

«AMOR, DE PROPIO AMOR HERIDO»:
LA MATERIA MÍTICA EN «EL AMOR ENAMORADO»,
DE LOPE DE VEGA

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO
Universidad de Sevilla

... es tal la fuerza de amor
que puede hacer inferior
lo inmortal a lo mortal.

(Lope de Vega, *Amor enamorado*, vv. 1263-1265)

En 1637 veía la luz, en la *Vega del Parnaso*, la que fuera, seguramente, a título póstumo, la última comedia de cuño mitológico acometida por Lope de Vega: *El Amor enamorado*.¹ Compuesta para palacio en la etapa final del

1. Entre la abundante bibliografía dedicada a la pervivencia de la materia mítica en la obra de Lope de Vega, destacamos: N. Shekktor, «La interpretación del mito en el *Adonis y Venus* de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, 1981, pp. 361-364; Michael D. McGaha, «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Raymond Mac Curdy*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 67-82; R. Romojaro, «Lope de Vega y el mito clásico (humor, amor y poesía en los sonetos de Tomé de Burguillos)», *Analecta Malacitana*, VIII, 2 (1985), pp. 267-292; R. Romojaro, «El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII (1986), pp. 37-75; J. Domínguez, «Materia mitológica y género literario. Un ejemplo en Lope de Vega», *Tropelías*, I (1990), pp. 91-104; Ch. Andrès, «Juegos mitológicos y amorosos en el teatro de Lope de Vega», *Crisol*, XI (1990), pp. 13-22; Ch. Andrès, «Grandes mitos clásicos y utilización dramática en el teatro de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, XLIII, 1 (1991), pp. 31-50; M.^a J. Gómez, «El mito de Troya en las *Rimas* de Lope», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispantistas del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, I, pp. 453-460; B. Hernanz, «El mito de Faetón como explicación simbólico-mítica en la comedia lopesca *Quien bien ama, tarde olvida*», en M.^a L. Lobato y otros, en *Mito y personaje. III y IV Jornadas de teatro*, Excmo. Ayto. de Burgos, Burgos, 1995, pp. 169-175; R. Romojaro, *El mito clásico en Lope de Vega*, Universidad de Málaga, Málaga, 1998; L. Schwartz, «La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio», *Anuario Lope de Vega*, VIII (2002), pp. 177-196; y B. Amella, «Pervivencia de los clásicos en ocho comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IX (2003), pp. 173-191. En cuanto al tratamiento de la mitología en nuestra obra, véase: J. B. Wooldridge, *A Study and Critical Edition of Lope de Vega's «El Amor enamorado»*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1978, *passim* (por la que citaremos); I. Rothberg, «*El Amor enamorado* de Lope de Vega y la tradición mitográfica», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Raymond Mac Curdy*, pp. 93-102; T. Ferrer, «*El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*», en *En torno al*

dramaturgo (se han apuntado como data los años 1632 y 1636, aproximadamente), esta obra *de senectute* constituye, al decir de un nutrido elenco de especialistas, la *acmé* en lo que a la asimilación y tratamiento de la materia mítica se refiere. Como se ha señalado, una de las piedras angulares que jalonan tal testimonio reside en la lectura granada y cabal de las *Metamorfosis* de Ovidio en lo concerniente al mito de Apolo y Dafne (I, 416 y ss.), bien a partir de la obra latina o conjugada con la traducción de Jorge de Bustamante impresa antes de 1546.² Ahora bien, sobre dicha trama, Lope habrá de desplegar determinadas células temáticas que evocan el motivo del *Amor enamorado*, felizmente recreado por Apuleyo en su *Asinus aureus* (IV, 28-vi, 24) y difundido en virtud de diferentes cauces (entre ellos, la traducción de Cortegana, desde la *princeps*, ca. 1513, o *L'Amore Innamorato* de Minturno, trasladado, además, en 1603 al castellano por Jerónimo de Heredia).³ La contaminación de tales modelos, entre otros referentes, dotará a la comedia de un sutil recuerdo de sendos mitos, pero en una suerte de refundición y, por ende, reelaboración paródico-burlesca.

teatro del Siglo de Oro, ed. J. Berbel y otros, Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, Almería, 1996, pp. 49-63; y el capítulo octavo de J. A. Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*, Universidad de Granada, Granada, 2002. María Grazia Profeti nos informa, por otra parte, de que está en preparación una nueva edición del *Amor enamorado* a cargo de una discípula suya.

2. Martínez Berbel, por ejemplo, sostiene la lectura de la traducción de Bustamante por Lope en las conclusiones de *El mundo mitológico de Lope de Vega*. Por nuestra parte, consideramos que, en cualquier caso, opera una suerte de *mimesis creativa*. En virtud de ella, Lope demuestra una cabal asimilación de los motivos centrales de los modelos clásicos (Ovidio y Apuleyo), tratados en ocasiones en otros hitos de su producción anterior, a fin de recrearlos, pero distanciándose con vistas a ofrecer una reelaboración original. Para el caso que nos ocupa, reparamos en las directrices que sigue Lope a partir de los textos latinos, con ediciones modernas rigurosas y respetuosas para con las antiguas (de hecho, en el cotejo, no encontramos entre ellas diferencias relevantes para nuestro propósito). Para la pervivencia ovidiana del dramaturgo, véase: H. M. Martín, «The Apollo and Daphne Myth as Treated by Lope de Vega and Calderón», *Hispanic Review*, XL (1933), pp. 149-160; y el estudio «Lope de Vega and Ovid» de R. Shevill, en *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim, Nueva York, 1971.

3. La traducción del arcediano Diego López de Cortegana que contó, desde la *princeps* (ca. 1513), con impresiones hasta, al menos, entrado el siglo XVII (con las ediciones de Madrid y Valladolid, de 1606) sirvió para revitalizar, claro está, el mito de cuño apuleyano. De esta traducción estamos preparando un estudio y la edición crítica, en fase avanzada. Un adelanto ofrecemos en «Textos preliminares y posliminares de la traslación del *Asinus aureus* por Diego López de Cortegana: sobre el planteamiento de la traducción», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XXI (2001), pp. 151-175; «Diego López de Cortegana traductor del *Asinus aureus*: el cuento de Psique y Cupido», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, XXII.1 (2002), pp. 193-210; y «Una edición del siglo XVI de hecho desconocida: La traducción del *Asinus aureus* por Diego López de Cortegana (Sevilla, Doménico de Robertis, 1546)», *II Confronto Letterario*, XXXIX (2003), pp. 7-14. En cuanto a la obra de Minturno y su pervivencia en nuestra literatura áurea, véase: F. López Estrada, «*L'Amore innamorato* de Minturno (1559) y su repercusión en la literatura pastoril española», en *Homenaje a Casaldueiro*, Gredos, Madrid, 1972 (incluido, posteriormente, en la monografía *Los libros de pastores en la Literatura Española*, Gredos, Madrid, pp. 1974, pp. 386 y ss.); y S. Ussia, *Amore innamorato: riscritture poetiche della novella di Amore e Psiche, secoli XV-XVII*, Mercurio, Vercelli, 2001.

DEL CONTEXTO DEL «AMOR ENAMORADO» Y LA VIGENCIA DEL MITO DE PSIQUE EN LOPE DE VEGA

El motivo del *Amor enamorado* entroncaba, claro está, con la tradición apuleyana del mito de Psique. Resulta incuestionable, en este sentido, el conocimiento de tal leyenda por Lope de Vega. De hecho, compuso la comedia *Psiques y Cupido*, hoy perdida pero citada por él en *El Peregrino en su patria* (por tanto, anterior a 1604).⁴ Diversos ecos de la fábula se encuentran, al tiempo, en otras obras como *La Viuda valenciana*, *Lanza por lanza*, *la de Don Luis de Almanza* o en los poemas *De Cupido y Lucinda* (vv. 9-11) y la *Descripción del Abadía, jardín del Duque de Alba* (vv. 273-276).⁵ No hay que soslayar tampoco la presencia de este mito en el contexto italiano, según se ve en el referido *L'Amore Innamorato* (1559), de Minturno, de cuño pastoril (en una hibridación temática similar, salvando las distancias, a la de Lope), o los seis *intermezzi* intercalados en la *Cofanaria* (1565), de Francesco D'Ambra, a cargo de Giovan Battista Cini, con música de Francesco Corteccia y Alessandro Striggio, así como escenografía de Bernardo Buontalenti.⁶ En

4. En relación a la de *Psiques y Cupido*, J. Oleza afirma que de las comedias mitológicas enumeradas por Lope en *El peregrino en su patria*, sólo se conserva la obra *Venus y Adonis* (véase «*Adonis y Venus*. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas II: La comedia*. Ed. J. L. Canet, Tamesis Books Limited, Londres, 1986, pp. 309-324, p. 311).

5. Aunque se han mencionado diversas deudas de *La viuda valenciana* para con Apuleyo, la más evidente viene dada por este texto: «Que si Psiques vio al Amor / a quien a oscuras gozaba, / perdió la gloria en que estaba / y negoció su dolor»; véase para una ampliación de la cuestión: E. Rull, «Creación y fuentes de *La viuda valenciana*», *Segismundo*, VII-VIII (1968), pp. 25-40; y S. Montí, «El mito di Psiche e il Suo Rovesciamento: tre testi barocchi», en AAVV., *La metamorfosi e il testo*, Franco Angeli, Milán, 1990, pp. 17-46, pp. 20 y ss. El pasaje de *Lanza por lanza, la de Don Luis de Almanza* se resume en el siguiente juego de palabras: «Digo que lo cumpliré, / sique y resique» (*Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez y Pelayo, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1890-1913, vol. IX, p. 309). En cuanto al soneto *De Cupido y Lucinda*, Amor le dice a su madre: «Venus, hermosa y dulce madre mía, / con Psiques andarás de nuevo en puntos; / ésta es cárcel de amor, ya tengo dueño»; y en la *Descripción del Abadía, jardín del Duque de Alba*, encontramos una nueva referencia, en virtud de la *écfrasis*: «Dos estatuas, de Amor y de su esposa, / están dentro del arco fabricadas, / y las armas y empresa vitoriosa / de mil niños encima acompañadas ...» (cfr. Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, pp. 313 y 455, respectivamente). En el Acto III de la comedia *Arauco domado*, figura, por último, una canción entonada por unos músicos sobre la relación del Amor y una niña (Lope de Vega, *Comedias*, IX, ed. M. Arroyo, Turner, Madrid, 1994, pp. 834-836). V. Dixon, por su parte, propone un eco lejano de la leyenda («Lope de Vega and America: The New World and Arauco Tamed», *Renaissance Studies*, VI, 3-4 (septiembre 1992), pp. 249-269, p. 265).

