circunstancias argumentales, se sabe que Minos ha vencido a los atenienses y varias veces se alude al ingreso a la ciudad (cifra de la victoria); Minos recibe varias embajadas (Cila, Polineces y Teseo), hechos que parecen indicar que todo sucede en el recientemente conquistado palacio de Atenas.²⁵

Del mismo modo, cerca del final del segundo acto, cuando Teseo ha derrotado al Minotauro, el diálogo entre Minos, Feniso y Oranteo (en el que se resuelven sus casamientos con las dos princesas) ocurre evidentemente en el interior del palacio de Creta.

Un prolongado núcleo que combina las características de estos dos tipos espaciales que recientemente describimos (asociados a la figura femenina y asociados a la figura del poder) se produce en *El vellocino de oro*, pieza dominada fundamentalmente por los espacios exteriores, como ya hemos visto. En el comienzo de la segunda parte, Jasón se presenta frente al rey de Colcos y explica su proyecto de conquista del vellocino mientras es descubierto por Medea y un cruce de amorosas miradas comienza a circular entre los dos. No existen connotadores espaciales que, a partir del decorado verbal, definan el lugar en que estos episodios ocurren pero la presencia del extranjero frente al rey, y de la princesa y el príncipe Fineo señalaría una escena típicamente palaciega.

Como puede verse los espacios interiores, además de ser infrecuentes, no están asociados a la producción de sentidos simbólicos ni aportan elementos para la configuración de una determinada espacialidad mitológica, como sí lo hacían los espacios exteriores. Su aparición se deduce más que concretarse, a partir de los usos convencionales vinculados a los personajes que los ocupan; como hemos afirmado previamente, la naturaleza es el ambiente que domina la espacialidad mitológica y, en consecuencia, los ambientes interiores funcionan como simples marcos de referencia.

5.2.2.2 Caracterizaciones particulares

Conviene, sin embargo, detenerse en dos casos en los que la funcionalidad del ambiente interior está algo más destacada pero precisamente por su alternancia con los espacios exteriores:

a) *La bella Aurora*: el *locus amoenus* como espacio de la muerte

²⁵ Se puede afirmar lo mismo de la escena en la que Teseo llega como víctima sacrificial a Creta y se presenta ante Minos (*El laberinto de Creta*, 67a y b).

En *La bella Aurora*, la casa de Floris es el espacio de su supuesta viudez y de su resistencia al asedio de Doristeo. El decorado verbal no asigna precisiones sobre este interior y su presencia, al principio, es más bien sobreentendida. Si bien en la apertura de la obra no hay indicios de que la despedida del matrimonio se efectúe en la casa, no es posible imaginar demasiados ambientes alternativos para el desarrollo de esta escena. De manera que Floris permanece mayormente en este interior doméstico y allí es donde recibe las insistentes visitas de Doristeo.²⁶ Las dos escenas en las que se producen estos encuentros son soporte de las artimañas del príncipe para conseguir la voluntad de Floris y, desde el planteo espacial, suponen la presencia de la dama en lo alto, para representar el balcón, y del poderoso en lo bajo para indicar que se encuentra en la calle y no se le ha permitido el ingreso en la casa.²⁷ Este diseño espacial invierte por un momento la relación jerárquica entre ambos personajes no solo porque el poderoso es quien reclama y la dama quien está en posición de conceder sino porque se acentúa la condición moral de Floris (inexpugnable en su fortaleza doméstica) y se subraya momentáneamente la bajeza de Doristeo. Las características espaciales que adoptan los dos diálogos en cuestión invocan el imaginario ambiental de las comedias urbanas.

Es oportuno también tener en cuenta que el único que logra ingresar en el refugio de Floris –aunque simulando su identidad– es el propio Céfalo y es quien, con su irracional arrebato de celos, lo transforma en un sitio peligroso; tras la huida de Floris, la comedia es dominada por la espacialidad exterior, representada por el coto privado de la diosa Diana, en el que Floris decide entregarse a una nueva “reclusión”.

DIANA

Lástima me ha dado oírte
pero ya has llegado a parte
que no podrá molestarte
aunque se canse de seguirte (*La bella Aurora*, 216b).

Como sabemos, una vez que Floris abandona la protección de Diana y renuncia a vivir en su casa urbana para quedarse con Céfalo en el bosque (y así evitar la cercanía de Doristeo), en un primer recorrido por las amenas soledades (o selvas confusas, como también es caracterizado este espacio) recibe el mortal disparo del dardo, el objeto patético, según nuestro análisis del

²⁶ Así lo prueban las palabras de uno de sus criados en la mitad del segundo acto: FINEO “¿Piensas en tan verde edad / conservarte de esta suerte? / ¿No has de salir, no han de verte? / ¿Todo ha de ser soledad?” (*La bella Aurora*, 201b).

²⁷ En oportunidad de un trabajo anterior, analicé las similitudes que desde la estructura métrica y el uso de la metáfora mítica, mostraban estas dos escenas en las que Doristeo visita a Floris y habla con ella desde la calle al balcón para intentar seducirla con algún engaño (X. González, 2010).

capítulo 4; de modo que para este personaje, el espacio exterior, abierto y libre es el espacio de su propia muerte.

b) *Las mujeres sin hombres* y la confrontación interior-exterior

Las mujeres sin hombres es el caso más complejo e interesante de articulación de espacios internos y externos. Páginas atrás, apuntamos las características del espacio exterior que es definido como un lugar agreste y hostil y que, en una primera instancia, funciona como emblema de la ferocidad de las Amazonas. Sin embargo, apenas las guerreras aparecen en su espacio cotidiano, el interior del palacio, sus acciones demuestran una configuración completamente opuesta.

Así, estas belicosas mujeres reciben, en el espacio que les es propio, una caracterización muy diferente de la que les había sido otorgada por el discurso de los griegos; ellas encarnan el ideal renacentista de condensación de las glorias militares y la habilidad literaria, pues se describen a sí mismas como aventajadas en las armas y en las letras; de este modo, su condición deshumanizada y violenta, acorde con la naturaleza salvaje de la geografía exterior se pone en crisis y se muestra más acorde con el referente urbanizado y pacificado de la ciudad. Lentamente, la representación discursiva de las Amazonas se irá trasladando desde el salvajismo inicial descrito por Montano, hacia las imágenes de comparación con la belleza de la ciudad, la condición edénica de la tierra fértil y hermosa, escondida de los hombres, en el discurso de los griegos (X. González, 2006:53-54).

El espacio interior alcanza, en esta comedia, un alto grado de sofisticación, ya que no se trata solo de un sitio interno apenas caracterizado sino que se desdobra en otros ambientes interiores en los que se emplazan situaciones caracterizadas fuertemente por el enredo y la comicidad. Así ocurre con una escena que tiene lugar en la cuadra de la reina en la que Teseo es invitado a hospedarse.²⁸ La presencia del griego en el interior femenino de Temiscira desata la curiosidad de las mujeres que quieren ir a verlo sin que sus compatriotas lo sepan por lo cual, disfrazadas acuden a su secreto cometido y se desata un articulado juego de espacios, propio de una comedia de enredos:

Las características escénicas de este segmento son particularmente interesantes; las didascalias implícitas cumplen un papel primordial en su desarrollo pues son los signos en los que reposa la inteligibilidad, a través de indicaciones muy precisas sobre la ubicación en el espacio y la marcación de los movimientos de los personajes. La escena se puebla de elementos asociados al espacio intimista de la habitación y a los juegos que pueden proponerse dentro de él: cortinas, retratos, disfraces, alfombras, almohadas, sillas. Es decir que es una escena de complejo armado espacial con rasgos humorísticos acentuados, basados en el equívoco. En este caso, el diseño ambiental planteado a

²⁸ Covarrubias define la cuadra como "la pieza de la casa que está más adentro de la sala, y por la forma que tiene, de ordinario quadrada, se llamó quadra" (*Tesoro de la lengua española*, ed. 1998, s/v *quadra*).

través del texto, se ve reforzado por la utilería presente en la escena (X. González, 2005: 165).

El planteo de escenificación bipartita entre un interior dominado por la presencia femenina, refinado y pacífico, y un exterior masculino indómito y belicoso exige, por lógica, la presencia de un marco espacial intermedio que está representado por el muro, límite entre estos dos ámbitos tan disímiles y que conforma, en palabras de Romanos una “escenografía bélica reiterada” (2002:1527). Sin embargo, el cerco es en gran medida un espacio *ausente* (Corvin, 1997:203) puesto que aparece reiteradamente aludido en el discurso de los personajes sin una ubicación escénica determinada hasta que se actualiza y es marco para el fin de la confrontación, cuando se produce el quiebre del espacio interior de las amazonas, vedado a los hombres y Hércules ingresa en la ciudad con los soldados griegos.

García Fernández, en su edición de la obra, examina minuciosamente los espacios que la integran y llega a la conclusión de que la articulación de interiores y exteriores está completamente equilibrada; recuerda las afirmaciones de Oliva, quien señala la variedad de espacios como un componente típico de la comedia palatina, a partir de lo cual, arriesga una caracterización genérica de la pieza:

Lope mantiene un genial equilibrio entre cuadros interiores y exteriores, puesto que, a pesar de que los que transcurren dentro de la ciudad son ocho y los de fuera seis, añadimos el que sucede en el muro como protagonista, lo que nos da resultado global de siete frente a ocho [...] Por tanto podemos afirmar que nos encontramos ante una comedia palatina en la que el espacio es manejado con maestría por el dramaturgo para mantener la tensión dramática entre hombres y mujeres asimilada al espacio exterior e interior, de manera que sólo al final se produce la fusión de ambos [...] (2008:74).

De esta definición aceptamos que el planteo espacial de *Las mujeres sin hombres* la acerca a la comedia palatina con la que guarda también algunos otros rasgos identitarios (está situada en el eje geográfico no español, sin clara precisión temporal) que confirman esta proximidad.²⁹ Sin embargo el problema mayor para incluirla en este género tiene que ver con una consideración nada menor, que radica en la definición de la materia como ficcional o no ficcional, cuestión que hemos planteado en el capítulo 3. Definir esta comedia como palatina supondría situar su argumento en el marco de la pura invención e implicaría, en cierto sentido,

²⁹ Para esto nos basamos en las definiciones aportadas por Frida Weber de Kurlat para la comedia palatina, cuyos rasgos son: [fijación] “en el eje espacial no-español, sin clara precisión temporal y en las que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas secuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres” ([1974] 2004:871).

una redefinición del estatuto de lo mitológico que no es objeto de esta investigación. Sí podemos arriesgar que, en la medida en que es –como ya hemos dicho– una de las piezas del corpus cuyo argumento está más asociado a la libertad compositiva de su autor, puesto que no cuenta con un antecedente textual que defina el recorrido de los conflictos, es posible asimilarla más que a otras, a este género, hecho que está además confirmado por el diseño espacial de la obra.³⁰

5.2.3 Los espacios indefinidos

5.2.3.1 Las moradas de los dioses

Existen algunos referentes espaciales que no son caracterizados en profundidad ni descritos en detalle mediante el decorado verbal y que se comprenden a partir de la identificación de la figura mítica que los habita o de las situaciones que se ponen en juego dentro de sus marcos. Son las estancias celestiales de los dioses superiores o las aulas infernales de las fuerzas inferiores. Por su ubicación con respecto a lo que podríamos llamar el nivel espacial de la superficie (o nivel cero de la espacialidad) obligan a un movimiento hacia arriba o hacia abajo con respecto al eje horizontal de la escena. Las formas en las que se hará expreso este movimiento varían en función del grado de posibilidades de puesta en escena que consienta el espacio escénico efectivo.

Estos marcos espaciales, como es de suponer, aparecen fuertemente trabajados desde el decorado verbal y la deixis puesto que la ausencia de referentes externos que los expliquen y caractericen hace necesario el recurso a la ostensión verbal para situarlos con precisión.

a) Espacios infernales

La primera aparición de un espacio infernal se produce en la comedia más temprana del corpus y su configuración verbal acentúa especialmente la oposición luz / oscuridad, no solo porque los infiernos representan el punto extremo de la oscuridad posible sino porque quien desciende hasta ellos es Apolo, el dios solar.

³⁰ A propósito de este asunto es necesario considerar, y a favor de la argumentación del editor de la comedia, que Oliva en su análisis de las comedias urbanas y palatinas, en función de los tipos de espacios convencionalmente representados en el corral, incluye entre las palatinas a *Los guanches de Tenerife* precisando que esta denominación responde a su planteo espacial antes que, por supuesto, a su temática. De manera que, en continuidad con esa lógica, *Las mujeres sin hombres* podría ser una comedia que se construye sobre el esquema espacial de la palatina pero que remite temáticamente a otro universo.

APOLO

Bajen mis rayos divinos
a los centros abrasados,
aunque no están enseñados
a tan oscuros caminos.
A las tinieblas eternas
demos luz.

Antes de que Tesifonte conteste a los llamados de Apolo, una indicación escénica señala que debe aparecer “un alcázar infernal, y sale de él la furia Tesifonte” (*Adonis y Venus*, 364a).

TESIFONTE

Ya desde el oscuro centro
salgo a detener tu paso.
Tesifonte soy: ¿qué mandas?
Tú, que por los aires andas,
y es el cielo tu camino,
¿cómo descendiste al centro?
[...]
Aquí no hay que repartir
el año en sus doce meses
ni hay aquí plantas ni mieses,
ni flores que producir (*Adonis y Venus*, 364a).

El movimiento descendente y el dominio de la oscuridad son los elementos que discursivamente caracterizan el espacio del infierno al que se suma la solicitud de Tesifonte: “Vete ligero al cielo, / porque después que estampas / tu luz en mis tinieblas / descansan estas almas (*Adonis y Venus*, 365a). Es decir que la presencia de Apolo suspende los efectos que habitualmente padecen las almas alojadas en las moradas del Infierno.

En *El marido más firme* el segmento que corresponde a la catábasis ocupa una parte importante del tercer acto. Con el posible propósito de fortalecer la verosimilitud y descomprimir la presión trágica, Lope hace que Orfeo caiga en manos de un temporario furor amoroso, impulso de su resolución de tomar el camino hacia el Hades. Este gesto, unido a la resolución escénica de la secuencia, hace que se vuelva un fragmento no exento de marcas de comicidad. El soporte discursivo de esta representación espacial son las acotaciones y didascalias provistas por Fabio, el gracioso, quien proporciona, en clave cómica, los elementos para que el espectador reconozca que la escena ha descendido al territorio de los reinos inferiores.

FABIO

¡Que no se halle una venta, con ser cierto
que aquesta senda va a su llama eterna!
¡Que no haya un bodegón en este puerto,
una carnicería, una taberna!
Todo está de peñascos encubierto;

donde el sol amanece de linterna,
en medio luce, entrando por arriba,
que pienso que del cielo se derriba;

La hazaña musical de Orfeo, que habilita su entrevista con Proserpina y la excepcional suspensión de las leyes que imperan sobre las almas de los Eliseos, es referida a través de una ticoscopia antes de que Fabio inicie su caracterización de las estancias infernales que recuerda a las tradicionales representaciones satíricas del más allá.³¹

FABIO
Ya temple Orfeo aquella dulce lira
que enterneció los fieros animales;
ya canta, ya suspende, ya se admira
el reino oscuro con acentos tales:
cesó la pena ya, pasó la ira;
estos son los palacios infernales: (*El marido más firme*, 177a).

El decorado verbal cobra un particular espesor en esta ocasión; los deícticos se multiplican en el desarrollo de los episodios que transcurren en el Hades, sin duda por el carácter extraño del marco espacial invocado. Además, se nombran todos los elementos que fácilmente convocan el imaginario del infierno mítico para que la referencia espacial en ningún momento se diluya.

ORFEO
Aquí me aguarda, y dame el instrumento,
que la *puerta de diamante* veo.

ORFEO
Dormido el *perro triforme*
que guarda *esta negra puerta*
¿qué puede haber que me enoje?
Las *tres furias* no ejercitan
sus infernales azotes,
ni *los tres fieros jueces*
culpas de las almas oyen
¿Está la famosa reina? (*El marido más firme*, 177b; los destacados me pertenecen).

Los recursos escénicos con los que contaba el corral le alcanzan a Lope para desintegrar con facilidad el espacio del inframundo. Cuando Orfeo se da vuelta para mirarla, Eurídice desaparece por el escotillón y poco después, por la misma tramoya, aparece Fabio quien afirma que están en el prado y por lo tanto, la peripecia en los reinos de Plutón ha terminado:

ORFEO
¿Qué es esto?
¿De dónde vienes así?

³¹ Las particularidades de estas referencias serán atendidas en el capítulo correspondiente a la comicidad.

FABIO
¡Del infierno!

ORFEO
¿Del infierno?

FABIO
Pues ¿no me dejaste *allá*
y te viniste, trayendo
la bella Eurídice? (*El marido más firme*, 183a, el destacado me pertenece).

b) Espacios uránicos

En apenas una ocasión, las moradas de los dioses forman parte del espacio representado en la escena; sin embargo sus ascensos y sus vuelos son bastante frecuentes y permiten la explotación del eje vertical de la escena y el uso de técnicas escenográficas. Las manifestaciones epifánicas casi siempre se corresponden con un posterior regreso a la estancia divina que se realiza mediante algún truco escénico, de carácter fastuoso en los casos en que la ingeniería escénica lo permite.

Venus sube con Adonis en un carro mediante una didascalía implícita acompañada por un consiguiente truco escenográfico: "VENUS: Palomas, alzad el vuelo. Didascalía: Suben los dos en un carro, que se levanta sobre una nube. Música hasta que desaparece" (*Adonis y Venus*, 351a).

En *La fábula de Perseo* ocurre una epifanía de la que participan Mercurio y Palas. En este caso, también existe un comentario verbal de los personajes que anticipa el suceso maravilloso. Perseo y Celio se trasladan por un espacio no caracterizado discursivamente pero todo indica que van por el camino, en busca del palacio de Medusa y tras una invocación a Júpiter de Perseo se oyen unos acordes:

CELIO
El cielo con mansos truenos
se rompe; deidades bajan.
Luz viste el aire sereno (*La fábula de Perseo*, vv. 1408-1410).

Baja, con dos tornos, Mercurio con una espada, y Palas con un escudo, y en medio dél un espejo (*La fábula de Perseo*, p. 110).

Al final de la escena, la acotación indica: "súbanse por invención los dioses" (*La fábula de Perseo*, p. 111).

Sobre el final de *El vellocino de oro* Marte y Cupido asoman de sendas nubes para “benedicir” cada uno a su tiempo la empresa bélica y la empresa amorosa de Jasón y *El amor enamorado* también explota el plano superior de la escena para una manifestación fastuosa de Diana: “Por lo alto en un carro de plata; Diana sentada en él con una media luna en el tocado” (*El amor enamorado*, 270b).

Por último, Júpiter desciende en un águila para poner fin a la disputa entre Febo y Cupido (secundados respectivamente por Diana y Venus), epifanía que es precedida por un anuncio de los graciosos:

SILVIA

¡Ay, Bato! ¡El cielo se rompe!

¡Todo es trueno, todo es rayos! (*El amor enamorado*, 283b).

En este ruido baje en un águila Júpiter (*El amor enamorado*, 284a).

Uno de los sitios celestiales que alcanza mayor presencia en escena es el palacio de Cupido, representado a través de recursos frecuentes de ilusión escénica: un lienzo y una máquina para que vuele Diana. La aparición del lienzo reemplaza de inmediato el prado utópico y, mediante la descripción fascinada de los graciosos, instala el nuevo espacio de la morada del dios.

SILVIA

¡Ay, Bato! ¿Quién *por el aire*,
sin que los cuerpos lo sientan,
nos ha traído a esta casa?

[...]

¿Yo? ¿Cómo si estoy sin mí?
Ni ¿qué encantadora hubiera
que *formara este palacio*?

BATO

Las columnas que sustentan
la machina son de jaspe
y de mil preciosas piedras.

[...]

CUPIDO

Sirena, yo soy Amor;
no temas, yo vivo aquí;
todo lo que ves fingí
de celos de tu pastor (*El amor enamorado*, 279b y 280a; el destacado me pertenece).

Como muestran estos ejemplos las presencias de las moradas divinas son más bien infrecuentes; es posible pensar, a partir de esto que lo que se privilegia en todo caso es un

escenario de interacción con espacios que, aunque están profundamente idealizados y marcados por componentes de utópica irrealidad, resultan reconocibles para el público.

5.2.3.2 Otros espacios indefinidos

A diferencia de los espacios indefinidos que caracterizamos como moradas de los dioses, los ejemplos que trabajaremos ahora comparten en común la propiedad de estar insertos en el *continuum* espacial dominante. No se supone que su irrupción en la escena suponga un traslado hacia otro nivel, como en el caso anterior, sino que están alojados en el marco espacial que los contiene y simplemente se manifiestan como una interrupción o una inserción dentro de ese ambiente.

a) El palacio de Aurora

Este es un caso de espacialidad bastante exclusivo; por un lado no puede entenderse como un interior clásico porque el referente completo incluye interiores y exteriores y no es posible determinar dónde están los personajes cuando aluden al palacio. Esa indeterminación aparece como un efecto plenamente buscado por cuanto este espacio remite a un lugar en el que ocurren hechizos y encantamientos. En cuanto a su configuración concreta, solo es construido mediante el discurso de los personajes. Aparece primero presentado por la misma Aurora:

AURORA
Detrás de aquesta arboleda,³²
adonde están más casados
los álamos y las yedras,
yace un palacio en que vive,
a cuya vistosa puerta
forman linteles y jambas
las enramadas cabezas
de ciervos de aquestos montes,
y las forcejadas testas
de jabalíes y osos;
porque sirve su fiereza
de rústica arquitectura (*La bella Aurora*, 197b).

Más adelante, cuando el protagonista y su criado están ya retenidos por encanto en el palacio, vuelve a aparecer una descripción suntuosa de este ambiente que da cuenta de que ese discurso destinado a la recreación imaginaria de un sitio encantado puede estar invocando tanto interiores como exteriores y que, en definitiva, esa valencia es poco significativa:

³² Para precisar un poco mejor la configuración de este espacio, es importante tener en cuenta que en la tipificación ambiental de los exteriores de esta comedia ya se habló del carácter enmarañado y confuso del lugar que rodea al palacio.

FABIO
Con las cosas que aquí veo
estoy tan desvanecido,
que he pensado y aún lo creo
que ha mil [años] que habemos venido
Todo es salas y aposentos,
dorados los pavimentos,
y los techos de cristal,
con pintura celestial
en paredes y cimientos;
todo es camas de labores
extrañas, ricos estrados
donde parecen, con flores
varias pedazos de prados
las alfombras de colores;
todo es jardines y fuentes
cuyas sonoras corrientes
caminan sendas de arena
con larga espaciosa vena,
por mil cuadros diferentes (*La bella aurora*, 200b).

Este ejemplo da muestras, además, de cómo la creación poética del espacio contribuye a contrarrestar las limitaciones escenográficas del corral (recordemos que no hay testimonios de que esta comedia pertenezca a la serie cortesana y nada en el texto lo sugiere) mediante la apelación a ecfrasis morosas de los ambientes maravillosos que se busca representar.

En contraste, otro castillo que aparece en el marco de una comedia mitológica palaciega no recibe ninguna descripción pormenorizada de sus rasgos espaciales básicos por lo que la representación de este ambiente se reserva a los recursos de ingeniería escenográfica. Es el castillo de Medusa en *La fábula de Perseo* que apenas con unas pocas indicaciones, es emplazado en la escena: "MEDUSA: salte luego del castillo" (*La fábula de Perseo*, vv. 1353) "CABALLERO 1º: ¿Quién es aquel caballero / que al castillo de Medusa / llegó sin tener primero / la licencia que era justa?" (*La fábula de Perseo*, vv. 1480-1484) "MEDUSA: Casarémonos los dos, / gozarás destos palacios / destos campos los espacios / dignos del hijo de un dios" (*La fábula de Perseo*, vv. 1625-1627).

b) La irrupción oracular

Existen espacios que se expresan como pequeños paréntesis dentro de la espacialidad dominante y acompañan el desarrollo de un núcleo argumental recurrente que es la consulta al oráculo. Desde el punto de vista escénico, la representación de estos templos supone simplemente el movimiento de una cortina, detrás de la cual se encuentra la figura del dios

con sus atributos más reconocibles;³³ el cuadro se caracteriza en general por un marcado estatismo y una duración fugaz, ya que la intervención divina se reduce a la expresión de alguna sentencia oscura sobre la pregunta en cuestión y el carácter hierático de la figura mitológica está fuertemente marcado en oposición a las actuaciones que puede demostrar en el resto de la obra. Con excepción de una ocasión, *El marido más firme*, este paréntesis espacial se produce en el marco del exterior bucólico, es decir que es un espacio diferenciado dentro del prado utópico o del bosque mitológico; en algunos casos, las didascalias implícitas se ocupan de reforzar la indicación de que los personajes han llegado al lugar de la consulta al dios. Veamos algunos ejemplos.

MENANDRO

Al templo habemos llegado
de Apolo (*Adonis y Venus*, 340a)

[...]

Descúbrese una cortina, y vese en un altar, sobre una basa, el dios Apolo, con su lira y resplandor del sol en la cabeza (*Adonis y Venus*, 342b).

ARMINDO

Entre estas peñas cubiertas
de lauros se ven las puertas
del templo sacro y algunas
altas dóricas columnas.

LISARDO

¿Si estarán agora abiertas?

ARMINDO

La deidad que favorece
los amantes las abrió.
Llega y tu víctima ofrece (*La fábula de Perseo*, 61-70).

Descúbrese el templo de Apolo, se vea en una grada con un rostro dorado y cercado de rayos, y en un arco, por encima pintados los doce signos (*La fábula de Perseo*).

Mucho más sofisticada es la aparición del templo de Marte en *El vellocino de oro* posiblemente porque, en este caso, la presencia de la morada sagrada no se asocia a la predicción oracular de un destino amoroso, como ha sucedido en los anteriores casos, sino que consiste en la consagración del vellocino al dios de las batallas y las consecuentes expresiones sobre la grandeza de España, futura y a la vez presente según la lógica de la doble temporalidad que alude al tiempo representado –pasado mítico– y al tiempo de la enunciación que comparten el dramaturgo y su público. Anticipada en el discurso de los personajes, la aparición del templo, que supone un espacio menos efímero que el de las apariciones

³³ En relación con el desarrollo argumental estos núcleos apuntan a distintos sentidos que serán analizados en capítulos posteriores.

oraculares mencionadas anteriormente, se realiza mediante la apelación a recursos escénicos de todo tipo, permitidos por las características fastuosas de la puesta en escena.

DORICLEA

[...]

Donde la vista termina
deste horizonte la cumbre,
su dorada pesadumbre,
que con las nubes confina,
consagrado a la divina
deidad de Marte, levanta
un templo, por cuya planta
los délficos diferencio,
donde en respeto y silencio
veneran su imagen santa (*El vellocino de oro*, vv. 501-510).

Y más adelante, la didascalía puntualiza la aparición del espacio sagrado:

Aquí suenan trompetas y cajas, tiros y arcabuces y fuegos, y se abra el templo del dios Marte, donde, sobre otras tantas columnas, se vean nueve retratos de los Nueve de la Fama, y en la décima el emperador Carlos Quinto, a caballo, entre diversas armas y despojos, que por todo el templo estén pendientes de velos de plata y lazos de colores; Marte en medio, armado, con plumas, lanza y rodela (*El vellocino de oro*, 97).³⁴

La comedia mitológica lopesca no se priva del recurso a la consulta oracular en el templo ni siquiera en las representaciones de corral, aunque sí –y por razones de posibilidad escenográfica– se reducen los paseos aéreos de las divinidades y sus apariciones majestuosas en escena.³⁵

En *Las mujeres sin hombres*, los griegos alojados en el campamento que rodea la ciudad de Temiscira buscan el templo de Marte, anunciado por didascalías implícitas y luego descubierto por el habitual recurso de la cortina que subdivide el espacio del tablado en diferentes instancias:

HÉRCULES

Pues parte,
y di a la reina que la paz intente;
que en este templo consultando a Marte
quedaremos nosotros, ve Teseo (*Las mujeres sin hombres*, vv. 1096-1099).

[...]

¡Abrid vosotros las puertas!
Veamos lo que responde.

MONTANO

³⁴ Es interesante la información que aporta Profeti en su edición: E' artificio scenico che corresponde allo scoprirsi del "palacio de hermosa fábrica" della *Gloria de Niquea* (*El vellocino de oro*, 97: nota al verso 34, didascalía).

³⁵ Existe un solo caso dentro del corpus en el que no se recurre al oráculo y es *La bella Aurora*.

Ya están, Alcides, abiertas (*Las mujeres sin hombres*, vv. 1102-1104).
[...]

Córrase una cortina y aparece Marte armado con una lanza en la mano (*Las mujeres sin hombres*, p. 206).

En el caso de *El laberinto de Creta* el núcleo temático escénico de la consulta al oráculo tiene carácter fingido y, por lo tanto, humorístico. La visita al templo de la divinidad, en este caso Minerva, se efectúa en el marco de fiestas pastoriles (las mayas) en las que se elegirán el rey y la reina del prado. Es decir que, como en los casos anteriores, el templo está enmarcado por el prado ameno y se presenta como un espacio diferenciado en ese exterior y, previo al efecto escénico del desplazamiento de la cortina, se suceden los comentarios de los personajes que anticipan la aparición de ese espacio y refuerzan la atención sobre el asunto:

ORANTEO
Para ver al pastorcillo
vengo al templo
[...]

DIANA
Descubrid la imagen bella
[...]

Corran una cortina y esté en su altar Ariadna con venablo y celada, suelto el cabello (*El laberinto de Creta*, 92a y b).

En *El marido más firme* se da un caso especial de aparición de la consulta oracular pues esta se representa en el espacio diegético, es decir, aquel que se configura mediante el relato de los personajes y no se representa en escena:

ARISTEO
Hoy, cuando el alba salía
coronada de azucenas,
y de esos montes apenas
las cabezas guarnecía,
vi que cantando venía
gran copia de labradores
cubiertos de varias flores;
seguílos y abrióse un templo
donde la imagen contemplo
de Venus, diosa de amores (*El marido más firme*, 140a).

De todos modos, se verifica una manifestación estática de una presencia divina pero no en el marco del espacio bucólico sino en las salas infernales, cuando Proserpina aparece frente a Orfeo, tras su invocación:

Córrese una cortina y véase Proserpina en una silla, velos de plata negros, cetro y corona (*El marido más firme*, 177b).

Los ejemplos que reseñamos, testimonios de un tipo de espacialidad particular parecerían subrayar el carácter sagrado de estas figuras cuando se hacen presentes en su función oracular: estáticos, rodeados de sus tradicionales atributos, presidiendo los destinos de los hombres con sus oscuras e indescifrables sentencias, los dioses interrumpen la isotopía espacial con fugaces manifestaciones.

5.3 Conclusiones

El inventario de espacios que hemos recorrido muestra un total predominio de los exteriores, frecuentemente asociados a la coordenada pastoril. Pareciera que el mundo mitológico de Lope de Vega habita mayormente el prado ameno de la utópica Arcadia de la tradición bucólica o, en algunos casos su reformulación barroca representada por la selva. La mayor parte de las acciones acontece en estos exteriores caracterizados por una fuerte presencia de la naturaleza (frecuentemente representada en el discurso de los personajes). Además, suelen invocarse tópicos asociados a la tradición bucólica, tales como la descripción del *locus amoenus* y evocaciones del *beatus ille* en una especie de reformulación que se inserta en la ideología amorosa propia de la comedia.

Por otra parte, los espacios interiores, de escasa ocurrencia, cobran alguna significación que trasciende los usos convencionales pautados por la Comedia nueva, cuando desempeñan algún funcionamiento alternativo con los espacios exteriores.

Los espacios que hemos caracterizado como indefinidos son propios del universo mitológico, involucran totalmente la presencia de dioses (superiores o inferiores indistintamente) y presentan a las divinidades en sus versiones más hieráticas y distantes.

6. EL ANÁLISIS DE LA COMICIDAD Y DE LOS PERSONAJES

6.1 Definiciones en torno a la problemática

Uno de los componentes que le da al teatro barroco una idiosincrasia distintiva es, sin dudas, la presencia infaltable de la comicidad. En la medida en que toda pieza teatral del Siglo de oro, por más que se encuentre inscrita en la categoría de tragedia, tiene sus instantes de descarga cómica, es posible definir lo cómico como un elemento estructural y constitutivo de la literatura dramática aurisecular.

Las modalidades que adopta la expresión del humor en el contexto preciso de las obras son pluriformes, a partir de lo cual las posibilidades de su abordaje analítico son variadas en función de los diferentes niveles en los que puede manifestarse.

En vistas de esta importancia, y de la mano de otra problemática de gran trascendencia como es la del género, la comicidad ha sido estudiada frecuentemente por la crítica tanto a partir de perspectivas de alcance general –como las que se orientan a establecer definiciones teóricas sobre la risa, sus causas y sus efectos– como desde puntos de vista más acotados que se concentran en los recursos efectivos para la producción de lo cómico en el contexto específico de la dramaturgia barroca.

Antes de realizar un recorrido por las formas de la comicidad en el corpus mitológico de Lope de Vega, proponemos un repaso sumario por los principales conceptos provistos en torno al tema del humor tanto por las preceptivas clásica y aurisecular como por la crítica contemporánea, a fin de poder aplicar las herramientas que de estas teorizaciones se desprenden en los casos concretos de las piezas de nuestro objeto de análisis.

6.1.1 La risa en la preceptiva clásica y aurisecular

Las preceptivas renacentistas y barrocas, herederas en gran medida de la poética clásica representada en este punto fundamentalmente por Aristóteles y Cicerón,¹ se detienen en el

¹ En el caso de Aristóteles, el punto de partida está en el capítulo V de la *Poética*, más específicamente del párrafo 1449a donde se encuentra la socorrida definición a partir de la cual los tratadistas del Siglo de oro reelaboraron las suyas propias: “La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa ni dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor.” En el caso de Cicerón, sus fundamentos teóricos sobre la risa retomados por los preceptistas auriseculares proceden del libro II de *De oratore*: “Locus autem et regio quasi ridiculi –nam id proxime quaeritur– turpitudine et deformitate quadam continetur. Haec enim ridentur vel sola vel maxime quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter” (58:236).

estudio de lo cómico y proveen definiciones acerca de qué es la risa, cuáles son sus fines y – especialmente– dónde están sus límites. *Turpitud et deformitas*, conceptos derivados de la definición ciceroniana, se vislumbran en las aproximaciones de los teóricos de la época y reaparecen en las nociones de *fealdad, torpeza, ridículo, disconveniencia y disformidad*. Pero la poética de la risa tiene siempre en cuenta que, si el ridículo se asienta en un rasgo asociado a lo anormal y lo feo, lo risible encuentra un claro límite moral ya que no debe alcanzar a las personas desgraciadas o miserables ni debe orientarse a producir daño (Newels, 1974 y Roncero López, 2006).²

Otro aspecto interesante de estas definiciones se vincula al estatuto social del humor, en principio considerado como una emoción típica de las gentes bajas. Sin embargo está también presente la idea de que, en tanto que la risa puede considerarse una emoción necesaria para el hombre en el sentido de que produce un descanso de sus fatigas diarias, también los distinguidos pueden reírse.³ Se establecen entonces dos estilos de comicidad en función del *decus* que los rige: uno más elevado y cortesano y otro rústico y vulgar, que debe evitarse en presencia de personas respetables:

Déstos y otros semejantes se pueden tomar los lugares de la risa, en cuanto a las obras; y en cuanto a las palabras, es de advertir que el que dice la palabra ridícula, debe quedar mesurado para hacerla más risueña; y que de las palabras, unas son urbanas y discretas, que sin perjuicio de nadie notable dan materia de risa; y esta especie es tal, que puede parecer delante de reyes. Las demás, que nacen de la dicacidad, y murmuración, y fealdad, y torpeza de palabras son malas y, así, se guarde el cómico dellas, en todo caso, en acciones delante de reyes y príncipes grandes, los cuales aborrecen naturalmente a toda fealdad (López Pinciano, 1998:395).

Un punto al que se abocan estas consideraciones teóricas tiene que ver con los propósitos y las funciones que desempeña la risa: en este sentido, le atribuyen una función a la vez catártica –alivio de las penurias cotidianas– y didáctica.

Castalio: La comedia es imitación dramática de una entera y justa acción humilde que por medio del passatiempo y risa limpia el alma de los vicios.

[...]

