

CAPÍTULO 2

ADONIS Y VENUS

1.- INTRODUCCIÓN

Adonis y Venus es la primera de las obras dramáticas lopescas de asunto mitológico que se conserva y la primera, también, de las siete que abarcará el presente estudio. Es una obra de juventud; Morley y Bruerton⁵⁴ la sitúan entre 1597 y 1603, afirmando asimismo que probablemente estemos ante el libreto para una ópera, a juzgar por la corta extensión y la variedad métrica utilizada. Guiseppe Grilli⁵⁵ acepta la propuesta de datación de Morley y Bruerton, pero apunta algún dato adicional:

La obra viene tradicionalmente fechada entre 1597 y 1603 y, en todo caso, aparece entre los primeros sesenta títulos reseñados en *El peregrino en su patria* (Sevilla, Clemente Hidalgo 1604, cuya aprobación signada por Tomás Gracián Dantisco es de 1603). Cf. la ed. de J. B. A Valle-Arce en Clásicos Castalia, Madrid, 1973. Las referencias indirectas al tema de los contrastados amoríos con Elena Osorio [...] tal vez podrían adelantar el término *post quem* un año o dos.

En cualquier caso la obra no se ve publicada hasta 1621, en la *Decima sexta Parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, parte

54. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968 (versión española de María Rosa Cortés), p. 236.

55. «Lope de Vega y su fábula de *Adonis y Venus*», *Anuario Lope de Vega*, IV, 1998, p. 127, n.1.

–curiosamente– en la cual se publican la mitad de las obras mitológicas del autor madrileño que nos han llegado.

En la dedicatoria de esta, llamada por el autor, tragedia al duque de Pastrana, se hace referencia a su representación en la corte⁵⁶, destino que tuvo al menos la mitad del repertorio mitológico lopesco⁵⁷. La responsabilidad de la representación palaciega debía imponer a nuestro autor, necesariamente, un esfuerzo notable por agradar a tan eximia audiencia. Por ello afirma Michael McGaha que

Adonis y Venus es radicalmente distinta de las otras comedias que Lope había escrito hasta ese momento. Muy cuidadosamente estructurada, rica en lirismo y en la variedad de formas métricas que emplea, bastante más breve que la mayoría de las comedias lopescas e incorporando los efectos especiales más espectaculares que el dramaturgo había empleado hasta entonces, *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»⁵⁸.

56. «*El premio de la hermosura* fue representada en el Parque de Lerma el lunes 3 de noviembre de 1614, haciendo los principales papeles el príncipe heredero (que luego fue Felipe IV) y sus tres hermanos, es a saber, el infante don Carlos, la reina de Francia, doña Ana de Austria, y la infanta doña María, asistidos por las principales damas de la Corte. Hemos de suponer, pues, que estos mismos ilustres actores, puesto que no pueden imaginarse otros de igual o mayor alcurnia, representaron en otra ocasión la tragedia de *Adonis y Venus*», Marcelino Menéndez y Pelayo, «Observaciones preliminares» en *Obras de Lope de Vega*, vol. XIII, BAE 188, Madrid, Atlas, 1965, p. 204.

57. *El vellociono de oro*, muy probablemente *El Perseo* y *El amor enamorado*, como se indicará en los capítulos correspondientes.

58. «Las comedias mitológicas de Lope de Vega», en Ángel González, Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez (eds.): *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Madrid, Cátedra, 1983, pp.71-72.

Aun admitiendo estos presupuestos, será más interesante, al menos en lo que al presente trabajo se refiere, el análisis de los mecanismos que el autor madrileño empieza a poner en juego para la recreación de fábulas mitológicas, teniendo en cuenta que está inaugurando un género nuevo en su producción. Aun en el caso de que existiese alguna comedia mitológica anterior que no se haya conservado –en la primera lista de *El Peregrino* aparecen algunos títulos sugerentes– está claro que en este período y con esta obra Lope estaba comenzando, sin duda, sus primeros escauceos con una temática –la mitológica– con la que se debía de sentir todavía algo incómodo. Como se verá más adelante, la confección de la trama y la adaptación de la fábula a su forma dramática sufrirán sensibles modificaciones en composiciones posteriores. Asimismo, los efectos especiales a los que se hace referencia en la cita anterior, se verán no sólo incrementados en cantidad y espectacularidad, sino más integrados además en el desarrollo dramático.

La suerte posterior del texto lo llevó a las prensas de la mano de Hartzenbusch en el tomo cuarto⁵⁹ de la edición que de *Comedias escogidas de Lope de Vega* hizo para Rivadeneyra. Volvió a ver la luz, gracias a Marcelino Menéndez y Pelayo, en el tomo VI de las *Obras de Lope de Vega*⁶⁰, publicadas por la Real Academia Española y fue reeditada por el mismo en el tomo 188 (volumen XIII de las de de Lope) de la *Biblioteca de Autores Españoles*⁶¹, edición por la que se citará en el presente capítulo⁶².

59. Corresponde al tomo LII de la *Biblioteca de Autores Españoles*.

60. Real Academia Española, Madrid, tomo VI, 1986.

61. Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, vol. XIII, BAE 188, Madrid, Atlas, 1965.

62. A pesar de haber sido reeditada modernamente, en el tomo IX de *Comedias* de la Biblioteca Castro, hasta la actualidad no se ha elaborado una edición crítica anotada.

2.- ADONIS Y VENUS. ATALANTA E HIPÓMENES. ORÍGENES DEL MITO

2.1.- Narración de las fábulas

A pesar del título de la obra *–Adonis y Venus–* son, en realidad, dos los mitos que desarrolla más o menos completos, el autor madrileño, el de estos dos personajes y el de Atalanta e Hipómenes. La primera ocasión en que estas dos fábulas aparecen relacionadas es en las *Metamorfosis* de Ovidio, lo que nos da idea ya de que entre las fuentes, directas o indirectas, estuvo sin lugar a dudas el texto del sulmonense. Sin embargo, en el proceso de conformación anterior nunca antes se habían presentado estas fábulas juntas. Por esta razón el presente epígrafe abarcará el desarrollo de ambos mitos por separado.

El personaje de Adonis está íntimamente relacionado con el de Venus, a cuyo nombre va ligado de forma inseparable. No ocurre lo mismo con Venus, diosa con una presencia mucho más frecuente en el universo mitológico grecolatino, y protagonista de muchas otras fábulas, aparte de la que le une al bello Adonis. Éste es el protagonista de un antiguo mito asirio de origen natural, muy relacionado con los ciclos estacionales y el mundo agrario, ya que simboliza el renacer continuo de la vegetación, el crecimiento constante de las semillas. De hecho en los ritos a él tributados en Biblios *–Siria–* y Pafos *–Chipre–*, las fiestas de las Adonias, se solía hacer crecer rápidamente semillas regándolas con agua caliente, de modo que su muerte era tan rápida y fugaz como su crecimiento. A

esto seguía entonces el llanto ritual de las mujeres por el joven prematuramente muerto, simbolizado en esos «jardines».

Este personaje responde a un mitema muy común, el de la divinidad caracterizada por su belleza que muere joven y de forma violenta, como el sirio Tammuz, o los egipcios Atis u Osiris, para luego volver a la vida de la mano de una gran diosa, en este caso Venus.

El origen de Adonis hay que buscarlo en la fábula de Mirra (o Esmima). Esta joven, hija del rey Cíniras de Chipre⁶³ recibe en su persona el castigo por una ofensa cometida por su madre (Cencreide)⁶⁴ a la diosa Afrodita⁶⁵. El castigo que le inflige la diosa es suscitar en ella un deseo incestuoso por su padre, el rey, que lleva a la joven a intentar suicidarse, para evitar un acto tan impío. En el momento en que está a punto de morir ahorcada la descubre su nodriza Hipólita, quien comprende que la causa de su pena es el amor. Sumamente preocupada por satisfacer y consolar a Mirra,

63. Aquí las tradiciones disienten y podemos encontramos con que el nombre del rey es Cíneras, Fenix o Tías, y que su reino es Pafos, en Chipre, Biblos o Siria.

64. El tema de la ofensa a la divinidad que tiene como consecuencia el castigo de los hijos –habitualmente hijas– es bastante común en la mitología grecolatina: la cólera de Ártemis hacia Agamenón se traduce en el sacrificio –no consumado– de Ifigenia, como única vía para permitir la partida de los barcos aqueos hacia Troya; Hesíone, hija del rey troyano Laomedonte, también se expone al sacrificio, por haberse negado éste a pagar a Posidón y a Apolo el dinero pactado por la construcción de la muralla de Troya; otro tanto sucede con Andrómeda, expuesta al monstruo marino por la soberbia de su madre, Casiopea, mito que además recoge Lope de Vega en su obra *El Perseo*.

65. Venus es el nombre de una antigua divinidad latina, relacionada con el mundo agrario. No será hasta casi el final de la época republicana cuando Roma la identifique con la Afrodita griega. Como en tantos otros casos, es prácticamente el nombre y una versión unificada del mito lo que transmite Roma a la tradición posterior. Por mantener el rigor histórico me referiré, como en los demás casos, a ella con el nombre latino sólo para hablar de versiones latinas y posteriores del mito, sabiendo de cualquier modo, que la referencia es siempre al mismo personaje.

Hipólita le pide insistentemente que le descubra al causante de sus pesadumbres, prometiendo ayudarla a conseguir sus deseos. Mirra la aparta horrorizada, advirtiéndole que la causa de su desasosiego es pecaminosa. Cuando la nodriza infiere, por fin, el verdadero objeto de los deseos de Mirra, se escandaliza e intenta disuadir a la joven, pero viendo que es inútil y esclava de la promesa hecha, se dispone a concertar una cita entre padre e hija. El momento propicio para el encuentro se produce con motivo de unas fiestas en honor de Ceres, fiestas en las que las mujeres deben ofrecer sacrificios durante nueve días a la divinidad, absteniéndose de convivir con sus esposos en ese tiempo. Hipólita aprovecha la ausencia de la reina para ofrecerle a Cíniras su propia hija. Al amparo de la oscuridad –o de la embriaguez– el rey yace con Mirra, quien, durante algunas noches –de cuatro hasta doce, según las tradiciones– sustituye a su madre en el lecho conyugal. La hija de Cíniras, presentada a éste como una joven enamorada en secreto del rey pero que no quiere descubrir su identidad, provoca en éste la curiosidad y una de las noches acerca una luz al rostro de la muchacha para descubrir horrorizado que ha mantenido, sin saberlo, relaciones sexuales incestuosas. Al darse cuenta, la primera reacción de Cíniras es matar a Mirra con su propia espada, que pende sobre la cama, pero la muchacha huye de su padre, llevando en su vientre ya a su propio hijo y hermano, de quien Cíniras es padre y abuelo. Nuevamente las versiones del mito difieren. Según algunas Mirra habría sido perseguida por su padre, el cual la habría alcanzado en la cima de una colina –en un lugar indeterminado, pero cercano, evidentemente– y cuando estaba a punto de asestarle el golpe mortal con su espada, Afrodita convierte a la joven en el árbol homónimo y el tajo que divide dicho árbol en dos permite salir a un muchacho de singular belleza, Adonis, que se convierte en protegido de la diosa, que a la postre ha sido la causa primera de su nacimiento. Lo más común es encontrar, sin embargo, una versión más elaborada

de este pasaje. Así, Mirra habría escapado igualmente de la furia de su padre, que no habría logrado alcanzarla, y habría errado sola durante los nueve meses de gestación, recorriendo Arabia y la Panquea, y llegando al país de los Sabeos cuando se encontraba a punto de dar a luz. En este momento la joven se habría encomendado a la divinidad, pidiéndole como castigo que no se la permitiese deshonrar con su presencia ni a los vivos ni a los muertos y que pudiese llorar su pecado eternamente. De este modo fue convertida en el árbol de la mirra⁶⁶. Adonis, pues, nace de una madre ya no humana. Ilitía, diosa de los alumbramientos, Hera⁶⁷ o Ártemis, habrían ayudado a nacer al infante, que nace ya crecido y dotado de una singular belleza.

Afrodita recogió a Adonis, lo escondió en un cofre y lo entregó a la custodia de Perséfone, esposa de Hades y soberana de los reinos infernales. Ésta, curiosa por conocer el contenido del cofre, lo abrió, descubriendo dentro al niño, al cual crió en su palacio. Sin embargo, Afrodita, quien se había enamorado perdidamente del joven a causa del roce accidental de una de las flechas de su hijo, Eros⁶⁸, reclamó airadamente la custodia de Adonis. Perséfone, enamorada a su vez también del joven, se negó a devolverlo a Afrodita y hubo de ser Zeus quien terciara en el asunto. Mas éste, viéndose incapaz de decidir en una cuestión tan delicada nombró a la ninfa Calíope como juez. Calíope interpretó que ambas diosas tenían igual derecho sobre el joven y que pasaría con cada una de ellas un tercio del año, dejando un tercio al libre arbitrio del propio Adonis. El uso abusivo por parte

66. La mirra, árbol procedente de Arabia y Abisinia, se caracteriza por exudar una sustancia rojiza y olorosa, en forma de lágrimas.

67. La Juno Lucina latina.

68. En la aljaba del dios niño se contenían dos tipos de flechas, las de oro producían inmediatamente sentimientos amorosos en aquel que las recibiera, por contra las de plomo hacían nacer el odio.

de Afrodita de su ceñidor mágico, que inducía al joven no sólo a permanecer con ella el tercer tercio del año, sino incluso a faltar al tercio debido a Perséfone, pudo ser la causa de que ésta, sintiéndose agraviada, inspirase el furor de los celos en Ares –amante «oficial» de la lasciva diosa– y provocase que éste, disfrazado de jabalí, atacase a Adonis en el monte Líbano y lo matase ante los ojos de Afrodita. Aunque también pudo ser Apolo, como venganza por la muerte de su hijo Erimanto, cegado por la diosa, a quien había osado contemplar desnuda mientras se bañaba. En cualquier caso el joven muere y Afrodita decide transformar en flor la sangre vertida por su joven y desgraciado amante. También la rosa roja tuvo su origen en la muerte de Adonis, ya que cuando Afrodita corría a socorrerlo se hirió el pie con una espina y su sangre divina coloreó las rosas para siempre. La diosa requirió la clemencia de Zeus, al que pidió que, al menos, Adonis volviese a la superficie a pasar con ella los meses de verano, petición a la que el dios accedió⁶⁹.

El personaje de Atalanta es sin duda curioso, pues parece provenir, en su origen, de dos heroínas homónimas, una de arcadia, famosa por su destreza con el arco y otra beocia, caracterizada por sus cualidades como corredora. Sin embargo, la similitud de las dos jóvenes y la coincidencia en sus atributos –ambas son diestras en actividades

69. En este hecho se puede apreciar muy claramente la relación ritual que se estableció, en época helenística principalmente, entre Adonis y los cambios estacionales. Estos cambios también están íntimamente ligados a una fábula de la que es protagonista otra de las participantes de ésta, Perséfone. Ésta habría sido raptada por Hades, dios de los infiernos y tío suyo (en tanto que hermano de Zeus, padre de la diosa). Démeter, su madre, tras buscarla sin descanso por toda Grecia, imploró la intercesión del padre de los dioses, quien sólo pudo conseguir de su hermano el permiso para que la joven saliese de los infiernos sólo durante una época del año, precisamente la época durante la cual las plantas nacen y están en plena exuberancia, a partir de la primavera.

tradicionalmente asociadas al hombre– provocaron que ya en la Antigüedad aparecieran a menudo como un sólo personaje. Hoy día es común estudiarlas juntas, y muchos autores no diferencian el origen diverso de ambas⁷⁰. La primera es compañera de los Argonautas (como se verá más despacio en el capítulo sobre *El vellocino de oro*), aunque su principal hazaña fue participar en la famosa caza del jabalí de Calidón⁷¹. Esta hija de Yaso (o Íaso) se

70. Pierre Grimal alude a una sola heroína «tan pronto vinculada al ciclo arcadio como relacionada con las leyendas beocias», *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 57; Robert Graves tampoco distingue entre las dos Atalantas, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 326 y ss.; Antonio Ruiz de Elvira, a pesar de reconocerlas diferentes afirma que «son tan atendibles los indicios de que los rasgos de ambas Atalantas perteneciesen a un único personaje legendario (cuya duplicación sería una confusión nacida de las variantes, sobre todo genealógicas), son tan perfectamente compatibles y congruentes los rasgos distintivos de una y otra, y tan prestigiosas las fuentes mitográficas que confunden en una sola las dos Atalantas (Apolodoro) o que hablan de una sola genealogía y de una sola Atalanta, pero con rasgos individuales tomados de la una y de la otra [...] que parece preferible exponer su leyenda como si de una sola Atalanta se tratara, con oportuna referencia a las variantes existentes», *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1982, p. 330. En las propias *Metamorfosis* de Ovidio, como se verá más adelante, aparece el personaje de Atalanta en dos lugares diferentes (la caza del jabalí de Calidón y la carrera contra Hipómenes) sin dar indicación expresa de si se trata de dos personajes diferentes o de uno solo. En cualquier caso, por lo que a este trabajo respecta, éste es un problema menor, puesto que, ya se trate de una o de dos Atalantas, sólo su participación en la carrera contra Hipómenes, su matrimonio y posterior metamorfosis aparecen reflejados en la obra de Lope de Vega y, por tanto, serán objeto directo de estudio.

71. Como consecuencia del olvido del rey Eneo de Calidonia de incluir a Ártemis en sus sacrificios anuales a los dioses Olímpicos, esta diosa castigó al reino con un jabalí gigante que arrasaba todo lo que hallaba a su paso. Ante esta desgracia Eneo convocó a los mejores cazadores y guerreros de toda Grecia, prometiendo la piel de la bestia al que fuera capaz de matar al monstruo. La expedición la dirige Meleagro, hijo del rey, y a la misma se adhiere lo más granado del escenario heroico griego: Los Dióscuros –Cástor y Pólux–, Teseo, Jasón, Anceo, Pirítoos, Peleo y Euritión, Néstor, Admeto... y sobre todo, Atalanta, de la que se enamora Meleagro. Atalanta es además la única mujer de la expedición, al igual que había sido antes también la única fémina del Argos. Tras ser agasajados durante nueve días, y vencer el inicial escepticismo de los cazadores por tener una mujer de compañera, se encaminan por fin en pos del animal. Sufren varias bajas antes de que Atalanta hiera, aunque levemente, al jabalí por primera vez. Anceo,

caracteriza, como se ha dicho por sus habilidades en la caza, así como en la lucha, y por su extraordinaria belleza. La segunda Atalanta, natural de Beocia e hija de Esqueneo, es la que realmente interesa al presente estudio. Es conocida por sus dotes como corredora y por su intención de mantenerse firme a causa del oráculo que le había advertido de que su matrimonio le traería la desgracia de privarla de sí misma. El oráculo al fin, como siempre, se cumple, acabando de paso con sus dos tesoros más preciados, su calidad de invicta corredora y su celosamente guardada virginidad. Desde que el oráculo le informara del peligro que suponía tomar matrimonio se había negado por completo a acceder a los ruegos de sus numerosos pretendientes y había ideado incluso un modo de disuadirlos. A todo aquel que tuviese el deseo de casarse con ella lo retaba a una carrera al final de la cual, si resultaba vencedor podría obtenerla a ella como premio, mas si resultaba vencido, era decapitado por su osadía. Sólo Hipómenes (o Melanión, según otras versiones) consiguió vencer a la veloz joven y, por tanto, casarse con ella, y eso con la imprescindible ayuda de Afrodita, quien le entregó tres manzanas de oro que el joven fue dejando caer sucesivamente mientras corría con Atalanta. Ésta, al pararse a recoger cada una de las manzanas de oro, perdió el tiempo que necesitaba Hipómenes para vencer la carrera. Se celebraron los desposorios pero la alegría de los amantes duró poco.

furioso por el hecho de que haya sido precisamente Atalanta la primera en alcanzar con su lanza a la fiera, intenta desesperadamente matar al animal, que lo hiere mortalmente en la ingle cuando el héroe sostenía un hacha con las dos manos sobre su cabeza. Finalmente es Meleagro quien acaba con el animal y entrega el trofeo (piel y fauces) a Atalanta. Sin embargo los tíos de Meleagro, celosos también por la destreza de la mujer, pretenden tenderle una emboscada y arrebatarse el trofeo, pero el sobrino acaba con ellos. Este hecho provoca, a la postre, la muerte del héroe, cuya vida dependía desde su nacimiento y sin que él lo supiera de un tizón que ardía en la chimenea en el momento en que su madre Altea estaba alumbrándolo. Las Parcas le anuncian que su hijo vivirá en tanto ese tizón no se consuma. De este modo Altea, al conocer el parricidio cometido por su hijo con sus hermanos, y tras pensarlo largamente, arroja el tizón al fuego, causando en el acto la muerte de Meleagro y suicidándose ella misma a continuación.

Hipómenes olvidó realizar un sacrificio en agradecimiento a Afrodita. Cuando ésta estaba decidiendo qué castigo aplicarle al desagradecido joven, éste tuvo la osadía de cometer el sacrilegio de yacer con su esposa en un templo de Cibeles (o en el de Zeus, según otras versiones). Afrodita se terminó de enfurecer con los amantes y los castigó (ella o la divinidad directamente agraviada por el impío acto) metamorfoseándolos en leones, obligándolos de este modo a no tener relaciones sexuales nunca más⁷². Cibeles se apiadó finalmente de los amantes y los honró, unciéndolos a ambos a su carro⁷³.

2.2.- Fuentes del mito⁷⁴

La relevancia de los dos mitos que ocupan el presente capítulo en la tradición grecolatina la prueban la cantidad de autores que, tanto en griego como en latín, prestaron atención a los mismos. En lo referente al tema de los amores entre Adonis y Venus (y la narración previa de la gestación de aquél por Mirra) son Apolodoro en su *Biblioteca* e Higino, con sus *Fábulas*, los autores que más detenidamente tratan el tema. Como en muchos casos, la fijación

72. Durante mucho tiempo existió la creencia de que los leones no se apareaban entre ellos, sino con los leopardos.

73. En algunas versiones se afirma, por el contrario, que el castigo de Afrodita fue, precisamente, suscitar en Hipómenes un súbito e incontrolable deseo de poseer a su esposa cuando ambos pasaban junto al templo de Cibeles, para conseguir, de este modo, que la diosa se enfureciera con los amantes.

74. Como en el resto de los capítulos, no se trata aquí de hacer un listado exhaustivo de todos los autores y obras que han tratado, siquiera tangencialmente, los mitos que son objeto de análisis en el capítulo. Descartando de antemano que éstas sean fuentes directas ni indirectas de Lope, el interés del epígrafe se centra en ofrecer una visión general del desarrollo de ese mito en particular en la literatura clásica para, de este modo, calibrar en su justa medida la transmisión a la tradición posterior. En cualquier caso las *Metamorfosis* de Ovidio, por ser la fuente clásica más inmediata para los argumentos de la mayoría de las comedias mitológicas lopescas, merecen que se les dedique un epígrafe en exclusiva.

definitiva del mito no vendrá sino de la mano de Ovidio, y de sus *Metamorfosis*. Aunque muchos autores, no sólo anteriores, sino posteriores tratan la fábula, ofreciendo, en muchos casos, versiones diversas y, a veces, contradictorias. La lista es extensa; por citar a los más representativos diremos que Propercio, Luciano (*Diosa sir.*), Estrabón, Pausanias, Bión de Atenas, Teócrito, los *Himnos órficos*, Ausonio (*Epit. in Glauc. y Cupido Crucifix*), Clemente de Alejandría (*Protépt*), así como Servio (en sus comentarios a las *Églogas* de Virgilio) dedicaron parte de su atención a los amores entre Afrodita (Venus) y Adonis.

Por lo que respecta a Atalanta, la lista es aún más amplia, ya que este personaje, como se ha indicado antes, participa en más aventuras míticas que Adonis. Dos sucesos tan importantes como la expedición del Argos y la caza del jabalí de Calidón, contaron con la activa presencia de esta heroína. Ya en el propio Hesíodo (*Eeas*) nos encontramos con referencias a esta mujer, haciéndola allí hija de Esqueneo. Apolodoro, en su *Biblioteca* nos narra tanto la carrera contra Hipómenes como el castigo posterior, citando además a Eurípides (*Meleagro*) en referencia a la presencia de Atalanta en el Argos. Calímaco nos habla de su genealogía en su *Himno a Ártemis* y en su *Himno a Diana*, al igual que hace Teognis. Encontramos datos sobre su actividad cinegética en Diodoro Sículo y en Jenofonte (*Cyneg.*). El narrador por excelencia de la expedición del Argos, Apolonio de Rodas (*Argonáutica*) niega que Atalanta fuera una de las integrantes de la tripulación del Argos, precisamente por las reticencias de Jasón a aceptar a una mujer entre su dotación, por los problemas que pudiesen acarrear los deseos por ésta suscitados entre sus compañeros. Otros autores como Propercio, Museo, Pausanias, Higino (*Fábulas*), Virgilio (*Catalec.*), Ovidio –no sólo en sus *Metamorfosis*, sino también en el *Arte de amar*, en los *Amores*–, Eliano (*Historia Varia*) y Servio (en su comentario a la *Eneida*),

Lactancio (sobre la *Tebaida* de Estacio), los Mitógrafos Vaticanos y Tzetzes (*Milenios*) contribuyen asimismo a mantener viva y conformar la leyenda de estos héroes.