6. Al margen de Minturno, se ha señalado la influencia de la pastoral italiana en las obras de cuño mitológico de Lope (T. Ferrer, «*El vellocino de oro* y *El Amor enamorado*», p. 57). En cuanto a la *Cofanaria*, véase G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Editori Laterza, Roma - Bari, 1988, pp. 145 y ss. En Francia también descollaron obras como la tragedia-ballet *Psyché* de Molière y otras piezas relacionadas con el teatro musical (cfr. V. Gély, «De qui se moque-t-on? Le burlesque mythologique au miroir de Psyché», en *Poétiques du burlesque. Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal*, 1996, ed. D. Bertrand, Honoré Champion Éditeur, Paris, 1998, pp. 257-270, pp. 263 y ss.).

esta armónica confluencia de obra dramática y música se habrá de encuadrar, andando el tiempo, la producción de Juan Hidalgo (1614-1685), quien colaboró con Calderón, brindándonos partituras sobre el mito, como la intitulada *Disfrazado de pastor vaja el amor*.

A tenor de tales datos, el interés de Lope por el mito supone, pues, un eslabón más en esta fértil tradición durante los Siglos de Oro. Así, por avatares de la transmisión (que analizamos en otro estudio),⁷ la relación de la leyenda y el motivo del *Amor enamorado* tuvo en el siglo XVI un especial desarrollo en la literatura sevillana, tanto en la prosa de ficción (por la traducción de Cortegana) como en la poesía (gracias a Cetina, a Mal Lara y a otros miembros de su *Academia*). La literatura barroca española amplía los campos de difusión de la leyenda, adquiriendo ésta un considerable desarrollo, sobre todo, en el teatro, tanto en comedias, generalmente de corte operístico, como en autos sacramentales. Existe, además, una especial predilección por ofrecer un tratamiento más lúdico de la leyenda, llegando a tener ésta cierta dimensión burlesca (en contraste con el contenido serio de los autos). Además del caso de Lope que aquí tratamos, la comedia de Calderón *Ni Amor se libra de Amor*, anterior a 1640 e impresa por primera vez en 1664 en la *Tercera parte* de las comedias, presenta cierto corte operístico (en consonancia con el auge del mito en la música europea de la época). En esta misma senda se encuentran *Los Triunfos de Amor y Fortuna* (Madrid, 1658) de Antonio de Solís, comedia musical que conjuga, entre otras cosas, la leyenda de Psique y la de Endimión, así como el *Conde Partinuplés* (Madrid, 1664) de Ana Caro.⁸

Los autos sacramentales, en contraste, ofrecen a la leyenda un tratamiento místico-alegórico y una dimensión simbólica, como demuestra la *Memoria de las apariencias del auto de Psiquis y Amor* de Juan Bautista Valenciano (1621), cuya noticia se conserva en el Archivo de Protocolos de Sevilla.⁹ La alegoría

7. Cfr. F. J. Escobar, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002. Para un enfoque comparatista del mito, se encuentra en prensa la Tesis de V. Gély, *L'Invention d'un mythe: Psyché. Allégorie et fiction, du siècle de Platon au temps de la Fontaine*, Éditions Honoré Champion, «Lumières Classiques».

8. Sobre el tratamiento de la leyenda en *Ni Amor se libra de Amor*, véase, por ejemplo: E. Haverbeck, *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1975, pp. 66 y ss.; S. Monti, «Il mito di Psiche e il Suo Rovesciamento: tre testi barocchi», pp. 17-46, pp. 37 y ss.; y E. Rull, «Teología y mitología: Psiquis y Cupido en Calderón», *Anthropos*, extra I (1997), pp. 121-126. Para su contextualización en el marco de las comedias mitológicas calderonianas, véase W. G. Chapman, «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, V (1954), pp. 35-67 (se alude a esta comedia en pp. 52 y 57). Por otra parte, un comentario sobre la fórmula dramática de los *Triunfos de Amor* ofrece F. Serralta en *Antonio de Solís et la "Comedia" d'intrigue*, Université de Toulouse-le Mirail, Toulouse, 1987, pp. 23 y ss. En cuanto al *Conde Partinuplés* de Ana Caro, cfr. S. Monti, «Il mito di Psiche e il Suo Rovesciamento: tre testi barocchi», pp. 29 y ss.; y el estudio preliminar de L. Luna a su edición de la obra (Reichenberger, Kassel, 1993).

9. Secc. 16. VV.AA. 68-3. Aparece mencionada por J. Sentaurens en *Seville et le théâtre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siècle*, Presses Universitaires, Burdeos, 1984, p. 1139 (entrada 198).

eucarística, en concreto, alcanza una de sus mayores cotas con el auto *Psiquis y Cupido* de José de Valdivieso, sexta pieza de las incluidas en el volumen *Doze autos sacramentales y dos comedias divinas* (Toledo, 1622). En esta misma línea, Calderón escribirá posteriormente los dos autos titulados *Psiquis y Cupido*, en los que trata la fábula *a lo divino* mediante una interpretación místico-alegórica. El más antiguo de ellos fue compuesto para la villa de Madrid, ya que figura en la *Parte Primera* de los *Autos sacramentales, alegóricos e historiales* del dramaturgo (de 1717). El segundo, escrito para la ciudad de Toledo, aparece en la *Parte Segunda* de los *Autos*, publicada también en 1717.¹⁰

Al margen del teatro, la leyenda está presente —aunque con menos vigor— tanto en la prosa (novela y tratados) como en la poesía. La novela suele aludir o recrear alguna escena destacada. Así, la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles*, III, 17) está inspirada en el momento del cuento en el que Psique contempla a Cupido (*Metamorfosis*, V, 22 y ss). Similarmente, Gonzalo de Céspedes y Meneses alude en su *Varia fortuna del soldado Pindaro* a la hermosura que Psique trajo del Infierno (*Metamorfosis*, VI, 20 y ss). En cuanto a los tratados, Rodrigo Caro recuerda, en relación al *descensus ad Inferos* de Psique, la imagen del arriero acompañado de un asno cargado de leña (*Metamorfosis*, VI, 18) en *Días geniales o lúdricos*.¹¹

La tradición poética de la leyenda continúa vigente durante el XVII gracias, sobre todo, a poemas narrativos compuestos por autores aragoneses, como el *Amor enamorado* (Zaragoza, 1655) de Funes de Villalpando, quien, siguiendo con cierta fidelidad el relato de Apuleyo, desarrolla la fábula en ocho cantos en octavas reales.¹² Además, encontramos en el XVII otras versiones poéticas

10. Sobre el auto de Valdivieso, véase: E. Rull, «Psiques y Cupido, auto sacramental de Valdivieso», *Segismundo*, II (1966), pp. 135-193. En cuanto a los de Calderón: E. Rull y J. C. de Torres, «La escenografía del auto sacramental de Calderón *Psiquis y Cupido* (para Madrid)», en *La Puesta en escena del Teatro Clásico. Cuadernos de Teatro Clásico*, VIII (1995), pp. 201-212; y E. Rull, «Teología y mitología: Psiquis y Cupido en Calderón», pp. 121-126.

11. Para el texto cervantino, véase la edición de J. C. Romero, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Cátedra, Madrid, pp. 597 y ss. En cuanto al motivo, cfr. V. Cristóbal, «Apuleyo y Cervantes», en *Unidad y pluralidad en el mundo antiguo. Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, 1983, II, pp. 199-204, p. 204; A. Blecua, «Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)», en *Lecciones cervantinas*, coord. A. Egido, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1985, pp. 133-147; D. De Armas Wilson, «Homage to Apuleius: Cervantes' Avenging Psyche», en *The Search for the Ancient Novel*, ed. J. Tatum, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1994, pp. 88-100, pp. 88-100; J. C. Sesé, «Correspondencias entre Apuleyo y Cervantes», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, II.1, ed. J. M.ª Maestre, J. Pascual y L. Charlo, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Cádiz, 1997, pp. 297-308, p. 303; y F. J. Escobar, «Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles*, III, 17): A vueltas con los aspectos mítico-retóricos», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, (en prensa). El pasaje de R. Caro puede leerse en la edición de J. P. Étienne, *Días geniales o lúdricos*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 209; y para el de Gonzalo de Céspedes y Meneses, véase *Varia fortuna del soldado Pindaro*, I, ed. A. Pacheco, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 154.

12. A este poema aluden M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-latino clásica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1950, I, pp. 126-127; y A. Egido en *La Poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Diputación Provincial - Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1979, p. 264. También en Zaragoza se publicó la *Fábula de Cupido y Psyche*

que aluden a la leyenda pero con bastante libertad. Por ejemplo, el andaluz Gutierre Lobo compuso en tercetos la *Silva al Hibierno*, en la que la fábula de Psique sirve como punto de partida para el desarrollo simbólico del poema (vv. 113-248); Anastasio Pantaleón de Ribera dedica la *Fábula de Psiches i Cupido a Don Juan de Vidarte* en su soneto *La ninfa que del Sol borró luziente*, y Agustín Salazar y Torres, por su parte, incluye en su *Cítara de Apolo* (Madrid, 1681) el romance *Enamorado de Psiques*, en el que se recrea la escena en la que Psique, provista de «luz y puñal», se dispone a contemplar a Cupido (*Met.* V, 22 y ss.).¹³ La fábula también es una importante fuente de inspiración para determinados poemas que se originan en las *Academias* literarias del xvii. En la del Alcázar (Valencia, 1681) se compuso la *Fábula de Siquis y Cupido para noche de ejercicios en el Alcázar*, así como en la de la condesa de Peñalba (Valencia, 1685) se recoge una redondilla con glosa de Manuel Vidal y Salvador con motivo de la *Comedia de Siquis y Cupido, que han de representar algunos que dispusieron la Academia*.¹⁴ En los siglos xviii y xix, la fábula pervive, sobre todo, en el teatro musical, en continuidad con el Barroco español y en consonancia con el tratamiento melódico de la leyenda en Europa. Así lo demuestran obras como la de *Psiquis y Cupido* (Madrid, 1793) de Luciano Francisco Comella, drama heroico musical en un acto; o *El amor enamorado* (Madrid, 1857) de Juan Eugenio Hartzenbusch, zarzuela mitológico-burlesca que recrea el relato de Apuleyo en tres actos en verso y prosa.¹⁵

Como se ve, el tratamiento del mito de Psique vinculado al motivo del *Amor enamorado* es notoriamente perceptible incluso sobrepasando las fronteras del período barroco. No es de extrañar, por tanto, el hecho de que Lope recurriese a tal tradición para conjugarla con el mito no menos atractivo de Apolo y Dafne, práctica que aplicó en otras obras como la temprana *Adonis y Venus*.¹⁶ Comencemos, en primer lugar, con el análisis de las huellas ovidianas, si bien se adelantan ya, en estas líneas iniciales, sendas técnicas que sobresalen a lo largo del proceso compositivo, a saber: la contaminación mítica y las *inversiones* a modo de *contrafacta* paródico-burlescos.

(hoy perdida) escrita por G. de Henao. La noticia de su existencia consta en el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca nacional con poesía en castellano de los siglos xvi y xvii*, III, Arco Libros, Madrid, 1999, pp. 1758-1759.

13. La *Silva* de Lobo se incluye en la *Poética Silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, ed. M.ª I. Osuna, Universidades de Córdoba y Sevilla, Sevilla, 2000 (la edición del texto aparece en el vol. I, pp. 122-129 y el comentario de la editora en el II, pp. 33-34). El soneto de P. de Ribera (aunque no se conoce la fábula) se encuentra en *Obras*, I, ed. R. De Balbín, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1944, p. 225. Hemos consultado el romance de Salazar en un ejemplar de la *Cítara de Apolo* (Madrid, 1681) de la Biblioteca General Universitaria de Sevilla (con la signatura 315 / 244, pp. 153-154).