² El mismo Lope no es ajeno a esta problemática cuando en su propia preceptiva dramática sitúa los límites para la burla: “pique sin odio, que si acaso infama / ni espere aplauso ni pretenda fama”, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, vv. 345-346). Si bien estos consejos están orientados al uso específico de la sátira (para la cual el propio López Pinciano contempla una cuota especial de malicia) y el peligro de la censura, apuntan a los cuidados que deben tenerse en cuenta frente a determinados mecanismos de producción de la risa.

³ La noción de la risa como una emoción típicamente humana ya está en Aristóteles. Esta idea es retomada por Castiglione y apunta a que el hombre urbano y refinado puede también apelar a este tipo de descarga afectiva, siempre observando cuidadosos límites (Roncero López, 2004:301 y ss.).

Castalio: nada porque de camino habemos dicho que el fin de la comedia es induzir buenas costumbres y expurgar los vicios por medio de la risa con lo que se da fin a la definición (Cascales, *Tablas poéticas*, IV).

Y el Pinciano:

[...] porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir y la comedia con sus risas, prudencia para se gobernar el hombre en su familia (Pinciano, 1998: 381).

Finalmente, los tratadistas se reservan un análisis –altamente pormenorizado en el caso del Pinciano– acerca de las técnicas de generación de lo cómico, a las que dividen en dos grandes clases: las que provienen de los *dicta* y las que provienen de las *res*:⁴ “Digo así que, como las más cosas del mundo se reducen a obras y palabras, así también la risa se reduce a palabras y obras” (Pinciano, 1998:390). La misma idea se encuentra en Cascales quien afirma que la comedia se funda no en el contenido que puede derivar de situaciones amables y cotidianas sino que “Estotra es una risa maliciosa, aguda, ingeniosa fundada en la fealdad, y torpeza agena assi de cosas como de palabras” (*Tabla IV*).

6.1.2 La risa en la crítica actual

En el marco específico de la crítica contemporánea, estas preocupaciones no han quedado al margen y las especies cómicas dramáticas también han sido tenidas en cuenta como objeto de estudio: dentro de lo que puede entenderse como una perspectiva general del fenómeno, son interesantes las propuestas de Ruano de la Haza que enfatiza la posición que le corresponde al espectador en la definición de la materia cómica o trágica:

Es el público el que decide finalmente a qué género pertenece una determinada pieza teatral. Pero el público, entendámoslo bien, dirigido o incluso manipulado en gran medida por el director de escena y los actores. La primera decisión que han de tomar un actor y un director teatral es precisamente concretar el tono de la pieza. Pero el efecto que la representación de una determinada pieza teatral tenga sobre el espectador dependerá en gran parte del actor y del director teatral, actuando dentro de los límites que imponen los textos literarios (1994:271).

Por otro lado, algunas de las líneas trazadas por los preceptistas clásicos y auriseculares también han sido contempladas por los analistas actuales, sobre todo en materia de clasificación de los recursos cómicos; la división originaria que trazaba un límite metodológico entre comicidad de palabra y comicidad de acción, por su eficaz funcionalidad operativa, se sigue contemplando. Además de la posible taxonomía de dispositivos cómicos que funcionan en el interior de la comedia (tanto en su expresión verbal como de acción y construcción de los

⁴ Esta palabra se entiende en un sentido amplio que involucra también las acciones.

personajes), existe en la actualidad otra posibilidad de abordaje del fenómeno del humor que contempla su repercusión hacia el exterior de lo dramático y que se manifiesta en el gesto paródico metaliterario (ya sea específicamente hacia el sistema dramático o con extensión a otros géneros, o también a los modelos y a los usos literarios) o en la transgresión de un código ideológico social compartido por el emisor (dramaturgo) y el receptor (público). Esta propuesta está ampliamente desarrollada por Profeti (1980) quien organiza los distintos niveles en los que puede funcionar el humor;⁵ señala esta doble perspectiva de la categoría cómica que hemos estado tratando de delimitar (intraliteraria o intrateatral y extraliteraria o extrateatral) y establece que, en cualquier caso, la risa surge de la ruptura de ese código compartido sin cuya existencia es imposible la aparición de cualquier efecto de comicidad:

Pero es evidente que al lado de un código (ideológico, literario, deíctico, lingüístico) común, sobresalen una serie de procedimientos particulares de recursos que cada autor selecciona, elige y después repite con afición dentro del gran repertorio de los posibles. Tenemos así que enfrentarnos con el idiolecto, no solo con su bagaje de peculiaridades y exclusividades, con su sistema de cierres con respecto a la entropía del código sino también con toda su carga de innovación, de violación de la norma establecida sin las cuales se da comunicación pero sin fruición estética (Profeti, 1980:56).

6.1.3 La figura del gracioso

Hemos dicho anteriormente con Vitse –y repetimos con él–⁶ que la construcción en el interior de una pieza de un elenco específico de agentes portadores de comicidad determina la extensión del humor en dicha pieza. Esta función les puede caber a diferentes personajes dentro del esquema de las *dramatis personae* auriseculares pero, sin duda, el gran protagonista en el oficio de la risa es la llamada figura del donaire, papel característico y distintivo de la comedia del Siglo de oro que ha sido objeto de permanente análisis a lo largo de los siglos, fundamentalmente porque su perfil ha ido mutando hasta alcanzar un grado considerable de sofisticación y perfeccionamiento en los casi cien años de vida de la Comedia. Para la fórmula dramática aurisecular esta figura constituyó una variable de gran importancia, fenómeno que fue comprendido incluso por algunos tratadistas de la época que señalaban su necesidad y celebraban la originalidad de su presencia. Así, el Pinciano sostiene:

Así es la verdad y con mucha razón, porque es una persona la del simple, en la cual cabe ignorancia, y cabe malicia, y cabe también lascivia rústica y grosera. Y al fin es capaz de todas tres especies ridículas, porque, como persona ignorante, le está bien el preguntar, responder y discurrir necedades; y, como necia, le está bien las palabras lascivas, rústicas y groseras; y, en la verdad, por le estar tan bien toda fealdad, es la persona más apta para la

⁵ 1) con respecto al destinatario o público (ideológico); 2) con respecto al medio (deíctico); 3) con respecto al objeto literario (literario); y 4) con respecto al emisor (lingüístico).

⁶ Capítulo 4, nota 45.

comedia de todas las demás, en cuya invención se han aventajado los españoles a griegos y latinos y a los demás (1998, 403).

En estas consideraciones, el Pinciano tiene en cuenta un tipo de vehículo cómico que se asocia a la simpleza y la ignorancia, rasgos de carácter que son fuente de abundantes recursos para generar la risa. Según Newels esta definición del Pinciano corresponde a dos modalidades específicas de la figura del donaire: “el bobo y el simple rústico de la escena de la época” (1974: 103 n. 34) pero además:

[...] aparecen aún antes de fin del siglo XVI las figuras del gracioso y del lacayo. Estas producen efectos cómicos de modo más urbano, paralelamente al refinamiento gradual del lenguaje cómico (ibídem).

Y recuerda, de modo muy oportuno, las palabras de Ricardo del Turia a propósito de las múltiples funciones que, en aras de la economía escénica, sintetizaban estos personajes. Al mismo tiempo, añade que la función cómica de esta figura se entiende en virtud de la necesidad de matizar una orientación genérica dominante:

Y la introducción de los Lacayos en las Comedias, no es porque entiendan que la persona de una Lacayo sea para comunicarle negocios de estado, y de gobierno; sino por no multiplicar interlocutores: porque si cada Príncipe le huviesen de poner la casa que su estado pide, ni hauria compañía por numerosa que fuese, que bastase a representar la Comedia, ni menos Teatro (aunque fuese un Coliseo) de bastante capacidad a tantas figuras: y assi haze el Lacayo las de todos los criados de aquel Príncipe: y el aplicar donayres a su papel es por despertar el gusto, que tal vez es necesario, pues con lo mucho grave se empalaga fácilmente (*Apologético de las comedias, apud Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, 1965:152*).

A medida que la figura del gracioso se perfila y se consolida en la escena áurea su intervención en los eventos argumentales es más comprometida y llega a tener verdadera responsabilidad en el impulso de los conflictos. Como contrafigura y, al mismo tiempo, *ad later* del galán, su participación en el desarrollo de la trama suele ser de enorme importancia. Así lo afirma Oliva:

Por eso es el gran invento de la comedia española, y el personaje que la define; tanto, que apenas se puede hablar del género en su amplio sentido hasta que no hubiere un gracioso que acompaña al galán, lo aconseja, inventa las peripecias más significativas de la acción, y, de alguna manera, realiza una actividad determinante para la resolución de la comedia (2004:441).

Aunque estas afirmaciones parecen centrarse específicamente en ejemplos delineados dentro de matrices puramente cómicas, entendemos que el mismo punto de vista sobre la

función del gracioso puede aplicarse en aquellas obras que no siguen el molde de la comedia cómica e incorporan fuertes elementos de drama o incluso de tragedia.

Una modalidad diferente y de enorme importancia en la producción de comicidad de la dramaturgia aurisecular es la que constituye la figura de la dama donaire, analizada con gran profundidad por Oleza (1994 y 2005) que no debe confundirse con una traslación femenina del gracioso (la criada o la graciosa) puesto que este personaje alcanza un grado de sofisticación superior al de las figuras cómicas que corresponden a las distintas versiones del gracioso. Su inteligencia, su ingenio, su habilidad para las trazas, su capacidad de apelar a todo tipo de recursos para ocultar su identidad y, especialmente, su pertenencia a un estamento social medio, le confieren rasgos específicos distintos de los del gracioso y permiten un inmenso despliegue de recursos de complicación de la trama que, generalmente van acompañados de situaciones de incesante comicidad. No nos detendremos en su consideración debido a que no existe en el corpus mitológico ningún caso de dama donaire.

De este modo, se han definido niveles a partir de los cuales se puede efectuar el análisis de la comicidad en el caso concreto de cada obra a considerar: los procedimientos para generar la risa se suceden en todas las obras de nuestro corpus en la variedad completa de sus posibles niveles de aparición (verbal, gestual, de acción, ideológico, etc.) y con distintos grados de extensión y distribución.

6.2 Los modos de la risa en el corpus mitológico de Lope de Vega

Antes de iniciar el análisis de los textos parece importante aclarar que, si bien ya hemos acometido el intento de una clasificación del corpus en un nivel subgenérico (tarea a la que se consagró el capítulo 4) en ocasión del examen de las técnicas de lo risible, intentaremos determinar si el uso de tal o cual estrategia puede asociarse con las configuraciones genéricas que hemos establecido para las diferentes subespecies, ya que en definitiva la problemática de la comicidad no deja de estar fuertemente asociada con la inscripción de una pieza en un género determinado.

Hemos trazado una línea divisoria para abordar el tema del humor en el corpus mitológico que consiste justamente en el deslinde derivado de esa doble perspectiva a la que hacíamos alusión páginas atrás; es decir al tratamiento del humor a partir de coordenadas específicamente dramáticas (intra-literarias) o a partir de coordenadas extra-literarias que persiguen la producción de la risa en relación con los códigos sociales compartidos por el

dramaturgo y los espectadores. Esas dos perspectivas claramente no son excluyentes sino que pueden coincidir y coinciden en el interior de un mismo texto dramático.

6.2.1 Comicidad intra-dramática: los dispositivos humorísticos de la Comedia nueva

En este apartado nos proponemos examinar los recursos orientados a la producción de la risa que dependen de mecanismos estrictamente dramáticos tales como las burlas con la palabra, la comicidad de situación y todo el despliegue de técnicas de la risa que surgen de las posibilidades de una puesta en escena o que se vinculan estrictamente a los patrones de codificación vigentes en el sistema de la comedia áurea. Dentro de esta perspectiva será fundamental la consideración de las acciones de los graciosos ya que, como figura de presencia inexcusable del elenco de *dramatis personae*, encarnan la modalidad principal de comicidad intra-dramática.

6.2.1.1 Los graciosos de la serie mitológica

Las comedias de la serie mitológica presentan un muestrario de figuras del donaire que pueden materializarse a través de un acotado catálogo de ejemplos: a pesar de estar mayormente ambientadas en universos bucólicos, los graciosos suelen ser criados ingeniosos cuya cercanía con los protagonistas determina que, en más de una ocasión, los involucren en los momentos cómicos.

Existen, sin embargo, otros personajes pertenecientes al universo de las llamadas “figuras bajas” vinculadas con las tramas pastoriles (pastores, labradores, etc.) que protagonizan escenas humorísticas a veces desligadas de la trama principal.

En su estudio del corpus mitológico de Lope, Martínez Berbel (2003) ha señalado una función que les cabe en general a todos los graciosos de la serie mitológica y que está relacionada con su capacidad de ejercer una visión sincrética de los hechos dramatizados y ofrecer al público algunas pautas de intelección de estas historias, ancladas en un tiempo lejano, que se asocien a su realidad actual. De ese modo, la voz del gracioso es la voz del tiempo presente, una especie de conciencia contemporánea que acude en socorro de los espectadores en el momento de interpretar ciertos fenómenos míticos:

El criado es un personaje nuevo, creado por Lope en todos los casos. Como tal personaje nuevo su vínculo con la fábula original es mínimo. Apenas participa de los sucesos mitológicos más que en la medida de su servicio al personaje principal. Este hecho sitúa a estos criados en una privilegiada situación para ejercer de puente entre el pretendido momento cronológico en el que se desarrolla la acción, y el momento en que se escribe la obra o, lo que en estos casos es lo mismo, recupera el mito. [...] Suelen ser cobardes pero fieles y poseen una innata sabiduría popular que les sitúa mucho más cerca de la vida que a los personajes a los que sirven. Advierten a éstos, a menudo sin que su consejo sea escuchado, de los peligros de las aventuras que emprenden o de la inconveniencia de determinados comportamientos, de modo que esa función actualizadora o *contextualizadora* se convierte en una clara desmitificación del mito clásico y, por extensión, una reconstrucción mítica según los cánones sociales de la época en que viven (2003: 552, cursivas en el original).

Muchos de los rasgos que apunta el crítico les caben a los graciosos por el hecho de ser graciosos: en ese sentido funciona su cobardía, su fidelidad y la ingrata circunstancia de no ser atendidos en sus sensatos consejos ya que, de otro modo, no habría comedia. Para esto cabe recordar las fundamentales definiciones de Lázaro Carreter:

[La figura del donaire] surge en virtud de la precisión de hacer de recibo para el público del corral cuanto acontece en la escena, cumpliendo una parte del pacto de aceptación; y por otro lado, de las necesidades intrínsecas de la comedia, para que fluya según el proyecto del autor, de modo que sólo se entienda lo que el poeta pretende. Es en el cruce de esas dos misiones, la de mediar entre el espectador y el espectáculo, y la de servir internamente la intriga, donde la figura del donaire tuvo nacimiento (1987:37).

El punto que resulta interesante en el planteo de Martínez Berbel es el de la específica función contextualizadora que les corresponde a los graciosos mitológicos y de la posibilidad de degradar el mito a partir de un reflejo paródico en algunas ocasiones que veremos en funcionamiento en varios ejemplos. En cierto modo, los graciosos operarían como los primeros "intérpretes" del mito en su versión dramática, pues si todo mito alienta una interpretación y ésta, necesariamente, ha de estar anclada en el momento de producción, es obvio que estos "lectores" privilegiados ridiculizan la necesidad de interpretar ofreciendo sus propias lecturas de la fábula.

Por último, no sería exacto sostener que en el interior del corpus funciona un tipo de comicidad homogéneo, anclado únicamente en la figura del gracioso o, en todo caso, con alguna extensión hacia las figuras principales. Si atendemos a la división del corpus según la bipartición metodológica que propusimos desde el principio (obras palaciegas y obras de corral), encontramos que el modelo de teatralidad cortesano, con los condicionamientos que impone la calidad del público, produce como resultado un tipo de comicidad bastante

diferente, mientras que la risa en el corral se sostiene en recursos extendidos y bastante tipificados.

a) Los graciosos del humor cortesano

Al caracterizar genéricamente las cuatro piezas cortesanas del corpus mitológico hemos señalado algunas particularidades que resulta oportuno recordar en esta ocasión. Hablamos de una especial orientación lúdica de las dos piezas que recreaban amores protagonizados por dioses (*Adonis y Venus* y *El amor enamorado*) –destinada a atemperar la fuerza trágica de las historias– y del particular repliegue de la comicidad en las dos obras de expresa inclinación mayestática (*La fábula de Perseo* y *El vellocino de oro*).

Es decir que, a primera vista, se puede hablar de una conformación bastante especial de la comicidad en estas cuatro obras que es lo que trataremos de especificar en este análisis. A propósito de la configuración cómica de las piezas cortesanas Trambaioli afirma:

Sucesivamente, a pesar de la afirmación de la comedia nueva que, entre otras cosas, va excluyendo poco a poco el mundo risible del bobo para dejar cabida a la comicidad ingeniosa del gracioso, el teatro cortesano consolida y mantiene un tipo de teatralidad muy peculiar que parece ignorar voluntariamente las características e innovaciones de la fórmula lopista, de manera específica, la relevancia que en ella asume la intriga o, más sencillamente el elemento cómico. El mismo Lope de Vega que, sin alcanzar nunca el puesto codiciado de dramaturgo palaciego, tiene que escribir varias obras por encargo de la corte, casi no se atreve a echar mano de sus habituales resortes lúdicos (1998:288).

Sin embargo, esto no significa que la comicidad esté ausente y si no son los graciosos quienes la sostienen, ella reposará en otros pilares.

Como recorrido analítico para observar las particularidades cortesanas del humor en el corpus mitológico, proponemos una caracterización, breve y sumaria, de los graciosos de esta subserie.

Fronoso

Este personaje es “víctima” de un tipo de comicidad especial al que aluden los tratadistas auriseculares, especialmente el Pinciano, que es la risa pasiva: “Risa passiva se dice cuando la risa se convierte en burla del que pretende que otro sea el reído y burlado” (1998:410-411). Tras intentar burlarse de Apolo y desenmascararlo por lo que cree un poder adivinatorio falso,

sufre el castigo del dios que consiste en animalizarlo durante toda la comedia transformándolo en elefante, toro o serpiente. El objetivo del desenmascaramiento que persigue Frondoso, sin embargo, no apunta tanto a desacralizar al dios por un gesto “evemerista”, como lo llama Sánchez Aguilar⁷ sino a combatir los caprichos de las pastoras que, amparadas en la ambigüedad de los vaticinios, cambian sus pareceres amorosos de modo constante:

FRONDOSO
Con esto entre los pastores
desacreditado ya,
ninguno amor mudará
por el fin de sus amores;
que por lo que pronostica
de bien o mal las mujeres
a diversos pareceres
con sus respuestas aplica
y ellas, que no han menester
achaques para mudarse,
saben muy bien disculparse
de querer y aborrecer (*Adonis y Venus*, 342b).

La burla se revierte y lo convierte a él mismo en el destinatario del ridículo. Sin embargo, lo que más le pesa no es que se rían de él, sino haber perdido su identidad. Y si de identidades se trata, Frondoso es un rústico muy atípico puesto que no sólo no protagoniza demasiadas situaciones cómicas, sino que precipita la acción trágica, ya que es obligado por Apolo, a cambio de la suspensión del castigo, a llevar a Adonis frente al jabalí-Tesifonte que le dará muerte (circunstancia que, por supuesto, Frondoso desconoce). Otra rareza de su perfil consiste en su dicción sumamente aventajada que es, además, soporte de contenidos de gran elaboración, por ejemplo cuando le pide a Apolo piedad en su castigo:

FRONDOSO
¡Qué loco y necio he sido!
Adorno de los cielos,
lámpara de los signos,
corona de los días,
poeta de los siglos,
medida de los tiempos,
fitonicida altivo,
compás de cielo y tierra,
que desde tu epiciclo
los miras y gobiernas
desde que Dios te hizo
¡ten piedad de Frondoso! (*Adonis y Venus*, 344a).

⁷ “Como si fuera un discípulo aventajado del evemerismo o un paladín de la Contrarreforma, el cabrero Frondoso decide tenderle una trampa a Apolo para desacreditar su presunta clarividencia” (2010:37).

Esta invocación, que consiste en una enumeración pormenorizada de los atributos apolíneos –en la que se llama al dios solar *adorno, lámpara, corona y compás*–, incluye elementos que apuntan al humor, por la misma grandilocuencia de los vocativos y que tienen su cúspide en el hallazgo lingüístico que supone la palabra *fitonícida*;⁸ es quizás, precisamente ese contraste entre la naturaleza rústica del personaje y su desarrollada elocución un elemento que puede invocar la risa.

Fronroso, además, retoma tópicos críticos bastante elaborados acerca del interés y la responsabilidad de los dioses (*Adonis y Venus*, 343a); despliega abanicos de profusas referencias míticas en sus comentarios y relatos (*Adonis y Venus*, 360b y 370a) y, frente a Apolo expone, mediante juegos de palabras establecidos sobre la disemia de la palabra *ganado*, el conflicto identitario que le ha desencadenado el castigo del dios:

FRONDOSO
[...]
Ya no llego a mi cabaña,
mi ganado menosprecio;
si tuve el cayado en precio
ni me ayuda ni acompaña.
Todo lo dejo olvidado,
y jamás cobrarlo espero;
que, de perdido no quiero
mi ganado y mi cayado.
A tal desesperación
he venido que he perdido
mi sentido, mi vestido
mi cayado y mi zurrón.
A todos parezco mal
nadie lo que soy arguye,
mi propia sombra me huye.
¿Quién ha visto pena igual? (*Adonis y Venus*, 369a).

Por último, es el encargado de rescatar el cadáver de Adonis, acto que acompaña con un sentido y elaborado discurso:

FRONDOSO
Cual cándida azucena
del labrador pisada,

⁸ Este término vuelve a aparecer en boca de Cupido, en un soneto de *El amor enamorado*: “Hoy has de aborrecer, y ser querida; / y tú, vanaglorioso Febo, advierte / que no te importa ser fitonícida. / No pienses libre de mis flechas verte, / porque de cuantas cosas tienen vida / sólo no supo qué es amor la muerte.” (*El amor enamorado*, 237b). En otras oportunidades Lope aplica esta expresión en textos como *El laurel de Apolo* (“luz fitonícida”, Silva III, v. 7) y en la *Corona trágica* (“Que el Pithio flechador fitonícida / una fiera mató de un rayo armada”, *Amarílida. Égloga en la suerte de la serenísima infanta doña María* v. 44).

inclina la cabeza;
cual oriental Jacinto
cuando la noche llega,
las olorosas hojas
marchita, humilla y cierra (*Adonis y Venus*, 372b).

Estos rasgos de un lenguaje sofisticado, soporte de referencias cultas y elaboradas llevan a Sánchez Aguilar a la siguiente conclusión:

El tono del cabrero constituye, pues, una violación flagrante de la ley del decoro, ya que lo que esperamos de Frondoso son chistes fáciles y vocablos rústicos, no versos elegíacos y narraciones patéticas (2010:46).

Creemos que precisamente esta particularidad inviste a Frondoso con rasgos potentes de comicidad. Si bien el cabrero no es el agente portador de la risa a la manera de los rústicos graciosos o de los urbanos lacayos –pues, además como hemos visto, la distensión cómica se aborda con otras técnicas en esta obra– el contraste que hemos señalado entre su figura y su afectación es una posible fuente de momentos de humor.

Celio

En *La fábula de Perseo* el protagonista cuenta con un acompañante permanente que lo secunda en todas sus aventuras y que lo sigue en todas sus empresas. Es su criado Celio que desempeña tibiamente las funciones del agente portador de la comicidad;⁹ sus intervenciones chistosas se relacionan fundamentalmente con líneas de sentido que apuntan al humor y que se verifican en las distintas piezas del corpus: a) comentarios más o menos estereotipados de contenido misógino; b) demostraciones de cobardía y vacilación; c) reflejo trivial de los elementos míticos y d) sentencias críticas de carácter metaliterario.¹⁰

Así, por ejemplo, un caso característico de a) se da cuando ambos hablan sobre las hermanas de Medusa y la singular propiedad que ostentan de compartir las dos un único ojo:

CELIO
Éste se puede quitar
y se presta entre las dos,
que es una cosa, ¡por Dios!,
que me ha dado que pensar.
Si fueran así, Perseo
las mujeres ¡Santo Apolo!,

⁹ En su breve análisis del personaje, Martínez Berbel lo caracteriza del siguiente modo: “Es probablemente la voz más racional, más pegada al suelo, de toda la comedia, incluido, por supuesto, el propio héroe. Más pusilánime, evidentemente, pero en muchos casos, también más inteligente, o al menos, más avispada” (2003:265).

¹⁰ Así asume una de las funciones que analiza Lázaro Carreter: la de traer a Lope a escena (1987:41).

y entre dos, un ojo solo,
no hubiera tanto deseo (*La fábula de Perseo*, vv.1271-1278).
[...]
Un ojo es fealdad por, ¡por Dios!;
y sin provecho también:
una lengua fuera bien
que tuvieran entre dos; (*La fábula de Perseo*, vv.1283-1286).

Cuando Perseo ingresa al castillo de la Gorgona, Celio queda aguardándolo en la puerta y en un breve soliloquio apela a la modalidad cómica que caracterizamos en b):

CELIO
Sin duda le volverá
Medusa en piedra ¿Qué haré?
¿Si esperaré?... ¿Si me iré?...
¿Si osaré?... ¿Si entraré allá? (*La fábula de Perseo*, vv. 1565-1568).

A continuación, sus disparatados razonamientos, que trabajan sobre la trivialización del componente mítico, son un ejemplo de la modalidad c). Las elucubraciones del criado acerca de los posibles destinos que podría tener una vez convertido en piedra por la Gorgona, funcionan en servicio de una descarga cómica:

CELIO
Más también, ¿qué es lo que medra
de ser un hombre de bien
piedra, y que ocasión le den
y calle como una piedra?
Si estoy en algún zaguán,
sentaránse sobre mí;
y si me labran aquí,
¿qué golpes no me darán?
Si soy dintel de una puerta,
¿qué lluvias no han de caer
sobre mí? Pues, ¿qué he de hacer
en fortuna tan incierta? (*La fábula de Perseo*, 1573-1584).¹¹

Por último, los comentarios críticos de Celio sobre cuestiones asociadas al campo poético constituyen auténticos guiños metaliterarios y son muestra del tipo d).

CELIO
No entendí que consintiera
ancas el señor Pegaso;
pero de aquesta manera
suben muchos al Parnaso,

¹¹ Una operación similar parecería producirse cuando un pastor le cuenta a Perseo en infortunado suceso de Andrómeda. El contenido mitológico, de naturaleza algo dramática pues se trata del sacrificio de una princesa, es referido de una forma simple, algo vulgarizada y esa forma de presentar los hechos, sin duda dispara algo de comicidad: "A Andrómeda diz que toca / la suerte, y en una roca / atada, esperar que el pez / se la engulla de una vez / por la siempre abierta boca" (*La fábula de Perseo*, 2329-2333).

aunque es difícil carrera,
no porque seamos nosotros
poetas, mas porque dan
en hurtarse uno a otros,
presumo que algunos van
en las ancas de los otros (*La fábula de Perseo*, 2274-2283).

Las intervenciones cómicas de Celio no van mucho más allá de lo que hemos expuesto, de manera que su función como productor de la risa es bastante limitada.¹² Sin embargo, la pieza construye otros momentos de humor que serán tenidos en cuenta más adelante.

Bato

Bato, el gracioso de *El amor enamorado*, responde a un modelo bastante tipificado que es el del rústico ingenuo; exhibe varios rasgos del tipo, tal como lo define Ferrer (1991 y 1996), ya que hace manifestaciones expresas de su inclinación a la comida y a la bebida, de su cobardía y de su simplicidad.¹³ Pero es necesario tener en cuenta que la mayoría de sus intervenciones cómicas requieren de la participación de su pareja humorística, Silvia. Ambos encarnan el par “picardía e ignorancia” que, según Newels –quien sigue en esto al Pinciano–, posee un alto grado de eficacia en el momento de desatar la comicidad: “Como es natural, la simpleza y la ignorancia siempre salen perdiendo cuando entran en conflicto con la picardía” (1974:100).

Además, en esta comedia, funciona con claridad un mecanismo de contrapunto entre las situaciones de mayor tensión y los momentos de la descarga cómica. Así sucede por ejemplo, en la apertura de la pieza, cuando Sirena, una de las protagonistas, es perseguida por la serpiente Fitón y su enamorado Alcino va tras ella para socorrerla. Se multiplican las alusiones dramáticas y los desesperados pedidos de auxilio tanto a los elementos naturales como a los dioses. Finalmente, ambos amantes se encuentran, Sirena puede ser rescatada y el peligro se desvanece. A continuación entran en escena varios pastores, los graciosos entre ellos, y se ponen en acción mecanismos de la relajación humorística a través de la descripción de la serpiente, con la consecuente aligeración cómica del elemento mitológico.¹⁴

BATO
Eso no es cosa tan fea
mas no hay hombre que la vea

¹² Como criado, también representa funciones asociadas a la fidelidad y la complicidad con su amo. Lo acompaña en todas las aventuras (el castillo de Medusa, la visita al gigante Atlante y luego, el rescate de Andrómeda) y además, da cuenta de su sentido común cuando llama la atención de Perseo sobre los peligros que se dispone a enfrentar.

¹³ Ver capítulo 3, página 63.

¹⁴ De manera análoga a las descripción de las hermanas de Medusa provista por Celio y la caracterización del monstruo marino efectuada por el pastor que se analizaron en el párrafo previo.

que pueda vivir después;
un reinoceronte es nada,
es un peñasco de hielos
es una mujer con celos,
es una suegra enojada;
un pedregoso barranco
es la frente, y tien por crin
las cerdas de un puerco espín
labradas de negro y branco;
la nariz como guadaña,
y los ojos dos incendios
cercados de escolopendrios
en vez de ceja y pestaña.

SILVIA
Dafnes, el miedo sería
quien a mentir le provoca

BATO
Tres varas tiene de boca

SILVIA
¿Tres varas?

BATO
Si cada día,
como a los ganados venga
se almuerza cuatro cochinos
y diez corderos añinos
¿qué boca quieres que tenga?
Ayer se comió un pastor
que le alcanzó de una encina (*El amor enamorado*, 244a).

La tensión reaparece con un nuevo alerta sobre la presencia de la serpiente y la descontrolada huida de los pastores que deja a Bato caído en el suelo. Nuevamente se produce un relajamiento cómico ya que Apolo entra en escena, el gracioso lo confunde con el monstruo y se defiende con alocuciones cómicas que recurren a un léxico sumamente diferente del de su refinado colega Frondoso.¹⁵

BATO
No me hurgue;
que cosquillas de una sierpe
no hay hueso que no machuquen
cómame junto, por Dios,
pero no me despachurre;
manido estoy, no haya miedo
que la haga mal en el buche (*El amor enamorado*, 246b).

¹⁵ Ferrer (1996) les atribuye a ambos graciosos una función desmitificadora, esbozada en Frondoso y más desarrollada en Bato. Si bien compartimos el planteo de Ferrer, entendemos y creemos haberlo planteado con claridad, que esta función se despliega por medio de técnicas del humor sumamente diferentes. Mientras que Frondoso está planteado a través de un modelo que puede despertar humor por sus elementos contrastivos, Bato es auténticamente un bobo.

El mecanismo de tensión dramática y relajación cómica que planteamos como dominante en el avance argumental de esta pieza se verifica también en el primer encuentro entre Apolo y Dafne en el que ella lo desdeña y huye; enseguida ingresan Silvia y Bato a escena y el pastor requiebra a la pastora que naturalmente lo rechaza. Bato, que cree en los poderes amatorios de un anillo que le entregó Cupido, desafía a Silvia con la joya pero previamente la obliga a hacer un juramento que ella expresa en términos ridículos.

SILVIA
Plegue a Dios que, si lloviere,
ni pie ni mano me moje,
y que en la cama me arroje
cuando más sueño tuviere;
ni coma ni beba más
de lo que tuviere gana,
y si fuere de mañana
no me levante jamás.
¡Mira qué gran juramento! (*El amor enamorado*, 266a).

Por último, Bato protagoniza un episodio de rasgos entremesiles que, como recuerda Ferrer (1996) ya había sido introducido en *La Arcadia*.

No solo el pastor cómico de *La Arcadia* y de *El amor enamorado* se llaman igual sino que en ambas obras Lope introduce el episodio cómico del disfraz de lobo. Me parece posible que este paso cómico se lo sugiriese a Lope la lectura de *Il pastor Fido* de Guarini, obra en que la ninfa Dorinda se disfraza con una piel de lobo y, por error, es herida por Silvio que no la reconoce (1996:56).

A continuación de esta observación, Ferrer plantea una cuestión que reviste gran importancia para el planteo general de esta investigación. La estudiosa señala la transformación de la orientación del episodio –que si bien no alcanza extremos trágicos en la obra de Guarini está lejos de ser planteado como un interludio cómico– como un elemento “sintomático de la tendencia de Lope hacia la comedia” (1996:56) y apoya sus afirmaciones en fundamentos que ya hemos recuperado en el análisis genérico (capítulo 4), basados en el carácter semiburlesco de la transformación de Dafne en laurel. Es decir que, tal como lo venimos sosteniendo a lo largo de todas estas páginas, los argumentos mitológicos le sirven a Lope para la construcción de piezas dramáticas no necesariamente asociadas a una vertiente trágica, independientemente de cuál sea el signo que esos relatos han tenido a lo largo de siglos de tradición.

Los ejemplos analizados muestran que los graciosos de la serie cortesana (los tres que existen, ya que no hay figura del donaire en *El vellocino de oro*) representan tipos diferentes de agentes cómicos con rasgos más definidos en relación con el tipo genérico de la comedia áurea

en el caso de Bato; algo más desperfilado en relación con este mismo esquema, en el caso de Celio, y bastante infrecuente en el caso de Frondoso. Además, no son los entes exclusivos del humor sino que manejan un caudal acotado de comicidad, función que comparten con otros personajes, depositarios de otros recursos de la risa, como veremos más adelante.

b) Los graciosos del humor de corral

Las cuatro piezas de representación popular incluyen figuras del donaire que actúan según esquemas de comportamiento bien tipificados. Comparten las características que hemos descrito como habituales en el personaje del gracioso: su condición cobarde, su afición a la comida y a la bebida, su capacidad para crear chistes a partir de trastrocamientos del lenguaje, la apelación a críticas de tipos sociales y, en particular, de las mujeres, etc. Pero, al mismo tiempo, ostentan perfiles particulares en función de los moldes genéricos en los que se mueven y manifiestan diferente grado de intervención en las tramas dramáticas.

Los Fineos

Los dos graciosos de las piezas más próximas a la comedia cómica llevan el mismo nombre y, aunque claramente no son el mismo personaje, ambos encarnan al criado de Teseo en dos aventuras muy diferentes: la conquista de Temiscira en *Las mujeres sin hombres* y la matanza del Minotauro y posterior abandono de Ariadna en *El laberinto de Creta*.

Ya hemos mencionado que algunos rasgos de la constitución del Fineo de *Las mujeres sin hombres* llevan a Ferrer a asimilar esta pieza a la producción temprana de Lope,¹⁶ pues encuentra que este personaje se parece más al pastor bobo de fines del siglo XVI que al gracioso barroco, especialmente en su inclinación a la comida y la bebida, su cobardía y la genealogía cómica que hace de sí mismo.

FINEO

No, señora, que yo soy
un soldado de agua y lana,
puesto que agua no la bebo,
sí no es por mucha desgracia (*Las mujeres sin hombres*, vv. 765-769).

Y más adelante, para darse a conocer:

HIPÓLITA

¿Cómo te llamas?

¹⁶ Véase capítulo 3, página 63.

FINEO

Fineo.

HIPÓLITA

¿De qué tierra?

FINEO

Soy de Tracia

HIPÓLITA

¿Qué padres?

FINEO

Nobles

HIPÓLITA

¿Qué nombres?

FINEO

Los nombres Gizpundío y Gazmia (*Las mujeres sin hombres*, vv. 843-846).

Fineo actúa como contrapunto burlesco de Teseo en más de una oportunidad y su papel en la comedia es fundamentalmente el de ser criado del capitán griego, su confidente y tercero en sus amores con la reina Antiopía; estas características lo aproximan al gracioso de la comedia del XVII, que comparte los rasgos de glotonería y cobardía con su antecesor del XVI.

Una enorme proporción de los chistes que ofrece, se basan en un contenido misógino para el que esta comedia es especialmente apta:¹⁷ cuando se le ordena hacer una expedición de avanzada para explorar el muro (que resulta en su posterior apresamiento) combina los rasgos de prejuicio ante las mujeres y cobardía:

FINEO

Ya voy y del peligro con sospecha:

más quisiera, Teseo generoso,

el golfo ver que el Helesponto estrecha,

y en Sicilia volcanes abrasados,

que muros de mujeres fabricados:

que no ansí la gallina en gallinero

de las viejas jamás se vio picada,

como yo me he deber vuelto en harnero

donde a mi pobre cuerpo den cebada.