3.- LOS MITOS EN OVIDIO

La siguiente cala en el desarrollo de los mitos que ocupan este capítulo se detiene forzosamente en Ovidio y en sus *Metamorfosis*. Como aparece remarcado en varios lugares del presente trabajo, hay que considerar a Ovidio fuente ineludible de éstos, como de muchos otros mitos, aunque no lo sea de forma directa. Basta tomar en consideración tanto las diferentes traducciones, versiones y comentarios que el autor áureo tiene a su disposición para construir sus argumentos mitológicos, como los manuales y enciclopedias mitológicas de gran éxito en España en los siglos XVI y XVII, que beben, asimismo, de la fuente ovidiana y que sirven, además, de conveniente lectura moral de la religión pagana.

Las fábulas que aparecen en la obra de Lope de Vega son relatadas por Ovidio en el canto X de sus *Metamorfosis*. A partir del verso 295 se exponen las desventuras de Mirra, hija de Cíniras, rey de Pafos. Inmediatamente nos habla el poeta del horrible crimen que pesa sobre la princesa, haberse enamorado de su propio padre. Incluso elimina el autor la posible responsabilidad de Cupido, al afirmar que no fue ninguna de sus flechas la que provocó el nefando pecado. La propia Mirra se opone desde el principio a caer en un deseo tan execrable, aún cuando intenta encontrar, en la medida de lo posible, cierta justificación recordando que el incesto es una práctica habitual entre los animales, llegando a aludir, incluso, a algunos pueblos

donde la madre se une al hijo y la hija al padre,
para que crezca la piedad con el amor duplicado. (vv. 332-333)⁷⁵

Entretanto su padre, Cíniras, interroga a su hija acerca del marido que desea tomar. Ante el rubor y las lágrimas de la joven el padre la besa en los labios, y ella responde que le gustaría tener un marido que fuese como él, como su padre. El padre, sin entender el alcance de las palabras de la hija, admira la piedad y amor que siente por él.

Una noche, atormentada y vacilante por su deseo, la doncella decide ahorcarse. En ese momento la descubre su nodriza quien, asustada por la determinación de su ahijada, impide el suicidio y comienza a interrogarla acerca de la causa que pudo provocar tal decisión. Mirra calla y lamenta haber sido descubierta. La nodriza insiste una y otra vez en saber la causa de su dolor y le ofrece su ayuda, sospechando que es una cuestión amorosa la que atormenta a la joven. Le dice incluso que puede contar con su complicidad y que su padre no sabrá nada si le confiesa sus pesares. En ese momento Mirra intenta alejar a la nodriza, gritándole que no se esfuerce por saber la causa de su dolor, porque se trata de un sentimiento criminal. Continúan los intentos de sonsacar a Mirra y las promesas de complicidad, cuando a ésta se le escapa un lamento en el que muestra su envidia por la felicidad de que goza su propia madre, al tener el marido que tiene. Es entonces cuando, horrorizada, la nodriza descubre la causa de la desazón de Mirra. Intenta disuadirla por todos los medios mas, al final, se ve obligada por la promesa dada a ayudar a la joven a conseguir a su amante.

Las fiestas en honor de Ceres, en las que participa la mujer de Cíniras, Cencreide, que debe por esto ausentarse nueve noches del

75. Ovidio, *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ramírez Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Temática), 1998. En adelante todas las citas de Ovidio se referirán siempre a esta edición.

lecho matrimonial, suponen la ocasión propicia para que la nodriza organice el pecaminoso encuentro. Aprovechando esta circunstancia y la embriaguez, la nodriza le ofrece a su propia hija, ocultándole su identidad bajo la de una joven hermosa, de la misma edad que su hija. La contradicción entre la alegría y la tristeza domina a Mirra cuando sabe que la nodriza le ha conseguido la cita con su padre. Al caer la noche ambas se encaminan hacia el aposento real. Tres tropiezos y tres cantos de un búho sirven de advertencia a la joven Mirra quien, sin embargo, sigue adelante. Sólo al entrar en la estancia de su padre siente flaquear su determinación, pero en este momento es la propia nodriza la que la empuja a entregarse a su progenitor.

Una vez consumado el acto, Mirra sale del aposento, llevando ya en sus entrañas la simiente del que será su hermano e hijo, y nieto de su padre. Mas no es ésta la única noche que duermen juntos Mirra y Cíniras; sin especificar cuántas, debieron de ser las suficientes como para que el rey tuviese una acuciante curiosidad por conocer la identidad de su amante, para lo cual

tras tantos concúbitos, aproximando la luz, vio no sólo el crimen,
sino también a su hija, y con palabras contenidas por el dolor
desenvaina su límida espada de la vaina que tenía colgada
(vv. 473-475).

Mirra huye de su padre y vaga durante nueve meses, por tierras de Arabia y Panquea, al final de los cuales llega a Saba, a punto de dar a luz. En ese momento implora a los dioses:

Si algunas divinidades acogéis
a los que confiesan, merecí un suplicio terrible y no lo rehúso.
Pero, para no ofender viva a los vivos
ni muerta a los muertos, expulsadme de ambos reinos
y, transformándome, negadme la vida y la muerte (vv. 483-487).

Inmediatamente comienza la joven a transformarse en árbol, en el árbol de la mirra. Cuando está a punto de concluirse la metamorfosis, la joven oculta su rostro lloroso en su propio pecho, y ésta característica es lo único que conserva de su pasado humano, el llanto que caracteriza el árbol de la mirra. Entonces Lucina, divinidad que protege los partos, aligera el de Mirra, ya transformada, y hace que su tronco se agriete y que por él salga su hijo Adonis, criatura de singular belleza, al que se compara con el mismo Amor.

Cuando el niño crece se hace tan hermoso que enamora a la propia Venus, si bien con la involuntaria ayuda de su hijo, Cupido, que roza a su madre el pecho con una de sus flechas al ir a besarla. La herida de la flecha provoca en Venus tal amor que se olvida incluso de ir a su tierra natal, Pafos (Chipre), ni al cielo que le corresponde como morada divina. Sólo le agrada la compañía de Adonis en las selvas donde éste se ha aficionado a cazar. Precisamente esta actividad de su amante preocupa a Venus, que advierte a Adonis de que tenga especial cuidado con los leones. Para explicarle la causa de su preocupación se sientan ambos bajo un álamo, donde Venus relata la historia de Atalanta e Hipómenes.

Atalanta era una bella joven, caracterizada por ser una corredora invencible, incluso cuando competía con hombres. Así pues su belleza y su velocidad eran harto conocidas. Interesada por saber el matrimonio que el destino le deparaba, fue advertida del peligro que supondría para ella un esposo:

No lo necesitas, Atalanta. Huye de tener esposo.

Con todo, no huirás y, viva, te verás privada de ti misma!

(vv. 565-566).

A pesar de que junto al peligro, el oráculo le informaba de que su destino era casarse, ésta resolvió no hacerlo nunca. Sin embargo,

agobiada por la cantidad de pretendientes que la querían por esposa, decidió lanzar un desafío: se casaría con aquél que consiguiera derrotarla en una carrera, pero los perdedores recibirían la muerte como castigo.

El joven Hipómenes se muestra sorprendido de que alguien arriesgue su vida de esa forma por conseguir casarse. Pero se desdice inmediatamente después de ver el cuerpo desnudo de Atalanta, mientras compite contra otro desgraciado pretendiente, que encuentra la muerte al llegar a la meta. Reta Hipómenes a Atalanta, justificando su dignidad como contrincante hablando de sus ascendientes divinos, ya que es bisnieto de Neptuno. Atalanta acepta el reto pero, ya desde el primer momento, vemos en ella la duda de si desea más vencer o ser vencida, impresionada más que por la belleza del joven, que es prodigiosa, por su juventud. Finalmente se decide a aceptar el reto, segura como está de su victoria, pero admite que sería este joven el único con el que aceptaría compartir su lecho, ya que se ha enamorado de él.

Cuando está ya a punto de comenzar la carrera, Hipómenes invoca a Venus, como protectora de los enamorados. Ésta –que es en realidad la que está narrando la fábula a Adonis– accede a la plegaria del joven. De un árbol sagrado que se encuentra en el campo de Támaso, en su tierra natal, Chipre, la diosa traía consigo tres manzanas de oro, que entrega a Hipómenes, diciéndole cómo ha de utilizarlas. Comienza la carrera y Atalanta demuestra en seguida que no tiene rival, ya que no le cuesta ningún esfuerzo rebasar al que ahora es su enamorado, deteniéndose a veces incluso a contemplar su rostro. Empieza entonces a utilizar Hipómenes las manzanas entregadas por Afrodita; lanza una delante de Atalanta, quien no puede resistir la tentación de detenerse a cogerla. A pesar de ello, la joven es capaz de recuperar el terreno perdido y vuelve a adelantar a su amado, quien vuelve a su vez a lanzar otra manzana. El proceso se

repite y cuando a él le queda sólo una manzana, la arroja, esta vez fuera del camino marcado para la carrera, con lo que la joven debe incluso desviarse para cogerla. La diosa ayuda aún más a Hipómenes, haciendo muy pesada esta tercera manzana. Al final, la ventaja del muchacho es suficiente como para permitirle ganar la carrera y tomar, pues, a Atalanta por esposa.

Una vez terminado el relato, Venus se queja a Adonis de que, tras recoger su premio, Hipómenes no pensara siquiera en ofrecerle un sacrificio, en agradecimiento por la ayuda prestada. El castigo que le aplica la diosa es provocar en él una repentina pasión sexual justo en el momento en el que los dos recientes esposos paseaban en las cercanías de un templo de Cibele, junto al cual hay una pequeña capillita consagrada a los dioses antiguos. Poseyendo a su esposa en dicho lugar profana Hipómenes el templo y se gana las iras de Cibele, que convierte a los dos jóvenes en los leones que, desde entonces, tiran de su carro.

Una vez hecha la advertencia de por qué debía Adonis mantenerse alejado de los leones, parte Afrodita hacia su Chipre natal. No le dará tiempo, sin embargo, a llegar a su isla. Adonis, quien parece haber salido de casa inmediatamente, ha conseguido herir a un jabalí, al cual, sin embargo, no ha matado. La bestia se ha vuelto contra su agresor y le ha clavado sus colmillos bajo la ingle, provocándole una herida mortal. Afrodita, que oye los gemidos de Adonis desde el aire, vuelve inmediatamente y encuentra al joven ya muerto. El último honor que puede hacer a su enamorado es crear, con su sangre, la planta de la anémona.

Antes de continuar con la lectura de estos mitos en el Siglo de Oro, conviene incidir un poco sobre el esquema seguido por Ovidio

para exponer las fábulas. Ovidio parece interesado en exponer la fábula de Adonis desde sus mismos inicios, remontándose a la historia de su madre, Mirra y el incesto cometido por ésta con su padre. En realidad dedica más espacio a las desventuras de Mirra (unos doscientos versos) que al propio Adonis (en total no llega a cien versos). La narración de los amores de Adonis se ve interrumpida por la de Atalanta e Hipómenes que, con unos ciento cuarenta versos, parece requerir también más atención por parte del autor. A dos de las fábulas el lector asiste *en directo* –Mirra y Adonis–, mientras que la tercera –Atalanta e Hipómenes– se nos presenta como una narración dentro del relato mitológico, en una suerte de juego metaliterario. Más adelante veremos como este esquema básico es mantenido por Lope de Vega para construir su obra, pero con modificaciones importantes. En *Adonis y Venus* es el personaje de Mirra el que pasa a un segundo plano narrativo, mientras que las aventuras de Atalanta e Hipómenes se sitúan en primer plano dramático, aunque como trama secundaria de la obra.

Otro de los aspectos que me parece interesante resaltar es el hecho de que, de todas las variadas versiones de las literaturas griega y latina en las que nos podemos encontrar referencias a estas fábulas, la primera vez que la de Adonis y la de Atalanta aparecen relacionadas, es precisamente en Ovidio, donde además forman parte de un mismo relato, convenientemente ligadas a través del juego literario de contar una historia dentro de la narración principal. No puede ser sino a través de Ovidio, donde Lope recoja este esquema combinado de ambos mitos. Según se ha afirmado antes, Ovidio es fuente de Lope; sin embargo, como se verá más adelante, el análisis del drama lopesco también nos lleva a pensar que no fue el Ovidio original el que sirvió a Lope de plantilla, sino alguna de sus muchas traducciones –o más bien habría que decir versiones– existentes desde mediados del siglo XVI.

4.- EL SIGLO XVI LECTURA MORAL DEL MITO

4.1.- Jorge de Bustamante

Como ya se ha dicho anteriormente, la interpretación –en rigor, no traducción– que hace Jorge de Bustamante de las páginas de las *Metamorfosis* se convierte, ya desde su primera edición, en obra de referencia obligada para cualquiera que, desde la segunda mitad del XVI, se quisiera acercar a la muy estimada materia de la mitología.

La intención edificante que domina todo el libro, se encuentra claramente expuesta al inicio de la fábula de Mirra. Antes de empezar a traducir el texto ovidiano el autor hace la siguiente advertencia:

En esta historia que yo os contare ahora deuen tomar exemplo las mugeres, que no hagan ni piensen pecado ni cosa que deshonesta y fuera de orden y rason sea⁷⁶.

Es evidente que semejantes afirmaciones debían de gozar de gran favor entre los autores, y también entre los espectadores, de una sociedad en que la misoginia formaba parte importante del sustrato moral⁷⁷. En lo que se supone que sería la propia traducción, vemos cómo la pluma moralizante del autor ha de extremar al máximo sus

76. p. 157a.

77. Como se verá más adelante, las referencias misóginas son frecuentes en esta obra, y no sólo, ya que la misoginia se encuentra en todas las del corpus estudiado, habitualmente expresada a través del humor, de la ironía. La humanización lopesca de los contenidos morales con los que cuidadosamente se gravan las fábulas paganas se realiza, en este caso, a través del recurso humorístico.

recursos para verter en el texto castellano diversos matices inexistentes en el correspondiente latino, y esto a través de sutiles adiciones, sustracciones y modificaciones del sentido. En un momento dado la criada informa a Mirra de que ya ha podido, por fin, concertar una cita con su padre, cuyo nombre traduce Bustamante como Cíaras.

Mirra quando lo oyo, muy gozosa dixo que aun dudaua ser verdad lo que la ama dezia, y tanto contentamiento le daua, que no podia reposar el coraçon del plazer que con las no esperadas nuevas recibio, de cuya demasiada alegría lloraua. Mucha parte de la noche era ya passada, quando Mirra se yua dormir con su padre, que en la cama estaua esperando, y entretanto que ella yua por el breue camino, en el cielo todas las diuinas y claras lumbres (por no ver aquella iniqua y deprauada maldad de tanto vituperio & ingominia a la naturaleza) se escondieron, y tomaron la noche mucho mas escura que antes⁷⁸.

Bustamante se aparta aquí decididamente de la versión ovidiana y cambia el dramatismo en la toma de decisión de Mirra, sus tremendas dudas. No hay contradicción entre la alegría por el bien a punto de ser alcanzado y la tristeza consciente del pecado que está por cometer. En Bustamante sólo hay gozo y los lloros, cuando afloran, son de alegría. El contraste con la versión ovidiana es evidente:

La desgraciada joven no siente alegría en todo su corazón,
pues los presagios entristecen su corazón, pero con todo
también se alegra: tan grande es la contradicción de su mente.

[...]

Tres veces se volvió por la señal de tropiezo de su pie, tres veces
el búho siniestro lanzó su augurio con su canto de muerte:

78. p. 159b.

[...]

y le empezaron a flaquear las piernas al doblar las rodillas,
huyen del color y la sangre, y el valor le abandonó al andar;
y se arrepiente de su osadía y quisiera poder regresar sin ser
reconocida. En sus dudas la mano anciana la arrastra y cuando,
llegada la joven al alto lecho, la entregaba, dijo:
«Recíbela, ésta es tuya, Cíniras», y unió los cuerpos malditos
(vv. 443-464) .

No podemos ver en la versión castellana restos de esos tropiezos que hacen que la joven intente volverse sin ser reconocida, tampoco el arrepentimiento último. Evidentemente, el pecado se comete y Mirra es culpable, pero no lo sería, desde este punto de vista, menos su nodriza, quien al final la arrastra cuando la joven parece casi dispuesta a resistirse y la entrega decididamente a su padre.

La modificación del fragmento es, bajo mi punto de vista, no sólo consciente, sino importante para el análisis. Los veinte versos ovidianos (y el hexámetro es un verso largo) quedan reducidos a apenas unas líneas en Bustamante. Se elimina la tensión emocional y las contradicciones y se nos muestra, por contra, una Mirra decidida y dispuesta a realizar su pecado. Se elimina también la importante parte de responsabilidad de la nodriza, quedando sola la joven ante su culpa, sin justificación de ninguna clase. ¿A qué pueden obedecer estos cambios? Dos razones me parecen suficientemente fuertes para soportar la nueva versión del fragmento proporcionada por Bustamante; dos razones además que constituyen a mi entender, el punto de vista desde el que hay que leer toda la obra y que son, además, la principal aportación de la lectura renacentista de la fábula grecolatina, sirviendo a su vez de apropiado referente para Lope de Vega. Por un lado el fragmento muestra a una Mirra que se convierte en una clara alusión a la mujer, con la particular visión misógina de la que ya se ha hablado anteriormente. Las necesidades de enseñanza

moral debían exigir que la naturaleza humana fuese representada de la forma más didáctica posible y, si la mujer es, como parecía serlo en aquellos momentos, un ser decididamente tendente al pecado, era, por razones didácticas, necesario exponer de la manera más decidida posible esta tendencia –valga la redundancia–. De este modo además, y esta es la segunda de las razones antes aludidas, es más fácil al autor –convertido en estos casos en garante de la moral– condenar de una forma más vehemente el pecado que, cometido sin sombra de duda y con ánimo decidido, es definitivamente más punible y más moralmente execrable.

Nueve días pasa huyendo Mirra, sin concretar los lugares por los que vaga, hasta que llega a la tierra de Sabá, donde se produce la conocida metamorfosis, después de invocar a los dioses que la castiguen.

El relato prosigue sin otras relevantes modificaciones por parte del traductor santanderino con respecto a la versión original. Al igual que en ésta, la parte dedicada a los amores de Adonis y Venus merece muy poca atención⁷⁹. Al llegar al mito de Atalanta, a la consulta del oráculo en concreto, vemos cómo el traductor vuelve a hacer uso de su pluma para algo más que para traducir. En este caso la intención parece haber sido la de simplificar el mensaje del dios. Los oráculos en la mitología grecolatina se caracterizan por su fuerte contenido críptico. Esta cualidad es rebajada por Bustamante al cambiar la versión ovidiana del oráculo

No lo necesitas, Atalanta. Huye de tener esposo.

Con todo, no huirás y, viva, te verás privada de ti misma

(vv. 565-566),

79. Será ésta por tanto una de las partes más modificadas por el dramaturgo madrileño ya que, a partir de algunos datos, menos como se dijo antes, que los dedicados a Mirra y a Atalanta, construye el argumento principal del drama.

por esta otra

Esta Atalanta pregunto a Febo si podría casar: el dixo no podría casar hasta cierto tiempo, mas al fin se casaria a gran peligro⁸⁰.

La amenaza divina se hace más genérica, es menos explícita, da menos lugar a la interpretación, pero deja abiertas muchas más posibilidades. La Atalanta de Bustamante no sabe en absoluto qué le va a pasar si se casa, la Atalanta ovidiana sabe, al menos, que seguirá viva, pues su castigo no tiene que ver con la muerte, sino con la ausencia de sí misma. El oráculo en Bustamante deja de ser una suerte de adivinanza para convertirse en una mera advertencia que, como se podrá comprobar más adelante, deja mucho más espacio para la exploración o explotación dramática.

La historia continúa, al igual que en la versión Ovidiana, la Atalanta de Bustamante se siente atraída por Hipómenes cuando éste decide aceptar el reto de intentar vencerla en la carrera, exponiéndose a la muerte segura si no lo consigue. Se queja de la determinación del hermoso joven, teme por su vida y desea, por primera vez, no ser la vencedora:

Estando el diziendo esto Atalanta lo estaua mirando, y pensando entre sy si le venceria o si le dexaria vencer [...] Yo bien veo que es el de gran linage, y que ama mucho a mi teniendose por dichoso y honrrado con el mi casamiento [...] Ay Hippomenes, quanto quisiera que nunca me vuieras conosciado: tu ahora para biuir eres, que no para ser afeado con la muerte: si los dioses tan venturosos te hiziessen que me pudiesses vencer, mucho me ternia por

80. p. 162a.

honrrada con tu casamiento. Esto dicho no sabia que se hiziesse, que mucho le amaua⁸¹.

La carrera se produce en los mismos términos ya conocidos, Hipómenes se vale del regalo de Venus para vencerla y los jóvenes se casan. Al pasar, paseando, junto al templo de Cibeles, el esposo siente unos deseos irrefrenables de mantener relaciones sexuales con su mujer e insultan, profanando su templo, a esta diosa.

Los dioses quando aquello vieron fueron muy sañudos, y Cibeles sobre todos muy ayrada: y penso que seria poca pena si los hiziesse tragar la tierra. Y los echasse dentro los infiernos: mas a poco de rato mudando el proposito mudo a ellos en Leones, y vniolos a su carro, como si fueran bueyes, y esta es la causa porque todos los leones me quieren mal: por tanto Adonis yo te ruego que te guardes de tan fuertes bestias⁸².

También la muerte de Adonis sobreviene después de la advertencia de Venus al joven, no bajo las garras de los leones, sino por la embestida fatal de un jabalí, tras lo cual, el amor de Venus lo inmortaliza, haciendo que de su sangre nazca una nueva planta, la anémona:

Adonis fue luego mudado en vna flor que suele llevar granos vermejos como granada, y antes que los granos sean secos el viento los sacude a todas partes, y toman luego a nascer otros de nuevo⁸³.

81. pp. 162b-163a.

82. p. 164a.

83. p. 165a.

4.2.- Pérez de Moya

Los mitos tratados en el presente capítulo se reparten entre los libros tercero y sexto de la *Philosophía secreta*. Los capítulos VI y VII del libro tercero van dedicados a Adonis y Mirra⁸⁴, respectivamente, mientras los amores de Atalanta e Hipómenes los encontramos en el capítulo IX del sexto. Al personaje de Mirra dedica este autor pocas líneas:

Mirra, según Ovidio, fue hija de Cinara, de quien dice san Fulgencio que amó a su padre, con quien tuvo ayuntamiento carnal, habiéndole primero dado a beber; y como Cinara supiese que estaba preñada, y la maldad dél, como comenzó a seguirla con la espada desenvainada, con intento de matarla, Mirra, muy temerosa, huyendo y llorando, pidiendo favor a los dioses, fue convertida en árbol de su mismo nombre; deste árbol, siendo herido de Cinara, nació Adonis⁸⁵.

Como se puede observar, la historia de Mirra está reducida a sus hechos básicos, convirtiéndose en manos de Pérez de Moya prácticamente en un esquema. Extrañamente tampoco dedica el autor mucho espacio a lo que él llama «Declaración». Se hubiese podido esperar que la historia de Mirra hubiese servido al autor para hacer una honda interpretación, por contener hechos tan castigables desde el punto de vista de la moral católica. No es así, si bien el autor no deja pasar la ocasión de relacionar tanto a este personaje, como a su hijo, Adonis, con los pecados de la carne:

84. El capítulo V del mismo libro está dedicado a Venus, pero no contiene ninguna referencia a sus relaciones con Adonis.

85. *Op. cit.* p. 388

Adonis [...] en griego quiere decir suavidad; y porque la mirra es de suave olor, dicen que le amó Venus, porque es licor muy caliente que incita a lujuria, o porque los lujuriosos aman mucho los olores.

En el capítulo precedente Pérez de Moya expone los amores de Adonis con Venus. Aunque se extiende más en la declaración, la narración del mito en sí es bastante esquemática también, llegando incluso a incurrir en algunas inexactitudes. Cuando la diosa advierte a su amado de los peligros de la caza lo hace en los siguientes términos:

mostrábale cazar, amonestándole cuanto podía que siempre se guardase de ir a caza de leones, lobos, osos, puercos monteses; decíale que eran bestias fieras y dificultosas de matar, y esto hacía Venus porque ella gran miedo tenía que le hiciesen algún mal. Aconteció que en el menor día del año, Adonis, olvidado del consejo de Venus, acometiendo a un fiero jabalí, fue dél muerto⁸⁶.

No debió de ser Ovidio fuente directa de Moya, al menos en este caso o una lectura equivocada hizo al autor mal interpretar la advertencia de la diosa, que advierte a Adonis sólo contra los leones y por una causa muy concreta. De este modo, tampoco tuvo Adonis por qué olvidar el consejo de Venus, ya que no es contra el jabalí contra el que le previene su amada. A estos deslices tenemos que añadir también la metamorfosis de la sangre de Adonis:

86. *Ibidem*, p. 386.

Dice que de la sangre que de la muerte de Adonis se vertió se volvieron las rosas coloradas, como primero fueron blancas⁸⁷.

Si bien existe una conversión de las rosas de blancas en rojas en la tradición del mito, ésta no se produce por la sangre de Adonis, sino a partir de la de la propia Venus, que se clava una espina en el pie cuando corre a socorrer a su amado, ya muerto; además esta versión ni siquiera aparece en Ovidio, que sólo se refiere al nacimiento de las anémonas. Tampoco en este caso hace el autor una declaración moral de los amores entre Venus y Adonis, limitándose a ofrecer una interpretación racionalista, que relaciona a Adonis con los ciclos naturales, e incidiendo en la otra parte del mito –no recogida por Lope– que tiene que ver con la disputa entre Proserpina y Venus por el joven, que obliga a este a permanecer unos meses bajo tierra con la diosa del Hades y otros con Venus sobre ella, trasunto todo ello de los cambios estacionales.