14. Véase P. Mas I Usó, *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionarios de poetas*, Reichenberger, Kassel, 1999, pp. 234-240 y pp. 252-253 y ss., respectivamente. A la representación de la *Comedia de Siquis y Cupido* en la *Academia* de la condesa de Peñalba alude, por su parte, A. Egido, «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias», en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 138-163, pp. 158-159.

15. Cfr. M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía Hispano-latino clásica*, pp. 140-144.

16. J. Oleza, «*Adonis y Venus*. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», pp. 312 y ss.

LA REELABORACIÓN OVIDIANA: UN PROCESO DE «AEMULATIO» Y «CONTRAFACITUM» PARÓDICO

Resulta evidente, en los primeros compases de la obra, los vestigios del pasaje referido de las *Metamorfosis*, en una confluencia de temática mitológica y pastoril (asentada ya por Teócrito y Virgilio).¹⁷ Sin embargo, no interesó únicamente a Lope el episodio de Apolo y Dafne, sino que aprovechó otros datos del rico manantial ovidiano con vistas a enriquecer su obra. Ello se evidencia en las palabras de Alcino (vv. 231 y ss.), haciendo suyo el testimonio de otros pastores, cuando rememora el arranque del libro primero de Ovidio. Lope procederá, pues, en virtud de una *abbreviatio*, en la que se ponen de relieve motivos tales como el nacimiento del cosmos (en el caso de Minturno se trata de un «*mondo giovanetto*») a partir del Caos, las alusiones a la tierra y al cielo y elementos heterogéneos (el aire, el agua...), así como al origen gracias a un dios. En este contexto, encontramos, a modo de *variatio*, una referencia a Júpiter, mientras que Ovidio no lo recuerda, en un principio, si bien habrá de mencionarlo más adelante, como veremos.¹⁸ Es más, su presencia al comienzo y final de la obra dota a ésta, en cuanto a su *diátaxis*, de una estructura anular:

Después que el alto Jove omnipotente
de aquel abismo en sombras sumergido
sacó el mundo invisible, y el presente
por tantos siglos en eterno olvido,
dos causas, la materia y la eficiente,

17. El episodio, como se sabe, fue tratado, igualmente, por Juan Pérez de Moya en el libro I de su *Philosophía secreta* (capítulo XIX, artículo XIV), dedicado a Apolo. Al tratamiento del mito de Dafne en Lope, en la tradición del *Ovidé moralisé* y la mitografía, le dedica su artículo citado I. P. Rothberg, «*El Amor enamorado*, de Lope de Vega», pp. 93-102.

18. El pasaje, en su contenido esencial, constituye una reelaboración, a modo de sutil síntesis, del siguiente texto (I, vv. 5 y ss.; citamos por la edición de A. Ruiz de Elvira, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, pp. 6 y ss.):

Ante mare et terras et, quod tegit omnia, caelum
unus erat toto naturae uultus in orbe,
quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles
nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
non bene iunctarum discordia semina rerum [...] utque erat et tellus illic et pontus et aër,
sic erat instabilis tellus, innabilis unda,
lucis egens aër: nulli sua forma manebat,
obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
mollia cum duris, sine pondere, habentia pondus.

Hanc deus et melior litem natura diremit,
nam caelo terras et terris abscidit undas
et liquidum spisso secrevit ab aère caelum;
quae postquam euoluit caecoque exemit aceruo,
dissociata locis concordia pace ligavit ...

estaban para ser, no habiendo sido,
en acto aquésta y en potencia aquélla
y entre las dos naturaleza bella.

Una era cielo en altos movimientos,
y otra era tierra en firme compostura;
mas como dividió los elementos,
salió la luz resplandeciente y pura.
Fúlgida antorcha escureció los vientos,
globo de plata la tiniebla oscura.
Bordaron el zafir diamantes claros,
del siempre cano mar brillantes faros.

(p. 81)

Esta armónica concordia dará pie a la amplificación de uno de los motivos que Ovidio aborda, en concreto, el de la *Aurea Aetas* y otras Edades (apuntado, a su vez, en el arranque de *L'Amore innamorato*). Los versos 237-252 de Lope, en el parlamento de Alcino, lo ponen de relieve:

La verde tierra, ya del fruto amago,
se entapizó de hierbas y de ramas,
cubriendo en agua el ara y viento vago,
al fénix plumas y al delfín escamas.
No conocían el horrible estrago
de Marte fiero y sus ardientes llamas
los hombres que en la edad de oro vivían,
ni los comunes términos partían.

Tras ésta, la de plata y la de cobre,
en que ya comenzaba la malicia
a molestar con fuerza el rico al pobre,
volviéndose a los cielos la justicia.
No permiten, airados, que la cobre,
Creciendo la maldad y la codicia,
en la de hierro, con que vio la tierra
hurto, traición, mentira, incendio y guerra.

(pp. 81-82)

Estamos, pues, ante una síntesis del pasaje ovidiano (más acorde a este contexto que el de Virgilio, *Georg.* I, 125 y ss.)¹⁹, con diversas diferencias, como la *variatio* «bronce» por «cobre» (I, 89 y ss.). La prolija enumeración de estragos y desórdenes que conlleva, inevitablemente, la Edad de Hierro se hace,

19. Virgilio señala, entre otras cosas, que fue Júpiter el responsable de que las serpientes (como la que Lope describe) estuvieran perrechadas de veneno: «ante Iouem nulli subigebant arua coloni: ne signare quidem aut partiri limite campum / fas erat; in medium quaerebant, ipsaque tellus / omnia liberius nullo poscente ferebat. Ille malum uirus serpentibus addidit atris / praedarique lupos iussit pontumque moueri ...» (citamos por *P. Vergili Maronis*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford University Press, Oxford, 1969, p. 33). Wooldridge, por su parte, no da la referencia exacta de Virgilio ni de Ovidio, al tiempo que no precisa si estamos ante una imitación de alguno de estos autores (*A Study and Critical Edition of Lope de Vega's «El Amor enamorado»*, p. 81).

en consecuencia, evidente en ambos textos.²⁰ Dicho marco arcádico dará paso, a su vez, al escenario específico en el que habrán de acaecer las acciones de abolengo ovidiano, aunque con algunas divergencias. En síntesis, Lope focalizará su atención en la arrogancia y soberbia de Febo, una vez que ha derrotado, con honores, a la temible Fitón (pasaje de enorme relieve y espectacularidad en la obra desde el punto de vista visual y escenográfico). El dios, por ello, enaltece y encumbra su victoria alzándola sobre las acciones del resto de los dioses. Lope se vale así de una suerte de *catálogo* de divinidades, ausente en el pasaje de las *Metamorfosis*, pero que recuerda, en una suerte de topicalización, el de otras fuentes clásicas, como el de la *Fedra* senecana, aplicado a la exaltación de Cupido (vv. 177-194).²¹ Este detalle, que podría denotar una suerte de *inversión* paródica-burlesca,²² viene a humanizar los dioses, como hiciera, *mutatis mutandis*, Minturno (con el dios del Amor) o Velázquez en la pintura mitológica (de hecho aquí aparece representado Vulcano en su condición de fraguero, como en el conocido cuadro sobre el mismo tema).²³ Salvo

20. Compárese el texto de Lope con el de Ovidio:

Aurea prima sata est aetas, quae uindice nullo
sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
Poena metusque aberant nec uerba minantia fixo
aere ligabantur nec supplex turba timebat
iudicis ora sui, sed erant sine uindice tuti [...]

Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso
sub Ioue mundus erat, subiit argentea proles,
auro deterior, fuluo pretiosior aere [...]

Tertia post illam successit aenea proles,
saeuior ingenii et ad horrida promptior arma,
non scelerata tamen; de duro est ultima ferro.
Protinus inrupit uenae peioris in aeuum
omne nefas, fugitque pudor uerumque fidesque;
in quorum subiere locum fraudesque dolusque
insidiaeque et uis et amor sceleratus habendi.

(pp. 10 y ss.)

21. La influencia de Séneca en la obra de Lope ha sido señalada tanto por Schwartz como por Amella (véase la nota 1). V. Dixon e I. Torres reparan, además, en el conocimiento de la *Fedra* senecana por Lope: «La madrastra enamorada: una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega?», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX (otoño 1994), pp. 39-60. Aunque en este caso pueda tratarse de una divulgación del motivo asimilado por nuestro dramaturgo, con todo, quizás estemos ante una reminiscencia del texto latino, de gran predicamento en la literatura barroca europea. Otras alusiones en el *Amor enamorado*, que insisten en la defensa de la castidad, en honor a Diana, recuerdan también, como veremos, el mito de Hipólito recreado por el *auctor* cordobés, a partir de Eurípides. En lo concerniente a su pervivencia vernácula, las tragedias de Séneca se difundieron, entre otros cauces, ya desde la temprana edición italiana (1497) de Evangelista Fossa. En España, A. de Vilaragut tradujo, por ejemplo, una selección (que no incluye *Fedra*), c. 1400, en tanto que fragmentos de *Fedra* y *Tiestes* fueron trasladados por H. de Herrera y Fray Luis de León.

22. De manera que Febo actuaría con la actitud jactanciosa reconocible en Cupido. Al final de la obra, según veremos, éste, en contraste, experimenta la sensación agrídulce del enamoramiento que presentaba el dios del Sol, en una suerte de *inversión* paródica.

23. El propio Lope, en su obra, se hace eco de estas relaciones entre la materia clásica y la pintura, al decir de Cupido: «Si pintar quisiera / tanta perfección, / recibiera agravio / su eterno pintor» (vv. 2125-2128); véase para un tratamiento más amplio del tema; J. Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza, Madrid, 1980; F. A. de Armas, «Pintura y

En su voluntad de *emular* a Ovidio, Lope se propuso, al tiempo, bosquejar un nuevo perfil del río Peneo, relegado a un plano de menor envergadura y relieve en el texto latino. De hecho, éste acude de forma puntual a las desesperadas súplicas de su hija, pero su presencia, en contraste, carece de identidad palpable. La razón parece evidente, ya que la potencial construcción de este personaje ofrecía notables posibilidades visuales. Por ello, su presentación debió estar acompañada de un efectista y atractivo aparato escénico. Aprovechando tales recursos, nuestro dramaturgo lo habrá de ubicar en su gruta, recibiendo, por añadidura, un profuso acopio de elogios por parte de Aristeo en los que se recuerdan algunas de sus señeras cualidades (vv. 449 y ss.):

¡Oh, tú, famoso y ínclito Peneo!,
que entre el Olimpo y Osa
riegas el Tempe, que con pies de rosa
recibe tu cristal en su deseo,
escucha atento al Príncipe Aristeo,
si no perturba el aire hasta tu oído
de las sonoras aguas el ruidido.
Levanta la cabeza, coronada
de tantas varias flores, y la copia
de frutíferas ramas esmaltada,
digno blasón de tu grandeza propia.
El Nilo por Egipto y Etiopía,
el Gange por la India, y cuantos sorbe
el mar por todo el orbe,
te rinden vasallaje.