Con mil pellizcos ya me considero

y no morir con varonil espada,

sino a puro pellizcos y alfileres

que, sin hombres, son diablos las mujeres (*Las mujeres sin hombres*, vv. 628-640).

¹⁷ En el párrafo siguiente se analizará esa cuestión en función de las rupturas que la temática de la comedia supone con respecto al código ideológico-social compartido por el dramaturgo y el público.

Más tarde, cuando ambos son agasajados por las mujeres de Temiscira, reacciona ante la feliz incredulidad de Teseo con una réplica que subvierte los supuestos valores espirituales del enamorado capitán, por preferencias un poco más materiales.

FINEO
¿Entre tanta mujer quieres
salud? ¿No te causa enojos
que, como otros de piojos,
te comieras de mujeres?
¡Linda cena nos han dado!

TESEO
Tanta mujer la servía
que por los ojos comía.

FINEO
Yo tenía más cuidado
de embutir muy bien la panza (*Las mujeres sin hombres*, vv. 1632-1642).

García Fernández (2008:105) observa que esta condición lo coloca en doble oposición frente a Teseo ya que el héroe griego no solo mantiene su credencial de guerrero valiente a lo largo de la comedia sino que se comporta como un verdadero mujeriego mientras está voluntariamente cautivo de las amazonas, hasta que lo vence el amor por Antiopía; además Fineo duplica en clave paródica la situación de su amo ya que es objeto de los amores de Hipólita quien despliega a lo largo de la comedia todas las estrategias posibles para seducirlo, objetivo que la amazona no ve logrado sino hasta la última línea de la comedia.

De todos modos, Fineo no es de ningún modo el único responsable de generar los momentos de humor puesto que, como adelantamos, esta pieza es una comedia cómica, con máxima extensión de situaciones risibles. Todos los personajes participan, de un modo u otro, de instantes de comicidad y es básicamente el planteo argumental el instrumento más poderoso para la generación de la risa.

El gracioso homónimo de *El laberinto de Creta* es también, como dijimos, criado de Teseo. Es su consejero y confidente y llega incluso a confrontarlo cuando el griego toma la decisión de abandonar a Ariadna en la isla de Lesbos. A partir de ese instante y a lo largo de todo el tercer acto, el desarrollo de la trama queda en manos de la princesa de Creta y Fineo se convierte automáticamente en el criado de ella y custodio del secreto de su identidad travestida. Es decir que su función como figura lateral del personaje principal (y, en tal carácter, con compromiso de lealtad y colaboración con su causa) no se modifica incluso cuando se traslada la función protagónica del galán a la dama.

En cuanto a los vehículos de la comicidad a los que apela Fineo, están basados en recursos habituales como la transformación ridícula de los nombres:

FINEO
¿No fuera más acertado
que este Minos, o cominos,
matara este monstruo airado,
que no por tales caminos
dar a la fama cuidado? (*El laberinto de Creta*, 61b).

FINEO
¿Quién diablos trajo de Creta
este rey Minos o Menos? (*El laberinto de Creta*, 96b).

O los juegos de palabras que apuntan a satirizar una situación que, aunque se trate de uno de los núcleos mitológicos principales, se presta bastante para el humor.

FINEO
Hará bien pues su mujer
ha dado en esta flaqueza;
de aquel toro en la cabeza
las armas ha de tener.
Y desde hoy queda sabido
que por este blanco toro,
el desdichado marido
a quien se pierde el decoro
queda en toro convertido (*El laberinto de Creta*, 61b).

El adulterio de Pasifae con un toro, uno de los núcleos argumentales del mito, le da herramientas para desplegar ingeniosos discursos apoyados también en cierta tradición popular sobre la figura del cornudo.¹⁸

En el tercer acto ejerce plenamente sus funciones cómicas, incentivado por la potencialidad humorística que alcanza a toda la situación. El doble disfraz de Ariadna (en el traje pastoril y tras una máscara genérica masculina) multiplica los equívocos y da lugar a la aparición de situaciones cómicas: por un lado, escenas con inconscientes planteos homoeróticos ya que Diana, una pastora, se enamora de Ariadna/Montano; y por otro, confusiones de todo tipo pues Oranteo, el antiguo amor de la princesa y príncipe de la isla manifiesta tener "extrañas inclinaciones" hacia el pastor Montano, precisamente por el enorme parecido que tiene con su amor perdido.

¹⁸ Este tipo de reformulaciones burlescas obedecen, según Martínez Berbel a la función actualizadora que le toca desempeñar a Fineo en la pieza: "[...] Fineo es un personaje muy del XVII, de modo que en sus palabras se descubren juicios, opiniones y bromas que de seguro tendrían más que ver con la época de Lope que con la fábula mítica" (2003:190).

Por otra parte, se desarrolla una sub-trama de engaños mediante la cual, Ariadna vuelve a ocultar su identidad pero esta vez como figura de la diosa Minerva; el objetivo es, en las mayas pastoriles, consagrar reina del prado a la pastora Doriclea que le facilitó el ardid. En la misma ceremonia jocosa es investido Fineo que hace alarde de su disposición festiva con una serie de exigencias en los que nuevamente mezcla su perfil glotón y que rehúye el matrimonio, chistes sobre las mujeres, comentarios satíricos sobre los falsos amigos y la infaltable crítica a los malos poetas:

FINEO
Que me llevéis en volandas,
digo en hombros, que a pie no,
donde me harte de comer

DIANA
Y ¿no mandáis otra cosa?

FINEO
¡Mandad, reina poderosa,
pues que ya sois mi mujer!

DORICLEA
Mando que de veras sea.

FINEO
Mando que no pueda ser
tan de veras hasta ver
si es melón o si es badea.
[...]
Y al diablo,
si me atraviesa un vocablo
cuando estoy en mi grandeza:
mando al fin que pierdan todos
cuantos jugaren conmigo
mando que ningún amigo
tenga lisonjeros modos:
mando que ninguno esté
confiado en que es discreto;
mando que tenga un soneto
treinta versos

FABIO
Pues ¿por qué?

FINEO
Porque a poetas de agora
les dan cámara de versos; (*El laberinto de Creta*, 93a y b-94a).

Tanto el Fineo de *Las mujeres sin hombres* como el de *El laberinto de Creta* son graciosos que responden al esquema del criado fiel y confidente de su amo. Participan con ellos de los enredos amorosos, los siguen en diversas aventuras y, como ocurre en el segundo caso, se

distancian frente a la decisión que juzgan equivocada para adoptar un nuevo amo en función del traspaso del protagonismo.¹⁹ En este ejemplo, Fineo parece ser un mejor intérprete de la ideología caballeresca que debería representar Teseo y desempeña claramente la función refleja (Hermenegildo, 1992) de la perspectiva que su amo debería defender y momentáneamente suspende:

FINEO
Si justo o injusto fue,
yo no quiero disputar
pero dejar a Ariadna,
esa es bajeza, señor,
indigna de tu valor
y una ingratitud villana
que Ariadna te dio a ti
la vida en una ocasión
tan notable, y no es razón
que se lo pagues así" (*El laberinto de Creta*, 79a).

Luego, cuando ya es criado de Ariadna:

FINEO
[...] Fía, señora, de mí
que te sirvo con lealtad

ARIADNA
Conozco tu voluntad

FINEO
Para servirte nací (*El laberinto de Creta*, 86a).

Además, los dos personajes comparten su tarea humorística con los galanes y las damas debido a que, al tratarse de piezas de andadura cómica, todos participan de la generación de la risa.

Los Fabios

Los dos graciosos de las piezas más cercanas a la tragedia también comparten el nombre y son los criados de los dos maridos que enviudan: Orfeo y Céfalo. Ambos personajes tienen más de un rasgo en común que los acerca entre sí mucho más que con los otros graciosos. Representan, a nuestro entender, un modelo más complejo de figura del donaire, semejante a la que define Hermenegildo en su análisis sobre el gracioso de *El caballero de Olmedo*:

Hemos constatado, igualmente, la carga de dramaticidad que anida en el personaje del gracioso, ya que tiene una importantísima función mediadora en el árbol de dependencias

¹⁹ Este rasgo, que aparece delineado en este gracioso, se potencia con mucho más vigor en los criados de las obras de perfil más trágico, como veremos en el apartado siguiente.

que describe la estructura narrativa de la tragedia. El gracioso es un personaje reflejo, que comparte los intereses, las preocupaciones, e incluso las prácticas de escritura del señor. Tello se sitúa así en el espacio dramático serio, oficial, junto a su señor. Y el carácter carnavalesco, paródico, que va irremediamente unido a la figura del gracioso, no es la marca única del personaje. En esta tragedia de Lope la figura del donaire va más allá de la simple parodia, es un signo dramático en el que confluyen de modo abundante funciones contrapuestas en otras obras, la función refleja y la función carnavalesca. Tello no es sólo un vehículo de parodia y de caricatura. Es un personaje mucho más complejo (1992:1003-1004).

Si bien los dos Fabios de la serie mitológica no alcanzan los grados de dignidad por su proximidad al galán que se le ofrecen a Tello en la tragedia mencionada, intervienen activamente en el desarrollo del trama y se sitúan en un punto bastante más cercano a sus señores que los otros personajes del donaire de las obras analizadas.²⁰

Los dos criados desempeñan, para seguir con la terminología de Hermenegildo (1992), funciones carnavalescas y reflejas. En el diálogo que Orfeo y su criado mantienen en la primera aparición de ambos, Fabio da testimonio de un profundo conocimiento de los principios temáticos e ideológicos sobre la que se sustenta la poesía de su amo y es capaz de argumentar con él acerca de las faltas que cree encontrar en las alabanzas musicales de Orfeo:

FABIO

Con la razón y la verdad te ajustas,
pagas la deuda a Dios, honras el arte,
cuando cantar sus alabanzas gustas;
que a Dios se deben primitivos dones
de los versos, la voz y las canciones.
Mas dime, ¿cómo a Venus (bella diosa
de amor y de hermosura) no has cantado
algún himno, algún verso, alguna prosa? (*El marido más firme*, 144a).

La respuesta que le da Orfeo (no considera a Venus digna de elogio por cuanto ella patrocina un tipo de amor superficial y deshonesto) le provee a su criado un fundamento para comprender la transformación de la que su amo es objeto a partir de su súbito enamoramiento de Eurídice. De este modo, la cosmovisión amorosa que defiende el galán y su consecuente desafío a la divinidad de Venus, es comprendida y asimilada por el criado y le sirve de explicación para el proceso que vive su señor.

FABIO

¡Por Dios, que voy admirado!
y casi confuso, digo:

²⁰ Estimo, sin embargo, que esta propiedad no se debe únicamente a una característica de los graciosos sino que está articulada con las formas de creación del personaje del galán. Orfeo y Céfalos, al ser de algún modo los "héroes trágicos" de la serie revisten asimismo un carácter bastante más complejo que el de los otros protagonistas.

Tú, para todas cruel,
¿aquí tan blando? No creo
que nace de tu deseo;
veneno te han dado en él
Venus airada, el Amor
su hijo, se han conjurado
contra ti, que has despreciado
su poder y su valor (*El marido más firme*, 148b).

Por otra parte, Fabio demuestra una gran capacidad para defender los intereses de su amo, con lo que testimonia a su vez un claro conocimiento de estos, ya que es el encargado de desactivar un conflicto de celos entre Eurídice y Orfeo, surgido a partir de un engaño de Fílida; la pastora le asegura a la recién casada que su marido contempló accidentalmente su pie y lo elogió encendidamente. Sabemos que el pie desnudo de la dama funcionaba en la cultura del Siglo de oro, como un poderoso fetiche erótico, y como tal, justifica la reacción celosa de Eurídice; Fabio es el encargado de devolver la calma mediante una representación deformada y burlesca de este sensual motivo en el que el calzado de la dama es comparado con un instrumento de pesca y el encandilador pie con una lengua de vaca.

FABIO
Y pruébolo. Si le viera
el pie tu marido Orfeo,
que no la alabara creo,
porque ayer en la ribera
de ese nuestro humilde río,
una chinela dejó
con la fuerza que saltó,
que tiene pesado el brío:
halléla, que aquel distrito
suelo pescar muchas veces,
con cuatro libras de peces
como si fuera un garlito:
llevéla a darle matraca,
y en albricias me dio el pie,
donde aquel cesto calcé
en una lengua de vaca (*El marido más firme*, 158a).

Los recursos humorísticos a los que apela el gracioso en esta circunstancia se inscriben claramente en su perfil carnavalesco, no solo por la visión degradada de los referentes eróticos sino por el lenguaje que apela a expresiones como “dar matraca” que corresponden a una jerga de origen más bien picaresco. Sin embargo, en un aparte posterior Fabio admite que el pie de Fílida le arrebató los sentidos y cree que a Orfeo pudo haberle sucedido lo mismo, de manera que entabla con su amo una complicidad supuesta, testimonio de una gran cercanía entre ambos.

FABIO

No es posible que no sea
con causa quejarse aquí
Eurídice; yo mentí
que sólo su paz deseo:
[...]
Orfeo debe de haber
con aquellos pies topado;
que esto de hablar de casado
melindres deben de ser (*El marido más firme*, 158b).

Sin duda su condición fiel encuentra la mayor expresión en la decisión de acompañar a Orfeo en su catábasis. Sin embargo en esa ocasión, como veremos, dado que Fabio despliega con mayor vigor su función carnavalesca, las cosmovisiones de amo y criado se distancian. Fabio es el encargado de verosimilizar el viaje al inframundo a partir de la presentación de un reflejo satírico del infierno, mientras que Orfeo se sitúa en un sistema de referencias que apunta al universo mitológico clásico.²¹ De todos modos, aporta su elemento de verosimilización del núcleo mítico a través de su arrebato de locura que es lo que hace posible comprender la decisión de ir a buscar a Eurídice al más allá.

El otro Fabio, el de *La bella Aurora*, también es capaz de hablar y actuar en función de la ideología característica del universo al que pertenece su amo. Los personajes que pertenecen al mundo social cortesano lo consideran un interlocutor calificado; así ocurre con el príncipe Doristeo con quien el gracioso sostiene un diálogo en el que ambos abordan tópicos de crítica social.

FABIO
Falta del mundo
el alma, que es el dinero.
No sé cómo pueda darte
de esta sentencia el sentido;
lo que estaba repartido,
está todo en una parte.
No tiene la mocedad
las costumbres que solía;
la vejez niega y porfía
las señales y la edad:
esto no entra bien aquí;
de damas, el interés
se ha vuelto amor

[...]

DORISTEO
Fabio, Fabio, los criados
todos sois murmuración,
si por cualquiera ocasión

²¹ En el próximo párrafo desarrollaremos esta cuestión.

nos veis de dar descuidados.
¡Ay de los señores, Fabio!
Porque, en dejando de dar,
cosa no sabéis hablar
sin nuestra ofensa y agravio (*La bella Aurora*, 192a).

El conocimiento y manejo de esta cosmovisión cortesana también le permite aconsejar a Céfalo en más de una situación: primero para que comprenda que no ha sido desleal con su esposa –ya que el año de ausencia en la casa matrimonial se debe a un encantamiento del cual él mismo también ha sido víctima– y luego, para desaconsejar el proyecto de prueba a la fidelidad de Floris, amonestación que se basa en términos anclados en los valores caballerescos que deberían gobernar las acciones de Céfalo; en su consejo, Fabio establece un paralelo entre la dama y la espada como bienes a ser defendidos y respetados.

FABIO
No la ofendiste,
pues que forzado y engañado fuiste.

CÉFALO
Un año habrá que falto, y de manera
estoy trocado que fingirme quiero
un hombre extraño.

FABIO
¡Bárbara quimera!

CÉFALO
Probaré con amor y con dinero
a conquistar su fe.

FABIO
Cuando te quiera,
¿qué discreción será?

CÉFALO
Saber espero,
por lo que hará conmigo, lo que ha hecho
conociendo su falso o firme pecho.

FABIO
No lo aconsejo
[...]
No hay hombre sabio,
como ha probado en tantos la experiencia,
que haya probado ni mujer ni espada
que a bien librar ha de quedar probada (*La bella Aurora*, 210a y b).

También persuade a Céfalo de que no se deje engañar por las afirmaciones de Aurora acerca de una relación amorosa entre Floris y Doristeo. La condición celosa y reactiva de los dichos de la ninfa no es advertida por el joven y sí por su criado con lo que muestra un

conocimiento más acertado de las estrategias que rigen los vínculos amorosos.

CÉFALO

¿Qué haré, Fabio?

FABIO

No creer

esta celosa hechicera,

sino buscar a tu esposa (*La bella Aurora*, 219b).

La proximidad afectiva e ideológica que estos criados tienen con sus amos los pone junto a ellos en los momentos de mayor patetismo. Como hemos visto, Céfalo y Orfeo sufren una momentánea pérdida de la cordura, uno cuando su mujer acaba de morir y el otro cuando cree haberla perdido en la selva de Diana. Los criados son los que en esa ocasión están junto a ellos (mientras el resto de los personajes huye) y ambos son confundidos con un tercero lo que desemboca en una situación cómica:

ORFEO

¡Perro, ya te conozco: morir tienes!

FABIO

Deja el cuello, señor; yo ¿qué te hice?

ORFEO

Yo sé que eres el áspid, y que vienes

a matarme también; toma la planta (*El marido más firme*, 169a).

Y, en *La bella Aurora*:

FABIO

[...]

¿Dónde vas, señor mío, de esta suerte?

CÉFALO

¡Eh, Floris de mi vida!

FABIO

¿Yo tu vida?

CÉFALO

¡Oh, dulce causa de mi amarga muerte!

Vuelve a mis brazos, ¿dónde vas perdida?

FABIO

Que no soy Floris, sino Fabio; advierte

que estás sin seso (*La bella Aurora*, 218a).

Son, además, los mensajeros inmediatos de la tragedia; antes que sus amos, son capaces de reconocer los signos que señalan e identifican a las dos mujeres moribundas:

ORFEO
Miremos quién es

FABIO
¡Tu esposa!

ORFEO
¿Qué dices?

FABIO
Veo
su vestido, y no su rostro (*El marido más firme*, 167b).

Y, en *La bella Aurora*:

CÉFALO
¿Es voz?

FABIO
El alma me tiembla
que me has muerto, esposo, dijo (*La bella Aurora*, 226a y b).

Como hemos adelantado, estos criados ejercen también, y de modo extendido, una función asociada a la comicidad carnavalesca. Los dos son señalados por el resto de los personajes por su particular disposición humorística. El criado de Orfeo, por ejemplo, es rechazado por las pastoras cuando se ofrece como decodificador del oráculo de Venus debido a su inclinación a burlarse de todo: "DANTEA: No quiero tus desatinos" (*El marido más firme*, 145a), verso que funciona como un prelude de las lecturas risueñas que el gracioso va a hacer a partir de los agüeros de la diosa. Por otra parte, la condición jocosos del otro Fabio es saludada con aceptación por el príncipe Doristeo al enterarse de que el criado va a participar en la excursión de caza:

DORISTEO
¿Traes, Fabio, aquestos días
aquel humor que solías?
que ha mucho que no me ves (*La bella Aurora*, 191b).

En el fragmento correspondiente a la lectura de vaticinios de Venus, el Fabio de Orfeo ejerce una combinación de las dos funciones que venimos analizando puesto que asume el deber de su amo, quien muestra poco interés en descifrar los veredictos del oráculo y, a su vez se muestra como intérprete festivo de los contenidos proféticos. Las respuestas dejan trascender inectivas contra las mujeres, burlas a los cornudos y la tradicional crítica a la poesía culterana:

RISELO

Pregunté, gallardo Orfeo,
a Venus, dulce sirena
de amor: "¿Qué haré para ser
famoso, que soy poeta?"

ORFEO
Y ¿respondió?

RISELO
"Escribe obscuro"

ORFEO
Pues ¿qué más clara respuesta?

FABIO
Es así, porque los versos,
quien no los entiende, piensa
que dirán que los entiende
si por buenos los celebra.
Hay tanta bachillería
en el mundo, que desprecian
lo que fácilmente alcanzan
por extremado que sea (*El marido más firme*, 146a y b).

El gracioso de *La bella Aurora* también ejerce una comicidad festiva y carnavalesca que se expresa en situaciones de carácter marcadamente entremesil: es engañado por dos veces (por cabreros y por ninfas) y termina vagando solo por el monte, muerto de hambre y sed, con la cara tiznada y enharinada. En razón de su extraña apariencia, es confundido con un fauno y los aldeanos lo persiguen para matarlo. Fabio cruza la escena varias veces huyendo despavorido sin comprender qué sucede hasta que encuentra a Céfalo quien lo pone a salvo.

Otro rasgo que acusa la complejidad de diseño que caracteriza a estos graciosos es su capacidad de participar activamente en el desarrollo de las acciones; a propósito de esta cuestión, la crítica ha creído ver una actitud ambigua y cercana a la traición en la conducta del Fabio de Orfeo puesto que él es el artífice de que el antagonista del músico se quede en el valle una vez que había decidido marcharse. El gracioso lo desafía a que pruebe que su amor es legítimo y que lo enaltezca por firme; de este modo, su intervención acerca un poco más la solución trágica puesto que precipita el encuentro entre Filida y Aristeo que luego desembocará en la muerte de Eurídice. Así entiende este episodio Martínez Berbel:

A mitad de la comedia se descubre en Fabio un cambio de actitud significativo. El que antes parecía ser el compañero y confidente de Orfeo, en un momento dado, se dispone a ayudar a Aristeo en su conquista de la mujer del músico. Deja de responder, por tanto, Fabio, a la figura del criado leal que habitualmente tienen los personajes sicarios en las comedias mitológicas del Fénix. Se aleja del modelo y participa, aunque indirectamente, en la muerte de la esposa de su señor (2003:420).

En el mismo sentido lo interpreta Sánchez Aguilar.

Fabio se nos ha aparecido desde el primer momento como el criado típico de la comedia nueva, gracioso en sus dichos y leal en sus servicios. Pero, contra todo pronóstico, al aconsejarle a Aristeo que persista en conquistar a Eurídice, empieza a trabajar contra los intereses de Orfeo. Lo más llamativo es que tal deslealtad parece un capricho irreflexivo, pues no tiene justificación alguna en el drama, ya que Fabio no discute jamás con su amo ni parece interesado en los regalos que pueda ofrecerle Aristeo (2010:127).

Desde nuestra perspectiva, si bien el accionar de Fabio se muestra algo ambiguo y hay que tener en cuenta que venimos de leer que el criado “está celoso” de Orfeo porque ha quedado fascinado por el pie de Fílida, es necesario situar el episodio en una perspectiva acorde con los personajes que lo juegan. La recomendación de Fabio a Aristeo, si bien implica animar una cierta perseverancia en sus intentos con la esposa de Orfeo, está mayormente asociada a una burla, puesto que le recomienda, ya sea para olvidar a Eurídice o para conquistarla, recurrir a las pociones y embrujos de Fílida, a quien sabemos carente de toda capacidad mágica. También le aconseja “que repares en que es interior la pena” (*El marido más firme*, 160a) y reconoce así el auténtico sufrimiento de Aristeo quien, es preciso recordar, es un gran poderoso puesto que es nada menos que el rey de Tracia en disfraz pastoril; de modo que es difícil interpretar que hay en eso, voluntaria o involuntariamente, un movimiento de traición hacia su señor. En este sentido también es útil tener en cuenta el símil del que se vale Fabio para simbolizar la firmeza de Eurídice: la ciudad de Troya cuya conquista solo fue posible luego de diez años de asedio. Frecuentemente la imagen de la ciudad de Ilión es invocada para representar una resistencia sostenida y meritoria, vencida solo con la destrucción.²²

FABIO
Si Troya se les rindiera
en viendo las griegas naves,
no ganara fama Aquiles
ni los demás capitanes:
diez años de resistencia
dieron los hechos iguales
al laurel de la victoria (*El marido más firme*, 158b).

El gracioso de *La bella Aurora*, por su parte, impulsa cierto movimiento en la trama cuando se arriesga a contarle a Céfalo que ambos están encantados en el palacio de Aurora. Pese a que esto implica traicionar la promesa que le hizo a su dama Belisa, con el miedo que esto supone, Fabio denuncia el hechizo frente a su amo.

²² Recuérdese al mismo Lope de Vega en *Las fortunas de Diana*, “¿Qué había de hacer Diana en ese atrevimiento? ¿Era Troya Diana, era Cartago o Numancia?” (*Las fortunas de Diana*, 2001:119). También hay toda una serie de sonetos en las *Rimas* de Lope en que el símil y motivo de “Troya abrasada” funciona como analogía de la interioridad sufriente del poeta que canta.

CÉFALO
¿Qué dices, Fabio? ¿Es posible
que ha un año que estoy aquí?

FABIO
Digo mil veces que sí.

CÉFALO
Fabio, parece imposible.

FABIO
Dos veces en el Carnero
que pinta la astrología
he visto el sol desde el día
que aquí llegamos (*La bella Aurora*, 206b y 207a).

De menor trascendencia que la de su homónimo, de cualquier modo, esta acción supone un gesto de independencia notable dentro de su comportamiento general en la pieza y, por otro lado, provoca el regreso de Céfalo a su hogar que prontamente se verá destruido.

c) Apostillas a la comicidad intra-dramática en *La bella Aurora*

A lo largo del análisis de la comicidad intra-dramática del corpus mitológico de Lope, hemos apuntado que hay más de un caso en el que la responsabilidad cómica no es exclusiva del gracioso y se traslada hacia otros miembros del elenco; también hemos dicho que, en estos ejemplos, el origen de la comicidad no se asocia tanto a técnicas dramáticas involucradas en su producción (como pueden ser los chistes, las bromas o las situaciones entremesiles de acento humorístico) sino que la *vis comica* reside en la transgresión de un código o la contaminación o la mixtura de elementos.

La bella Aurora se presenta, dentro de las posibles configuraciones de la comicidad en el corpus mitológico, como un caso curioso. Al respecto, Sánchez Aguilar hace algunas observaciones que nos interesa apuntar.

En general, el gracioso protagoniza tres o cuatro escenas que tienen el sabor hilarante y plebeyo propio de los entremeses [...] Pero lo más significativo es que Lope suele incorporar los pasajes cómicos muy cerca de los momentos trágicos, como si quisiera evitar que su público se sumergiera demasiado a fondo en las desgracias del galán y la dama. En general, los enloquecidos avatares de Fabio le sirven para lograr una evaporación repentina del clima patético, lo que engendra un efecto de distanciamiento que nos parecería todo un dechado de modernidad en manos de Brecht (2010:150).

Faltaría añadir a estas consideraciones que Fabio no es el único que tiene a su cargo la generación de este “efecto de distanciamiento”; pese a ser la pieza del corpus más cercana a la tragedia es la que incorpora mayor cantidad de episodios cómicos pero de factura intra-

dramática, es decir que se proponen como pequeños juegos absurdos destinados a la risa, desarrollados incluso por los protagonistas.

Uno de los dispositivos humorísticos de mayor manifestación en esta pieza tiene que ver justamente con la ambientación. Sánchez Aguilar afirma que muchos de los episodios cómicos provienen de los encantamientos que ocurren en el bosque mágico de Diana. Así sucede con el parlamento en el que Fabio, de modo análogo al de su antecesor Frondoso, se queja de las mutaciones que sufre su identidad y enlaza evocaciones mitológicas degradadas que, sin duda, apuntan a la provocación de la risa.

FABIO

No sé

si era monte o si era prado;
que en jumento transformado,
de hierbas me sustenté.
No sabía la ocasión,
y un día una fuente clara
me mostró la indigna cara
de un animal de razón.
Y aunque me vi, ni por sueños
del agua me enamoré,
puesto, Céfalos que sé
que hay Narcisos borriqueños.
Acordéme de que había
algunos hombres así,
que enamorados de sí,
se miraban cada día.
Cuando vi las dos orejas
y aquella nariz bestial,
el hocico desigual,
hundidos ojos y cejas,
saqué del alma dos graves
suspiros; mas tales fueron,
que como de un trueno huyeron
de todo el bosque las aves.
En fin, con el negro hocico
la clara fuente enturbié,
pues causa de verme fue
en figura de borrico.
Y fui diciendo entre mí:
"Quien se ve de esta manera,
¿cómo es posible que quiera
enamorarse de sí?" (*La bella Aurora*, 207b).

Pero la magia del bosque no solo dirige sus efectos al gracioso, sino que también afecta al galán protagonista quien sobre el final del acto segundo termina siendo víctima de una burla que lo deja enredado en una situación hilarante y ridícula. Céfalos persigue a Floris que ha decidido recluírse en el bosque y cuando está por alcanzarla, ocurre una de las tantas intempestivas e inexplicables mutaciones, habituales en ese espacio:

CÉFALO
No huyas, aguarda, espera.

FABIO
Aguarda, detente, Elisa.

Las dos, huyendo, se pongan en dos tramoyas que estarán en dos partes del lienzo del vestuario, y, dando la vuelta, al abrazarlas se hallarán con dos sátiros muy feos en los brazos.

CÉFALO
¡Ay, soberana belleza!

FABIO
¡Ay, cielos! ¿Qué es lo que veo?

CÉFALO
¡Ay, cielos! ¿Qué bestia es esta?

FABIO
Suéltame, por Dios, los brazos,
Belisa en demonio enjerta.

Existe otra ocasión en la que, si bien no interviene la magia, un recurso bastante utilizado para la generación del humor que consiste en que un personaje repite a modo de eco la última palabra de una pregunta y, de ese modo, da por positiva la respuesta, involucra a Céfalo y a su criado en un momento de gran potencia cómica que remata en una verdadera humorada del criado:

FABIO
No porfíes, no la llames;
y porque mejor lo creas
déjame que la pregunte
Aurora ¿eres necia?

AURORA
Necia.

FABIO
¿Eres traidora?

AURORA
Traidora.

FABIO
¿Eres vieja y fea?

AURORA
Fea.

FABIO
Que era fea confesó,

pero calló que era vieja
que hasta el eco en las mujeres
la edad y los años niega" (*La bella Aurora*, 219b).

La situación en la que Céfalo y Aurora se cruzan por primera vez está trazada sobre un dispositivo recurrente de la comedia que apunta a la sucesión de diversos equívocos fomentados por la dama, a efectos de conseguir la atención de su galán. En este caso, las ninfas han visto a Céfalo dormido, escondidas detrás de unas matas y Aurora se ha enamorado de inmediato; para despertarlo y lograr su atención, fingen el ataque de un león y posterior desmayo en sus brazos. Sánchez Aguilar opina lo siguiente sobre este episodio:

Dado que quería entretener a su público lo más posible, Lope enriqueció el primer encuentro de Aurora y Céfalo con recursos propios de la comedia de enredo, género en que las damas solían esconderse tras los ramos de una celosía para observar al galán, compartían secretos de amor con una amiga fiel y fingían que se les caía un pañuelo o que acababan de sufrir un desmayo para que el hombre de sus sueños se les acercara a devolverles la prenda extraviada o la conciencia perdida (2010:141).

Por último, la comicidad situacional también afecta a la trama de espacialidad urbana protagonizada por Floris. Encerrada en su casa, atravesando su supuesta viudez, la joven es incentivada a examinar algunos candidatos que piden su mano. Las réplicas con las que rechaza a los aspirantes recurren a tópicos de la crítica social sobre las mañas y afectaciones masculinas, y están destinadas a desencadenar la risa del auditorio:

FLORIS

Lea: "Lisardo, mancebo noble, de talle y costumbres, rizado de cabello y cuidadoso de sus galas, de lindas manos y..."

Aquí me quedo, en la y
¿este me alababas tanto?

FINEO

Pues ¿fue más bello Narciso?

FLORIS

Talle y costumbres alabo;
lo rizado del cabello
no me agrada, que es mal caso
que nos estemos los dos
por las mañanas rizando;
porque, si entran a saber
qué mandamos los criados
no sabrán quién de los dos...
Mas basta, no lo digamos.
[...]

FLORIS

Lea: "Cesarino, alto y barbinegro, de edad de cuarenta años."

FINEO
Reparas; luego ¿te agrada?

FLORIS
En los cuarenta reparo;
que como mujeres y hombres
siempre los años negamos,
añado diez a cuarenta
y así tendrá cincuenta años.

FINEO
Pues ¿cómo si es barbinegro?

FLORIS
¿Y eso juzgas por milagro?
Y de ochenta puede serlo
con un poco de cuidado (*La bella Aurora*, 211a y b y 212a).

La participación extendida de todos los personajes en la comicidad nos plantea un problema respecto al género puesto que, como ya hemos afirmado, *La bella Aurora* es la más claramente inscripta en el molde de la tragedia. A propósito de esta cuestión propone Sánchez Aguilar:

En términos generales podemos decir que Lope renovó la historia que le ofrecía Bustamante echando mano de dos estrategias antagónicas: añadir una vertiente cómica a la leyenda y profundizar en su atmósfera trágica. Dado su desenlace funesto y el peso que la fatalidad tiene en la historia, el mito de Céfalos se prestaba a la composición de una tragedia, y tal fue el camino que siguió Lope: de hecho, en la despedida de la obra, *La bella Aurora* se autodefine como una obra trágica (2010:147).

En todo caso, lo que sobresale en la obra es el aprovechamiento de todos los elementos que ofrecía tanto el argumento, con su ineludible final luctuoso, como la espacialización de esa trama en el contexto de un ambiente que permite el recurso a situaciones humorísticas basadas en la magia. La articulación de lo trágico y lo cómico se revela bastante intensa en esa pieza en la que la aciaga historia de Céfalos y su esposa, tal como fue transmitida por la tradición, fundamentalmente por las *Metamorfosis*, encuentra en su versión escénica un potente arsenal de recursos, la mayoría de ellos provenientes de sus componentes dramáticos: las figuras del elenco (el gracioso) y la ambientación elegida (bosque mágico) para convertirse en un ejemplo acabado y equilibrado del bello monstruo tragicómico.

6.2.2 Comicidad extra-dramática: las coordenadas culturales de la risa

Si bien los argumentos de la mitología clásica no reciben en Lope un tratamiento completamente serio, tampoco son reelaborados a través de un gesto irreverentemente paródico. Sí es posible reconocer, en sus versiones dramáticas de los relatos de la Antigüedad

grecolatina, una intención lúdica.

Hay, entonces, algunos vehículos de producción de la risa dentro de este corpus que tienen que ver con un trabajo directo sobre los constituyentes míticos. Si pudiéramos hablar de una especificidad cómica de la serie dramática mitológica de Lope, tendríamos que buscarla en aquellas formas de creación de lo cómico que entran en relación con las diversas formas de relectura humorística de los componentes mitológicos.

En ocasión de nuestro trabajo con la problemática del género hemos hablado de una contextualización cotidiana de las figuras míticas y de sus aventuras que contribuye a la aparición de lo risible. La configuración en clave humanizada de las figuras de los dioses y de los personajes mitológicos, que hemos analizado como elemento de neutralización de la tragicidad, opera sin dudas como componente de la comicidad.

Otro recurso que funciona en relación con un tipo de humor basado en componentes extra-dramáticos y que también tiene un grado mayor de especificidad mitológica apunta a una cierta interpelación de los verosímiles de la tradición grecolatina que los debilita y, en ocasiones los ridiculiza.

En *El amor enamorado*, en su primer encuentro con Febo, Bato pone en funcionamiento este mecanismo humorístico al cuestionar la capacidad de Apolo, en su condición de rector del día y residente uránico, de observar todos los acontecimientos que se desarrollan en la superficie del mundo.²³ Bato apoya su argumentación, que tiene la principal intención de eludir el pedido de Febo –con lo cual hace gala de su conocida naturaleza cobarde– en un componente básico de la construcción mítica del dios: “BATO: si es sol que todo lo ve / ¿no es necesidad que procure / que yo le enseñe la sierpe?” (*El amor enamorado*, 247b). La respuesta del dios será tan inmediata como amenazante, apuntará a reforzar más aun el verosímil cuestionado y hasta podría estar apoyada en alguna agresión física de las que este tipo de graciosos suelen ser frecuentes receptores.

FEBO
¡Villano, no me disgustes!
Ahora soy cazador;
saetas llevo, y no luces,
con que deste al otro polo

²³ Algo parecido a lo que había hecho Cupido en *Adonis* y *Venus* frente a la jactancia de Apolo por su condición omnividente. Véase capítulo 4, página 105.

no hay cosa que dificulte (*El amor enamorado*, 247b).