Por lo que respecta al mito de Atalanta e Hipómenes, se corresponde mucho más éste con el relato ovidiano que los anteriores. En algunas ocasiones pareciera que estamos ante una traducción. No hay modificaciones importantes en la narración. El oráculo, a diferencia de lo que ocurría con la versión de Bustamante, se mantiene, más o menos, en los mismos términos originales:

Atalanta, hija de Schaeneo, fingen haber sido una doncella muy hermosa y tan ligera, según cuenta Ovidio, que corría más que ciervo. Ésta preguntó Phebo si podría casar; fuele respondido que

87. *Loc. cit.*

no le convenía casar, mas al fin se casaría con pérdida de sí misma y de su marido⁸⁸.

Tampoco ofrece este mito demasiados atractivos para la interpretación de Pérez de Moya, quien explícitamente afirma en la «Declaración» que

En la narración desta fábula se ponen muchas cosas por hermosura y buena composición, sin alguna significación⁸⁹.

La única enseñanza moral que extrae el autor es la de los peligros de la codicia, ya que a ésta se debe, en último término, la derrota de Atalanta:

Hyppomenes, tomando al su postrero remedio, la tercera manzana echó. Dubdó entonces Atalanta si por ella tomaría, a quien la deesa Venus, porque no fuese vana su ayuda, su corazón a cudicia movió. Entre tanto Hyppomenes primero llegó al término de la carrera, y según su tan gran deseo, la vencida doncella en su poder recibió⁹⁰.

El resto de las interpretaciones son muy evidentes, el olvido de Hipómenes significa para el autor la ingratitud, que siempre tiene castigo, el inicial alejamiento de los hombres por parte de Atalanta, la castidad que debe guardar la mujer y la destreza en la carrera de la joven, el tesón con el que deben resistir los acosos de los hombres. El significado del mito, finalmente, viene simbolizado para Pérez de Moya en las siguientes palabras:

88. *Ibidem*, pp. 621-622.

89. *Ibidem*, p. 623.

90. *Loc. cit.*

Ultra desto, por Atalanta quisieron significar los antiguos el deleite que vence a la razón.

5.- LA TRAGEDIA LOPESCA. Desarrollo de la obra.

Comienza la obra con la entrevista entre Menandro y Timbreo en la que éste confiesa a aquél sus amores por Camila, en un parlamento de claro sabor bucólico (donde la belleza femenina se expone con marcados rasgos renacentistas), y su intención de consultar el oráculo de Apolo para que le informe sobre la oportunidad o el futuro de ese amor suyo, dado que sabe que Frondoso también está enamorado de la dama.

Cuando se acercan al templo de Apolo se encuentran con que Atalanta, tras hacer también una queja sobre las actitudes masculinas hacia la mujer, se dispone a consultar al dios sobre el esposo que pretende darle. Se suman al grupo Camila y Albania, con la misma intención de consultar el oráculo. Revelan ambas tener interés en Menandro y/o Timbreo, pero sin querer ninguna declarar claramente sus inclinaciones. En boca de Camila encontramos los siguientes versos:

Sí, porque no me forzara
a declararme, sin ver
que a quien me inclino a querer,
a quererme se inclinara (p. 341b).

También entre Timbreo y Menandro parece haber sospechas acerca de quién ama a quién, dudas que, sin embargo, se resuelven más rápidamente que en el caso de las damas. Timbreo supone a Menandro enamorado de Albania y, al parecer, correspondido. Sin embargo éste último no puede evitar que su compañero se dé cuenta

de que a quien en realidad ama es a Camila, objeto a su vez del amor de Timbreo. Aún llegará un personaje más a sumarse a este entramado de amores e intrigas, cuando todavía no llevamos transcurridos doscientos versos de la obra. Frondoso aparece frente al templo de Apolo con la única intención de intentar engañar al dios

Por saber si Apolo es cierto
o vana su profecía.
Este pájaro he traído
para poderle engañar;
que se le pienso mostrar,
pero en la mano escondido
Preguntaréle, si está
vivo, si dice que si,
apretaréle, y así
le diré que es muerto ya.
Si me dijere que es muerto
soltaréle entonces yo,
diciendo, que no acertó,
y que es su oráculo incierto (p. 342).

No quedan claras las motivaciones que llevan a Frondoso a intentar desacreditar las facultades adivinatorias de Apolo. Únicamente parece sospecharse de sus palabras que alguna mujer puede haber mudado sus favores a causa de los oráculos del dios.

El primero en consultar al mismo es Timbreo, quien queda desengañado al sugerirle Apolo que aquella a quien ama no le corresponde y está enamorada de otro. Le interroga seguidamente Menandro acerca de la consecución de sus deseos, a lo que el dios le responde aconsejándole perseverar en la esperanza. Tanto a Camila como a Albania les augura mala suerte en sus respectivas cuitas amorosas. Finalmente se acerca Frondoso y, después de poner en duda la veracidad de los oráculos del dios, afirmando que éstos tienen

mucho que ver con los regalos que se le ofrecen al ir a pedir consejo, le presenta la trampa a la que antes se aludió. Ésta es descubierta inmediatamente por el dios, que desarma rápidamente a Frondoso y se muestra airado con él. El pastor se disculpa, admitiendo la sabiduría de Apolo y éste, después de dudar acerca de cómo hacerle pagar al rústico su osadía, le dice:

Mercieras, Frondoso,
como Júpiter hizo,
a los fieros gigantes
fulminarte en castigo,
o que, como Anteón,
en ciervo convertido,
huyeras de tus perros
por árboles y riscos;
mas porque no te atrevas
ni a extranjeros ni amigos,
parecerás lo que eres (p. 344a).

Como se verá más tarde, estas crípticas palabras encierran un castigo que consiste en que Frondoso no conservará su apariencia habitual en lo sucesivo. En concreto adoptará el aspecto de un animal diferente, en función de quién lo mire. Todavía llegará un personaje más a consultar acerca de su casamiento, Atalanta, a lo que Apolo responde que éste será «Tarde, Atalanta, y con peligro» (p. 344b). Ante esta perspectiva Atalanta resuelve no casarse nunca y consagrar su vida a Diana, habitar en los bosques, junto a las fieras y mantenerse, como la diosa Delia, casta toda su vida.

Cambia la escena y entran dos personajes nuevos: Venus y Cupido. Madre e hijo conversan acerca del amor y de las especiales cualidades del dios-niño. Éste se muestra muy ufano de su tremendo poder, se jacta de haber vencido incluso al poderoso Apolo y

amenaza a su madre con atacarla con sus poderosas flechas. Cupido se marcha y su madre queda preocupada imaginando que bien provocará que Marte (su amante) se enamore de otra, bien hará nacer en ella la pasión amorosa por otro hombre. En ese momento llega Camila, cavilando sobre la respuesta que le ha dado el oráculo de Apolo. Ambas mujeres se encuentran en otra escena de claro corte pastoril y Camila comienza a contarle, sin saber realmente con quién está hablando, sus problemas amorosos: no sin advertir acerca del enorme poder del amor le confiesa su pasión por el joven Adonis, hijo de Mirra, de quien se cuenta también la relación incestuosa habida con su padre y su posterior conversión en la planta homónima, como castigo divino. Mientras Camila enumera las excelencias de Adonis y se queja de su corta edad llegan éste y Cupido. Después de que el joven se presente a sí mismo en un monólogo también de resonancias bucólicas, haciendo especial hincapié en su misoginia –«aborrecer las mujeres / tengo por justo blasón» (p. 348a)– Cupido dispara una de sus peligrosas flechas a su propia madre. Ésta sufre de inmediato las terribles consecuencias de la travesura de su hijo y se dispone a hablar al bello joven, para lo cual pretende que va a contarle los desvelos que Camila sufre por él. En la primera conversación entre Adonis y Venus vuelven a aparecer referencias misóginas por parte del joven, de las que Venus se defiende aludiendo a su naturaleza divina. Describe la diosa a su amado la naturaleza del amor y, cuando éste se queja de sus rigores, ella defiende la mayor pureza del amor divino. No terminarán aún los reparos del joven: al recordarle los amores de la diosa con el dios de la guerra ella responde con un juego de palabras:

Bien dices, que quiero a Marte,
no porque a Marte deseo,
sino porque quiero a-marte.
Ya no quiero aquel soldado

que mi celoso marido
ha puesto en tanto cuidado (p. 350a).

Venus consigue vencer finalmente los temores de Adonis. Cuando éste le advierte del rigor de los celos que pueden sentir Febo o Marte de sus amores la diosa le ofrece igualarse a ella, ser un dios. Con el viaje de ambos a Chipre, hogar de la diosa, termina el primer acto.

El segundo acto comienza con la aparición de Hipómenes y Tebandro. Mientras éstos cazaban ven una muchedumbre en el bosque y se disponen a preguntar a algún pastor la causa de aquel jolgorio. El que finalmente les resuelve la duda no es otro que Menandro, quien les informa de que la causa de aquella aglomeración no es otra que Atalanta. Ésta, tras ser alertada por el oráculo de Apolo de que su casamiento sería tardío y peligroso, resolvió refugiarse en los montes y mantenerse casta. Sin embargo su belleza la hacía objeto de frecuentes requerimientos por parte de los hombres e ideó una forma de librarse de los mismos: consentiría en casarse solamente con aquél que la venciese en una carrera, disciplina en la que no había conocido nunca a nadie que la superara. Si el contrincante resultaba vencido, sin embargo, sería condenado a muerte. Tebandro e Hipómenes se admiran en un principio de lo descabellado de arriesgar la vida por una mujer, pero Menandro les advierte de que cuando contemplan la belleza de la joven cambiarán de opinión. Efectivamente, en cuanto Hipómenes contempla la hermosura de Atalanta se resuelve sin dudar un segundo a participar de tan singular competición, aun en contra de las advertencias de su amigo Tebandro. Asimismo Atalanta también queda prendada del galán en cuanto lo ve y se debate entre el deseo de que éste corra y la vena y la terrible posibilidad de que si vence ella él habrá de morir, ya que

en todo momento tiene claro que su honor la obligaría a no dejarse vencer. Cuando Atalanta dice a Hipómenes que él también le agrada, éste se resuelve aún más a intentar vencer la prueba. Ambos se encaminan a la carrera y la joven implora a los dioses que dejen vencer al galán. Éste, por su parte, implora la ayuda de Venus antes de comenzar y la diosa se le aparece ofreciéndole su ayuda. Dice que le hará más rápido, pero reconoce la imposibilidad de que venza a Atalanta; por esto le entrega tres manzanas de oro que él deberá dejar caer una a una para que la mujer se detenga a recogerlas. De esta manera vencerá. Hipómenes le da las gracias y le ofrece dos palomas en sacrificio si vence.

Cambia el cuadro y nos encontramos a Jacinto, Narciso, Ganimedes y Cupido organizando un juego infantil. Cupido alerta de que si es él el que tiene que elegir el juego, no será precisamente un juego de niños : «Mis juegos todos son fuego / ¿Para qué os queréis quemar?» (p. 356a). Rechaza, de este modo, todos los juegos propuestos: la «gallina ciega», el «esconder», «la palmada», el «abejón», el «toro de las coces» y los «señores», por encontrar en cada uno de ellos una especial relación con el concepto de amor, o consigo mismo, se podría decir. Se disponen entonces los cuatro a buscar fruta, pero se encuentran con una colmena, la cual no pueden coger ya que aparece en ese momento Frondoso, lamentándose del castigo que le ha impuesto Apolo por intentar engañarlo:

Díjome, por maldición,
que a nadie parecería
la forma que antes tenía:
¡bien castigó mi intención! (p. 358a).

Ahora, cada vez que se mira en una fuente o arroyo, se ve a sí mismo con un rostro diferente: de elefante, de toro... Los propios niños lo ven con figura de serpiente. Frondoso no cruza palabra con

ninguno de los personajes que hay en escena y prosigue su camino. Una vez que se ha ido, los niños prosiguen con su idea de conseguir la miel de la colmena, pero al hacerlo una de las abejas pica a Cupido en una mano⁹¹. Jacinto, Narciso y Ganimedes se marchan, por el temor a recibir también ellos una picadura, y dejan solo a Cupido, lamentándose de su dolor:

¡Ay Dios, que me he de morir!
¡Tanto mal en tanto bien!
¿Esto es miel? ¿Esto es dulzura?
¡Qué amarga pena que cuesta!
¿Esta es miel? Ponzosña es ésta,
engaño y traición segura.
¡Ay! ¿Qué haré, triste de mí?
Hinchado se me ha la palma.
¡Ay, que si lo sabe el alma,
se me saldrá por aquí! (p. 359a).

Llega en ese momento Venus, airada con su hijo, y amenazándole con llevarle a la escuela y castigarlo de este modo por sus travesuras, pero se encuentra con el dios quejándose lastimosamente:

Madre mía, unaavecilla
que apenas no tiene pico,
me ha dado el mayor dolor
que pudiera un áspid libio.
Ves aquí, madre, la mano.
Ponme un paño. Estoy perdido.
Cúrame presto, ¡ay de mí!
¡Presto, presto! (p. 359b).

91. Este famoso episodio, ya clásico en la literatura griega (procede probablemente de una anacreónica, s. VI a. C), se convertirá en motivo especialmente atractivo en la poesía de la Edad de Oro.

La diosa ve en ésta la ocasión perfecta para recriminar a su hijo su actitud por haberla hecho diana de sus flechas y le advierte cómo él también causa daño a los demás sin pensar en las terribles consecuencias. Inmediatamente el dios-niño parece hacerse mayor y la respuesta a su madre no podemos imaginarla en boca de un infante:

Quedo, madre, que yo os digo
que no soy sólo el culpado
de tus locos desatinos.
Todos se quejan de amor;
ya he visto versos y libros,
porque todas sus flaquezas
quieren disculpar conmigo.
¿Qué importa que yo os provoque,
si tenéis libre albedrío?
Pero no hacéis resistencia
a vuestro propio apetito.
Yo iré a vengarme de vos:
Sabrá Marte y el Sol mismo
lo que pasa con Adonis (p. 360a).

Se va Cupido con esta intención y queda su madre enojada cuando llega Frondoso, quejándose también de sus frecuentes cambios de aspecto, castigo de Apolo. Sin embargo éste se extraña al darse cuenta de que Venus -él no sabe quién es- sí es capaz de reconocerlo, ya que lo llama por su nombre.

Frondoso informa a la Venus de que Atalanta e Hipómenes acaban de competir en la famosa carrera y que éste, gracias a la ayuda prestada por la diosa, ha vencido a la joven. También relata las bodas celebradas después de la carrera. Venus se alegra de la victoria de Hipómenes y recuerda las dos palomas prometidas por éste en caso de victoria. Sin embargo en ese momento llegan los dos recién

casados y, sin ver a la diosa, se muestran felices de que el joven haya conseguido la victoria, y a la bella Atalanta. El amante expresa de modo tan exaltado su amor por Atalanta que desdeña la ayuda que Venus le había prestado para ganar la carrera y afirma que sólo a él y a su pasión corresponde el mérito de la victoria. Atalanta intenta hacerle entrar en razón y le advierte que no debe ofender a la divinidad, pero él se siente tan eufórico en la expresión de su pasión que desprecia con soberbia a la diosa del amor, situándola en belleza por debajo de su amada e insultándola incluso en su propio templo, donde se encuentran. La cólera de la diosa no se hará esperar; decepcionada y herida en su orgullo por la actitud de Hipómenes, a quien no sólo salvó de la muerte segura sino que incluso le entregó a la mujer que amaba, resuelve no dejar que vivan felices y convertirlos en leones, pretendiendo que sirva esto no sólo como castigo, sino también como escarmiento y ejemplo de lo que puede suponer ofender a la divinidad. En su tristeza, Venus, sólo es capaz de encontrar consuelo en la compañía de su amado, Adonis, y en su busca se dirige en el momento en que amanece y termina el segundo acto.

El tercer acto comienza con la entrevista entre Apolo y Cupido. Éste se siente enojado por la lascivia que domina la vida de su madre y ha decidido pedir a Febo su ayuda para castigarla. En un principio Apolo recrimina a Cupido su actitud y le acusa de ser el verdadero culpable de los amores de su madre, que ha sentido la fulminante pasión por Adonis a causa de las flechas del dios. Éste contesta diciendo que la verdadera causa por la que quiere vengarse de su madre es que ésta le obliga a asistir a la escuela, revelando claramente la faceta más infantil del pequeño dios. Finalmente Apolo

accede a vengarse de Venus en la persona de Adonis y concierta un encuentro con Cupido cuando se haya consumado el castigo.

Apolo queda solo y, tras quejarse de las burlas de las que le ha hecho objeto Venus, invoca el poder de su tío Plutón, para que le ayude en su plan de acabar con Adonis. Como respuesta, Apolo recibe la visita de Tesifonte, una furia infernal, a quien le pide explícitamente que se introduzca en un jabalí para acabar con Adonis. La furia acepta y Apolo promete recompensarle :

Si aquella vida acabas,
te prometo cien libras
del oro de la Arabia
para unas armas bellas (p. 365a).

El siguiente cuadro lo inicia Venus que, bien por temor de amante, bien por prever de algún modo la tragedia, pretende evitar que Adonis vaya de caza. Éste, sin embargo, le pide que confíe en su destreza como cazador y, a modo de ejemplo, le relata cómo el día anterior ha cobrado una excelente pieza: un oso al que alcanzó con un disparo de flecha tan certero que impidió que el alma de la bestia saliese por la herida, teniendo que hacerlo ésta por la boca. La diosa no se queda del todo tranquila con la explicación de Adonis y parece prever por segunda vez la tragedia, señalando además que ésta puede tener origen divino:

No sólo entre los mortales
la envidia vive; que aun llega
a los dioses celestiales (p. 366a).

Adonis se defiende por segunda vez y pide a Venus que no lo juzgue por su apariencia delicada y casi femenina, que aun así, debe recordar que es fuerte y valeroso y capaz de enfrentarse al peligro.

Finalmente Venus parece aceptar la partida de su amante pero le pide antes que escuche las razones de su temor. La diosa le relata entonces la historia de Atalanta e Hipómenes y cómo ella los ha convertido en leones por la injuria recibida en su propio templo. Finalmente le confiesa que su temor es que estos leones encuentren en la muerte de Adonis la ocasión de vengarse de la diosa. Queda el joven dormido en el regazo de la diosa y ésta entona un canto en el que vuelve a quejarse de las consecuencias de los juegos de su hijo, Cupido. Aparece Apolo quien, sin ser visto, responde a las palabras de la diosa acerca del amor y enfurece él sólo de celos al contemplar los amores antinaturales –ella inmortal y él humano–. Apolo se marcha y Adonis despierta, convulsionado por una pesadilla en la que soñaba que su vida sería corta y triste su muerte. Venus, sin embargo, tranquiliza al muchacho y le manda ir a cazar sin preocuparse, advirtiéndole de que debe creer más en la fe que en sus sueños. Él finalmente accede y se marcha:

Bien podré,
sin que me cause pasión
con su temor; que bien sé
que los sueños, sueños son (p. 368b).

Entretanto Apolo ha encontrado en la persona de Frondoso la ayuda que necesita para ejecutar su plan de venganza. El dios ofrece al pastor retirarle el castigo que le impuso por intentar engañarlo en el acto primero a cambio atraer a Adonis hasta el jabalí que ha de darle muerte. Frondoso accede gustoso porque de ese modo podrá recuperar su forma original. Marcha en busca de Adonis, a quien encuentra en compañía de Albania y Camila, ambas prendadas de la belleza del joven, que intenta en vano desengañarlas.

El pastor detiene la comitiva y cumple el encargo de Apolo, informando a Adonis de la existencia de un jabalí que puede bien

servirle como pieza de caza. Ambos abandonan la escena, encaminándose de inmediato en la búsqueda del animal. Quedan solas Camila y Albania, a las que se unen Timbreo y Menandro. Requeridas las damas por éstos, parecen olvidar de inmediato su pasión por Adonis y aceptan los amores, Camila el de Timbreo y Albania el de Menandro, antes incluso de que se produzca la muerte de Adonis, al recordar ambas las predicciones del oráculo, al inicio de la obra. Se oye en ese momento la voz de Adonis –fuera de la escena– que ha sido herido mortalmente por el jabalí y llama desesperado a su amada Venus. Entonces aparece al propio Frondoso –quien ayudó a Apolo engañado, sin saber cuál sería el resultado de su ayuda– con Adonis, muerto, en sus brazos. El pastor describe a los presentes la muerte del joven:

Cual cándida azucena
del labrador pisada,
inclinada la cabeza;
cual oriental jacinto
cuando la noche llega,
las olorosas hojas
marchita, humilla y cierra.
Salió de aquestos robles,
sobre quien ya descienda
de Júpiter tonante
la furibunda flecha,
un jabalí cerdoso,
que por la boca abierta,
en vez de blanca espuma
arrojaba centellas.
Yo vi donde tocaban
arder la verde hierba,
cual suelen los rastrojos
que los pastores queman.

**El animoso mozo
(el corazón me tiembla
sólo en decirlo esto)
salió de aquella senda;
y apenas el venablo
afirmado en la tierra
le puso al pecho, cuando
por él al suyo se entra.
Los agudos colmillos,
¡ay cielos! atraviesan
la carne delicada... (p. 372b).**

Llegan entonces Cupido y Venus, quien esta vez sí es reconocida por los pastores. La diosa, tras quejarse amargamente de la muerte de su amado, dispone que éste dejará su huella en la tierra:

**Mas pues que los amores
pocas veces nos rinden mejor fruto
de sus hermosas flores,
memoria de tu muerte y de mi luto
quedará desta forma.
Tu cuerpo en flores mi dolor transforma (p. 373a).**

Asimismo la diosa muestra su pretensión de tomar los hábitos y no volver a tener trato con varón. Tanto su hijo como los presentes, con gran seguridad, ponen el contrapunto irónico y hasta burlesco al dolor por la muerte de Adonis, dudando expresivamente de las intenciones de la diosa, a la que nadie cree capaz de tal esfuerzo, momento en el cual acaba la tragicomedia.

6.- EL MITO EN LOPE

6.1.- Esquema mítico: Ovidio

MIRRA

SECUENCIA PRIMERA: Enamoramiento ilícito

- 1a.- Amor paterno que ella confunde**
- 1b.- Conciencia atormentada**
- 1c.- Intento de justificación: las leyes naturales**

SECUENCIA SEGUNDA: Acto nefando

- 2a.- Ocultación a Cíniras de su identidad**
- 2b.- Reincidencia en el acto**
- 2c.- Descubrimiento por Cíniras e intento de filicidio**

SECUENCIA TERCERA: Castigo divino

- 3a.- Huida**
- 3b.- Invocación a los dioses**
- 3c.- Metamorfosis en árbol**

ADONIS Y VENUS

SECUENCIA PRIMERA: Adonis y Venus

- 1a.- Belleza maldita**
- 1b.- Flecha accidental de Cupido**
- 1c.- Amor desigual con Venus: diosa-mortal**

<p>ATALANTA E HIPÓMENES</p> <p>SECUENCIA PRIMERA: Oráculo de Apolo a Atalanta.</p> <p>Predestinación</p> <p>SECUENCIA SEGUNDA: La carrera: castidad e imbatibilidad</p> <p>2a.- Enamoramiento de Hipómenes, invocación a Venus.</p> <p>2b.- Dudas sobre su pretensión de castidad y codicia (por las manzanas de oro)</p> <p>2c.- Pérdida de castidad e imbatibilidad</p> <p>SECUENCIA TERCERA: Cumplimiento del oráculo</p> <p>3a.- Ofensa a la divinidad por olvido (Venus)</p> <p>3b.- Ofensa a la divinidad por impiedad (Cibeles)</p> <p>3c.- Castigo y metamorfosis en leones (Cibeles)</p>
<p>SECUENCIA SEGUNDA: Muerte de Adonis: Metamorfosis en anémona.</p>

A este esquema mítico, proveniente de la fijación ovidiana de las fábulas, Lope le aplica las modificaciones oportunas, de las que se obtiene el siguiente esquema lopesco⁹²:

92. No es éste, sin embargo, el esquema de la obra, ya que en él no aparecen los personajes nuevos no mitológicos, las tramas secundarias, etc. Se trata exclusivamente del esquema lopesco del mito, a partir del cual se desarrollará, a continuación, el análisis de la lectura y exégesis del mismo, sirviendo al mismo tiempo de guía y anticipación de las alteraciones más importantes. A parte de los evidentes cambios en el orden sucesivo de los acontecimientos de las fábulas, se marcan en cursiva las modificaciones directas de aspectos estructurales de las mismas, criterio que se aplicará también en los análisis correspondientes de las restantes obras estudiadas en el presente trabajo.

ATALANTA E HIPÓMENES / ADONIS Y VENUS**SECUENCIA PRIMERA:****1a.- Oráculo de Apolo a Atalanta****MIRRA**

SECUENCIA PRIMERA: Enamoramiento del padre

SECUENCIA SEGUNDA: Acto nefando

2a.- Ocultación de identidad

2b.- Reincidencia

2c.- Descubrimiento

SECUENCIA TERCERA: Castigo divino

3a.- Huida

3b.- Invocación a los dioses

3c.- Metamorfosis en árbol

1c.- Flecha intencionada de Cupido a Venus

1d.- Amor desigual: Adonis-Venus. Anticipación de la tragedia

SECUENCIA SEGUNDA:

2a.- Enamoramiento de Hipómenes, invocación a Venus.