(pp. 95-96)

Ahora bien, el tono panegírico, las plásticas imágenes y el vasallaje que le tributan ríos como el Nilo o el Gange son pormenores que no rezan en Ovidio. Sin embargo, tales detalles textuales se engloban en una rica tradición. Así, el bosquejo encomiástico, reflejo de un poder y dominación floreciente, en una Edad de Oro,²⁷ sobre las distintas partes del orbe representadas por referentes fluviales, se encuentra en Virgilio *Eneida* (VI, 791-794) y Horacio, en un motivo presente en diversas *Odas* del libro cuarto (XIV, 41-52; XV, 21-24).²⁸ Como complemento, la aplicación específica del motivo al caso de un

27. Mencionada anteriormente en la obra de Lope.

28. El motivo virgiliano, que presenta una alusión al Nilo rendido ante el soberbio poder imperial, es el siguiente: «hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, diui genus, aurea condet / saecula qui rursus Latio regnata per arua / Saturno quondam, super et Garamantas et Indos / proferet imperium [...] / huius in aduentum iam nunc et Caspia regna / responsis horrent diuum et Maeotia tellus, / et septemgemini turbant trepida ostia Nili» (p. 252). En una directriz similar, propone Horacio las siguientes variantes con la referencia a destacados ríos que prestan también su servidumbre; tal es el caso del Nilo, el Tigris o el Tanais (citamos por la edición de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, *Altaya*, Barcelona, 1996, pp. 366 y ss. y 370): «te Cantaber non ante domabilis / Medusque et Indus, te profugus Scythes / miratur, o tutela praesens / Italiae dominaeque Romae. / te fontium qui celat origines, / Nilusque et Hister, te rapidus Tigris, / te beluosus qui remotis / obstrepit Oceanus Britannis ...» y «non qui profundum Danuvium bibunt / edicta rumpent Iulia, non Getae, / non Seres infidive Persae, / non Tanain prope flumen orti ...».

río personificado en una gruta con imágenes plásticas, reflejo de una práctica que conllevaba, además, destacadas representaciones iconográficas,²⁹ tiene su paralelo en un texto del *De partu Virginis*, de Jacopo Sannazaro (1457-1530). El pasaje, justamente, estaba circunscrito al río Jordán (III, 281 y ss.), que había interesado, a su vez, a Garcilaso, en la *Égloga* II.³⁰ Cabe apuntar, a este tenor, que el *De partu Virginis*, que gozó de cierta resonancia en época áurea, según demuestran los *Ecclesiasticae Rhetoricae, siue de ratione concionandi Libri Sex* (1576), de Fray Luis de Granada o la obra mitográfica de Juan de Mal Lara, fue traducido, además, por Hernández de Velasco al castellano en 1580, según ha recordado Alberto Blecuá.³¹ En nuestro pasaje, los rasgos *ecfrásticos*, que rememora, a su vez, Garcilaso en relación a Severo (*Ég.* II, 1169 y ss.), pudieron dejar aquí su huella en imágenes como las circunscritas al cristal o la frondosidad de los árboles.³² Con mayor claridad aún, se percibe en la apelación directa de Proteo al Jordán (III, 338-344), como hace Aristeo con Peneo, refiriéndose al Nilo y al Gange, al igual que en el pasaje de Lope.³³

En su afán de expandir la escena protagonizada por Peneo, Lope hace que Aristeo vuelva a ponderar sus atributos fluviales, en una sutil conexión ligada

29. Además de tales referentes textuales, bien pudieron influir, en consonancia con una tradición, representaciones visuales de Peneo similares a dos grabados de Benedetto Verino en un ciclo sobre el tema de Apolo y Dafne sobre trabajos de Giulio Romano (en uno la divinidad fluvial aparece junto a su hija y, en otro, acompañado de otros ríos); véase *The Illustrated Bartsch*, 29, ed. S. Boorsch, Abaris Books, Nueva York, 1982, pp. 177 y 179. La coronación del río es, a la par, un motivo de evocación iconográfica, según se ve en la antropomorfización del Tiber por Nicolas Beatrixet.

30. «Herboso tum forte toro undisonisque sub antris / uenturas tacito uoluebat pectore sortes / caeruleus rex, humentum generator aquarum / Iordanes ...» (III, 281 y ss.); cfr. Jacopo Sannazaro, *De partu Virginis*, ed. Ch. Fantazzi y A. Perossa, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 1988, p. 73. Los paralelismos entre Sannazaro y Garcilaso respecto a la urna de cristal y la exhuberancia de la naturaleza han sido señalados por B. Morros en su edición de Garcilaso *De La Vega, Obra poética y textos en prosa*, Crítica, Barcelona, 1995, pp. 195, 216-217, en notas a los versos 1172-1828 y 1720-1737).

31. «El entorno poético de Fray Luis», en *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*, ed. V. García de la Concha, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981, pp. 77-99 (83-84). Para la pervivencia del motivo en Garcilaso, Mal Lara y otros *auctores* áureos, véase F. J. Escobar, «Hispano atque Italo miscetur murmure linguae. La recepción de autoridades italianas en la obra de Juan de Mal Lara», en *Italia/España/Europa: Literaturas Comparadas Tradiciones y Traducciones (XI Congreso Internacional de la Sociedad de Italianistas)*, eds. M. Anniga y otros, SEI, Sevilla, 2006, II, pp. 127-143 y 133 y ss..

32. «... nitet urna nouis uariata figuris / crystallo ex alba et puro perlucida uitro, / egregium decus et superum mirabile donum. / Umbrosis hic silua comis densisque uirebat / arboribus ...» (III, 299 y ss, p. 73).

33. «Adveniet tibi, Iordanes, properantibus annis, adveniet, mihi crede», inquit «certissima coelum signa dedit nec me delusum oracula fallunt- qui te olim Nili supra septemplicis ortus, supra Indum et Gangem fontemque binominis Istri attollet fama, qui te Tyberique Padoque praeferet atque tuos astris aequabit honores ...»

(III, 338 ss., p. 75)

Garcilaso, por su parte, mantiene, en una construcción distinta, el tono panegírico, apuntando otras alusiones a ríos como el Rin, cruzado por Julio César, o el Danubio (*Ég.* II, 1470 y ss.; 1494, 1587, 1608).

al dinámico transcurso del tiempo, marcado, a su vez, por una aliteración (vv. 486-490).³⁴ Frente a estas aportaciones, sí resulta, empero, de firme abolengo ovidiano la petición de Peneo a su hija a fin de que acceda al matrimonio con el dios. No obstante, el motivo del poeta latino es objeto de una *amplificatio* por parte de Lope (vv. 501 y ss.), en la que la ninfa entona, por añadidura, una locuaz y prolija defensa a favor de su derecho a la castidad (bastante concisa, por cierto, en las *Metamorfosis*). Corresponde a una línea similar, en cuanto a su sentido primario, delineada, salvando las distancias, por el Hipólito senecano (recuerdo, a su vez, de la versión eurípidea):³⁵

PENEO ¡Dafne mía, escucha!
 DAFNE ¡Oh padre mío!
 PENEO ¿Vienes a lo que el Príncipe venía?
 Merece amor; cuidado ha sido justo,
 puesto que más en esta parte fio
 de tu elección que de mi propio gusto.
 Él es el heredero
 de Tesalia y de Marte,
 en cuya militar dotrina y arte
 al más ejercitado le prefiero.
 ¿Qué me respondes?
 DAFNE Amado padre mío,
 bien sabes que a las selvas me desvío,
 huyendo así de dioses como de hombres,
 no sólo las personas, mas los nombres.
 Yo soy ninfa del coro
 de la casta Dánae.
 Perdona si el respeto, si el decoro
 por ley divina y obediencia humana
 debido a obligaciones naturales,
 fuera de prendas tales,
 te pierdo, pues no puedo obedecerte.

34. El cielo te prospere de aguas puras.
 ¡Oh, dulce auspicio de mi amor felice!
 ¡Oh tiempo, pues por todo te apresuras,
 pasa por mí veloz con alas nuevas,
 pero en dándome a Dafne no te muevas!

(p. 97)

35. En efecto, como nos recuerda Séneca en diversos pasajes a imitación de Eurípides (v. g., vv. 1 y ss., 484 y ss.), Hipólito muestra, a las claras, su predilección por Diana y su esfera simbólica (la castidad, los bosques, etc.), frente a Venus. Wooldridge, por su parte, se hace eco de una posible influencia de Aquiles Tacio (*A Study and Critical Edition of Lope de Vega's 'El Amor enamorado'*, p. 20, n. 17), en tanto que T. Ferrer recuerda la deuda del motivo (y también en la construcción del personaje de Dafne) respecto a la *Aminta* de Tasso (*«El vellocino de oro y El Amor enamorado»*, pp. 56-57). En cambio, I. P. Rothberg se inclina, más bien, a contextualizar el personaje en una suerte de *Dafne moralizada* (*«El Amor enamorado»*, de Lope de Vega, p. 99).

PENEO Cuando esperaba de Tesalia verte,
 Dafne, reina y señora, y que me dieras
 nietos que en mis riberas
 los viera yo mancebos,
 ya Martes y ya Febos,
 correr gallardos persiguiendo fieras,
 ¿inobediente y loca me respondes?
 ¡Qué bien al grande amor que me has debido
 y a tus obligaciones correspondes!
 Pues no me verás más ...

(pp. 98-100)

El pasaje se muestra, pues, sustancialmente, como un desarrollo del texto de Ovidio (I, 481-489), pero a Peneo, en contraste, lo vemos aquí comportarse todavía en una actitud más humana si cabe, expresando su ávido deseo de convertirse en abuelo. Al comprobar que no va a poder hacer realidad su sueño, abandonará a su hija, finalmente, en una suerte de *retractatio* ovidiana.³⁶

Atendiendo a tales estrategias, si Peneo adquiere un mayor protagonismo en la trama, no menos le concederá Lope a Febo, del que se menciona reiteradamente su aretología. Entre los pasajes en los que esto ocurre, el dios se manifiesta ante Bato en virtud de una teofanía, insistiendo en que no debe padecer temor alguno (vv. 368-370).³⁷ Se trata, justamente, de un efímero preludio, a modo de *variatio*, de la posterior presentación ante la ninfa, a la que le ruega que se detenga. Este pasaje es, pues, de sesgo claramente ovidiano, aunque resumido, una vez más, en los detalles primordiales (vv. 1704 y ss.).³⁸

36. Saepe pater dixit 'generum mihi, filia, debes',
 Saepe pater dixit 'debes mihi, nata, nepotes'
 illa uelut crimen taedas exosa iugales
 pulchra uerecundo subfuderat ora rubore
 inque patris blandis haerens ceruice lacertis
 'da mihi perpetua, genitor carissime,' dixit
 'virginitate frui! dedit hoc pater ante Dianae.'
 Ille quidem obsequitur, sed te decor iste, quod optas,
 esse uetat, uotoque tuo tua forma repugnat.
 (p. 27)

37. «No hayas miedo que te injurie / yendo conmigo, que soy / Febo, el autor de la lumbre celestial. Yo soy Apolo» (p. 90).