Algo semejante se produce con los comentarios de Fineo, en *El laberinto de Creta*, acerca del episodio de la concepción del Minotauro, especial ingrediente para el despliegue de todo tipo de bromas al que ya hemos hecho referencia. Sin embargo, hay una mención que, específicamente, va en el sentido de esta deconstrucción de lo mítico que estamos señalando:

FINEO
¿Agora toros corréis,
de extraños antojos llenas?
¡Ah, señor, que aquellos son
los daños que se cometen
con capa de religión!
Dioses dicen que se meten
en toros ¡linda invención!
Lo mismo es ir al templo,
vengo del templo, contemplo,
doy al templo, y lo interior
es todo vicio y error,
como lo dice este ejemplo (*El laberinto de Creta*, 60b).²⁴

La voz del gracioso interpela la lógica del constituyente mítico, que admite las transformaciones de los dioses con objetivos eróticos, y la reemplaza por un elemento de juicio social más conocido para el público que tiene que ver con la liviandad de las mujeres.

Otro dispositivo que genera momentos humorísticos, también en función de cierta problematización del verosímil mítico, se relaciona con la irrupción de un *furor amoris* vinculado a la pérdida de la amada (ya sea por la falta de correspondencia, el abandono o la muerte). Esta locura suele hacer acto de presencia en momentos en los que, dentro de algún argumento, está ganando terreno la tragedia.²⁵

El *furor amoris* de Fineo, personaje de *La fábula de Perseo*, constituye un ejemplo muy interesante de *variatio* dentro de las posibilidades que ofrece el argumento mítico. Su presencia se registra en las fuentes y también con carácter de antagonista ya que rivaliza con Perseo por el amor de Andrómeda y la reclama, incluso tras la hazaña del hijo de Júpiter contra

²⁴ Este comentario funciona también como una de las expresiones de la actualización mitológica que, según Martínez Berbel (2005) cumplen los graciosos de la comedia de argumento mítico.

²⁵ García Fernández (2007) traza un recorrido por los distintos accesos de irracionalidad que atacan a los personajes mitológicos. Incluye casos que no tendremos en cuenta (Perseo, Cupido y Venus) porque encontramos difícil adjudicarles el mismo peso dentro de la trama argumental y porque no están asociados a ningún efecto de comicidad.

el monstruo marino. En la versión dramática su potencialidad como rival es mínima y su actuación en escena se orienta a satisfacer otros objetivos dramáticos, entre ellos, la comicidad. Así lo entiende también Ferrer:

Esta historia, que podría haber cuajado en un conflicto entre Perseo y Fineo, no llegará a plantearse al no interrelacionarse con la esfera de acción de Perseo. Los momentos de locura de Fineo adquieren así un carácter exclusivamente cómico, como aquellos otros de Belardo en *Belardo el furioso* (1991:151).

La locura del príncipe Fineo comienza cuando ve que sus aspiraciones con Andrómeda se pulverizan, tanto porque ella jamás lo ha correspondido, como porque está a punto de ser sacrificada ante la bestia del mar. Desarrolla un delirio con perfiles ariostescos, corre semidesnudo en el prado y atemoriza a los pobladores. Confunde a una pastora con la princesa de Tiro y esta, apelando al humor verbal dentro de la situación que ya es cómica, le dice: "JACINTA: Ni soy Andrómeda yo, / ni dromedario tampoco" (*La fábula de Perseo*, 2399-2400). Aun en su exilio de la razón, Fineo tiene presente la caracterización negativa de las mujeres que la comedia suele sostener:

FINEO
Con mujeres no me obligo
a fe tan incierta y vana,
porque lo que dicen hoy,
mañana es tan diferente
que lleno de miedo estoy (*La fábula de Perseo*, vv. 2427-2431).

Pero lo que resulta curioso y de gran interés dentro de las manifestaciones de esta locura son las reminiscencias literarias que exceden la asimilación con el antecedente de Ariosto.²⁶ En la locura de Fineo participan, de diversos modos, otros enajenados cuya presencia parece estar pensada para el selecto público que asistió a la representación.

En un momento melancólico de su manía, Fineo extrañado del reflejo que la fuente le devuelve de su imagen, se habla a sí mismo pensando que es alguien más y, de esta manera, despierta el recuerdo de Albanio, el desdichado pastor de la *Égloga II* de Garcilaso que, al sentirse escindido de su propio cuerpo, cree que le ha sido arrebatado por la imagen que

²⁶ Por otra parte los locos de amor que se comportan como émulos de Orlando no eran tan inhabituales en la literatura aurisecular.

contempla en el agua.²⁷

FINEO

¡Oh, fuente clara y pura,
baña dese cristal mi ardiente pecho!
pero ¿quién estorbármelo procura?
Debajo vive de tu claro techo
antípoda del agua, otra persona.
¡Dichoso tú, que en agua estás desecho!
¡Hola, dame la mano! Mas perdona
si te hice mal. El agua se ha turbado.
[...]
Ya vuelve airado,
aunque me mira ya con más sosiego.
¡Oh, cómo estás en agua descansado!
¡Oh, quién templara así su ardiente fuego!
Mas yo quiero entrar allá contigo;
descansemos los dos... (*La fábula de Perseo*, vv. 2490-2505).

Los recuerdos garcilacianos de Fineo no se agotan en esta referencia; como si el ambiente pastoril y la situación de la amada ausente lo obligaran, Lope vuelve a poner en boca de su alterado personaje otro recuerdo del toledano. Fineo les pide a las nereidas que lo inmortalicen y labren el capítulo mitológico de Andrómeda en un tejido de ovas:

FINEO

Ninfas del mar, que en cristalino asiento
labráis de oro y aljófara sobre telas
de verdes ovas que tendéis al viento,
los amores, los celos, las cautelas
de los dioses marítimos que corren,
en carros de cristal, el mar sin velas,
tejed mi historia allá porque no borren
los tiempos el discurso de mis males,
mientras los dulces versos le socorren;
pintad en vuestras peñas desiguales
a la divina Andrómeda desnuda
entre nácares, perlas y corales;
al monstro fiero, que la gente ruda
dice que fue castigo de los cielos,
la piedad sorda y la inocencia muda,
y a mí, llorando tantos desconsuelos
hasta volverme en agua, aunque vengado
de su injusto desdén y de mis celos (*La fábula de Perseo*, vv. 2565-2582)

El pedido del amante apunta a una doble representación: el tejido y la pintura en la piedra

²⁷ Los versos de Garcilaso que están encerrados en esta evocación son: "Hola ¿quién está allá? Responde, hermano. / ¡Válgame, Dios! O tú eres sordo o mudo, / o enemigo mortal del trato humano. / Espirtu soy de carne ya desnudo, / que busco el cuerpo mío, que me ha hurtado / algún ladrón malvado, injusto y crudo. / Callar que callarás. ¿Hasme escuchado? / ¡Oh santo Dios! Mi cuerpo mismo veo, / o yo tengo el sentido trastornado. / ¡Oh cuerpo! Hete hallado, y no lo creo; / tanto sin ti me hallo descontento. / Pon fin ya a tu destierro y mi deseo." (*Égloga II*, vv. 916-927).

que inmortalice la imagen patética de Andrómeda, el monstruo y él mismo “volviéndose agua” (tal había sido su deseo antes en la fuente: “¡Dichoso tú, que en agua estás deshecho!”, vv. 2496);²⁸ de este modo, Fineo quedaría incluido en un artificio destinado a inmortalizar su figura de amante desesperado y, a la vez, su historia estaría permanentemente asociada a la prestigiosa serie de desastres amorosos del tapiz de la *Égloga III* (todos ellos incluidos por Lope en su serie mitológica).²⁹ Además, podemos percibir un claro guiño al Soneto XI en el vocativo y la alocución dirigida a las deidades como intermediarias entre dos mundos.

En su capítulo introductorio a la edición de la obra, McGaha (1985:32-33) sostiene que hay más de una evidencia que coloca a Fineo en la posición de personaje autobiográfico: su situación en desventaja frente al caballero más poderoso, Perseo;³⁰ su infortunio amoroso signado por los astros, ya que en la obra recibe un vaticinio que le muestra a “Venus opuesta” (*La fábula de Perseo*, vv. 1855-1856) y, por último, la locura amorosa que puede asociarlo a Belardo, una recurrente máscara lopesca. No consideramos que los elementos aportados por McGaha sean suficientemente contundentes para sostener esta identificación, pero sí coincidimos con el crítico en que la trayectoria amorosa desafortunada del personaje que remata en esta transitoria locura, lo avvicina a la galería de personajes con las que Lope estableció una relación de máscara. En este sentido, las evocaciones garcilianas que hemos reseñado dan cuenta de una búsqueda de asociar a Fineo con una tradición lírica que incluye célebres amantes, tan famosos cuanto desafortunados.

La locura de Fineo, hasta ahora de tono melancólico y con notables evocaciones literarias, se transforma en una manía exaltada y ridícula cuando toma la decisión de combatir a la bestia del mar y, como un mal revivido don Quijote, sale a buscarla montado en un falso caballo, mal armado pero a la vez seguro de poder dar muerte a la serpiente con una pasta de agujas y alfileres. La imagen, sin duda cómica, va acompañada por un absurdo discurso que

²⁸ Esta referencia recuerda lo que apuntamos en el capítulo 5 sobre las resonancias bucólicas a propósito de la búsqueda del amante de consustanciarse con la naturaleza convirtiéndose, a través del llanto, en uno de sus elementos.

²⁹ Los mitos que se incluyen en el tapiz de las ninfas de la *Égloga III* son los de Orfeo y Eurídice, Dafne y Apolo y Adonis y Venus. Además, si atendemos a estos gestos de mitificación de las historias particulares, los amores del poeta constituyen la cuarta historia mítica del bordado, análoga en extensión a las tres previas (la historia de Elisa y Nemoroso).

³⁰ En rigor, tampoco existe un reflejo exacto de la manera en que Lope ficcionaliza su biografía en este sentido pues Fineo no es un pastor pobre que se ve reemplazado por un rival rico sino un príncipe cuyos requiebros nunca fueron escuchados por Andrómeda.

entreteje elementos míticos, invoca figuras fantásticas y va desplazando la locura de Fineo hacia el universo de lo festivo carnavalesco.

FINEO

Tú verás como Andrómeda restauro
a nueva vida en término sucinto
y como el otro fiero Minotauro
deshago el intrincado laberinto;
mas si merezco de la empresa el lauro
pues en nobleza no le soy distinto,
no me la has de quitar, porque esa infamia
renovará las bodas de Hipodamia.
Yo traigo mil valientes elefantes,
dragones de la mar, rinocerontes,
cocodrilos, mantícoras gigantes
que mudarán estos soberbios montes;
romperé las murallas de diamantes,
si lo estorban Cocitos y Aquerontes
del mismo infierno, y a su can trifaucé
con su cadena le ataré de un sauce (*La fábula de Perseo*, vv. 2775-2791).

En la primera octava, el discurso de Fineo condensa varios mitos: se representa a sí mismo como un nuevo Orfeo, que rescata a Andrómeda del reino oscuro, y dos veces como un Teseo, vencedor de monstruos y vengador del rapto de Hipodamia. En la segunda octava, Fineo enumera un imaginario ejército de bestias que lo acompañan –mitad existentes, mitad fantásticas– y extiende una hiperbólica amenaza frente a lo que pudieran ser obstáculos en su empresa, en donde también existe una evocación del triste Albanio.³¹ En la cúspide de un recorrido que comienza en bucólica melancolía, su discurso da muestras de un elevado delirio que apunta a una decodificación elaborada puesto que las alusiones de este último parlamento solo son posibles en el contexto de una recepción culta.

Finalmente, poco antes de recobrar mágicamente la razón (gracias al escudo de Perseo) una breve intervención humorística contrasta con todo este camino de locura sofisticada y remata en un disparate digno de cualquier gracioso carnavalesco; sin duda, ese mismo contraste potencia la descarga cómica:

³¹ Albanio, en la desesperada búsqueda de su cuerpo perdido, también quiere romper las murallas de diamante del infierno y se auto-configura como un Orfeo: "Si no estás en cadenas, sal ya fuera / a darme verdadera forma de hombre, / que agora solo el nombre me ha quedado. / Y si no estás forzado en ese suelo, / dímelo; que si al cielo que me oyere, / con quejas no moviere y llanto tierno, / convocaré el infierno y reino oscuro, / y romperé su muro de diamante, / como hizo el amante blandamente / por la consorte ausente, que cantando / estuvo halagando las culebras / de las hermanas negras mal peinadas" (*Égloga II*, vv. 934-945).

FINEO

¡Hola, tú! También yo vengo
a librarla en mi caballo,
pero vengo por el suelo
que de comer zanahorias
está pesado de cuerpo.

¿Cómo te subiste allá? (*La fábula de Perseo*, 2808-2813).

Otro personaje víctima de una pasión exaltada es Orfeo: en el capítulo precedente hemos mencionado cómo ese furor entabla una relación con los elementos de la naturaleza que son los primeros en ser invocados para expresar la locura. Ese proceso de abandono de la razón, que podría haber estado destinado a profundizar el patetismo de la historia, se pone al servicio de la generación de la comicidad gracias a la intervención del gracioso que atempera la carga dramática del momento. Si Orfeo estuviera solo en su locura y, en ese estado, emprendiera el viaje al infierno, se convertiría de inmediato en uno de esos personajes que, como advierten los teóricos del humor, no mueven a risa sino a compasión. La compañía de Fabio en toda esa peripecia es fundamental para que el gracioso, por un lado, absorba la descarga cómica y, por otro, haga verosímil, con su constante apelación al sentido común contemporáneo, la excursión al más allá en una clave accesible para el auditorio:

FÍLIDA

¿Qué llevas aquí?

FABIO

Al infierno
llevo despachos algunos
de amigos tan importunos,
que hasta con su fuego eterno
pretenden corresponderse
[...]

FÍLIDA

Mira que te han engañado
si acaso vas con Orfeo.

FABIO

¿Qué he de hacer si es mi señor?

FÍLIDA

Reñirle tan loco error
y reducir su deseo.

FABIO

¿Piensas que soy el primero
a quien llevaron amigos
al infierno?
[...]

FÍLIDA
¿Qué necia afición te mete
en ir con un loco allá?

FABIO
Pésame que un buen marido
vaya al infierno perdido
quedando tantos acá
que pudieran ir mejor;
[...]
mira qué quieres de allá:
¿algunas habas o afeites,
untos, solimán, aceites?
aunque no hay pocos acá.
[...]
Mira qué pariente acaso
quieres que salude, y mira
si quieres que la mentira
le pida algún nuevo caso;
allá pienso visitar
pastores que aquí traté (*El marido más firme*, 174a y b-175b).

Mediante esta clave de lectura trazada exclusivamente desde la lógica del gracioso, la catábasis queda inscrita en un contexto de cotidianidad, expresada a través de los supuestos encargos que se llevan al más allá y de los ofrecimientos de traer recuerdos y repartir saludos entre las almas conocidas del otro mundo. Al mismo tiempo, y también actuando en función de su particular razón de criado, Fabio no descuida el fundamento de fidelidad que lo impulsa a secundar el insólito viaje. Por último, su despedida del prado no puede eludir la referencia cómica basada en sus atributos típicos de figura del donaire:

FABIO
[...]
¡Adiós, mundo; adiós, aldea;
adiós prado, selva, fuente;
que voy a beber caliente
que no hay mal que mayor sea! (*El marido más firme*, 175a).

De ese modo, uno de los constituyentes de mayor patetismo del mito –el descenso al Hades para intentar la recuperación de Eurídice–, aparece parodiado por su misma forma de intelección, como consecuencia de un rapto de insanía pero, al mismo tiempo, se tiñe de una pátina de verosimilitud que hace posible la continuidad del argumento. Los demás personajes cuestionan por disparatada y loca la decisión de Orfeo, el protagonista la justifica en su *furor amoris* y el criado la distancia a través de la risa.

Además, y como es de esperarse, es cómica la misma visión del infierno; mientras Orfeo

busca a los reyes oscuros para hacer su petición, Fabio permanece de este lado del Aqueronte y observa lo que a su vista se ofrece:

FABIO

[...]

¡Qué lindos cuartos hay! Letreros tienen,
quiero leer mientras sus dueños vienen:
cuarto de amores, cuarto de logreros,
de los difamadores, de testigos
falsos, de ingratos, de ladrones fieros,
de fingidos y bárbaros amigos;
cuarto de cortesanos majaderos
(aquestos son terribles enemigos),
cuarto de damas, cuarto de valientes,
y cuarto de cansados pretendientes;
cuarto de mal casados y maridos
al uso (no lo entiendo; al fin, casados),
de fulleros también y de atrevidos;
cuarto de necios, cuarto de cuñados: (*El marido más firme*, 177a).

El desfile de personajes que tienen asignadas sus estancias infernales particulares recuerda los infiernos satíricos por su enumeración de figuras que responden a tipos sociales bajos y degradados. La crítica no se extiende más allá de este inventario pero sin duda, está destinada a producir un efecto cómico y a parodiar ligeramente el verosímil mitológico. Según Sánchez Aguilar:

Al escribir una comedia sobre la triste leyenda de Orfeo, un dramaturgo podía incurrir con facilidad en unos excesos de patetismo que no encajaran con la sensibilidad irreverente y desinhibida del público, así que Lope se puso en cuarentena frente a ese peligro y decidió compensar las lágrimas de la muerte de Eurídice con una visión lúdica del viaje al infierno (2010:131).

Visión lúdica que solo es posible a través de los ojos del gracioso, un gracioso que, como hemos visto, multiplica sus funciones y se muestra como un personaje de mayor elaboración frente a la mayoría de sus colegas cómicos de la serie mitológica.

La última víctima que padece una suerte de arrebató de la razón con elementos cómicos es otro Fineo, el primo de Medea en *El vellocino de oro*;³² la diferencia es que, en este caso, si bien todos los elementos necesarios para el desencadenamiento de la locura están presentes (falta de correspondencia amorosa, celos por un rival), el comportamiento maniaco procede de un encantamiento de Medea que deja al personaje en ridiculizada actitud:

³² También lo considera de ese modo Sánchez Aguilar, que dice: "Lope no presenta tal fracaso amoroso desde una perspectiva patética sino con visos cómicos, pues Fineo manifiesta su desesperación con las exageraciones propias de un hombre que no está en sus cabales" (2010:164).

JASÓN
¡Ay, Medea! En el jardín
está tu primo Fineo.
[...]

MEDEA
No temas; que yo sabré
hacer que a ninguno vea.

FINEO
¿Por dónde se fue Medea?
Jasón, ¿por dónde se fue?
¿No estaban agora aquí?
¿No los vi? ¿Qué es esto, cielos?
¿Si me engañaron mis celos?
Pero no, que yo los vi.
[...]

MEDEA
¿No ves querido Jasón,
que tienta ramas y flores? (*El vellocino de oro*, 1755-1770).

La complicidad trazada entre los dos personajes principales y el auditorio es, sin duda, un elemento destinado al mejor funcionamiento de la comicidad situacional que supone el ridículo actuar de Fineo. Al final de esta larga secuencia, cuando Jasón ya ha partido a conquistar el vellocino, se le reprocha a Fineo su ausencia en la defensa de las reliquias del templo, pero el sortilegio no termina y el efecto es de un gracioso patetismo:

FINEO
[...]
Mil sombras se me ponen a los ojos:
¿qué es esto, desleal?

FRISO
Señor, camina

HELENIA
¡Qué lástima me causan sus enojos!
[...]

FRISO
Ya no acierta
ni a salir del jardín, ni a hallar la puerta (*El vellocino de oro*, 1932-1940).

Para culminar este recorrido por los modos extra-dramáticos de la comicidad nos falta examinar el ejemplo de la relectura mitológica más humorística del corpus: *Las mujeres sin hombres*. En esta comedia, el recurso de la invocación y posterior inversión de códigos sociales compartidos por el emisor y el destinatario es permanente y los efectos humorísticos salen todo el tiempo al paso.

En algunas reseñas argumentales previas hemos comentado que en *Las mujeres sin hombres*, la conquista del reino de las amazonas –que han expulsado a los hombres de su vida y que mantienen un estado organizado, con leyes notables, con avanzado grado de civilización pero que no cesa de atemorizar y provocar escándalo en sus vecinos– es una empresa acometida por los varones griegos que terminará optando por la vía amorosa. Las mujeres guerreras, apartadas voluntariamente de una de las convenciones sociales más respetadas y defendidas en la época, como es el matrimonio, serán finalmente “rescatadas” para ser incorporadas a esta institución, subyugadas por el incontestable poder del amor. En este punto, es importante subrayar que no se trata simplemente de un encandilamiento sensorial (producto de una prolongada abstinencia en los placeres del amor) ni de una fascinación por la belleza que va a provocar que ambas partes depongan su actitud belicosa, sino que se dará una verdadera aceptación de la conveniencia mutua del matrimonio como punto final del enfrentamiento entre los bandos.

Entre los elementos que apuntan a una complicidad común entre dramaturgo y público que favorezca la ocurrencia de lo cómico se encuentra el motivo que Lope eligió incluir como leyenda originaria de la fundación de la estirpe amazónica: la doncella mal casada, que justifica la creación de un reino exclusivamente femenino y da pie a la aparición (en esta versión dramática) de uno de los mitos que más fascinación han ejercido en la antigüedad. En el relato del origen del reino, Montano les dice a los griegos:

MONTANO

[...]

cuál contaba que su esposo

era por extremo necio

que debe de ser la cosa

más triste del casamiento

cuál, que era celoso y loco;

cuál, esquivo y avariento

cuál, descuidado de amor;

ya entendéis pues sois discretos.

Cuál, levantando el cendal,

mostrando los brazos llenos

de los golpes, y con ser

blanca nieve, jaspes hechos (*Las mujeres sin hombres*, 381a).

La figura de la mal casada, víctima de un marido inadecuado, brutal y celoso explica la creación de un imperio estrictamente femenino y la instauración de un orden nuevo que, sin duda, desafía los códigos preexistentes. Además, como motivo cercano y conocido para el auditorio contribuye fuertemente a una mayor intelección de los acontecimientos

dramatizados.

Todos los personajes de la comedia son sujetos de situaciones risibles. Por más que se trate de generales valientes, reinas y soldados nada los excluye de verse envueltos en circunstancias ridículas que persiguen el efecto cómico. La reina Antiopía, coronada al comienzo de la obra, imparte una serie de rigurosas leyes que tienen por objeto desterrar ya no solo la presencia, sino también la memoria de los hombres en el reino y por consiguiente, se castiga hasta la sola mención de los varones. Esta ferocidad antimasculina contrasta graciosamente con las reacciones que, a solas, muestra Antiopía al saber que un ejército de fuertes capitanes viene a invadir su territorio:

ANTIOPIA

[...]

¿Crió Dios el animal
más fiero que el hombre? No.
Por castigo nos le dio,
que no puede hallarse igual.
Pues muera el hombre ¿qué digo?
Sí, bien digo...pero no,
¡viva y muera! Porque yo
le hallo amigo y enemigo (*Las mujeres sin hombres*, 585-592).

Esta oscilación en la opinión sobre los hombres no afecta solamente a la reina sino que se extiende a casi todas las amazonas y los problemas se intensificarán cuando Teseo, acompañado de su criado Fineo, ingrese en la ciudad con una embajada pacífica. Todas las mujeres quedarán cautivadas de su gracia e intentarán seducirlo. Este núcleo argumental se despliega a través de técnicas espaciales de la comedia de capa y espada (todas las mujeres se visten de hombres y hacen rondas nocturnas) y termina estableciendo un mundo del revés.

DEYANIRA

Después de tanto deseo,
yo vi al gallardo Teseo
tan digno de ser amado,
que me trae su cuidado
a ver si le puedo ver;
que, aunque es hombre y yo mujer,
anda el oficio trocado.
Nuestros blasones y famas,
resistencias y ademanes
paró en que somos galanes
y los hombres nuestras damas;
de laureles verdes ramas
ciñen mal tan tiernas frentes

no habemos sido prudentes
en querer trocar los nombres,
porque de vivir sin hombres
se siguen mil accidentes (*Las mujeres sin hombres*, 1491-1507)

En este punto, la comedia ha alcanzado su mayor grado de inversión: guerreras que se transforman en solícitas damas vestidas de hombres, para seducir a capitanes –pacificados por el “cautiverio”– mientras que, en el exterior de la ciudad un campamento militar espera aburrido que una mujer los conduzca para empezar la contienda. Para que los roles sociales se compongan y todo vuelva a su concierto conveniente hace falta la intervención de un poder institucional sólido y de reconocida eficacia en la organización de la sociedad.

Es decir, por más que se inviertan y se trastoquen los códigos con la intención de provocar risa, en algún momento el orden tiene que regresar y esa restitución de los parámetros culturales convenidos se produce cuando Hércules (que encarna la figura del poderoso y por lo tanto está en sus manos la administración de la justicia) dictamina la celebración de matrimonios que solo se harán si hay mutuo acuerdo de las partes para que aquel error primigenio (representado en el motivo de la mal casada) que desembocó en la crisis presente, no se repita.

La mayor inversión del código no resulta tanto de la rebelión primigenia (aunque esta haya supuesto la desaparición de toda la población masculina del reino) como de la prolongación indefinida de esa situación y de la instalación de un *statu quo* que deja a los hombres afuera. Las Amazonas son buenas en todo lo que emprenden solas: saben organizar el estado, saben pelear, mantienen una armoniosa república. Pero eso no es correcto, contraviene un orden instaurado en el mundo desde el origen de los tiempos. Este problema está planteado inclusive desde el título. La construcción nominal que da nombre a la comedia justamente apunta a la carencia y el desequilibrio de las doncellas guerreras: el problema no es que sean mujeres con armas: el problema es que sean mujeres sin hombres.³³

Como corolario de esta última cuestión vale la pena volver sobre un elemento paratextual de la obra: la dedicatoria. Ya hemos dicho que *Las mujeres sin hombres* integra la parte XVI de las comedias de Lope, impresa en 1621 y está ofrecida a Marcia Leonarda. El paratexto se hace

³³ Hay varias referencias textuales que surcan el texto y apuntan a esta cuestión: recuérdese la ya citada “FINEO: [...] que, sin hombres, son diablos las mujeres” (vv. 640); “DEYANIRA: [...] porque de vivir sin hombres / se siguen mil accidentes” (vv. 1506-1507); “MENALIFE: [...] porque una mujer sin hombre / materia sin forma es” (vv. 1530-1531); “TESEO: Porque fiar de mujer, / no fue de discretos hombres / y más, mujeres sin hombres, / que es animal de otro ser” (vv. 1699-1702).

eco del tono humorístico que caracteriza a la obra y provee algunas interesantes claves de lectura a través de los guiños que Lope le hace a su dedicataria. Tras subrayar la capacidad de las mujeres para llevar adelante con éxito una empresa social y cultural (como lo hicieron aquellas legendarias mujeres de diferentes razas, según sus apuntes históricos) vuelve la mirada sobre el tiempo presente que ya no es claramente tan virtuoso como el de antaño porque si bien en aquellas épocas, vivir rechazando el matrimonio era posible, en la actualidad el linaje amazonil se ha desvirtuado; de las lejanas mujeres valientes, grandes conductoras del Estado y refinadas artistas quedan malogrados rastros –dice Lope– “en algunas que andan entre nosotros como son viudas mal acondicionadas, suegras terribles y doncellas incasables”; es decir, aquellas que voluntariamente o contra su gusto, han quedado separadas de la institución matrimonial.

Se puede reflexionar, además, sobre ironía de que el texto dedicado supone el cortejo de Lope, a través de una fábula inventada en gran medida por él mismo, de una mujer que, contrariamente a lo que reza el título no solo no está sin hombre, tampoco tiene uno sino dos.

6.3 Conclusiones

El examen de la comicidad en el corpus mitológico de Lope nos ha conducido a la observación de distintos fenómenos. Por un lado, surge que, a partir de la división operativa del conjunto en dos series caracterizadas por su diferente tipo de representación (cortesana o popular), puede notarse a grandes rasgos que en las obras destinadas a un espectáculo palaciego se diluye más el tipo de comicidad arraigado en la figura del donaire con sus técnicas del humor apoyadas en juegos lingüísticos (deformación burlesca de nombres y palabras) y en la crítica a distintos tipos sociales. Por otra parte, se enfatiza una dimensión de parodia sobre el componente mítico que se logra, por un lado, mediante la construcción humanizada y cotidiana de las figuras míticas y sus leyendas y, por otro, con el frecuente recurso al dispositivo temático del *furor amoris* que sitúa a algunos personajes en las fronteras del ridículo.

En los casos en los que hemos atendido más detenidamente el accionar cómico de las figuras del donaire, generalmente ubicados dentro del conjunto de representación popular, hemos visto que estas no ofrecen particularidades significativas que señalen una especificidad dentro del corpus; más bien muestran rasgos que obedecen a las convenciones que en relación con este personaje se fueron consolidando en el sistema de la comedia áurea. Señalamos, en todo caso, que en ejercicio de su función mediadora en el corral se constituyen

en primeros intérpretes del mito y lo actualizan en clave contemporánea. Los graciosos responden mayormente a las figuras estereotipadas de pastor simple, en menor medida, y de los criados compañeros y confidentes del galán protagonista. De este caso, sobresalen los dos personajes que se desempeñan en las piezas de factura más trágica por su perfil evolucionado en función del desarrollo que alcanza el cómico en el sistema de la Comedia nueva. En cuanto a las tácticas que despliegan las figuras de la comicidad, las expresiones destinadas al humor se basan principalmente en juegos verbales y en alusiones a tópicos humorísticos como las miradas paródicas sobre la poesía y la literatura contemporáneas, la crítica a ciertos tipos sociales cuestionados y los comentarios misóginos. También se verifica un aprovechamiento de la comicidad situacional (las *res comicae*) a partir de las características habituales del gracioso como su cobardía y su facilidad para quedar atrapado en burlas y persecuciones.

En un grado menor, los protagonistas participan del universo risible; sin embargo hay que señalar que, en los casos en los que damas o galanes tienen incidencia en los momentos humorísticos, generalmente es a través de secuencias de poderoso alcance cómico con gran cercanía al ridículo.

Los mecanismos de la comicidad que funcionan a partir de elementos extra-dramáticos se asientan dentro del corpus mitológico fundamentalmente sobre los dispositivos que mencionamos: la locura de amor, que arroja una pátina cómica sobre algunas situaciones, y la inversión del código ideológico-social que supone la voluntaria exclusión de una institución consagrada como es el matrimonio. Estos elementos, además de generar situaciones risibles, apuntalan la comprensión del verosímil mitológico en aquellos casos que, por su condición de extrañeza, (viaje al otro mundo, adopción de un *usus vivendi* que traiciona la ideología social vigente) puede tornarse complejo y poco asimilable.

7. CONSTANTES EN LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE ARGUMENTO MITOLÓGICO EN LOPE DE VEGA

7.1 Consideraciones generales

La revolución estética y cultural que representó la aparición de la Comedia nueva, en su exitoso alcance a principios del siglo XVII, supuso para su principal referente, Lope de Vega, el desafío de integrar a los nuevos modos del teatro materiales de gran circulación en otros géneros literarios. La recreación dramática de los mitos clásicos encerraba para Lope un reto doble: por un lado, ofrecer al público un espectáculo que sostuviera su interés aun sobre la base de una historia cuyo final era ampliamente conocido y por otra, dramatizar esas historias sabidas por los espectadores en el molde que él mismo había creado y consagrado para el teatro: la tragicomedia. Trasladar los argumentos de la tradición clásica al molde de la Comedia nueva supuso una fuerte innovación en las mecánicas de apropiación de lo mítico, en principio a partir de este cambio de registro al que obligaba la atemperación de los componentes trágicos (independientemente de que en algunos casos, como hemos visto, Lope se acerca un poco más a esta solución) pero, además, por la apertura del espectro receptivo que supone la inclusión de tramas míticas, normalmente asociadas a registros cultos, en las obras de corral.¹

A lo largo de las páginas recorridas hasta el momento hemos intentado dar cuenta de las características dominantes que muestra el corpus mitológico en función de tres ejes, todos ellos emanados del carácter teatral de los textos analizados: el género, el espacio y la construcción de la comicidad y los personajes. Este examen estuvo orientado a la posibilidad de establecer una demarcación de ciertas constantes definidas por la tensión entre la construcción dramática de estos argumentos míticos y el esquema dramático previamente codificado de la Comedia nueva, con la intención de determinar si existe o no alguna especificidad que, más allá de la variable identitaria del argumento, caracterice a todo el conjunto. Al mismo tiempo, y desde una perspectiva invertida, es posible preguntarse si este tipo particular de reescritura mitológica contribuye o no a la construcción de la especificidad de la Comedia nueva. Ya hemos planteado en capítulos previos, que los experimentos existentes en cuanto a la reelaboración dramática de esta materia, hasta la época de Lope, no habían dado un resultado que animase a los dramaturgos a cultivar este filón argumental. De

¹ Ya hemos visto, por ejemplo, que la mayoría de los antecedentes literarios del mito de Adonis y Venus se caracterizan por estar trabajados en un tono marcadamente trágico, mientras que la propuesta dramática de Lope se aleja de esta orientación (cf. capítulo 4, nota 22).

manera que la mitología clásica ingresa como variable temática de la Comedia nueva y aporta, como componente asociado a ella, nuevos rasgos para consolidación del perfil específico de su dramaturgia.

7.1.1 Materia y género dramático

El ingreso de las historias de los dioses paganos a la escena española no constituye en sí mismo un problema crítico a considerar. El laboratorio de la nueva práctica teatral se caracteriza por su recepción abierta a todas las posibles materias (surgidas de las fuentes más diversas) en las que se reconozca algún interés del público. El éxito de la mitología clásica como fuente para reescrituras trazadas en el contexto de otros géneros (lírica breve y extensa, por ejemplo y fuera de la literatura, en las artes visuales) demuestra una aceptación suficientemente extendida de sus argumentos como para que sean transformados en tramas teatrales. Pero además, como puntualiza Ruiz Ramón, esta enorme apertura de la Comedia nueva se extiende al hecho de que no se trata únicamente de una incorporación temática, ceñida a la apropiación de asuntos, sino que la búsqueda de novedades dramatizables se extiende hasta las fronteras de todos los demás géneros del sistema literario como fuentes susceptibles de adaptaciones teatrales.

Uno de los caracteres más acusados del drama nacional es su pluralidad temática...El teatro se convierte en un verdadero cosmos, en una Summa temática de la literatura universal y de la vida española...Lo realmente significativo e importante para la historia del teatro no es la pluralidad temática en sí, sino algo de más radical alcance: la conversión en materia y forma dramáticas de lo que material y formalmente no lo era. Es esa capacidad formal de hacer drama, acción teatral, lo que era novela, cuento, historia, poema, pensamiento, ideología, consejo, anécdota o vida lo que constituye la gran hazaña del teatro español...El teatro español descubre, si se me permite el símil, las Américas del Drama, ampliando así el espacio dramático y desvelando horizontes inéditos y abriendo nuevos cauces para la conversión del mundo del hombre en *drama* (1978, 154-156).

Este "principio enciclopédico de la Comedia Summa" (Vitse, 1990:159) cancela el interés de la pregunta de por qué se llevan los mitos clásicos al teatro y la transforma en todo caso en cómo se produce esta adaptación al molde teatral. Ahí reside, precisamente, el punto donde se producen las tensiones sobre las que nos interesa detenernos en este momento.

7.1.2 Establecimiento de las constantes de reelaboración dramática de la materia mítica

Muy pocas de las historias mitológicas reelaboradas por Lope para la escena española cuentan con un antecedente dramático conocido, de manera que su ingreso en las tablas

involucra un proceso de adaptación que se da por vez primera.² Pero, como hemos afirmado repetidamente, esto no implica que los constituyentes principales de la peripecia mítica no fueran ya largamente conocidos por el auditorio y para el dramaturgo se abriera, en ese sentido, la instancia de desafío que implica sostener el interés de los espectadores sin transformar la fábula en otra historia. Los argumentos predeterminados, en este caso asociados a una tradición de larga existencia, conocida por el público y en general, bien recibida, son entonces uno de los problemas planteados por la serie mitológica. Claramente, no es esta una cuestión que se agote en este conjunto pues, en su permanente búsqueda de materiales para llevar a escena, Lope recurrió a otras diégesis de argumento preestablecido como es el caso de la Historia y, en general, debió afrontar los mismos, o más difíciles, retos de adaptación y reelaboración.

