

CAPÍTULO 8

EL AMOR ENAMORADO

1.- INTRODUCCIÓN

La última de las comedias mitológicas de Lope de Vega, y una de las últimas obras en general, apareció publicada, a título póstumo, en 1637, en la *Vega del Parnaso*⁴⁰². Se encargó de la publicación el yerno del autor, Luis de Usátegui, marido de Feliciano. No sólo es *El amor enamorado* la última de las comedias mitológicas escritas por el autor, sino, probablemente, una de las últimas obras que éste compuso, como sugiere Menéndez y Pelayo en el estudio preliminar a la edición de la obra para la *Biblioteca de Autores Españoles*: «Debe de ser una de las últimas obras de su autor, y el estilo así lo persuade»⁴⁰³.

En cuanto a la fecha concreta de composición, la profesora Teresa Ferrer, en un interesante artículo sobre la comedia, hace un útil repaso a las diferentes posibilidades que ha aportado no sólo la crítica, sino las posibles circunstancias de la representación:

Morley y Bruerton en su *Cronología* fechan su composición entre 1625 y 1635 (tal vez 1630), aunque en un artículo de 1947, cuyos datos no se recogen posteriormente en la edición revisada de su *Cronología*, habían apuntado a la fecha de 1632.

402. *La Vega del Parnaso, por el Fénix de España, frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan, procurador fiscal de la Cámara Apostólica. Dirigida al Excmo. Sr. D. Luis Fernández de Córdova Cardona y Aragón, duque de Sessa, etc. En Madrid, en la Imprenta del Reyno. Año 1637, fols. 198-230v.*

403. *Op. cit.*, p. 268.

De hecho esta fecha es más probable si tenemos en cuenta algunos datos implícitos en la obra. Hay una alusión, en boca del villano cómico Bato, a un episodio muy difundido en la época: la muerte de un toro de un arcabuzazo disparado por el propio Felipe IV. Precisamente Antonio Hurtado de Mendoza escribió un poema con motivo de este hecho, que ocurrió en octubre de 1631. Y aún hay otra alusión que apunta hacia una fecha cercana a 1632: al principio de la Jornada III, Cupido hace referencia a los jardines del Buen Retiro, en donde, por lo tanto, es probable que la obra se representase [...] La comedia de Lope, si es que se representó como creo en el Retiro, es probable que tuviese lugar en una fecha posterior a la inauguración de 1633. Sea como fuere el 13 de julio de 1635 se efectuó un pago a Cosme Lotti por una «nube de Venus que añadió para las apariencias de la comedia del *Amor Enamorado*», muy probablemente la obra de Lope⁴⁰⁴.

En cuanto a la transmisión posterior de la obra, hay que decir que *El amor enamorado* ha tenido, en general, mayor fortuna editorial que el resto de las composiciones lopescas estudiadas en el presente trabajo. Fue publicada en el volumen XXXI de *Comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, en 1669, aunque bajo la incorrecta autoría de Juan de Zabaleta⁴⁰⁵. Un siglo más tarde, en 1777, volvió a editarse en el volumen X de la *Colección de las obras sueltas*, así en

404. «*El vellocino de oro y El amor enamorado*», en José Berbel, Heraclia Castellón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano (eds.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII (Almería)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 52-53. La profesora Ferrer Valls aporta, además, datos adicionales a éstos a lo largo de dicho artículo.

405. John B. Wooldridge, Jr. aporta datos más exhaustivos sobre ésta y otras cuestiones (datación, etc.) en su edición de la comedia: *A Study and Critical Edition of Lope de Vega's El amor enamorado*, Madrid, Porrúa (Studia Humanitatis), 1978. Las citas del presente trabajo estarán referidas a dicha edición.

prosa como en verso de frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan, Madrid, Sancha (pp. 112-307).

Don Marcelino Menéndez y Pelayo la editó en 1896 en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Tomo VI, Comedias mitológicas. Comedias históricas de asunto extranjero), Madrid, Rivadeneyra, 1896, pp. 249-282, edición que se volvió a reimprimir en el volumen 190 de la *Biblioteca de Autores Españoles* (tomo XIV de las obras de Lope), Madrid, Atlas, 1966, pp. 239-284.

Ésta y la *Fábula de Perseo* son las únicas comedias mitológicas de Lope de Vega que han tenido la fortuna de contar con una edición moderna anotada⁴⁰⁶.

Con *El amor enamorado* el dramaturgo madrileño pone el colofón a su serie de comedias mitológicas dramatizando uno de los grandes mitos de la Antigüedad. Pocas fábulas han tenido, en efecto, una resonancia tan importante en el mundo no sólo de la literatura, sino en de las artes plásticas, la ópera, la música, etc. El mito de Apolo y Dafne se ha convertido, a lo largo de su transmisión, en uno de los grandes argumentos de la cultura universal.

Técnicamente, como ya ocurriera en otras ocasiones (*Adonis y Venus, La bella Aurora*), la fábula presenta la particularidad de ser un mito episódico y no parte de una saga mítica. Esto influirá decididamente, al igual que en el resto de casos, en el tipo de exégesis mitológica que elegirá nuestro dramaturgo. No es aventurado afirmar, y así se defenderá a lo largo del presente capítulo, que este carácter episódico de la fábula es uno de los elementos determinantes una de las características privativas de *El amor enamorado* con respecto al resto de la producción dramática mitológica de Lope de Vega: la creación mítica particular que el dramaturgo incluye en su obra. En efecto, junto a la dramatización del episodio entre Apolo y Dafne,

406. John B. Wooldridge, *op. cit.*

Lope incluye, de su propia pluma, una supuesta fábula en la que se escenifican los avatares amorosos habidos entre Cupido y Sirena (ésta última, como tal, también inventada por Lope).

Es obvio que esta circunstancia, la de que Lope esté adaptando un mito episódico, no es la única que determina la inclusión de un mito inventado. La necesidad de extender al máximo la fábula dentro de la estructura dramática, así como de completar los mínimos personajes originales con otros nuevos es evidente. Pero también es cierto que, en *El amor enamorado*, Lope de Vega vierte, de algún modo, los resultados de ese proceso creativo particular que ha sido su serie de comedias mitológicas desde finales del XVI con el *Adonis y Venus*, en ésta su última comedia de la serie. No es hasta el final de su vida cuando el autor se decide a hacer la más arriesgada de sus exégesis mitológicas, la creación de un mito enteramente nuevo que, sin embargo, se inserte sin fisuras, fluidamente, en el universo mitológico que lleva intentando recuperar durante casi cuarenta años.

Todas estas características arriba expuestas, incluida su calidad de representación palaciega, guiarán el análisis de la última comedia mitológica del Fénix madrileño.

2.- ORÍGENES DEL MITO

Apolo es uno de los grandes dioses del panteón grecolatino. Era hijo natural de Zeus pues, al igual que tres de sus hermanos naturales, había sido engendrado fuera del matrimonio entre el padre de los dioses y Hera. Hermes era hijo de Maya, hija a su vez de Atlante; Démeter, Io, Dione o Perséfone (las tradiciones divergen en este sentido) habrían sido las posibles madres de Dionisio; por último los gemelos Apolo y Ártemis (la Diana romana) fueron engendrados por Zeus con Leto, hija de dos titanes: Ceo y Febe. Para lograr yacer con Leto, Zeus tuvo que convertirla a ella y a sí mismo en codorniz, ya que era la única manera de huir de la férrea vigilancia de la celosa Hera. Aun así, los adúlteros dioses no consiguieron ocultar a la esposa de Zeus su relación, ni el fruto de la misma, y la diosa, enfurecida envió a la serpiente Pitón a que persiguiera continuamente a Leto, mientras estaba encinta de los dos dioses, en cualquier lugar donde ésta se escondiera. La pobre Leto, harta de vagar sin que nadie, por temor a la cólera de Hera, la acogiese, consiguió al final ser hospedada por una isla estéril, Ortigia (Asteria, según otras tradiciones). Aquí pudo, por fin disponerse a dar a luz a sus hijos. Durante nueve días y nueve noches estuvo esperando el parto Leto, pero Hera había retenido en el Olimpo a Ilitía, la divinidad encargada de presidir los partos sin problemas. El resto de las diosas intentaron convencer a Hera de que dejase a Ilitía asistir a Leto. Al final, como último recurso, enviaron a Iris con varios regalos para la diosa (entre los que se incluía un collar de oro y ámbar) y consiguieron aplacar a la diosa para que permitiese el alumbramiento. Abrazada a una palmera, Leto dio a luz a Ártemis en primer lugar y luego,

serviéndose de la ayuda de ésta, a Apolo. Este dios, para honrar el lugar en que nació, hizo que, en adelante, cambiase su nombre, Ortigia, por el de Delos, que en griego significa «la brillante».

Una de las primeras aventuras del dios fue acabar con un dragón, llamado Pitón, enviado en un principio por Hera para perseguir a Leto mientras estaba embarazada del dios y de su hermana. Más tarde, sin embargo, el animal se dedicó a asolar las tierras cercanas a Delfos. Una vez que Apolo venció a Pitón, estableció en Delfos un oráculo propio, anulando el anterior, consagrado a Temis e instituyó los famosos Juegos Píticos⁴⁰⁷, en los que los ganadores eran coronados con una corona hecha de ramas y hojas de encina (que más tarde se sustituiría por la famosa corona de laurel).

El origen de la fábula que une a este dios y a la ninfa Dafne lo encontramos directamente relacionado con la hazaña anterior. Mientras Apolo se mostraba ufano por su victoria sobre Pitón, el pequeño dios del amor, Eros, se sentía celoso por la valentía del hijo de Zeus. Su enfado creció notablemente cuando, al aparecer Eros armado con su arco y flechas, Apolo se burló de él, ya que le parecía cómico ver a un niño ataviado de tal manera. Eros, sin embargo, tenía, a pesar de su apariencia infantil, un gran y peligroso poder: el de infundir el amor y el desamor⁴⁰⁸. La venganza del dios-niño fue disparar una flecha dorada a Apolo y una de plomo a la ninfa Dafne,

407. Este dragón o serpiente Pitón había tenido, sin embargo, diferentes orígenes, según las fuentes a las que nos refiramos. En algunos casos había sido creado para ir a Delfos a defender el oráculo de Temis. En otras ocasiones este dragón habría nacido del lodo que cubrió la tierra después del diluvio. En cualquier caso, fue en memoria de su victoria sobre Pitón por lo que se instituyeron los juegos sagrados llamados Píticos.

408. Se pueden consultar más datos acerca de los atributos y hechos de Eros (Cupido) en el capítulo 2 del presente trabajo, dedicado a *Adonis* y *Venus*.

la primera infundió amor de Apolo hacia Dafne y la segunda odio de ésta a aquél.

Las diferentes tradiciones de la fábula sitúan ésta, según la localización de la ninfa, en tres lugares diferentes de Grecia. En unos casos Dafne es arcadia e hija del dios-río Ladón y de Gea (personalización de la Tierra) o de Estinfálide. Otros autores la hacen hija del río tesalio Amiclas y para otros, ésta es la tradición más difundida, Dafne es hija del dios-río tesalio Peneo⁴⁰⁹.

En cualquiera de los casos Dafne fue una muchacha agreste, consagrada a la caza en los bosques y servidora de Ártemis (Diana). Su padre le concedió, al igual que había hecho Zeus con Ártemis, el don de permanecer siempre virgen. Esquiva y montaraz, no se relacionaba ni siquiera con otras muchachas y rehuyó siempre las ciudades.

Lo salvaje de su aspecto y modos no impidió, sin embargo, que el gran dios del Sol, Apolo, quedara perdidamente enamorado de su belleza natural e inculta. Los intentos de Febo por convencer y seducir a la ninfa fueron totalmente infructuosos. De nada sirvieron las encendidas declaraciones de amor, ni la relación de sus atributos, posesiones y poderes divinos. A la flecha fatal del dios del amor, se unía el carácter montés de la doncella, que huyó sin atender a las palabras del dios.

409. Peneo es, a causa en parte de Dafne, el más famoso dios-río de la mitología griega. Es hijo de Océano y Tetis, lo que convierte a Dafne en nieta de uno de los grandes dioses olímpicos. Peneo es, además, considerado origen de la raza tesalia de los lapitas. Aunque tuvo más, sus dos hijas más famosas fueron Dafne y Cirene, ésta última madre de Aristeo, el pretendiente de Eurídice que provocó la muerte de ésta y el descenso de Orfeo a los infiernos.

El fin de la fábula es bastante conocido. A punto de ser alcanzada por Apolo, la ninfa invoca a Zeus⁴¹⁰, para que preserve su castidad. La tradición más extendida, gracias en gran parte a la versión ovidiana, hace que Dafne sea metamorfoseada en laurel justo cuando el dios del Sol está a punto de alcanzarla. En otros casos, sin embargo, Dafne desaparece, ya que su madre Gea se abre y la acoge en su interior, haciendo surgir en el lugar de la desaparición un laurel. En cualquier caso y a partir de este momento esta planta se convertiría en atributo del dios, en recuerdo de la ninfa. Las hojas de este árbol decorarán, en adelante, el cabello, su cítara y el tahalí que sujeta su aljaba y tendrán ciertas ventajas sobre el resto de las plantas: en primer lugar las hojas permanecen siempre verdes en el árbol, en segundo lugar es el árbol al que nunca hiere el rayo y en tercer lugar rechaza el fuego.

Hay otra pequeña fábula, en parte relacionada con ésta, de la que es protagonista Dafne. De ésta se habría enamorado el joven Leucipo, hijo del rey Enómano, en la Élide. El desprecio de la ninfa hacia el sexo masculino hizo que Leucipo, joven imberbe, tomara la decisión de disfrazarse de mujer y acompañara el cortejo de doncellas al que pertenecía su enamorada, acompañándola siempre en sus cacerías y ganándose la amistad de Dafne. Sin embargo, Apolo, también enamorado de la ninfa y celoso por los privilegios de los que disfrutaba Leucipo merced a su disfraz provocó en las mujeres el deseo de bañarse. Todas ellas se desvistieron para meterse en el río,

410. También en esta ocasión las tradiciones divergen. En otras ocasiones es a la Tierra, su madre, a quien se encomienda la ninfa o también a su padre, generalmente Peneo.

salvo Leucipo, al que intentaron desnudar a la fuerza. Cuando descubrieron el engaño se abalanzaron con sus lanzas sobre él, con la intención de atravesarlo. La voluntad divina quiso, sin embargo, que éste desapareciera antes de que consiguieran matarlo.

Algunas tradiciones sitúan este episodio cronológicamente antes del ocurrido entre Dafne y Apolo, para así conciliar ambos. Los orígenes de las dos fábulas, sin embargo, no parece que estuvieran en un principio relacionados.

2.2.- Fuentes del mito

Como ocurre en alguna otra ocasión, a lo largo de este trabajo, el testimonio más largo y completo de esta fábula es el que podemos encontrar en las *Metamorfosis* de Ovidio, siendo relativamente pocos, en relación al resto de las fábulas estudiadas en el presente trabajo, los autores clásicos, aparte de éste, que han recogido total o parcialmente, este mito en sus obras: el historiador Filarco (Libro XV) fue el primero en recoger la fábula (s. III a. C.), el épico Nicandro (*Alexipharmaca* vv. 198-200), el mitógrafo Paternio de Nicea (5^o s.), Estacio (*Tebaida* IV, vv. 298-290; *Silvae* I, 2 vv. 130-131), Luciano (*De saltatione* 47-48; *Dialogi deorum* II, 20, XV y XVI), Pausanias (VIII, 20 y X, 7, 8), Higino (Higino, *Fabulae* 203), Apolodoro (I, 7, 9), Plutarco (*Agis*, 9), Filóstrato (*Vida de Apolonio*, I, 10), Ausonio (203, 204), Paléfato (5^o s.), Servio (comentario a la *Eneida* II, 513 y III, 91), Nono (*Dionisiacas*, XLII, vv. 383 y ss.), Fulgencio (*Mitologicarum libri tres*, XIV) y Tzetzes (*Sobre Licofrón*, 6).

Como se puede observar, además de tener una representación literaria relativamente tardía, la nómina de autores que refieren el episodio ocurrido entre Dafne y Apolo es bastante más reducida, si la comparamos con las fuentes de mitos anteriormente tratados en

este trabajo. Contrasta por tanto la paradójica expansión posterior que sufrió esta fábula y cómo, hoy día, es probablemente una de las más representativas de la mitología universal.

3.- EL MITO EN OVIDIO

Como ya se ha afirmando anteriormente, la narración de Ovidio en sus *Metamorfosis*, no sólo es el relato más extenso, sino también el más completo y unitario de cuantos se conservan. Está recogido en el libro primero, entre los versos 416 y 567. Es una fábula, como se puede observar, de corta extensión en la obra de Ovidio. El autor, tras exponer los sucesos relativos al diluvio y al protagonismo en este castigo divino de Deucalión y Pirra, relaciona las diferentes etapas por las que pasó la repoblación de la tierra y la vuelta de vida a la misma. El enlace con la fábula que nos ocupa se produce a través de la serpiente Pitón. Según el autor sulmonense, ésta nació del limo formado después de que las aguas del citado diluvio se retiraran. Mil flechas necesitó el dios del Sol, Apolo, quien hasta ese momento no había disputado ningún combate parecido, para acabar con el terrible monstruo, agotando completamente la provisión de proyectiles que había previsto para la lid. La hazaña fue tal que Apolo decidió instituir, en memoria del monstruo muerto, los juegos Píticos, en los cuales los vencedores eran recompensados con coronas de encina⁴¹¹.