38. FEBO ¿Dónde huyes
 y de quién, hermosa Dafne?
 Para, de piedad de tí,
 ya que no de mí, a escucharme.
 Mira que de tí la tengo,
 pues para que no te canses,
 voy rogando a mis deseos
 que se detengan y paren.

DAFNE ¡Cielos, ya suena más cerca!
 ¡Árboles, cubridme! ¡Dadme
 favor, pues falta a los dioses!
 FEBO No soy yo rústico amante;
 no soy villano grosero.
 Tú verás, como me aguardes,
 que sólo me manda amor
 que te mire, que te hable
 con aquel cortés respeto
 que es tan justo que te guarde.

(p. 163)

De hecho, tanto la petición de que abandone su propósito como la extensa relación de virtudes del dios son elementos presentes en el *auctor* latino (I, 504 y ss.).³⁹ Lope, por añadidura, prolongará la escena, intensificando los momentos cruciales de la carrera a fin de crear mayor suspense. En el transcurso de la misma, Febo reiterará su petición a Dafne en un par de ocasiones más, antes de que acontezca la transformación (vv. 1729 y 1749): «¡Detente, Dafne, un instante» y «¡Tente, espera! ...» (pp. 164-165). Del mismo modo, el ruego a Peneo (vv. 1736 y ss.), así como la metamorfosis en laurel ante la mirada atónita de Febo (vv. 1750 y ss.) constituyen motivos, como se sabe, de cuño ovidiano, pero puestos al servicio de la escenificación y realce espectacular de la obra. Sucederá, indistintamente, con la apelación directa al árbol, que esclarece el contenido etiológico del mito, así como la voz laudatoria para futuras celebraciones, bien de sesgo político o de vuelo artístico. Retrata así la escena Lope, al decir de Febo, en un claro proceso discursivo en el que vemos, nuevamente, el comportamiento cercano del dios ante su infortunio y la respuesta humanizada de Dafne, agraviada y molesta por un inesperado pellizco (vv. 1774 y ss.):

FEBO Árbol, aunque ingrato fuiste,
quiero en la muerte mostrarte
que fue mi amor verdadero,
porque no hay prueba que iguale
como después de la muerte
firmeza de voluntades.
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 a mi frente ...

DAFNE ¡Ay!
FEBO (Perdona, para honrarte)
corona, que también sea
para ilustres capitanes,
triunfo de insignes vitorias,

39. 'nympha, precor, Penei, mane! non insequor hostis;
nympha, mane! (...)
Aspera, qua properas, loca sunt: Moderatius insequar ipse.
Cui placeas, inquire tamen; non incola montis,
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
horridus obseruo! (...)
ei mihi, quod nullius amor est sanabilis herbis,
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes!
(pp. 27-28)

y premio de hazañas grandes.
Tú serás la verde insignia
de Césares imperiales;
tú, laureola de ingenios
en las científicas artes;
tú, de poetas honor,
que de siglo a siglo nacen ...
(pp. 167-168)⁴⁰

El tratamiento de la fábula ovidiana será, como veremos en el siguiente apartado, un primer pilar sobre el que Lope viene a edificar, en fin, diferentes motivos, esencialmente de abolengo apuleyano.

DE CONTAMINACIONES Y APULEYANISMO: LA INTERCALACIÓN DE MOTIVOS MÍTICOS

Junto al mito de Apolo y Dafne, Lope debió sentir interés por la versión que hizo Apuleyo de la fábula de Psique, especialmente, en lo concerniente a la temática del amor.⁴¹ Se trataba de una práctica que le acercaba, indistintamente, a un tratamiento del mito similar a obras italianas que habían reelaborado el tema, como *L'Amore innamorato*, en el dominio de la novela pastoril, o los *intermezzi* de la *Cofanaria*, en el género dramático. De hecho, éstos últimos, intercalados en la trama principal que consistía en cinco actos, narraban, de forma fragmentaria y en una conjugación de unidad y *varietas*, la historia apuleyana. Sea como fuere, resulta visible el conocimiento cabal que del *Asinus aureus* ostenta Lope, quien pudo enriquecerse, además, con el sabroso referente de la versión de Cortegana. Así lo ha señalado, para el caso de *La viuda valenciana* (compuesta entre el 1595 y el 1599), Enrique Rull:

El texto mencionado de Lope puede ser perfectamente una reminiscencia del libro de Apuleyo, que fue extraordinariamente difundido. No hay ninguna razón para pensar que Lope conociese la historia de Psique a través de compendios mitológicos y no directamente del texto de Apuleyo.⁴²

40. Percibimos, de esta forma, una visible recreación de *Met.* I, 557-565:
... 'at quoniam coniunx mea non potes esse,
arbor eris certe' dixit 'mea. Semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae.
Tu ducibus laetis aderis, cum laeta Triumphum
uox canet et uisent longas Capitolia pompas.
Postibus Augustis eadem fidissima custos
ante fores stabis mediamque tuebere quercum,
utque meum intonsis caput est iuuenale capillis,
tu quoque perpetuos semper gere frondis honores!
(p. 30)

41. Otros aspectos relacionados con este tema abordó J. B. Wooldridge, «The Theme of Love in Lope de Vega's *El Amor enamorado*», *Bulletin of the Comediantes*, XXVII (1975), pp. 101-108.

42. E. Rull, «Creación y fuentes de *La viuda valenciana* de Lope de Vega», p. 6.

En esta deuda para con la leyenda, la experiencia amorosa, de palmario relieve en la obra latina y las versiones italianas, doblegaba, pues, a los propios dioses, incluyendo a un enamorado y humanizado Cupido. Por ello, asistimos, en virtud de reminiscencias apuleyanas —presentes también en el primer *intermezzo* de la *Cofanaria*—, a motivos como la furia de Venus, en su doble condición natural (Pandémica - Urania). En su desarrollo argumental —que Lope abordó también en su soneto referido *De Cupido y Lucinda*—, ésta, subyugada por la envidia, llega a recriminar a la ninfa Dafne su desmedida y soberbia belleza con la que compite, para luego solicitar la implacable (aunque, finalmente inoperante e ineficaz) venganza de Cupido. La diosa de Pafos, de hecho, le amonestará severamente por su actitud (vv. 556 y ss.), procurando abrumarla con su prolija aretalogía e inigualable poder:

Dafne, entre cuantas ninfas
viven estas verdes selvas,
tan soberbia como hermosa,
y como hermosa soberbia,
¿qué blasonas, qué presumes?,
ingrata a naturaleza,
que no crió a la hermosura
para vivir entre fieras.
¿Sabes que soy de quien hablas?
¿Sabes que los dioses tiemblan
del menor rayo que influya
mi dulce amorosa estrella?
¿Sabes que es mi hijo Amor?
¿Sabes que en las almas reina?
¿Sabes que no se resiste
pecho mortal de sus flechas? ...
(pp. 102-103)

Dicho pasaje evoca otro de Apuleyo en el que están vigentes tales motivos (iv, 29-30).⁴³ Lope, sin embargo, partiendo de este núcleo temático, lo habrá de desdoblar, en cuanto a la *heuresis* del texto, desde otras perspectivas; por ejemplo, en las palabras de Sirena a Dafne (vv. 1488-1493).⁴⁴ Al margen de

43 "... haec honorum caelestium ad puellae mortalis cultum immodica translatio uerae Veneris uehementer incendit animos, et impatiens indignationis capite quassanti fremens altius sic secum disserit: 'en rerum naturae prisca parens, en elementorum origo initialis, en orbis totius alma Venus, quae cum mortali puella partiaro maiestatis honore tractor et nomen meum caelo conditum terrenis sordibus profanatur (...) iam faxo eam huius etiam ipsius inlicitae formonsitatis paeniteat'." (Citamos por la edición de Apuleius, *Cupid and Psyche*, realizada por E. J. Kenney, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 42).

44. Tu aspereza no es virtud,
sino necia vanagloria.
En vano intenta vitoria
tu loca solitud.
Yo culpo tu ingrátitud,
de vana arrogancia llena.
(p. 151)

variaciones, ésta última, en una contaminación de *Psique-Hipólito*, que llega a incurrir en la *hybris*, ocasionará la ira de Venus (vv. 547 y ss.), tema que aprovecha Lope para parodiarlo.⁴⁵ Entre tanto, al igual que sucede en el *Asinus* así como en el primer *intermezzo* de la *Cofanaria*, justamente después de su intervención, Venus reclama los servicios de su hijo para que acometa, sin miramientos ni contemplaciones, su venganza (vv. 622 y ss.):

VENUS Con razón quedo corrida.
¡Amor, Amor!
CUPIDO Dulce reina,
dulce madre, dulce diosa,
dulce llama, dulce estrella,
¿qué me mandas?
VENUS No estoy yo
para que tan tierno vengas,
puesto que te doy los brazos.
CUPIDO Soy Amor; hablo en mi lengua;
mas, ¿quién te ha dado ocasión
para el enojo que muestras?
VENUS Una ninfa de Diana,
un hielo, un alma de piedra,
aquí con mil libertades
de nuestra deidad blasfema,
de nuestro poder se ríe,
de amar los hombres se afrenta.
No eres mi hijo, Cupido,
ni permito que me debas
las alas de que formaste
las plumas de tus saetas;
pondré el amor en tu hermano;
no dejaré que me veas
eternamente la cara,
si de Dafne no me vengas.
(pp. 106-107)

Atendiendo a tales razones, Cupido accede a la venganza propuesta por su madre, pero, como en Apuleyo o en Minturno, será otra víctima más de su incontrolable poder. El parlamento de Venus es, substancialmente, el resulta-

45. SILVIA Enojarás a Venus.
DAFNE Yo te advierto que della y de su hijo mal nacido
no se me da.
SILVIA Detente, que Cupido
es un dios que a los dioses inmortales
hace temblar.
DAFNE Sus bienes y sus males
son para gente loca, ociosa y vana.
Yo soy ninfa del coro de Diana.
SILVIA ¡Oh tanto coro y tanto dianizarte!
DAFNE Váyase Venus a casar con Martel

do de la conjugación de dos textos del *Asinus*, a saber: el primero de ellos enfatiza la petición de venganza, esbozando, al tiempo, el retrato y atributos de Cupido (IV, 30-31), mientras que el segundo se materializa en una vehemente amenaza a su hijo (V, 29). En este sentido, al no cumplir lo pactado, le concederá mayores honores y privilegios a un supuesto hermano, que suele identificarse con Anteros.⁴⁶ En tal juego de correspondencias y analogías, el castigo que la propia Venus recibe por su adulterio de antaño con Marte, al decir de Lope (vv. 654 y ss.), tiene su correlato, indistintamente, en Apuleyo, aunque también esté presente en otras fuentes clásicas (como en las *Metamorfosis* de Ovidio, IV, 171 y ss.). Con todo, se percibe una *variatio* relevante, es decir: Venus, en *El Amor enamorado*, achaca esta desmedida burla a Diana,⁴⁷ mientras que en el *Asinus* los reproches y ajustes de cuentas se dirigen directamente a Cupido (V, 30).