Promesa de sacrificio

2b.- Ofensa a Venus por olvido e impiedad

2c.- Castigo y metamorfosis en leones (Venus)

SECUENCIA TERCERA

3a.- Celos de la divinidad: Cupido, Apolo

3b.- Aparición de Tesifonte (Tisífone)

3c.- Adonis: premonición de su propia muerte

3d.- Muerte de Adonis. Metamorfosis en flores

6.2.- Lectura lopesca del mito

A partir de los dos esquemas presentados en el epígrafe anterior, se pueden ya deducir las modificaciones más inmediatas que realiza Lope de Vega sobre el material de Ovidio, que es el que principalmente, pero no exclusivamente, maneja. Lo primero que

salta a la vista son las diferencias en la consecución narrativa, que implican, además, modificaciones en la gradación de importancia de los acontecimientos y personajes integrantes del relato.

Lope construye su comedia en torno a un relato –los amores de Adonis y Venus– que en la versión original⁹³ está muy poco desarrollado y recibe una atención relativamente escasa por parte del autor, si la relacionamos con las otras dos –Mirra, Atalanta/Hipómenes–. En la obra dramática estos dos personajes son protagonistas de la intriga principal. El dramaturgo da prioridad a este tema con respecto a los otros e invierte, además, el ritmo narrativo original. Mirra, que en las *Metamorfosis*, merece una atención (en cuanto al número de versos, al menos) superior a la de su propio hijo pierde protagonismo y pasa a ser parte integrante de la línea dramática que protagonizan Adonis y a Venus. El mito de Atalanta, narrado por boca de Venus en Ovidio, aparece desarrollado dramáticamente por Lope de Vega, ampliado y modificado, situándose como la trama secundaria⁹⁴. En el cuadro inferior se puede ver gráficamente la evolución de las tres fábulas de la versión ovidiana a la de Lope, teniendo en cuenta la atención que merece para el autor (en extensión del relato) y el plano narrativo o dramático en que se sitúan cada una de ellas.

93. Se denominará en adelante «original» a la versión ovidiana, extraída de las *Metamorfosis*, no por ser la más antigua, sino por considerarla inspiración principal (aunque no directa) de la comedia de Lope.

94. No eliminaré Lope, sin embargo, completamente el recurso del personaje que narra una historia, en lo que respecta a Atalanta e Hipómenes, como veremos más adelante. Al dramaturgo le interesa que algunas partes del mito, por su complicación, sean narradas en lugar de puestas en escena, poniendo de este modo, como será una constante, el mito al servicio de las necesidades dramáticas.

		Situación en el plano dramático-narrativo	
		1 ^{er} plano	2 ^o plano
Ovidio	+ i n t e r e s -	Mirra Adonis / Venus	Atalanta / Hipómenes
Lope		Adonis / Venus Atalanta / Hipómenes Mirra	

Las partes se mantienen, como puede verse, pero alterándose significativamente su situación en todos los aspectos. Cambios temporales, en la sucesión de acontecimientos, importancia de unos sucesos o personajes sobre otros, aparecen en un simple análisis superficial y son sólo el ejemplo más inmediato de la libertad con que el dramaturgo sitúa al mito bajo la dictadura del rendimiento dramático.

La obra con la conversación entre dos pastores, de claras resonancias eglógicas⁹⁵ y con la consulta al oráculo de Apolo⁹⁶. Sin

95. Los nombres de los pastores Menandro, Timbreo, Camila, Albania y la propia descripción de la amada soportan este ambiente bucólico y pastoril.

96. El oráculo es un elemento importantísimo de la mitología grecolatina. Son innumerables las ocasiones en las que el destino de un héroe, o de un suceso, están contenidos de antemano en las escondidas palabras de algún dios, generalmente Apolo, cuya sede de Delfos es el templo oracular por excelencia. Los oráculos, en esa curiosa mezcla de vaticinio y solución de un determinado problema, advierten a Acrisio de los peligros de que su hija Dánae le dé un nieto (fábula que recoge Lope de Vega en *El Perseo*, también estudiado en el presente trabajo), dan a Cadmo las instrucciones necesarias para fundar la ciudad de Tebas

embargo, a la consulta de Atalanta se une la de varios personajes no mitológicos e introducidos por Lope en la trama: Timbreo quiere saber del futuro de su amor por Camila y es acompañado por su amigo y confidente Menandro –a la postre, también enamorado de Camila–. Ésta misma, acompañada de Albania, también quiere realizar la consulta al dios. Finalmente, Frondoso se une a la particular comitiva. Todos menos éste último más o menos tienen la misma pregunta que hacer a Febo. Todos quieren saber del éxito o fracaso de sus respectivos empeños amorosos. La diferencia es que Atalanta es la única que no consulta en concreto acerca de sus amores por una persona, sino en general, acerca de cómo será su matrimonio. La intención de Frondoso es muy otra; pretende engañar al dios, tendiéndole una trampa. Nos encontramos, de este modo, que a la versión original del mito (esto es, la consulta del oráculo por parte de Atalanta) la conversión dramática de Lope añade cinco personajes más, relacionados de un modo u otro, con el propio oráculo. Cuatro de ellos son personajes secundarios –Timbreo, Menandro, Albania y Camila– cuya débil participación en la obra se limita a servir de comodines con respecto a los personajes principales. Su función será la de acompañar y presentar, aunque entre ellos se establezca asimismo una cierta intriga amorosa, bastante laxa, en todo caso: Tanto Menandro como Timbreo aman a Camila. También Frondoso parece estar enamorado de la misma joven, pero esto sólo lo sabemos por boca de Timbreo y él mismo no hace ninguna alusión al respecto en toda la obra. Por otro lado tanto Albania como Camila también

–ciudad cuya prosperidad depende del regreso de Edipo, según informa un oráculo a Creonte–, al propio Edipo le auguran que matará a su padre, Layo, informan a Nánaco del diluvio que asolaría la raza humana, a Agamenón le predicen que los aqueos tomarían Troya cuando la discordia hiciese aparición entre los sitiadores, etc. Éstos son sólo unos ejemplos de los cientos que se pueden encontrar en la mitología clásica. En general, el oráculo es una parte estructural insustituible de la fábula grecolatina.

aman al mismo hombre, si bien de la identidad de éste no se sabe hasta más tarde. Al final de la obra, de un modo muy rápido, se concertarán las uniones de Menandro con Albania y de Timbreo con Camila, pero durante la misma, esta trama desaparece casi por completo de la escena. En cuanto a la misión de acompañamiento y presentación de los personajes secundarios a la que se hacía referencia, se puede seguir fácilmente en una lectura rápida de la obra. Son Timbreo y Menandro los encargados de abrir la obra y presentar el oráculo de Apolo, función en la que les asiste Frondoso. Un poco más tarde (p. 346a y ss.) es Camila la encargada de presentarnos (al auditorio y al personaje de Venus) a Adonis. Menandro será, al principio del segundo acto, el encargado de describir a Hipómenes las excelencias de Atalanta y de explicarle, asimismo, el curioso método de selección de esposo que ha elegido la doncella. Al final del acto segundo, es Frondoso el personaje que da la réplica a Venus en el momento en que ésta se queja del comportamiento de su hijo, Cupido, y también es él el que sirve a Apolo como intermediario para llegar a Adonis e interrumpir, dramáticamente, sus amores con Venus. En el tercer acto casi todos estos personajes desaparecen para volver a aparecer fugazmente al final de la obra, cuando se resuelven rápidamente sus emparejamientos y se da fin a la representación.

Volviendo a la cuestión del oráculo en sí, dos cuestiones saltan inmediatamente a la vista que llaman poderosamente la atención. La primera es el extraño interés de Frondoso en engañar al dios. Las razones del resto de la comitiva sirven para arropar la consulta de Atalanta, y todas giran, más o menos, en torno al mismo tema. Aunque inventadas por Lope, las peticiones de Camila, Albania, Timbreo y Menandro quedan perfectamente integradas en la trama. Sin embargo, ¿por qué se introduce este intento de engaño por parte de un personaje que, además, tiene una presencia tan poco justificada

en el drama⁹⁷? Ciertamente sólo se pueden establecer conjeturas en este sentido y la obra adolece, en cualquier caso de cierta inconsistencia en lo que respecta a este personaje especialmente, y, en general, a todos los secundarios. Puede tratarse sólo de crear una escena suficientemente “poblada”–con intenciones meramente espectaculares– en la que este Frondoso ejerciese de contrapunto humorístico con respecto a los otros personajes. Frondoso no parece tener razones para estar allí, ni para intentar ingenuamente reírse del dios. Su intención pudiera estar relacionada con algún desengaño amoroso, al menos eso se podría deducir de sus palabras:

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 (p. 342b).

97. El resto de los personajes, aun los secundarios, justifican su presencia en función de sus acciones, pero también en función de sus interrelaciones. Menandro y Timbreo se articulan fundamentalmente frente a Camila y Albania. Sus amores entrecruzados, aunque muy poco desarrollados, dan cierta consistencia a sus respectivas presencias en la trama. Frondoso, sin embargo, se presenta desde el principio como un personaje bastante desligado tanto de la trama como del resto de sus personajes, originales o no. Sin tener en cuenta su extraña participación en la presentación de la obra, su única función es la de servir, como se ha dicho antes, de enlace entre Apolo y Adonis, antes de la muerte de éste último, siendo ésta además una función que podría haber realizado cualquier otro de los pastores.

Sin embargo no aparecen ulteriores referencias a este desengaño, ni Frondoso parece demostrar especial deseo por ninguno de los personajes de la obra. Sí se puede ver en sus palabras, y también en las de otros personajes secundarios, la voz, siempre de gran rendimiento humorístico, de la misoginia.

La otra cuestión referida anteriormente es la de la propia respuesta del dios a la pregunta de Atalanta. El dios le responde: «Tarde, Atalanta, y con peligro». No sigue aquí Lope, en rigor, la versión ovidiana del mito: Recogemos los versos de Ovidio, ya citados antes, cuando Atalanta pregunta por su futuro marido.

No lo necesitas, Atalanta. Huye de tener esposo.
Con todo, no huirás y, viva, te verás privada de ti misma
(vv. 565-566).

Tampoco sigue Lope a Pérez de Moya, quien, en su lectura moral del mito, no modifica apenas el sentido de la respuesta del oráculo⁹⁸. Casualmente la respuesta la encontramos planteada en términos exactamente iguales sólo en la versión castellana de las *Metamorfosis* realizada por Jorge de Bustamante, lo que se convierte así en una de las razones para suponer a éste fuente directa del dramaturgo madrileño a la hora de componer su obra. Pero, ¿en qué consiste y cuál es, en todo caso, la importancia de un cambio aparentemente tan nimio? El fuerte sentido críptico que caracteriza los oráculos de la mitología grecolatina se ve bastante rebajado en la versión castellana de Bustamante. Esta difícil adivinanza es sustituida por una advertencia genérica: el matrimonio traerá peligro. Paradójicamente más fácil de entender, pero imposible de explicitar. Un esfuerzo

98. La propia traducción de Sánchez de Viana, de las *Metamorfosis*, recoge exactamente el mismo sentido de las palabras del dios.

mental podría llevarnos a imaginar, sobre todo si se hace el esfuerzo de situarnos conceptualmente en el universo mitológico grecolatino, qué tipo de castigo espera a Atalanta si contrae matrimonio. Por el contrario, la respuesta genérica del Apolo de Bustamante deja las posibilidades más abiertas. Este detalle debía ser, a mi parecer, sin embargo, de gran interés para el Fénix, por cuanto esta última respuesta ofrecería sin duda mayor rendimiento dramático. Al dejar más abierta la solución al conflicto planteado, ni los personajes, ni el público, sabe cuál será el castigo impuesto en caso de transgresión y el resultado es que la tensión dramática queda reforzada, por la expectación y la curiosidad que sin duda se generarían.

Siguiendo con la modificación del esquema mítico presentada en el epígrafe anterior, una vez terminada la consulta al oráculo, Lope cambia el punto de vista y también el mito sobre el que se centra. De Atalanta se pasa a Mirra, cuya historia es puesta íntegra en boca de Camila, que la relata a Venus como introducción del personaje central de la obra: Adonis. Esta decidida intervención de Lope en el esquema mítico inicial tendría como finalidad establecer las prioridades en cuanto a la importancia de los personajes. En este sentido Mirra pasa decididamente a un segundo plano, al ser sus hechos resumidos por un personaje y no puestos en escena. Algo similar ocurre, pero a la inversa, con Atalanta e Hipómenes, que son rescatados a un primer plano dramático y que, originalmente, eran un relato inserto dentro del relato principal de Ovidio. Lope considera a Mirra suficientemente importante, para entender la naturaleza de su hijo Adonis, en la obra como para no prescindir de narrar sus desventuras, pero al mismo tiempo no tan relevante como para que éstas sean puestas en escena, limitándose a narrarlas brevemente. Esta decisión, basada en criterios dramáticos, tiene consecuencias, sin embargo, en la exégesis final del mito. El hecho de que Camila informe a Venus de la existencia, naturaleza y antecedentes de

Adonis supone, obviamente, que la diosa no conocía previamente al joven, lo cual contradice claramente la versión original del mito según la cual fue la propia diosa la que recogió a éste, cuando su madre –ya convertida en árbol– acababa apenas de traerlo al mundo y, posteriormente, quedó prendada de su belleza. El mito de Mirra, en sí, no es apenas modificado. Sólo aparece notablemente abreviado. No aparece en la narración de Lope el intento de suicidio de la joven, para evitar el pecado nefando. Tampoco aparecen las inquietantes dudas que asaltan a la joven, abrumada por el deseo incestuoso hacia su padre, ni los repetidos intentos de volverse atrás cuando ya el pecado está a punto de consumarse, ni la decidida intervención final de la nodriza, empujándola decididamente al incesto. Y no me parece casual que sean éstos últimos precisamente los mismos detalles que elimina Jorge de Bustamante de su pretendida traducción. Como se expone en el epígrafe dedicado a este autor, llama poderosamente la atención el hecho de que el terrible sentimiento de culpa que asalta a la Mirra ovidiana haya sido sustituido por franca alegría ante el deseo a punto de cumplirse en Bustamante. Y es bastante probable que las razones argüidas para justificar la versión del santanderino, nos valgan igualmente para aclarar la correspondiente versión lopesca. Junto a la intención, evidente, de resumir al máximo el relato, de modo que pudiese incluirse en el drama sin que el espectador tuviese que sufrir un largo y dramáticamente aburrido monólogo, es innegable que la visión completamente negativa de Mirra, sin los miedos y dudas que pudiesen, de algún modo, paliar la gravedad de su culpa, conviene mucho más a la hora de ofrecer –y en la obra se puede ver en muy diversas ocasiones– una imagen de la mujer, en general, fuertemente marcada por una misoginia que es claramente representativa de la

sociedad de la época, y que, en el drama de Lope, encuentra diversos cauces de expresión⁹⁹.

Otra de las modificaciones que el Fénix introduce en su lectura de las fábulas tiene que ver con un personaje en gran parte nuevo, Cupido. Es cierto que el pequeño dios-amor, hijo de Venus, aparece también en las versiones originales, provocando el enamoramiento de su madre hacia Adonis. Sin embargo la novedad de la versión lopesca consiste en que este personaje adquiere una relevancia capital en el drama. Su participación es mucho más activa y su carácter aparece mucho más definido. Según Nina Shecktor,

una de las diferencias más grandes entre las versiones de Ovidio y de Lope se nota en la figura del niño Cupido. Está relacionado con la cuestión del destino. En Ovidio, Cupido hace un papel muy pequeño, pero no insignificante, porque se sabe que el amor de Venus por Adonis nace de su flecha¹⁰⁰.

La diferencia fundamental está en que, en Ovidio, Cupido hiere accidentalmente a su madre, cuando se acerca a besarla. El personaje creado por Lope –pues, en rigor, Cupido en esta obra lo es– es una curiosa mezcla de niño y adulto, cuyas decisiones y reacciones son a menudo imprevisibles. Una de esas reacciones es, precisamente, la de

99. Aparte de la modificación, consciente a mi entender, de los rasgos de un personaje, Mirra, para hacerlo más “plano” y, por ende, más fácilmente juzgable, es el humor, como se verá más adelante, la otra gran vía de expresión de la misoginia, no sólo en esta obra, sino en la comedia áurea en general.

100. «La interpretación del mito en el *Adonis y Venus de Lope*» en Manuel Criado de Val (ed): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, EDI-6, 1981, p. 363.

vengarse de su madre hiriéndola con una de sus flechas. Madre e hijo han estado discutiendo acerca de la naturaleza del dios. Éste se ha sentido ofendido porque su madre parece haber olvidado su poder al decirle que se ponga a cazar mariposas. Cuando éste le responde airado, ella le recrimina su actitud y le hace la siguiente petición:

Cuando el vuelo celestial
subes de mi esfera arriba,
muestra el poder que engrandeces;
mas cuando están en el suelo,
imita lo que pareces (p. 345a).

La intención de la madre parece ser que ambos pasen desapercibidos en su contacto con los mortales, y espera que su hijo se comporte simplemente como el niño que parece. Ella misma intenta no ser reconocida como diosa cuando, por ejemplo, se encuentra con Camila, que le da noticia del bello joven Adonis. Cupido, ante esta advertencia, vuelve a recordar a la madre su condición divina, a pesar de que su reacción es precisamente muy infantil. Se marcha airado y promete vengarse de su madre. Ésta ya teme de antemano que la venganza de su hijo puede consistir en enamorar a su amante, Marte, de otra mujer o hacer que sea ella la que se olvide del dios de la guerra. Aparte de la utilización del personaje Cupido para hacer juicios sobre la propia naturaleza del amor lo más importante es que Lope elimina la casualidad de la herida de Venus y hace a Cupido responsable. La reflexión sobre el amor es más consciente en Lope, como también lo es la reflexión sobre el destino, el libre albedrío y la predestinación. De hecho, el rebelde personaje Cupido no se limita en esta ocasión a ser el causante, intencionado o no, del amor entre Venus y Adonis. Sus intervenciones en la obra son frecuentes, ya en la actitud infantil que le lleva a vengarse de su madre, ya en una actitud mucho más madura, haciendo, posteriormente, profundas

reflexiones acerca del libre albedrío, cuando le llega la hora de excusarse por la falta cometida, o cuando pretende, a pesar de su naturaleza, advertir al resto de los personajes de los peligros que entraña el amor.

En cierto modo, pareciera que el personaje de Cupido hubiera asumido algunos de los rasgos que, originalmente le corresponderían a la figura de su madre. En Venus, en lugar de encontramos a esa diosa completamente esclava de sus impulsos, actuando siempre según sus inclinaciones amorosas, nos encontramos a una madre, en cierto sentido juiciosa, que trata, sin conseguirlo, de educar a un hijo rebelde y cuyos devaneos amorosos, en este caso, están plenamente justificados, por ser la causante de la actitud vengativa de su hijo. Incluso la discusión en torno al amor que se establece entre Adonis y Venus se hace en términos, a mi parecer, muy racionalistas, como si Venus quisiese llegar al corazón del joven a través de un proceso mental y no por medio de la irracional pasión amorosa, lo cual estaría mucho más en consonancia con el carácter natural de la diosa. El joven Adonis, perfectamente consciente de la culpa de su madre, ha decidido no tener, en un rasgo de misoginia no infrecuente en la obra, contacto con mujeres. Lo curioso es que la propia Venus acepta tácitamente esta visión negativa de la mujer y cuando el joven expone sus temores hacia el género femenino ésta responde sólo

Si fuera mujer mortal,
y sujeta a imperfecciones... (p. 349a).

Adonis acaba por vencer unas reticencias hacia la mujer, que no existen en la versión original del mito, pero aún se mantiene un poco alerta porque

Cuéntanme de amor mil males;
pónenme mucho temor (p. 349b).

A lo que la diosa responde

Amor
es falso entre los mortales:
no se entiende ese rigor
con los dioses celestiales (p. 349b).

Aún no se dejará el joven vencer fácilmente por las palabras de la diosa y aludirá a los amores de ésta con Marte. Finalmente es su propia debilidad humana y el temor ante la posible venganza de Febo y Marte lo que hace a Adonis dudar.

Dos cuestiones me parece interesante destacar de esta conversación entre los futuros amantes, inexistente por completo en las versiones originales del mito. Por un lado la propia conversación en sí hay que explicarla, desde un punto de vista sociológico, como una suerte de disquisición acerca del carácter de lo femenino, principalmente, y del amor. Vuelve la misoginia a hacer su aparición en la exégesis lopesca, lo que nos muestra que, sin duda, debía de ser un tema muy del gusto de su público y que la sociedad ejercía decididamente su influencia, dejando sentir su carga ideológica en la producción artística. La segunda cuestión referida arriba es la de la anticipación de la tragedia, también inexistente en el mito original. Si en unos casos, véase el de Atalanta, la construcción del drama lleva al dramaturgo a eliminar elementos que puedan llevar a anticipar el desenlace de los hechos demasiado pronto, en otros, como el que nos ocupa, se introducen elementos nuevos y se anticipa este desenlace, o al menos se sugiere. ¿Cuál es el criterio, entonces, para modificar el mito en uno u otro sentido? Como siempre, en manos del Lope dramaturgo es construcción escénica la que obliga a este tipo de decisiones. El mito de Atalanta era, muy probablemente, bastante menos conocido que el de Adonis. El refuerzo dramático del mismo

es lógico que proviniese de la supresión de todo elemento que pudiera anticipar el final del idilio con Hipómenes. Por eso debió de interesar tanto a Lope la pequeña, pero no por ello insignificante, modificación realizada por Bustamante en la respuesta del oráculo de Apolo. Sin embargo, el caso de Adonis presenta características diversas con respecto al anterior. Al ser uno de los grandes mitos de la tradición grecolatina, y uno de los más frecuentemente rescatados por la cultura renacentista, es factible pensar que el esfuerzo por mantener el interés del público debía de ser mayor. A este esfuerzo por mantener atento a un espectador que asiste a la representación de una fábula que ya conoce, respondería la inclusión de personajes y situaciones nuevas. En este caso, Adonis anticipa la posible envidia de Marte y Apolo ante sus amores con Venus. Las reticencias con respecto a Marte serían más esperables, por cuanto el dios de la guerra es el amante “oficial”, pero Adonis, dentro de la ficción dramática, no tiene, en principio, razones para pensar que Apolo se pueda sentir ofendido por sus amores con Venus. En realidad, Adonis, está revelando un conocimiento del mito por parte de Lope superior al que pudo extraer de la lectura de Ovidio o de las versiones castellanas del mismo. Efectivamente, no aparece en las *Metamorfosis*, ni en la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, ninguna referencia al hecho, sí es verdad que ciertas tradiciones, como se verá más adelante, reconocen cierta enemistad de Apolo con Venus.

Una vez planteadas las dos tramas principales de la obra y, por tanto, presentados e iniciados los sucesos concernientes a los dos mitos principales en los que se centra la obra, comienza la segunda secuencia del mito lopesco, que coincide con el inicio del segundo acto.

Se vuelve a ver en este caso cómo la pluma de Lope no duda en hacer un uso totalmente libre del mito para elaborar el entramado dramático. La fábula transcurre sin modificaciones hasta el momento en que Hipómenes invoca la ayuda de Venus para vencer a Atalanta en la carrera. Hasta entonces, podemos encontrar la misma actitud escéptica del joven cuando sabe que hay hombres capaces de arriesgar su vida por conseguir a una mujer, las mismas palabras de rectificación del galán cuando ve finalmente a la joven Atalanta y su repentina resolución de arriesgar él mismo la vida, a pesar de lo dicho unos versos antes. También se recogen con pocas modificaciones los deseos de Atalanta de ser, por primera vez, vencida en la carrera. Sin embargo la invocación a Venus contiene un dato interesante para el análisis. Hipómenes promete a Venus dos palomas, debemos suponer que en sacrificio, si gana la carrera y consigue, por lo tanto, la mano de Atalanta. Bien es cierto que en la versión original del mito aparece el enfado posterior de Venus cuando, después de ganar con su ayuda la carrera, Hipómenes no le sacrifica, al menos dos palomas –aves consagradas a esta divinidad en la antigüedad– como agradecimiento al favor recibido, pero no existe, ni en Ovidio, ni en las versiones posteriores, referencia alguna a que dicho sacrificio hubiera sido prometido ya por Hipómenes antes de comenzar la carrera. Se podría pensar que es ésta una modificación demasiado nimia para tenerla en cuenta. Sin embargo, si analizamos ésta a la luz de otras modificaciones posteriores, es fácil inferir que su importancia es mayor de lo que, en un principio, pudiera suponerse. La inclusión de la promesa de Hipómenes contribuye a salvar diferencias sociológicas. Posiblemente fuese más fácil justificar para el espectador del XVII que un personaje recibiese el castigo por no haber agradecido suficientemente un favor si, además, este agradecimiento hubiese sido prometido expresamente. Para hacer a Hipómenes merecedor de dicho castigo antepone una promesa que no

se ha de cumplir. Además, el final del mito también está convenientemente adaptado a dicho planteamiento. Si nos atenemos al esquema mítico original podremos observar que la única falta que comente *motu proprio* Hipómenes es la de no agradecer convenientemente la ayuda prestada por Venus. Ésta se venga entonces haciendo surgir en Hipómenes un deseo sexual repentino que le hace profanar el templo de Cibeles, de modo que el castigo de ésta es, en rigor, el castigo por no haber honrado Hipómenes a Venus convenientemente, y ésta es su única falta, ya que no se puede achacar a los amantes el pecado de profanación, al haber estado este provocado por la ira de un dios y ser ellos, por lo tanto, incapaces de sustraerse a dicha profanación.