Continúa Ovidio su relato afirmando que el primer amor que tuvo el dios fue, precisamente, la ninfa Dafne, hija de Peneo, y que éste no surgió espontáneamente, sino de las crueles intenciones de Cupido. Éste se vengó de Febo, quien a su vez se había mofado de los atributos del dios-niño, en un elogio de su propio valor, al haber

411. Explicita el autor, adelantándose a su propia narración, que se concedía la corona de encina a los vencidos porque, en ese momento, no existía el árbol del laurel, que tendría su origen en Dafne.

acabado con un monstruo como Pitón. Cupido avisó a Apolo de que, aunque no lo pareciese, su fuerza era mucho mayor de la que tenía el dios del Sol y, para demostrárselo, lo hirió con una flecha dorada, haciéndole esclavo de una violenta pasión por Dafne, al tiempo que a ésta disparó una flecha de plomo, que provocó en la ninfa un desprecio manifiesto hacia Apolo:

Así habló y batiendo las alas se elevó raudo por los aires
 para detenerse en la umbrosa fortaleza del Parnaso;
 de su saetífera aljaba sacó dos dardos de efectos diferentes:
 el uno hace huir el amor, el otro lo produce;
 el que lo produce, es de oro y brilla en su afilada punta,
 el que lo hace huir es romo y tiene plomo bajo la caña.
 Éste el dios lo clavó en la ninfa penea, pero con el otro
 hirió la médula de Apolo tras atravesar sus huesos:
 al punto el uno se enamora, la otra huye del nombre de amor
 disfrutando con los escondites de los sotos y los despojos
 de las fieras capturadas, émula de la doncella Febe⁴¹²:
 una cinta sujeta sus cabellos sueltos sin orden
 (Libro I, vv. 466-477).

Dafne era, además, contraria a la idea del matrimonio y había decidido, como Diana, mantenerse virgen siempre. Cuando su padre le solicitaba los nietos y el yerno que creía justos para él, ella le pedía que le concediese, como hiciera Zeus con Diana, no tener que mantener contacto alguno con varón.

A la naturaleza propia de la ninfa se unió la flecha de Cupido y, cuando Apolo se acercó con la idea de seducirla, ésta no quiso ni

412. Aunque existen en la mitología clásicas dos personajes con el nombre de Febe (una titánide, hija de Urano y Gea y una leucípide, esposa de Pólux, uno de los Dióscuros), en este caso el nombre –que significa «la brillante»– está utilizado como epíteto de Diana, divinidad a cuyo servicio estaba Dafne.

escuchar sus palabras. De poco sirvió el relato de su naturaleza divina, de sus ilustres padres, de sus múltiples habilidades, de sus poderes y posesiones.

Apolo se disponía a seguir hablando cuando huye en temerosa carrera la hija de Peneo y lo dejó con la palabra en la boca; y aun entonces le pareció bonita: el viento desnudaba su cuerpo, soplos contrarios agitaban el vestido en su dirección y una ligera brisa hacía retroceder su cabello en movimiento: la huida aumentaba su belleza. Pero el joven dios no aguanta más desperdiciar sus requiebros y, tal como le aconsejaba el mismo Amor, sigue sus huellas a paso desbocado (Libro I, vv. 525-532).

A pesar de la velocidad de la joven, la fuerza del amor hace a Apolo más rápido y, cuando está a punto de alcanzarla, cuando ya huele el perfume de los cabellos de Dafne

Agotadas sus fuerzas, palideció ella y vencida por el esfuerzo de la rápida huida dijo mirando a las aguas del Peneo: «¡Ayúdame, padre, si los ríos sois divinidades, echa a perder, cambiándola, esta figura con la que he gustado demasiado!». Apenas acabó su plegaria, un pesado sopor invade sus miembros: una delgada corteza ciñe su tierno pecho, sus cabellos crecen como hojas, sus brazos como ramas, sus pies ha poco tan veloces se adhieren en raíces perezosas, en lugar del rostro está la copa: sólo la belleza queda en ella (Libro I, vv. 543-552).

Apolo se abraza al árbol y lo besa, sintiendo aún la extinguida calidez de lo humano. Finalmente decide que, ya que no ha sido su amante, Dafne (el laurel) será su árbol. De sus ramas adornará su cítara, su pelo y su aljaba. Concede al árbol la perennidad de su

verdor y el honor de coronar a los jefes de la futura Roma, cuando desfilen victoriosos ante el Capitolio.

4.- EL SIGLO XVI LECTURA MORAL DEL MITO

4.1.- Jorge de Bustamante

La narración del autor santanderino comienza, como la de su fuente latina, a partir de las consecuencias del diluvio con que los dioses barrieron la vida humana en la tierra. Tal y como afirma Bustamante, cuando las aguas se retiraron, de entre los muchos seres nuevos que surgieron del barro, nació uno especialmente singular: una espantosa serpiente de nombre Python. El combate entre Apolo y este monstruo no parece ser argumento central del relato para el traductor, ya que despacha el mismo con un par de líneas, al igual que la instauración de los famosos juegos, a los que Bustamante actualiza el nombre, llamándolos Pythones. Tras especificar que los vencedores en estos juegos, por no existir aún el laurel, eran coronados con ramas de roble, Bustamante entra directamente en el tema central de la fábula:

Este Febo amo primero a Daphne, hija de Peneo río, y fue encendido de los amores desta nymfa: no porque el la conosciesse, ni ouiesse visto jamas, sino solo porque assi lo ordeno su ventura, y la gran ira del Dios de amor que contra el tenia, de ver que auia tenido atreuimiento de injuriarle con palabras ygualandose con el. Febo muy orgulloso por la serpiente que auia muerto, andando vn dia por los espaciosos ayres encontro a el Dios de amor, que era vn niño ciego y desnudo, viendo que tambien como el, el Amor traya arco y saetas, despues de burlado del, le dixo; Sabe delicado niño,

que esse atauio de arco y saetas que tu agora traes, a mi tan solo conuiene que soy el que osada y vigorosamente podre dar llagas al enemigo: porque yo mate el otro dia una serpiente que apremiaua y metia debaxo de su uentre siete collados (pp. 12b-13).

Bajo el aparente apego a la versión original latina de la fábula se adivina, sin embargo, la sutil mano del traductor que revela, por un lado, la necesidad de concretar espacios y situaciones, de ahí la curiosa solución del santanderino al hacer que Apolo y Cupido se encuentre «andando vn dia por los espaciosos ayres». En parte relacionado con esta cuestión también se puede observar el cuidado del traductor por completar las partes de la fábula que, a su juicio, están inacabadas o no suficientemente claras. No es esta una tendencia nueva en el texto de Bustamante ya que, a lo largo del presente trabajo, se ha venido demostrando cómo el traductor ha querido consciente y voluntariamente ser más que eso y ha actuado sobre el mito con una total libertad, en función de sus necesidades expresivas. En algunas ocasiones se ha limitado, como en esta ocasión precisa, a hacer pequeños incisos, como el de completar los atributos clásicos de Cupido, su ceguera, su desnudez y su edad, que no aparecen tal cual en la versión ovidiana, sin que esto tenga mayor repercusión en la lectura mítica. Otras veces, por contra, incluso pareciendo insignificantes, los cambios o adiciones de Bustamante son fundamentales, ya que demuestran claramente la contemporaneidad desde la que el autor aborda la obra mitológica. Es el caso de la recriminación exacta que hace Apolo a Cupido, distinta de la que podemos encontrar en Ovidio: «Yo no se por qual engaño ni arte eres tu tan poderoso, que puedes encender los tus lasciuos y desonestos amores» (p. 13). No es nueva ni inocente la referencia a que los amores que infunde Cupido son «lasciuos y desonestos». A lo largo de toda la obra se viene estableciendo una clara

diferenciación entre Venus, madre de Cupido (y el tipo de amor que ella representa) y el amor casto, matrimonial en algunos casos, que a veces, sólo a veces, parece atribuirse a una diosa como Diana. El propio Lope sigue, en varias ocasiones esta interpretación mitológica⁴¹³. En este sentido el autor no duda en alinear a un dios como Apolo, de forma implícita, en contra de ese mundo del amor lascivo, cuando Apolo, como prácticamente ninguno de los dioses griegos, se caracterizó nunca por un sentido demasiado moral de las relaciones amorosas. Incluso obviando la fábula de Dafne, no son infrecuentes los casos en los que el dios Febo participó activamente en adulterios, violaciones y demás abusos sobre los mortales, sabido como es que el carácter inmortal de las divinidades griegas no tiene ningún tipo de consideración moral aparejada. Los dioses son dioses en base a su fortaleza física, a su inmortalidad y a sus poderes sobrenaturales, pero no ejercen en ningún caso un papel dominante desde el punto de vista espiritual o moral.

Volviendo al texto de Bustamante, podemos constatar cómo la mano del traductor sigue decididamente alterando el texto original y haciendo su versión más actual o, sencillamente, más cercana a lo que él cree que son las coordenadas conceptuales de su tiempo. De este modo, no extraña que, una vez más, vuelva a explicitar detalles como el de los lugares del cuerpo a los que Cupido disparó:

Con la saeta bota tiró Cupido al coraçon de Daphne hija del rio Peneo, y el agudo tiro al coraçon de Febo: el qual començo luego sin comparacion a amar, y la donzella a no querer sus amores y huyr por los montes (p. 13).

413. Uno de los ejemplos más claros de esta diferenciación y del modo en que Lope la plasma en su exégesis es *El marido más firme*, como ya se ha visto.

La flecha que en Ovidio traspasa los huesos de Apolo y llega hasta la médula, aquí ha sido lanzada a un sitio más acorde con el campo conceptual del amor: al corazón, a los corazones de ambos. Todos estos detalles, que se pueden pensar insignificantes uno a uno, en conjunto demuestran un activo interés que se podría denominar incluso didáctico de Bustamante, que piensa siempre en facilitar lo más posible la lectura de su obra. Es el caso de la referencia a Febe, que el autor elimina, sustituyéndola por la alusión directa a Diana, con lo que la posible confusión de nombres queda anulada. Otro tanto ocurre con la descripción física de la ninfa Dafne, que se concreta de una forma muy familiar, hablando del desprecio de la joven por «ricos atavíos ni composturas, la toca traya mal puesta y rebuelta a manera de serrana» (p. 13). Una serrana que, nuevamente, está mucho más cerca del universo conceptual renacentista español que del universo mitológico grecolatino.

Continúa Bustamante relatando el desprecio de Dafne por el matrimonio, y su preferencia por la vida salvaje, dedicada a la caza. Cuando el padre de la ninfa, el río Peneo, le pide a ésta que se case y le dé yerno y nietos, la doncella no se limita a negarse, sino que incluye en su respuesta un comentario que se puede entender, a la vista de la resolución de la fábula, como una amenaza y, en cierto modo, un augurio: «Señor, sabe ciertamente que si tu me casas, y sacas de entre las virginales compañías, presto verás mi fin postrimero» (p. 13b). Nada hay de expreso, en el relato, acerca de la consagración de Dafne al culto de Diana y su elección de una vida casta se convierte, de este modo, en una elección completamente personal.

El momento de la persecución de Apolo estaría casi calcado del original si no fuese por una nada inocente referencia a que, en su persecución de la ninfa, el dios «dessea casar con ella» (p. 13b). No es éste, ciertamente, un Apolo muy acorde con su original grecolatino

y sí un Apolo mucho más cercano sociológicamente y moralmente al XVI español. Este Apolo, además de *venderse* como buen partido ante la doncella, aludiendo a su estirpe divina, también lo hace refiriéndose a sus posesiones más terrenas –«sabe que muchas villas & castillos tengo de baxo de mi dominio» (p. 14)– y a su condición de –«excellente hombre en todo» (p. 14)–. Finalmente, cuando está a punto de alcanzarla, no es el aroma de su pelo el que embriaga al dios sino una visión mucho más carnal: «como vn vente[ci]co le diesse en las muy delicadas & blancas faldas de su camisa, alçandolas blandamente a vnas partes y otras, muchas vezes le descubria las muy blancas piernas. Por cuya vista mucho mas encendido Febo, no pudiendo ya sufrirse mas, comienza a seguir por los passos que el amor la guiaua» (p. 14). Tras esta morosa descripción, el conocido final de la fábula sigue el esquema ovidiano:

començaronle a Daphnes todos los miembros a transformar, de tal manera que las entrañas a la hora fueron cercadas de corteza, los cabellos se toman en hojas, los braços en ramos, los pies que eran tan ligeros, se mudan en rayzes (p. 14b).

Febo, no pudiendo tener a la doncella, se contenta con adoptar el árbol del laurel como insignia estableciendo que «los reyes & ricos hombres haran de ti coronas, quando vencieren algunas batallas. Tu auras de aqui adelante nombre laurel, y seras siempre verde inuierno y verano. Esto dicho, dizen que el arbol meneo la cabeça, mostrando otorgarlo que dezia» (p. 14b). Nótese la sustitución de los generales romanos por reyes y ricos hombres, así como el hecho de que sea Apolo el que da nombre al nuevo árbol⁴¹⁴.

414. Algo del todo innecesario en el texto latino donde el nombre de la ninfa, proveniente del griego Ἴρις BQ\$, significa, precisamente, «laurel».

4.2.- Juan Pérez de Moya

Recoge el autor giennense la presente fábula en el Libro I de su *Philosophía secreta*, en el Capítulo XIX –dedicado íntegramente a la figura de Apolo–, artículo XIV.

En la exposición en sí de la fábula, Pérez de Moya sigue fielmente la versión original latina de la misma, haciendo un resumen que, por su concisión, se recoge completo a continuación:

Después de haber Apolo muerto a la serpiente Phitón, estando por la victoria muy levantado en soberbia, encontrándose con Cupido, hijo de Venus, viéndole traer arco y saetas, díjole: No conviene a ti, mozo, traer estas armas, que son nuestras. Cupido, muy enojado, volando por el aire, asentóse en la altura del Monte Parnaso y sacó dos saetas de su arjaba, una que hacía amar, que tenía la punta de oro, y otra bota, con punta de plomo, que hace aborrecer; con la que hacía amar hirió a Apolo, y con la que hacía desamar hirió a Daphne, Nimpha, hija del río Peneo. Pasado esto, andando Apolo descuidado, encontró con Daphne, y luego de su vista, quedó preso de su amor, comenzó seguirla diciéndole su pena. Ella, por no oírle, huía por los lugares más ásperos que podía; ambos corrían, uno amando y otro desamando. Era Apolo valiente y ligero, y acercándose a Daphne, cuyas fuerzas iba perdiendo, como cercana se viese de las ondas de su padre Peneo, dijo: Oh padre, acorre si en estas aguas algún divinal poder está. Oh tierra; trágame o múdame en otra figura. Apenas estos ruegos Daphne había acabado, cuando ya un enfriamiento a todo el cuerpo le sobía y la corteza de árbol las entrañas le cubría; los cabellos en hojas se tomaron, los pies en raíces perezosas. Apolo, aun a la así mudada no cesó de amar; y como puesta la mano sobre la corteza sintiese debajo los miembros calientes bullir, abrazaba y besaba el árbol, aunque aun el árbol huía de ser besado. Tornada Daphne en laurel dijo Apolo: Oh laurel, pues no puedes ser mi esposa, tú serás mi

árbol; y por esto, desde allí adelante, el laurel tuvo virtud de despedir de sí fuego semejante a las saetas o rayos calurosos de Apolo⁴¹⁵.

No introduce, como puede verse, ninguna modificación Pérez de Moya en su exposición del mito. Ni siquiera acude, como es su costumbre, a fuentes distintas de Ovidio, sino que se limita a condensar, como ya se ha dicho, el ya de por sí corto relato del sulmonense.

Evidentemente en una obra como la de Pérez de Moya –y esto ya se ha venido sosteniendo desde el principio de este trabajo– no interesa tanto esta parte del artículo, de carácter meramente expositivo, como la inmediatamente siguiente, lo que bajo los epígrafes de «Sentido natural» y «Moralidad», constituye la interpretación del mito, la lectura que pone a éste en pleno contacto con la realidad moral del siglo XVI, pretendiendo convertirse, además, en una fuente *apropiada* para autores literarios que pretendan usar el mito como argumento de sus obras. El «Sentido natural», o lo que es lo mismo, la pretendida interpretación racional de la fábula pretende que Dafne representa la humedad y Febo, el calor solar y que el último, como es natural, persigue permanentemente a la primera. Partiendo de esta premisa, y no sin cierta dosis de ingenuidad, interpreta la metamorfosis de Dafne como la filtración de la humedad en la tierra cuando ésta es alcanzada por el sol. El nacimiento del árbol, paradójicamente, se debe a la acción benéfica del propio sol, y el hecho de que sea un laurel se explica por la supuesta abundancia de esta planta en Tesalia, cerca del río Peneo.

415. *Op. cit.*, pp. 267-268.

Que el laurel después que Apolo le recibió por su árbol tuviese virtud de despedir de sí fuego es declarar cómo con la madera del laurel, frotando una con otra, se enciende lumbre, como en un tratadico nuestro de cosas naturales mostramos⁴¹⁶.

También explica el autor el significado de las flechas con las que Cupido hirió a Dafne y a Apolo. Según su interpretación las flechas de oro representarían la dignidad –por ser más digno el amor que el desamor– y su agudeza la fuerza de penetración del sentimiento amoroso, en tanto que el carácter romo y plúmbeo de la que hirió a Dafne revelaría justamente lo contrario, lo pesado, lo oscuro como el plomo, lo que tiene menos dignidad.