En este marco, Lope recreará, más adelante, el motivo en palabras de Diana en aras de complacer a Febo, vengándolo (vv. 191 y ss.)⁴⁸ De esta forma, al comienzo de la Jornada tercera, Cupido se encuentra de *amor herido* (vv. 1932

46. «... et uocat [Venus] confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium, qui malis suis moribus contempta disciplina publica flammis et sagittis armatus [...] 'per ego te' inquit 'maternae caritatis foedera deprecor, per tua sagittae dulcia uulnera, per flammae istius mellitas uredines uindictam tuae parenti, sed plenam, tribue et in pulchritudinem contumacem seueriter uindica ...» (pp. 42-44); y «... uelim ergo scias multo te meliorem filium alium genituram, immo ut contumeliam magis sentias aliquem de meis adoptaturam uernulis, eique donaturam istas pinnas et flammam et arcum et ipsas sagittas et omnem meam supellectilem, quam tibi non ad hos usus dederam: nec enim de patris tui bonis ad instructionem istam quicquam concessum est.» (p. 84). La recriminación de Venus a Cupido está presente, igualmente, en el prólogo de *La Selva sin amor*, en palabras de la diosa de Pafos (Lope de Vega, *Poesía*, V, ed. A. Carreño, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004, pp. 655 y ss.).

47. 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.
(p. 107)

48. Por esta luz que recibo,
Febo, de tus claros rayos,
y que doy por tantos siglos
doce veces a los años,
que he de hacer que el mal nacido
rapaz, por quien le aborrezca,
de amor se abraza a sí mismo.
Tú verás enamorado
al Amor, nuevo prodigio
al mundo; que esta venganza
será por los mismos filos ...
(p. 173)

y ss.);⁴⁹ y así se lo confiesa a su madre (vv. 2147 y ss.), en una suerte de *retractatio* apuleyana.⁵⁰ Con todo, salvo este detalle, la directriz esencial aquí apuntada la aborda Apuleyo en v. 30: «... et ipsam matrem tuam, me inquam ipsam, parricida denudas cotidie et percussisti saepius et quasi uiduam utique contemnis nec uitricum tuum fortissimum illum maximumque bellatorem metuis ...» (p. 84). Por otra parte, el castigo que Venus solicita de Cupido es parejo al que encontramos en el polígrafo africano tanto por el contenido como por su tono vehemente y sentencioso. No obstante, advertimos una nueva modificación. Si en éste, un *monstruo* horrendo debía enamorarse de ella,⁵¹ aquí un ser que no se menciona experimentará las mieles del amor, pero sin ser correspondido: «Enamorando / della a quien ella no quiera», dice Venus a su hijo (vv. 668-669).⁵² En ambos textos, Cupido no podrá complacer a su madre, quien se irrita con éste por su falta de eficacia. Se lo habrá de reprochar la propia Venus en el arranque de la Jornada segunda (vv. 998 y ss.).⁵³

49. ¿Qué venganza del cielo,
qué ira de sus dioses soberanos,
con envidioso celo
del imperio que tengo en los humanos
pena me dio tan nuevamente fiera,
que, siendo el mismo Amor, de amores muera? ...
(p. 174)

50. Puesto que nunca habría acometido tal confesión Cupido en dicho texto:
Pregunté la causa
del nuevo vigor;
respondióme el alma,
madre, que era yo;
de suerte, señora,
que yo mismo soy
el amor que tengo,
pues muero de amor.
(p. 184)

51. En efecto, tanto en el texto de Lope como en el de Apuleyo, Cupido es comparado a un *monstruo*. En el primer caso, Febo lo señala así cuando está hablando con Diana (v. 1881). El polígrafo africano había enfatizado esta idea al decir de Apolo en su críptico oráculo (*Met.* IV, 33): «... nec speres generum mortali stirpe creatum, / sed saeuum atque ferum uipereumque malum / quod pinnis uolitans super aethera cuncta fatigat / flammaque et ferro singula debilitat, / quod tremat ipse Iouis quo numina terrificantur / fluminaque horrescunt et Stygiae tenebrae» (p. 46).

52. Apuleyo, a su vez, hará decir a la diosa de Pafos (*Met.* IV, 31): «... idque unum et pro omnibus unicum uolens effice: uirgo ista amore fragrantissimo teneatur hominis extremi, quem et dignitatis et patrimonii simul et incolumitatis ipsius Fortuna damnauit, tamque infimi ut per totum orbem non inueniat miseriae suae comparem» (p. 44). El tono irónico y vehemente del reproche, en estilo directo, está también en consonancia con otro pasaje de las *Metamorfosis* (V, 29): «honestae inquit haec et natalibus nostris bonaeque tuae frugi congruentia, ut primum quidem tuae parentis immo dominae praecepta calcas, nec sordidis amoribus inimicam meam cruciases, uerum etiam hoc aetatis puer tuis licentiosis et immaturis iungeres amplexibus, ut ego nunc scilicet tolerarem inimicam ...» (p. 84).

53. ¡Oh, qué bien me obedeciste!
En obligación te estoy.
Gracias, Cupido, te doy
del cuidado que tuviste;
alta venganza me diste
si, después que me partí,
Dafne se burla de mí,
y a su Diana siguiendo,

La humanización de los dioses, dominante en Apuleyo, se hace, una vez más, perceptible en Lope, de manera que Cupido se lamenta, como un niño, por las amonestaciones de Venus (vv. 1068-1069): «Selvas de Arcadia, montes y riberas, / yo soy Amor. Mi madre me ha reñido» (p. 131). Así las cosas, en una nueva *retractatio* —a modo de *inversión* paródica—, Cupido le pedirá a su madre que le ayude, tras haber caído inexorablemente en el amor (vv. 2181-2184): «Dile que me quiera, / si tu hijo soy. / De mí no se queje / ningún amador» (p. 186). Si Psique se rinde ante el afecto de Cupido, en cambio, aquí Sirena prefiere a Alcino en vez de la compañía del dios (vv. 2191 y ss.). Venus, por su parte, le hace ver su postura arrogante por no aceptar los galanteos de su hijo (vv. 2228 y ss.).

En tal recreación temática, imágenes referidas a la luz, la cera, la vela y el fuego, símbolos de la pasión y el enamoramiento, tienen su correspondencia, igualmente, en el *Asinus*. Con todo, dicha imaginería está asociada, al tiempo, en el dominio petrarquista, a la mariposa abrasada a causa del amor (en un recuerdo lejano, a su vez, de la iconografía del mito). Lo habrá de sellar verbalmente el propio Cupido enamorado en los versos 1962-1967,⁵⁴ en una evocación del motivo tratado en otra ocasión por Lope de Vega (concretamente en *La viuda valenciana*), aunque circunscrito, sobre todo, al motivo de la contemplación.⁵⁵ En dicho contexto, el trasfondo imaginario rememora, en síntesis, la luz con la que Psique decide, no sin reticencias y temor, alumbrar a Cupido a fin de contemplarlo. En esta conocida escena de gran predicamento durante los Siglos de Oro, el dios acaba quemándose con la simbólica *linterna*, quedando preso, en fin, de la pasión ardiente, según el texto

por las selvas anda huyendo
de los hombres y de ti.
Gustarás de que me afrente
con soberbia presunción,
y te haya dado ocasión
para ser inobediente (...)
Quien tantas almas enciende
de mi hijo no se alabe,
pues que vengarme no sabe
de una mujer que me ofende ...
(pp. 128-129)

54. Cual suele en blanda cera
arder la luz y consumirse luego,
en mi abrasada esfera
soy alimento de mi propio fuego,
siendo en la cera, que mi fin recela,
mi propio ardor el alma de la vela.
(p. 176)

Para el motivo de cuño petrarquista, véase G. Cabello Porras, «La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea o el drama espiritual que se combate dentro de sí», en *Ensayos sobre Tradición Clásica y Petrarquismo en el Siglo de Oro*, Universidad de Almería, Almería, 1995, pp. 65-108.

55. En un contexto distinto, en el Acto I de *Arauco domado*, se evocan, al decir de García, unos referentes similares, como la vela encendida o la espada. Entre tanto, éste contempla a Rebolledo y lo despierta (pp. 780 y 782).

apuleyano (*Met.* V, 23).⁵⁶ En una *variatio* respecto al modelo latino, Cupido cree que, seguramente, ha podido herirse con sus propios atributos (vv. 2159 y ss.).⁵⁷ La simbología apuntada, de cuño neoplatónico, se ve complementada en virtud de una lectura erotodidáctica en relación al *amor per oculos* (vv. 433-442), según se observa en palabras de Aristeo, estando en compañía de Corebo (vv. 425-445).⁵⁸

Conjugado con estos motivos, en un nuevo paralelismo con Apuleyo, se evocará la fuerza de la Fama, que divulga las virtudes y cualidades de los personajes. Así nos lo hará saber Dafne, sintiéndose destronada, como Venus hiciera con Psique (vv. 760 y ss.), en una nueva *inversión* de Lope.⁵⁹ También en el pasaje del *Asinus* (si bien es un motivo aplicable a otras fuentes clásicas, como en la *Eneida*), la Fama se propaga, de suerte que se llega a convocar

56. «... sed dum bono tanto percita saucia mente fluctuat, lucerna illa, siue perfidia pessima siue inuidia noxia siue quod tale corpus contingere et quasi basiare et ipsa gestiebat, euomuit de summa luminis sui stillam feruentis olei super umerum dei dexterum. hem audax et temeraria lucerna et amoris uile ministerium, ipsum ignis totius dominum aduris, cum te scilicet amator aliquis, ut diutius cupitis etiam nocte potiretur, primus inuenerit! sic inustus exiuit deus uisique detectae fidei colluuit prorsus ex oculis et manibus infelicissimae coniugis tacitus auolauit» (p. 76).

57. Del aljaba pienso
que se me cayó,
yendo a recostarme,
algún pasador,
y por este lado
de suerte me hirió
que Amor, que era uno,
se ha partido en dos ...
(p. 185)

58. Vi, Corebo, en unas fiestas
a Dafne, donde excedía
cuantas damas aquel día
las adornaron compuestas.
Como el diamante al rubí,
como la rosa a la flor,
y el ámbar a todo olor,
vencer a todas la vi.
Todos los sentidos di
al primero movimiento;
y viendo mi entendimiento
tan dulce imaginación
solicitó su atención
por la vista el pensamiento.
Rendíle, en fin, por los ojos
cuanto supo y pudo amor,
como suele al vencedor
el rendido los despojos;
mas creciendo los enojos
de una pena tan siuave,
rompió el secreto la llave.
(pp. 93-95)

59. La fama, desde nosotras
con mil lenguas importunas
quita los ecos de unas
para ponerlos en otras;
ya se junta todo el valle
para dalle el parabién [a Apolo].
(p. 114)

un considerable número de personas con vistas a contemplar tal maravilla (en este caso, la belleza de Psique, parangonable a la de Venus). Se observa en IV, 29: «... sic immensum procedit in dies opinio, sic insulas iam proximas et terrae plusculam prouinciasque plurimas fama porrecta peruagatur. Iam multi mortalium longis itineribus atque altissimis maris meatibus ad saeculi specimen gloriosum confluebant». (p. 40).