Si analizamos el texto de Lope, se puede fácilmente inferir que no debería de ser fácil aceptar ésta determinación de los acontecimientos, más aún cuando existen en la obra numerosas referencias al libre albedrío y una constante de hacer a los personajes completamente dueños de sus actos. Una vez terminada la carrera son los personajes, Atalanta e Hipómenes, los que voluntariamente y sin intercesión de ningún dios, profanan el templo de Cibeles, a lo que se añade, además, un elemento nuevo. Las palabras de exaltación de la belleza de Atalanta por parte de Hipómenes, quien, en sus exageradas muestras de admiración, no vacila en desmerecer la belleza de la propia Venus. De una única falta cometida por Hipómenes hacia Venus en la versión original del mito, pasamos en Lope a una ofensa a la divinidad por omisión, una ofensa a su belleza y una profanación de *su* templo, ya que en Lope es el propio templo de Venus el que se profana, no el de Cibeles, que ha desaparecido de la fábula. Se observa claramente la intención del dramaturgo por hacer *más* culpables de sus faltas a los personajes, pero sobre todo mucho *más* responsables de sus actos. Los cambios, completamente originales de Lope, ya que no aparecen en ninguna de las versiones renacentistas,

son bastante parecidos, sobre todo en sus fines, a los operados en la figura de Mirra, cuya personalidad queda mucho más marcada en su carácter pecaminoso en la versión lopesca, al eliminarse por completo el sentimiento de culpa previo a la comisión de la falta. Lo que se ha conseguido con esta serie de modificaciones en ambos mitos ha sido eliminar esa cierta arbitrariedad que caracteriza las decisiones divinas en la mitología grecolatina. El esquema falta humana/castigo divino es bastante frecuente y uno de los detalles que más llaman la atención, y debía llamarla también al receptor del Siglo de Oro, es que muy a menudo ese castigo divino es bastante desproporcionado, aplicándose condenas ejemplares y sorprendentes a faltas que a un lector moderno le pueden parecer no tan graves. A todo lo anterior habría que añadir la mejor adaptación de la versión lopesca a la estructura dramática de la obra. Con la eliminación de un personaje, Cibele, y la anulación de sucesivas causas y castigos, se simplifica la escena y se hace, de este modo, más asequible para la representación. Se añade, además, un elemento de veracidad a la fábula. Si nos fijamos bien en el personaje de Atalanta, en la versión ovidiana no comete realmente ninguna falta digna de merecer el castigo que se le inflige junto a su marido. Si pensamos que la falta del marido ha sido la de no agradecer la ayuda de Venus y que la profanación del templo de Cibele, más que una falta, es el propio castigo de la diosa del amor, debemos llegar a la conclusión de que Atalanta sufre en sí misma una falta que ha cometido exclusivamente Hipómenes; el castigo común corresponde a una ofensa particular. Por otro lado, al convertir la versión lopesca la profanación del templo en una acción consciente de ambos, se hace más justa, en la ficción dramática, la aplicación de un castigo común.

	FALTA	CASTIGO/FALTA	CASTIGO
OVIDIO	*Falta de agradecimiento	Deseo lujurioso/profanación	Conversión en leones
	FALTA	CASTIGO	
LOPE	*Falta de agradecimiento *Ofensa a la divinidad *Profanación del templo	Conversión en leones	

Una vez concluida la segunda secuencia del mito en Lope, concluyen también las aventuras relativas a Atalanta e Hipómenes¹⁰¹. La tercera secuencia del mito lopesco está dedicado al final de los amores entre Adonis y Venus, protagonistas principales de la obra. A partir de este momento las modificaciones en el esquema mítico original se hacen mucho más frecuentes y más profundas también. Lope de Vega necesita construir un soporte dramático para un hecho –la muerte de Adonis– que, en la versión ovidiana, se limita a unos cuantos versos y que incluye, tan sólo, la advertencia de Venus, la propia muerte del joven y su metamorfosis. Con sólo estos elementos debía de resultar difícil articular dramáticamente el relato sin aportar nada nuevo y eso es precisamente lo que nos encontramos en este caso. La primera intervención directa del autor madrileño en esta

101. En el tercer acto de la obra aparece, en boca de Venus, el relato de la conversión de ambos amantes en leones. Este recuerdo de hechos ya escenificados en el segundo acto, pues no aporta ninguna información nueva, obedece –dentro de la ficción dramática– a la necesidad de informar al personaje Adonis de unos hechos que él no ha presenciado, pero cuyo conocimiento le es necesario –Venus le está explicando por qué tiene que huir de los leones–. También puede ir esta información, sin embargo, dirigida al propio espectador, al que se le refresca la memoria sobre unos sucesos ya ocurridos, pero cuyo conocimiento es ahora relevante para el seguimiento del drama.

última secuencia del mito es aportar una causa para la muerte de Adonis. Absolutamente ninguna referencia aparece en Ovidio de que esta muerte sea consecuencia de la intervención de algún dios. En el relato del sulmonense la diosa alecciona a su amado del cuidado que debe guardar cuando se enfrenta con leones –lo que le proporciona la excusa para narrar la historia de Atalanta e Hipómenes– pero su muerte viene provocada por el ataque de un jabalí herido por el propio joven, sin que parezca mediar la intervención de nadie más. Por el contrario, en el drama lopesco, es el personaje de Cupido el que desencadenará la tragedia¹⁰². Continuando con el extraño comportamiento, a veces maduro a veces infantil, que ha mostrado durante toda la obra, Cupido se siente ofendido por su madre y acude a Apolo con la idea de que le ayude a vengarse de ella. En principio la causa parece ser la lascivia de la diosa la que ha despertado los celos del hijo, quien recuerda a Apolo cómo sus devaneos con Marte provocaron las burlas de los dioses olímpicos¹⁰³. Apolo, sin

102. Tragedia que ya había sido temida por Adonis en su primera entrevista con Venus, cuando dice, dirigiéndose a la diosa:

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.
Pero si Febo o si Marte
celosos de mí... (p. 350b)

Sabemos por qué podría sentirse celoso Marte, amante *oficial*, de la diosa; los celos de Apolo, como se verá más adelante, parecen provenir exclusivamente de la pluma de Lope.

103. Vulcano, el dios deforme de la fragua y esposo de Venus, hubo de vivir acostumbrado a los numerosos adulterios de su hermosa mujer, para quien él mismo, y su fealdad, fue un castigo a su desmesurada lascivia. Uno de los más famosos amantes de la diosa fue Marte, dios de la guerra. En una ocasión, sospechando el adulterio, Vulcano fingió ausentarse de su palacio para sorprender a los dos. Cuando Venus y Marte yacían en el lecho de Vulcano, éste con un finísimo pero irrompible hilo de cobre los apresó y mandó llamar luego a todos los

embargo, se resiste, en principio, a prestar su ayuda al dios-niño, advirtiéndole –y no sin razón– que fue él mismo el que con sus flechas inició intencionadamente esa pasión desigual entre una diosa y un mortal:

Esto vi; mas sospeché
que era sólo amor Cupido;
pero si tú la has herido,
culpa de tus flechas fue (p 363a).

La réplica de Cupido vuelve a ser infantil, como muchas otras de sus intervenciones:

Si va a decir la verdad,
yo pongo en su voluntad
estas libres aficiones.
Todo es venganza de ver
que esta loca se desvela
en que yo vaya al escuela,
y aprenda, Apolo, a leer.
Ya leo, ya sé escribir,
compongo versos de amor,
en que digo aquel rigor
que doy al alma a sentir;
mas ella, porque el maestro
me azote, me pone allí;
que por lo que toca a mí,
ya estoy en las letras diestro.
Haz, por tu vida, venganza
deste mal nacido amor (p . 363b).

dioses del Olimpo, para que corroborasen las humillaciones a las que le sometía su alocada esposa. De poco sirvió a Vulcano esta treta, pues sólo consiguió la risa irónica de los dioses ante la ingenuidad del dios de la fragua.

Se acierta a entreleer en estos pocos versos, por un lado, la rabieta de un niño inconsciente, por otro, una definición entre líneas, del propio sentimiento amoroso y, finalmente, la condena expresa de las relaciones ilícitas de Venus con Adonis ese «mal nacido amor» que, en cualquier caso, no sabemos si se refiere al hecho de que haya sido causado por Cupido, a que se establece entre un ser divino y otro humano o a que el propio Adonis soporte una especie de maldición por haber sido concebido de forma tan ilícita. Lo curioso, es que sea cual sea la causa de la ilicitud de ese amor, las razones para su interrupción de forma tan drástica, viniendo además de las intenciones de un niño, además de no guardar relación ninguna con las fuentes del mito, contribuyen a remarcar el carácter burlesco de una obra que, conforme avanza, se sitúa cada vez más claramente en el terreno de la farsa. La muerte de Adonis es urdida por un personaje totalmente nuevo en la fábula, Apolo¹⁰⁴, y por otro, Cupido, que, aun

104. En realidad hay algunas versiones antiguas del mito que sitúan a Apolo (al igual que otras hacen con Ares) como causante de la muerte del joven Adonis. Éste estaría tomando venganza, por su hijo Erimanto, cegado por Venus cuando éste la sorprendió desnuda mientras se bañaba. Esta fábula, sin embargo, es bastante desconocida y marginal, no aparece ninguna referencia en Ovidio. Sólo tres autores (Ptolomeo Hefestios, Pausanias y Elieno) reconocen en este Erimanto al hijo de Apolo. No aparece, como es obvio, en las traducciones de Ovidio, ni tampoco en Pérez de Moya. No me parece probable que Lope tomara, pues, la intervención de Apolo en la fábula de ninguna de las fuentes que podría tener accesibles. Considero, más bien, que debió recurrir a Apolo casualmente, ya que era uno de los dioses paganos más conocidos, lo había hecho aparecer al principio de la obra en relación con el oráculo y había participado (como divinidad identificada con el sol) en el descubrimiento de los amores entre Marte y Venus. Estas razones explicarían que Lope hubiese incluido a Febo en su esquema dramático, mostrando celos de los amores de la diosa y el joven y coincidiendo, casualmente, con una versión original del mito. En este sentido habría que interpretar también los versos que dirige a Apolo, tras aceptar ser el verdugo de Adonis:

De Venus me afligen celos
desde que ayer por los cielos
enjugué del alba el llanto.
Pagarme tiene la injusta [por Venus]
muchas burlas que me ha hecho

siendo parte integrante de la misma, en la versión original tiene un papel mucho más limitado. En manos de Lope, como se verá en el epígrafe dedicado al análisis de personajes, se recrea –en el sentido más etimológico de la palabra– atribuyéndosele unas características y acciones completamente nuevas, más acordes, en todo caso, con un personaje contemporáneo a los receptores del drama.

La muerte de Adonis, que se ha tomado intencionada en la pluma del Fénix, comienza a verse próxima cuando Apolo, cuyas razones para condenar estos amores sí deja claras más adelante

¿Es posible que mis ojos
a Adonis están mirando
em en el regazo de Venus?
Pero yo soy el que sueño,
pues mis ojos engañados
quieren juntar lo divino,
por lo imposible, a lo humano (p. 367b)¹⁰⁵.

salga Adonis de su pecho,
cosa de que tanto gusta (p. 364a).

105. A pesar de no corresponder lo “divino-grecolatino” con lo “divino-católico”, es curioso observar cómo incluso condenando como condena todo el Siglo de Oro el paganismo de la mitología grecolatina, no puede evitar leerlo, en muchas ocasiones, según los cánones de su propia religiosidad. Esta unión de lo divino y lo humano sólo es criticable desde el sentido católico de divinidad. En la Antigüedad eran tan frecuentes las relaciones de los dioses y los hombres que dieron lugar a una raza, la de los héroes, pudiéndose afirmar que será difícil encontrar una divinidad .

Acepta, por fin, ayudar a Cupido. Para ello invoca a Tesifonte¹⁰⁶. Este personaje se presenta a si mismo como antagonista de Apolo, al incidiren el hecho de que pertenecen a lugares físicos completamente diferentes (las cursivas son mías):

Ya desde el obscuro *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*?
 Aquella dorada cinta
 que tu luz adorna y pinta,
 no la has de hallar aquí *dentro*.
 Las figuras celestiales
 son aquí tormentos feos,

106. Por Tesifonte hay que entender Tisífone, personaje mitológico poco frecuente en el teatro áureo (antes de Lope sólo aparece, curiosamente, en cuatro obras, todas de Juan de la Cueva, como Tesifone, *Comedia del príncipe tirano*, *La constancia de Arcelina*, *La libertad de Roma, por Mucio Cevola* y *El viejo enamorado*. En el caso de Lope sólo una vez más aparecerá, con la misma forma, en *El marido más firme*. No es improbable que la fuente de tal curiosa variante fuese, una vez más, Juan Pérez de Moya, quien, en su *Philosophía secreta* habla, en la entrada correspondiente a las Furias o Euménides –capítulo XIII del libro séptimo– de este personaje, aludiendo incluso a su etimología, partiendo de la forma Thisiphone como compuesto de Thesis –venganza– y Phonos –muerte–, pero en el capítulo XV, del libro segundo, dedicado a Plutón, Proserpina y Ceres encontramos a un «Thesiphon, una de las tres furias infernales, que de día y de noche nunca duerme, no dando entrada a ningún bueno», forma incompatible con la etimología dada posteriormente para Thisiphone pero muy susceptible de derivar en el Tesifonte lopesco. Tisífone forma, junto a sus hermanas Alecto y Megera, la peligrosa tríada de la Erinias, divinidades infernales tan despiadadas que el propio padre de los dioses olímpicos tiene que someterse a ellas. Son habitualmente divinidades destinadas a castigar el crimen y, precisamente uno de los que más persiguen es el de la soberbia que lleva al hombre a olvidar su condición de mortal, intentando acercarse peligrosamente a los dioses. No es casual, por tanto, que en la obra de Lope aparezca Tisífone (con el nombre alterado a Tesifonte) como figura que impide una relación desigual hombre-diosa que pone celosos a otros dioses, como Apolo o Cupido.

Tántalos y Prometeos
en sus penas infernales.
Aquí no hay que repartir
el año en sus doce meses,
ni hay aquí plantas ni mieses,
ni flores que producir,
Aquí no hay oro ni plata,
alquimista celestial;
de sólo fuego inmortal,
discordia y rigor, se trata.
¿Qué es lo que quieres, que así
con tus rayos nos ofendes,
pues hacer *día* pretendes
la *noche* que vive aquí? (pp. 364).

La alternancia entre *cielos*, *aires*, *día*, por un lado, y por otro *dentro* y, sobre todo, la redundancia en el término *centro*, con un significado ligeramente distinto connotativamente del que se entiende hoy, como el propio *Diccionario de Autoridades* nos señala¹⁰⁷, sirve a Lope para marcar las evidentes diferencias de estas dos divinidades. Apolo, dios de la luz y de la claridad, perteneciente a la cúpula más alta de la jerarquía olímpica recurre a una divinidad menor, Tesifonte, representante del más oscuro de los mundos inferiores, para que realice por él el trabajo directo de acabar con la vida de Adonis. Lo externo, lo luminoso, deja paso a que sea lo escondido, lo oscuro, lo que cause la muerte del joven. 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

107. «Generalmente se llama así lo que está más distante de la superficie: y también en cualquier cosa, lo más retirado, escondido, hondo u profundo», p. 272.

verlos recurrir a estos esbirros para que realizaran el *trabajo sucio*¹⁰⁸. Esta nueva incorporación a la fábula está soportada, eso sí, por numerosas referencias mitológicas, que contribuyen a aportar verosimilitud al esquema dramático. Lo que parece más producto de la actualización que podría denominarse sociológica es el ofrecimiento de Apolo a Tesifonte si cumple con su misión; y así,

Si aquella vida acabas,
te prometo cien libras
del oro de la Arabia
para unas armas bellas (p. 365).

Más parece la petición de ayuda más bien como un encargo a un simple valentón. Esto no se corresponde, ciertamente, con la figura griega del castigo del crimen, que representa Tisífone. Este personaje no es una suerte de asesino a sueldo de los dioses, sino una divinidad a la que uno acude cuando un crimen no ha sido convenientemente castigado. Sin entrar en consideraciones morales, que complicarían enormemente el discurso por la sustancial diferencia entre los

108. La propia Tisífone es, en las *Metamorfosis* de Ovidio, la que se encarga de aplicar a Atamante el castigo que reclama la ira de Juno. La respuesta de la divinidad infernal, ante la petición de la esposa de Júpiter, recuerda bastante a la propia presentación de Tesifonte a Apolo en el drama de Lope, en lo que se refiere al lugar asignado a cada divinidad:

Abandona este reino odioso
y vuelve a los aires de un cielo mejor.
Juno regresa contenta, y cuando se disponía a entrar en el cielo,
la purificó con agua de rocío la Taumantíade Iris
(vv. 477-480, libro IV)

He incluido los dos últimos versos en la cita porque las últimas palabras de Tesifonte a Apolo, en el *Adonis y Venus* («Pues cumple tu palabra, / y vete presto al cielo; / que su grandeza agravias / en este oscuro limbo» (p. 365a), responden perfectamente al hecho de que Juno se tenga que purificar antes de subir al cielo, por haber estado en los reinos infernales. Lope ha rescatado perfectamente el sentido de un lugar que *marca* de alguna forma al que osa visitarlo con su carácter maligno, aun siendo dios.

esquemas éticos de la Antigüedad profana grecolatina y el mundo cristiano, se ve claramente cómo la figura de Tisífone ha cambiado mucho más que el nombre en manos de Lope. Tesifonte no parece ser tan temida de los dioses como lo es su correspondiente Tisífone, cuyo poder, así como el de sus hermanas, Alecto y Megera, llegaba a estar incluso por encima del de los dioses olímpicos. Ha rebajado, por así decirlo, su dignidad y su *status*, para convertirse en un satélite a las órdenes de los olímpicos,

Apolo soberano,
que tú lo mandes basta
para que te obedezca
cuanto el infierno abarca (p. 365).

mientras que la Tisífone griega hubiera, probablemente, aceptados súplicas e invocaciones, difícilmente órdenes.

No es Tesifonte, sin embargo, la única ayuda de que dispone Apolo para realizar el encargo de Cupido. Frondoso, a quien el dios había castigado en el primer acto por su intento de engañarle, es el elegido para que atraiga a Adonis hacia Tesifonte, que ha tomado la forma de jabalí, retirándole, a cambio el castigo que pesa sobre él. El pastor acepta el trato y se encamina a hablar con Adonis, que en ese momento está intentando evitar los requerimientos amorosos de Camila y Albania, ambas enamoradas de él. Le informa de que hay un bello jabalí que sería una buena pieza de caza para alguien como él.

Como se ha expuesto, en la gestación de la muerte de Adonis, original de la pluma de Lope, participan cuatro personajes que responden, además a tipos diferentes de personaje:

- Un personaje mitológico existente en el mito original, Cupido, pero cuya participación adquiere, en la obra dramática, mucha más importancia. Aparece mucho más definido, con más relación en la

trama. Es responsable directo y consciente de dos hechos que en la fábula original son fortuitos: el enamoramiento de Venus y la muerte de Adonis.

- Un personaje mitológico, Apolo, que no aparece en el mito de Adonis en el original, pero sí brevemente en el de Atalanta e Hipómenes. Esta aparición, aunque breve, en el mito de Atalanta, junto a su carácter de gran dios griego, bastante conocido, hace que su trasvase al mito de Adonis no esté, ni mucho menos, fuera de lugar, dentro del desarrollo dramático.

- Un personaje inexistente completamente desligado de cualquier mito. Su utilización por parte del autor revela dos datos importantes. Por un lado que Lope no se limita a dramatizar una obra literaria, las *Metamorfosis*, ni ninguna de sus traducciones al castellano, sino que su interés está en recrear la fábula mitológica misma a través de fuentes diversas; por otro lado, y en parte como consecuencia de esto, revela su competencia en el mundo de la mitología clásica.

- Un personaje no mitológico, completamente nuevo, incorporado a la trama como apoyo dramático a un hecho, la *conspiración* para la muerte de Adonis, inserto en la obra como un modo más de recreación –sería mejor decir re-creación– de la fábula clásica.

El siguiente paso en la exégesis mitológica de *Adonis y Venus* lo encontramos, ya cercano el final de la obra, en la premonición por parte de Adonis de su propia muerte, otro elemento introducido en la trama por Lope de su propia cosecha. Nuevamente estamos ante la necesidad de completar de algún modo el material mitológico para adaptarlo a un esquema dramático.

La primera ocasión en que se anticipa, de algún modo, el final de Adonis es cuando éste, justo después de la conversación entre

Tesifonte y Apolo, relata a una Venus amante¹⁰⁹ sus excelencias como cazador en los siguientes términos:

En mi destreza confía;
que yo suelo al más ardiente
fiero jabalí, que baña
de sangre y de espuma el diente,
testigo aquesta montaña,
atravesar el tridente (p. 365).

Después pasa a relatar, más en extenso, la aventura habida el día anterior durante la caza de un oso, pero no deja de llamar la atención que esté precedida por este breve comentario relativo precisamente a un jabalí. Posteriormente, tras haberse quedado dormido en el regazo de Venus –lo cual llena de ira a Apolo, que contempla a los dos amantes– Adonis se despierta convulso por un sueño en el que se le auguraba que su vida sería corta y su muerte triste. Si en la conversación anterior Venus mostraba sus miedos ante el peligro que podía acarrearle a Adonis la caza, intuyendo incluso de dónde podría venir el peligro:

¡Ay, mi bien! En casos tales,
temor hiela, y amor ciega.
No sólo entre los mortales

109. Lope refleja con cierta fidelidad, en la relación entre Adonis y Venus, el esquema clásico griego del amor perfecto (*erontos-eroumenos*). Aquél realiza el papel del joven, muchas veces menor de edad, que se deja querer por una persona –probablemente otro hombre, aunque el esquema clásico, tal cual, es irrepresentable en el Siglo de Oro, por razones obvias– mayor que él, que hace en cierto modo de amante, consejero y maestro, atribuyéndose en muchos casos una actitud casi paternal. En este *reparto de tareas* el amante es el que muestra una pasión más fuerte por el amado, cuyo papel, en cierto modo, no va más allá de dejarse querer. La preocupación de Venus muestra aspectos de ese amante que ve peligros inexistentes para el amado; aunque a la postre, en este caso, los peligros sean bastante reales.

la envidia vive; que aun llega
a los dioses celestiales (p. 366a).

y repitiendo, en forma narrativa, la aventura habida entre Atalanta e Hipómenes¹¹⁰, y su posterior castigo, y Adonis la tranquilizaba apelando a su destreza –incorporando en su discurso, eso sí, una interesante referencia al jabalí–, en esta ocasión es Adonis el que se siente amenazado por un sueño premonitorio y ha de ser Venus la que le incita a la caza:

Eso está puesto en razón,
Vete a cazar (p. 368a).

En estas dos conversaciones han aparecido todas las claves de la tragedia de Adonis: la envidia –producto original de Lope–, el jabalí y su temprana y triste muerte. Ninguno de los dos amantes ha sabido interpretar las señales que vaticinaban el final del joven, pero a buen seguro que el público asistente a la obra sí que lo hizo, porque sólo de esta manera se explica su inclusión en una fábula que, originalmente no contenía ninguno de estos elementos. Ante un argumento del cual los espectadores ya saben el final, al dramaturgo no le queda otra solución, visto que la intriga por el desenlace no funcionaría en este caso, que introducir elementos nuevos que, al menos, completen ese argumento. La ya citada intriga por el

110. La repetición narrada del suceso ya representado en el acto anterior que, en la ficción sirve a Venus para advertir a Adonis sobre los peligros que puede acarrearle la caza, puede responder, dramáticamente, a varios factores:

- a.- Servir de recordatorio para el espectador, al cual los sucesos narrados pueden quedarle un poco lejos, sobre todo en un momento en que la fábula está siendo más modificada y se necesitan más apoyaturas dramáticas para seguir la historia.
- b.- Contribuir a la trabazón de las dos tramas (Adonis/Venus y Atalanta/Hipómenes), consciente el dramaturgo de que dramáticamente, las dos historias necesitaban más elementos que las uniesen que en la versión narrada de la fábula.

desenlace sería sustituida, de este modo, por la mayor capacidad del público para descifrar los mensajes insertos en la obra. A buen seguro, las palabras finales, respuesta a la invitación anterior de Venus, con las que Adonis se determina a olvidar los presagios fatales y a dirigirse al bosque a cazar, estarían mucho más cargadas de sugerencia y valor connotativo para el espectador de la obra que para el propio personaje que las pronuncia:

Bien podré,
sin que me cause pasión
con su temor; que bien sé
que los sueños, sueños son (p. 368b).