Pero la parte más interesante, sin duda, es la última que, no por breve, deja de ser fundamental para el correcto análisis de la fábula, tal y como la entiende Pérez de Moya:

Por esta fábula quisieron los antiguos loar la castidad, fingiendo que los que la guardaban se convertían en árboles siempre verdes, como Daphne en laurel y Lotos en otro árbol así llamado, dando a entender por estos árboles la virtud de la castidad⁴¹⁷.

En esta breve frase encontramos perfectamente sintetizado el sentido renacentista del mito, que será el que impere, decididamente, en toda la literatura áurea. Es la preservación de la castidad el sentido último que se esconde en la fábula, según el autor giennense. Un

416. *Op. cit.*, p. 269. El tratado al que se refiere el autor es su *Obra intitulada fragmentos mathemáticos en que se tratan cosas de geometría y astronomía y geographía, y philosophía natural, y sphaera y astrolabio y navegación y relojes*, Salamanca, Juan de Cánova, 1567, 2, 2, 7, donde alude a la técnica para hacer fuego utilizando dos ramas de laurel.

417. *Loc. cit.*

nuevo aviso dedicado fundamentalmente a la mujer, como la mayor parte de los incluidos en su obra. No en vano, incluso en la supuesta interpretación racional, en la que se adjudica la interpretación positiva de la flecha a Apolo y la negativa a Dafne –lo que, a la vista de otros artículos de la misma obra, no parece ser casual–, el autor no puede evitar establecer un *a priori* en el que la mujer se lleva la peor consideración.

5.- DESARROLLO DE LA OBRA

Se da comienzo a la obra con la aparición de Sirena quien, huyendo no se sabe aún de qué peligro, pide amparo a Júpiter e incluso a montes y a rocas. Tras de ella va el labrador Alcino, temeroso del peligro que pueda correr la ninfa. Finalmente la encuentra y se alegra enormemente de que ésta no haya sufrido ningún mal. Tranquilizada por Alcino, la ninfa accede a descender de la roca tras la que parece haberse refugiado. Una vez juntos y más sosegados ambos personajes, que parecen ser amantes, se solazan en una fuente cercana, expresándose mutuamente sus afectos.

A la pareja se unen tres nuevos personajes: la ninfa Dafne y los villanos Silvia y Bato. Éste último describe por primera vez, aunque aún sin desvelar de qué se trate exactamente, el monstruo del que iba huyendo Sirena al iniciarse la obra:

DAFNE

¿Que tú la viste?

BATO

Alahé,

que la vi sobido en somo
de un cerro, y que tiene el lomo
que de conchas no se ve.

¿No habéis vido la corteza
de un jaspe? Tal es la piel,
como que arrojó el pincel
sobre la naturaleza.

Como murciélago son
las alas, y llenas de ojos

verdes, dorados y rojos,
sin ser ruedas de pavón.
En lo que es dellas más tierno
estrellas se dejan ver
de plata, si puede haber
estrellas en el infierno.
En la reverenda cola
bien puede, Dafne, caber
la tienda de un mercader.
¿Qué digo? ¿Una tienda sola?
¡Voto al sol, toda una praza! (vv. 133-153).

Continúa durante un rato Bato relatando las fabulosas dimensiones del monstruo, al que Dafne, por fin, pone nombre, admitiendo que es una serpiente que ha hecho que la ciudad se quede despoblada y la gente haya huido al monte, como ellos mismos. Dafne pregunta entonces cuál ha sido la razón que ha traído tamaña fiera a Tesalia. Es Alcino el encargado de solventarle la duda. El labrador se remonta muy atrás en su relato y comienza aludiendo a la misma creación del mundo, a las edades primigenias del hombre y a la lucha de Júpiter con los Gigantes y con los Titanes para mantener el trono de los cielos. Finalmente Alcino cuenta la terrible inundación que asoló toda la tierra y cómo, del húmedo limo dejado con la retirada de las aguas, nació la terrible serpiente Fitón.

Una voz, a gritos, anima al grupo a huir ante la inminente llegada del terrible monstruo. Todos intentan escapar atropelladamente y Bato, entre la confusión, cae y queda en el suelo, seguro ya de que servirá de almuerzo a la serpiente. En ese momento aparece Febo, al que los gritos de ayuda de los tesalios han hecho bajar de su palacio para enfrentarse a la fiera. Bato confunde al dios con la misma serpiente, a pesar de que Febo le explica en varias ocasiones quién es realmente. Al final el dios consigue convencer al villano e incluso se

lo lleva con él para buscar a Fitón, aunque no sin las repetidas quejas del cobarde Bato.

Cambia el cuadro y aparecen Aristeo, Príncipe de Tesalia y su criado, Corebo, que acompaña a su señor a la gruta donde vive Dafne, de la que el Príncipe está enamorado. Aristeo, ofreciendo su alta alcurmia como garantía, pretende pedir al río Peneo la mano de su bella hija. Sigue luego una apasionada descripción del momento en que vio por primera vez a la ninfa:

ARISTEO

Vi, Corebo, en unas fiestas
a Dafne, donde excedía
cuantas damas aquel día
las adornaron compuestas.
Como el diamante al rubí,
como la rosa a la flor,
y el ámbar a todo olor,
vencer a todas las vi.
Todos los sentidos di
al primero movimiento;
y viendo mi entendimiento
tan dulce imaginación
solicitó su atención
por la vista el pensamiento.
Rendíle, en fin, por los ojos
cuando supo y pudo amor,
como suele al vencedor
el rendido los despojos;
mas creciendo los enojos
de una pena tan süave,
rompió el secreto la llave (vv. 425-445).

Aristeo llega a las puertas de la cueva donde habita Peneo quien, a la llegada del príncipe, se descubre. La petición de Aristeo es inmediatamente satisfecha por Peneo, que se muestra orgulloso de tener a un príncipe como yerno. Sale Aristeo por un lado del escenario y por el otro entra Dafne, acompañada de Silvia. Cuando Peneo informa a su hija de la razón de la visita del Príncipe, ella afirma no poder obedecer a su padre ya que, al ser ninfa del coro de Diana, quiere permanecer alejada siempre del contacto con los hombres. Peneo se queja tristemente de que su hija se niegue a darle los nietos que con tanta ansia espera y, como castigo, la informa de que la ninfa no volverá a ver más a su padre. Dafne intenta justificarse ante Silvia, de que el servicio a Diana impide su casamiento, pero la labradora confiesa la necedad que supone esa imposición y la avisa del problema que puede suponer enojar a la diosa Venus. Dafne, muy segura de sí misma, se atreve incluso a insultar a Cupido, llamándolo «mal nacido». Los comentarios y respuestas de la ninfa, de tono poco respetuoso:

SILVIA

¡Oh tanto coro y tanto dianizarte!

DAFNE

¡Váyase Venus a casar con Marte! (vv. 554-555),

provocan que la propia diosa del amor baje de los cielos para pedir cuentas a la deslenguada doncella. La diosa avisa a Dafne del peligro de su soberbia, al tiempo que la interroga acerca de si sabe realmente quién es ella y el poder que tiene junto a su hijo. Cuando Venus está a punto de vengarse por las burlas recibidas de Dafne, ésta la interrumpe y, confiada, informa a la diosa de que no teme su poder, pues es otra diosa tan poderosa como ella, Diana, la que la protege. Sin esperar respuesta se marcha. Silvia la sigue, aunque no sin antes

excusarse ante Venus y decirle que, aunque vaya con Dafne, no comparte sus alocadas ideas.

Cuando queda sola la diosa, notablemente enojada por el desplante de Dafne, llama a su hijo, Cupido y le pide que la vengue de la ninfa:

Una ninfa de Dïana,
un hielo, un alma de piedra,
aquí con mil libertades
de nuestra deidad blasfema,
de nuestro poder se ríe,
de amar los hombres se afrenta.
No eres mi hijo, Cupido,
ni permito que me debas
las alas de que formaste
las plumas de tus saetas⁴¹⁸;
pondré el amor en tu hermano⁴¹⁹;
no dejaré que me veas
eternamente la cara,
si de Dafne no me vengas (vv.632-645).

Cupido promete a su madre venganza con la más cruel de sus armas. Infundirá una violenta pasión en Dafne y la hará sentir el dolor de los celos. Venus, sin embargo, temerosa de la represalia que pueda

418. Aunque la referencia no está muy clara, el dramaturgo parece sugerir que las plumas con las que Cupido decora sus flechas le son entregadas por Venus. Tras esta suposición, que no pertenece al mito original, puede esconderse la posibilidad de que sean de los cisnes de Venus de donde provienen dichas plumas.

419. Más una construcción pseudofilosófica que un verdadero dios, Anteros es el hermano de Eros (Cupido) en la mitología griega y representa la correspondencia del amor. Sólo con la intervención de los dos hermanos, amor y correspondencia, podía conseguirse la felicidad. Por esta razón, Eros o Cupido, en soledad es a menudo fuente más de desgracias que de alegrías.

tomar Diana, aconseja a su hijo otro modo de resarcirla de la ofensa sufrida: deberá enamorar a otra persona de la ninfa, alguien a quien ella no corresponda. Cupido, entonces, tras describir a su madre los efectos de sus dos tipos de flecha, decide enamorar a un dios de la ninfa e infundir en ésta el aborrecimiento. La imposibilidad de que la ninfa corresponda y el supremo poder divino al que nadie puede resistirse serán una venganza verdaderamente dolorosa para Dafne.

Salen Venus y su hijo (aunque no hay indicación escénica precisa) y entran Febo y Bato. El dios, dispuesto a acabar con la serpiente que asola Tesalia, quiere que el rústico Bato permanezca junto a él para dar fe de su hazaña. Aparece la serpiente y Febo, con sorprendente rapidez, acaba con ella de un certero disparo en el vientre. El dios sigue a la agonizante fiera a la que va a cortar la cabeza para ponerla en el templo de su hermana Diana. Bato, entretanto congrega a los pastores y ninfas, avisándoles de que el peligro ya ha pasado. Dafne, Sirena, Alcino y Silvia llegan elogiando la proeza en el momento en que Febo sale portando la cabeza cortada de la bestia. Todos celebran el feliz acontecimiento y la valentía del dios. A la fiesta se suman numerosos pastores, que entonan cánticos en honor del dios, seguidos de Cupido. El dios-niño se ha camuflado entre los pastores y expresa la envidia que siente por la victoria de Apolo.

Todos se dirigen al templo de Diana. Ésta aparece en su altar, con un venablo y acompañada de un perro, sus atributos. Febo ofrece a su hermana la cabeza del monstruo, al tiempo que declara instituidos los juegos fitones:

Daré premio a los que fueren
ya en la lucha los mejores,
ya en correr, ya en hacer versos,
o en otras gracias conformes
a la fiesta de aquel día (vv. 882-886).

Toda la cohorte se marcha cantando y quedan solos Cupido y Febo. Éste último, lleno de vanidad por el triunfo obtenido, desprecia a otros grandes dioses, como Vulcano, Mercurio, Neptuno o Marte. Aunque Febo no profiere ningún insulto hacia Cupido, éste se indigna por el poco respeto del dios Sol hacia sus compañeros y decide castigar su soberbia. En ese momento sí se vuelve Febo hacia Cupido y lo amenaza, insultándolo además gravemente:

CUPIDO

¿Tú a mí? Mal me conoces.

FEBO

Sí conozco, ¿No eres tú
el que inventó las traiciones,
los agravios, las bajezas,
las guerras, los tratos dobles,
los adulterios, los celos,
y otras tantas invenciones,
con que no hay cielo que dejes,
ni tierra que no alborotes?
¿No eres tú el hijo de Venus,
dama que vivió sin orden
en Chipre por tantos años?
No dudes de que te sobren
padres nobles y plebeyos;
el que quisieres escoge (vv. 931-945).

Cupido responde aludiendo también a la madre de Febo y a su relación adúltera con Júpiter. Febo echa en cara a Cupido su ausencia en las grandes lides divinas, como la Gigantomaquia. El hijo de Venus advierte a su oponente cuál va a ser su venganza, causarle amor, y el arrogante Febo lo despide, seguro de creerse inmune a los ataques del pequeño dios.

Con la amenaza de Cupido termina la primera jornada de la obra y la segunda comienza con las quejas de Venus a su hijo, por no haberla vengado de la afrenta que sufrió por parte de Dafne y por permitir que Febo ande por ahí llamándolo cobarde. Cupido replica diciendo a su madre que no ha sido por cobardía por lo que aún no ha efectuado su venganza, sino por esperar mejor ocasión para llevarla a cabo. Tras dar a Venus su palabra de que las ofensas recibidas quedarán satisfechas muy pronto, deja marchar a su madre. Mientras que él queda meditando su venganza, aparece Bato, triste por no haber recibido premio en los juegos fitones y planteándose su suicidio. Cupido, sin revelar su identidad, pregunta al villano por la fiesta que se está celebrando y Bato vuelve a referirle la hazaña de Febo. Cupido le hace recitar los versos con los que el rústico no ha conseguido ganar ningún premio en el concurso:

BATO

En tomando su arco y flechas
Febo de un espetón
mató a Fitón,
y todos estos montes y riberas
le hacen fiestas
saltando y bailando,
jugando y andando;
y dicen que el dios Copido
nunca hizo tiro tan llocido,
porque es herrero su padre,
y su madre por desastre
le hubo en un sastre,
y nadie se asombre,
que era mujer, y no hombre,

y esto lo puedo jurar,
aunque nunca la vi nadar (vv. 1138-1153).

Cupido entrega a Bato un anillo, con la condición de que no culpe a los dioses de su fracaso; dicho anillo tiene, según el dios, la virtud de hacer que a su poseedor lo ame cualquier mujer. Mientras Bato planea ya vengarse de Silvia quien, al parecer, se ha burlado de él varias veces, Cupido sigue recabando información del simple y le pregunta por los ganadores del torneo. Las ganadoras, en este caso, fueron Dafne y Sirena. Desde el mismo lugar en que se encuentran, Cupido puede observar la fiesta que se desarrolla en torno a Febo, coronado de roble y las ganadoras del certamen. El dios niño se vuelve invisible y lanza dos flechas, una a Febo y otra a Dafne. El efecto es fulminante: mientras que Febo se sorprende de no haber reparado antes en la belleza de Dafne, ésta estima que el dios ha perdido, a sus ojos, la gallardía que antes parecía caracterizarle.

Los pastores se retiran y Febo aprovecha para hablar con la ninfa, a la que hace un encendido elogio de su belleza, en tanto que la diosa, que ya adivina adónde quiere llegar el dios, le comunica su intención de permanecer casta y dedicada al servicio de Diana. Dafne, además, ha adivinado que detrás del repentino interés de Febo por ella está la mano de Venus, vengándose por la afrenta sufrida anteriormente. La respuesta de la ninfa es bastante contundente:

Yo no quiero, ni he querido
ni pienso querer jamás,
si todo el oro me das
de tus rayos producido.
Muda el amor en olvido,
que aunque eres deidad, yo humana,
será tu esperanza vana
mientras más loca pretenda,

pues cuanto Venus me ofenda,
sabr  guardarme Diana (vv. 1316-1325).

Cupido se presenta ante Febo en cuanto Dafne abandona la escena. El dios-niño se burla cruelmente de la situación que él mismo ha preparado y del sufrimiento que empieza a experimentar el poderoso dios del sol. Éste reprende duramente a Cupido por mofarse de él y atribuye a la belleza de la ninfa, y no a sus flechas, el enamoramiento súbito que ha sufrido. Febo expresa, además, una curiosa maldición, que tiene mucho de oracular. Desea a Cupido que se enamore de alguien que no le corresponda y prefiera a un mortal.

Inmediatamente después se produce una conversación entre Dafne y Sirena. Ésta califica de locura la obstinación de rechazar a los hombres, pero más aún el rechazar a todo un dios como Febo y desea, además, que su postura no le acarree algún castigo divino. Dafne se siente segura de la protección que le ofrece Diana y afirma que, aunque no tuviese que guardar castidad, no por eso dejaría de despreciar a Febo, por el que siente un odio mortal. Las dos jóvenes se enfadan y Sirena se atreve a burlarse de Dafne e, indirectamente, de la propia Diana, estimando que es vanagloria y arrogancia, y no virtud, tal rechazo de los hombres, y enorgulleci ndose de su amor por Alcino. Dafne queda sola y reflexiona acerca de la necesidad de Sirena, empeñada en hacerle cambiar sus principios:

No hay cosa más importuna
que la persuasión de un necio
cuando presume que sabe
y que enseña al que es discreto.
No de otra suerte combate
la roca en la mar al viento
con las ondas de las aguas
una tras otra soberbio,

que como quien burla dél,
firme en su nativo asiento,
vuelve en espumas los golpes,
y en blanda risa los ecos.
Así se cansa quien piensa
reducir mi entendimiento
a no seguir de Diana
limpia vida y trato honesto.
Por más imposible juzgo
que pueda querer a Febo,
que hacer solsticio sus rayos
un año en medio del cielo (vv. 1506-1525).

En ese momento aparece un bello ciervo que despierta en Dafne un gran interés. La doncella lo persigue durante un rato hasta que descubre que no es otro que Febo, que se ha metamorfoseado en animal para atraer su atención. Dafne recrimina a Febo por la sucia trampa que le ha tendido y se reafirma en el desinterés absoluto que siente por el dios. A pesar de todo, éste no se da por vencido y va tras ella, intentando convencerla con vehementes declaraciones de amor.

Toca el turno de hablar de amores a Bato y Silvia. El rústico intenta conseguir los favores de la mujer, quien, en principio, se muestra reticente. Para conseguir el anillo que lleva Bato, Silvia le confiesa su amor y le concede, además, una cita, esta misma noche, cuando ella vuelva de cuidar su ganado, pero exige a Bato venir disfrazado de lobo, para que no se le reconozca.