Junto al tratamiento de Amor y su complejo universo, la plasticidad de las imágenes se hace bien palpable. Ocurre con la referencia a los dioses ostentando sus carros —recuerdo de paralelos iconográficos—,⁶⁰ a modo de supremo atributo (vv. 305 y ss.). Tal es el caso del de Apolo, afín, en cuanto al motivo, al de Venus en Apuleyo, que dotaba a la obra de una atractiva y efectista espectacularidad visual. Precisamente éste último lo evoca, a este tenor, Lope, en palabras de Cupido (vv. 681 y ss.).⁶¹ El motivo trae a la memoria, salvando las distancias, tanto un nuevo texto del *Asinus* (IV, 31), si bien se suprime, respecto a la versión vernácula, el cortejo de Nereidas y otros seres de naturaleza pareja,⁶² como la representación del mismo en el primer *intermezzo* de la *Cofanaria*. En cualquier caso, se trataba de un motivo grato a las versiones señeras que reelaboraron la leyenda.

Tal tratamiento visual se evidencia, a su vez, en otras imágenes míticas, lo que propicia, en ocasiones, una posible *contaminatio* de fuentes. Nos referimos, por ejemplo, a la alusión al «fiero animal impío», es decir, la serpiente (v. 66), amplificada en versos posteriores. Si bien el motivo se localiza en el pasaje de Ovidio sobre Dafne, en cambio, la descripción más pormenorizada del monstruo, en virtud de la *amplificatio*, recuerda un apunte de Apuleyo, aunque aquí se resuelve, una vez más, en un marco paródico. Con todo, el motivo fue bien conocido en el contexto italiano. A este tenor no deja de tener interés que figuren varias serpientes, de naturaleza similar, en el *intermezzo* quinto de la *Cofanaria*. Y más cercano aún a la estrategia de Lope se nos presenta el tercero de *La Pellegrina* (1589), de Girolamo Bargagli, a cargo de Bernardo Buontalenti, que nos muestra, igualmente, la ferocidad de la serpiente, el miedo que infunde a los lugareños y la plena apoteosis de Apolo.⁶³ En el caso de Lope, el motivo lo recuerda Bato (vv. 134 y ss.), en

60 En efecto, la presencia de ambos carros en un mismo diseño es un motivo conocido en representaciones artísticas, como figura en un grabado de Verino sobre boceto de Rafael (véase *The Illustrated Bartsch*, ed. S. Boorsch, 29, p. 181).

61. Pues si es venganza discreta,
ata con cintas de nácar
al carro de oro las bellas
palomas de jazmín puro;
vuelve a tu luciente esfera,
que yo la pondré por obra.
(p. 109)

62. «... adsunt Nerei filiae chorum canentes et Portunus caeruleus barbibus hispidis et grauis piscosus sinu Salaciae et auriga paruulus delphini Palemon; iam passim maria persultantes Tritonum cateruae hic concha sonaci leniter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obsistit inimici, alius sub oculis dominae speculum progerit, curru biuges alii subnatant. talis ad Oceanum pergentem Venerem comitatur exercitus». (p. 44)

63. Véase G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, pp. 157 y ss.

una descripción que volverá a desarrollar en los versos 157 y siguientes.⁶⁴ Especial énfasis pondrá este personaje, además, en su amenazante boca (vv. 187 y ss.) y en su ferocidad, como vemos en el *intermezzo* de *La Pellegrina*, a la hora de devorar, sin piedad, a los indefensos lugareños:

BATO Tres varas tiene de boca.
SILVIA ¿Tres varas?
BATO Sí 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.
(p. 79)⁶⁵

La prolija descripción que hace de la serpiente Lope y también de su peligrosidad no está en consonancia, como se ve, con el efímero esbozo de Ovidio, circunscrito sobre todo a su veneno («ueneno», «pestifero»), en tres momentos (*Met.* I, 438-440, 443-444 y 458-460).⁶⁶ Más bien el proceder de nuestro

64. Alahé,
que la vi sobido en somo
de un cerro, y que tiene el lomo
que de conchas no se ve.
¿No habéis vido la corteza
de un jaspe? Tal es la piel,
como que arrojó el pincel
sobre la naturaleza.
Como murciélago son
las alas, y llenas de ojos
verdes, dorados y rojos,
sin ser ruedas de pavón.
En lo que es dellas más tierno
estrellas se dejan ver
de plata, si puede haber
estrellas en el infierno.
En la reverenda cola
bien puede, Dafne, caber
la tienda de un mercader.
¿Qué digo? ¿Una tienda sola?
(pp. 74-76)

65. Y más adelante, Alcino evocará el letal veneno del feroz monstruo (vv. 269-276):
Entre las fieras hórridas famosa,
que entre los partos de la tierra estimo
por la más estupenda y prodigiosa,
tanto que aun [a] pintarla no me animo,
nació Fitón, serpiente venenosa,
del gran calor del sol y húmido limo,
tanto que por la parte se corría
que en su disforme producción tenía.

66. «Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python, / tum genuit, populisque nouis,
incognite serpens, / terror eras: tantum spatii de monte tenebas»; «... exhausta paene pharetra, /
perdidit effuso per uulnera nigra ueneno»; y «... dare uulnera possumus hosti, / qui modo pestifero
tot iugera uentre prementem / strauimus innumeris tumidum Pythona sagittis» (pp. 24-25).

escritor pudo verse enriquecido gracias a otro texto de Apuleyo —de sesgo folclórico—, en el que se recuerda, al decir de las hermanas de Psique, el peligro que corría ésta última, estando embarazada (Lope alude a este estado, pero extrapolado a la serpiente, vv. 1656 y ss.), ya que los colonos, al parecer, la habían visto merodear por los alrededores (*Met.* V, 17-18).⁶⁷ Seguidamente, Dafne, al igual que Psique (V, 18), se queda sobrecogida ante el horror que le suscita tal peligro: «¡Ay dioses, tanta ruina, / tanto mal, tanto rigor!» (vv. 195-196).⁶⁸ El hecho de hacer ver la realidad de la serpiente mediante información indirecta, según el testimonio de un campesino en virtud del *rumor*, como se aprecia en las palabras de las hermanas de Psique («*et multi coloni quique circumsecus uenantur et accolae plurimi uiderunt ...*»), tiene su correlato en el parlamento de Alcino. Realmente, se está haciendo eco del testimonio de un pastor, testigo privilegiado de las andanzas del monstruo (vv. 213-215): «Antiyer / contaba un sabio pastor / la causa de este rigor» (p. 80).

Partiendo de tales motivos apuleyanos, Lope, como hiciera con Ovidio, no renuncia en ningún momento, a su versión burlesca y lúdica de la materia mítica. Propone, precisamente, una parodia del suicidio circunscrito al personaje del gracioso Bato, quizás como reminiscencia del acometido por Psique en un río, de forma frustrada, o el de sus hermanas desde un peñasco (*Met.* V, 25, 27).⁶⁹ Es decir, se verbaliza la tentativa de suicidio, por el estado de desesperación, pero, finalmente, no tiene lugar (vv. 1090-1097),⁷⁰ aunque sí en el caso

67. «... pro vero namque comperimus nec te, sociae scilicet doloris casusque tui, celare possumus immanem colubrum multinodis uoluminibus serpentem, ueneno noxio colla sanguinantem hiantemque ingluuie profunda, tecum noctibus latenter adquiescere. nunc recordare sortis Pythicae, quae te trucidis bestiae nuptiis destinatam esse clamauit. et multi coloni quique circumsecus uenantur et accolae plurimi uiderunt cum uespera redeuntem e pastu proximique fluminis uadis innatantem. nec diu blandis alimoniarum obsequiis te saginaturum omnes adfirmant, sed cum primum praegnationem tuam plenus maturauerit uterus, opimiore fructu praeditam deuoraturum». (pp. 68-70). Frente a su modelo, la versión de Cortegana, en sus distintas ediciones, viene a soslayar, en cambio, la descripción minuciosa de la serpiente, sobre todo, en relación a sus fauces y el mortal veneno (V, 4).

68. La narración del autor latino pone, igualmente, de relieve tal actitud: «tunc Psyche misella utpote simplex et animi tenella, rapitur uerborum tan tristium formidine ...» (p. 70).

69. Los pasajes de Apuleyo circunscritos a la inmolación de los personajes son los siguientes: «Psyche uero humi prostrata et, quantum uisu poterat, uolatus mariti prospiciens extremis affligebat lamentationibus animum. sed ubi remigio plumae raptum maritum proceritas spatii fecerat alienum, per proximi fluminis marginem praecipitem sese dedit. sed mitis fluuius in honorem dei scilicet qui et ipsas aquas urere consuevit metuens sibi confestim eam innoxio uolumine super ripam florentem herbis exposuit» (p. 78); y «... necdum sermonem Psyche finierat, et illa uesanae libidinis et inuidiae noxiae stimulis agitata, e re concinnato mendacio fallens maritum, quasi de morte parentum aliquid comperisset, statim nauem ascendit et ad illum scopulum protinus pergit et quamuis alio flante uento caeca spe tamen inhians ... [...] nec setius et ipsa fallacie germanitatis inducta et in sororis sceleratas nuptias aemula festinauit ad scopulum inque simile mortis exitium cecidit» (p. 82).

70. ... ¿De cuál peñasco arrojado
me dará fin este río,
que aun de morir desconfío,
según nací desdichado?

de las envidiosas hermanas en el modelo. Y, a modo de broche de su obra, Lope acudirá tanto al motivo del casamiento de los amantes Alcino y Sirena (vv. 2678-2680),⁷¹ que recuerda el desenlace final de *Metamorfosis*, VI, 24, como a la parodia del *concilium deorum* (vv. 2732 y ss.), con la intervención final de Júpiter (presente también en Minturno) para reestablecer la armonía entre los dioses. De hecho, con su presencia —de gran atractivo y espectacularidad en la puesta en escena—, amonestará a Venus, al tiempo que resuelve así el conflicto, como un *deus ex machina*.⁷² El pasaje trae a la memoria el motivo apuleyano, también ubicado al final de la obra (*Met.* VI, 23), con la salvedad de que Júpiter habrá de legitimar, en Lope, el enlace amoroso, pero no el que deseaba Cupido: «... quo metu statim completo caelesti theatro pro sede sublimi sedens procerus Iuppiter sic enuntiat: 'dei conscripti Musarum albo, adolescentem istum quod manibus meis alumnatu sim profecto scitis omnes ...'» (p. 112). E incluso se menciona, por último, el detalle de la ambrosía, recordada por Apuleyo en *Met.* VI, 23 (si bien goza de importancia en otras fuentes) como bebida regalada a Psique por los dioses por su firme casamiento con Cupido. En la versión de Lope, claro está, se evocará, una vez más, en un contexto humorístico entre Silvia y Bato (vv. 2993 y ss.).⁷³

LA CULMINACIÓN DEL PROCESO: DE LOS MODELOS A LA INTEGRACIÓN DE OTROS ELEMENTOS DE LA TRADICIÓN CLÁSICA

Con vistas a concluir, procederemos a hacer unas últimas observaciones en relación a otros aspectos vinculados a la materia clásica, integrados por Lope en la doble directriz apuntada, es decir: la matriz ovidiana y el enriquecimiento

Este es bajo, éste eminente,
éste aun no me da lugar.
Tal estoy que no he de hallar
peñasco que me contente ...