Finaliza la tragicomedia, como no podía ser de otro modo, con la muerte de Adonis. Éste hace caso de Frondoso quien, a petición de Apolo, lo conduce –aunque sin saberlo– hacia el jabalí que ha de acabar con la vida del joven. Este suceso, como algunos otros en la obra, no se representa, sino que es narrado por Frondoso, quien entra en escena con el cuerpo ya sin vida de Adonis. Se ha eliminado de esta parte del relato mítico la referencia al viaje que en ese momento estaba realizando Venus, hacia su Chipre natal, y del cual se vuelve en mitad del recorrido al oír los lamentos del joven Adonis, herido mortalmente. Es pues, Frondoso, el que informa a Venus, al resto de los personajes y a los propios espectadores, del fin que ha tenido el desdichado cazador.

Además de la eliminación del viaje de Venus, Lope ha introducido también en este tramo final de la fábula, algunos cambios, si bien éstos atañen a cuestiones más marginales del mito y no afectan a su resultado final. Ante el recurso a lo ineludible del destino por parte de Venus, para justificar la muerte de su amante, la repreensión moral de los amores tan trágicamente finalizados es puesta en boca de

Cupido, cuyo carácter se torna, ya al final de la obra, casi cínico. Él, que ha sido la causa directa de la muerte del joven, critica una vez más la actitud de su madre.

La metamorfosis postrera de Adonis también es recogida por Lope, pero con algunas variantes. Si bien en la primera referencia pudiera entenderse que es el cuerpo de Adonis el que se transforma en flores

Bellísimo mancebo,
envidia de los hombres, y por dicha
del mismo hermoso Febo,
bien te pronosticaba esta desdicha.
Mas ¿qué voz o qué espejo
a la primera edad dará consejo?
Mas pues que los amores
pocas veces nos rinden mejor fruto
de sus hermosas flores,
memoria de tu muerte y de mi luto
quedará desta forma.
Tu cuerpo en flores mi dolor transforma (p. 373a).

en la intervención siguiente se ciñe Lope más a la versión ovidiana y explicita que es la sangre del joven la que se ha transformado:

Ya que mi Adonis querido
es muerto, y su roja sangre
se ha vuelto en aquestas flores (p. 373a).

Debieron ser, sin embargo motivos de tipo escenográfico, los que movieron al Fénix a cambiar las originales anémonas en que se convierte la sangre de Adonis¹¹¹ en flores

*Desaparece Adonis, y sale en su lugar una rama
llena de flores y hojas. (p. 373a)*

Evidentemente es más fácil, a la vez que más vistoso, representar la aparición de un colorido ramo de flores¹¹², que las anémonas, o que representar el cambio de color de las rosas, de haber seguido el autor la modificación de Pérez de Moya, que, por otro lado, es una equivocación bastante frecuente a la hora de recrear el mito.

En este punto termina la dramatización de la fábula. Sólo añadirá Lope unos pocos versos más para escenificar la tenue intención de Venus de recluirse en un convento:

Ya que mi Adonis querido
es muerto, y su roja sangre
se ha vuelto en aquestas flores,
no es justo que de amor trate.

111. Pérez de Moya confunde el mito y afirma que las rosas se volvieron rojas –antes eran blancas– al contacto con la sangre del joven, cuando en realidad fue la sangre de la diosa, que brotó tras haberse pinchado ésta con una espina cuando corría hacia su amado, la que cambió el color de las rosas. (Capítulo VI, libro tercero, p. 386), la traducción de Bustamante, por otro lado, sigue en este caso fielmente el texto del original.

112. Por las palabras de Menandro y Camila sabemos que las flores no eran rojas, o al menos no sólo:

MENANDRO
Parécese al tomasol
que tras Apolo se viene.
CAMILA
Azul y amarillo; tiene
colores de cielo y sol. (p. 373a)

Yo me quiero recoger
entre las monjas vestales.
No me busques más, Cupido (p. 373a)¹¹³;

El autor ha dado por concluida su versión algo paródica del mito y la muerte de Adonis sirve para dar a la obra otra vuelta de tuerca musical: El estribillo que canta Cupido frente a la intención antes expresada por Venus ([Tú serás monja] / «cuando yo fuere fraile») confirma sus dudas y contribuye a construir ese ambiente burlesco, reforzado por los intentos de Venus de mantenerse firme en su decisión y las más que evidentes muestras de escepticismo de Timbreo y Menandro. Las promesas de Venus, tampoco creídas por el público, hacen que el título inicial de *tragedia* quede un poco

113. Se pudiera pensar, desde un punto de vista contemporáneo, que esta intervención provocaría, a buen seguro, la hilaridad del público. Sin embargo, la lectura de estos versos debe ser, forzosamente, más cuidadosa. En realidad el enclaustrarse era la solución habitual de las mujeres *pendonas* en la época en lo que pudiera entenderse como una suerte de castigo social. Ningún hombre (por cuestión de “honor”) aceptaba para sí damas por otros desvirgadas. Se supone que la diosa del amor había tenido repetidas relaciones carnales con Marte; si *baja* a la tierra es lógico el «castigo» del convento. Si el desenlace encaja en los cánones mentales del público, quizá éste no se ríe: ve *natural* lo del convento –como el único camino posible de cualquier *puta* «arrepentida», y hay que recordar que éste era un apelativo bastante frecuente de la diosa en la época. Baste como ejemplo el siguiente extracto de *La premática*, donde, ante las quejas de Cupido, los siguientes personajes dicen:

HOMBRE 2º
¡Oh, Amor, niño inconstante!
HOMBRE 1º
¡Oh, Amor, desnudo y vil!
NICOLÁS
¡Oh, Amor, bergante!
HOMBRE 2º
Cocodrilo eres fiero...
HOMBRE 1º
...sierpe astuta...
NICOLÁS
...y eres hijo de puta.

(Pedro Calderón de la Barca, *Teatro cómico breve*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, p. 42).

estrecho desde los primeros compases. Sin duda el final define más aproximadamente el carácter del drama:

Y aquí la *tragicomedia*
del bello *Adonis* acabe (p. 373b).

Una vez terminado el análisis del esquema mítico en Lope quedan, sin embargo, algunas cuestiones interesantes que merecen la atención y que, por no confundir la exposición referente al dicho esquema, pasaré a recoger a continuación.

Uno de los aspectos que, sin duda, tienen gran relevancia como parte de la actualización lopesca del material mítico es aquél de la misoginia. Sin pretender hacer una comparación entre la mayor o menor presencia de la misoginia en el discurso áureo con respecto al de la Antigüedad grecolatina, sí es pertinente afirmar que las expresiones acerca del carácter de lo femenino son bastante frecuentes en la obra y, disfrazadas dentro del relato mítico, presentan los rasgos típicos que la misoginia adopta en la sociedad de los siglos XVI y XVII. Han sido frecuentes las referencias a este aspecto a lo largo de todo el capítulo. En el análisis del mito de Mirra se puede ver claramente cómo la necesidad de incluir una enseñanza moral que justifique de algún modo el texto pagano. Lo hace ya Jorge de Bustamante en su exégesis del mito, atenuando convenientemente los intentos de arrepentimiento previo de la joven, antes de lanzarse a la incestuosa relación con su padre, además de advertir expresamente que el citado mito debe servir de advertencia moral a las mujeres, para que no se dejen llevar por sus pasiones. Lope de Vega hace lo propio en su resumen del mito, y no considero casual que se hayan eliminado tanto las referencias a los remordimientos de la hija de

Cíniras como la decidida actitud del ama a favorecer el incesto, obviando que fue ella quien, en el relato ovidiano, dio el empujón final a la joven, cuando ésta estaba a punto de arrepentirse de su intención. A pesar de ser detalles menores, no se nos escapa que contribuyen a formar una imagen de la mujer muy definida, tendente al pecado, a la lujuria y a los sentimientos contradictorios. Una imagen que se refuerza en muchas otras ocasiones en la obra. La primera conversación entre Adonis y Venus también está cargada de referencias peyorativas hacia el sexo femenino, y la diosa sólo logra convencer al joven de que acepte sus reclamos amorosos defendiendo que el empeño de Adonis de aborrecer a las mujeres, aunque sea comprensible, no tiene sentido en su relación con Venus, ya que ella es una diosa. Sólo su condición divina la salva del juicio negativo que expresa el joven. La diosa, pues, se salva a sí misma para conseguir el amor de Adonis, pero no hace ningún esfuerzo por salvar al género femenino y acepta, por asentimiento, el juicio que éste emite sobre las féminas. Cambiando de mito, también en las iniciales palabras de Hipómenes, al saber que los pretendientes de Atalanta se exponen a una muerte más que probable si intentan conseguir su favor, revelan, en la burla, un particular posicionamiento con respecto a la mujer. Hipómenes no cree a ninguna mujer digna de que un hombre arriesgue la vida por ella. Bien es verdad que, a la postre, él mismo arriesgará la suya, cuando finalmente contempla a la joven y queda perdidamente enamorado de ella, sin embargo, la lectura general de este mito nos hace volver a la posición inicial adoptada por Hipómenes. Las modificaciones efectuadas en el esquema mítico por parte de Lope hace a Atalanta copartícipe de la falta cometida por su esposo. En el mito original es sólo el olvido del esposo hacia Venus el que desencadena una serie de castigos, entre los cuales está esa pasión desenfrenada que infunde la diosa en el joven y que le hace profanar el templo de Cibeles. En la obra de Lope esta intervención

de Venus no existe y los amantes *motu proprio* profanan el templo, esta vez el de la propia Venus. Esto hace que Atalanta se convierta en manos del dramaturgo madrileño en parte activa de la falta de impiedad y que, por tanto, el castigo infligido a ambos sea plenamente justo.

Particularmente interesante es la participación de los personajes secundarios en la construcción de este esquema moral dentro de la obra. A menudo disfrazada tras la burla, el humor y la ironía, el sutil análisis de la mujer se puede seguir en las palabras, y sobre todo en los comportamientos, de estos personajes aludidos. Frondoso, por ejemplo, justifica su intento de engañar a Apolo, al inicio de la obra, en el hecho de que éste cause la mudanza de sus sentimientos en las mujeres, algo innecesario, a su juicio, pues *ellas* «no han menester/ de achaques para mudarse», (p. 342b). Lo curioso es que, a pesar de las palabras de Timbreo al principio de la obra, que hacen suponer a Frondoso enamorado de Camila, éste no muestra en toda la obra inclinación expresa por ninguna mujer y sus actuaciones; más que por despecho o un desengaño amoroso concreto, parecen estar dictadas por sus propios principios, lo cual explicaría, por otro lado, el que parece ser su único cometido en la obra, esto es, la colaboración en el castigo de la lujuria de Venus –aunque diosa, mujer al fin y al cabo– en la persona de Adonis.

Otro ejemplo de lo antedicho es la actitud nuevamente férrea de Adonis ante las pretensiones amorosas de Camila y Albania y, sobre todo, la facilidad que tienen ambas, cuando ven inútil todo intento de convencer al joven, para mudar sus sentimientos y emparejarse sobre la marcha con Timbreo y Menandro.

Sin embargo, el personaje que, definitivamente, más militante se muestra en contra de la personalidad femenina, asociada a la lujuria, es, paradójicamente, el de Cupido. Éste, uno de los personajes más complejos de la obra, representa, sin duda, en el drama la lucha

contra el pecaminoso deseo de su madre hacia Adonis. Lope de Vega, sin embargo, debió de emplearse a fondo para hacer verosímil un personaje que, habiendo inducido conscientemente la pasión amorosa de Venus con sus flechas, critique luego continuamente la actitud de ésta y su sometimiento a lujuria. Para ello encuentra el autor una ayuda inestimable en el recurso al libre albedrío, del cual también este personaje se erige como portavoz. Cuando, al pedir Cupido ayuda a Apolo para detener los amores de su madre con Adonis, éste le advierte que fue él mismo quien los provocó, el dios-niño responde sin ambages que es la persona, siempre y sin excusa, la que tiene la última palabra para elegir sus acciones y que, por tanto, en los lujuriosos amores de su madre, él no tiene ninguna responsabilidad. Su certeza en la impresión de que la voluntad de Venus es, como corresponde a cualquier mujer, débil y mudable se muestra hasta el final de la obra cuando, intentando ésta mantenerse firme en su decisión de tomar los hábitos, Cupido se muestra asertivo

Callad, madre: no creáis
que dejaréis los galanes,
las ventanas, los favores,
las joyas, los ricos trajes,
los billetes y los celos (p. 373b).

Es evidente que ni la advertencia está dirigida únicamente a su madre, ni son sus acciones exclusivamente las descritas en los versos. Por contra, como colofón final del drama, Lope usa de su personaje más versátil en la misma, para lanzar su particular conclusión moral de lo acaecido hasta el momento. La mujer, las mujeres, seguirán adoptando su comportamiento usual, pues está en su naturaleza, del mismo modo que nadie se puede sustraer a la atracción de la pasión amorosa. Todo dicho entre burlas y veras, tras las cuales,, como en

toda la obra, se esconde la verdadera exégesis y ejemplaridad del mito.

6.3.- Otros aspectos

Una de las cuestiones «adyacentes» que, como consecuencia de la propia materia mítica, determinan el carácter de la obra, (incluso en sus características escenográficas) es la referente a la toponimia. Hay, en efecto, varios saltos geográficos en la comedia, sólo explicables en el contexto mitológico. Menéndez y Pelayo, edición de la obra –nota a pie de página en p. 357b– afirma

La acción de esta comedia principia en Arcadia, según se infiere de la escena sexta del primer acto: donde se dice:

Montes de Arcadia, desde aquí comienzo
a vivir en vosotros.

En la escena sexta de este segundo acto, Cupido y los niños sus compañeros aparecen en Chipre, como lo manifiestan estos dos versos:

GANIMEDES
¿Habrà fruta por aquí?

JACINTO
En *Chipre* ¿no la ha de haber?

El pastor Frondoso, a quien vimos en Arcadia en el acto primero, aparece en Chipre en esta jornada, sin que se exprese cómo lo hizo; deben, pues, faltar algunos versos en que se diría cómo iba o le llevaban tan fácilmente de un punto a otro, pues luego remanece en Arcadia otra vez. (*Nota de don Juan Eugenio Hartzenbusch.*)

La cuestión se plantea, según Hartzenbusch, en torno a los lugares de Arcadia y Chipre, y a la movilidad de los personajes entre éstos. Sin embargo, en realidad el problema se presenta con más dobleces, si

cabe. La acción no sólo pivota en torno a dos lugares, Arcadia y Chipre. Habría, además, que tener en cuenta también Delfos. Cuando se consulta el oráculo de Apolo no se dice explícitamente dónde se encuentra éste. Pero al no hacerse, debemos pensar (y debemos pensar que el autor y el público contemporáneo lo pensó así) que se refiere al más famoso de los oráculos de Apolo, y éste, por antonomasia es Delfos. La hipótesis se refuerza con el posterior salto entre Chipre y Arcadia. No es necesario recurrir a versos perdidos en la transmisión de la comedia. Las dos razones más factibles serían:

1°. Un simple olvido, causado por el frecuente recurso a lugares míticos, o por la especial relación de los mitos con sus lugares de origen. Venus-Cupido-Chipre.

2°. Por la misma razón anterior un cierto desinterés por situar la acción en un sitio concreto. Lo que importa en este caso no es lo que podríamos llamar un cierto verismo geográfico. Estamos hablando de divinidades, situadas en un entorno verosímil –la Grecia clásica– dentro del cual las alteraciones no debían suponer un trauma excesivo ni para el dramaturgo, ni para el espectador, que, en la «distancia mítica» adecuada, no sitúan exactamente dichos lugares, fomentando de este modo el efecto de «exotismo geográfico» o, en caso de hacerlo, sabe que estos lugares, más que estar regidos por un criterio geográfico lógico, lo están por un criterio mitológico, más libre, menos explícito, y donde las alteraciones son factibles. Son, en otras palabras, lugares virtuales, como tales entendidos tácitamente por dramaturgo y espectadores, sin necesidad de explicaciones ulteriores.

Una nueva alusión toponímica, a parte de las ya citadas, parece apoyar esta versión. Cuando Cupido es encontrado por Venus, después de que una abeja picara a aquél, el dios responde a la pregunta de dónde ha estado:

Por los jardines de Chipre,
madre, andaba divertido,
entre las flores y rosas
jugando con otros niños (p. 359b).

No parece estar ya en Chipre y, sin embargo, su forma de expresarse parece inducir a pensar en un lugar lejano de aquél en el que se encuentran ahora, que hemos de suponer que es Arcadia. Caminan, pues, al paso y al vuelo de los dioses.

De todo lo anterior se puede extraer que a nuestro dramaturgo le interesa más crear un ambiente ficticio coherente, dentro de las coordenadas mitológicas en las que se encuadra la obra, antes que pretender construir una toponimia verista.

Otro de los aspectos en los que la pluma del dramaturgo no ha dudado a la hora de re-crear el entorno mitológico es el que se podría llamar «la divinidad ofendida». En sentido estricto sólo un castigo divino aparece en las fuentes originales del mito, el de Atalanta e Hipómenes. Pues bien, Lope de Vega, además de modificar sensiblemente éste, añade dos más¹¹⁴. La muerte de Adonis fue, en las fuentes consultadas por Lope, una tragedia fortuita, causada, en todo caso, por la temeridad del joven cazador. Sin embargo, en el *Adonis y Venus*, la muerte del joven es consecuencia directa de los celos de varias divinidades, Cupido y Apolo que pretenden, de este modo, castigar la insolencia del joven al pretender una compañera divina y la desmadrada lujuria de Venus, que no duda en ir de amante en

114. No se tiene, en este caso, en cuenta el castigo de Mirra, que no ha sido modificado en modo alguno por el dramaturgo. Por otro lado, en rigor, es la propia Mirra la que reclama para sí el castigo y los dioses, en respuesta a su plegaria, le conceden lo que pide.

amante, sin respetar su dignidad de diosa. Completamente nuevo es el castigo de Apolo a Frondoso –personaje que también es invención de Lope– por pretender éste engañar al dios, quien le castiga haciendo que pierda su aspecto habitual ante los demás. Por otro lado ya se han explicado arriba las modificaciones aplicadas al final de la fábula de Hipómenes y cómo éstas simplifican la misma, a la par que inciden en la culpa compartida de los dos amantes.

Lo que más llama la atención es que, de un modo u otro, todos ellos son castigos a ofensas a la divinidad. Frondoso por intentar engañarla, Hipómenes por olvidarla y por profanar su templo y la propia Venus, por no hacer valer su condición de diosa, juntándose con un mortal. Detrás de todo esto no es difícil leer una advertencia a quienes intentan subvertir la jerarquía imperante, bien pretendiendo situarse en un lugar que no le corresponde, bien no respetando la superioridad. El castigo de Venus a Hipómenes y Atalanta hay que ponerlo en relación directa con el castigo que se aplica a Frondoso. En ambos casos la pena es, en el fondo, la misma: ofender a la divinidad; y el castigo, en el fondo, también tiene sus similitudes. Es un castigo ejemplar que tiene que ver con la apariencia externa. La conversión en sí ejerce la función de castigo: los amantes no pueden estar juntos. Pero hay un componente común a las dos venganzas que tiene que ver con el deseo de los dioses de que sus castigos sean conocidos y temidos: hacer que éstos sean ejemplares y visibles para todo el mundo. Ambos tienen que ver con la *apariencia externa* de los castigados y también con la *degradación* del ser humano hasta convertirlo en *animal*. No extraña, pues, que sean convertidos en fieras, porque así han vivido:

Por estos montes huid,
dando a las fieras espanto:
entre ellas siempre vivid,
pues las parecisteis tanto (p. 362b).

Un análisis profundo nos revela el verdadero sentido. ¿Qué es lo que ha hecho fieras a Hipómenes y a Frondoso? La falta de sentido religioso, la no veneración de la divinidad. Por tanto, se podría inferir, lo que hace humano al hombre es su relación con lo divino, si ésta no existe o se prostituye, el hombre se iguala al animal, pierde su humanidad. Y este argumento sigue teniendo vigencia en la sociedad del XVII, donde la religión es norma de vida. A pesar de estar tratando con una *divinidad profana* –aparente incongruencia, pero sólo aparente–, dentro de la ficción mitológica al dramaturgo le interesa, en cierta medida, incluir el mensaje de que lo divino no debe ser ofendido. Y no es éste el único intento de dignificar, de algún modo, el sentido de la divinidad no cristiana. Probablemente en un ejercicio de acercamiento a los propios cánones religiosos, en algunas ocasiones nos encontramos con que se aplican a los dioses grecolatinos sutiles modificaciones; éstas les hacen, por ejemplo, menos arbitrarios. La arbitrariedad y la respuesta desmedida a la ofensa es una de las características más significativas de lo divino en el mundo grecolatino. En manos de Lope de Vega es fácil ver cómo se intenta justificar el castigo, incluso modificando la culpa, para que ésta sea merecedora de tal respuesta divina. Ocurre con Hipómenes, por ejemplo; en el mito original la única culpa del joven es haber olvidado a la diosa en sus agradecimientos. A partir de ahí es Venus quien infunde el deseo amoroso que le hace profanar el templo de Cibeles. En Lope, por el contrario, vemos cómo Hipómenes es responsable del olvido de la diosa, de la ofensa expresa a su carácter divino –aspecto exclusivamente lopesco– y de la profanación del templo. La culpa, en Lope, es mayor y más consciente. El castigo, pues, está más justificado.

Que la obra de Lope no es sólo una versión dramática de las fuentes consultadas es algo que, a estas alturas del capítulo, ha debido quedar ya bastante claro. Sin embargo, hay un aspecto más que contribuye a afirmar aún más esta opinión. Lejos de limitarse a recoger, con las alteraciones oportunas, los sucesos relativos a Adonis, Venus, Atalanta e Hipómenes, el dramaturgo arropa la construcción del drama mitológico con una gran variedad de referencias a otros mitos, a menudo sin conexión ninguna con los mitos escenificados. La consecuencia más inmediata de esta proliferación de referencias míticas es la creación de un espacio referencial bastante verosímil. No sólo estamos aquí ante la construcción de los mitos de Adonis y de Atalanta. Sin incidencia directa en la trama nos encontramos a Orfeo:

Amores atrevidos
defienden el deseo;
y aun esto no es de suerte
que con temprana muerte
no descendiese la mujer de Orfeo
al centro en que hoy suspira
contra la fuerza de su dulce lira (p. 340 b),

a Marte y Vulcano –amante y esposo de Venus–:

que darte aviso intenté,
para que otra vez tu mano
ponga la red de Vulcano (p. 362b).

¿No basta el amor de Marte,
que fue de los dioses risa? (p. 363a).

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 Vulcano¹¹⁵ (p. 345a),

a las transformaciones de Júpiter en sus conquistas amorosas:

Como se ve, por ejemplo,
 de Júpiter, que por ellas
 ya fue cisne, ya fue toro,
 como sus historias cuentan¹¹⁶ (p. 347a).

a Calixto, Diana identificada con la Luna y Endimión, su amado (p. 363a); no podían faltar, estando Apolo implicado, las referencias a Dafne

CUPIDO

Pues ¿adónde 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
 pusiste en su vida airada!
 Vete, que si de mi historia
 me renuevas el dolor,

115. Ver nota 53.

116. Júpiter se transformó en toro para seducir a la ninfa Europa, y en cisne para hacer lo propio con Leda.

no haré cosa, niño Amor,
que no aflija mi memora (p. 363b);

a Plutón y Proserpina, soberanos de los reinos infernales:

A las tinieblas eternas
demos luz. Oye, Plutón:
tú, que la vil confusión
de la obscuridad gobiernas,
a mi claridad camina;
y aunque estés en fuertes lazos,
deja un momento los brazos
de tu amada Proserpina (p. 364a).

La conversación de Apolo con Tesifonte sirve al autor para rescatar
varios personajes sometidos a suplicios en el infierno:

Ni aquel peñasco duro
que a Sísifo quebranta¹¹⁷,
ni de Ixión la rueda¹¹⁸,
ni las cincuenta hermanas¹¹⁹ (p. 365a).

117. Sísifo, famoso por su astucia, había desvelado el secreto de que Egina, hija del dios-río Asopo, había sido raptada por Zeus. Éste, como represalia, lo condenó a empujar eternamente una roca hasta lo alto de una colina, desde donde la roca volvía a caer por su propio peso y Sísifo debía empujarla de nuevo.

118. Ixión había recibido el castigo de Zeus, por haber pretendido seducir a la esposa de éste –Hera–, de girar eternamente atado a una rueda encendida, en el Tártaro.

119. Estas cincuenta hermanas son las Danaides, hijas del rey Dánao. Incitadas por su padre, éstas asesinaron a sus maridos y primos (los cincuenta hijos de Egipto) decapitándolos en la noche de bodas. Sólo una –Hipermestra– dejó vivo a su marido –Linceo–, quien vengó a sus hermanos asesinando a las danaidas y al propio Dánao. Posteriormente recibieron el castigo de llenar eternamente, en el infierno, un tonel sin fondo.

así como a otros habitantes de los reinos infernales

Caronte alzó los remos
de su mohosa barca;
Radamanto no juzga,
ni el Cancerbero ladra¹²⁰ (p. 365a).

Estas y otras referencias contribuyen, como ya se ha afirmado antes, a crear un entorno mitológico verosímil. Vienen a demostrar, por un lado, el interés del dramaturgo por cuidar su obra incluso en los aspectos más externos, re-creando no sólo las fábulas en sí, sino incluso el ambiente de exotismo mítico que debía trasmitirse a la audiencia¹²¹. Una audiencia con cuya complicidad debía contar el dramaturgo, ya que de otro modo no se entendería la inclusión de tantas referencias mitológicas incompletas, cuyo mera nominación no es suficiente para la comprensión de la fábula en cuestión, a menos que el receptor fuese capaz de completar la información con sus conocimientos previos. ¿Cómo se entendería, de otro modo, la referencia de Camila a Scila («¡Oh, más fiero que el viento enbravecido

120. Junto al barquero Caronte, encargado de pasar en su balsa a las almas de los muertos el pantano del Aqueronte, hasta la orilla de los muertos, y el famoso perro trifauce que guarda la puerta de los infiernos, encontramos aquí a Radamantís, cretense famoso por su prudencia y buen juicio que, después de su muerte, fue llamado a los infiernos para juzgar a los muertos.