Por otra parte, otro de los aspectos sobre los que se fundan estas tensiones surgidas de la adaptación escénica de los mitos clásicos proviene del hecho de que las estructuras de la Comedia nueva no ofrecen demasiadas opciones de variación; los esquemas de teatralización se van codificando progresivamente y, para la época en la que se concentra la mayor producción dramática mítica de Lope, ya se encuentran bastante consolidados en algunos aspectos: la distribución de la materia a lo largo de las tres jornadas impone la tripartición del argumento, con la consecuente necesidad de disponer la materia de modo estratégico para sostener la tensión dramática;³ la presencia de algunos personajes (como los graciosos) que no encuentran su reflejo en el esquema mítico previo pero deben ser invariablemente incluidos porque ya están definitivamente asociados a la lógica del espectáculo e integran el marco de expectativas del público; los condicionantes espaciales dictados por las posibilidades efectivas de escenificación (de alcance muy distinto ya se trate de comedias cortesanas o pensadas para funciones de corral) pero también por la asociación de ciertos ambientes con ciertas tradiciones y géneros; la inclusión de intrigas paralelas que alternen con la historia principal; los signos que el público, cada vez más entrenado en materia de consumo teatral, espera encontrar para orientar su decodificación hacia la comedia o hacia la tragedia o la

² La historia de Dafne y Apolo había sido llevada a escena a través de una anónima obra cortesana, *La fábula de Dafne*, representada posiblemente en 1599 (Ferrer, 1991:145); fuera de España, *L'Orfeo* de Angelo Poliziano había alcanzado un considerable éxito. Algunos mitos habían sido materia de argumentos de la primitiva ópera italiana tales como *La fabula de Cefalo*, de Correggio (1487); *Dafne* (1597) y *Euridice* (1600) ambas de Peri, *El rapto de Céfaló*, de Caccini (1600); el *Orfeo* (1607) y la *Arianna* (1608) ambas de Monteverdi.

³ Lope ya advertía esto en *El arte nuevo* (2009: vv. 211 y ss.) y es claramente, una recomendación de alcance general. Lo que importa en este caso es de qué manera se establecen los cortes de las distintas jornadas conforme al avance del argumento mítico y la necesidad de, en función de esta cuestión, impulsar tramas secundarias de materia ficcional.

tragicomedia. Es decir que el esquema constructivo de las piezas dramáticas auriseculares está trazado sobre una serie de variables de presencia forzosa –verdaderos principios estructurales– a partir de las cuales la fábula mitológica debe encontrar su realización teatral.

En función de la tensión que se plantea entre el componente argumental mítico y la alta codificación que rige a la Comedia nueva hemos podido trazar, con los elementos relevados en los capítulos previos, dos tipos de constantes que afectarían al corpus mitológico en su conjunto y que, sin habilitarnos todavía a concluir que constituye un género independiente, sí nos permiten afirmar que existen ciertos elementos de identidad que trascienden la variable asociada a la común procedencia argumental.

- Constantes propias del argumento mítico en su reelaboración dramática
- Constantes propias de la Comedia nueva

Es preciso aclarar que estas divisiones persiguen un fin meramente metodológico que facilite el orden de exposición de los elementos investigados y que no pueden, en muchos casos, considerarse excluyentes unas de las otras. Por esa razón, algunos de los fenómenos que describiremos a continuación pueden situarse en una zona fronteriza entre uno u otro tipo de constantes.

7.2 Constantes propias del argumento mítico en su reelaboración dramática

Nos proponemos en este punto levantar el hilván que fuimos haciendo a través de los capítulos de análisis, específicamente en aquellos aspectos que se derivan de la transformación de la historia mitológica en argumento de comedia, o sea de un constituyente que, de modo muy general podríamos llamar el tema. Concentraremos nuestra atención en aquellas soluciones recurrentes derivadas del hecho de que lo que se lleva a escena es un argumento extraído de una fuente preexistente, conocida, depositaria de un gran prestigio cultural y con una serie de sentidos añadidos por siglos de exégesis mitológica.

7.2.1 Constantes espaciales: la contextualización bucólica

El relevamiento de la categoría espacial nos ha permitido observar un predominio absoluto de los espacios exteriores en la dramatización de los mitos. Con pleno privilegio del ámbito bucólico, la mitología sube a escena para realizarse en contextos externos con mínima ocurrencia de espacios interiores.

Es cierto que esta escenificación reconoce el antecedente de la mediación renacentista, que ya ubicaba (a través de las traducciones como la de Bustamante, por ejemplo) las leyendas clásicas en contextos pastoriles. Sin embargo, esta relocalización no se verifica en los casos particulares de los mitos que integran el corpus dramático de Lope. No hay ninguna reubicación espacial en la traslación de Ovidio a Bustamante que suponga la incorporación de un marco diferente y que, de ese modo, nos induzca a pensar que la opción bucólica de Lope está sugerida en el antecedente textual de la traducción ovidiana.

Otro argumento que puede salir al paso de esta cuestión se relaciona con el hecho de que algunas de las leyendas clásicas dramatizadas en la serie mitológica de Lope están ancladas desde su origen en un entorno vinculado a la coordenada pastoril. Los frustrados amores de Adonis y Venus siempre se han desarrollado en el entorno del prado ameno;⁴ la persecución de Apolo a Dafne y su metamorfosis en laurel reclama de algún modo la presencia de la naturaleza como marco de desarrollo del mito; algunas de las otras fábulas requieren la aparición, al menos circunstancial, de un ámbito exterior para que se ejecute una parte fundamental de la historia (la escena de caza que desencadena la tragedia en el mito de Céfalo y Procris o la picadura del áspid en la historia de Orfeo y Eurídice); pero, frente a esta evidencia que podría llevarnos a suponer que el entorno dramático definido por el bucolismo estaría determinado por el argumento mítico mismo, encontramos que tanto en estas últimas (*El marido más firme* y *La bella Aurora*) como en las restantes, el dominio escénico del prado ameno (o sus variantes) responde a una decisión enteramente tomada en el contexto de la reescritura dramática ya que ni la historia de Perseo, ni la de Jasón, ni la de Teseo y Ariadna presentan en sus tradiciones antiguas alguna justificación para la contextualización pastoril.⁵

Esta decisión, nos parece, responde en cierta medida a una voluntad de homogeneizar los espacios mitológicos. La elección del prado ameno tiene su razón de ser *teatral*. Se asocia a la coordenada utópica que permite una gran variedad de acontecimientos de toda índole: los dioses, las ninfas, los faunos y todos los seres míticos pueden manifestarse en un sitio bucólico como no lo podrían hacer en ningún otro. La ubicación pastoril proporciona, en su

⁴ Aun así, Grilli apunta que esta contextualización no se produce con total naturalidad y que a partir de ello puede identificarse una "derivación paródica" del texto: "La ambientación arcádica, que se justifica por el arraigo agreste del mito y su significación ligada al rumbo de las estaciones y del ciclo natural, sin embargo no viene aceptada sin tensión en el marco global de la representación teatral y es ella la clave principal de la derivación paródica del texto" (Grilli, 1998:134).

⁵ Recordemos que en el caso particular de *Las mujeres sin hombres*, si bien existe un ámbito exterior en el que se desarrolla buena parte del argumento no responde específicamente a un marco bucólico pastoril sino que la naturaleza presenta el signo más bien opuesto al de estas representaciones idealizadas.

ambientación de naturaleza idealizada –y en este sentido, claramente diferente de la que se representa en los entornos rurales– el espacio perfecto para que se desplieguen los conflictos de tema mitológico sin que esto suponga forzar verosímiles espaciales, ya que estos marcos aceptan la convivencia de dioses y hombres y las actuaciones maravillosas de las criaturas mitológicas.

Por otra parte, la isotopía espacial que consagra el escenario pastoril como entorno privilegiado de la dramatización de la materia mitológica muestra una hibridación de coordenadas temáticas, una contaminación que superpone el cosmos mitológico al de la literatura pastoril y, en especial, al de la comedia pastoril; pero al mismo tiempo señala una asociación ideológica entre el universo remoto y extinto de la mitología y el mundo del bucolismo idealizante, tan potenciado por el Renacimiento. El mito se exhibe y se cuenta como una sustancia lejana e ideal, impropia, por lo tanto, del quehacer humano; de esta manera quizás se incluye un componente de alteridad que permite mantener a los dioses paganos y sus a veces extrañas historias, lejos de la realidad cotidiana. La contextualización espacial bucólica contribuye notablemente a patinar con una capa de distancia y extrañamiento las “fantasías” montadas en escena.

7.2.2 Constantes en la caracterización de algunos personajes

La configuración de los personajes mitológicos muestra algunas recurrencias en el corpus que operan tanto sobre las figuras principales como sobre otras que intervienen con carácter menos decisivo en la trama. Estos rasgos constantes se sitúan, por ejemplo, en la afiliación a una determinada condición social: todos son nobles o reyes, aun si en el recorrido tradicional no están configurados como tales. Orfeo se convierte en un gran mayoral y de esa manera traduce su situación de poderoso en el esquema de la contextualización bucólica; Céfalos es noble, pertenece al mundo cortesano del príncipe Doristeo con quien mantiene, para su mal, una estrecha relación. Es decir que los héroes y heroínas de la tradición clásica adaptan su pertenencia al estamento dominante, a los términos que habilita su configuración como personajes dramáticos. Al mismo tiempo, los caracteres estables de los personajes míticos en su versión dramática también trabajan sobre sus rasgos actitudinales y comportamentales a través de perfiles recurrentes que tienen influencia categórica en el desarrollo argumental y en la construcción de la verosimilitud.

7.2.2.1 La máscara pastoril

Muchos de estos personajes nobles o regios, cuyas tramas vitales son más lógicas en el contexto de una ambientación urbana y palaciega, van a terminar haciendo uso de un recurso de apelación frecuente en la producción de tema mitológico que es el de la identidad trastocada. En algún momento, la peripecia los obliga al refugio en el prado ameno y, en consecuencia, se cubren con el disfraz pastoril e ingresan, de ese modo, en el universo bucólico proclamado como ámbito predilecto para el emplazamiento dramático del mito.

Así ocurre por ejemplo con Perseo que crece sin conocer su genealogía semidivina al amparo del rey de Acaya quien lo rescató recién nacido; tras casarse con Dánae, su madre, Polidetes los incorporó a ambos a la vida de palacio. Sin embargo, no lo vemos sino brevemente en el interior palaciego; su primera aparición se da en el contexto del bosque cuando, recordemos, pronuncia su extenso soliloquio armado sobre la retórica del *beatus ille*. Allí se define a sí mismo como un cazador que huye de las ciudades:⁶

PERSEO
[...]
un cazador os pisa,
criado en las ciudades
y en su confuso estruendo
de donde viene huyendo
a vuestras siempre alegres soledades (*La fábula de Perseo*, vv. 998-1002).

El disfraz pastoril también puede obligar a un transitorio cambio en el orden social: Friso y Helenia, los príncipes portadores del carnero dorado en *El vellocino de oro*, para ocultarse de sus enemigos, ingresan con sus identidades cambiadas al servicio del rey de Colcos.

MARTE
[...]
Tú, Friso, en tanto de tu patria ausente,
con tosca piel y con grosera abarca,
vive estos montes con tu hermana bella;
que aun tiene rayos tu enemiga estrella (*El vellocino de oro*, vv. 649-652).

Este desclasamiento inhabilita temporariamente las aspiraciones amorosas de Helenia (Silvia en su forma rústica) con el príncipe Fineo, que son continuamente desalentadas por quienes desconocen su verdadero origen.

⁶ La escena en que Polidetes le encarga a Perseo la misión suicida de matar a Medusa carece de toda marca textual que indique dónde se desarrolla, pero, conforme lo que hemos analizado en el capítulo dedicado al espacio, la presencia del rey y su privado en un diálogo cuyo contenido es el encargo mediante el que piensan deshacerse de Perseo y el posterior ingreso de éste en la escena para recibir la encomienda parecerían indicar un interior palaciego. Esta idea se refuerza por las palabras de Perseo antes de abandonar la escena anterior: "PERSEO: Dejemos ya estas verdes espesuras, / pues ya de Venus la primera estrella / al oca de Febo resplandece / y él se traspone a las espaldas della / con cuya libertad la noche crece" (*La fábula de Perseo*, vv. 1138-1142).

HELENIA

[...]

Pues no reparéis en nada;
mujer soy, y también quiero
un gallardo caballero
desde que en palacio estoy:
mirad cómo cuenta os doy
de mis desdichas primero.

MEDEA

¿Cosa que celos me des?

HELENIA

Que de vos los tengo yo
es lo más cierto.

MEDEA

Eso no,
que es muy principal.

HELENIA

¿Quién es?

Que no le querré después
que sepa que vos le amáis.

FENISA

Silvia, si acaso os burláis,
aunque nacida en aldea,
daréis enojo a Medea.

HELENIA

Fenisa, engañada estáis;
que si os quisiese decir
quién soy, bien puedo querer
lo que pueda merecer
a quien hoy me veis servir (*El vellocino de oro*, vv. 1461-1480).

El recurso a la máscara pastoril no alcanza la misma trascendencia en todos los casos. Perseo no lo aplica extendidamente, pues su verdadera identidad se le revela tempranamente en la comedia y le permite emprender rápidamente las hazañas que le caben como hijo de Júpiter. En el caso de Friso y Helenia, su historia forma parte de una trama secundaria en la dramatización del mito y, por lo tanto, su ocultamiento pastoril no aporta demasiado a la intriga.⁷

Mayores dimensiones en el desarrollo dramático tiene el ocultamiento en el prado del rey Aristeo quien, en *El marido más firme*, disfraza su nobleza con el traje de un pastor para poder

⁷ En este punto resulta útil no perder de vista que lo propio de la pastoril, para muchos, era la literatura en clave. La tesis epocal es que todos los personajes de las pastoriles podían decodificarse como máscaras de personas regias o importantes del círculo autorial.

permanecer junto a Eurídice. Su asedio a la dama, que finaliza en un intento de ataque y una persecución, será, en definitiva, lo que desencadene la mordedura mortal del áspid.

CAMILO
¿Y en este tiempo podrás
andar en aquesta selva?

ARISTEO
Cuando su pastor me vuelva,
podré conquistarla más (*El marido más firme*, 140b).

[...]

ARISTEO
¿Sabes quién soy?

EURÍDICE
Pareces extranjero.

ARISTEO
De mi patria y de ti, que por ti vivo
en esta selva, dije mal, pues muero;
ahora no, mientras tu luz recibo;
no mires en el hábito grosero;
de púrpura real por ti me privo (*El marido más firme*, 151a).

Por último, el caso más importante de máscara pastoril es el de Ariadna en *El laberinto de Creta*. La identidad trastocada y el refugio en el *locus amoenus* responde, en este caso, a la necesidad de olvidar la ofensa de Teseo y de restaurar su honra perdida. En ese sentido se orienta también la adquisición del traje masculino (utilizado por ella y por Fedra ya en la huida de Creta) que verosimiliza su circulación libre por las soledades. Por otra parte el disfraz – productor aquí de situaciones cómicas a partir de la verosimilización de falsos enamoramientos heterosexuales que el público decodifica, en definitiva, como sucesión de potenciales equívocos homoeróticos– se naturaliza desde la coordinada pastoril por el presupuesto de que la belleza absoluta y pura de los protagonistas es tanto más ideal y perfecta cuanto más apartada se la puede presuponer de las marcas sexuales desambiguantes.

Además, recordemos que esta inserción del universo bucólico acompaña un importante gesto de ficcionalización lopesca de la trama mitológica, ya que implica una reescritura total del final de la historia. El escenario bucólico donde la princesa transmuta doblemente su identidad (a hombre y a pastor) es el que resolverá todos los conflictos iniciados; los de signo amoroso –puesto que Ariadna reencontrará a Oranteo, su primitivo amor– y los de signo político, ya que los desafíos de Minos y Oranteo a Teseo por la restitución el honor arrebatado en el rapto de las princesas se disolverán en nada al comprobar que todo el mundo accede a la

dignidad matrimonial.

7.2.2.2 Perfiles recurrentes. El desdén amoroso como dispositivo constructivo de verosimilitud

Existe un motivo de aparición asidua en la caracterización de los personajes que integran el elenco del corpus mitológico que, aunque lo hemos mencionado a propósito de casos puntuales, no lo hemos expuesto de manera extendida.⁸ Se trata de la figura del desdeñoso de amores que, antes de haber atravesado la experiencia de un enamoramiento, rechaza la emoción amorosa por desconocida y abraza la reclusión en la naturaleza como un programa vital que luego, obviamente, se ve frustrado por la irrupción de la pasión generada por la aparición del amor verdadero.

Este dispositivo –que no es exclusivo de la serie mitológica– visita con enorme frecuencia las tramas teatrales míticas, sin duda por las posibilidades dramáticas que aporta al habilitar la configuración de triángulos amorosos, rivales desdeñados, y conferirles a los personajes perfiles más interesantes al hacerlos objeto de actitudes contrastivas; abarca a seis figuras femeninas, tres masculinas y aparece con diferentes modos de realización en todas las comedias del corpus.

a) Ninfas de Diana y damas indoctas de amor

Ya hemos visto cómo la presencia de un oráculo negativo respecto del matrimonio lleva a Atalanta, en *Adonis* y *Venus*, a un aislamiento voluntario en las selvas y a instaurar una ordalía imposible que elimine a cualquier candidato a conseguir su mano. En este caso, su configuración como ninfa desdeñosa traduce en un perfil reconocible, de extenso uso en la literatura aurisecular, el diseño que el personaje trae desde los orígenes míticos. En el mito, Atalanta sí instituye la carrera pero nada se dice sobre una decisión de consagrarse como ninfa montaraz.

ATALANTA

Yo pienso por los montes, fugitiva
de los hombres, vivir entre las fieras,
con ellas mansa, con el hombre altiva.
No me podrán sus burlas ni sus veras
vencer eternamente, porque venzo
las alas de los dioses más ligeras (*Adonis* y *Venus*, 344b).

⁸ Especialmente, en el capítulo 5 en relación con las diferentes orientaciones de las invocaciones a la naturaleza.

Un caso parecido, en el que el rasgo está sugerido ya en el armado mítico del personaje, es el de Dafne; su abigarrado fanatismo de pertenecer al coro de Diana, condenado en la versión dramática lopesca, la convierte en una aborrecedora compulsiva de hombres y dioses masculinos.

DAFNE

Amado padre mío,
bien sabes que a las selvas me desvío,
huyendo así de dioses como de hombres,
no solo las personas, mas los nombres.
Yo soy ninfa del coro
de la casta Diana; (*El amor enamorado*, 249a).

[...]

Si un hombre fuera Júpiter segundo,
rey del supremo imperio
o por este hemisferio
tuviera la belleza de Narciso
le tuviera en los céspedes que piso;
aborrezco a los hombres, esto es cierto (*El amor enamorado*, 249b).

Aurora y Eurídice eligen también consagrarse a la diosa de las selvas pero el enfrentamiento con la pasión amorosa las lleva a torcer ese designio. Ambas suponen que el amor no les interesa y consideran que es mejor el ejercicio de la caza hasta que se les cruza el galán que las transforma:

AURORA

No he visto,
Belisa, mayor belleza:
¿es posible que son tales
todos los hombres en Tebas?

BELISA

Si del primero que has visto
te agradas de esa manera
¿para qué, de amor burlando,
mostrabas tanta aspereza?

AURORA

¿No has visto hablar de la mar
los que no han entrado en ella?
¿No has visto la valentía
de quien nunca vio la guerra?
Pues así yo blasonaba
de las hondas y armas fieras,
hasta que vi sus peligros
y conocí sus tormentas: (*La bella Aurora*, 195b).⁹

⁹ Sánchez Aguilar se refiere en particular al rendimiento de Aurora: “[...] Aurora acaba por convertirse en víctima de una situación típica de las obras teatrales de Lope: me refiero a lo que podríamos llamar *la*

Eurídice también se define a sí misma como seguidora del culto de Diana pero, más obediente que Dafne, había resuelto pedir un oráculo matrimonial merced a la insistencia de su padre en el casamiento.

EURÍDICE
Yo soy, generoso Orfeo,
Eurídice; ninfa he sido
de Diana, que he tenido
sólo el cazar por trofeo (*El marido más firme*, 148a).

Andrómeda y Medea desconocen la auténtica pasión del amor; desconfían de la posibilidad de que alguna vez se les manifieste, recelo al que contribuye notablemente la presencia de sendos pretendientes que con su permanente asedio, las importunan y las hacen descreer del sentido del rendimiento amoroso.

Todas estas damas revertirán su modo de ver las relaciones humanas una vez que conozcan a los galanes que les corresponden. Con excepción de Dafne, cuyo desdén está sostenido en el ardid argumental –procedente de la propia tradición mitológica– de que Cupido la hiere con la flecha de plomo, el surgimiento del amor verdadero revoca esta condición adversa frente a la pasión amorosa y fortalece la condición excepcional y única del vínculo que entablan con los galanes.

b) El falso desdén

Un ejemplo diferente del disfavor amatorio es que representa el grupo de amazonas que protagoniza *Las mujeres sin hombres*. En este caso, si bien existe el desprecio hacia el género masculino y la voluntad de rehuir del matrimonio por su carácter esclavizante, las amazonas no solo reconocen que extrañan la convivencia con los varones sino que caen rendidas de amores a partir del primer contacto con los griegos. En cierto sentido, puede afirmarse que la condición de rechazo al otro sexo viene impuesta por el prototipo del personaje en la tradición pero en el interior de la comedia no determina la lógica del conflicto, ya que la atávica rivalidad de las amazonas con los hombres se desvanece a través de los enamoramientos en cadena. De ese modo, el perfil histórico de los personajes, podría creerse, desafía en buena medida la verosimilitud de la pieza, puesto que es bastante poco creíble que esas terribles guerreras rindan su corazón ante la sola vista de los fornidos capitanes. Por esa razón, nos parece, desde muy temprano en la pieza se enfatiza que la situación vital de las amazonas es reactiva a la desmesura con que los hombres ejercen su dominio del orden simbólico

peripécia del casto, es decir el caso del personaje que está empeñado en mantenerse virgen pero que cae rendido de pronto y con escándalo a los pies del amor” (2010:141).

representado en el binomio armas y letras pero no encierra un rechazo o un odio insolubles. El manifiesto que encierran las palabras de Menalipe demuestra la sencillez que encierra una posible resolución del conflicto:

DEYANIRA

Las batallas que han de hacer
las mujeres no son éstas.

MENALIPE

Tú, discreción manifiestas:
trate de amor la mujer,
pero, ya que nuestro honor
consiste en que el hombre entienda
que no es bien que siempre ofenda
a la mujer su valor,
haya mujeres soldados
y mujeres escritores;
escribamos sus errores.
¡Vivan también deshonrados! (*Las mujeres sin hombres*, vv. 1160-1171).

Por lo tanto, esta antipatía por el sexo opuesto, aunque encuentra fuertes fundamentos en la historia mítica, en el caso de las guerreras lopescas tiene su base en un conflicto de convivencia de géneros que puede revertirse muy fácilmente.

c) Galanes misóginos

Del lado de los galanes tenemos a tres de ellos afectados por un desdén primitivo que se transformará en deseo romántico ante la sola vista de la mujer amada. En el capítulo 5 transcribimos los monólogos de Adonis y Perseo que ilustraban esta índole en ambos protagonistas. El primero declaraba “aborrecer las mujeres / tengo por justo blasón” (*Adonis y Venus*, 348a) justificando su rechazo a la vida amorosa en una filosofía misógina amparada en la condición débil y lasciva de las mujeres (de la cual su propia existencia da testimonio); y el segundo fundamenta su temperamento esquivo en los rigores a los que la pasión amorosa somete al hombre (“mi libertad sin dueño, / que nunca vio de Amor el arco armado; / dichoso yo, que puedo, / libre de su rigor, dormir sin miedo.” *La fábula de Perseo*, vv. 1014-1017).

La reacción de Adonis al enfrentar a Venus por primera vez no corresponde completamente con un rendimiento de amores. Es más una voluntad debida a la condición divina que un auténtico enamoramiento. De hecho, luego de estar frente a la diosa por primera vez, Adonis sigue sin estar seguro de entender de qué se trata el sentimiento del que tanto le hablan.

ADONIS

[...]
y en sacrificio, Señora,
la voluntad que jamás
rendí a mujer

VENUS
Desde agora
sabrás qué es amor, sabrás
querer bien a quien te adora.

ADONIS
¿Qué es amor? (*Adonis y Venus*, 349a).

Perseo, en cambio, se enamora del retrato de Andrómeda e inmediatamente y, como todos los personajes que atraviesan la misma experiencia, se vuelve capaz de teorizar sobre el amor.

PERSEO
¡Ay, Celio, que voy perdido
por Andrómeda!

CELIO
Sospecho
que desde aquí irás a Tiro.

PERSEO
Iré a verla.

CELIO
Pues ¿amor
enciende lo que no ha visto?

PERSEO
Sí, Celio; que ese milagro
a sólo Amor es debido,
porque es de todos los dioses
el dios mayor, aunque es niño (*La fábula de Perseo*, vv. 1942-1950).

El último galán desdeñoso de la serie es Orfeo, quien manifiestamente rechaza la potestad de Venus por juzgarla enemiga de las libertades humanas:

ORFEO
La que engendra celestes pensamientos
y a su contemplación las almas guía
celebrarán mis dulces pensamientos
desde que nace hasta que muere el día
pero no gastaré cuerdas ni acentos
con la Venus de Chipre, que solía
dar precio a las mujeres porque precio
la liberta que les entrega el necio (*El marido más firme*, 144a).

Y también modifica su discurso una vez que ha sido arrebatado por la pasión de Eurídice:

ORFEO

[...]

Y estimad este deseo
que en mi vida sucedió
tal cosa por mí, pues yo
de mí mismo no lo creo.

[...]

Que sois Venus he pensado,
que a castigarme salís
de aquel templo en que vivís
por el desprecio pasado:
Señora, no os conocía;
mal hablé, dadme perdón (*El marido más firme*, 147a).

Estos ejemplos buscan mostrar cómo el planteo de la condición desdeñosa en una buena parte de los protagonistas de las historias mitológicas funciona, a nuestro entender y como ya lo hemos adelantado, como un vehículo de verosimilización que justifica la naturaleza única de las relaciones amorosas que entablan los personajes con sus parejas míticas.¹⁰ Para fortalecer este argumento, existe un caso en el que la heroína de la historia ya sabe qué es el amor cuando aparece por primera vez en la comedia y cuenta con la correspondencia de su amado. Se trata de Ariadna quien, a diferencia de otros héroes y heroínas, no necesita realizar el aprendizaje del amor en el proceso de la comedia porque ya lo ha cumplido. Su trayectoria sentimental estará dedicada a la recuperación de este primer amor perdido tras el encandilamiento que le despierta Teseo. Los motivos de ruptura de las parejas mitológicas, en el corpus lopesco, están siempre asociados a la muerte; en cambio Ariadna y Teseo ven su vínculo finalizado por la voluntad de éste. De esa manera, trazar el perfil de cualquiera de ellos bajo la forma del amante esquivo, que solo podrá deponer los rigores de su corazón frente al amor verdadero, habría sido dramáticamente desacertado. Sin embargo, Ariadna no se priva de encarnar esta figura (la del desdén) pero lo hace cuando desarrolla su creación pastoril masculina. Montano (Ariadna vestida de pastor) debe adoptar el carácter desdeñoso, cruel e indiferente para neutralizar el asedio de la pastora Diana:

ARIADNA

Diana, ¿qué puedo hacer
si yo no sé qué es amor?

DIANA

Prueba y sabráslo, traidor.

¹⁰ Entendemos que aun en el caso de las Amazonas puede interpretarse así porque, aunque lo caracterizamos como "falso desdén" –debido que su fundamento no es el desamor sino la desconfianza en el género masculino–, son los verdaderos amores los que desenmascaran la condición aparente de la enemistad de los sexos y solucionan el conflicto.

ARIADNA

¿Cómo lo puedo saber? (*El laberinto de Creta*, 83a).

De modo diferente del que lo hemos visto funcionar en los ejemplos anteriores, el dispositivo de caracterización del personaje funciona, en este último caso, como un instrumento más al servicio de la comicidad. Así lo confirman las palabras del gracioso: “porque sé que no es Montano / para casado” (*El laberinto de Creta*, 85a).

7.2.3 Constantes en dispositivos argumentales

A lo largo del examen del corpus mitológico de Lope, hemos encontrado dos elementos argumentales cuya aparición recurrente obliga a la consideración de la funcionalidad que desempeñan como instrumentos eficaces de la adaptación dramática de los mitos. Se trata de los momentos de consulta oracular y los asociados a la actividad de la caza.

Si bien ambos núcleos dramáticos tienen primordialmente relación con la procedencia mitológica de la trama, también están vinculados a las particulares características del emplazamiento espacial. Es decir, el contexto bucólico admite la aparición tanto de estos particulares hitos sagrados en los que puede visitarse al dios (generalmente ocultos en algún rincón intrincado de un paraje boscoso) tanto como el despliegue de excursiones de cazadores que abandonan la ciudad para ejercitarse en el monte. En ese sentido podríamos considerar estas escenas como la momentánea yuxtaposición de un espacio ajeno en el contorno del prado ameno. En el caso de los oráculos, es la inserción del universo divino a través de sus templos y las expresiones de sus divinidades que se inserta momentáneamente en mundo pastoril.¹¹ La escena de caza, por otro lado, es la irrupción del mundo cortesano de la ciudad en el marco bucólico.

En ese sentido, ambos dispositivos plantean una especie de corte en el *continuum* espacial y, en la mayoría de los casos, una suspensión momentánea del conflicto en desarrollo. O bien los personajes suspenden sus acciones para ir al templo y oír al dios o bien dejan de hacer lo que están haciendo debido al arribo intempestivo de un grupo de cortesanos cazadores. En este sentido es que las consideramos –con excepción de algún ejemplo que será oportunamente tratado– como un dispositivo argumental que puede aislarse y examinarse por separado.

7.2.3.1 La consulta oracular: prolepsis argumental y horizonte genérico

¹¹ En el capítulo 5 los hemos analizado como paréntesis de espacialidad dentro del ámbito dominante.

La peregrinación al templo de una divinidad para efectuar consultas sobre el futuro amoroso está testimoniada ya en los libros de pastores, por lo cual el fuerte lazo que, a través de este dispositivo argumental se establece entre el teatro mitológico y la coordenada pastoril (reforzado obviamente por la ambientación) es indudable. Contamos en el corpus de tema mítico de Lope con varios grupos de pastores y de ninfas que se acercan a plantearle a algún dios diversidad de cuestiones generalmente nacidas de un infortunio o un deseo amoroso. La respuesta recibida normalmente encierra un carácter críptico para quien la recibe pero es notablemente transparente para el público que puede, de inmediato, actualizarla como un anuncio dramatizado que, al mismo tiempo, naturaliza su conocimiento de la trama por venir. Por otra parte, su funcionamiento dramático en el interior de la obra implica un fuerte condicionamiento al desarrollo de la intriga y suele ser un catalizador de conflictos dramáticos: fundamenta toda clase de decisiones, negativas, elecciones, etc. La elevada eficacia dramática de este dispositivo le permite por un lado articular estas funciones que contribuyen al mejor desarrollo de las intrigas y, por otro, remitir de forma plena y eficaz al imaginario mitológico ya que consiente, con una inmensa economía de recursos, la aparición de los dioses en escena para que hagan gala de toda su potencialidad adivinatoria.

De todos modos, es preciso recordar que un dispositivo de esta naturaleza, que permite anticipar el desenvolvimiento particular de los episodios dramatizados, no es privativo de la comedia mitológica. Las piezas de inspiración histórica están llenas de vaticinios, horóscopos y predicciones a cargo de personajes alegóricos (la Fama, Castilla, la Religión), realistas (adivinas) o fantásticos (la sombra de un rey muerto) que anticipan episodios conocidos por el público y contribuyen al impulso de la trama. De modo que no es la función proléptica lo que resulta específico en este caso sino la adecuación del recurso al verosímil impuesto por la cosmovisión mítica.

En el caso de *Adonis y Venus* la comedia se inicia precisamente con este núcleo recurrente y a partir de allí se van a disparar todas las líneas argumentales, con excepción de la historia principal.¹²

En *La fábula de Perseo* el motivo de la consulta oracular tiene menor trascendencia en

¹² De todos modos, alguna pertinencia tiene este dispositivo en el desarrollo posterior de la historia central pues las preguntas de las pastoras se encauzan a la averiguación de qué suerte les puede corresponder en sus intentos de conquistar a Adonis; como las respuestas del dios son todas negativas (al mismo tiempo que alienta a los pastores a perseverar en sus amores por las pastoras) se entiende que ellas no tendrán intervención en el despliegue de la historia mítica al mismo tiempo que se prefigura un final con múltiples bodas.

cuanto a su repercusión en la trama. Los vaticinios que provee Apolo en esta oportunidad se refieren únicamente a la prehistoria de Perseo, afectan exclusivamente a la relación de Lisardo (personaje de invención lopesca que se introduce para darle un poco de dimensión dramática a la aventura de la lluvia de oro) con Dánae, y su efecto no pasa del primer acto.¹³ Sí es importante la instauración del motivo del oro que atravesará toda la comedia. El poder del metal dorado, ponderado por Apolo en su horóscopo, tiene una llamativa recurrencia en la pieza.¹⁴

La función proyectiva que estamos analizando dentro del dispositivo de la consulta oracular reaparece en *El vellocino de oro*; sin embargo, como hemos descrito en el capítulo 4, donde analizamos la configuración espacial del templo de Marte, lo que se prefigura en este caso es la grandeza de los Austrias que llevarán el toisón de oro como insignia, de modo que la expresión del pronóstico del dios de las batallas –excepto por la prefiguración del éxito de Jasón en la conquista de la reliquia– tiene apenas relación con los acontecimientos que sostendrán la trama dramática, y está claramente al servicio de la celebración de la monarquía circunstante.

Tanto en *Las mujeres sin hombres* como en *El marido más firme* se hace mucho más enfático el uso del dispositivo de la consulta oracular en función de los efectos prolépticos que permite. En ocasión del examen de los rasgos genéricos de la obra de las amazonas, comentamos de qué modo el vaticinio de Marte funcionaba como un elemento de confirmación de las expectativas de resolución genérica de la pieza; señalamos también que, al tratarse de un conflicto planteado en términos bélicos, las preguntas al dios no se situaban en el terreno de la incógnita amorosa a resolver, sino para orientar el camino a seguir en la conquista de Temiscira; la respuesta del dios le permite al auditorio descansar en el remate cómico del conflicto planteado: el fin de la rivalidad entre los griegos y las damas guerreras se supedita a la acción del “mayor poder del cielo” capaz de “vencer esos pechos valerosos” y sellar la “perpetua unión” de “leones y corderas”; es decir, final con boda.

El marido más firme también comienza con la romería en búsqueda de un horóscopo sentimental pero en este caso, sin realización escénica. La deidad consultada en esta

¹³ En todo caso, la función oracular la representa de algún modo la epifanía de Diana, que tiene lugar a comienzos del segundo acto, cuando Perseo ya es un joven, y que le permite al hijo de Júpiter vislumbrar su futuro heroico.

¹⁴ Este es un caso en el que Lope retoma la tradición de la lectura alegórica que ha estado asociada al mito de la transformación de Júpiter en lluvia de oro y alude insistentemente a él a lo largo del despliegue argumental.

oportunidad es Venus y la visita de los pastores y ninfas a su templo nos llega a través del relato de Aristeo. Así, la consulta oracular se traslada a los dominios de Orfeo que tendrá que desentrañar los sentidos ocultos de las palabras de la diosa. El augurio dirigido a Eurídice será el motor que dé origen a la trama principal, puesto que es lo que lleva a la joven frente a Orfeo, y le dará el tono infausto a los acontecimientos que rodean la realización de su boda con el músico. La triple predicación de su matrimonio “breve, gustoso y perdido” comprendida parcialmente por los personajes irá alcanzando progresivamente su sentido a medida que se acumulan signos de tonalidad trágica.¹⁵

Una muestra atípica de la consulta oracular es la que tiene lugar en *El laberinto de Creta*. Aquí la escena no ejecuta su habitual función proléptica (está situada promediando el tercer acto) y está, además, planteada como una burla puesto que es Ariadna (otra vez disfrazada) la que funge de diosa en el templo. Sin embargo, este breve núcleo no carece de utilidad dramática puesto que la princesa de Creta aprovecha la situación y se constituye en enunciadora de verdades reveladas para indicarle a Oranteo, su antiguo amor, que debe buscarla en la isla:

ARIADNA
La que buscas, Oranteo,
en estas islas está;
y muy presto se verá
que aquí la dejó Teseo
de celos de su mujer (*El laberinto de Creta*, 94b).

Así, se garantiza la presencia del príncipe en el prado hasta el final y con ello se desactiva el conflicto bélico (planteado por la llegada de Teseo en respuesta al desafío de Minos y Oranteo) ya que el motivo de rivalidad entre los amantes de Ariadna desaparece.