(p. 132)

71. Al decir de Diana: «Lo que importa es casar los dos amantes, / que puede ser que intente un desvarío / en los que menos pueden» (p. 211).

72. JÚPITER
Dioses, ¿queréis, por ventura,
con tan recios desagrazos,
desconcertar la armonía
de los cielos soberanos?
Tú, Venus, desde el tercero
quieres oponerte al cuarto,
Príncipe y Rey de la luz
del estrellado teatro? ...

(p. 215)

73. SILVIA
Nunca del Amor fue escasa
la mano. Aquí comerás
ambrosía.
BATO
Por jamás
supe yo qué era ambrosía.
Dí que me den ollería,
que deso conozco más.

(pp. 206-207)

axial apuleyano en relación al Amor y su entorno. Sin ánimo de desarrollarlos todos, sí pondremos de relieve, en cambio, dos estrategias principales, que reflejan el dominio de tal práctica por parte de Lope. Éstos son la inserción de recursos de géneros clasicistas, a fin de recrear tal mundo arcádico, como el himno pagano o la elegía, en consonancia con el tono de la obra;⁷⁴ y la proliferación de mitos heterogéneos, que complementan los dos fundamentales, al hilo de la trama. Precisamente, la obra arranca con una escena, a modo de pórtico de entrada, en la que Sirena, en su afán de huir, invoca a Júpiter mediante una plegaria (vv. 1 y ss.).⁷⁵ En este *poder igualatorio del amor*, como los humanos, procederán, de la misma forma, los dioses, de manera que Febo implorará, con desesperación, a su hermana en virtud del estilema himnico «Ven, Diana, ven, hermana» (v. 1866) para luego pasar a la *invocatio* (vv. 1872 y ss.) con vistas a que la divinidad finalmente le asista (en una reelaboración del motivo del *praesens deus*):

Luna, de la tierra espejo,
y del cielo resplandor,
en quien la noche se toca,
y se miran las estrellas,
si la luz que en ti y en ellas
infundo Sol te provoca,
óyeme en la tierra Febo.
(p. 171)

Junto a los estilemas himnicos, el tono élego se hace palpable mediante motivos relacionados con el *servitium amoris*. Confesará, pues, Alcino a Sirena que decide actuar como su fiel esclavo a causa del ávido amor que siente por ella (vv. 2486-2487). En esta variante elegiaca, Venus, al conversar con Cupido, alude, a la par, a sus desgraciados amores con Adonis (vv. 661 y ss.).⁷⁶ A tenor de tal contexto, la desgracia se hará presente, en consecuencia, en diferentes

74. Lope había recreado, además, otros géneros, como el epitalmio o el epigrama, en sus diversas variantes (entre ellas, el epitafio); véase Th. Deveny, «Lope de Vega y epitalmio», *Hispanófila*, XXX, 1 (1986), pp. 1-25; R. Núñez, «El epigrama en la obra de Lope de Vega hasta 1609», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 283-296; y E. del Río, «La presencia del epitafio en la obra poética de Lope de Vega», *La Torre*, IX, 31 (2004), pp. 27-44.

75. Júpiter, sacra deidad,
piedad, si no falta en vos,
que dejaréis de ser dios
si os faltase la piedad.
Blasón de la majestad
es tenerla, aunque castigue
y a que la espere me obligue ...
(p. 63)

76. 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.
(p. 108)

situaciones relacionadas con el amor. La Aurora, por ejemplo, símbolo del amanecer mitográfico, no figurará, como en otras ocasiones, acompañando el dulce y feliz despertar de los amantes. De esta forma, Febo, no correspondido, se refiere a ella, sin concederle este privilegio (vv. 1920 y ss.):

Pues prosigue tu carrera,
Luna de los ojos míos.
Pisen tus ruedas de plata
los celestiales zafiros,
que ya se mira el Aurora
coronada de jacintos,
y las flores en los prados
y las aves en los nidos
hacen salva a su lucero
con las hojas y los picos,
para que mi carro de oro
trueque por el griego el indio.
(pp. 173-174)

Y al experimentar Cupido la misma pasión amorosa que Febo —en una *inversión* del mito de Dafne en virtud del motivo apuleyano—, se propone arrojar su flecha al laurel, testigo de su amor. Sin embargo, el dios del Sol lo protege, a modo de *monumentum* sacro, e impide tal acción (vv. 1980 y ss.), puesto que «ya corona / césares, capitanes y poetas» (v. 1998). En tono burlesco, Lope viene a parodiar el tópico elegiaco de la *conclamatio* en el v. 2012, en palabras de Febo: «¡Llorad, pastores, que el Amor se muere!». Por esta razón, Cupido convocará a todos los seres para que contemplen al Amor enamorado. Ello conlleva, claro está, la entrega de sus atributos a su amada Sirena, prueba irrefutable de que se encuentra inevitablemente vencido por sus propias armas (vv. 2030 y ss.).⁷⁷ El resultado es, por tanto, una lectura paródica de la *transformación de los amantes*, que le llevará a Cupido a formular expresiones como «Sirena es yo» (v. 1972) o «ella sola es Amor; ella enamora» (v. 2037). De esta forma, la joven se convierte en un *Cupido femenino*, en tanto que él llega a ostentar la condición de «Amor que fue de amor vencido» (v. 2040).⁷⁸

77. ¿Qué tal venganza he dado?
Aves, fieras, pastores,
venid a ver a Amor enamorado.
Ya di los pasadores,
el arco y la cadena
a la bella Sirena.
(p. 179)

78. El verso, enmarcado en la tradición del motivo, recuerda el herreriano «... el Amor, de propio amor herido» del poema *Con pena eterna y con dolor crecido* (v. 5), inserto en *La Psique* de Juan de Mal Lara (cfr. Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, p. 232). Por otra parte, la confusión de identidades, en un contexto paródico, al margen del amor, se hace palpable en diferentes textos de nuestra obra. Lo comprobamos en el caso de Sirena, que confunde a Bato con personajes como los sátiros, faunos o centauros (vv. 2302 y ss.):

SIRENA ¡El habla!
¡Cielos, qué animal tan fiero!

Junto al amor, el tema de la contemplación de la belleza, apuntado en Apuleyo, cobra un nuevo sesgo en Lope, entre otras cosas, mediante el motivo de la filautía y el mito ovidiano de Narciso. Lo recordará Alcino, dirigiéndose a Sirena (vv. 103 y ss.):

Beberás
 en búcaro de corales;
 ya que a recibirla sales
 para ser cristal en rosa,
 no heredes, fuente dichosa,
 la lisonja de Narciso;
 pero ya tarde te aviso,
 que es la causa más hermosa.
 Ya que su boca a tus hielos
 hizo tan alto favor,
 no dejes beber, pastor,
 que me matarás de celos;
 luego te convierte en hielos,
 siendo en tu campo sereno
 copa de ardiente veneno,
 y agua de ámbar para mí.
 (pp. 72-73)⁷⁹

Además de la belleza, la música, como elevación del espíritu y componente lúdico, tiene igualmente su presencia en el texto (al igual que sucedía en obras del vuelo de la *Cofanaria*). Se observa en el canto de las ninfas Dafne y Sirena, parangonable al de Orfeo, según Bato, en un motivo evocado en numerosas ocasiones por los pastores por su efecto consolatorio (vv. 1171-1177):

Por mejores
 en todas gracias, de flores
 los cabellos coronaron
 de Dafne y de Sirena,
 que cantando las dos creo
 que pudieran, como Orfeo,
 suspender la eterna pena.
 (p. 137)

BATO Sático o fauno, ¿qué quieres?
 SIRENA ¿Tan presto te vengas, Venus?
 BATO Que no soy sastre ni macho.
 ¿Eres centauro?
 ¡Esto es bueno!

(p. 191)

⁷⁹ En otro pasaje, en relación al mismo tema, Dafne evocará el mito de Narciso (vv. 541-546):

Si un hombre fuera Júpiter segundo,
 rey del supremo imperio,
 o por este hemisferio
 tuviera la belleza de Narciso,

Pero no da lugar Lope, ya en una fase avanzada de su vida, a la construcción de un mundo idílico. Más bien los defectos de los personajes míticos se hacen palpables, en un fidedigno reflejo de la imperfección de la vida protagonizada sea por dioses o por humanos. Así Cupido, en su agria discusión con Apolo, le dice que habrá de convertirse en un nuevo Faetonte, dada su *hybris* y osadía (vv. 994-997): «Si eres Sol, serás Faetonte, / que para fuerzas de amor / ni valen hielos ni soles» (p. 128). El propio Febo, frustrado en su agónica y angustiosa desesperanza al contemplar cómo Dafne se ha transformado en laurel, evocará el mito de los osados gigantes y los titanes (vv. 1763 y ss.).⁸⁰ Y en otra ocasión, Alcino le dice a Sirena que no presenta una naturaleza parangonable a Tifón o a Japeto (vv. 2455-2458), en tanto que Cupido amenazará a Diana con el sufrimiento por su amor dirigido a Endimión (vv. 2619): «¡Vive el cielo que has de arder / de amores de Endimión, / si tanta contemplación / poderosa puede ser!» (p. 208). Por tales razones, la diosa Temis, en palabras de Bato a Silvia, no brillará con su valor habitual en calidad de Justicia divina —como sería esperable en una Edad de Oro—, sino que habrá de derivar por otros senderos, como el de la profecía (vv. 1663 y ss.).⁸¹ En ausencia de este orden armónico, viene a reinar, como contrapunto, un mundo de predicciones y vaticinios, de suerte que tienen cabida hechos fabulosos de la mano de hechiceras en la línea de Apuleyo o Petronio, aunque también con un perfil parejo a otros personajes fabulosos del teatro italiano, según se ve en la Maga del cuarto *intermezzo* de *La Pellegrina*. En dicho contexto encontraremos la parodia de la transformación de Sirena en agua, en un guiño ovidiano (vv. 2495 y ss.), en tanto que Silvia aparece convertida en una especie de maga, parangonada a Circe y Medea, al decir de Bato (vv. 1540 y ss.).⁸² En este universo de apariencias y realidades,

le tuviera en los céspedes que piso.
 Aborrezco los hombres, esto es cierto.
 (p. 101)

80. Produce, Tierra, gigantes,
 que intrépidos otra vez
 intenten aposentarse
 en el alcázar eterno,
 de donde arrojados bajen.
 ¡Poned montes sobre montes,
 oh terrígenas titanes,
 y matadme a mí el primero,
 si hay hombres que dioses maten!
 (p. 166)

81. Tanto [en cuanto al mal año] que, temiendo el daño,
 a que consulten obliga
 la diosa Temis, y dice
 que ha de comer soldemente
 toda mujer que no siente
 qué es amor.
 (p. 161)

82. Silvia, tú eres hechicera;
 que desde aquello del lobo,
 no es posible que no seas
 o la hija del Sol, Circe,
 o la de Colcos, Medea.
 (p. 203)