121. Este ambiente, a veces, se consigue sólo con la utilización de determinados nombres. Los perros de Adonis, por ejemplo, se llaman Melampo, Cástor y Menipo. Los dos primeros son nombres de personajes mitológicos, aunque no hay ninguna pista en sus respectivas fábulas que los ponga en relación con los perros, ni con la actividad de la caza. El tercero de los nombres, Menipo, no corresponde a ningún personaje de la mitología clásica, lo más cercano que podemos encontrar es una nereida Menipe. En cualquier caso, si es cierto que, fonéticamente, evoca exotismo mitológico. Y esa es la función que tienen, exclusivamente, también los otros dos nombres. Más allá de pretender evocar los personajes reales, en este caso, la intención del dramaturgo es conformar, incluso fonéticamente, esa lejanía mítica de las fábulas grecolatinas.

/ en los Euripos donde brama Scila!», p. 371a) para resaltar la dureza de Adonis, insensible a los requerimientos amorosos de la pastora? Forzosamente debía suponer Lope que el público conocía el carácter monstruoso de Escila, y su localización. Otro tanto sucede con los amores de Marte y Venus, aludidos en varias partes de la obra, pero no explicitados; en particular se pueden encontrar varias referencias a la famosa red con la que Vulcano apresa a los amantes, cuando los descubre en su propio lecho, para que todos los dioses contemplan el adulterio de su esposa. Si el público contase sólo con las breves alusiones dadas en la obra, a buen seguro que no comprendería las mismas, y el propio drama en sí se tomaría difícil de entender, por la gran cantidad de veces que Lope utiliza este recurso.

No es el propio dominio del dramaturgo el que se deja traslucir en la construcción del drama. La proliferación de elementos mitológicos también nos dice algo acerca de la propia *cultura mitológica* del espectador.

A pesar de la afirmación de McGaha acerca de que *Adonis y Venus* incorpora «los efectos especiales más espectaculares que el dramaturgo había empleado hasta entonces»¹²² no es menos cierto que en este aspecto, como en otros muchos de la recepción de la fábula mitológica, Lope de Vega está iniciando un camino creativo. Por tanto, admitiendo que los recursos espectaculares son prácticamente imprescindibles para una obra de este tipo, no es menos cierto que no es la comedia mitológica de Lope que más elementos espectaculares incorpora. Como en otras muchas facetas, andando el tiempo, el dramaturgo irá depurando su técnica de representación de lo

122. Ver nota 58.

mitológico, y al mismo tiempo incorporando las mejoras técnicas que la escena española importa, principalmente de Italia.

No son, en efecto, muchos los recursos espectaculares, ni destacan por su complejidad técnica. La aparición de Apolo, en su altar, en los primeros compases del primer acto (p. 342b) no debía requerir más que un lienzo pintado, que se haría visible al correr una cortina. Otro tanto podemos decir de la aparición de la furia Tesifonte (p. 364a), ya en el tercer acto.

Las únicas dos intervenciones que debieron requerir efectivamente de material de tramoya son, por un lado, la elevación de Venus y Adonis al final del primer acto

Suben los dos en un carro, que se eleva sobre una nube. Música hasta que desaparece (p. 351a).

y, tras el consejo de Venus a Hipómenes para ganar la carrera, cuando ésta se eleva, nuevamente, en una nube:

Súbese Venus en la nube al son de música, y vase Hipómenes (p. 356a).

Todo parece indicar que el método fue idéntico en uno y otro caso: la utilización de un mecanismo elevador que permitía subir y bajar una plataforma sobre la que se situarían los personajes¹²³.

En definitiva, y a pesar de que para la época, finales del XVI, fuesen suficientemente rentables escenográficamente, se verá más adelante cómo, conforme el autor se familiariza más con el elemento mitológico y con maquinarias de mayor calado, los recursos

123. Véase Agustín de la Granja, «El actor en las alturas: de la nube angelical a la nube de Juan Rana», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8, 1995, pp. 37-67.

espectaculares se irán poco a poco incrementando en sus propuestas mitológicas.

7.- ESTUDIO DE PERSONAJES

ADONIS

A pesar de disfrutar, junto a Venus, del honor de titular la obra, Adonis está claramente supeditado a su divina amante, de la cual ejerce, sin embargo de digno consorte y, en cierta medida, de contrapunto. Adonis lleva la marca de su nacimiento, como resultado de las incestuosas relaciones de Mirra y Cíniras, que condiciona su relación con las mujeres:

**sabed que en esta ocasión,
sin estimar los placeres,
que siempre pesares son,
aborrecer las mujeres
tengo por justo blasón (p. 348a).**

El personaje tiene perfectamente clara la completa culpa de su madre –no así la de su padre, cometiendo adulterio mientras su mujer se dedica a obras religiosas– y, además, que ésta no es sino reflejo de la culpa que caracteriza a las mujeres en general. Por eso decide apartarse de ellas. De hecho sólo mantiene relaciones con una diosa, y después de que ésta lo haya convencido de que su carácter divino la sitúa por encima de la mujer común. La marca del incesto de su madre, de su nacimiento indigno se cieme sobre él como una amenaza de su infortunado final, como una especie de oráculo officioso que él no tiene necesidad de consultar, pues su propio sueño

le vaticina su pronta y triste muerte¹²⁴. Más él, como la mayor parte de los que consultan los oráculos, no se mantiene suficientemente fuerte en su rechazo a la mujer y esto, a la postre, le llevará a la muerte.

Dramáticamente no se puede hablar de él como el verdadero protagonista de la obra. Está poco desarrollado como personaje y el dramaturgo ha evitado incluso hacer modificaciones con respecto a su homónimo ovidiano salvo, quizá, la vehemencia inicial en su rechazo de la mujer. Es probablemente, de los personajes mitológicos, el menos caracterizado, el menos *actualizado* en una obra en la que toda la lectura del mito se hace en términos muy contemporáneos para el dramaturgo. Sin duda es el justo reclamo para colocarlo como título de la obra. Es uno de los mitos grecolatinos con más trascendencia, que más se han reelaborado, sobre todo a partir del Renacimiento. Pero el reclamo, dentro de la ficción poética, permanece casi inmóvil, mientras que el verdadero interés por hacer una reconstrucción de las fábulas parece centrarse en el resto de los personajes, Atalanta e Hipómenes, pero sobre todo, Venus y Cupido. Si observamos a los personajes en perspectiva podemos, con un poco de atención, darnos cuenta de cómo algunos se quedan muy cerca de la versión ovidiana del mito, en tanto que otros, en mayor o menor medida, se acercan paulatinamente al momento contemporáneo en que Lope escribe. Este mismo análisis nos llevará, sin duda, a la conclusión de que Adonis es, como lo era para los espectadores áureos, el más viejo de los personajes de la tragicomedia.

124. Ilustrativo, al respecto, es el trabajo de Agustín de la Granja, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en *Homenaje al profesor Frédéric Serralta. Las representaciones del espacio en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert (en prensa).

VENUS

Venus es el personaje central de la obra, sin duda ninguna. No sólo comparte la titularidad del drama, junto con Adonis, y es parte esencial de este mito, sino que también se convierte en figura ineludible de la segunda trama de la obra, la que escenifica los amores de Atalanta e Hipómenes. Su protagonismo se deslinda en dos vertientes. Por un lado, el personaje Venus, como tal, participa de forma activa a lo largo de toda la obra, pero por otro lado también su presencia, como metáfora continuada del amor, es ubicua en el drama, antecediendo incluso a su propio hijo, Cupido, a quien, en principio, debería corresponder por derecho la *representación* del sentimiento amoroso. Sin embargo, la especial configuración de este último personaje le acerca más a la figura de *censor moral* que a la propia del amor, en el sentido más pleno. Esto es causa, a su vez, de que la figura de Venus haya sufrido un sutil, aunque no insignificante, cambio en sus atributos. La Venus lopesca se aleja de la Venus ovidiana conforme se va acercando a la figura identificativa del sentimiento amoroso, abandonada por su hijo, y deja atrás, al mismo tiempo, la imagen clásica de la diosa de la pasión amorosa y del deseo sexual –pues esa sería la verdadera definición de la Venus clásica, más que la de diosa del amor–, y no se corresponde, por tanto, con el carácter libidinoso que de ella se esperaba. Es un personaje con bastantes dobleces. Por un lado, y a pesar de las fuertes críticas de su hijo, en algunos casos se muestra más juiciosa que él, esclavo de su inconsistente naturaleza infantil. Su relación con Adonis, más que dominada por la pasión arrebatadora, lo está por el razonamiento. En efecto, la diosa intenta convencer a su amado de la conveniencia de sus amores, aludiendo a la *razón* –la de su condición divina, principalmente–, y no a pulsiones amorosas o físicas. Se nos muestra como una tierna enamorada que, sin embargo, no duda en

engañar –algo indigno de un personaje divino– a Camila para acercarse a Adonis, fingiendo que va a hablar al joven de ella (de Camila). Por otro lado no muestra compasión por los enamorados –Atalanta e Hipómenes– cuando éstos la ofenden. Aunque aquí el contenido mítico se impone, ya que hubiera sido un cambio demasiado profundo haber perdonado las ofensas de los jóvenes. Lo que sí hace Lope, sin embargo, es aumentar la falta de los jóvenes, para justificar, de este modo su castigo. Por último, se muestra digna representante de su tiempo –el contemporáneo a Lope, evidentemente– al intentar, con poca vehemencia eso sí, entrar en un monasterio tras la muerte de su amado. Sin embargo, el carácter farsesco de la obra se impone y el resto de los personajes, comenzando por su propio hijo, se encarga de disuadirla, entre bromas de tal determinación.

Quizá uno de los rasgos más significativos del personaje, en el drama, constituye al mismo tiempo una de las modificaciones más interesantes realizadas por el dramaturgo. Me estoy refiriendo a cómo, tomando como excusa el personaje de Venus, se hace una defensa del libre albedrío por parte del autor. En la fábula original Venus es herida accidentalmente por su hijo Cupido, cuando se acercaba a besarla y esto provoca su enamoramiento de Adonis. En la tragicomedia, sin embargo, es Cupido, voluntaria y conscientemente, el que hiere con una de sus flechas a su madre, en uno de los muchos arrebatos infantiles que tiene en la obra este personaje. Cuando su madre, enamorada ya perdidamente de Adonis, se queja de los problemas que crea con sus flechas, identificando –en este caso– plenamente al personaje Cupido y al propio concepto del amor

Que no hay mujer que no diga,
de las que una vez te han visto,

que no está por ti sin fama,
desde Lucrecia hasta Dido.
Por tí Roma, España, Troya... (p. 360a)

su hijo tiene una respuesta en la que habla un Cupido digno representante de la época áurea:

Quedo, madre, que yo os digo
que no soy sólo el culpado
de tus locos desatinos.
Todos se quejan de amor:
porque todas sus flaquezas
quieren disculpar conmigo.
¿Qué importa que yo os provoque,
si tenéis libre albedrío?
Pues no hacéis resistencia
a vuestro propio apetito.
Yo iré a vengarme de vos:
Sabrá Marte y el Sol mismo
lo que pasa con Adonis (p. 360a).

Es éste uno de los casos más claros de exégesis moral del mito que realiza Lope de Vega en toda la obra. La confianza del Cupido en el libre albedrío es tal, que incluso habiendo sido el principal inductor de los amores de Venus, se siente en el derecho, ya que ésta no sabe resistirse a sus pasiones, acudir a Marte y Apolo –a la postre será éste el único que aparezca en la obra, como ayudante de Cupido en la venganza– para estorbar dichos amores.

CUPIDO

Cupido es, sin lugar a dudas, el personaje más complejo de toda la obra. Sobre él directamente se ejercen las modificaciones más profundas en el mito por parte de Lope de Vega. Tiene apariencia y

comportamiento de niño, pero su poder, y algunas de sus decisiones, parecieran corresponder más con un adulto. Se podría decir que encarna en sí mismo el amor y todas las contradicciones que éste sentimiento encierra. Sobre él construye Lope una magnífica metáfora continuada del sentimiento amoroso, donde no falta ni tan siquiera la reflexión moral sobre sus consecuencias.

Cupido es un dios contradictorio, ya en el mismo seno de la mitología grecolatina, donde su doble calidad de dios niño y dios más antiguo le confieren un carácter singular. Lope recoge no sólo este carácter, sino la propia doble genealogía del personaje. Aludiendo, bajo el signo del humor, a la tradición mitológica antigua que coloca a Cupido (Eros) como anterior a todos los dioses, incluso a su madre, pone en su boca éstas palabras:

Siendo primero en el cielo
 ¿nombre de niño me ofreces?
 ¿Háceslo para encubrir
 tus años? (p. 345a)

También se hace eco Lope de la tradición más cercana a él que, en palabras de Juan Pérez de Moya, lo describe como

mozo o niño; así le llamó Séneca, donde dice: *Iste puer lascivus*. Y otra vez dice aquí mismo: *Haec regna tenet puer*, etc. En donde habla de Cupido y llamólo niño lozano o niño fiero, la causa es por la significación. Los niños son necios, porque según la edad no pueden haber cumplimiento de saber. El amor así es necio, porque los hombres en quien asienta, aunque ellos en sí mismos sean sabios y prudentes, háceles cometer grandes errores, como si del todo fuesen necios. Y san Isidro dice: *Puer pingitur Cupido*. Quiere decir, a Cupido pintan niño y mozo, porque el amor es loco y sin razón, o porque es dios del amor, y todos los enamorados son

poco cuerdos y de poco sosiego y mudables, así como niños, o porque el amor se engendra mucho en gente moza¹²⁵.

Efectivamente, como un *niño fiero* se podría definir la figura del personaje en la obra, aunque con mucho poder y, en ocasiones, con un sentido bastante estricto de lo moral.

La decisión, plenamente consciente, de herir a su madre con sus flechas, provocando así el enamoramiento de Adonis no parece ir más allá de una simple *rabieta infantil*. Posteriormente, subyaciendo eso sí la censura moral hacia el comportamiento lujurioso de su madre, acude a solicitar la ayuda de Apolo, para acabar con esos mismos amores que él ha provocado. Cupido es uno de esos personajes elásticos que, en su indefinición e incluso cierta ambigüedad, se convierte para el poeta en la voz de la conciencia moral contemporánea. Pero sus razones precisas no dejan de ser las de un crío contrariado:

Si va a decir la verdad,
yo pongo en su voluntad
estas libres aficiones.
Todo es venganza de ver
que esta loca se desvela
en que yo vaya a la escuela,
y aprenda, Apolo, a leer.
Ya leo, ya sé escribir,
compongo versos de amor,
en que digo aquel rigor
que doy al alma a sentir;
mas ella, porque el maestro
me azote, me pone allí;
que por lo que toca a mí,

125. *Op. cit.*, p. 294.

ya estoy en las letras diestro.
Haz, por tu vida, venganza
deste mal nacido amor (p. 363b).

La voz de Cupido se torna polifónica, cuando se mezclan las características del personaje clásico, con aquellas del niño y, sobre todo, con las del severo censor moral del comportamiento femenino. Su faceta lúdica se explota al máximo en la escena de los juegos, junto a otros personajes mitológicos, introducidos por Lope en la trama y cuya única función es servir de contrapunto al dios para ofrecer una visión bastante acertada de la contradicción amorosa. Narciso, Jacinto y Ganimedes, todos ellos caracterizados por su juventud, se unen con Cupido y proponen a éste diversos juegos que, Cupido relaciona inexcusablemente consigo mismo como representante del amor y rechaza.

Las palabras del dios encierran, claramente, más «malicia» que las de sus compañeros, es más listo y siempre ve u ofrece un doble sentido en el mensaje. Cuando Narciso propone jugar «al esconder» él rechaza el juego porque, como amor, afirma que le es imposible esconderse. Si se propone el juego de la gallina ciega –por parte de Ganimedes– Jacinto recuerda la ceguera del dios-niño y éste afirma que el amor no es cobarde, por lo que tampoco se siente a gusto en este juego. En el juego de la palmada, también encuentra Cupido relación con el mucho más serio «juego» de los celos. Jacinto advierte de la dificultad de organizar un juego con Amor –esto es, Cupido– ya que «basta ser tú amor / para nunca estar contento» (p. 357a). Al juego del toro de las coces responde con malicia: «Soy amor: no quiero toro» (p. 357a); por fin rechaza también el juego de los señores porque «donde hay amor no hay señor, / que todo lo iguala amor» (p. 357a). En general, Lope no hace otra cosa, en esta escena de juegos infantiles, que teorizar, con mucha frivolidad, sobre el tema del amor, haciendo hincapié en sus tópicos, estableciendo

hábilmente la correlación entre estos tópicos, plenamente vigentes en la sociedad áurea y lo que se podría llamar la *apariencia clásica*, los atributos del dios-Amor, en primera instancia, e incluso con el propio concepto de amor clásico, actualizado y renovado en la pluma de Lope, para hacerlo compatible con su momento histórico.

Es, por tanto, esta alternancia entre sus fases *infantil* y *adulto* lo que hace más atractiva la figura de Cupido. Cuando recibe la picadura de la abeja, después del juego con los otros niños, sus quejas son perfectamente identificables con las de un niño pequeño. La escena continúa la metáfora continuada del concepto de amor, iniciada poco antes con los propios juegos. Parece como si Cupido recibiese de la abeja, como una especie de justicia poética, el castigo a la arbitrariedad con que utiliza sus flechas. Sufre en sus propias carnes una herida que parece ser metáfora de la que él causa en sus víctimas. El lamento por la picadura –que no es sino la expresión del lamento amoroso– es de una gran belleza:

¡Ay Dios, que me he de morir!
¡Tanto mal en tanto bien!
¿Esto es miel? ¿Esto es dulzura?
¡Qué amarga pena que cuesta!
¿Esta es miel? Ponzona es ésta,
engaño y traición segura.
¡Ay! ¿Qué haré, triste de mí?
Hinchado se me ha la palma.
¡Ay, que si lo sabe el alma,
se me saldrá por aquí! (p. 359a)

Las anteriores palabras expresan hermosamente el lamento amoroso, pero en boca de un adulto, mientras que, en las siguientes, Cupido vuelve a ser el niño quejoso que busca el amparo de su madre:

Madre mía, una avecilla
que apenas no tiene pico,
me ha dado el mayor dolor
que pudiera un áspid libio.
Ves aquí, madre, la mano.
Ponme un paño. Estoy perdido.
Cúrame presto, ¡ay de mí!
¡Presto, presto! (p. 359b)

La propia Venus continúa el juego con las palabras de reproche que dirige a su hijo:

No des gritos
sino advierte que tú eres
niño pequeño, Cupido,
y que, en picando en los ojos
como fiero basilisco,
dejas en al alma y pecho
más fuego que en el abismo.
Y eres tan cruel tirano,
que a mí propia me has herido,
con ser tu madre: y así,
te ha dado el cielo el castigo.
De Adonis me enamoraste...
¡Muerta estoy, pierdo el juicio!
Celos de las ninfas tengo
deste bosque y deste río.
A buscarle vengo aquí
por tu ocasión, enemigo:
¡Plegue al cielo que te vea
puesto en el mismo peligro:
que, siendo amor, te enamores,
porque mueras en tu oficio,
y no maldigan los hombres

mi vida por tus delitos!
Que no hay mujer que no diga,
de las que una vez te han visto,
que no está por ti sin fama,
desde Lucrecia hasta Dido.
Por ti Roma, España, Troya... (pp. 359b-360a)

Es muy interesante observar la crudeza de las palabras de Venus para con su hijo, que encierran el lugar común de la crítica al amor, como causante de penas y desgracias. Se puede observar, asimismo, la censura moral en relación con el propio carácter de la diosa que, en este caso, se identifica plenamente con su figura clásica y, por ende, con lo femenino: «¡Y no maldigan los hombres / mi vida por tus delitos!». Aparecen los sempiternos celos, la volubilidad de la mujer, la fragilidad de su honra y la desgraciada fama que les persigue inexorablemente.

Inmediatamente se hace adulto el dios-niño y se dispone a ejercer el que es, probablemente, su papel principal en la obra, el de ejercer la oportuna censura moral al comportamiento de su madre, esquivando, de paso, toda responsabilidad en el enamoramiento de su madre:

Quedo, madre, que yo os digo
que no soy sólo el culpado
de tus locos desatinos.
Todos se quejan de amor;
ya he visto versos y libros,
porque todas sus flaquezas
quieren disculpar conmigo.
¿Qué importa que yo os provoque,
si tenéis libre albedrío?
Pero no hacéis resistencia
a vuestro propio apetito;

yo iré a vengarme de vos:
Sabrá Marte y el Sol mismo
lo que pasa con Adonis (p. 60a).

Este párrafo es muy sintomático del comportamiento dual de Cupido. En el mismo parlamento hace gala de su buen criterio y hace una clara crítica a la falta de contención y al abandono a los placeres. Su final vuelve a recordarnos al de un niño enojado: se piensa vengar. Pero, protagonista indiscutible del parlamento, no se puede obviar la recomendación de resistirse a los propios apetitos y la activa defensa del libre albedrío¹²⁶. Éstas son las verdaderas culpas de Venus, esto hace más inocente a Cupido en sus actuaciones y esta es la principal enseñanza moral que se pretende mostrar a través de la representación.

A pesar de lo anterior, es inevitable no asombrarse ante la cruel burla del personaje al final de la obra. En palabras de McGaha¹²⁷:

A la conclusión de la obra Cupido se burla sarcásticamente de la decisión de Venus de hacerse «monja vestal» después de la muerte de Adonis, así que la obra termina con una nota amarga de sátira que, aunque inapropiada en una mascarada de corte, hace la

126. Aunque sea este personaje el que verbalice la opinión acerca del libre albedrío, la defensa de éste, de modo implícito, está presente en otros momentos de la obra, como, por ejemplo, en la negativa de Adonis a escuchar los consejos de Venus, con respecto a la caza. Esta moralización no es, sin embargo, original de Lope. El propio Bustamante, en su versión de las *Metamorfosis* deja entrever, por los términos utilizados, que es la elección del joven de no escuchar a su amada, la que le lleva a la muerte:

Quando Venus le vuo [sic] bie[n] amonestado, subiose en vnos cignos para los cielos. Adonis no quiso creer sus amonestaciones ni consejos, mas luego a la hora se entro en el monte donde los canes por ventura, y aun hablando mas verdaderamente por desventura, leuantaron vn puerco montes. (p. 164v.)

127. *Op. cit.*, p. 73.

comedia mucho más interesante al lector moderno que la mayoría de las obras italianas del género. Mientras las tragicomedias pastoriles italianas habían celebrado la visión neoplatónica del amor como armonía, *Adonis y Venus*, después de presentar esa visión en toda su hermosura en los dos primeros actos, la destruye en el tercero.

En cualquier caso, a pesar de que las palabras de McGaha, es, como se ha visto hasta ahora, el propio Cupido el que se ha encargado, durante toda la obra, de ir poniendo en tela de juicio tal visión neoplatónica del amor. Sus alternancias entre la inocencia infantil, el poder divino y su crueldad innecesaria, en algún caso, tienen como culmen las cínicas palabras dirigidas a su madre al final del drama:

¡Qué triste fruto
ha dado tu esperanza!
Madre, quien siembra amores, viento alcanza (p. 373a).

Se podría decir, para concluir con el análisis del carácter de este personaje, que estamos ante un juego dramático de gran complejidad en el que se introducen varios caracteres diversos, orquestados magistralmente por el Fénix, en una homonimia que esconde una actualización mítica fundamental en el desarrollo de la obra.

APOLO

Se puede hablar de Apolo como de un personaje nuevo en la trama mítica. En rigor, es cierto que la consulta al oráculo por parte de Atalanta existe en las versiones originales de la fábula, pero la verdad es que ésta es una participación bastante exigua con la que le concede Lope en su obra. En la parte correspondiente a Atalanta e Hipómenes, la única, que no por ello menos importante, innovación en su papel

dentro de la fábula viene de esa particular modificación del oráculo de la que ya se ha hablado extensamente en el epígrafe anterior, y que funciona, fundamentalmente, como instrumento para acrecentar las expectativas del público con respecto al desenlace de las aventuras de Atalanta. Sin embargo, su papel más importante lo realiza en relación con la trama principal de la tragicomedia, la de Adonis y Venus. Su participación en este caso es, muy probablemente, consecuencia directa de la invención del dramaturgo¹²⁸ y contrasta, por ejemplo, con la supresión de otros personajes míticos, como Cibeles, cuyo papel es absorbido, de algún modo, por Venus. Como era bastante habitual, y especialmente en la literatura del Siglo de Oro, está identificado con el Sol, y aparecen numerosas referencias en la obra acerca de esta relación. El propio personaje, al inicio del tercer acto, da una acertada descripción de sí mismo

Todo lo he visto y lo sé.
¿No sabes que soy el sol,
vida y luz de los vivientes,
de cuyos rayos ardientes
es todo el mundo un crisol
¿No sabes que estoy mirando
desde mi eclíptica bella,
y por las figuras della
discurriendo y paseando
esta máquina inferior
donde nada se me encubre,
porque todo lo descubre
mi divino resplandor?
¿No ves que en mis paralelos,

128. Ver en el epígrafe anterior, las referencias a la participación de Apolo en ciertas tradiciones del mito de Adonis y Venus, así como las conclusiones sobre la improbable consulta de Lope de las fuentes que contienen dichas versiones.

que el año del mundo cuenta
por trescientos y sesenta
y cinco, giro los cielos,
en que reparto los días;
y que más que el pensamiento
el primero movimiento
recoge las fuerzas mías,
y desde Oriente a Poniente
me obliga a ver cuanto encierra
el círculo de la tierra,
la blanca y la adusta gente?
¿No ves que tan presto voy,
cuando es noche en este polo,
a ver el Artico? (p. 362b y 363a).