El recorrido que hemos trazado por los usos de este dispositivo argumental recurrente muestra un hábil manejo dramático de las posibilidades ofrecidas por el contenido mítico – representado en estos oráculos y vaticinios divinos– que se articula con los elementos básicos de la dramaturgia, como el espacio y la particular composición de la intriga a través de los

¹⁵ Aunque en un principio, Eurídice intuye la fatalidad que encierra su horóscopo nupcial, una vez enamorada de Orfeo, se deja llevar por la inclinación favorable que éste, en su lectura errónea del oráculo, le imprime a las palabras de Venus. Quien parece alcanzar una comprensión mejor de las anticipaciones oscuras de esta sentencia es Fabio, que afirma: “FABIO: Vamos, y con buena estrella / que alguna pena he tenido / de que dijese la diosa / que será de esposo, esposa, / breve, gustoso y perdido / lo breve, como hoy se acabe / el concierto con los viejos; / lo gustoso, no está lejos / lo perdido, Dios lo sabe” (*El marido más firme*, 148b). Luego, profundiza muestras de su capacidad de interpretar signos cuando en las bodas, ante la extinción de las antorchas de Venus e Himeneo, proclama: “FABIO: Volved, mayoral Frondoso, el alegría, en tristeza, / porque Venus e Himeneo / asisten, las hachas muertas, / a las bodas de Eurídice” (*El marido más firme*, 153a).

elementos anticipados por medio de estas prefiguraciones argumentales. En función de esto último también, como creemos haber mostrado, el dispositivo repercute en las expectativas genéricas que el público podía formarse sobre las obras.

7.2.3.2 La excursión cinegética

La aparición de situaciones asociadas a la actividad de la caza se manifiesta con bastante frecuencia en el corpus mitológico de Lope. Si bien su aparición está asociada, a veces, a una voluntad de conservación de los perfiles de algunos protagonistas míticos, tales como Adonis y Céfalo que son cazadores en la tradición, también se relaciona con la particular caracterización del personaje desdeñoso de amores que, naturalmente, consagra su vida a la práctica venatoria. Pero además, existe una modalidad particular cuyo alcance es mucho mayor que el que supone el diseño de las figuras de la comedia como cazadores. Se trata de un verdadero dispositivo argumental que encierra la decisión de la figura de algún poderoso de internarse en las selvas a dedicar un tiempo a ejercicios de montería. La inclusión de esta constante temática en las tramas míticas hace posible la concurrencia de dos espacios ideológicamente diferenciados ya que supone el ingreso del mundo urbano (mayormente nobiliario) en el interior del espacio reservado para el despliegue del mito que, como ya hemos dicho, es el *locus amoenus*. Como consecuencia de esa irrupción, se produce la interacción de las criaturas que (humanas, semidivinas o divinas) están de algún modo confinadas en la naturaleza y los personajes que proceden del universo urbano de la cultura, todos ellos poderosos o vinculados a las estructuras de poder. Este encuentro en varias ocasiones va a dar pie al inicio de un conflicto.

a) La siesta del cazador como disparador erótico

El universo literario de la montería suele contemplar la situación en la que el cazador, en el inmisericorde calor de la siesta, encuentra un remanso de sombra en el que se dispone a dormir.¹⁶ Durante su sueño es contemplado por una dama, ninfa o diosa que queda rendida de amores ante la tierna visión del guerrero dormido. Varios momentos de enamoramiento en el corpus lopesco de tema mítico ocurren de este modo.

ADONIS
Mi carcaj, arco y saetas

¹⁶ Recordemos que siesta viene de la hora sexta que para los latinos era el momento de aparición de lo mágico o de las manifestaciones de las divinidades. Hay varios testimonios de la condición especial de este momento del día: en la *Égloga III* de Garcilaso las ninfas emergen a la superficie a la hora de la siesta; también es el momento en que Acis encuentra a Galatea dormida.

y venablo pongo aquí,
hierba, en tus manos secretas.

VENUS
Tente.

ADONIS
¡Ay, Dios! ¿Quién eres, di,
que mi descanso inquietas? (*Adonis y Venus*, 349a).

DIANA
[...]
Libre de amor y de cazar rendido,
yace en la hierba el príncipe Perseo,
del engaño de Júpiter nacido.
Por las orillas de la mar le veo
muchas veces correr, donde escondida
no he podido esconderle mi deseo.
De su valor mi castidad vencida,
dormido busco a quien despierto huyera,
que en su defensa perderé la vida (*La fábula de Perseo*, vv. 1049-1056).

AURORA
No he visto,
Belisa, mayor belleza:
¿es posible que son tales
todos los hombres en Tebas? (*La bella Aurora*, 195b).

En tres oportunidades encontramos a tres galanes protagónicos (dos auténticos cazadores y un tercero momentáneamente recubierto de tal identidad) en esta circunstancia de la siesta erótica en la que van a ser adorados repentinamente por tres entidades del mundo mítico (dos diosas y una ninfa); las consecuencias que se desencadenan en las tres ocasiones presentan matices desiguales: la sujeción de Adonis al lazo de Venus,¹⁷ el rapto de Céfalos y, con valencia opuesta, la liberación de Perseo al hacerse sabedor de su verdadero origen.¹⁸ Pero en todos los casos, el dispositivo tiene un nivel de implicancia fundamental en el desarrollo de la trama.

b) Encuentro de dos mundos

En algunas ocasiones, el espacio mitológico dominado por la naturaleza idealizada es visitado por actores del mundo urbano-cortesano a través de la enaltecida actividad de

¹⁷ Recordemos en función de lo que hemos apuntado páginas atrás que la aceptación de Adonis de los requerimientos de Venus no parece responder a una verdadera correspondencia amorosa sino más bien una suerte de obediencia piadosa.

¹⁸ Destacamos que este enamoramiento de Diana por Perseo no tiene ninguna continuidad argumental, su expresión se reduce a esta escena y contribuye únicamente a la revelación al protagonista de su condición heroica.

recreación nobiliaria que supone la excursión cinegética.¹⁹ Esta irrupción nunca es inocua y varios efectos se suceden de ella. En general, el poderoso de la ciudad devenido cazador en ocasiones es reconocido por sus súbditos aldeanos pero muy difícilmente por los entes míticos del prado –más bien ajenos a su poder– y es señalado por ellos en función de su extranjería.

Hipómenes y Tebandro, en *Adonis y Venus*, están cazando en el prado donde Atalanta ha impuesto su fatídica competencia:²⁰

TEBANDRO
Deja, por Dios, la caza;
sepamos qué es aquesto
[...]

HIPÓMENES
Pastores deste monte, selva y prado,
¿qué suceso ha causado aquesta junta?

MENANDRO
Bien muestra esa pregunta ser su dueño
no de aqueste pequeño monte (*Adonis y Venus*, 351b).

Polidetes, el rey de Acaya, también está cazando cuando conoce a Dánae:

CAZADOR
Entrose por las ramas intrincadas.

POLIDETES
El ocioso venado está corrido (*La fábula de Perseo*, vv. 875-876).
[...]
¿Qué gente es ésta?

CARDENIO
Invicto rey de Acaya,
pobres pastores somos de este monte (*La fábula de Perseo*, vv. 883-884).
[...]

Oranteo entretiene la ausencia de Ariadna en la montería:

ORANTEO
Quiero pasar mi soledad en ella;
las fieras seguiré por la montaña,
guerra también, pues es imagen de ella;²¹

¹⁹ A propósito de esta cuestión es oportuno tener presente que la figura del noble en actividad cinegética es frecuente en las dedicatorias de las obras inscriptas en la tradición bucólica. Así sucede con las *Églogas* de Garcilaso y con el *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora en cuyas dedicatorias se repite este tópico: el noble guerrero destinatario de estos textos bucólicos es exhortado a suspender su ejercicio y recibir el poema dedicado. Se verifica así una filiación notable entre bucólica y cinegética.

²⁰ En su primer diálogo con Atalanta, Hipómenes revela su condición real ("HIPÓMENES: Si te venzo y te poseo, / no porque eres celestial / desprecies mi buen deseo / que soy, aunque soy mortal, / hijo del rey Megareo" (*Adonis y Venus*, 354a).

²¹ Esta comparación también aparece en *La bella Aurora*, en la advertencia que Céfalo le dirige a su criado: "CÉFALO: No seas / enemigo de la caza / que es imagen de la guerra (*La bella Aurora*, 235b).

que a quien se despidió de su alegría
la soledad es dulce compañía (*El laberinto de Creta*, 83a).

Una expedición venatoria sitúa al príncipe Aristeo en el prado donde verá a Eurídice y quedará rendido de amor:

CAMILO
No pensé que un cazador
miraba más que a las fieras,
y que, si amaras pudieras
cazando olvidar tu amor (*El marido más firme*, 139b).

La extranjería de Aristeo es primeramente admitida por él mismo:

ARISTEO
[...]
Forastero y cazador
por estas selvas perdido
dice amor que me apellido (*El marido más firme*, 142a).

Por último, en *La bella Aurora* la excursión cinegética cumple un cometido de alcance macroestructural, ya que es la estrategia del poderoso para aislar al rival y poder engañar a la mujer que desea, convenciéndola de que ha enviudado. En este caso, Lope aprovecha el material mítico que presenta a Céfalo como un cazador y a Procris (nombre de la heroína del mito) víctima fatal de una herida de caza y edifica la situación general de la excursión cinegética para poder desarrollar el conflicto dramático según las exigencias de la Comedia, incluyendo la figura del rival, dándole verosimilitud al rapto de Céfalo y, en conjunto, desplegando la intriga paralela.

La obra se abre con alusiones a la actividad venatoria y se cierra con una especie de alabanza, en boca del gracioso, de este ejercicio dignificado por cuanto era una de las formas de recreación nobiliaria. La descripción de los preparativos, a cargo de Fabio y provista de varios componentes de comicidad, es una de las muestras de la importancia que adquiere este dispositivo en esta pieza en particular:

FABIO
Lo primero los rocines.
aunque boca abajo están,
relinchos por gracias dan
que al campo los encamines;
el tuyo bocado muerde
bañando el oro en espuma,²²

²² En estos versos es fácil advertir una imagen tópica que ya se encuentra en la Dedicatoria al conde de Niebla de Góngora: "tascando haga el freno de oro cano / del caballo andaluz la ociosa espuma" (*Polifemo*, vv. 13-14) que es, a su vez, un recuerdo virgiliano de *Eneida*, IV, 135 "ac frena ferox spumantia mandit..."

ya papagayo sin pluma
todo vestido de verde;
porque sin las guarniciones,
verdes por partes distintas,
en crin y cola, mil cintas
sirven de plumas y alones;
[...]
De perros nos va mejor,
galgos, sabuesos y bracos,
grandes, chicos, gordos, flacos,
que atados forman, señor,
una capilla perruna
en esa puerta que es cosa
insufrible (*La bella Aurora*, 189a y b).

En el final, poco antes del desenlace fatal, Fabio hace una apología de los cazadores, ensalzando los rigores de la vida que llevan, que rematará después en una comparación cómica con la vida de los jugadores:

FABIO
Es notable su trabajo;
ya por montes, ya por sierras,
ya le derriban los troncos,
ya el caballo le despeña;
oféndele el sol, el aire;
come mal, duerme en la hierba,
y aún se envejece más presto:
dichoso un hombre que juega;
lindo vicio estar sentado
en una silla a una mesa
hecho un tejedor de naipes (*La bella Aurora*, 235b).

La obra plantea, como vemos, una suerte de recorrido circular que se origina y se cierra en imágenes asociadas a la caza (origen y fin de la historia planteada) y que va de los malos presagios de Floris en el comienzo de la obra, cuando cree que la expedición cinegética la privará de su marido, a su propia muerte en la última salida de Céfalo a cazar.

Resulta interesante, a propósito de la articulación del espacio natural y el espacio urbano que, según nuestra propuesta, se ejecuta a través de este dispositivo, que en este caso, los pobladores del monte que, como hemos dicho anteriormente (capítulo 5, página 145 y ss.) mantienen intercambios altamente conflictivos con las presencias mitológicas del bosque de Diana, están apercebidos de la expedición de caza encabezada por el príncipe y lo esperan con alegría, mientras que las entidades del espacio genuinamente mitológico y salvaje son completamente indiferentes a su presencia:

ANTEO
Feliz monte cuando tenga

rey tan amado y querido,
que le quiere de manera,
sin haber visto su cara,
que para que me matara
quisiera volverme fiera (*La bella Aurora*, 193a).

Al producirse el encuentro con Aurora y Belisa, el mismo labrador les advierte:

ANTEO
Nínfolas que en estos prados
habitáis en mortal velo,
sabed que viene a cazar
hoy el Príncipe de Tebas.

AURORA
Pues, ¡tomad por esas nuevas!

JULIO
¡Ay, que nos quieren tirar! (*La bella Aurora*, 194a).

En *El vellocino de oro* el dispositivo se presenta en una forma diferente. No deriva en un enamoramiento ni supone la intrusión de la cultura en la naturaleza. Es reflejo de la posición de Medea como virgen rebelde, consagrada a los ejercicios montaraces y permite el desarrollo de un diálogo entre la princesa de Colcos y su primo, que transitará por los tópicos del amor y del desdén. Luego, la presencia de Fineo fuera de su ámbito adecuado, que es el palacio real, propicia su encuentro con Friso, convertido en pastor, y con Jasón.²³

7.2.4 Constantes en la articulación dramática de la materia mitológica

En este apartado, la propuesta es revisar las maneras en las que el tema mitológico se va modulando en los distintos niveles de la dramatización, ya sea que adquiera representación escénica o que aparezca a través de otros recursos que se incorporan a la mimesis dramática. Este examen puede iluminar algunos aspectos tales como cuáles son los episodios, dentro del desarrollo completo de un mito, que se recortan para ser puestos en escena y cuáles solo alcanzan una representación discursiva (y, en ese caso, qué explicación puede justificar la elección); por otra parte, también es útil examinar el ingreso de unidades míticas que no corresponden a la fábula representada pero se aluden con una función específica que trasciende los usos retóricos.

7.2.4.1. Monólogos diegéticos de actualización mítica

²³ Diez Borque (1995:168) apunta además que entre el cuadro que se desarrolla en el templo de Marte (con la consagración del vellocino y la exaltación de la monarquía española) y este cuadro venatorio que encierra el diálogo de Medea y Fieno, se establece una sinécdoque escénica en la que se fortalece la asociación entre la guerra y la caza.

Un recurso constructivo que se aplica con frecuencia en las comedias mitológicas es la inserción dentro del desarrollo de la trama dramática, paralizando momentáneamente la acción, de los monólogos narrativos que, en este caso, cumplen la función de reponer la materia mítica, explicarla o recordarla si ha sido dramatizada previamente. Si bien es una técnica cuya aparición se verifica en una gran cantidad de obras, porque es de enorme economía y eficacia dramáticas, lo que nos importa en este caso es atender a la materia que conducen esas interrupciones diegéticas que como dijimos, consiste en relatos míticos.²⁴ En estos segmentos Lope recurre, como es habitual en su dramaturgia, a la estructura métrica del romance aunque no de modo exclusivo.

En *Adonis y Venus*, Camila, una de las pastoras, cuenta en romance la historia de Mirra y el nacimiento de Adonis (*Adonis y Venus*, 347b y 348a). Esta materia, si bien forma parte del mito y ha sido recobrada generalmente en las fuentes, no se integra al segmento mítico que Lope selecciona para la comedia, seguramente por su contenido escabroso.²⁵ La función del monólogo de la pastora es completar los componentes narrativos del mito y trazar la biografía de Adonis para introducir el personaje y permitir que comience el proceso de enamoramiento de Venus.

La historia de Hipómenes y Atalanta, enlazada "caprichosamente" por Ovidio a la de Adonis y Venus (según Menéndez Pelayo, 1965:206) ofrece muestras interesantes del uso del monólogo de actualización mítica: la carrera de los dos amantes (en la que Hipómenes recibe la ayuda de Venus para ganarle a la invicta doncella) y la boda que se sigue a la victoria de Hipómenes no son acontecimientos llevados a escena sino verbalizados por distintos personajes. En una primera instancia, Frondoso, el gracioso, repone estos contenidos que están situados en una temporalidad contemporánea de los sucesos que se dramatizan; Venus encuentra al pastor en el prado, le pide que le cuente las nuevas que trae y él, en un monólogo de curiosa y sofisticada factura métrica —endecasílabos terminados en palabras esdrújulas—relata todo lo que ocurrió desde que Venus dejó a Hipómenes en la línea de largada con todo previsto para llevar a cabo el ardid vencedor (*Adonis y Venus*, 360b).

Luego, la historia completa de los ingratos amantes vuelve a ser narrada por Venus en un descanso de las correrías de caza de Adonis, escena en la que Lope sigue muy de cerca la

²⁴ En las obras del corpus, existen también ejemplos en los que se utiliza el monólogo diegético para relatar elementos ficcionales. En ese caso, no lo consideramos como ejemplo de esta misma constante constructiva.

²⁵ Ovidio y su traductor Bustamante la refieren con un nivel de detalle mucho mayor del que aplican en el núcleo mítico de los amores de Adonis y Venus.

propuesta de la fuente, puesto que tanto en Ovidio como en Bustamante este “enlace caprichoso” al que aludía don Marcelino, se ejecuta en un segundo grado de la diégesis y el mito solo se conoce a través del relato de la diosa. Resulta interesante, a propósito del trabajo con la materia mítica, que Lope versifique esta segunda narración mediante un romancillo, asociado como estructura métrica a materias históricas y tradicionales; es decir que dentro de la temporalidad difusa e imprecisa de la Arcadia utópica, la historia de Hipómenes y Atalanta se ha convertido en un hecho que pertenece al pasado y, en ese sentido, pertenece al plano mítico tanto como la infancia de Adonis. Además, el joven cazador se queda dormido al arrimo de este relato, como si fuera un cuento de fogón o una conseja de vieja (*Adonis y Venus*, 366b y 367a).

En *La fábula de Perseo*, un personaje secundario (guarda de la torre donde está encerrada Dánae) cuenta en romance el episodio mítico de la metamorfosis de Júpiter en lluvia de oro (*La fábula de Perseo*, vv.526-549), que ha sido puesto en escena y más tarde, al presentarse frente al rey de Acaya, Dánae resume en octavas todo el contenido del primer acto que es, básicamente, la transformación erótica del dios, el nacimiento de Perseo y la expulsión de ambos (madre e hijo) en una barquilla sin rumbo (*La fábula de Perseo*, vv. 923-946). La prehistoria del héroe recibe así una doble representación, narrada y escenificada con lo que, quizás por la complejidad del episodio, se refuerza a su intelección.

También en *El vellocino de oro* se acude a esta técnica de actualización de los contenidos míticos mediante el relato en romance; nuevamente (como con la prehistoria de Adonis) se trata de acontecimientos que pertenecen al marco mitológico y que no han sido seleccionados para su representación: las razones que dieron lugar a la llegada del vellocino de oro a Colcos (la infausta historia de Friso y Helenia) son relatadas por Friso en un romance (*El vellocino de oro*, vv. 351-490) y luego, Jasón cuenta cómo su tío Pelias, rechazándolo como posible heredero del reino, lo envía a la misión suicida de la conquista del vellocino (*El vellocino de oro*, vv. 1066-1170). La materia incluida en ambos monólogos parece haberse descartado en la representación por ser entendida como contextual respecto del episodio mítico que se desea representar: el enamoramiento de Jasón y Medea. Recordemos que la pieza se despliega en el escenario cortesano del Palacio de Aranjuez, en el marco del cumpleaños de Felipe IV, en una fiesta de damas que, para componente épico celebratorio tiene suficiente con la consagración de la reliquia en el templo de Marte y la hazaña de Jasón al recuperarla para sí (y, lógicamente, para los Austrias varios siglos después).

En *El amor enamorado*, hay un segmento narrativo que tiene la función de situar los

acontecimientos presentes en relación con un origen mítico preciso: el pastor Alcino expone en un monólogo (*El amor enamorado*, 244b y 245a) el origen del mundo, la sucesión de las distintas edades y la generación de la serpiente Fitón es decir, todos los componentes míticos previos que dan sentido y dimensión a la hazaña de Apolo; para este caso, Lope no recurrió al romance sino a las octavas, tal vez por la cercanía de la materia con contenidos de naturaleza épica.

Ya nos hemos referido, en ocasión del trabajo con la comicidad en *Las mujeres sin hombres*, al relato en el que Montano instruye a los capitanes griegos sobre el origen del pueblo amazónico. Este se desarrolla a lo largo de un romance de 130 versos en el que se actualizan los componentes básicos del mito y, además, se empieza a instalar esta clave de decodificación humorística que sostiene toda la obra (*Las mujeres sin hombres*, vv. 117-246).

El laberinto de Creta se abre con un monólogo de Minos en redondillas (*El laberinto de Creta*, 55a y b) que repone los contenidos míticos sobre la guerra de Creta y Atenas, la venganza de la muerte de Androgeo y el parricidio de Cila.²⁶ Inmediatamente después, Cila ingresa en escena y, mediante un romance, (*El laberinto de Creta*, 56b y 57a) reitera estos mismos hechos pero con el reclamo de lealtad a su amor que Minos está a punto de traicionar. Además de contextualizar el episodio mítico que se va a dramatizar con carácter central, (la hazaña de Teseo con el Minotauro) estos parlamentos sirven para dotar de algún sentido el adulterio de Pasife, pues Cila lanza unas ominosas maldiciones cuando es rechazada por Minos. De ese modo, se establece una suerte de relación causal entre ambas historias, fundada en el comportamiento ambiguo del rey cretense.

CILA
Y si ausencia suele ser
del honor ladrón sutil
seas el hombre más vil
que fue jamás por mujer (*El laberinto de Creta*, 57b).

Hay dos episodios fundamentales que pertenecen de lleno al núcleo mítico dramatizado que se vierten exclusivamente en un molde narrativo, sin alcanzar ningún grado de representación escénica: el episodio de Pasife y el toro, contado en romance por un servidor de Minos (*El laberinto de Creta*, 59a y b) e imposible de dramatizar por su problemático contenido, y la aventura del laberinto cuya presentación Lope economiza reduciéndola a la narración de la hazaña, a cargo de su mismo ejecutor, Teseo, en romance (*El laberinto de*

²⁶ Estos contenidos seguramente quedaron fuera de la materia dramatizable sin duda por su carácter truculento.

Creta, 75a y b).

En *El marido más firme*, la aplicación del monólogo diegético se reduce a una expresión mínima que resume episodios dramatizados en escena: la breve entrevista en la que Orfeo relata a Proserpina toda su infortunada historia con Eurídice (*El marido más firme*, 178a). El monólogo no es extenso pero es de gran importancia porque es el *logos* suasorio que consigue el indulto de la pena mortal de Eurídice. En cierto sentido, funciona como trasunto del canto órfico que no está llevado a la escena por su misma condición inenarrable.

Finalmente, en *La bella Aurora*, el mito de Apolo y la Aurora –el deber cotidiano de la ninfa de despertar al sol para garantizar la sucesión de los días– es repuesto por la ninfa Belisa en un segmento que destaca por la infrecuencia de su contextura métrica: la copla real (*La bella Aurora*, 201a). La ninfa no solo repone en su monólogo los constituyentes míticos mencionados sino que, además, explica el cautiverio de Céfalo y Fabio. En ocasión de un análisis previo, orientado a la versificación, observamos la importancia dramática de este breve fragmento:

El relato mítico de Belisa en este segmento destacado de la obra, configurado con delicada belleza poética, y estructurado a través de una forma métrica inesperada, puede despertar fácilmente la empatía necesaria para que de algún modo, Aurora adquiera la dimensión de heroína trágica que justifique su accionar posterior. En este núcleo mítico, ella es quien padece las adversidades de un destino esquivo que la retiene lejos de su enamorado y en un lecho indeseado (X. González 2010:359).

El examen de estas técnicas de presentación de la materia mitológica a través de las interrupciones narrativas en la sucesión de acontecimientos dramatizados muestra la habilidad de Lope para eludir la presentación de contenidos míticos, de algún modo necesarios para la intelección total de la fábula, pero cuya mimesis en escena resultaría compleja o comprometida. También, el recurso a la narración de elementos míticos contribuye a su realce a través de la repetición destinada en algún caso al refuerzo de su comprensión.

7.2.4.2 La textura mítica

La literatura aurisecular recurre a las menciones mitológicas con probada frecuencia y con variedad de intenciones. Las referencias a los personajes y las historias de la tradición clásica están presentes en infinidad de textos y operan en ellos con el valor de signos de alcance convencional. El uso retórico de la mitología se extiende en formas diversas que abarcan desde una sustitución nominal tópica de contenido astrológico (Febo = Sol, Cintia = Luna), hasta reemplazos metafóricos en los que se invoca un sentido más general, añadido a la historia

mítica generalmente con intención ejemplificadora, o las típicas comparaciones en las que el héroe o la hazaña mitológica funcionan como parangón, habitualmente superado, del término comparado (un noble, un rey).²⁷ El teatro, obviamente, no es ajeno a este empleo de lo mítico que, sin duda, también se verifica en la breve serie mitológica. Pero estos usos no son los que nos interesa comentar en este caso, sino aquellos que parecen estar más bien orientados a la construcción de un “tejido intramítico” que contribuye a la creación de lo que Martínez Berbel (2003:104) llama un “entorno mitológico verosímil”.²⁸ Este marco de referencias míticas, nos parece, contribuye a formar un tejido cohesivo entre las piezas al recrear, en buena parte de ellas, un universo consistente donde dioses y héroes evocan ellos mismos sus propias historias y hazañas consolidando así una “biografía mítica”, conocida e intemporal cuyos episodios van conformando este tapiz mitológico. Por otra parte, este entramado de mitos invocados interpela en buena medida las competencias del espectador y, en algunos casos, contribuye a fortalecerla cuando la mención mitológica enfatiza el perfil de algún personaje para que sea plenamente reconocido.

En *Adonis y Venus*, el joven cazador afirma: “ADONIS: No querría ser Faetón / y caer por ambición / hecho pedazos del cielo” (*Adonis y Venus*, 351a).²⁹ Hasta allí, la mención no trasciende un uso retórico en el que la alusión al hijo de Febo funciona como un ejemplo vitando. Sobre el final de la obra, Apolo, resuelto a dar fin a la vida del joven –por lo que considera justamente un acto de desmesura– volverá a evocar a Faetón pero la mención, por la misma identidad del enunciador, tendrá un valor diferente:

APOLO
[...]
Si Faetón era otro yo,
y le veis precipitado
en el mar de su soberbia
pudiendo en mi propio llanto
¿Cómo sufrís esta fuerza? (*Adonis y Venus*, 367b).

El recuerdo del mito de Faetón, presentado por Apolo, no apunta a una alegorización de la

²⁷ Las funciones del mito clásico en la lírica han sido estudiadas por Rosa Romojaro (1998) en varios poetas auriseculares, con enorme nivel de detalle y exhaustividad clasificatoria. Se trata de una temática harto compleja que no intentamos abordar en esta ocasión, sino simplemente establecer una diferencia entre esos usos retóricos, de los que Lope sin duda se vale en su poesía dramática, y la función cohesiva de los menciones mitológicas que intentamos reseñar en este apartado.

²⁸ Si bien coincidimos con esta propuesta de Martínez Berbel en términos generales, no estamos de acuerdo en todo con la forma en que la presenta ya que, en su análisis de las distintas obras, realiza un inventario de las referencias míticas incluidas sin establecer diferencias entre ellas y, las entiende orientadas hacia un problema de ambientación; sostenemos que algunas son simples menciones tópicas, comparativas o ejemplares con ningún valor específico dentro del corpus mitológico (Martínez Berbel, 2003:98-105; 182-185; 254-258; 336-339; 404-409; 457-465; 526-532).

²⁹ Sánchez Aguilar (2010:41) también retoma estos versos y señala que el temor de Adonis es volverse un enfermo de *hybris*, incapaz de reconocer sus limitaciones humanas al entablar amores con una diosa.

arrogancia o la osadía. La evocación parece renunciar al valor simbólico de la figura mítica a favor del valor referencial: Faetón es un joven, su propio hijo, al que los dioses, conforme la lógica de premios y castigos tan habitual entre los olímpicos, precipitaron al mar. En rigor, si bien la comparación no está ausente, la imagen mítica “comparante” (Faetón) se aplica a otra imagen mítica (Adonis) con lo cual pierde, en cierto modo, su funcionamiento como símil mitológico.

Otras alusiones mitológicas contribuyen a la formación de un tejido coherente de las obras entre sí; en más de una ocasión, en una pieza se recuerdan o menciona mitos que constituyen el argumento central de otra de las obras del corpus. Así sucede con las recurrentes menciones de la hazaña de Apolo con la serpiente Fitón, los amores de Apolo y Dafne o de Adonis y Venus y las proezas de los argonautas.

En uno de los tantos momentos de jactancia de Cupido por su poder de doblegar a dioses y mortales dice: “CUPIDO: Pues ¿no te acuerdas que a Apolo, / que de haber muerto a Fitón / se alababa, vencí solo?” (*Adonis y Venus*, 345b). Luego, cuando el niño amor juega con sus amigos y es interrumpido por Frondoso, a quien el sortilegio apolíneo ha transformado en serpiente, dice: “CUPIDO: ¡Oh, si esta sierpe matase / como Apolo!” (*Adonis y Venus*, 358b); finalmente, luego de la entrevista con Apolo que persigue el castigo de su madre:

CUPIDO
Pues ¿dónde vuelvo a verte?

APOLO
Junto a aquel verde laurel.

CUPIDO
¡Aún no tienes olvidada
a Dafnes, que en él suspira!

APOLO
¡Oh, traidor! ¡Qué flechas de ira
persiste en su vida airada! (*Adonis y Venus*, 363b).

Estos ejemplos evocan una vez más, dos mitos que ilustran la fuerte rivalidad entre Apolo y el hijo de Venus, enemistad que será, como sabemos, el tema principal de la última comedia mitológica de Lope, donde no faltarán, como contrapartida, recuerdos de los intensos amores de Adonis y Venus:

VENUS
[...]
también dice que en la tierra
quise a Adonis, que hoy es flor,
y que lloré la tragedia
del sangriento jabalí

entre las mirras sabeas
de los campos orientales (*El amor enamorado*, 251a).

Y en una forma mucho más indirecta y de compleja alusión:

FEBO
[...]
¿Quieres, por dicha, cruel,
que, como a la hermosa madre
de Amor produzca la tierra
nuevas rosas de tu sangre? (*El amor enamorado*, 267b).

Cupido también es protagonista de otra cadena de recuerdos míticos. Ya vimos que en su primera comedia de tema mitológico, Lope incluye un segmento de carácter lúdico, muy asociado a la razón cortesana de la obra, en la que el niño amor juega con sus amigos en un jardín. Nos referimos a este episodio en el capítulo 4 y apuntamos en la nota correspondiente (n. 27) la paráfrasis dramática del romance “En los jardines de Chipre” que se realiza en este momento de la comedia. Cupido se queja ante su madre por el dolor de la picadura de la abeja a lo que Venus responde:

VENUS

No des gritos
sino advierte que tú eres
niño pequeño, Cupido,
y que, en picando en los ojos
como fiero basilisco,
dejas en el alma y pecho
más fuego que en el abismo (*Adonis y Venus*, 360a).³⁰

En *Las mujeres sin hombres* Deyanira, ofendida por el castigo que Antiopía le impuso de modo arbitrario e injusto, sale al campo a entregar la ciudad; pero una de las primeras victorias que consigue es el rendimiento amoroso del capitán del ejército griego, Hércules, quien le dice:

HÉRCULES

No hay tan fuerte corazón
que una amorosa afición
no haya humillado y rendido;
quejóse a Venus Amor,

³⁰ Este incidente de Cupido con la abeja estaba registrado en un emblema de Alciato cuyo lema es “Que a la vez las cosas dulces se vuelven amargas” (Bernat Vistarini y Cull, 1999: n.º 1679) pero, como vemos, difunde un sentido bastante distinto del que se va a ir anclando a lo largo de las menciones repetidas en el corpus de Lope. El comentario del emblema advierte insistentemente sobre esta modalidad cambiante de las cosas que rápidamente pueden mudar de la dulzura a la tristeza, lección que no está del todo ausente en estas apariciones que el episodio presenta en las obras mitológicas.

y dicen que fue la queja
de que una pequeña abeja
le dio terrible dolor,
y que le dijo: "es posible
que el ejemplo no te enseña
que siendo cosa pequeña
da dolor tan insufrible?" (*Las mujeres sin hombres*, 1947-1954).

De esta manera, el episodio que aparece como un núcleo dramatizado en *Adonis* y *Venus* se recupera y, a través de una analogía, se le adscribe un sentido ejemplificador, en este diálogo entre Hércules y la amazona.

En *El laberinto de Creta*, el incidente de Cupido con la abeja vuelve a aparecer pero en un nivel muy diferente. En el desarrollo de las mayas pastoriles que tienen lugar durante el exilio bucólico de Ariadna los pastores cantan:

Amor, entre las pastoras,
flechas de oro repartía;
pensaban que era moneda
y a puñados las cogían.
Quedaron enamoradas
y Venus muerta de risa
de ver cómo le cantaban,
y a propósito decían:
"Iba a coger miel la colmenera
y picole una abeja porque no vuelva" (*El laberinto de Creta*, 91b).

Finalmente, en *El marido más firme* la inscripción del episodio se produce a través del recuerdo de Aristeo a quien su disfraz de apicultor le permite desplegar un vasto conocimiento sobre las abejas, la miel y las colmenas y mezclar el recuerdo del suceso.

ARISTEO
Formarán su arquitectura
y en sus vasos el licor
que dio codicia al Amor
para hurtar tanta dulzura;
aunque le picó una abeja,
y a su madre se quejó,
que de escuchar se vengó
su tierna aunque injusta queja,
diciéndole: Tú también
eres pequeñito, Amor,
y das terrible dolor
cuando tratas con desdén (*El marido más firme*, 150a).

Vemos cómo a través de estas menciones y recuerdos un breve episodio mítico, no demasiado conocido, asociado a la tradición emblemática y al romancero se recrea primero en escena, como constituyente dramático de una obra y luego es evocado en tres ocasiones, con

distintos modos de inserción y asociado a una significación que es la que en su primera aparición teatral le imprimen los personajes.

Otra forma en que se manifiesta esta textura basada en las referencias míticas es, como hemos dicho, a través del relato de las hazañas de los capitanes griegos. Estos héroes despliegan en varias de las piezas papeles protagónicos: *El vellocino de oro* (Jasón y Teseo), *Las mujeres sin hombres* (Hércules, Jasón y Teseo), *El laberinto de Creta* (Teseo) y los distintos episodios que forman parte de sus carreras heroicas son mencionados en las presentaciones que se hacen de ellos conforme aparecen. De ese modo, los constituyentes argumentales de ciertas comedias van apareciendo como materia evocada en las otras:

FINEO

Aquí viene el gran Teseo,
el que con industria y armas
mató al Minotauro (*Las mujeres sin hombres*, 787-789).

ANTIOPÍA

¿Es Jasón
el que robó las manzanas
y el vellocino de oro,
mató la sierpe encantada
dueño de la gran Medea
de quien temblaba Tesalia
y los montes de la luna? (*Las mujeres sin hombres*, 801-807).

Estas hazañas aquí recordadas constituyen el núcleo argumental de *El vellocino de oro* y de *El laberinto de Creta*; luego, en virtud de la *vis cómica* que impera en *Las mujeres sin hombres*, son retomadas por la reina Antiopía para disminuir el protagonismo masculino y recordar la necesidad irreducible de que las proezas heroicas estén acompañadas y sostenidas por la fortaleza amorosa, según lo mostrará después la comedia:

ANTIOPÍA

[...]

ese gallardo Teseo,
no sé quién es de vosotros,
fue a Creta de Grecia preso;
¿pues venciera el Minotauro,
si una mujer con su ingenio
no le diera el hilo de oro
de aquel laberinto ciego?
Pues Jasón, si aquí me escucha,
¿trajera del fértil reino
de Colcos el vellocino
no ayudándole a emprenderlo
su enamorada Medea? (*Las mujeres sin hombres*, vv. 1030-1041).

Al presentar a Teseo frente a las princesas cretenses en *El laberinto de Creta*, su criado

Fineo recuerda la aventura del vellocino emprendida junto con Jasón y el descenso a los infiernos con Hércules, dos de los esfuerzos más significativos del héroe recordados y representados, como vimos, en otras obras:

FINEO
Este es aquel de quien cuentan
tan espantosas hazañas
éste el que la mar soberbia
pasó con Jasón a Colcos
hasta robar a Medea;
éste el que bajó al infierno
con Hércules el de Grecia,
y a la bella Proserpina
presentó cosas diversas (*El laberinto de Creta*, 67b).