Mientras esto ocurría, Dafne ha estado huyendo de la persecución de Febo quien, conforme se le van acabando las razones para convencer a su amada, confía cada vez más en alcanzarla del modo que sea. Cuando está a punto de dar alcance a la ninfa, ésta pide ayuda a Júpiter y a Peneo y pide expresamente que la Tierra la acoja. La respuesta es inmediata y Dafne empieza a convertirse en planta.

Desesperado ante la imposibilidad de consumar su amor, Febo decide hacer del árbol en el que se ha convertido su amada su propio símbolo. Comienza por darle nombre, laurel, y desdeña el que hasta ahora había servido para coronar a los vencedores en sus juegos, el roble. Las últimas palabras de la ninfa son para agradecer a Febo tal honor y para arrepentirse de su ingratitud hacia él.

Con el desesperado Febo topa Bato, que viene a preguntar al dios si puede mostrarle dónde encontrar la piel de lobo que necesita para encontrarse con Silvia esa noche. Febo parece no entender la petición del simple y se enoja con él, creyendo que se burla. Desde un monte cercano Bato oye a Febo invocar a su hermana Diana, personalizada en la luna, y cree que será allí donde podrá hallar su ansiado pellejo de lobo. Cuando desaparece Bato surge de los cielos Diana, en un carro de plata. Febo, admitiendo ahora que han sido las flechas de Cupido las que le han causado tal desgracia, pide a su hermana venganza. Ésta le promete hacer que Cupido se enamore de alguien que no le corresponda, como había deseado ya Febo al propio dios anteriormente, con lo que termina la jornada segunda.

Al principio de la jornada tercera parece haberse ejecutado ya la venganza de Diana, pues Cupido aparece entonando un triste monólogo en el que se queja amargamente del rechazo de Sirena, de la que está locamente enamorado:

Ya no hay Amor, ni mata, ni enamora.
Sirena es yo; Sirena prende y mata,
y siendo Amor con el amor ingrata.
Quebrar el arco quiero
en este tronco, de mi mal testigo,
pues de mí propio muero.

Yo me maté; yo fui traidor conmigo,
que en tanta confusión, en tanto abismo,
yo mismo soy veneno de mí mismo (vv. 1971-1979).

Cupido quiere romper su arco en el tronco de un árbol, que resulta ser el laurel. Aparece entonces Febo a reprenderle por su acción, pero al ver al dios-niño triste, le pregunta por la causa de su pesar. No sin una importante carga de ironía, Febo se lamenta del sufrimiento de Cupido, al que recuerda que él mismo causaba antes los pesares que sufre. Se marcha Febo y aparece Venus, quien también pregunta a Cupido por la causa de su pena, recordándole cuando la sabe, que él había sido indiscriminado en sus ataques, haciendo que ella misma suspirase por dioses y por hombres en repetidas ocasiones. A pesar de todo, le pide el nombre de su enamorada, para poder interceder en el cielo por él. En un largo monólogo en hexasílabos, Cupido relata su envidia de Febo, la metamorfosis de Dafne y la belleza de la serrana Sirena. El dios llega a especular que quizá se pinchó accidentalmente con una de sus flechas, al ir a recostarse, y concluye renegando, una vez más, de su condición de Amor, queriendo, en adelante llamarse Celos, pues sabe que Sirena está enamorada de un pastor.

Sirena y Silvia conversan de amores y la primera se muestra temerosa de la venganza que puede tomar Cupido ante su rechazo, acordándose quizás del fin que ha tenido Dafne. Sirena encarga a su amigo que busque a su enamorado, Alcino y que le haga concertar la boda con su padre, pues quiere casarse lo antes posible para conjurar el peligro.

Venus espera a que Sirena se quede sola para hablar con ella. La joven se adelanta a la diosa, diciéndole que pertenece a su esfera y no a la de Diana, que predica la castidad y el alejamiento de los hombres. Cuando la diosa le pregunta por qué no ve bien mudar estado y

aceptar un marido divino, la ninfa argumenta que no sería amor verdadero el que puede mudarse tan fácilmente o el que se comparte entre dos destinatarios. La diosa acusa la inocencia de la ninfa y afirma que el amor permite muchos juegos diferentes, a lo que responde Sirena:

Entretener no es amar.

VENUS

Pues no ames, entretén.

SIRENA

Quiero bien, y querer bien
nunca dio tanto lugar;
que a la mujer que es dichosa
en querer quien la ha querido,
no le ha de quedar sentido
para querer otra cosa (vv. 22263-2270).

Incapaz de convencer a la ninfa, Venus se marcha airada, no sin antes lanzar la amenaza de que Sirena no conseguirá aquello que ansía. Entra entonces en escena Bato, huyendo de los pastores que intentan agredirle, ya que lo han confundido con un lobo, a causa del disfraz que lleva. Al principio, también Sirena lo confunde con una fiera enviada por Venus para vengarse, pero más tarde el villano le confiesa su amor por Silvia y cómo ésta le ha hecho disfrazarse de tal guisa para poder verla. Bato, creyendo seguir consejo de Febo, robó la piel del templo de Diana y la diosa congregó a los pastores del lugar para cazar al curioso lobo.

Se marcha Bato y aparece Cupido, al que la ninfa, después de repetir las razones que ya dijera a Venus, le pide que, si realmente tiene poder sobre el amor la desenamore de Alcino y la enamore de sí mismo. Cupido se sabe incapaz de realizar tal proeza e intenta, en vano, convencer a la diosa para que lo ame. Sirena, al ver que llega

Silvia acompañada de Alcino, y para despedir rápidamente a Cupido, le promete amarlo «en llegando el tiempo / de llevar a la montaña / el ganado, pues con esto / y su ausencia habrá lugar» (vv. 2442-2445). Los intentos de no provocar celos en Alcino han sido, sin embargo, infructuosos. El pastor está a punto de marcharse a los montes, pero la intervención de Silvia es providencial para que se reconcilien. En el momento en que se abrazan, sin embargo, Sirena desaparece engullida por la tierra y se metamorfosea en una fuente que nace de la misma. Llega Bato a pedirle cuentas de la trampa que le había tendido Silvia, pero ésta se adelanta y le hace contemplar la fuente en la que se ha convertido Sirena. La fuente, sin embargo, vuelve a cambiar, convirtiéndose en fuego y ambos, Silvia y Bato, son transportados a un palacio. Mientras ambos personajes se preguntan cómo han llegado hasta allí y Bato acusa a Silvia de hechicera, aparecen Sirena y Cupido. La metamorfosis observada por Alcino no ha sido más que un efecto visual para raptar a la ninfa. Los acontecimientos se desencadenan. Mientras Cupido se marcha para descansar, antes del banquete, aparece Diana por los aires y recupera a Sirena. Inmediatamente después Bato y Silvia –junto con el mismo Cupido– vuelven a ser transportados al monte en el que se hallaban poco antes. Cupido, enfurecido, promete volver a vengarse de Diana, enamorándola a ella, la diosa de la castidad, de un mortal, Endimión. Tras atacar a Febo y Silvia, que salen huyendo, el dios queda solo y se queja del rigor con el que se han vengado de él Febo y Diana, haciéndole sufrir su propia pasión.

Febo y Diana conversan acerca de la locura de amor que ha prendido a Cupido, el dios del sol agradece a su hermana la ayuda que le ha prestado en su venganza y ella expresa la necesidad de casar cuanto antes a Sirena y Alcino, para evitar que Cupido intente una locura. Ambos asisten a la conversación entre Liseno, viejo padre de Sirena, y Alcino, quienes creen muerta a Sirena. A éstos informan de

que Sirena aún vive y se la muestran, en el interior del templo de Diana.

Comienza una fiesta en la que los pastores cantan el feliz regreso de Sirena. En esta irrumpen Venus y Cupido, dispuestos a enfrentarse a Febo y Diana. En ese instante, sin embargo, se abren los cielos y desciende, sobre un águila el padre de los dioses, Júpiter, que viene a mediar en la contienda apenas iniciada. Júpiter establece la justicia de que Alcino case con Sirena. Todos acatan la decisión, salvo Cupido que, todavía irritado, promete vengarse incluso de él. En cualquier caso los amantes pueden disfrutar, por fin, el uno del otro y Bato aprovecha la presencia de Júpiter para pedirle que haga que Silvia lo quiera, lo cual le es concedido justo antes de finalizar la comedia.

6.- EL MITO EN LOPE

6.1.- Esquema mítico

El esquema mítico que se puede sacar de la versión ovidiana de la fábula es, como ésta misma, bastante sencillo. A ello contribuye el hecho de que estamos (ya se ha repetido varias veces) ante un mito muy episódico. La parte central del mito es la metamorfosis en sí. Esto ha hecho al mito bastante apropiado para la representación pictórica o escultórica a lo largo de la historia de las artes:

SECUENCIA PRIMERA: Antecedentes

- 1A.- La serpiente Pitón**
- 1B.- La consagración del dios**
- 1C.- Los juegos Píticos**

SECUENCIA SEGUNDA: Apolo y Cupido

- 2A.- La arrogancia de Apolo**
- 2B.- Cupido ofendido**
- 2C.- Las flechas del amor**

SECUENCIA TERCERA: Apolo y Dafne

- 3A.- Dafne y Diana, la pretensión de castidad**
- 3B.- Metamorfosis de Dafne**
- 3C.- El laurel de Apolo**

La genialidad lopesca, en esta ocasión, hace sin duda la apuesta más arriesgada en el manejo del material mítico. El esquema mítico lopesco es, probablemente, el más modificado de todos los estudiados

en este trabajo. Por encima de las muchas alteraciones de la fábula original, la principal aportación de Lope es la creación, por primera vez en las comedias estudiadas, de una fábula completamente nueva –la que constituye la secuencia cuarta del esquema lopesco–, pero que sigue escrupulosamente la estructura del mito clásico, como se irá defendiendo en las páginas siguientes:

SECUENCIA PRIMERA: Antecedentes

1A.- *La serpiente Fitón*

1B.- *Febo libertador*

1C.- *Los juegos Fitones*

SECUENCIA SEGUNDA: Apolo/Cupido, Venus/Diana

2A.- *Venus vs. Diana*

2B.- *La envidia de Cupido*

2C.- *Cupido se venga de Apolo, Venus de Dafne*

SECUENCIA TERCERA: Apolo y Dafne

3A.- *Dafne: arrogancia e ingratitud*

3B.- *Metamorfosis de Dafne*

3C.- *El laurel de Apolo*

SECUENCIA CUARTA: El rapto de Sirena

4A.- *Venganza de Diana: Cupido enamorado*

4B.- *Sirena: la coherencia*

4C.- *Mediación de Júpiter: Descrédito de Venus-Cupido*

6.2.- Lectura lopesca del mito

La secuencia primera del mito, aun siendo la menos modificada de todas por la pluma de Lope, no está por ello exenta de alteraciones importantes que van adaptando decididamente el mito a las necesidades expresivas del teatro barroco español. El Alcino el encargado de introducir presentar la primera parte del esquema mítico, en un contexto bucólico nada infrecuente en las comedias

mitológicas lopescas⁴²⁰. Alcino, enamorado de Sirena, cuenta la historia del nacimiento de la serpiente que asola los campos de Tesalia y que ha cambiado el nombre original, Pitón, por el de Fitón. Se remonta casi a la creación del mundo, como en el relato ovidiano, aludiendo a la famosa Gigantomaquia, la lucha que tuvieron que librar Júpiter y el resto de los dioses olímpicos contra los temibles gigantes, que querían arrebatárselos el poder divino⁴²¹. La descripción del monstruo Fitón es compartida por Alcino y por Bato, que ha comenzado ya antes a singularizarse por sus referencias humorísticas incluso en momentos de peligro:

BATO

Luego, ¿tampoco creerás
que tien la barriga verde

420. Una ambientación similar podemos encontrar en *Adonis y Venus*, *El marido más firme*, *La bella Aurora* y en partes importantes de *La fábula de Perseo* y *El laberinto de Creta*.

421. Como asegura Wooldridge en su edición de la obra, *op. cit.* p. 82 n. 1, Lope confunde dos mitos, el de la Gigantomaquia y el de la lucha con Tifón, que tuvo lugar más tarde. Tifón era un ser monstruoso, hijo de Gea y del Tártaro (personificación de los infiernos) o bien de Hera, que lo habría tenido sin concurso de varón. En cualquier caso Tifón era un ser monstruoso, que había sido criado precisamente por la serpiente Pitón, tan gigantesco que llegaba al cielo con su cabeza y con sus brazos, dotados de cien cabezas de dragón en lugar de dedos, abarcaba todo el orbe. Tenía cubiertas las piernas de culebras, podía volar y sus ojos despedían fuego. A él se enfrentó el padre de los dioses después de defender su trono de los gigantes, sólo con la ayuda de su hija Atena ya que el resto de los dioses, atemorizados por la criatura, huyeron a Egipto y se escondieron bajo diversas formas de animales. Tras ser inicialmente reducido en una cueva por Tifón, Júpiter consiguió escapar gracias a la ayuda de Hermes y Pan. Más tarde repelió el ataque del monstruo, que lanzaba montañas contra el Olimpo y que Júpiter repelía gracias a sus rayos, y lo aplastó dejándole caer encima el monte Etna, cuyas llamas son las que vomita el monstruo desde su encierro.

en redondo, Dios me acuerde,
cuarenta varas, y más?

SILVIA

¡Qué graciosa impertinencia!
¿Cómo se puede saber?

BATO

Un sastre lo dijo ayer,
hombre de buena conciencia
que le tomó la medida
para hacerle un verdugado (vv. 157-164).

[...]

Un reinoceronte es nada:

Es un peñasco de hielos,
es una mujer con celos,
es una suegra enojada.

Un pedregoso barranco
es la frente, y tien por crin
las cerdas de un puerco espín,
labradas de negro y branco;
la nariz como guadaña,
y los ojos dos incendios,
cercados de escolopendrios
en vez de ceja y pestaña (vv. 173-184).

Más importante que el monstruo en sí es la consideración que tiene la victoria de Febo sobre él, que sí establece una diferencia fundamental con el mito clásico. En tanto que en el relato ovidiano esta hazaña de Apolo es su consagración como dios, ya que es la primera gran batalla que libra en su vida, Lope de Vega, comenzando ya a definir a Febo dentro de unos parámetros muy delimitados, hace que Febo se convierta en libertador del pueblo de Tesalia, atemorizado por un monstruo feroz. Una de las innovaciones más interesantes de este mito, en general, es la de caracterizar unos

personajes que, por el tipo de fábula, en la tradición original están poco definidos. Febo se convierte en un héroe, aclamado por los pastores que comienzan a organizar fiestas en su honor y que se suman a los juegos que instaure, llamados Fitones en lugar de Píticos⁴²². Este carácter *nuevo* de Febo, también influirá decisivamente en su enfrentamiento con Cupido. En Ovidio la disputa entre ambos dioses es iniciada por la burla expresa del primero hacia el segundo. En este caso, y aunque Febo, exultante por su victoria, se atreve a emitir juicios apresurados sobre el resto de los dioses, no alude en absoluto a Cupido, como en Ovidio, donde es el primero en reírse expresamente del atuendo del dios-niño.

En primer lugar la disputa que sostendrán Cupido y Febo a lo largo de toda la obra, se inserta en un conflicto más amplio en el que participan, además, Venus, del lado de su hijo, y Diana del de su hermano. El castigo de Cupido a Febo comienza a gestarse cuando Venus le pide a su hijo que castigue a una ninfa de Diana que ha ofendido gravemente al intentar la diosa convencerla de la necesidad de rendirse al sentimiento amoroso. La vengativa diosa pide una reparación ejemplar y su hijo estará orgulloso de concedérsela. La intención inicial es enamorar locamente a la joven. Cupido, al exponer su plan, comienza a mostrar su cara más despiadada, muy alejada de la idílica imagen del dios-niño y, por tanto, nada infantil en sus formas:

Conozco a Dafne; hoy haré
que de amores enloquezca;
haréla llorar de celos;
haré que con tristes quejas

422. Es posible que en este juego de nombres tenga algo que ver la consulta de Bustamante. Él no cambia el nombre del monstruo, Pythón, pero sí el de los juegos, que denomina Pythones, muy parecido al lopesco Fitones.

y lágrimas rompa el aire,
y el seco prado humedezca;
no ha de vivir sólo un punto
con quietud (vv. 646-65653).

Al contrario de lo que pudiese parecer, no es la flecha del desamor la más peligrosa, sino precisamente la del apasionado amor que no deja reposo en el alma. Cupido se apropia del concepto del amor y, sobre todo, de los celos, el gran mal de la comedia barroca. Venus, sin embargo, desaconseja enamorar a Dafne. Propone que odie a alguien enamorado de ella. Nuevamente la alteración del mito viene dada por el intento de establecer un cuidado sistema de causas que desemboquen en la tragedia final del personaje. En el mito original Dafne no había ofendido a nadie y es la casualidad la que hizo que entrase a formar parte de una venganza dirigida exclusivamente a Apolo. En este caso su ofensa y desdén hacia Venus provocan su perdición.