Al igual que ocurre con el personaje de Cupido, aunque, al ser un personaje nuevo, todas sus acciones, toda su participación en la obra es resultado de la pluma del poeta. Por tanto, si éste no tiene que reescribir las acciones del personaje, sino inventarle unas nuevas, este personaje estará indefectiblemente más cerca –sociológicamente hablando– del autor que aquellos personajes centrales de la tragicomedia. Adonis, Venus, Atalanta e Hipómenes son actualizados en la medida en que sus respectivas participaciones en la trama mítica son modificadas por el dramaturgo, sin embargo en Apolo, todo, salvo sus propios atributos divinos, es nuevo y, por tanto, en él se vierten más decididamente las ideas, los sentimientos y las opiniones contemporáneas que en los personajes principales. Esta cuestión se ve claramente en la actitud del dios ante los amores de Adonis y Venus. Si a Apolo le parece tan imposible el juntar tan cerca lo divino y lo humano, como demuestra con su desprecio por los amores de la diosa y el mortal, no está juzgando con otros criterios que con los de la sociedad del XVI-XVII. En el ámbito de la mitología

grecolatina ésta no es una situación ni extraña, ni infrecuente. Apolo parece olvidar los amores de su padre, Júpiter, con innumerables jóvenes mortales: Leda, Dánae, Io, Alcmena, y cómo el propio linaje de los héroes surge a partir de estas uniones desiguales. Es más, la lista de los amores humanos del propio Apolo, tampoco es breve: amó a la ninfa Dafne, su amor más conocido, que no era propiamente humana, pero decididamente estaba más cerca de los humanos que de los dioses; tuvo amores asimismo con Cirene, con la que engendró al semidios Aristeo; Marpesa, Casandra, Hécuba, Mantó, Aria y Ptía fueron doncellas *completamente* humanas con las que el dios tuvo amores, e incluso descendencia. No desdeñó, tan siquiera, los amores humanos tampoco en el ámbito masculino, y fueron famosas sus relaciones con Hiacinto (el Jacinto de esta misma obra) y Cipariso. En suma, es un Apolo bastante apartado de sus características míticas originarias y muy fiel representante de la sociedad áurea, por tanto, el que se permite juzgar tan alegremente los amores de Venus. El propio Cupido ha de recordarle, al inicio del acto III, su famosa aventura con Dafne y la posterior conversión de ésta en laurel. Ciertamente la continuas referencias a los celos para justificar la condena de la relación de Venus con Adonis aleja más aún la posibilidad de que Lope esté intentando reflejar, de algún modo, las versiones del mito en las que el dios tiene una participación activa en la muerte de Adonis ya que, en estos casos, no son los celos –que en todo caso debería haberlos tenido Marte, amante *oficial* de la diosa– sino la venganza por haber Venus cegado a Endimión, amante de la hermana de Apolo, Diana. Las razones del Apolo lopesco, se acercan, por contra, más a las del propio Cupido, quien le pide ayuda, y están en relación con la desigualdad de la relación diosa-mortal y con una cierta actitud negativa hacia la naturaleza femenina, para la que tiene, como casi todos los personajes de la obra, palabras bastante críticas:

que bien saben las mujeres,
unas por otras, amando,
ya callando, y ya negando,
encubrirse sus placeres (p. 363a).

Sin embargo más tarde las palabras de Apolo son juiciosas, porque advierten algo que el lector ya debe de haber adivinado. Si Adonis y Venus se aman, la culpa es de Cupido y de sus flechas. En definitiva, con ser Apolo un personaje secundario, su construcción por parte del dramaturgo presenta el principal interés de mostrarnos la cara más contemporánea de la reelaboración mitológica.

ATALANTA E HIPÓMENES

En la comedia de Lope la tragedia ocurre en la subtrama de Atalanta e Hipómenes. Estos personajes están mejor desarrollados y son más atractivos que Venus y Adonis. La cruel destrucción de su idilio por Venus para castigar a Hipómenes por no haberle ofrecido el sacrificio que le había prometido subraya uno de los temas principales de la obra –el conflicto entre el amor y el interés– y hace que la pérdida de Adonis por Venus parezca justicia poética.

A pesar de estas palabras de Michael McGaha¹²⁹ habría que comenzar el comentario relativo a estos dos personajes haciendo patente el interés expreso de Lope, precisamente, por hacer a estos personajes menos atractivos que en el mito original, algo que consigue, como ya se ha afirmado en diferentes lugares del presente capítulo, haciéndolos decididamente más culpables de los pecados

129. *Op.cit.*, p. 73.

que cometen; si en el mito original es Hipómenes el que comete una sola falta que consiste en no agradecer a la diosa convenientemente su ayuda –lo que origina el castigo de Venus de excitar su libido, provocando, a la postre, el castigo de Cibele–, en la trama lopesca tenemos:

1. Falta de agradecimiento por parte de Hipómenes.
2. Incumplimiento de la promesa expresa de sacrificar dos palomas a Venus.
3. Referencias insultantes a la diosa.
4. Profanación de su templo, con la participación consciente de Atalanta.

Ciertamente, si algo persigue Lope con esta acumulación de faltas es, indudablemente, hacer a ambos –también a Atalanta, que en el mito original no comete ninguna falta¹³⁰– plenamente merecedores de la pena que se les impone. No es, por tanto, el olvido de Hipómenes lo que desencadena la cruel respuesta de la diosa, y tampoco la tensión trágica se sitúa en su metamorfosis sino, por el propio desarrollo de la trama, en la muerte de Adonis, mucho más desarrollada dramáticamente que el castigo de los jóvenes.

Si en el caso de Apolo se hacía referencia a su mayor *cercanía* a la realidad social del tiempo de Lope, al hablar de Atalanta e Hipómenes, por contra, es obligado decir que éstos se mantienen, con las pocas modificaciones aludidas, mucho más cercanos a sus correspondientes originales y su propia inserción en la obra, fruto principalmente de la dramatización de la versión ovidiana, donde aparecen juntos, está siempre supeditada a los personajes y trama principales.

130. Ni tan siquiera se le puede achacar el incumplimiento de las recomendaciones del oráculo, ya que éste la anticipa que no podrá sustraerse al matrimonio, aunque lo intente.

Es interesante destacar cómo, a pesar de las palabras de la propia Atalanta

Mi bien, la vencida he sido:
yo confieso que lo estoy,
y que amor lo ha permitido.
Antes de vencer, venciste,
porque desde que te vi,
a tu valor me rendiste:
a correr vencida fui,
y tú victorioso fuiste.
No fue codicia del oro
de las manzanas, mi bien;
de ti sí, que eres tesoro
de mayor valor, y a quien
por oro del alma adoro (p. 361a),

el lugar común de la mujer que se pierde por causa del oro, va a ser un motivo recurrente en las obras mitológicas del Fénix. En capítulos sucesivos se pueden analizar los personajes de Dánae en *El Perseo* o Medea en *El vellocino de oro*. Ciertamente, unir la seducción que tanto el oro como la mujer ejercen en el hombre y emitir juicios morales al respecto debía, sin duda, de tener un gran rendimiento como elemento dramático.

PERSONAJES SECUNDARIOS

Lo más interesante que se puede destacar de los personajes secundarios de la obra es su decidido papel coadyuvante con respecto a los personajes principales y su importante función de *rellenar* la trama dramática ya que, si en una versión narrada del mito serían completamente inútiles, no ocurre lo mismo con la versión dramática,

donde, forzosamente hubo Lope de incluirlos para dar fluidez a una obra que, de otro modo, hubiera resultado irrepresentable.

La primera distinción que habría que hacer sería la que se establece entre personajes mitológicos y no mitológicos. Éstos últimos (Camila, Albania, Menandro, Timbreo, Tebandro y Frondoso) contribuyen decididamente a construir y soportar la parte más bucólica y pastoril de la obra. Los amores cruzados entre Menandro, Timbreo, Camila y Albania, y el interés inicial de éstas por Adonis, aportan ciertamente, un mínimo de tensión dramática a la trama, si bien cualquier espectador debía de adivinar con relativa facilidad, desde los primeros compases de la obra, que estos cuatro terminarían emparejados al final de la obra, como así ocurre. Su poca profundidad hace, en el caso de las doncellas, que el tránsito entre el *desenamoramiento* de Adonis y la elección por los pastores sea un tanto brusca, acelerada por la inminente finalización de la obra y la necesidad de contribuir al fin de fiesta que la farsa exigía, aun con la muerte de Adonis. Otro tanto se puede decir de Tebandro, cuya única, y breve, función en la obra es la de ejercer de obligado interlocutor de Hipómenes, hasta el momento en que éste encuentra a Atalanta, y tratar, infructuosamente, de disuadir a su amigo de competir con la joven:

Por tan liviana ocasión,
¿eres a la vida ingrato?
Detente; no digas nada
a esta mujer, si es mujer
cosa tan fiera y helada (p. 353a).

Sin duda el personaje no mitológico más interesante de la obra es Frondoso. Siempre sin salir de su papel de apoyo al resto de los personajes, la presencia de Frondoso, además de mantenerse durante toda la trama, tiene una incidencia más directa en ésta. Su aparición

inicial es, ciertamente, desconcertante. Como ya se ha explicado antes, no se explicita en ningún momento los motivos concretos que tiene para pretender engañar al dios. Esto, dentro de la ficción, ya que dramáticamente está claro que su ofensa y posterior castigo no tienen otro porqué que el de permitir a Apolo, a posteriori, exigirle un servicio a cambio de levantarle el castigo impuesto. Para elegir dicho castigo, inventado por Lope, como el personaje en sí, debió éste basarse en el que luego se le aplicaría a Atalanta e Hipómenes. Ambos castigos, en efecto, tienen el fin de animalizar al personaje o personajes que han ofendido a la divinidad. En su papel de apoyo, sin embargo, presenta algunos rasgos interesantes para el análisis. Frondoso asume su falta, cuando su engaño es descubierto por Apolo, pero apela a la situación privilegiada del dios y a que su naturaleza divina debiera inclinarle al perdón:

Confieso que fue maldad;
mas tú eres Dios, yo soy hombre;
la diferencia del nombre
ha de obligar tu deidad (358a).

Esta breve queja de Frondoso encierra, paradójicamente, un especial cambio en el concepto de divinidad que maneja Lope; incluso tratándose de divinidades paganas, estamos ante una traslación en la figura del dios, que se acerca –o es acercado por Frondoso– a la imagen católica de divinidad, en tanto que se aleja de la grecolatina. Indudablemente también en la Grecia clásica se tiene perfectamente en cuenta la superioridad de los dioses sobre los hombres. La diferencia estriba en que además se sabía, sin género de duda, que los dioses estaban sujetos a las mismas pasiones que los hombres, sus inclinaciones, y sus deseos eran, en muchos casos, humanos, como la venganza, y sus actuaciones, frecuentemente arbitrarias. Con esta concepción, Frondoso no habría podido formular esa queja, si no se

tratase de un Frondoso digno representante de la sociedad contemporánea de la obra, con un concepto de divinidad un tanto alejado del original y, sobre todo, con un concepto de divinidad *asociada a la idea de bien* que no existe en el momento originario del mito. Los dioses grecolatinos, sobre todo los griegos –y éste es un mito originariamente griego– no se caracterizan en absoluto por criterios morales, sino puramente físicos. No se acercan ni a la verdad, ni a la mentira, ni al bien o al mal, más de lo que lo hace cualquier humano corriente. Las palabras de Frondoso recogen, por tanto, esa característica de arbitrariedad que subyace a toda divinidad grecolatina, pero éstas ya están siendo transformadas en manos del autor (o más bien de sus fuentes directas) y ya se están aplicando criterios morales a las exégesis de los dioses.

Después de la primera intervención en el oráculo de Apolo, aparecerá esporádicamente en escena, sin mayor relevancia hasta el momento en que el propio dios le pide su ayuda. Frondoso, entonces, para recuperar su imagen humana, acepta ayudar en la muerte de Adonis, aunque sin saberlo, ya que Apolo no le dice claramente que pretende atraer al joven para matarlo. Frondoso reconoce su odio hacia Adonis, por la atracción que ejerce en la bella Camila, por la que él parece inclinarse, pero, finalmente, será también el encargado de traer la mala noticia de la muerte del joven con lamentos que parecen sinceros. Cuando aparece, con Adonis en brazos, exclama

Pastores desta selva,
ayudadme a llorar
tan mísera tragedia (p. 372a).

En cuanto a los personajes mitológicos secundarios, ejercen una función similar a la descrita hasta ahora: acompañar a los personajes principales, sin apenas incidir en la acción. Narciso, Jacinto y Ganimedes son la cohorte oficiosa de Cupido, sus interlocutores en tanto que sus compañeros de juego, ayudando al personaje, mediante sus réplicas, a transmitir el mensaje que le está asignado en la obra. Ni tan siquiera están mínimamente relacionados con los personajes mitológicos de los que toman sus nombres y se podría decir, sin temor a equivocarse, que el dramaturgo se limitó a elegir tres nombres mitológicos que pudiesen hacer de acompañamiento de Cupido, teniendo sólo en cuenta que fuesen, como el hijo de Venus, todos ellos jóvenes. Jacinto, como ya se ha dicho, es uno de los amantes de Apolo, quien, para inmortalizarlo, lo convirtió en la planta homónima tras su muerte accidental. Ganimedes fue un joven pastor troyano raptado por Júpiter, que lo hizo copero del Olimpo. Narciso, más conocido, fue el hermoso joven que, rechazando el amor, quedó prendado de sí mismo al contemplar su propia belleza en un lago, al borde del cual murió y los dioses, para inmortalizarlo, hicieron crecer en el mismo lugar la planta homónima. Los tres personajes eran jóvenes y famosos por su belleza. Pero ninguno de ellos, en esta obra, responde al personaje mitológico originario. Probablemente Lope quería que sus nombres sirvieran para crear un ambiente mitológico verosímil para la obra, al que también contribuyen las numerosas referencias mitológicas esparcidas por ella.

El personaje de Tesifonte, por el contrario, sí responde a su naturaleza originaria. Aunque su presencia en la obra es invención absoluta de Lope, esta vez eligió a un personaje relacionado con la función que tenía que desarrollar. Como ya se ha afirmado antes, Tesifonte responde a la Tisífone griega, una de las tres furias infernales –junto a sus hermanas Alecto y Megera– encargadas de

vengarlos crímenes. Su papel, aunque breve, ha servido también para que el autor introduzca alguna modificación en su naturaleza. En efecto, a pesar del inmenso poder de que gozaban las tres hermanas en el panteón olímpico, se muestra esta Tesifonte, más que como un esbirro al que Apolo ordena un crimen, que como divinidad infernal a la que los dioses imploran, lo cual dice bastante de la idea de jerarquía que el dramaturgo quiere ofrecer con su lectura del mito.

8.- CONCLUSIONES

Esta obra de juventud de Lope de Vega presenta, sin duda, muchos argumentos para el análisis; precisamente muchos de ellos se derivan de la propia etapa en que Lope la escribe. No es el cometido del presente trabajo, establecer comparaciones con el resto de la producción dramática del Fénix, salvo cuando se trata del resto de comedias mitológicas. Por tanto, y siendo ésta la primera de las obras mitológicas incluidas en el presente análisis, sólo se podrá tomar como punto de partida. Las conclusiones respecto del resto los dramas mitológicos se presentarán en el capítulo final del trabajo.

A pesar de lo afirmado por el profesor Giuseppe Grilli a lo largo del artículo varias veces citado, no existen en la obra dos planos, uno mitológico y otro pastoril. Lope comenzó, probablemente, con esta obra a experimentar con los argumentos mitológicos y, en este caso, le interesó dotar de una ambientación bucólica a un argumento mitológico para el que lo pastoril era bastante cercano. No hará siempre lo mismo, nuestro autor, y como veremos, en sucesivas obras prescindirá de esta ambientación en obras como *El Perseo* o *El laberinto de Creta*. Sin embargo, lo que más me interesa resaltar es la inexistencia de dos planos, uno mitológico y otro pastoril, que se alternan en función de los personajes que aparezcan en escena. Tanto lo mitológico como lo pastoril están imbricados tan estrechamente en la obra que no se pueden separar y los únicos personajes no mitológicos –que son los únicos que podrían representar ese supuesto plano pastoril– son los personajes secundarios que, en todo caso, actúan siempre en función de personajes mitológicos. La razón de ser de la obra es la mitología y a su lectura dedica el dramaturgo todos

sus esfuerzos, buscando en la ambientación bucólica sólo un cauce de expresión creíble.

Toda la obra hay que analizarla como una metáfora del amor y de sus consecuencias. El amor expresado a través de la culpa, de su propia naturaleza, de sus contradicciones, de sus condicionamientos y, principalmente, de sus posibles consecuencias. La venganza se articula en la obra como una de las consecuencias más inmediatas del amor culpable, como Grilli afirma acertadamente en el artículo citado¹³¹; sobre Atalanta e Hipómenes, sobre Adonis, sobre Venus, sobre Frondoso y, curiosamente, también sobre el propio Cupido, encarnación misma del sentimiento amoroso, que encuentra el castigo a su comportamiento en la picadura de una abeja. Pero no sólo éste nos muestra las diferentes facetas del amor. Cada personaje, a su paso por la obra, va dejando su propia impronta en ese muestrario en que se convierte el drama: Adonis y Venus encarnan el amor maldito desde su inicio, el amor marcado por su ilicitud, mientras que Atalanta e Hipómenes representan el amor fugaz, tanto en su génesis, como en su duración, también la lujuria amorosa que no respeta normas ni jerarquías. Ambos tipos de amor serán castigados, a la postre. Los pastores representan un amor más sencillo, más bucólico, con referencias constantes a la imagen renacentista del objeto amado. Apolo representa el amor celoso, vengativo, del mismo modo que el propio Cupido, quien imprime, sin embargo la marca del egoísmo irracional del infante que ama y odia por momentos.

Toda esta disquisición sobre el amor, con el trasfondo de la fábula mitológica y con la hábil adición de lo pastoril y lo burlesco contribuyen a formar la particular exégesis lopesca del mito. Ésta, sin embargo, basada fundamentalmente en la desmitificación a través de la humanización y la contemporización del material mítico, con ser

131. *Op. cit.*, p. 129.

de un gran interés desde el punto de vista del análisis del mito, se construye sobre la base de un obra que adolece de ciertas inconsistencias dramáticas. La adaptación dramática de un relato narrativo es la causante de algunas de ellas. Como bien afirma Grilli en el artículo varias veces citado, la alteración del orden ovidiano, contribuye a restar tensión trágica a la trama:

Este procedimiento provoca ciertas incoherencias de la trama, pues Lope aplica a un esquema dramático elementos procedentes de una secuencia narrativa. Los planos de temporalidad resultan forzosamente alterados. El ejemplo más chocante de ello es el uso de la historia del nacimiento de Adonis y su pecaminosa concepción por parte de Mirra. El tema, que en Ovidio constituye el primer plano o segmento del relato con toda la significación que de eso deriva, en Lope asume el rol de *antefactum* o revelación en boca del personae de la pastora Camila. Con eso se pierde una de las piezas fundamentales de la historia: el avance fatídico del mal ya desde el principio, la descripción de la noche oscura, que es noche también del alma de Mirra y su nodriza; es decir uno de los pasajes más bellos y atractivos del mito¹³².

Efectivamente, se puede pensar que la desmembración de la historia en una parte narrada y otra escenificada resta sensación de continuidad. Aunque también es verdad que la tensión dramática se puede conseguir por otros medios y que Lope lo hace, en esta misma obra, modificando elementos puntuales del mito, referentes al oráculo de Apolo, el enamoramiento de Venus y la muerte de Adonis. Sin embargo, la razón principal para la falta de esa tensión trágica es, más bien, la eliminación consciente por parte del autor. La obra no es una tragedia, en sentido estricto, que sería quizás la evolución dramática

132. *Op. cit.*, p. 132.

natural del relato ovidiano. Más que encaminar al espectador hacia la catarsis trágica, lo que de verdad interesa a Lope es preparar el final farsesco, mucho más acorde con la naturaleza de la obra, y con lo que esperaba el noble auditorio congregado.

No respeta la obra ninguna de las tres unidades clásicas. Sin embargo mientras que los excesivos saltos geográficos quedan salvados por el mismo entorno mítico, al igual que el problema del tiempo, al que apenas se hace referencia en la obra¹³³, lo que sí constituye una de las fallas principales de la obra es la falta de unidad de acción. Las tramas dramáticas no consiguen concertarse en ningún momento, y éste será, uno de los problemas principales de Lope al construir argumentos mitológicos, como se verá en los capítulos sucesivos. La alteración del orden originario de la trama, como en este caso, con la traslación del mito de Mirra, no parece ser la causa de tal falta de unidad; en cualquier caso cuando, como en *La fábula de Perseo*, Lope respeta la evolución originaria de los acontecimientos, tampoco consigue crear una trama sólida. El problema es, probablemente, la necesidad de argumentar a través de relatos sumamente breves y desprovistos de ambientación. Los personajes secundarios, la orquestación bucólica, Jacinto, Narciso, Ganimedes, el propio Apolo, los cambios introducidos en el personaje de Cupido o la intervención de Tesifonte, están decididamente destinados a aportar el amazón dramático que soporte las historias centrales de Adonis y Venus, así como la de Atalanta e Hipómenes; pero el autor se queda corto, ya que la ordenación de estos personajes de fondo nunca llega a ser completa y son

133. Los hechos ocurridos a Atalanta e Hipómenes son, en Ovidio, evidentemente anteriores a los amores de Adonis y Venus. No sabemos cuanto; pero, si se habla del nacimiento de un nuevo animal, el león, es posible que estemos ante un pasado relativamente anterior al de los amores de la diosa y el joven. Lope hace las dos aventuras simultáneas en el tiempo y de la narración de Venus, un mero recurso escénico.

numerosos los cabos sueltos en la obra. Cupido adolece de una falta de criterio constante. No se sabe a ciencia cierta por qué se enfada con su madre y la hiere voluntariamente con su flecha. Luego el dramaturgo apela a su condición de niño para argumentar el repentino enfado por los amores que él mismo ha causado y no es capaz de dar a Apolo una respuesta coherente sobre la causa de su deseo de estorbar dichos amores. Este mismo Apolo se embarca en la venganza de Cupido, mostrando unos celos cuyo origen el espectador nunca identifica, ya que no se nos dice explícitamente si son causados por una supuesta atracción hacia Venus o por la ilícita relación contraída con Adonis. Frondoso es otro personaje cuyas acciones no quedan hoy explicadas convenientemente, en especial aquella de intentar, infructuosamente, engañar al dios. En cualquier caso, entre líneas se leen las respuestas a todas estas contradicciones dentro de la obra, pero escenográficamente, no dejan de ser problemas sin resolver que tal vez restan vistosidad al espectáculo escénico (pero no a la exégesis mítica, magistralmente elaborada por el Fénix).

Lope de Vega elabora un drama a partir de un relato mitológico anecdótico, más centrado en los personajes y en sus características que en las propias hazañas¹³⁴. Partiendo de esta base construye una obra burlesca con un material eminentemente trágico, sin modificar el final. Las obras pastoriles tenían en el momento de su elaboración el favor de palacio, como moda importada principalmente de Italia. Con este punto de partida ineludible, y con estas exigencias previas, deberían indudablemente de primarse determinados elementos (la máscara, la farsa, lo exótico, lo paródico) sobre otros de tipo más argumental, de modo que la aparición de pastores mezclados con dioses, la comitiva inicial que se encamina a consultar el oráculo de

134. Al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con el mito de Perseo, personaje poco definido, en cuyo mito lo realmente relevante es la sucesión de aventuras, más que sus propias características.

Apolo, como si de una romería religiosa se tratase, o las numerosas referencias bucólicas –como el monólogo inicial de Atalanta¹³⁵ o la queja de los pastores por la indiferencia de la amada– tendrían el merecido aplauso del público. La necesaria moralización del mito, que justificase de algún modo y diese utilidad a las fábulas de la gentilidad dentro del panorama moral postridentino también se encuentra plenamente conseguida en la obra.

La función de Lope, como dramaturgo, estaba plenamente cumplida. La exégesis lopesca del mito contiene tales dosis de libertad en el tratamiento, dominio y actualización del mismo, que se puede afirmar, sin miedo a equivocarse que, junto a autores de la talla de Ronsard, Marino, Calderón o Shelley, Lope entró con esta comedia a formar parte directa y activa de la tradición de los mitos de Adonis y Venus, e Hipómenes y Atalanta.

135. La queja de sus condiciones de vida, expresada a través de la comparación con animales, plantas y objetos, se encuentra más desarrollada, aunque en términos muy similares, en el famoso monólogo de Segismundo, de *La vida es sueño*.