Luego, el príncipe Oranteo, como rival y enemigo de Teseo por el rapto de Ariadna, será el encargado de cuestionar la credibilidad de las aventuras del héroe, excepto la del vellocino de oro a la que considera probada.³¹

ORANTEO
Todas son inciertas:
la que cuenta con Hércules no creo,
ni que rompió las infernales puertas;
el ir a Colcos sí, pues ya se sabe
lo de Jasón y la primera nave.
En fin, se halló en el robo de Medea,
el vellocino y las manzanas de oro,
que en todo lo que es hurtos bien se emplea (*El laberinto de Creta*, 82a).

En la cita recientemente transcrita se consigna un episodio de la carrera épica de estos héroes cuya mención recurrente también contribuye a consolidar el tapiz mitológico que venimos describiendo: se trata de la atribución de la invención de la navegación a Teseo y a Jasón.³² En las tres comedias en las que estos héroes aparecen, la ingeniosa creación del primer barco y la primera travesía en el océano son mencionadas como producto del ingenio de Teseo y Jasón, pero en dos casos, el hallazgo náutico de los dos héroes se sitúa en un presente contemporáneo a los sucesos dramatizados y es vivido como un verdadero prodigio por los testigos de su aparición.

³¹ Debido a la falta de certezas respecto de la datación de las comedias, no podemos proponer ninguna hipótesis respecto de que esta discriminación en la verosimilitud de las hazañas tenga asiento sobre el hecho de que el propio Lope haya escrito una comedia sobre la aventura del vellocino y, así, su personaje esté forzado a tener la proeza por verdadera. Todo lo que sabemos es que en la lista de 1618 de *El peregrino en su patria* aparece nombrada *El laberinto de Creta* y una *El vellocino de oro* que se discute aún si es la base sobre la que se adaptó la fiesta de 1622, única versión dramática de Lope sobre el mito de Jasón y la conquista de la reliquia de Colcos hoy conservada.

³² No interesa en este punto discutir acerca de la procedencia de esa atribución ya que ambos héroes participaron en la expedición argonáutica (Teseo solo en algunas tradiciones) que es la que se considera como originaria en el dominio del mar.

FINEO

Parece gente de guerra:
pero la vista, engañada,
no conoce que en el mar
es imposible haber gente,
porque el húmido tridente
no se ha dejado pisar (*El vellocino de oro*, vv. 933-938).
[...]

FRISO

[...]
que ignorante le llamé
de tan extraño portento
que volviendo al mar los ojos,
vi por sus campañas rasas
unas portátiles casas
llenas de varios despojos,
con más cuerdas que se mira
un instrumento ordenado,
y asiendo un lienzo pintado
decir: "Bota, amaina y vira"
gente que dentro se esconde.
[...]

Al principio imaginé
que fuese ballena o foca,
isla movediza o roca;
pero engañado quedé,
que dejando la mar fiera,
de la alta casa trasladan,
en tablas, que asidas nada,
a la mojada ribera
cajas, armas, gente fuerte
galas, espadas y lanzas (*El vellocino de oro*, vv. 971-980).

Ya desembarcado, Jasón relata cómo la naturaleza, a partir de un acontecimiento fortuito, le provee el ejemplo para imaginar la construcción de la primigenia nave que lo conduce a Colcos a través del mar: un nido cae al agua con los pájaros dentro y navega ayudado por una pluma atravesada entre dos pajas.

En *Las mujeres sin hombres* se verifica una presentación análoga: Hércules señala que los vehículos que los transportan por mar son ocurrencia de su amigo Jasón.

HÉRCULES

Que las naves en que vengo,
es una nueva invención
del valeroso Jasón,
que por compañero tengo:
de tablas y árboles hechas,
sirven de casas sin pies,
que cortan el mar que ves
como verdaderas flechas.
Hasta hoy ningún metal

sujetó su imperio exento;
ni con hierro, lienzo y viento
rompió sus campos de sal (*Las mujeres sin hombres*, vv. 45-56).

Luego, Hipólita describe los barcos apelando a operaciones de extrañamiento similares a las que se verifican en el discurso de Friso en *El vellocino de oro*.

HIPÓLITA
Si el mar
lo pudo en la tierra echar,
¿no es justo darme temor?
Unas casas de madera
que encima del agua andaban
como el caballo volaban,
castigado en la carrera.
Unos árboles desnudos
de hojas, y cuerdas por brazos,
con mil diferentes lazos,
gruesos al pie, arriba agudos,
daban, de lienzo vestidos,
fuerzas a los animosos
vientos que mueven furiosos
sus máquinas detenidos;
que, pariendo en la ribera
infinidad de soldados,
competían por los prados
que pinta la primavera (*Las mujeres sin hombres*, vv. 466-484).

Estos ejemplos intentan mostrar que la funcionalidad de las menciones míticas dentro del corpus mitológico no culmina en el uso con valor retórico que describimos sucintamente al comienzo del apartado, sino que enfatizan el valor referencial del signo mítico con la intención de trazar un marco cohesivo que alcanza a las distintas comedias entre sí.

Al mismo tiempo, el recuerdo permanente de los episodios y hazañas protagonizados por los diferentes personajes, tanto los que participan en una determinada pieza como otros que están aludidos, contribuyen a la creación de una especie de épica mítica que se instala como trasfondo de todas las recreaciones a la que contribuyen sin duda, los fragmentos de actualización diegética que trabajamos en el apartado anterior y que van diciendo los capítulos de esa macro historia mitológica en la que están inmersas todas estas criaturas.

7.3 Constantes definidas por la Comedia nueva

Este segundo apartado se propone tratar de definir las constantes que emergen en el corpus a partir de las exigencias del molde en el que se vierten los argumentos mitológicos, es decir, las que impone la Comedia nueva como fuerte matriz de estructuración. Hemos

recorrido en más de una oportunidad a la afirmación de que la nueva y exitosa fórmula dramática cuenta con una serie de convenciones constructivas que demandan un armado particular de las obras configuradas según su técnica. Del mismo modo en que lo hicimos para el apartado anterior, recordamos que algunas de estas constantes no pueden diferenciarse del todo en lo que tienen de relativo al “molde” y lo que tienen relativo al “tema” y por lo tanto, algunas consideraciones pueden parecer algo superpuestas.

7.3.1 Situación de las comedias mitológicas dentro el espectro genérico aurisecular

En el capítulo 4 logramos agrupar las comedias en función de una vecindad de rasgos asociados a su definición genérica. En las conclusiones parciales propuestas en dicha oportunidad planteamos que las obras del corpus mitológico se inclinan mayormente a una propuesta que descarta o repliega lo más posible los elementos trágicos. Determinamos que, independientemente del carácter funesto del argumento adaptado, su versión dramática en manos de Lope de Vega privilegiará una solución que, aunque no en todos los casos puede llamarse cómica, al menos sí puede considerarse a-trágica.

Es decir que existe, en principio, una constante que opera prácticamente sobre todo el conjunto dramático de materia mitológica de Lope y que tiene que ver con su posición dentro del espectro de lo trágico y lo cómico; hemos visto que todas las piezas insisten en la desarticulación de la tragicidad (planteada en la base) y la instalación de una visión lúdica sobre los argumentos míticos: de todas las obras la que se encuentra sin duda más en el límite de esta cuestión es *La bella Aurora* cuyo fin luctuoso, anticipado por abundantes signos, riñe bastante con la proliferación de elementos cómicos y situaciones entremesiles protagonizadas principalmente por el gracioso pero, muchas veces, con colaboración del galán protagónico.

Esta propensión a apartarse de lo luctuoso que tiene lo mítico-teatral en Lope se explica por el hecho de que en los mitos originarios estos finales trágicos forjan, en muchas ocasiones, la explicación irracional de un cierto orden de cosas, y, en muchas otras, la causa de una acción ulterior. El formato teatral impone cierres –y no enlaces *ad-infinitum*– y, además, la expectativa espectacular de una cierta restitución del orden en la clausura. Si se respetara siempre el modelo mítico de fines patéticos se produciría un corrimiento riesgoso pues lo trágico en los moldes teatrales –cuando son castigos ejemplares– tiende a ocurrirles a ciertos personajes cuya culpa, en alguna medida, es evidente. Pero lo mítico hace gala del absurdo (según la lógica de la dramaturgia trágica) que determina que lo malo le acontece a cualquiera según el antojadizo arbitrio del *fatum*. En los procesos de reescritura que estamos analizando,

los desenlaces trágicos de los mitos se apartan en muchas ocasiones de la sinrazón originaria del dolor y la frustración que obligaría al público a considerar lo trágico no sólo desde el efecto aleccionador del mal ejemplo sino desde un sinsentido potencialmente nihilista.

7.3.2 La articulación de la materia mítica y la materia amorosa

La materia amorosa suele manifestarse en las producciones dramáticas de Lope de modo casi invariable. Las adaptaciones teatrales de argumentos que no tienen una historia sentimental como centro incluyen, de cualquier modo, alguna intriga romántica. La materia mítica no es ajena a esta cuestión que constituye en cierto modo una constante de la Comedia nueva. Si bien la mayoría de los mitos elegidos para su recreación dramática tienen como centro principal alguna historia de amores desastrosos (Adonis y Venus, Orfeo y Eurídice, Céfalo y Procris) aun aquellas que podríamos llamar épicas (que no casualmente son las reservadas para desempeñar la función mayestática) le otorgan carácter central a la aventura amorosa. En el caso de *La fábula de Perseo*, si bien la relación amorosa entre Perseo y Andrómeda apenas alcanza realización escénica sobre el final del tercer acto, el enamoramiento del hijo de Dánae ocurre a finales del segundo acto y fundamenta su decisión de ir a Tiro a verla; además, el planteo de la frustrada relación entre Fineo y Andrómeda y el triángulo que se plantea con Laura (enamorada de Fineo) intensifican la presencia de este tema a través de diálogos conceptuosos sobre el amor y la correspondencia. Algo muy parecido sucede con *El vellocino de oro*, donde la hazaña épica de Jasón y la aventura sentimental del argonauta y Medea parecen disputarse la centralidad de la obra aunque definitivamente la temática amorosa supera a la épica. No se trata solamente del enamoramiento de estos dos personajes sino que Silvia (la princesa Helenia en disfraz pastoril) también padece amores por Fineo, el desesperado enamorado de Medea.

El caso más demostrativo de la articulación de estas dos materias está representado por *Las mujeres sin hombres* donde el material provisto por la mitología clásica, si bien consigna algunas historias de rendimientos amorosos de las amazonas, privilegia el carácter épico y belicista fundado en la constitución guerrera de estas mujeres. En la obra, la materia amorosa termina asumiendo el papel prioritario.

7.3.3 Constantes en el esquema de las *dramatis personae*

El diseño del elenco de personajes que intervienen en una representación dramática aurisecular, sobre todo de carácter comercial, está pautado en gran medida por las

características que tenían las compañías teatrales profesionales. De todos modos, las piezas de la época contemplan como diseño estable la presencia de galanes, damas, servidores, figuras del poder y un número variable e indeterminado de personajes comparsas.

A propósito de las puestas en escena palaciegas, el gusto testimoniado de algunos nobles por participar de los espectáculos y la independencia en este sentido de las posibilidades de una determinada compañía teatral, otorgan mayor amplitud en el elenco de las *dramatis personae*.³³ Ferrer (1991 y 1996), al analizar los rasgos cortesanos de las comedias mitológicas de Lope, señala la falta de economía en la relación actor/personaje que caracteriza a las cuatro piezas mitológicas de puesta palaciega, puesto que todas tienen un número elevado de personajes comparsa y muchas escenas de masas en las que estos deberían estar presentes. Además, señala que en más de una ocasión varios protagonistas deben estar en escena al mismo tiempo lo cual cancela las posibilidades de utilizar el sistema de dobles. Las posibilidades escenográficas son quizás las que más peso tienen en la consideración de las variables de representación (popular o áulica). Puede afirmarse que Lope explota lo más posible las oportunidades de escenificar los mitos con los poderosos recursos de la puesta palaciega y en este caso se producen ciertas constantes escénicas que corresponden a las apariciones fastuosas (epifanías, vuelos, transformaciones) pero también es importante reconocer que para las obras de corral se vale con habilidad de las posibilidades previstas a través de las técnicas escénicas con las que cuentan los teatros comerciales tales como el uso de trampas y escotillones (*La bella Aurora* y *El marido más firme*) o en las convenciones establecidas respecto configuración de un particular espacio dramático para su posterior realización escénica en el tablado del corral (*Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*).³⁴

Con respecto a la tipología de personajes que caracteriza las obras mitológicas, hay que tener en cuenta que la contextualización bucólica que hemos analizado en el apartado de las constantes definidas por la variable temática, exige que los personajes del ciclo mitológico de Lope estén asociados al universo pastoril. En consecuencia, en la dramatización de las leyendas

³³ A propósito de la puesta en escena de *El vellocino de oro* Profeti aclara que, al contrario de lo que ocurre con *La gloria de Niquea*, cuya versión impresa consigna los nombres de los participantes en la puesta "La stampa di Lope non reca traccia delle nobili attrici che recitarono; qualche nome viene tuttavia fornito dalla relazione in versi di Mendoza: Marte fu impersonato da doña Luisa Carrillo; Friso era Ana de Sande e Helenia María de Coutiño [...] Non sappiamo chi fossero le interpreti di ruoli principali como Fineo, Fenisa, Medea, Giasone e Teseo [...]" (2007:30).

³⁴ En el caso de *Las mujeres sin hombres* es de gran importancia la explotación simbólica y escénica que se hace del espacio intermedio del muro. En las otras dos obras recordemos que núcleos argumentales de gran importancia, como el descenso a los infiernos y la aventura del laberinto, están liberados por completo a la eficacia representativa del decorado verbal.

grecolatinas participan por un lado, pastores, mayores y labradores y, por otro, a través de la vertiente mitológica, ninfas y faunos.

La adaptación escénica de argumentos míticos requiere más de una vez, la aparición sobre el tablado (o el salón de palacio) de los dioses de la Antigüedad. Solo en los dos casos en los que protagonizan el mito (*Adonis y Venus* y *El amor enamorado*) su presencia se extiende a lo largo de toda la comedia. En los demás, las manifestaciones de los dioses o tienen carácter epifánico, o se limitan a la aparición de la figura divina en el templo para la enunciación de un vaticinio, o se reducen a una participación breve.

Además, la configuración dramática de los argumentos mitológicos y la necesidad, impuesta por la Comedia nueva, de su interacción con otras intrigas obliga a la incorporación de figuras ficcionales algunas de ellas con tanto peso como las mitológicas: fundamentalmente los rivales (los dos Fineos, Doristeo, Aristeo y, de modo particular, Oranteo, todos ellos príncipes y reyes), las damas amigas o antagonistas (Laura, Fenisa, Sirena, Belisa y Fílida) y fundamentalmente criados y criadas son resultado de la adaptación dramática del mito. No constituyen puramente "personajes inventados por Lope" (como en realidad lo son) sino que cumplen con las exigencias del particular armado del esquema de figuras intervinientes según los postulados de la Comedia nueva.

Un tipo particular de estas incorporaciones exigidas es la figura del donaire ya que este es un carácter ineludible de la Comedia nueva.³⁵ No vamos a extendernos en demasía sobre este punto puesto que hemos desplegado consideraciones al respecto, que entendemos exhaustivas, en el capítulo 6. Podemos agregar que la caracterización mayoritaria de los protagonistas míticos como galanes nobiliarios da pie a que los graciosos pertenezcan a la esfera social de los criados con lo que se excluye la figura del pastor simple (salvo el caso de *El amor enamorado*) entre las posibles formas del personaje portador de comicidad. La particular relación entre amos y criados, sobre la cual nos hemos extendido en el capítulo anterior, permite una mayor explotación de recursos para manipular el enredo e impulsar la solución de la trama y, por lo tanto, la utilización de este binomio se revela como más eficiente dramáticamente hablando que la disociada actuación del rústico bobo. Según nuestro análisis, se comprueba además la eficacia de los graciosos en su desempeño como mediadores, es decir lo que Martínez Berbel (2003) llama "función actualizadora", que se asocia en gran medida con

³⁵ Existe, como también hemos adelantado, un caso excepcional en el que la figura del donaire está elidida. Es *El vellocino de oro* donde prima el carácter mayestático de la pieza y se limitan en gran medida los recursos de la comicidad.

lo que Lázaro Carreter (1987) caracterizó como el movimiento de la figura del donaire “del patio a la escena y de la escena al patio”.

7.3.4 Incorporación de intrigas paralelas

La aparición de este componente, de presencia constante en la dramaturgia de Lope, se verifica de distintos modos en la producción de tema mitológico, con excepción de dos comedias que se consagran al despliegue único de la aventura principal: *Las mujeres sin hombres* y *La bella Aurora*. Dado que, como hemos dicho, la temática amorosa tiene un carácter prácticamente dominante, las tramas secundarias estarán mayormente definidas por la aparición de los rivales. Los grados de imbricación de estas intrigas con el argumento principal irán variando conforme la estructura general de la pieza.

En la comedia más temprana, *Adonis y Venus*, conviven en realidad tres intrigas puesto que, como hemos comentado, la historia de Atalanta e Hipómenes, incluida en la base mítica en un segundo grado de la diégesis, alcanza realización dramática. Su articulación con el mito protagónico es débil y solo constituye un episodio en la frustrada carrera de Venus a lo largo de la comedia. Por otro lado, las historias de los pastores contribuyen a verosimilizar el entorno y definir la ambientación espacial: así lo explica Oleza:

De las tres historias, la de los pastores es un puro marco, y carece de los elementos característicos de las comedias pastoriles (ni conflictos entre pastores ricos y pobres, ni enredo, ni perturbamiento producido por los viejos...). Posee la función de situar en el ámbito de la Arcadia las historias mitológicas, como se sitúan las circunstancias políticas o cortesanas en un ámbito pastoril en el viejo teatro cortesano (Oleza, 1986:313).

La fábula de Perseo, con su particular estructura episódica, recién presenta la intriga paralela al promediar el segundo acto.³⁶ Su presencia se orienta a incorporar la cuestión del amor no correspondido (representado en las figuras de Laura y Fineo) a efectos de que la temática amorosa alcance una dimensión mayor. La posibilidad de que exista un rival para Perseo en el amor de Andrómeda (aunque ella no le corresponda) aumenta el interés en el desarrollo de esta historia.

En el caso de *El vellocino de oro* la intriga secundaria se asocia al mito de la prehistoria del prodigioso vellón, traído por los hijos de Atamante hasta las costas de Colcos. Al mismo tiempo, la introducción de una figura semejante al Fineo de *La fábula de Perseo*, que rivaliza

³⁶ Recordemos que el primer acto solo contempla los acontecimientos previos al nacimiento del héroe y cumple también la función de enfatizar el carácter prodigioso de su concepción y a recuperar la interpretación alegórica del poder del oro y, por extensión, la riqueza.

con el héroe principal por el amor de la dama, contribuye también a consolidar el atractivo de la trama amorosa, equivalente en extensión, como ya dijimos, a la épica.

En el caso de *El amor enamorado* el desarrollo de la trama paralela alcanza algunas particularidades constructivas asociadas a la estructura de la obra. En la medida en que el primer acto y el segundo se consagran a la dramatización del mito de Dafne y Apolo, la historia amorosa de Alcino y Sirena tiene un carácter meramente secundario; de hecho sus apariciones son muy limitadas y la figura de Sirena está destinada, en primera medida, a ser la contraparte de Dafne. Luego, en el tercer acto, tras la metamorfosis de Dafne, Sirena adopta un carácter protagónico en la obra, pues es la pastora de la que Apolo y Diana hacen enamorar a Cupido, en venganza por los sufrimientos padecidos.

El laberinto de Creta cuenta con una intriga paralela de enorme importancia porque involucra a uno de los personajes protagónicos: Ariadna. Su accidentada relación con Oranteo funciona como componente fundamental para lograr su restitución al final de la comedia y para posibilitar que la pieza se despegue por completo de un final de tragedia. Además, al concluir la aventura del Minotauro en el segundo acto, todo lo que queda para el tercero es materia ficcional, enlazada con el planteo argumental secundario de los amores de Ariadna y Oranteo, propuesto en el principio.

En *El marido más firme* se despliega una intriga paralela de bastante poco peso que tiene que ver con la condición regia de Aristeo y el abandono de su lugar de poder. Su permanencia en el prado con la identidad trastocada para tratar de conquistar a Eurídice deja su reino sin liderazgo, lo que ocasiona una suerte de revolución de la que no está ausente una segunda intriga amorosa: Albante, el capitán insurrecto, es hermano de Fílida y está convencido de que, durante su larga estancia en el campo, Aristeo avasalló su honor. El casamiento entre ambos (curiosamente decretado por Orfeo) disuelve completamente el conflicto. La intriga paralela, aunque está planteada desde el comienzo no produce demasiados conflictos pero sí contribuye a enfatizar la enajenación de Aristeo, capaz de desatender sus deberes de monarca por perseguir a Eurídice.

Estos ejemplos muestran que la inclusión de las tramas secundarias como imperativo estructural de la Comedia nueva también colabora con la mejor intelección y la verosimilización del mito. Casi todas orientadas al mayor despliegue de los conflictos amorosos consagran el carácter singular de las parejas unidas en los mitos y les crean a su vez, mayor interés dramático, a asociar esas uniones míticas con la rivalidad de terceros que desafían la

fidelidad de la pareja principal pero nunca logran quebrantarla. Son funcionales también a la incorporación de un elenco mayor de personajes, requisito a su vez de la Comedia nueva, y complejizan el carácter lineal de la fábula mítica.

7.4 Conclusiones

La recreación del mito en escena se realiza mediante una serie de recursos que están en gran medida condicionados por las características de la materia. Las recurrencias de los *topoi* espaciales, de los perfiles que se les asignan a los personajes protagónicos o antagonicos, de ciertos dispositivos argumentales y la creación de un entramado de alusiones míticas que trazan lazos cohesivos entre las obras, operan a favor de la creación de un verosímil mitológico capaz de hacer pie en una representación dramática destinada a un disímil tipo de público. Estas imposiciones se derivan de las características del tema a dramatizar, lejano y desarraigado de la cosmovisión contemporánea, y se encuentran con un abigarrado esquema de construcción dramática con el cual deben articularse.

Los principios constructivos que caracterizan a las producciones ancladas en la estética de la Comedia nueva determinan algunas particularidades en la adaptación de la materia mitológica a este molde dramático. Algunas cuestiones que han sido vistas por la crítica como curiosas variaciones argumentales, insólitas incorporaciones de personajes, añadido de tramas extrañas al mito, tienen su razón en la preexistencia de una estructura bastante poco permisiva a la innovación, justamente por el éxito probado de su fórmula.

Ninguno de los tipos de constantes parece imponerse sobre el otro con carácter decisivo ya que el corpus muestra un equilibrio (algo oscilante, quizás, en algunos casos) entre los materiales temáticos de los que el componente mitológico no puede prescindir para que se lo entienda como tal y las variables estructurales que resultan específicas de la Comedia nueva.

8. CONCLUSIONES

El camino recorrido a través del corpus dramático de tema mitológico de Lope nos ha permitido relevar y analizar una serie de elementos que contribuyen a una definición del conjunto inscripta mayormente en aspectos teatrales, a diferencia de las que se han ofrecido hasta ahora en los esporádicos exámenes de estas obras que la crítica ha acometido, y que tienden a agotar la coherencia del conjunto en la identidad de la procedencia de sus argumentos. Los itinerarios que seguimos a través de los distintos ejes propuestos para el análisis nos han permitido observar algunos mecanismos constantes de la reescritura dramática de la mitología vinculados a las imposiciones dictaminadas por la estructura de la nueva práctica teatral, fuertemente consolidada para el momento en que se registra la mayor experiencia de reelaboración mítica en la dramaturgia de Lope.

8.1 “Las Américas del Drama”. La mitología clásica como asunto dramático: abandonos y continuidades

Como hemos comentado varias veces en el desarrollo de la investigación, la materia mítica ingresa como uno de los abundantes reservorios temáticos que se adaptan a la escena barroca. Si tenemos presente la cita de Ruiz Ramón que se evoca en el título de este apartado –transcripta a comienzos del capítulo 7– recordaremos que múltiples asuntos procedentes de géneros diversos son retomados por los dramaturgos áureos para convertirlos en argumentos de obras de teatro y los relatos de la Antigüedad clásica no resultan impropios para esta experimentación.

Desde otra perspectiva, también puede plantearse que la mitología clásica, reescrita en versión teatral, contribuye a crear cierta especificidad de la Comedia nueva. Si bien su cultivo es escaso y en cierto modo secundamos la idea de Ferrer (1991) de que Lope discontinuó la práctica de adaptación teatral de estas historias (en la vertiente popular), la inclusión de fábulas de la tradición clásica en el repertorio dramático del teatro barroco es un elemento más de la constitución polimorfa de ese nuevo tipo de espectáculo. Por otra parte, los relatos de la mitología clásica serán objeto años después de una explotación mayor y sistemática en manos de Calderón que los consagrará como una temática de reapropiación constante para el espectáculo palaciego barroco.

8.1.1 Los mitos en el corral: un filón abandonado

El corpus de comedias mitológicas de Lope con el que contamos, acotado y escueto, parece confirmar una tendencia en la serie dramática que hemos apuntado previamente: la materia mítica no se consolida como fuente argumental exitosa en los corrales. Si bien es posible suponer que muchas piezas de nuestro dramaturgo se han perdido en virtud de su falta de acceso a las prensas, no nos parece que –como propone Sánchez Aguilar (2010)– esta variable anecdótica sea del todo definitoria respecto del interés del Fénix por reescribir la mitología en el formato teatral, ya que, en todo caso, si escribió más comedias de tema mítico no le interesó conservarlas impresas como sí hizo con otras. La prohibición de publicar teatro, que afectó la década 1625-1635, no le impidió a Lope dejar impresa la mayor parte de su teatro mitológico escrito hasta entonces, incluyendo *La bella Aurora* impresa en la *Parte XXI* que, aunque Lope no llegó a verla estampada, había dejado lista antes de la prohibición. Estos gestos parecen indicar una tendencia a conservar lo escrito, pero no parecen testimoniar un interés por dar continuidad a esa línea, que se hubiera visto afectado por la imposibilidad de difundir los textos mediante la stampa. El recurso de Lope a los argumentos mitológicos para su adaptación dramática se concentra fundamentalmente en la década que va de 1611 a 1621 (años más, años menos por las imprecisiones de la datación) etapa en la que escribe todas las comedias que fueron pensadas para su representación en los corrales, de modo que la ausencia de recreaciones dramáticas míticas en los años posteriores parece hablar, aunque suponga la *lectio facillior*, de un camino de experimentación abandonado antes que de un accidente de conservación.

Si se pensara, por otra parte, que lo que explica el reducido número de obras son los avatares de la preservación y la transmisión de las piezas, habría que fundar, además, la razón por la cual este proceso sólo habría perjudicado a lo mítico en el teatro. Nada indica excepcionalidad adversa en las posibilidades de supervivencia de los textos y, antes bien, no debería pasarse por alto que el prestigio de lo mítico o la circunstancia de que muchas de esas reescrituras fuesen destinadas para el encomio palaciego, debería interpretarse en un sentido inverso: como algo que ayudó a su valorización.

Además, como hemos dicho, a esto se suma la ausencia de muestras de cultivo del tema en otros dramaturgos, especialmente en lo que respecta a la representación popular. Entendemos que si hubiese sido una temática exitosa para su representación comercial habría

encontrado eco en otros poetas del momento y son realmente escasos los ejemplos de otras piezas mitológicas de corral.¹

De esto se sigue la impresión de que Lope, en la reescritura de la mitología, prioriza otros carriles vinculados preferentemente con la serie lírica en una vertiente culta y sofisticada que puede apelar con más facilidad a “la grandeza trágica”, tal cual lo testimonian los poemas mitológicos compuestos aproximadamente en las mismas épocas en las que concentra la publicación de toda su producción dramática mitológica. También cobran sentido en este punto, las rotulaciones de “tragedia” que recibe una buena parte de las obras del corpus en las dedicatorias y en los índices de las respectivas *Partes* de comedias que analizamos en el capítulo 3.²

8.2 La tensión entre el molde y el tema

Uno de los aspectos que nos propusimos trabajar en esta investigación se vinculó con los procesos de transformación de la materia mítica en argumento para la representación dramática. Este traslado, como vimos, exige la realización de algunas operaciones destinadas a reforzar los verosímiles mitológicos que, extrapolados del territorio de su expresión en la tradición y puestos en escena, encontrarían algunos problemas para sostenerse. Esta es una de las formas en las que el tema mítico entra en conflicto con el molde teatral y la aplicación de ciertos recursos asociados a la construcción dramática se vuelve imperiosa; a la resolución de esta cuestión se abocan algunos de los vectores recurrentes que hemos caracterizado en el capítulo 7. Pero también se verifica el fenómeno inverso, en el que la existencia de un modelo de dramatización con parámetros sólidamente establecidos, y que responde a las preferencias y expectativas del público en lo que hace a la aparición de sus componentes característicos, obliga muchas veces a la asociación de la historia mítica con elementos originalmente ajenos a ella. Esto, que muchas veces ha provocado la extrañeza de algunos críticos, es nada menos que la adaptación del mito al molde de la Comedia nueva y está representado en el segundo bloque de ejes constructivos que trabajamos en el capítulo 7.

En dicho examen de las constantes determinamos, para decirlo de otro modo, que el argumento mitológico impone al dramaturgo la aplicación de una serie de recurrencias en la

¹ Las comedias de asunto mitológico que se conocen de otros dramaturgos contemporáneos a Lope son *Polifemo* y *Circe*, *Hero* y *Leandro* y *La manzana de la discordia* de Mira de Amescua; *Aquiles* de Tirso de Molina y *Los encantos de Medea* y *Progne* y *Filomena* de Rojas Zorrilla (ambas palaciegas) y *Progne* y *Filomena* y *Dido* y *Eneas* de Guillén de Castro.

² Recuérdense en este punto las imprescindibles reflexiones de Morby (1943) y D’Artois (2008).

dramatización de los personajes y asuntos que le permiten conservar cierto espíritu y aire mitológico y a la vez garantizan un funcionamiento coherente de la trama. Por otra, parte el molde teatral también exige sus rigores en cuanto a que ciertos constituyentes esenciales de la dramaturgia barroca no pueden estar ausentes.

La interacción de elementos provenientes de uno y otro terreno de la configuración dramática del mito no produce resultados igualmente balanceados en todos los ejemplos. Hay casos donde las imposiciones del tema resultan decisivas en el equilibrio de la tensión y otras en las que el molde se adelanta.

8.2.1 Estructuración dramática: la fábula frente a la Comedia

Un aspecto particular de esta tensión entre tema y molde se verifica en el terreno de la estructuración dramática, en particular en la distribución en las tres jornadas. La imposición de esta arquitectura tripartita obliga a segmentar los episodios míticos seleccionados para su representación para lograr una repartición coherente, cohesiva y, a la vez interesante. El corpus mitológico muestra ejemplos en los que el privilegio de la exhaustividad en la conservación de los constituyentes míticos produjo un resultado en el que, si bien la materia se distribuye con cierto equilibrio, el enlace entre las distintas partes es algo débil. Se trata de *La fábula de Perseo* que construye cada acto en función de un capítulo de la historia del héroe.

Un caso inverso, en el que el molde tripartito obliga a alterar la sustancia mítica es el que representa *El laberinto de Creta*. Los constituyentes del relato mítico seleccionado concluyen en el segundo acto, por lo tanto, el respeto a la estructuración dramática existente y esperada impone la inclusión de un tercer acto en el que, como ya hemos visto, Lope despliega elementos de su propia invención (anticipados claramente en el desarrollo previo de la trama) y define el remate cómico de la pieza.

Estos serían los casos extremos de la tensión entre el tema y el molde en cuanto a la estructuración dramática de las comedias mitológicas. Las demás obras del corpus reparten la materia mítica de acuerdo con el imperativo distributivo de las tres jornadas sin que esta adaptación origine conflictos. La sola excepción a la regla de las tres jornadas es *El vellocino de oro* cuya condición de fiesta palaciega admite un diseño más breve, dispuesto en dos partes.

8.2.2 Tramas amorosas y espacio utópico: la construcción de la verosimilitud

La caracterización de los personajes que integran las parejas míticas, como vimos, se traza sobre los rasgos de los desdeñosos de amores, también emparentados con la pastoril (lírica, narrativa y dramática), y constituye uno de los expedientes de resolución de la adaptación del tema al molde; de esa manera se destaca la singularidad del caso de amor dramatizado, ya que solo el encuentro con el otro, único e irrepetible, que constituye el par mítico de la historia amorosa, permite el tránsito del protagonista desde el perfil de un solitario esquivo a un amante apasionado, transformación que sostiene la credibilidad de enfrentamientos con monstruos marinos (Perseo), traiciones al padre y al reino (Medea), renunciadas masivas a una filosofía civil (amazonas), apostasías al credo de pertenencia (Aurora) y empresas extremas de dudosa factibilidad (Orfeo).

Como adelantamos, también existe el caso inverso, en el que la predeterminación del molde exige importantes ajustes en el tema. Es lo que se verifica en aquellos relatos míticos dramatizados cuyo protagonismo temático no está dado por una historia de amor sino que se inclinan a la variante épica. Si tuviéramos que clasificar sucintamente los mitos sobre los que se basan las obras en función de la naturaleza de su contenido, obtendríamos el siguiente esquema: cuatro relatos de neto contenido amoroso (el mito de Adonis y Venus, el de Apolo y Dafne, el de Orfeo y Eurídice y el de Céfalo y Procris) y cuatro aventuras épicas (Perseo y sus hazañas, Jasón y la conquista del vello cino, Teseo y el Minotauro, el mito de las amazonas). Sin embargo, como vimos en el capítulo 7, en los casos en los que el componente amoroso no es lo prioritario del mito, este se reescribe de modo tal que su versión dramática incluye una historia romántica con valor principal o al menos fuertemente equilibrada con la hazaña épica. Es decir que el imperativo de la inclusión de una trama amorosa, bastante excluyente en la dramaturgia de Lope, da como resultado la priorización en casi todos los casos de la trama de amor. Señalamos como ejemplos notables el de *Las mujeres sin hombres* y el de *El laberinto de Creta* en cuyo relato de base (tanto en Ovidio como en Bustamante) el componente amoroso tiene expresión mínima. De este modo, los cuatro argumentos de naturaleza épica incorporan, obedeciendo a los cánones de la dramaturgia áurea, las historias amorosas que o bien se van a equilibrar con la materia bélica o bien se van a imponer sobre ella.

Del mismo modo las constantes de adaptación dramática del mito asociadas a la caracterización espacial contribuyen al fortalecimiento del verosímil al situarlo en una geografía idealizada, afiliada como ya dijimos, a la tradición bucólica. La construcción de un entorno igualmente permeable a la presencia de dioses y hombres se constituye en escenario privilegiado, casi podría decirse privativo, de la comedia de asunto mitológico que rehúye los

ambientes interiores puesto que el mito, como concepto claramente opuesto al *logos*, tiene por territorio de realización privilegiada la naturaleza, concepto a su vez opuesto a la cultura; y cultural se entiende todo espacio cerrado de resguardo del hombre, sea una casa, una choza o un palacio. Con todo, los pocos ambientes interiores que aparecen están siempre relacionados con las estancias reales por las que circulan los poderosos o las damas pero se excluye absolutamente todo interior rústico o villano que pueda darle algún tinte de realismo a este universo idealizado.

Por otra parte, el funcionamiento de los espacios interiores está asociado a coordenadas de significación bastante extendidas en la práctica teatral. Esos ámbitos son por excelencia los que encierran a las damas y los que los representantes del poder utilizan para la toma de resoluciones o para la recepción de información trascendente. Estos usos, bastante asociados al manejo espacial propio de la Comedia nueva, aportan sentido y consolidan el verosímil a través del cumplimiento de las expectativas de los receptores en cuanto a la aplicación de técnicas convencionalizadas de la representación.

También hemos visto que, cuando los poderosos se trasladan desde el ámbito interior que los significa, o deben adoptar el disfraz pastoril o deben insertarse en el espacio exterior mediante el recurso de la excursión de caza;³ el entretenimiento cortesano de la montería es el único modo autorizado para la aparición de las figuras nobles o regias, con su identidad conservada, en el prado ameno.