El plan está conscientemente trazado para hacer el mayor daño posible. Cupido decide enamorar a un dios, ya que nadie se puede oponer a su poder y si, al mismo tiempo, hace que Dafne lo aborrezca, la situación será realmente trágica. Falta aún, sin embargo, el dios al que enamorará Cupido para vengarse de Dafne. La ocasión se presentará propicia con la victoria de Febo sobre Fitón. Aquél, en cualquier caso, no agrede a Cupido, que, antes incluso de cruzar una palabra con Apolo, ya ha expresado su envidia por el triunfo conseguido:

Invisible entre esta gente
rústica, bárbara y pobre,
me trae una noble envidia
de ver que Febo coronen
por disparar una flecha,

pues de todo su horizonte
no queda pastor o ninfa
que no le celebre y loe.
¡Qué vanaglorioso está!
¡Qué soberbio se antepone
a las deidades celestes! (vv. 828-838)

Las palabras de Cupido no dejan lugar a dudas de que no es nada noble, como él mismo afirma, la envidia que le mueve. Evitando incluso nombrar la muerte del monstruo, el celoso dios, además de insultar a la gente a la que Febo acaba de liberar, estima que le van a coronar «por disparar una flecha». Sólo resta a Cupido esperar la ocasión de enfrentarse directamente con Febo. Cuando éste habla de los demás dioses, Cupido tomará partido y entonces, ante la respuesta enérgica del dios del sol, despreciará el poder de su oponente. El cruce de acusaciones terminará con la amenaza de Cupido:

Si eres Sol, serás Faetonte,
que para fuerzas de amor
ni valen hielos ni soles (vv. 995-997).

La entrevista entre Venus y su hijo terminará de establecer definitivamente la doble venganza. Ahora Cupido tiene el dios que le faltaba para hacer que se enamore de Dafne. Como afirma Wooldridge en el estudio introductorio a su edición de la comedia:

It is Dafne's affront to Venus (vv. 593-607) and the goddess' consequent demands for revenge (vv. 632-45) that not only provide additional motivation for Cupido's action but more importantly justify Cupido's selection of Dafne as the target for his leaden

arrow and as the object of Febo's passion. In Ovid the nymph is seemingly a random choice⁴²³.

Efectivamente, la elección de la ninfa parece ser casual en Ovidio, lo que no se puede calificar de azaroso ni en Ovidio ni en las tradiciones anteriores es la elección de la flecha. En el mismo sentido de la fábula está determinado que no podía ser otra que la de plomo la flecha que hiriese a Dafne. Su adhesión a Diana y su elección vital habían ya determinado que el castigo debía ser ese, adaptándose además a un esquema clásico del castigo divino muy recurrente en la mitología clásica, aquel que dicta que el personaje reciba precisamente aquello que desea como castigo⁴²⁴. Por si esto fuera poco, ya Venus, en la conversación anterior con su hijo, había decidido que el mejor castigo para la ninfa rebelde era *desenamorarla* y que sufriese el acoso de un apasionado amante. El conflicto entre Venus y Dafne llevará a la diosa a enfrentarse a su gran oponente: Diana. La rivalidad entre Venus y Diana, aunque en *El amor enamorado* es original de Lope, responde a una situación clásica en la mitología grecolatina. Ambas divinidades, como se ha expresado ya en los análisis de comedias como *El marido más firme* y *La bella Aurora*, representan dos formas de entender la vida completamente

423. *Op. cit.*, p. 20.

424. Son muchas las ocasiones en la mitología clásica en las que un determinado personaje es castigado obteniendo aquello que desea o haciendo de su elección vital una imposición. Por citar sólo algunos casos representativos recordemos a Midas y su deseo de convertir todo lo que tocara en oro; la inmortalidad de Titono, pedida por Aurora sin acordarse de pedir también la juventud eterna; o la concesión de Apolo a Faetonte del permiso para conducir el carro del Sol. Es el castigo al hombre que no mide las consecuencias de sus actos o deseos.

diferentes. La metamorfosis de Dafne dará a Venus el triunfo en el primer envite.

El desenlace final de la fábula de Dafne está cercano. De nada han servido las recomendaciones hechas a la ninfa tanto por Silvia como por Sirena. La primera, en un comentario de gran valor sociológico, intenta aclarar a Dafne cuál es el puesto de la mujer en el mundo:

Que es locura vana
esto de ninfas. La naturaleza
hizo para los hombres la belleza
por aumentar el mundo (vv. 537-540).

Dafne se aferra a su condición de ninfa de Diana y a su intención de permanecer casta. En seguida se introduce otro elemento fundamental en la trama mítica. Es original de Lope, pero no es ni mucho menos nuevo. Al igual que ocurriera con Orfeo en *El marido más firme*, Silvia avisa a Dafne del peligro de enojar a Venus con su desdén. En ambos casos el castigo final es inevitable. Silvia sólo dice, ante los comentarios de desdén de Dafne hacia los hombres, «Enojarás a Venus» (v. 547), y su aviso se convertirá, a la vista del resultado, en un oráculo oficioso del castigo que sufre Dafne. Ésta, sin embargo, se envalentona y Silvia también la advierte del peligro de insultar a Cupido, un dios que hace temblar a los mismos dioses.

La terquedad de Dafne no plantea, en cualquier caso, el debate en torno a su castidad como resultado del servicio a Diana, sino a su rechazo del amor como elección vital. A diferencia de lo que ocurre en las representaciones clásicas de Diana, identificada con el rechazo absoluto del hombre, en *El amor enamorado* tanto ella como Venus asumen de forma expresa el matrimonio como el mejor de los fines para la mujer. La propia hermana de Apolo recomienda repetidamente que éste es el mejor camino para proteger a Sirena, por

ejemplo. No es el servicio de Diana, pues, el que hace que Dafne rechace la institución matrimonial, sino que en este caso es una elección privada de la ninfa, que se define, de este modo, por la tendencia suicida de ir contra los dictados del comportamiento social de la época, labrando así su propia desgracia. Silvia comprende la necedad de los planteamientos de la ninfa y se excusa ante Venus, en una declaración de principios que puede muy bien hacerse extensible a la mujer en general:

Señora, aunque voy con ella,
no soy tan bárbara y loca.
Suplícole que me tenga
en posesión de mujer
para cuando me acontezca;
y sepa Su Majestad
que en ninguna cosa llega
a ser más mal empleada
que hermosura en mujer necia.
¿A los hombres quiere mal?
Que la imite no lo crea.
¿Qué me han hecho a mí los hombres
porque yo los aborrezca? (vv. 609-621).

A buen seguro que los versos finales provocarían una sonrisa aprobatoria en el público (que sería carcajada y jolgorio si la representación hubiese tenido lugar en un corral), porque para el auditorio debía ser este guiño que supone, de este modo, una patente demostración de un juego metateatral muy frecuente en Lope. Los otros juegos –los Fitones– tienen una importancia añadida con respecto a las fuentes de Lope. en primer lugar se alude a ellos en varias ocasiones y, además se escenifican parcialmente, ya que es durante los mismos cuando se produce efectivamente la venganza de

Cupido, disparando tanto a Dafne, vencedora junto con Sirena, como a Febo, juez al parecer de los mismos. Ésta es una innovación de Lope, ya que no está en ninguno de los originales. Lope se está especializando en ampliar el mito con peripecias nuevas, pero a partir de detalles originales del mito, como el del torneo, que además se ha convertido en una justa poética sin más, relajándose la importancia de las pruebas deportivas.

A pesar de su carácter vengativo y soberbio, Cupido intenta ser respetuoso y no ofender a ninguna divinidad gratuitamente. Por eso tira la flecha de plomo a Dafne y lo justifica de este modo:

Desde aquí la flecha de oro
a Febo quiero tirar;
Diana ha de perdonar,
pues no ofendo su decoro.
Por enamorar a Febo,
la de plomo a Dafne tiro (vv. 1200-1207).

En efecto, no ofende a Diana, pues no hace nada que provoque la desobediencia de Dafne al servicio de la diosa Delia, algo que hubiese ocurrido, por ejemplo, en el caso de que hubiese lanzado la flecha dorada a la ninfa.

Tras recibir los flechazos, ambos personajes comienzan inmediatamente a sentir los efectos. El caso de Apolo es, en este sentido, más especial, ya que, a diferencia de lo que ocurre en el relato ovidiano, no es una pasión arrebatadora e instantánea la que sufre por la ninfa, sino que es verdadero amor, más allá del puro deseo sexual, el que está empezando a experimentar por ella, lo cual cambia la consideración general de la metamorfosis de la ninfa. Dafne, por su parte, sabe que tras el enamoramiento de Apolo está la mano de Venus. Esto también es nuevo en el esquema mítico. Dafne es más despierta, más activa, sabe más lo que ocurre a su alrededor.

A pesar de ser la protagonista, en el mito original era un personaje bastante pasivo, mientras que aquí defiende con más ahínco sus ideas.

Apolo, que en un principio peca un poco de inocente al desdeñar el inmenso poder de las flechas de Cupido, anticipa ya lo que será la continuación de la fábula tras la metamorfosis de Dafne, lanzando una maldición al dios que lo ha hechizado, maldición que terminará, como todas las expresadas en la obra, por cumplirse indefectiblemente:

Plega al cielo que te veas,
siendo Amor, aborrecido,
y que te deje a quien ames
por hombre mortal y indigno,
y que por tus ojos veas,
abrasado en celos vivos,
sus dos almas, sus dos vidas,
en un cuerpo hermafrodito (vv. 1398-1405).

Antes de la metamorfosis de la ninfa, incluirá Lope aún un elemento original en la fábula. Para atraer la atención de Dafne, aparece bajo la figura de un ciervo al que ésta sigue con la intención de cazarlo. Cuando el falso ciervo se transforma en el dios, ella huye de él sin atender a razones.

La transformación, que se realiza sobre el mismo escenario, tiene por fin lugar y presenta dos novedades importantes. Por un lado, tras pedir ayuda a Júpiter, a su padre Peneo y a la Tierra y ser convertida en árbol, Dafne conserva aún, durante poco tiempo eso sí, la facultad de hablar, de modo que tiene ocasión de arrepentirse de la ingratitud y el orgullo que han dominado sus acciones durante toda la obra:

Febo, el favor agradezco,
aunque arrepentida tarde,

que para ejemplo de ingratas
quiso el cielo transformarme
en el que llamas laurel.
Vengado estás. Ya no guardes
oír más mi voz (vv. 1802-1808).

Este arrepentimiento es muy importante en el análisis del esquema mítico, porque, por encima del hecho particular de que la ninfa se confiese, supone la otra gran alteración referida antes: Lo que en el mito es una salvación, la protección divina para Dafne, aquí se convierte en un castigo a la insolencia de Dafne y una venganza para Febo. Ha cambiado totalmente el sentido del mito. Dafne se equivocaba, a tenor de esta consideración, al rechazar tan vehementemente el matrimonio. Aquí se lee claramente la exégesis barroca del mito, porque el sentido de la fábula acaba de dar, en manos de Lope, un giro de 180° y ha pasado, decididamente, a expresar un sentido diverso del que tenía en las versiones grecolatinas.

Muerta, como expresa en ese momento Apolo:

Temblaron
las ramas; ya el alma parte
a los Elisios (vv. 1808-1810),

o aprisionada dentro de la corteza, como parece expresar el dios en la jornada III:

Si quiere enamorarle,
desde lejos podrá mejor tirarle,
que darle con el arco es bajo modo
para el alma que cubre esa corteza,
que tuvo en vida celestial belleza (vv. 1981-1988),

lo más importante, en cualquier caso, es que su metamorfosis viene a convertirse en una clara advertencia para las mujeres que osan saltarse las normas morales dictadas por la sociedad del XVII.

Con el castigo de Dafne termina la tercera secuencia del mito y entramos en la parte de la fábula que es completa invención de Lope. En esta cuarta secuencia Diana parece asumir nuevas competencias míticas. A ella pide Febo venganza y ella, adoptando atributos que en la mitología clásica son privativos de Cupido y de Venus, promete hacer que el propio dios del Amor se enamore de alguien que no le corresponda, pagándole, de este modo, con la misma moneda. Si a esta capacidad de Diana para infundir amor añadimos, más tarde, su defensa del matrimonio en la persona de Sirena, encontramos cómo el carácter de la diosa ha tomado una dimensión completamente nueva y más adaptada a la sociedad contemporánea de Lope. La diosa, además, se define por oposición al tándem formado por Venus-Cupido:

Tu verás como le doy
con mi castidad castigo.
¿No sabe Venus, no sabe
que sus lascivos delitos
descubren mis castos rayos?
Conmigo, Venus, conmigo (vv. 1914-1919).

La castidad de Diana significa, a tenor de lo dicho, la defensa de la institución matrimonial y el desprecio al amor lascivo y carnal que representan sus adversarios, pero no el desprecio del amor mismo, ni de las relaciones sentimentales.

Sirena afronta, en esta cuarta secuencia del mito, una situación bastante similar a la de Dafne anteriormente. También ella es cortejada por un dios, Cupido –que a su vez se enamora de ella por la intercesión de otro dios, Diana–, al que no desea. Pero esta vez su

no correspondencia al deseo de Cupido es natural. Dafne despreciaba a Apolo merced a la flecha de plomo que le dispara Cupido, pero en Sirena su rechazo de Cupido es natural, apoyado además por su amor por Alcino. La arrogancia de Dafne había provocado que todos estuviesen en su contra y ni siquiera la diosa Diana, a cuyo servicio estaba, fue en su ayuda cuando lo necesitaba. Por el contrario, Sirena, mucho más metida dentro del sistema social de su época, no renuncia al matrimonio y es respetuosa con todos los dioses. Por esta razón, aunque Diana se sirva de ella para vengarse de Cupido pagándole con la misma moneda, esto es, haciendo que se enamore de ella, no permite que la desgracia se ceba con esta ninfa, la protege, la salva del palacio de Cupido y la devuelve a su entorno natural, estableciendo además que debe casarse cuando antes con Alcino para conjurar el peligro que supone para ella el dios del amor.

Otro de los rasgos que establecen una diferencia esencial entre esas dos fábulas paralelas que son la de Dafne y la de Sirena es la mayor conciencia de la última de que el rechazo de un dios puede acarrearle consecuencias funestas. Al igual que opina la propia Diana, Sirena sabe que Cupido puede ser muy peligroso, el ejemplo de Dafne lo demuestra y teme su reacción. La respuesta que da su compañera Silvia a su temor tiene un gran interés desde el punto de vista del análisis moral:

SILVIA

No hará, que en un poderoso,
es bajeza la venganza.
Si un hombre de gran fortuna
dos mil virtudes tuviese,
como vengativo fuese,
no tiene virtud ninguna (vv. 2209-2214).

De nada sirve a Sirena la respuesta de Silvia, ya que intuye que la condición divina no garantiza, en absoluto un comportamiento adecuado moral y socialmente. Sabe que lo único que puede salvar a una mujer de su época de la indefensión es la condición de casada. Por eso pide a Silvia que busque a Alcino y le pida que concierte su matrimonio lo antes posible. De forma implícita se acepta que el matrimonio protege del peligro y que determinadas cosas ocurren a los enamorados, pero no a los esposos:

Ve, Silvia, y llámame a Alcino;
hable con mi padre luego,
que Amor, de sí mismo ciego,
podrá hacer un desatino.
Casémonos, que después
él me guardará mejor (vv. 2219-2224).

Estamos ante la defensa expresa de la institución matrimonial, sobre todo de cara a la situación social de la mujer, por su marido «guardada». En este sentido hay que entender la participación de Diana en la obra, pero si Diana defiende esa institución matrimonial ¿qué papel se deja a la diosa del amor, Venus? Sin duda el de la defensa de un juego amoroso mucho más frívolo. A pesar de que al inicio de la obra se presentó a sí misma en una visión bastante idealizada del sentimiento amoroso, cuando intenta convencer a Sirena de que acepte a su hijo, pierde su máscara y se muestra tal como es. La incita al amor libre, entendido como entretenimiento:

VENUS
¿Serás la primer mujer
que a dos en un tiempo quiera?
SIRENA
Seré la mujer primera

que a entrambos pueda querer.
El amor ha de ser uno,
esto lo sabéis vos,
porque la que quiere a dos,
no quiere bien a ninguno.

VENUS

Poco sabes del papel
del amoroso teatro;
porque a dos, a tres y a cuatro
puede entretenerse en él.

SIRENA

Entretener no es amar.

VENUS

Pues no ames, entretén (vv. 2251-2264).

Llama poderosamente la atención escuchar este tipo de juicios sobre unas tablas en el siglo XVII, pero no hay que olvidar que, en este caso, la función de Venus es definir al otro personaje por oposición. Con la lasciva Venus manteniendo este tipo de supuestos es más fácil que Sirena dé una lección de comportamiento femenino honesto. Si ya antes se había definido Sirena por oposición a Dafne y su rechazo total del amor, ahora lo hace con respecto al libertinaje amoroso que propone Venus y se sitúa en el justo medio.

Diana utiliza a Sirena para ejercer, a través de ella, su venganza sobre Venus y sobre Cupido. Es habitual, en la mitología, que los dioses se sirvan de los humanos como meros instrumentos de sus propios intereses, pero en este caso, Diana aparta un poco su habitual actitud hosca y cruel para los humanos y defiende a Sirena, no dejándola a expensas de la voluntad de Cupido.

El que sí muestra a lo largo de toda la obra su aspecto más despiadado es el dios amor. Lejos estamos de la imagen lúdica e infantil del Cupido de *Adonis* y *Venus*. En aquel caso el dios actuaba

arbitrariamente, llegando a hacer a su propia madre, Venus, esclava de sus famosas flechas. Sin embargo la diferencia estriba en que, en aquella ocasión, las decisiones de Cupido eran dictadas por la rabieta de un niño contrariado y juguetón, mientras que aquí Cupido ha dejado de ser un niño, se presenta más adulto y, lo que es más peligroso, completamente consciente del inmenso poder que tiene en sus manos.

Tras el rapto de Sirena y el rescate de Diana se celebra el emparejamiento entre la ninfa y Alcino, que la diosa ha establecido por segunda vez como defensa ante el peligro de Cupido:

Lo que importa es casar los dos amantes,
que puede ser que intente un desvarío
en los que menos pueden (vv. 2678-2680).