8.2.3 Modulaciones trágicas e inflexiones cómicas: técnicas de verosimilización

La presencia casi siempre inexcusable del gracioso señala una modalidad de adaptación de la materia mítica al teatro en la cual las directivas de la Comedia son decisivas en relación con los elementos que provienen del argumento. Es casi una obviedad decir que los personajes mitológicos no traen desde sus remotos orígenes tradicionales estos compañeros representados por los lacayos y criados, y que la aparición de estas figuras es un mandato de las prácticas convencionalizadas de la dramaturgia áurea.

Como hemos anticipado en el capítulo 6, no encontramos ningún funcionamiento específico de la comicidad dentro del corpus mitológico que exceda las funciones tradicionalmente desempeñadas por los agentes del humor. Estamos de acuerdo con Martínez

³ Señalamos incluso un ejemplo extremo de *Las mujeres sin hombres* donde la caza de la presa se traduce en conquista bélica.

Berbel (2003) a propósito de lo que él denomina la *función actualizadora o contextualizadora* de los personajes cómicos, dedicados a aproximar al público los contenidos algo lejanos de la mitología clásica, pero a la vez recordamos que esa función mediadora entre el público y el espectáculo –como ya lo estableció Lázaro Carreter (1987)– es común a muchas figuras del donaire.

El rasgo de la comicidad específicamente asociado al tema mitológico se deriva entonces de las formas en las que se realiza esa contextualización que, en general, se ejecuta a través de la parodia de ciertos constituyentes míticos, algunos de ellos centrales en el argumento. La decodificación de los elementos del mito en clave humorística contemporánea crea efectos risibles interesantes como los que vimos que se producen cuando Fineo interpreta el episodio del nacimiento del Minotauro (dentro del cual, la presencia de adulterios, toros y cuernos le ofrecen un arsenal inestimable para la elaboración de sus chistes); cuando Celio explica la extraña naturaleza de los ojos de las Gorgonas; cuando Bato describe a la serpiente Fitón y proyecta sus rasgos sobre la tradicional clave misógina o cuando Fabio comenta su recorrido infernal en el contexto una actualísima lectura contemporánea asociada a una clave satírica.

Tampoco nos parece que la ausencia de la figura del gracioso, que se verifica fundamentalmente en *El vellocino de oro* pero puede señalarse en alguna medida también en *Adonis y Venus*, debido a las particulares características de Frondoso, sea un fenómeno asociado a la especificidad mitológica sino que más bien responde, en primera instancia, a la constitución cortesana de las obras y a la voluntad prioritaria, en el caso de *El vellocino de oro* de ensalzar a la monarquía. En *Adonis y Venus*, si bien el personaje que se asocia a la figura del donaire no despliega modos tradicionales de producción del humor, no deja de estar involucrado en algunas situaciones cómicas; además, la pieza genera situaciones risibles con otro tipo de recursos como el reflejo cotidiano de lo mitológico que hemos analizado en el capítulo 4.

La posición que las piezas del corpus adoptan dentro del espectro de lo trágico y lo cómico las coloca en una zona bastante alejada de la solución trágica. La fuerza patética o se desarticula (es lo que ocurre en ejemplos como *Adonis y Venus* o *El amor enamorado*) o se elude (*El laberinto de Creta*) o se matiza con el solícito concurso de la comicidad (*El marido más firme*). Los ensayos mitológicos del teatro del XVI, de fuerte inspiración trágica, quedan bastante alejados de la propuesta de Lope, no solo por las marcadas diferencias entre uno y otro modo de teatralidad, sino también por la forma de abordar la materia.

En el interior del corpus han podido establecerse vectores de estabilidad en la perspectiva bajo la cual se presenta el asunto, que les confieren a las piezas una cierta identidad: los caminos irían desde el tratamiento cómico de *Las mujeres sin hombres* que se repite un poco más matizado en *El laberinto de Creta*; las versiones lúdicas de las majestades celestiales en *Adonis y Venus* y *El amor enamorado*; la inmovilidad con respecto a las emociones del horror y la risa en las de énfasis mayestático (*La fábula de Perseo* y *El vellocino de oro*) y las más luctuosas, *El marido más firme* y *La bella Aurora*, donde el conflicto amoroso se complejiza con la intervención del factor celos y da lugar a cierto privilegio del acento trágico.

Si bien hemos encontrado importantes recurrencias entre las obras del corpus no consideramos estos hallazgos respaldo suficiente para plantear la existencia de un sub-género dramático mitológico, ya que un pronunciamiento en ese sentido debería contar con un corpus de mayor extensión que incluyera las producciones de otros dramaturgos y que considerara las variaciones producidas en los distintos momentos del proceso evolutivo de la Comedia. Sí es posible plantear que los argumentos mitológicos no se dramatizan en estado puro sino que siempre se da espacio, o bien a las intrigas paralelas, o bien a la presencia de personajes antagonistas que dinamizan la trama principal.⁴ En cualquier caso, la posibilidad de establecer un sub-género mitológico estuvo ausente de nuestras aspiraciones en todo momento. En todo caso, puede considerarse un sub-género temático con recurrencias estructurales en Lope aunque no podamos, de momento, afirmar con certeza que las modalidades de reapropiación dramática lopesca de lo mítico hayan sido validadas en el sistema.

También se verifica en algunos casos la aparición de componentes que son típicos de los esquemas genéricos habituales de la Comedia nueva (como, por ejemplo, las situaciones de enredo, ocultamientos y disfraces que suelen ocurrir en la comedia palatina o la presencia, muy escasa, de espacios y situaciones que evocan la comedia urbana); estos elementos concurren para modelar la trama mítica en una forma que ofrece un resultado coherente con los cánones de la nueva teatralidad.

8.2.4 Innovación argumental

⁴ Como hemos explicado en el caso de *La bella Aurora* donde Aurora y Doristeo ingresan como factores de perturbación de la pareja principal para complejizar el conflicto central que es precisamente, el componente mítico.

Las esporádicas innovaciones argumentales que Lope incorpora en su reescritura dramática de las fábulas de la Antigüedad no parecen estar al servicio de imperativos ideológicos. Sí se pueden señalar condicionamientos dictados por una *forma mentis* de la época.⁵

La ausencia de lecturas ideológicas alcanza incluso a los ejemplos cortesanos de exaltación monárquica (*La fábula de Perseo* y *El vellocino de oro*) puesto que las hazañas que emprenden Jasón y Perseo no se parangonan con logros bélicos o políticos de la corona española; apenas existe una proyección de heroicidad, cifrada en las visiones prolépticas de Virgilio y Marte y en las añoranzas a futuro de los tiempos que vendrán. Pero estas estrategias no alcanzan para sostener de ningún modo una lectura política de la fábula ni una reapropiación de los materiales que transite por esa vía. Tampoco hay expresiones evidentes de los particulares modos de interpretación alegórica, histórica o física de los mitos.⁶ Por otra parte, si bien los héroes míticos y los dioses no prescinden de sus atributos maravillosos, el tratamiento dramático que reciben no dista del que pueden tener galanes, damas y poderosos en cualquier otra pieza del corpus dramático aurisecular, sin asociarse a significaciones simbólicas o alegóricas. Estas evidencias plantean la cuestión de la estetización total del mito, utilizado solo a modo de recurso dramático argumental, como parte del progresivo abandono, en la serie literaria, de las exégesis tradicionales de las historias grecolatinas. La mitología clásica no funciona, en el corpus dramático de Lope, como un instrumento que esté primariamente al servicio de la lección moral, a pesar de que ese mecanismo nunca se descarta, sino más bien se trata de un modo de privilegiar el entretenimiento pero envolviéndolo en una atmósfera de magnificencia de historia antigua.

⁵ Un ejemplo de esta cuestión está dado por la cancelación de la línea argumental que señala a Orfeo como el primero en ejercer la homosexualidad en Tracia, práctica que instala al regresar de su frustrado viaje al Hades; en la obra, se opta en cambio por una caracterización originaria del músico como enemigo de las mujeres. Así se enfatiza, como dijimos, la singularidad de su vínculo con Eurídice y permite que el héroe recupere ese perfil una vez que ha perdido a su esposa, necesidad imperiosa especialmente si se piensa que Lope pensaba escribir una segunda parte, tal como lo anuncia al final de la comedia.

⁶ Puede indicarse como excepción la insistencia con la que se invoca el motivo del poder del oro en *La fábula de Perseo*, asociado con la declaración alegórica del mito que ofrece Pérez de Moya: "El ser Dánae corrompida de Júpiter en figura de lluvia de oro es dar a entender que este metal fuerza los altísimos muros, y los castísimos pechos, la fe, la honra y todas las cosas que son de mayor precio en esta vida" (1995:496). Sin embargo este motivo no tiene ninguna trascendencia en el desarrollo de la trama. Es más, en cierto sentido se muestra una suerte de fracaso de su sustento ya que el oráculo de Apolo ("Oro la podrá vencer / oro rendirá sus brazos / porque el oro es la ruina / de torres y muros altos" *La fábula de Perseo*, vv. 143-146) se muestra ineficaz visto desde la perspectiva literal –porque Lisardo no logra eludir la custodia de la torre con oro– y se concreta en su realización figurada (Júpiter quiebra el encierro de Dánae transformado en lluvia de oro). Esta clave alegórica también está invocada en *La Andrómeda*.

8.3 Una épica dramática de tema mitológico

Hemos visto cómo la dramatización de las historias de la tradición grecolatina recurre de modo permanente a la mención argumental autorreferencial. Una mirada transversal de las obras permite reconocer que las aventuras protagonizadas por los dioses y los héroes reciben, además del tratamiento dramático que les asigna su conversión en argumento de comedia, una representación discursiva producida por las continuas referencias que se hacen en las obras de distintos episodios míticos. Hemos aclarado previamente, aunque consideramos que es preciso retomar la argumentación, que no se trata de las menciones retóricas de la mitología que atraviesan todo el corpus literario aurisecular; el fenómeno al que nos referimos consiste en invocaciones de mitos (algunos de ellos dramatizados en el corpus, otros no) que carecen de valor simbólico en el contexto preciso de su ocurrencia y las reposiciones argumentales que, a través del monólogo diegético, efectúan los personajes de las obras. Estos mecanismos no solo están destinados al despliegue de una textura mitológica que tiende a precisar y verosimilizar el marco referencial sino que además terminan construyendo una épica del universo mitológico que funciona de modo análogo a la que se presenta en los poemas mitológicos extensos.⁷ La evocación permanente de episodios y personajes del mundo mitológico excede el afán cohesivo de establecer un entorno coherente para la escenificación de estas fábulas –según lo propone en cierta medida Martínez Berbel (2003)– y principalmente apunta a la instalación de una macro-cośmovisión mítica que se recuerda de modo constante, enfatizando la pertenencia de los hechos escenificados a un universo determinado. Además, desde otro punto de vista, favorece la consolidación de la imagen de Lope como poeta ilustrado en mitos a la que también aspiran sus poemas mitológicos como *La Filomena* y *La Circe* los cuales, como ya hemos dicho, surgen en un momento bastante cercano a la época en la que publica la mayor parte de sus obras mitológicas.

A la construcción de este macrorelato mitológico aporta notablemente la topografía elegida para su localización que transita diferentes versiones del espacio natural: la naturaleza bucólica quintaesenciada y la selva barroca con sus elementos agrestes e intrincados. El recurso a esta localización establece una fuerte filiación genérica con la comedia pastoril (y con la literatura pastoril, en general), con la que se comparten dispositivos específicos híbridos como la consulta oracular, la locura del pastor, la interpelación de los elementos naturales, las caracterizaciones de algunos personajes, como los desdeñosos y desdeñosas; pero por otra

⁷ Hemos recordado en el capítulo 2 las evocaciones de amores mitológicos con que Tereo intenta inspirar amorosamente a Filomena en las octavas 5 a 9 del segundo canto de *La Filomena*. También se pueden añadir las pinturas que recrean episodios míticos en el palacio de Circe, en *La Circe*.

parte, el emplazamiento arcádico funciona como un recurso de espacialización que consolida notablemente el verosímil mitológico pues admite la convivencia de todas las criaturas que provienen de este cosmos y aporta la localización general de esta macro-historia.

Breve epílogo. Los mitos en escena: nostalgia de un recorrido lopesco inconcluso

Tras recorrer los distintos capítulos de la reelaboración dramática de la mitología clásica que Lope hizo, nos sobrevuela y nos asedia una pregunta: ¿por qué esta experiencia se limitó a tan pocos intentos? Más allá de la suposición, en la que seguimos a Ferrer (1991), de que la prueba no terminó de cuajar en los corrales y la evidencia de que las reescrituras palaciegas, hechas al amparo del sistema de encargos, responden a las pocas ocasiones en las que a Lope le fue requerida la redacción de una pieza para una ocasión cortesana, no deja de sorprender que un tema que ha sido de enorme cultivo en otros géneros, haya quedado en una senda inconclusa en el teatro aurisecular, justamente en manos de uno de sus mayores artífices.

Esta misma indiferencia frente al asunto parece haberse trasladado a la crítica que, fuera de los pocos estudios que hemos reseñado, no se ha acercado al corpus mitológico de Lope. En cierta medida, nobleza obliga, hay que agradecer a Menéndez Pelayo la decisión de haber incluido este conjunto en su edición de las obras de Lope de Vega, ya que de otro modo quizás hubiera permanecido mucho tiempo más ausente del conocimiento e interés de la crítica.

Pero estas cuestiones son parcialmente reversibles: no podemos hacer que Lope escriba más teatro mitológico, pero sí podemos seguir atendiendo al pequeño corpus que nos dejó, en cuya trascendencia, como ya vimos, parece haber estado particularmente interesado y, si hemos de creer en sus propias palabras, parece haber sido un segmento de su producción con el que estaba particularmente conforme y que reclama todavía más trabajo de investigación.

Agosto 2012

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Mitología y tradición mitológica en el Siglo de oro

BEARDSLEY, Theodore (1970). *Hispano Classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburg, Pennsylvania, Duquesne University Press, Louvain, Ed. E. Nawealets.

BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. (1999) *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal.

BUSTAMANTE, Jorge (1595). *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*, Amberes, Casa de Pedro Bello.

CLAVERÍA, Carlos (1995). "Introducción", en Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra.

CABAÑAS, Pablo (1948). *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, Ares.

COSSÍO, José María (1998). *Las fábulas mitológicas en España*, Madrid, Akal.

COVARRUBIAS, Sebastián (1998). *Tesoro de la lengua española*, M. de Riquer (ed.), Barcelona, Alta fulla.

CRISTÓBAL, Vicente (2000). "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, nº 18, pp. 27-76.

CURTIUS, Ernst Robert (1984). *Literatura europea y edad media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

DETIENNE, Marcel, (1985). *La invención de la mitología*, Barcelona, Ediciones Península.

DIEZ DEL CORRAL, Luis (1974) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos.

EGIDO, Aurora (1979). "Mito, géneros y estilo: el Cid barroco", en Boletín de la Real Academia española, LIX, pp. 499-528.

GIRAUD, Yves (1968). *La Fable de Daphné*, Ginebra, Droz.

GRAF, Fritz, (1997). "Medea, the enchantress from afar", en J. Glauss y S. I. Johnson (eds.) *Medea*, Princeton University Press.

GUILLOU VARGA, Suzanne, (1986). *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or Espagnol*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, y Paris, Difussion Didier Erudition,

HIGHET, Gilbert (1954) *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., México, Fondo de Cultura económica.

INFANTES, Víctor (1988). "De oficinas y *polyantheas*: los diccionarios secretos del siglo de oro" en L. López Grigera y A. Redondo (eds.), *Homenaje a Eugenio Asencio*, Madrid, Gredos, pp. 243-257.

JAMME, Christoph (1999). *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, Barcelona, Paidós.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1966). "Situación de la Fábula de Píramo y Tisbe", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, pp. 61-96.

— (1979). "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", en *Anuario de estudio filológico*, Universidad de Extremadura, II, pp. 89-119.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1975). *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.

LÓPEZ POZA, Sagrario (2000). "Poliantes y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del siglo de oro, *La Perinola* 4, pp. 191-207.

MARAVALL, José Antonio (1998) *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza.

MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (1999). "El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española", en Pardo Molina, Luz Ruiz Martínez and A. Serrano eds. *Actas de las Jornadas celebradas en Almería*, (marzo de 1997), Almería, Instituto de Estudios Almerianos, pp. 149-166.

SCHWARTZ, Lía (2005). *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

SEZNEC, Jean (1985) *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus.

MOYA DEL BAÑO, Francisca (1966). *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia.

PÉREZ DE MOYA, Juan (1995). *Filosofía secreta*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra.

ROMOJARO, Rosa (1998). *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega y Quevedo*, Barcelona, Anthropos.

— (1998). *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Universidad de Málaga.

TATE, Robert A. (1954). "Mythology in Spanish historiography of the middle ages and the renaissance" en *Hispanic Review* XXII, January, 1, pp. 1-18.

VILA, Juan Diego (1989-1990). "En torno a la múltiple constitución del discurso mitológico en el Siglo de Oro español", en *Argos*, 13-14, pp. 147-183.

VOSTERS, Simon (1982). "Lope de Vega y Ravisio Téxtor. Nuevos datos, en *Actas del cuarto congreso internacional de hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, II, pp. 785-817.

Teatro

ARISTÓTELES (2009). *Poética*, E. Sinnot (trad.), Buenos Aires, Colihue.

BENJAMIN, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.

BOBES NAVES, M. Del Carmen (comp.) (1997). *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros.

CORVIN, Michel (1997). "Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo", en *Teoría del teatro*, Bobes Naves, María del Carmen (comp.), Madrid, Arco libro.

PAVIS, Patrice (1990). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

ÜBERSFELD, Anne (1993). *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra.

Teatro del Siglo de oro

AA. VV. (1983). *Criticón*, 23, *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro*.

AA. VV. (1994). *Criticón*, 60, *El gracioso en el teatro español del Siglo de Oro*.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1997). *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 3 vols.

ARELLANO, Ignacio et al. (eds.) (1994). *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, Kassel, Reichenberger.

ARELLANO, Ignacio (1986). "La comicidad escénica en Calderón", en *Bulletin Hispanique* nº 88,1-2, pp. 47-92.

— (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra.

— (1999). *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

— (2001). "Espacios dramáticos en los dramas de Calderón", en F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, Universidad Castilla La Mancha, pp. 77-106.

BAEHR, Rudolph (1970). *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.

BANCES CANDAMO, Francisco, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Prólogo, edición y notas de Duncan Moir, Londres, Tamesis, 1970.

CANAVAGGIO, Jean (ed.) (1995). *La Comedia. Seminario hispano francés organizado por la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez.

CANCELLIERE, Enrica, (2005). "Espacio y tiempo en el teatro de Calderón", en F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio (eds.) *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 15-42.

- CASCALES, FRANCISCO (1975). *Tablas Poéticas*, B. Brancaforte (ed.), Madrid, Clásicos Castellanos.
- DE ARMAS, Frederick (2007). "A lo nuevo quijotil: la comedia nueva entre el encanto y la risa (Lope de Vega y Tirso de Molina)", en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, *Locos, figurones y quijotes en el teatro del siglo de oro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-34.
- DIAGO, Neil y FERRER, Teresa (1991). *Comedias y comediantes*, Valencia, Universidad.
- DIEZ BORQUE, José María y Luciano GARCÍA LORENZO (eds.) (1975). *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
- (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch.
- (ed.) (1983). *Historia del teatro en España T. I. Edad Media y Siglo XVI/XVII*, Madrid, Taurus.
- (1986). *Teatro y fiesta en el Barroco*, Barcelona, Serbal.
- (1996). *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Barcelona, Oro Viejo.
- (2003). *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España SEACEX.
- EGIDO, Aurora (coord.) (1989). *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP.
- FERRER VALLS, Teresa (1993). *Nobleza y espectáculo teatral: estudio y documentos (1535-1621)*, Valencia, Universidad de Valencia, Universidad de Sevilla – UNED de Madrid.
- (2003). "La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral", en José María Diez Borque (coord.), pp. 27-37.
- GRANJA, Agustín de la (2005). "De cómo intentaron echar a Mira de Amescua de unas casas que habían sido de la última amante de Lope de Vega", en P. Piñero Ramírez (ed.) *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 1267-1288.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1961). *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (1992). "Tello y la voz de la razón: el gracioso en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Barcelona, PPU, pp. 993-1004.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1993). "Doble espacio teatral en *El gallardo español* de Cervantes", en *El escritor y la escena*, Y. Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- (2000). "Lope: construcción de espacios dramáticos", en M. G. Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber* Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, Febraio, 1999, Firenze, Alinea Editrice, pp. 23-36.

- (2002). Los espacios del barroco en Calderón”, en A. González (ed.), *Calderón 1600-2000*, México, El Colegio de México, pp. 59-77.
- LARA GARRIDO, José (1981). “Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)”, en L. García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 3 vol., pp. 939-954.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso (1998). *Philosophia Antigua Poetica*, en *Obras completas*, vol. I, Madrid, Biblioteca Castro.
- MARAVALL, José Antonio (1972). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1919). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, I*, en *Obras Completas*, 10, edición ordenada y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- (1920). *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo III, Madrid, Editores Castellanos.
- (1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, tomos III-VI.
- MONTIANO, Agustín, *Discursos sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio, 1750.
- NEWELS, Margarete (1974). *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books.
- OLEZA, Joan (1984). “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca”, en J. Oleza (ed.) *Teatro y prácticas escénicas I*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, pp. 9-41.
- (1995). “El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión”, en J. Cannavaggio (ed.) *La comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 181-226.
- (1997). “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte nuevo”, en *Edad de Oro*, XVI, pp. 235-251.
- (2005). “Del gracioso a la dama donaire: mutaciones de género”, en L. García Lorenzo (ed.) *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, pp. 351-379.
- (2009). “Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español”, en A. Blecua, I. Arellano, G. Serés (eds.) *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 321-350.
- (2010). “A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva”, en *Teatro de palabras*, nº4, pp. 99-137.

— (2011). “De Rueda a Vega: entre Lopes anda el juego”, en J. E. Duarte y C. Mata Ynduráin (eds.) *El Arte Nuevo de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro: Teoría y práctica*, número monográfico de *Rilce*, 27.1, enero-junio, pp. 144-160.

OLIVA, César (2004). “Norma y ruptura en el personaje del gracioso”, en *Arbor* nº 177, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, edición digital,

PARKER, Alexander, “Aproximación al drama del Siglo de Oro”, en M. Durán y M. González Echeverría, 329-357, 1976.

PEDRAZA, Felipe Y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (eds.) (1997). *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1996*, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha, Festival de Almagro.

PORQUERAS MAYO, Alberto Y SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico (1965). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos.

PROFETI, Maria Grazia (1980). “Código ideológico-social, medios y modos de la risa en la comedia áurea”, en *Risa y sociedad en el teatro español del siglo XVII. Actes du troisième colloque du Groupe d'Études sur le Théâtre Espagnol (Toulouse 31 janvier – 2 février 1980)*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 13-23.

— (1992). *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenbeger.

— (2000). “De la tragedia a la comedia heroica y viceversa”, en *Theatralia III. Tragedia, Comedia y Canon*, pp. 99-122.

REICHENBERGER, Arnold (1970). “The uniqueness of the Comedia”, en *Hispanic Review*, 38, pp. 163-173.

RICO, Francisco, (ed.) (1983). *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. III, Barroco, B. Wardropper (dir.), Barcelona, Crítica.

— (1992). *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. III, Barroco, Primer suplemento, A. Egido (dir.), Barcelona, Crítica.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (2008). “La espantosa compostura: el canon de la tragedia del Siglo de Oro desde el actor”, en F. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.) *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana, pp. 181-217.

ROMANOS, Melchora (coord.) (2000). *Lecturas críticas de textos hispánicos. Estudios de literatura española. Siglo de Oro*, Vol. 2, Buenos Aires, Eudeba.

— (2002). “Niveles de funcionalidad del espacio en el teatro histórico de Lope de Vega”, en *Memorias de la palabra, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), Madrid, Iberoamericana, pp. 1527-1536.

— (2007). “La reconversión de la tragedia en los dramas de la Antigüedad clásica de Rojas Zorrilla”, en F. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.) *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana en pp. 131-151

— (2010). “‘Lo trágico y lo cómico mezclado’. Sobre los modos en que el gusto por la comicidad muda los preceptos”, en G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, pp. 111-127.

RONCERO LÓPEZ, Victoriano (2006). “El humor y la risa en las preceptivas de los siglos de oro”, en I. Arellano y V. Roncero López (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de oro*, Sevilla, Renacimiento, pp. 287-327

RUANO DE LA HAZA, José María (1989). *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. *Ottawa Hispanic Studies 3*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada.

— (2000). *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

— (1994). “La comedia y lo cómico”, en I. Arellano y V. García Ruiz (coords.) *Del horror a la risa: los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, Kassel, Reichenberger.

RUANO DE LA HAZA, José María y JOHN ALLEN (1994). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia.

RUBIERA FERNÁNDEZ, JAVIER (2005). “La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro”, Madrid, Arco libros.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1978). *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Cátedra, Fundación Juan March.

— (1979). *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra.

— (1988). *Celebración y catarsis (leer el teatro español)*, Murcia, Universidad.

— (1997). *Paradigmas del teatro clásico español*, Madrid, Cátedra.

—y OLIVA, César (coords.) (1988). *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus.

SANTANA HENRÍQUEZ, Germán (2003). “Elementos míticos grecolatinos en la producción de Torres Naharro y en el teatro humanista y religioso del siglo XVI”, en *Mitología clásica y literatura española. Siete estudios*, Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 77-110.

STROSETZKI, Christoph (ed.) (1998) *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Frankfurt am Main/ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana.

TRAMBAIOLI, Marcella (1998). "Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón", en AA. VV. *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze 8-12 settembre 1997)*, Firenze, Alinea Editrice, pp. 287-303.

VITSE, Marc (1983). "Notas sobre la tragedia áurea", en *Criticón*, 23, pp. 15-33.

— (1990). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe. Siècle*, Toulouse, PUM.

— (1995). "La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia", en J. Canavaggio (ed.), *La comedia. Seminario hispano francés organizado por la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 273-289.

— (1996). "Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel", *Rilce* 12, 2, pp. 337-356.

VAREY, John (1987). *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

VILLARINO, Marta et al., (eds.) (1997). *La cultura hispánica y occidente. Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, Mar del Plata, Universidad.

WARDROPPER, Bruce, (1978). *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel.

Lope de Vega

BRADBURY, George, (1981). "Tragedy and tragicomedy in the theatre of Lope de Vega", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 68, pp. 101-111.

CALVO, Florencia (2006). "La clasificación de las obras de Lope de Vega", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, pp. 331-352.

— (2007). *Los itinerarios del imperio. La dramatización de la historia en el Barroco español*, Buenos Aires, Eudeba.

— (2008). "Silencio, canon y ediciones", en *Texturas*, número 8, pp. 31-47.

CAMPANA, Patrizia (2000). "*La Filomena* de Lope como género literario", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 1998)*, Madrid, Castalia, pp. 425-432.

D'ARTOIS, Florence, (2008). "Tragedia, tragicomedia, comedia: ¿El género como patrón de composición y de recepción de las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega?", en F. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.) *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana, pp. 287-299.

DIEZ BORQUE, José María (1997). "Palacio del Buen Retiro: Teatro, fiesta y otros espectáculos para el rey", en F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.) *La década de oro de la comedia española*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 167-189.

DURÁN, Manuel, (1988). "Lope y la evolución del gracioso", en *Bulletin of the Comediantes*, 40, pp. 5-12.

GATTI, José, (1967). *El teatro de Lope de Vega. Artículos y estudios*, Buenos Aires, Eudeba.

LARA GARRIDO, José (1989). "Texto y espacio escénico en Lope de Vega (la primera comedia: 1579-1597)", en A. Egido (coord.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, UIMP pp. 91-126.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1987). "Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega", en R. Domenech (ed.) *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 33-48

LÓPEZ BUENO, Begoña (1995). "Beatus ille y Lope (a vueltas con un "Cuán bienaventurado)", en *Edad de oro XIV*, Madrid, primavera, pp. 297-312.

MAESTRO, Jesús (1998). "Aristóteles, Cervantes y Lope. El *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental", en *Anuario Lope de Vega IV*, Milenio, pp. 193-209.

MARÍN, Diego (1958). *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, De Andrea.

— (1962). *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia.

MONTESINOS, José F. (1969). *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya.

MORBY, Edwin (1943). "Some observations on 'tragedia' and 'tragicomedia' in Lope", en *Hispanic Review*, XI, Julio, pp. 185-209.

MORLEY, Silvanus y Courtney BRUERTON (1968). *La cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

OLEZA, JOAN (1986). "La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en J. Oleza (ed.) *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, Valencia-Londres, Institución Alfonso el Magnánimo-Tamesis Books, Londres, Tamesis Books, pp. 251-308.

— (1986). "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", en J. Oleza (ed.) *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, Valencia-Londres, Institución Alfonso el Magnánimo-Tamesis Books, Londres, Tamesis Books, pp. 325-345.

— (1994). "Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias", en I. Arellano et al. (eds.), pp. 235-250.

— (1996). "Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega", en *Anuario Lope de Vega I*, Universidad Autónoma de Barcelona, abril, pp. 119-135.

— (1997). "Del primer Lope al *Arte Nuevo*", estudio preliminar, en L. de Vega *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, D. Mc Grady (ed.), Barcelona, Crítica, pp. IX-LV.

— (2001). "El primer Lope: un haz de diferencias", en *Ínsula*, nº 658, octubre.

— (2004). “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”, en J. M. Diez Borque y J. Alcalá Zamora (eds.) *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, SEACEX, pp. 257-276.

OLIVA, César, (1996). “El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega”, en F. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (eds.) *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, julio de 1995. Universidad de Castilla La Mancha, Festival de Almagro, pp. 13-36.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1978). *¿Qué es el Arte Nuevo de Lope de Vega?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2009) “El marco y las circunstancias del *Arte nuevo de hacer comedias*”, en L. de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición políglota, Almagro, Festival de Almagro, pp. 37-94.

— (2010) “Precisiones sobre el *Arte nuevo: la academia del conde de Saldaña*”, en G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, pp. 53-68.

PROFETI, Maria Grazia (1997). “El último Lope”, en F. Pedraza y R. González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 1996*, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha, Festival de Almagro, pp. 11-39.

ROZAS, Juan Manuel (1976). *Significado y doctrina del Arte Nuevo*, Madrid, SGEL.

— (1979). “Textos olvidados sobre preceptiva y licitud del teatro barroco”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, III, pp. 149-161.

— (1990). *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra.

WEBER DE KURLAT, Frida (1975). “*El perro del hortelano*, comedia palatina”, en *NRFH*, XXIV-2, pp. 339-363.

— (1976). “Lope-Lope y Lope-pre-Lope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época”, en *Segismundo*, 23-24, XII, pp. 111-131.

— [1974] (2004). “Sistematización de los tipos de comedia en Lope”, en A. Egido, C.A. Molina (eds.) *Actas de los congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Asociación Internacional de Hispanistas y Centro Virtual Cervantes, Volumen V, pp. 867-871.

Lope de Vega – Teatro mitológico

COSTA, Angelina (1988). “Una solución dramática al mito de Orfeo: *El marido más firme* de Lope de Vega” en F. Ruiz Ramón y C. Oliva (coord.), pp. 278-285.

DE ARMAS, Frederik (2008). "Adonis y Venus: hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega", en F. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.) *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana, pp. 97-116.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1990), "Sobre Fineo, tío de Andrómeda, en Lope de Vega", en *EPOS*, 6, pp. 463-467.

DIEZ BORQUE, José María (ed.) (1986). *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Serbal.

— (1995). "Sobre el teatro cortesano de Lope de Vega: *El vellocino de oro*, comedia mitológica", en J. Canavaggio (ed.). *La comedia. Seminario hispano francés organizado por la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 155-177.

— (1998). *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (2008). "Las comedias mitológicas de Calderón: entre la fiesta y la tragedia: el caso de *Los tres mayores prodigios*", en F. de Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás (eds.) *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid, Iberoamericana, pp. 153-179.

FERRER VALLS, Teresa (1991). "Los géneros de comedia de producción cortesana: de fines del siglo XIV a fines del reinado de Felipe III", en T. Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books Limited en colaboración con la Institució Valenciana d'estudis i investigació, pp. 146-196.

— (1996). "*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de madurez", en J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XI-XIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, celebradas en Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación de Almería, pp. 49-63.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar (2007). "Locura de amor en el teatro mitológico de Lope de Vega", en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, *Locos, figurones y quijotes en el teatro del siglo de oro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 181-194.

— (2008). "Estudio", en Lope de Vega, *Las mujeres sin hombres*, León, Universidad de León, Secretariado de publicaciones, pp. 11-153.

GONZÁLEZ, Ximena (2005). *Diversos espacios de la representación mitológica en las comedias de Lope de Vega*, en M. Romanos, F. Calvo, X. González (eds.) *Estudios de teatro español y novohispano*, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, Dr. Amado Alonso, pp. 163-175.

— (2006). "Problemas del espacio en las comedias mitológicas de Lope de Vega. *Las mujeres sin hombres como contienda espacial*", en M. C. Salgado (comp.) *Siglo de Oro español en España y América. Estudios y ensayos*, Neuquén, Educo, pp. 51-56.

— (2007). “Variedad métrica y construcción semántica en *La fábula de Perseo* de Lope de Vega: relaciones entre los elementos del drama”, en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, *Locos, figurones y quijotes en el teatro del siglo de oro*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 243-250.

— (2010). “El mito clásico y su función dramática en *La bella Aurora* de Lope de Vega. Un análisis del sentido a través de la polimetría”, en *Texturas. Estudios interdisciplinarios sobre el Discurso*, año 9, nº9/10. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, pp. 353-361.

GRILLI, Giuseppe (1998). “Lope de Vega y su fábula *Adonis y Venus*”, en *Anuario Lope de Vega IV*, Milenio, pp. 127-138.

KIDD, Michael (1995). “The performance of desire: Acting and being in Lope de Vega’s *El laberinto de Creta*”, en *Bulletin of de Comediantes*, 47, nº1.

MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio (2003). *El mundo mitológico de Lope de Vega: Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid Fundación Universidad Española.

— (2005). “Algunas notas sobre el género mitológico en Lope”, en F. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio (eds.) *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 353-371.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1965). “Observaciones preliminares”, en *Obras de Lope de Vega*, XIII, BAE, Tomo CXC, Madrid, Atlas, pp. 203-271.

MORALEDA, Pilar (1988). “El mito de Perseo en Lope y Calderón” en F. Ruiz Ramón y C. Oliva (coord.), pp. 262-269.

OLEZA, Joan (1986). “*Adonis y Venus*. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega”, en J. Oleza (ed.) *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, Valencia-Londres, Institución Alfonso el Magnánimo-Tamesis Books, Londres, Tamesis Books, pp. 309-324.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (1992). “Prólogo”, en Conde de Villamediana, *La gloria de Niquea*, Festival de Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. VI-XV.

SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín (2010). *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

VALENCIA LÓPEZ, Natividad (2010). *Estudio sobre las comedias mitológicas de Lope de Vega*, Servicio de e-prints de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, disponible en <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3038301.pdf>.

WHICKER, Jules (2010) “*El laberinto de Creta*. Tragicomedia ejemplar y vindicación del *Arte nuevo* lopesco”, en G. Vega García Luengos y H. Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, pp. 1096-1102.

Ediciones

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2005). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Isaías Lerner y Celina Sabor de Cortazar (eds.), Buenos Aires, Eudeba.

HURTADO DE MENDOZA, Antonio (2006) *Obras poéticas*, edición digital, editorial del cardo.

VEGA, Lope de (1853-1860). *Comedias escogidas*, Edición de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Ribadeneyra, (4 volúmenes, B.A.E., 24, 34, 41 y 52).

— (1916-1930). *Obras*, edición de Emilio Cotarelo *et al.*, Madrid, B.A.E., 13 volúmenes.

— (1963-1969). *Obras de Lope de Vega*. Edición y estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, (2 vol, B.A.E.; reedición de la edición de la Real Academia Española [1890-1913]).

— (1976). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en J. M. Rozas, *Significado y doctrina del Arte Nuevo*, Madrid, SGEL, pp. 177-194.

— (1985). *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, edición crítica, introducción y notas por Michael McGaha, Kassel, Edition Reichenberger.

— (2002). “Las fortunas de Diana” en *Novelas a Marcia Leonarda*, A. Carreño (ed.), Madrid, Cátedra.

— (2006). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

— (2007). *El vellocino de oro*, edición de María Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger.

— (2008). *Las mujeres sin hombres*, estudio, edición crítica y notas por Óscar García Fernández, León, Secretariado de publicaciones.

— (2009). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición políglota, Almagro, Festival de Almagro.