A la fiesta llegan Cupido y Venus, ofendidos y burlados y buscando abiertamente la confrontación con los dos dioses hermanos. En ese momento aparece Júpiter que, ejerciendo de juez divino, declara zanjada la cuestión, y la comedia, favoreciendo el matrimonio de Alcino y Sirena –también, a petición propia, el de Bato con Silvia–. Todos los presentes aceptan de buena gana el dictado del más poderoso de los dioses salvo Cupido, que no respeta ni la paz impuesta por éste. Jugando con la cronología mitológica, Cupido había prometido vengarse de Diana por haberle robado a Sirena, y hacer que la diosa se enamore de Endimión:

¡Vive el cielo que has de arder
de amores de Endimión,
si tanta contemplación
poderosa puede ser! (vv. 2619-2622).

Ahora se mantiene firme en su intención y parece incluir al propio Júpiter en sus planes de venganza:

¡No importa!
¡Dél y de todos aguardo
vengarme presto! (vv. 2770-2772)

Nada parecen importar al resto de los personajes las amenazas de Cupido y el fin de fiesta culmina la comedia.

6.3.- Otros aspectos

En el estudio preliminar a su edición de la obra, John Wooldridge se pregunta si

Has Lope written another play with such extensive use of *tramoyas* and other visual effects. These were created by Cosme Lotti, the Florentine architect brought from Italy in 1626 to plan the formal gardens of the Buen Retiro⁴²⁵.

Desde luego, entre las comedias mitológicas no hay otra que supere a ésta, ni tan siquiera *El vellocino de oro* todo un prodigio de aparato y efectos especiales, en la utilización de elementos espectaculares. Para comenzar, el escenario debió estar dispuesto para que hubiese varios niveles de altura practicables, al menos dos, ya que el monte que aparece varias veces a lo largo de la comedia, sirve como refugio para Sirena, que se cobija en él para huir de la terrible serpiente al principio de la obra. Con ella habla Alcino desde la base del monte y desde éste baja la ninfa cuando ya el peligro parece haber pasado. Bato, para huir de Febo en la jornada II, utiliza de nuevo este monte,

425. *Op. cit.*, p. 33.

cuando cree que el dios se está burlando de él y se aloja en las alturas para hablar desde allí.

Las apariciones de los dioses debían también estar rodeadas de un gran aparato escénico. Con respecto a Febo no se da ninguna indicación especial pero el descubrimiento del dios-río Peneo sí tuvo que contar con unos efectos espectaculares singulares, ya que el personaje debía emerger de las aguas, dentro de una gruta:

Descúbrese el río PENEEO en su gruta (v. 448+).

La acotación se completa con la descripción de Dafne, cuando el río se vuelve a cubrir:

Metióse entre las ondas, y cubrióse
de un pabellón de plata (vv. 532-533)

El descenso de Venus, en la primera jornada, sólo requeriría, probablemente, el uso del ascensor de poleas, un instrumento bastante utilizado a lo largo de la comedia, visto el número de descendimientos divinos que hay en la comedia.

Sin duda uno de los momentos estelares de la pieza, desde el punto de vista escenográfico, es el combate de Febo con la serpiente

Sale la sierpe echando fuego (v.723+).

La acotación no aporta información explícita acerca del tamaño, forma o configuración de la maquinaria escénica para representarla, pero si hemos de hacer caso a las diferentes descripciones que tanto Alcino como Bato (en este caso convenientemente exageradas por el propio carácter del personaje) realizan del animal, hemos de llegar a la conclusión de que debía de ser todo un prodigio de arquitectura

teatral. La ocasión, el entorno y, principalmente, el auditorio no merecían menos. El ingenio debía contar, además, con la posibilidad de que la cabeza fuese portátil, ya que Febo, una vez vencida la serpiente, lleva en sus manos dicha cabeza hasta el templo de su hermana Diana, a la cual consagra los despojos de la colosal batalla.

Precisamente el templo fuese, con toda probabilidad, otro prodigio de espectacularidad, similar al que presentara el propio Lope en *El vellocino de oro*, representado también ante la familia real.

El templo se abra, y se vea DIANA en altar con un venablo y un perro al lado, como la pintan (v. 849+).

No por el aparato, sino por el número de actores en escena y el ambiente musical creado hay que referirse también a la fiesta de coronación de Febo, con motivo también de su victoria sobre Fitón:

Todos los pastores de fiesta, con instrumentos; y FEBO detrás coronado de roble, y DAFNE y SIRENA, de flores (v. 1185+).

Dentro ya del campo de la técnica escenográfica más compleja habría que incluir, por un lado, la espectacularidad de la transformación de Dafne en laurel, que se produce en escena. Es difícil lanzar una hipótesis acerca de cómo se pudiera resolver este interesante problema escénico, tanto más cuando el personaje sigue poseyendo la facultad de hablar con Febo incluso después de la metamorfosis. Como parte de un espectáculo tan magnífico al que se estaba asistiendo y siendo éste uno de los pasajes más esperados por la concurrencia, a buen seguro que al servicio de este tipo de recursos espectaculares estarían puestos todos los mecanismos técnicos de la época. Por otro lado, no menos espectacular, pero sí más fácil de realizar sería el descendimiento de Diana, después de la

transformación de Dafne, y posterior salida de escena por el mismo procedimiento:

Por lo alto un carro de plata; Diana, sentada en él con una media luna en el tocado (v. 1878+).

Pase el carro lo demás del teatro por lo alto, y acabe el acto segundo (v. 1931+).

Dentro también de los recursos espectaculares que no requerían un material escenográfico diverso del que podía disponer cualquier teatro de la época habría que citar la desaparición de Sirena, utilizando el famoso escotillón:

Estará de pies SIRENA en la trampa del teatro, y al abrazarse los dos, se hundirá SIRENA (v. 2488+);

A partir de este momento de la obra los recursos espectaculares se multiplican. Se acerca el final de una obra que ha utilizado, probablemente, la más avanzada técnica escenográfica de la época. El mito ha sido expuesto con el mayor de los verismos posibles y el final de fiesta debe responder a la espectacularidad con la que se han representado todos los acontecimientos fabulosos hasta ahora. La aparición de una fuente de agua en el lugar donde desapareció Sirena, su posterior conversión en llamas, cuando se acerca a observarla Bato, la desaparición de éste y de Silvia, transportados al palacio de Cupido,

Cae un lienzo de lo alto en forma de palacio, que dejándolos en el teatro a los dos, cubre todo el monte (v. 2536+),

son trucos fáciles de realizar pero muy espectaculares y que contribuyen a construir una exégesis mítica que, en este caso, descansa de un modo fundamental en los recursos visuales.

Nuevos descendimientos, como el de Diana bajando del cielo y llevándose a Sirena del palacio donde la ha retenido Cupido

Baja DIANA por el aire (2603+),

Asiendo DIANA a SIRENA, vuelan juntas (2606+),

o la desaparición del palacio y nueva aparición del monte original

El palacio se sube arriba y queda descubierto el monte (2608+),

adelantan lo que sería, sin duda, el más espectacular de los procedimientos utilizados en toda la obra, la aparición final de Júpiter, cuya ostentación se basaba no sólo en lo visual, sino incluso, como ha venido siendo común en toda la trama, también en lo sonoro, ya que la aparición del padre de los dioses estuvo acompañada de fuegos artificiales, como en los corrales de comedias⁴²⁶. Es en medio de un ruido atronador («todo es truenos, todo es rayos») en el que se pide que «baje en un águila Júpiter» (2751+). Un colofón acorde, sin duda, para una comedia en la que, por primera vez en las obras estudiadas, la intención del dramaturgo ha estado en dotar de una importancia expresa tanto a lo dramático como a lo escénico.

426. Véase Agustín de la Granja, «Teatro de corral y pirotecnia», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 197-218.

Si se ha adelantado en el epígrafe anterior que Lope demuestra, en *El amor enamorado*, un interés muy consciente de reflejar los mitos –tanto el original como el creado por él– en toda su espectacularidad, reflejando todos y cada uno de los sucesos que podríamos llamar fantásticos que aparecen en los mismos, no puede esperarse menos que, en un aspecto como el de la ambientación mitológica que el dramaturgo ha primado en todas y cada una de sus comedias, también nos encontremos con un gran despliegue de referencias mitológicas añadidas.

Si se afirmaba antes que no hay otra comedia donde los recursos espectaculares se utilizasen con tanta profusión, también se puede decir aquí, sin temor a equivocarse, que no hay otra comedia, dentro de las estudiadas, donde el número de referencias mitológicas tangenciales sea mayor. Por encima del mero valor acumulativo, esta prodigalidad en las alusiones míticas, responde a un concepto de obra magnífico, superlativo. Todos los elementos, incluido éste, están al servicio de la mayor empresa dramática de tema mitológico creada por el Fénix.

Entre las referencias mitológicas más clásicas y más recurrentes no sólo en la dramaturgia de Lope, sino en toda la literatura del Siglo de Oro están sin duda las de Venus y sus aventuras amorosas. Apoyando, evidentemente, el hecho de que Venus sea una de las protagonistas de la obra, son varias las ocasiones en las que se alude a unos episodios míticos que debían de ser muy del gusto del dramaturgo, a juzgar por la frecuencia con la que vuelve sobre los mismos y por el hecho de que su primera obra mitológica conservada está dedicada, precisamente a Adonis y Venus. La propia diosa se refiere a sus amoríos con este joven y con Marte al reprender a su propio hijo, Cupido, por las veces que le ha hecho sufrir con la

arbitrariedad del uso de sus famosas flechas mágicas. Aquí incluye Lope, además, un detalle original y es que sugiere que la relación entre la diosa y el dios de la guerra también estuvo causada por su jugueteón, y muchas veces cruel, hijo:

Pues esto han hecho contigo
los dioses, y yo pudiera,
pues no hay en Tesalia fiera
como tú fuiste conmigo,
Marte en el cielo testigo,
como Adonis en el suelo (vv. 2071-2075)⁴²⁷.

Otro episodio recurrente es el del adulterio de la diosa con su amante *oficial*, Marte y el descubrimiento que del mismo hace el marido de la diosa, Vulcano, provocando para su persona la mofa y el escarnio del resto de los dioses olímpicos, a los que el dios cojo muestra patentemente la lujuria de su mujer:

VENUS

Venganza fuera

fácil; mas temo a Diana,
que luego me dice afrentas,
mis adulterios infama,
y la red de hierro alega
con la risa de los dioses
cuando me vieron en ella
con el dios de las batallas.
También dice que en la tierra
quise a Adonis, que hoy es flor,
y que lloré la tragedia

427. Se pueden encontrar referencias precisas a estos mitos en el capítulo segundo del presente trabajo, dedicado al análisis de *Adonis* y *Venus*.

del sangriento jabalí
entre las mirras sabeas
de los campos orientales (vv. 653-666).

A estas aventuras licenciosas de la diosa del amor se refieren también otros personajes, como el propio Febo, quien, mientras persigue a Dafne pretendiendo inútilmente que la ninfa se pare a escucharlo, hace una bella referencia, aunque velada en parte, a la muerte de Adonis.

¡Detente, Dafne, un instante!
¿Cómo sufres que tus pies
tantas espinas maltraten?
¿Quieres, por dicha, crüel,
que, como a la hermosa madre
de Amor, produzga la tierra
nuevas rosas de tu sangre? (vv. 1729-1735).

Efectivamente, hay que recordar que, en el episodio de la muerte de Adonis, cuando la diosa corría a socorrer a su joven amante, ya herido de muerte por un jabalí –enviado precisamente por Apolo, o el propio Apolo disfrazado–, se hirió en los pies con las espinas de unas rosas. Esto provocó que estas plantas, blancas hasta ese momento según la tradición mitológica, al contacto con la sangre de Venus, se volviesen definitivamente rojas.

Otro de los personajes habituales de las alusiones mitológicas es Júpiter y, especialmente, sus numerosas aventuras amorosas con mortales. Cuando Cupido promete a su madre, al principio de la jornada segunda, que la vengará de Dafne y a sí mismo de Apolo, se atribuye la responsabilidad de varios de los amores mortales del padre de los dioses:

Yo, que sin guardar decoro,
a Júpiter transformé
por Leda en cisne, y mudé
por la bella Europa en toro (vv. 1048-1051).

Aunque la referencia pueda parecer un tanto ambigua, Cupido no parece dar a entender aquí que él fuera el que transformase a Júpiter en cisne o en toro, sino que él encendió la pasión en el padre de los dioses para que utilizase esas formas a fin de seducir a Leda y a Europa. En otra ocasión es Dafne la que se refiere a las famosas metamorfosis de Júpiter para seducir a doncellas mortales. Además de la alusión a Leda, incluye a Dánae y a Egina.

¡Oh, Júpiter! Si tú fuerzas
a Egina⁴²⁸, a Leda y Dánae⁴²⁹,
¿cómo detendrás a Febo? (vv. 1726-1728).

También en relación a Júpiter hay que recoger la aparición reiterada de comentarios relacionados con la Gigantomaquia y la Titanomaquia y, en general, las luchas que tuvo que afrontar el jefe de los dioses, acompañado de los olímpicos, para asentar su poder divino. La primera de las alusiones se pone en boca de Alcino. Cuando éste tiene que contar el nacimiento de Fitón, se remonta al inicio del mundo y a las famosas edades del hombre. Tras esto relata muy someramente, y confundiendo en parte la información, la famosa Gigantomaquia:

Tras ésta, la de plata y la de cobre,
en que ya comenzaba la malicia

428. *Vid.* capítulo segundo, nota 64.

429. *Vid.* capítulo cuarto, dedicado a *La fábula de Perseo*.

a molestar con fuerza el rico al pobre,
 volviéndose a los cielos la justicia.
 No permiten, airados, que la cobre,
 creciendo la maldad y la codicia,
 en la de hierro, con que vio la tierra
 hurto, traición, mentira, incendio y guerra.
 De los Gigantes el mayor, Tifonte,
 subir intenta a la región divina,
 poniendo un monte encima de otro monte,
 a quien airado Júpiter fulmina (vv. 245-256)⁴³⁰.

Una segunda referencia a estos personajes es puesta en boca de Febo, en su lamento por la pérdida de Dafne, convertida en laurel:

Produce, Tierra, gigantes,
 que intrépidos otra vez
 intenten aposentarse
 en el alcázar eterno,
 de donde arrojados bajen.
 ¡Poned montes sobre montes,
 oh terrígenas títanes,
 y matadme a mí el primero,
 si hay hombres que dioses maten! (vv. 1763-1771).

430. Una vez que Júpiter había usurpado el trono divino a su padre y arrojado al Tártaro a sus aliados, los títanes, el nuevo jefe de los dioses tuvo que defender su recién estrenada jerarquía sofocando la sublevación de los gigantes. Fue la Tierra, madre de los títanes, la que incitó esta guerra para vengar a sus hijos, encarcelados por Júpiter. Los gigantes también eran hijos de Gea (la Tierra), de origen divino, pero mortales, aunque poderosísimos, sobre todo si luchaban en su tierra, Flegras, donde eran invencibles. En las leyendas más antiguas son sólo Júpiter y Atenea, asistidos por Hércules, los encargados de acabar con esta insurrección. Una vez vencidos los gigantes aún tendría que librar Júpiter en solitario una batalla más para afianzar su trono, la que le enfrentó a Tifón.

Aún se referirá Alcino una vez más a estos personajes legendarios para ejemplificar su debilidad ante un rival tan poderoso como Cupido, que le está disputando el amor de Sirena:

yo no emprendo
competencia con los dioses,
no soy Tifón ni Japeto (2456-2458).

Otro personaje bastante famoso de la mitología grecolatina y muy frecuente en la literatura áurea es Faetonte. A la desgracia de este atrevido joven, hijo de Apolo, alude Cupido en su amenaza final al dios del sol, al final de la primera jornada, antes de ejecutar su venganza:

Si eres Sol, serás Faetonte,
que para fuerzas de amor
ni valen hielos ni soles (vv. 995-997).

A Argo parece referirse Bato en su descripción de la terrible serpiente Fitón, aunque en este caso es muy indirecta la mención:

DAFNE
¿Que tú la viste?
BATO
Alahé,
que la vi sobido en somo
de un cerro, y que tiene el lomo
que de conchas no se ve.
¿No habéis visto la corteza
de un jaspe? Tal es la piel,
como que arrojó el pincel
sobre la naturaleza.
Como murciélago son

las alas, dorados y rojos,
sin ser ruedas de pavón (vv. 133-144)⁴³¹.

Para alabar la belleza de su amada Sirena, Alcino se refiere, en el mismo principio de la obra, al mito de Narciso, el joven enamorado de su propia imagen:

Beberás

en búcaro de corales;
ya que a recibirla sales
para ser cristal en rosa,
no heredes, fuente dichosa,
la lisonja de Narciso;
pero ya tarde te aviso,
que es la causa más hermosa (vv. 103-110)⁴³².

Es habitual, y no sólo en el teatro mitológico, que se ejemplifique con Circe y Medea cuando algún personaje tiene habilidades mágicas. Por esta razón Bato, al ser transportado junto a Silvia al castillo de

431. Argo era un fabuloso monstruo dotado de cien ojos al que Juno había encargado vigilar una vaca blanca, con la sospecha de que escondía una de las conquistas de su libidinoso marido. Y no iba descaminada la esposa de Júpiter, ya que ésta había dado tal forma a la joven Io para poder gozar de su compañía. Cuando Juno decidió poner tal vigilancia a la vaca, Júpiter tuvo que buscar un modo de rescatar a su amante y encargó a Mercurio que acabase con el monstruo. Éste lo hizo durmiendo completamente a Argo –ya que habitualmente sólo dormían la mitad de sus ojos, mientras la otra mitad vigilaba– con la ayuda de la flauta de Pan, o bien de su varita mágica. Para inmortalizar a su fiel guardián, la esposa de Júpiter hizo que sus múltiples ojos adornasen a partir de entonces la cola de su animal preferido, el pavo real.

432. Sobre el mito de Narciso se ofrece información adicional en el capítulo dos, dedicado a *Adonis* y *Venus*.

Cupido, y creyendo que ha sido ésta la causante del hechizo, saca inmediatamente a relucir a estas dos famosas hechiceras:

Silvia, tú eres hechicera;
que desde aquello del lobo,
no es posible que no seas
o la hija del Sol, Circe,
o la de Colcos, Medea (vv. 2540-2544)⁴³³.

El último de los personajes mitológicos célebres utilizados por Lope vuelve a ser el protagonista de otra de sus comedias anteriores, *El marido más firme*. Cuando Bato explica a Cupido, creyéndole un extranjero, la resolución del torneo lírico celebrado dentro de los juegos Fitones, compara la destreza de las dos ganadoras, Dafne y Sirena, con la del más famoso de los vates clásicos, Orfeo:

Por los mejores
en todas gracias, de flores
los cabellos coronaron
de Dafne y de Sirena,
que cantando las dos creo
que pudieran, como Orfeo,
suspender la eterna pena (vv. 1171-1177)⁴³⁴.

433. Medea es protagonista de otra de las comedias mitológicas de Lope, *El vellocino de oro*, sobre ambas se puede encontrar más información en el capítulo siete, dedicado a esta obra.

434. Vid. capítulo seis, *El marido más firme*.

7.- ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

DAFNE

Dafne simboliza el amor imposible, representado por la huida y el final infeliz, el voto de castidad y el ámbito de Diana. Guarda ciertas similitudes con Atalanta, la doncella salvaje a la que consigue enamorar Hipómenes, pero sobre todo con Eurídice, la infeliz esposa de Orfeo que muere huyendo de la agresión sexual de Aristeo, por mantenerse fiel a su marido. Ambas mujeres, y con ellas Dafne presentan la huida como rasgo vital, la carrera casi como medio de vida. Esta aproximación a la famosa ninfa convertida en laurel valdría, en principio, para definir a la Dafne clásica, cuyas características y atributos se han expuesto más detalladamente al principio del presente capítulo. Con este punto de partida, sin embargo, Lope construye un personaje, en muchos aspectos, original, diferente. Y esto no es una novedad en la exégesis lopesca del mito, acostumbrados como estamos a ver a un Lope que modifica a su antojo las fábulas para adaptarlas a las necesidades expresivas que le impone su siglo.

Si hay un rasgo sobresaliente de esta nueva Dafne lopesca es su orgullo, característica que sustituirá al propio azar como causa directa de su trágico final, como expresa Irving P. Rothberg:

El mecanismo de su hado es de Ovidio, pero es la postura de Dafne en el contexto lopesco, lo que la predestina a su infeliz metamorfosis en árbol⁴³⁵.

En Dafne se sigue un esquema paralelo aplicado en varias comedias. Las cosas suceden como en el mito original, pero Lope cambia la causalidad de esas cosas, los porqués, altera el sistema de hechos que conducen al desenlace final. Pertenece a la técnica lopesca de lectura mítica, uno de cuyos pilares es la construcción de personajes profundos a partir de otros clásicos escasamente definidos. En las tradiciones originales Dafne existe en función de Apolo y sin éste no tiene razón de ser. Por eso llama poderosamente la atención ver cómo en *El amor enamorado*, Dafne se esfuerza denodadamente en ser ella misma, aun a pesar de hacerlo con unos métodos completamente fuera del sistema social. La Dafne bucólica, atractiva y encantadoramente salvaje de Ovidio se ha convertido en una joven soberbia, desobediente a su padre, arrogante incluso con la divinidad. Su falta de gratitud y su aspereza parecen ser características que la hacen merecedora de castigo divino. Y este castigo divino supone la segunda gran diferencia relativa al personaje en *El amor enamorado*. Todas las tradiciones originales del mito coinciden en presentar la metamorfosis de la ninfa como una defensa divina ante la agresión arbitraria y soberbia de un dios que no respeta a un humano. Sin embargo, en nuestra comedia, esta situación se encuentra totalmente subvertida y, en rigor, la transformación de Dafne es un castigo, un castigo además expresado repetidas veces por varios personajes de la comedia antes de que ocurriese. La doncella se opone a la estructura

435. «*El amor enamorado*, de Lope de Vega, y la tradición mitográfica», 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. 97.

social y natural; la mujer debe ser para el hombre y ella no entra en el juego, por eso no entra en ninguno de los dos bandos claramente definidos en la comedia. Cupido y Venus son personajes negativos en la comedia, pero representan un rol presente en la sociedad contemporánea de Lope. Y aunque este rol sea reprobable, ya que supone un comportamiento moral incorrecto, es parte del sistema moral, aunque sea por oposición. Por otro lado Diana y Febo representarían el respeto a unas instituciones morales y a un comportamiento adecuado en sociedad. Ni con unos ni con otros encaja Dafne, quien rechaza tanto el amor marital como el lascivo comportamiento que representa Venus. La otra ninfa de la obra, protagonista además de la segunda trama mítica, la inventada por Lope, se define precisamente por oposición a Dafne, por su actitud más respetuosa y por atenerse al sistema social: quiere casarse, pero no con Cupido, sino con Alcino. Esto provoca conflicto, pero ella, a diferencia de Dafne, sí tiene la protección expresa de Diana, a cuyo servicio, paradójicamente, no pertenece. Dafne, que presumía de esta protección, no la tendrá al final, porque su elección vital no está dictada por Diana, sino por ella misma. La ingratitud de Dafne se expresa, por otro lado, en no corresponder al orden natural, que le ha hecho la gracia de la hermosura, que ella quiere desperdiciar. Su castigo será, en cierta medida, una venganza de ese orden natural que le arrebató un bien que no ha sabido administrar conforme a las leyes morales.

De la descripción de la ninfa, y de su comportamiento, han desaparecido las referencias eróticas que tenía en los relatos originales de la fábula, precisamente porque ha dejado de ser esa su fuerza, del mismo modo que ha dejado de ser erótica la motivación de Febo para tratar de conseguirla.

La ninfa Dafne, en definitiva, ha adoptado una serie de características nuevas e inexistentes en los relatos originales. Está

más cerca de la sociedad del XVII, aunque sea para negarla, pero incluso dentro del contexto pastoril en el que se desarrolla toda la obra también está más cerca esta Dafne de la de Bustamante, identificada con una serrana, que de la de Ovidio, más salvaje, más agreste. Lope incide en su ingratitud, en su soberbia, en su rechazo y excesiva autoconfianza, que contrastan claramente con el agreste erotismo de Ovidio.

FEBO

Si Dafne ha experimentado, gracias a la pluma de Lope, un giro importante en su personalidad que la ha hecho menos simpática al lector, en Febo se produce, por oposición a la ninfa y como resultado de su cambio de carácter, el proceso completamente inverso. El dios de la fábula original, como suele ser habitual en las relaciones dios-mortal, utiliza arbitrariamente su fuerza para abusar de los humanos sin importarle las consecuencias. Los dioses griegos son más fuertes, más poderosos que los mortales, pero no son más buenos, en el maniqueo sentido moral del término. No se diferencian éticamente de los humanos, de modo que en muchas ocasiones, en especial cuando se encaprichan de alguno de ellos, actúan con una impunidad que les hace odiosos como superiores jerárquicos y como modelos de comportamiento.

El Febo de Lope está bastante lejos de esta definición. La antipatía de Dafne actúa, indirectamente, en una consideración más positiva de este personaje. Es valeroso y sus características negativas quedan hábilmente desdibujadas por el carácter antinatural de su amada. El Apolo original tiene la soberbia del poderoso que toma lo que le apetece sin atender a consideraciones. Febo, en *El amor enamorado*, es más sensible, se vende como un buen partido y nada parece indicar que sólo sea satisfacción sexual lo que busca, a juzgar por el cortejo que hace a Dafne. De hecho, ni siquiera hay en la obra indicación

expresa del intento de violación. Dafne pide ayuda a los dioses cuando se ve perseguida por él; pero el dios, en todo momento, sólo quiere que la ninfa se detenga a oír sus palabras de amor, quiere convencerla de lo sincero de sus sentimientos e, incluso, es el matrimonio lo que ofrece, no una mera satisfacción sexual.

La imagen de Apolo también la vemos adelantada en el texto de Bustamante, donde hay un interés expreso por presentarlo en contra del amor lascivo de Venus. Sus sentimientos, en esta obra, son también puros. Se eliminan las referencias sexuales más o menos explícitas y las palabras de Febo revelan amor, y no pasión amorosa. Febo desea casar con la ninfa, igual que el Apolo de Bustamante y a diferencia del Apolo ovidiano. El resultado de las flechas de Cupido no es un inmediato ardor sexual, sino amor sincero, suponiendo ésta otra clara alteración del esquema mítico original.

Su hazaña con el monstruo también lo define, quiere acabar con el sufrimiento de los pastores y consigue la gloria de la victoria⁴³⁶, mientras que en las tradiciones originales de la fábula su enfrentamiento con Pitón no es más que su consagración como uno de los grandes dioses olímpicos, la primera de sus grandes gestas. En la mitología grecolatina Apolo actúa por y para sí mismo, mientras que en *El amor enamorado*, como novedad, actúa por los demás, y este altruismo no se ve invalidado, en el contexto de la comedia, por la comprensible vanidad que invade al dios al celebrar su gloriosa gesta.

Si fundamentalmente se define Febo, en la comedia, por su oposición a Dafne, no es menos cierto que su enfrentamiento con Cupido y, sobre todo, con Venus, ayudan a conformar más definidamente el carácter del mismo. Las palabras de Apolo hacia la diosa del amor son ciertamente duras, la acusa ante su hijo de

436. Wooldridge, *op. cit.*, p. 28.

adúltera y, dentro del planteamiento general de la obra, esta acusación hay que verla menos como un conflicto personal y más como una declaración de principios. El Apolo original no podría acusar a Venus si luego va a intentar violar a una ninfa de Diana. El Febo de *El amor enamorado* sin embargo, al acusar a aquélla, critica todo comportamiento que se aleje del sistema moral establecido, en el que él se integra plenamente.

VENUS y DIANA

Estas dos diosas constituyen otro tándem de personalidades contrapuestas muy interesante dentro de la trama. Ambas son diosas poderosas y tradicionalmente enfrentadas. No sólo significan, en el contexto de la mitología grecolatina, un enfrentamiento personal, sino dos formas completamente contrapuestas de entender la vida y el comportamiento ante el amor. La oposición entre las dos diosas, en el contexto de la fábula de Apolo y Dafne, aparece ya claramente expuesto en Bustamante. Pero la de *El amor enamorado* es una oposición nueva, que había aparecido ya en *El marido más firme*. Diana representa el amor casto matrimonial y se aleja claramente de la imagen de castidad absoluta que predicaba la Diana clásica. Mientras tanto también Venus ha sufrido una modificación en la obra de Lope, si bien en este caso es más sutil y casi imperceptible. La diosa del amor, a pesar de significar el goce carnal y el apetito físico, acepta (al menos, dentro de la trama de la comedia) la institución matrimonial, aun cuando no dude en defender el adulterio casi como norma de comportamiento. Desea que su hijo se case con Sirena y a ésta intenta convencerla de ese matrimonio, incluso animándola a compartir su amor con Alcino.

La imagen idílica que de sí misma da Venus mediada la primera jornada de la comedia se ve, de este modo, parcialmente desvirtuada por el concepto tan libérrimo, para la época, de matrimonio:

¿Sabes que soy de quien hablas?
¿Sabes que los dioses tiemblan
del menor rayo que influya
mi dulce amorosa estrella?
¿Sabes que es mi hijo Amor?
¿Sabes que en las almas reina?
¿Sabes que no se resiste
pecho mortal de sus flechas?
¿Sabes que aquella armonía
que el cielo y tierra gobierna
es Amor? ¿Sabes que están
pendientes de su cadena
los elementos, que pone
en paz, de su eterna guerra?
¿Sabes que es concordia Amor,
y que el cielo se sustenta
en paz, moviendo sus orbes
concertada inteligencia?
¿Por qué el matrimonio huyes,
pues tu mismo ser te enseña
que alma y cuerpo están casados
como el agua con la tierra?
¿Qué fiera corre este campo,
qué ave en el aire vuela,
que hasta tener compañía
viva contenta y quieta? (vv.564-589)

Venus es, por tanto, un personaje falso. La bondad de la descripción que hace de sí misma y de su hijo se deshace cuando revela un personaje irascible y vengativo. Ni siquiera es completamente fiel a Cupido, que la ha vengado y al que parece defender durante toda la comedia. Cuando lo ve vencido de amor, no son de consuelo sus palabras, sino que le recrimina su

comportamiento y le recuerda que a ella misma le ha hecho sufrir el rigor de la pasión amorosa encendida con las flechas del dios:

Pues esto han hecho contigo
los dioses, y yo pudiera,
pues no hay en Tesalia fiera
como tú fuiste conmigo,
Marte en el cielo testigo,
como Adonis en el suelo (vv. 2071-2076).

Paralelamente a Venus, pero en sentido opuesto hay que entender la transformación que sufre Diana en *El amor enamorado*. La terrible diosa triforme, temida por todos por su crueldad y su obsesivo rigor en la salvaguarda de la castidad, mantiene ciertos rasgos clásicos, como su carácter vengativo, no en vano toda el mito de Sirena y Cupido no es más que la consecuencia de una venganza de Diana, deseosa de resarcir a su hermano Febo de la afrenta sufrida por el hijo de Venus. Sin embargo, hay determinados rasgos que, en manos de Lope, humanizan en cierto modo al personaje. No deja de llamar la atención, como se ha dicho antes, que la famosa diosa de la castidad se haya vuelto una defensora de la institución matrimonial⁴³⁷. Desde este punto de vista habría que entender el interés de Diana por salvar a Sirena, su enternecimiento ante las palabras de Liseno y el interés expreso en casar a la ninfa, que ni siquiera pertenecía a su cohorte, para evitar, de este modo los ataques de Cupido.

437. Diana ya presentaba rasgos similares a éstos en *El marido más firme*, donde Orfeo se decidía claramente por el tipo de amor marital que defendía esta diosa, en oposición al carácter libidinoso que representaba Venus. También muestra rasgos positivos, en este sentido, en *La bella Aurora*, al perdonar a Floris por abandonar su servicio para volver con su marido.

CUPIDO

Éste es, probablemente, el personaje que se aleja más claramente del resto de representaciones que sobre él había hecho el mismo Lope en sus anteriores comedias mitológicas⁴³⁸. Lejos estamos del Cupido niño que, entre bromas y veras, hace sufrir a dioses y mortales con sus flechas, pero al cual salva, precisamente, el carácter inconscientemente infantil con el que comete sus fechorías amorosas. El Cupido de *El amor enamorado* ha crecido, ya no es, definitivamente, un niño. De hecho las referencias a su edad o apariencia infantil se han reducido al máximo en la comedia. Este Cupido es envidioso y cruel, y esos rasgos no tienen, en este caso, ni siquiera la débil excusa de su edad. Mientras que los actos del Cupido clásico estaban dictados, en la mayor parte de los casos, por un enfado pasajero o por un incontrolable sentido lúdico del amor, en este caso sus pasos están mucho más calculados. Sabe que sus actos hacen daño y actúa a conciencia, en la seguridad de estar actuando mal; por eso no consigue de Júpiter su deseo de obtener a Sirena, mientras que a Bato, por ejemplo, sólo le basta la petición al padre de los dioses para que éste conceda y haga que Silvia ame al rústico.

Curiosamente, en paralelo a este proceso de degradación moral del dios, se ha producido en *El amor enamorado* una pérdida de sus atributos clásicos. Puede hacer que Febo se enamore perdidamente de Dafne, que esta le odie, pero estos atributos ya no son privativos del personaje. También Diana puede provocar amor y de hecho infunde en el propio Cupido la pasión por Sirena. El propio Júpiter demuestra al final de la obra que también es capaz de provocar el deseo amoroso, al hacer que Silvia se enamore de Bato. Paradójicamente, Cupido no es capaz de hacer que Sirena se enamore de él; como él

438. La distinción se establece, fundamentalmente, con respecto al Cupido de *Adonis* y *Venus*.

mismo expresa repetidas veces en su queja amorosa, el hecho de que otra divinidad, Diana, usurpe sus poderes enamorándole de una mortal, hace que él mismo pierda ése que es su atributo principal en la mitología clásica.

Las descripciones más precisas del dios, en su faceta más negativa, las hace el propio Febo en su enfrentamiento con éste, volviendo a poner en juego un sistema de caracterización de personajes por oposición de unos con otros.

Aunque evolucionado hacia lo negativo, es un personaje mucho más hecho. Más consciente que su correspondiente en *Adonis* y *Venus*. Aquél estaba dominado por una personalidad cambiante en la que se mezclaba aleatoriamente su carácter infantil y su inmenso poder. El Cupido de *El amor enamorado* está más terminado, es más constante y ha crecido, ha madurado. El pasaje cruelmente irónico de la burla a Febo es ejemplo de esto. A Cupido no basta con vengarse de Febo, tiene, además, que regodearse en su victoria y en el sufrimiento ajeno:

¿Adónde bueno, gallardo
Febo, el del famoso tiro?
¿Vienes de ver, por ventura,
las fiestas y regocijos
que a la muerte de Fitón
las riberas de este río
celebran con tanto aplauso
de juegos y sacrificios?
¿O, codicioso de hacer
suerte igual entre estos riscos,
buscas otra sierpe fiera
que derribe excelsos pinos,
que devore los ganados,
y rompa los edificios?

¿Adónde la dejas muerta?
Que yo confieso que envidio
las honras que estos serranos
hacen a tu nombre invicto.
¿Qué dicha mayor que ver
cómo eres dellos tenido
por el mayor de los dioses
que tiene el sagrado Olimpo?
Adórrante cuantas ninfas
habitan los extendidos
campos que riega Peneo
en círculo cristalino,
y más entre todas Dafne,
su hija, con quien he visto,
de la florida ribera
entre los verdes alisos
tan tierna y enamorada,
que parece que yo mismo
la enseñaba los amores
que a tus requiebros ha dicho.
¿Cómo la dejaste ir? (vv. 1340-1374).

Todo el párrafo rezuma sarcasmo y mala intención de burlarse del dolor de Febo, y así lo expresa éste en su respuesta:

Mal nacido basilisco,
dulce afrenta de las almas,
grave error de los sentidos,
engaño de la esperanza,
tírano del albedrío,
sinrazón de la razón,
y de la memoria olvido,
pasión del entendimiento,
de la voluntad hechizo,

suspensión de las acciones,
humano con lo divino,
y divino con lo humano (vv. 1375-1386).

SIRENA

En este juego de caracteres cruzados y opuestos que pone en liza Lope de Vega en su comedia, a Sirena le toca el honor de oponerse claramente a Dafne. También Sirena es un personaje firme en sus convicciones, pero la diferencia con la otra ninfa es que ésta, al menos, mantiene fidelidad a unos principios aceptados por el orden moral. Ama a Alcino y no lo cambiará ni por un dios, el mismo dios del amor. El respeto a las normas sociales y su buen criterio la salvan de una desgracia que Dafne no supo evitar. Por esta razón merece la ayuda de una diosa, Diana, de la cual ni siquiera es servidora directa.

Su buen juicio hace que prediga de algún modo el final trágico de Dafne: no por tener el don de la profecía, sino por su buen criterio y su adaptación a las normas morales de la época. Es mucho más contemporánea que aquella, no en vano es una elaboración del XVII, aunque a imagen de una heroína clásica.

Su carácter respetuoso y la convicción de estar en posesión del criterio adecuado hacen que, al igual que Dafne, se enfrente a Venus, pero, a diferencia de aquella, tal enfrentamiento no tenga consecuencias fatales para ella. Mientras que la hija de Peneo se enfrenta a la diosa del amor con arrogancia y desprecio pero, sobre todo, desde una posición moral inadmisibles, Sirena lo hace de un modo más calmado y desde la defensa de la institución matrimonial que la otra ninfa denostaba.

OTROS PERSONAJES

Bato es ignorante, gracioso y cobarde. Éstas son las tres características que más claramente lo definen. Responde con bastante fidelidad a la figura clásica del simple, pero está muy lejos de los personajes secundarios de otras comedias mitológicas como *El Perseo*, *El marido más firme* o *El laberinto de Creta* donde la cobardía y humor del acompañante del héroe se compensa con un buen juicio que, en muchos casos, falta a los personajes principales. En este sentido está más cerca del Frondoso de *Adonis y Venus* que de ningún otro personaje secundario de las comedias estudiadas.

Bato es un personaje torpe. Confunde continuamente las palabras y Apolo le reprende por ello. Cuando Bato le llama Señor Pollo, el dios le dice:

Camina, ignorante, y dime,
antes que Fitón se oculte,
dónde le tengo de hallar (vv. 383-385)

Como la mayor parte de los personajes secundarios en la comedia mitológica lopesca, asume también, como personaje más contemporáneo y no lastrado por un *pasado* mitológico, una importante función actualizadora de la fábula. Bajo la apariencia del miedo y de la gracia, da su primer repaso a vicios sociales muy reprobables:

FEBO

Quiero que seas testigo
de que la sierpe maté.

BATO

Sin verlo lo juraré
y sin que vaya contigo,
al uso de la ciudad,

adonde hay tantos que juran,
que escriben y que procuran
lo que nunca fue verdad (p. 701-707).

Ya ha expresado antes Bato, en la descripción de Fitón, su opinión sobre los sastres. Ahora parece cebarse con los letrados. En la crítica parece leerse entre líneas una referencia al tópico *Menosprecio de corte / alabanza de aldea*, que no es ni mucho menos nueva en Lope –ni en el teatro áureo– y que aparece más desarrollado en *La bella Aurora*.

En su conversación con Cupido continúa perfilando su carácter socarrón:

CUPIDO
¿Cantáis vos?
BATO
Muy mal.
CUPIDO
¿Saltáis?
BATO
Mucho peor.
CUPIDO
¿Hacéis versos?
BATO
Sí, señor, pero son perversos.
CUPIDO
Pues, ¿cómo queréis ganar?
BATO
Porque como yo sabía
que lo peor se premiaba,
por lo mismo imaginaba
que el premio merecería (vv. 1118-1125).

Bajo su aparente ingenuidad hay un fino matiz de sarcasmo hacia la organización social, pero, a diferencia de otros personajes similares, en su caso sus críticas parecen provenir de tópicos manidos, más que de una reflexión personal⁴³⁹. No responde al personaje secundario habitual del resto de comedias mitológicas estudiadas. En realidad, es sólo un gracioso, como demuestra por activa y por pasiva en numerosas ocasiones:

BATO

Por Dios, Sirena, te ruego
que me defiendas.

SIRENA

¡El habla!

¡Cielos, qué animal tan fiero!
Sátiro o fauno, ¿qué quieres?
¿Tan presto te vengas, Venus?

BATO

Que no soy sastre ni macho.

SIRENA

¿Eres centauro?

BATO

¡Esto es bueno!

¿Yo cigarro?

SIRENA

Pues, ¿quién eres?

¡Ay, Dios!

BATO

Un lobo moderno,

439. Véase al respecto las luminosas páginas de Maxime Chevalier, *Tipos cómicos y folklore, siglos XVI-XVI*, Madrid, Edi-6, 1982. De especial interés en este aspecto son los dos últimos capítulos, dedicados respectivamente a la figura del pastor y a la del aldeano cómico, pp. 126-141.

que aun no estoy examinado.

SIRENA

¿Lobos? ¡Socorredme, cielos!

Venus le envía a matarme.

BATO

¿Qué vienes o qué embeleco? (vv. 2301-2311).

A Bato falta, por ejemplo, el carácter previsor y la capacidad de anticiparse a las desgracias que tiene, por ejemplo, Silvia. Ésta, al igual que Sirena, comprende muy bien desde el principio que la actitud de Dafne sólo puede acarrearle desgracias. Por eso ella es respetuosa con los dioses y, en las pocas palabras que cruza con Venus, intenta dejarle claro que, aunque acompañante de Dafne, no comparte sus ideas acerca del amor:

Señora, aunque voy con ella,

no soy tan bárbara y loca.

Suplícole que me tenga

en posesión de mujer

para cuando me acontezca;

y sepa Su Majestad

que en ninguna cosa llega

a ser más mal empleada

que hermosura en mujer necia (vv. 609-617).

Del resto de personajes con alguna incidencia directa en la fábula sólo faltan por comentar Peneo y Liseno, los padres de Dafne y Sirena, respectivamente. Del Peneo original mantiene Lope su aspecto físico, que utiliza para explotar uno de los efectos espectaculares de la obra, y poco más. Los pocos rasgos del Peneo clásico han desaparecido. En tanto que aquél comprendía y aceptaba la decisión de su hija de permanecer célibe, éste no puede dejar de

responder a sus pretensiones llamándola repetidamente ingrata, ingrata al bien natural de su belleza desperdiciada en los montes, tras las fieras. Peneo es en *El amor enamorado* un personaje ofendido, mientras que la breve aparición de Liseno muestra a un padre triste por la desaparición de su hija, tan triste que su amor paterno entenece a los dioses Diana y Febo. A ambos personajes les piden la mano de sus respectivas hijas, pero sólo sus pretendientes humanos, no los dioses. No sería difícil entender este detalle como una implícita defensa de los casamientos entre iguales⁴⁴⁰.

440. Hay que recordar que los matrimonios entre personas de distinto rango social no se dan nunca en las comedias mitológicas salvo como un fracaso, como en *Adonis y Venus*. En el resto de los casos en los que se esboza la posibilidad, ésta es siempre abortada, de un modo u otro, antes de plantearse: Aristeo y Eurídice en *El marido más firme*; Perseo y Floris en *La bella Aurora*, Céfalo y Aurora, en la misma.

8.- CONCLUSIONES

Si con respecto a *La bella Aurora* se afirmaba que Lope de Vega había alcanzado la cima de la exégesis mítica, al conseguir construir una trama mitológica sólida a la vez que completamente contemporánea, con *El amor enamorado*, el dramaturgo consigue dar la vuelta de tuerca que le faltaba en este campo: la creación mítica.

Evidentemente uno de los aspectos que más poderosamente llaman la atención en esta comedia es la creación de una fábula completamente nueva, sin conexión directa con ningún mito clásico. No se puede estar completamente de acuerdo, por tanto, con la afirmación de Wooldridge, en el sentido de que

The plot of *El amor enamorado* consist of two main actions, one mythological (Febo/Dafne), and the other pastoral (Cupido/Sirena)⁴⁴¹.

Aun admitiendo el hecho de que lo pastoril impregna toda la comedia, como ocurre en otros dramas mitológicos –por otra parte–, hay que defender que la diferencia no se puede establecer entre pastoril y mitológico, pues ambos asuntos son mitológicos. El de Cupido y Sirena, a pesar de ser inventado ha sido cuidadosamente construido, manteniendo gran parte de los ingredientes que conforman el relato mitológico:

- Presencia de dioses y humanos.
- Conflictos amorosos entre ellos.

441. *Op. cit.*, p. 17.

- Metamorfosis o transformaciones.
- Sucesos sobrenaturales.
- Revelación del poder de los dioses y de los mecanismos de defensa de los mortales.
- Atributos originales de los dioses, etc.

La de Cupido/Sirena es, sin lugar a dudas, una fábula mitológica, inventada, pero fábula mitológica. No es otra cosa que el punto final de la evolución del dramaturgo madrileño en el tratamiento del mito. Si con *La bella Aurora* Lope ya dominaba el mito, con *El amor enamorado* lo ha traspasado, ha creado mitología de su propio cuño.

La historia de Sirena y Cupido tiene, además, muchas conexiones con otras fábulas mitológicas reales. El rapto de Sirena⁴⁴², el dios que pretende utilizar su poder para enamorar a la mortal⁴⁴³, la fidelidad del mortal a sus convicciones a pesar de la seducción de lo divino⁴⁴⁴, la arbitrariedad y crueldad de las decisiones divinas... En definitiva, todos los elementos centrales de la fábula de Sirena y Cupido tienen su correspondiente reflejo en mitos grecolatinos originales, lo cual no hace sino reforzar la idea de que Lope de Vega, a estas alturas de su vida, conoce tan bien la mitología y su funcionamiento interno, que se atreve a dejar su propia impronta en la tradición mítica, volviendo

442. Muchos personajes mitológicos, humanos, fueron raptados por dioses: Gamedes por Júpiter, Céfalo por Aurora, la ninfa Flora por el dios-viento Céfito, Clíto también por Aurora, el argonauta Butes por Venus, etc.

443. Todos los grandes dioses tienen en su haber el mérito de haber seducido mortales. Júpiteres, probablemente, el más prolífico en este sentido, pero también Apolo, Venus, e incluso la propia Diana, paradigma de la castidad y del rechazo del hombre, tuvo amores con Endimión, como se ha indicado en varios lugares de este trabajo.

444. Céfalo rechazó los amores de Aurora; Ulises los de Calipso y Circe, que también fue rechazada por Glauco, a la vez que su amada hacía lo propio con Neptuno; Citerón rechazó a Tisífone, una de las Erinias; Euforión a Zeus, etc.

a demostrar que sólo un tratamiento libre del mito, que no lo enclaustra en sus circunstancias particulares y que permita su adaptación a circunstancias y momentos diversos, permite la verdadera transmisión mítica.

Tal actitud del dramaturgo en el tratamiento de la fábula no se demuestra tan sólo en la creación de la historia de Sirena y Cupido. También la fábula original, la de Apolo y Dafne, incluye una serie de elementos nuevos que la hacen más apta para el discurso dramático, como la potenciación del conflicto con Cupido y el dotar de causalidad a la muerte de Dafne, la metamorfosis de Apolo en ciervo, el agravio de Dafne a Venus...

Prueba también de esta libertad de Lope a la hora de tratar la materia mítica es su marcada preferencia por la indefinición o ambigüedad geográfica. Aunque la acción de la comedia se desarrolle en Tesalia, Lope tiene poco reparo en volver a hacer uso de la geografía fantástica y hacer que Cupido se sitúe en los jardines del Buen Retiro:

Aves enamoradas,
que destas selvas en el Buen Retiro
o solas o casadas,
no cantáis verso sin final suspiro (vv. 1932-1941),

contribuyendo así, de forma decidida, a situar la fábula en el terreno de lo fantástico, de lo brumoso, cercano y remoto al mismo tiempo.

Los intereses de Lope al componer *El amor enamorado* son, en general, más ambiciosos que los que le movieron a componer el resto de las comedias estudiadas en este trabajo. Hay que llegar a esta conclusión partiendo de la base de que, por regla general, las comedias de corral suelen poner mucha más atención a los conflictos humanos, la acción suele ser más cohesiva y se vislumbran un

cuidado mayor por insertar en la obra determinados preceptos morales básicos. Por otro lado, las comedias palaciegas suelen basar su efectividad en un mayor rendimiento del aparato escénico y en la representación de sucesos espectaculares, pero el resto de las facetas del drama está más relajado, quizá por estar todo destinado a un público más entendido. Esta norma se cumple, en mayor o menor medida, con respecto al resto de obras estudiadas. Pareciera, sin embargo, que con *El marido más firme* Lope hubiese intentado dar lo máximo de sí al pretender, y conseguir, aunar un aparato escénico espectacular y la que es probablemente la acción más sólida de todas sus comedias mitológicas. Este interés se manifiesta desde el mismo inicio de la obra, momento en el que las dos tramas míticas comienzan a imbricarse de un modo tan íntimo que al final no se puede entender una sin la otra. Lejos estamos de las dos tramas paralelas que el autor presentaba en la temprana *Adonis y Venus*, en las que estos dos personajes poco o nada tenían que ver con la otra pareja protagonista, Atalanta e Hipómenes, unidos a los anteriores sólo por circunstancias coyunturales.

A pesar de la importancia de lo escénico, lo visual, lo espectacular, y a diferencia de obras como *El vellocino de oro*, este aspecto no compromete, sin embargo, un deseo expreso de construir una trama sólida y bien hilada, porque es sobre ésta sobre la que descansa realmente el peso de la comedia.

El público asistió, por otro lado, a un espectáculo singular, pero no exento, sin embargo, de una adecuación perfecta al sistema moral contemporáneo. Sin ser la moralización uno de los intereses principales del dramaturgo a la hora de componer sus comedias, bien es cierto que es inevitable reflejar el sustrato sociológico al que pertenece, en su obra. Ésta es un homenaje a la coherencia personal, pero también a la adecuación a unos determinados valores sociales. En un conflicto que mezcla a dioses y mortales enfrentados unos con

otros y entre sí mismos, sólo consiguen vencer aquellos personajes que se mantienen fieles a sí mismos y al tiempo que les ha tocado vivir. Pierden Febo y Cupido, que ponen todo el énfasis en intentar conseguir el amor a través sólo de su poder divino, pierde Dafne, autoexcluida del sistema social, ingrata e insolente con la divinidad, pero gana Sirena porque es la que mejor responde a su tiempo, a su sociedad, al tiempo en el que vive. Y lo que gana es precisamente, valga la paradoja, aquello que la ha hecho vencer. El matrimonio como medio y como fin. La obra es una defensa de un modelo social y de unas normas muy definidas, y el matrimonio planea sobre todos los conflictos, convirtiéndose al final de la obra en el único refugio seguro, a la vez que la única aspiración válida para lograr el éxito. Sirena desea el matrimonio, lo defiende y al final los dioses se ponen de su parte y se lo conceden. Otro tanto sucede con Silvia. Ambas se someten al orden social y natural, como afirma Irving P. Rothberg:

Está claro, por tanto, que Lope, aun siguiendo a su manera las líneas trazadas por Ovidio, infunde al mito un sentido ajeno al carácter de su fuente principal. En *El amor enamorado* la motivación y tonalidad dramáticas que conducen a la metamorfosis de Dafne constituyen una censura tragicómica de la mujer esquiva e ingrata [...] que se resiste a devolver a la naturaleza lo que le ha prestado ésta: el don de la hermosura que asegurará la continuación de la especie. Aparte del uso de la fábula como base de la seudomitología del tercer acto, Lope se aprovecha de ella para subrayar una creencia muy arraigada en el pensamiento del siglo XVII, es decir, el deber de las mujeres (y los hombres) de someterse al orden natural y divino de las cosas⁴⁴⁵.

445. *Op. cit.*, p. 99.

Por todo lo anterior hay que concluir diciendo que la última comedia mitológica de Lope de Vega, probablemente también la última de sus comedias en general, es también una de las más perfectas, mejor acabadas y más sólidamente construidas a partir, precisamente, de un breve mito episódico revestido de toda una compleja estructura dramática.