

CAPÍTULO 9

CONCLUSIONES GENERALES

Es necesariamente difícil hacer una recopilación en profundidad de todos los aspectos en los que se basa la lectura lopesca del mito. Por ello, a continuación, se va a hacer un análisis conjunto de determinados aspectos generales a través de los cuales se puede establecer cuál es la mirada precisa de Lope hacia el material mítico, qué uso pretende dar al mismo y cuáles son los resultados efectivos de dicho uso. Estas conclusiones son, por definición, breves ya que no pretenden en ningún caso repetir lo ya expresado en las conclusiones particulares incorporadas a cada capítulo. De aquéllas y de las siguientes páginas, que aportan únicamente una síntesis de elementos comunes a todas las obras, habrá que extraer el sentido general de la construcción lopesca del mito.

Uno de los grandes apartados a partir de cuyo análisis se puede calibrar el peso de la modificación lopesca del mito es el tratamiento de los personajes. El uso y caracterización de los personajes originales del mito, la inclusión de personajes nuevos (mitológicos o

no) y, principalmente la interrelación entre ambos tipos de personaje nos pueden dar sugerentes ideas para comprender en todo su alcance el mundo mitológico del Fénix.

En concreto llama poderosamente la atención el proceso de caracterización del héroe en la comedia lopesca. Tal y como apunta Michael Kidd⁴⁴⁶ se puede observar cierta tendencia recurrente a modificar en cierto modo el carácter del personaje principal de la fábula hacia lo negativo, especialmente en comedias como *La fábula de Perseo*, *El laberinto de Creta* o *El vellocino de oro*. En una inclinación, que podríamos llamar, hacia lo antiheroico, a menudo los héroes, en manos de Lope se desdibujan, pierden algunos de los atributos, y –en la mayoría de los casos por comparación con otros– se hacen “peores”, se vuelven antihéroes. Son significativos los casos de Perseo, Teseo y Jasón, aunque en menor medida. En todos el esquema se repite. El héroe, positivo sin ningún género de duda en la tradición mitológica anterior, se ve abocado en manos del Fénix, a realizar acciones que están muy por debajo del nivel social a que pertenecen, nivel social que lleva aparejadas una serie de virtudes morales. A menudo estas acciones ya las realiza el héroe en la fábula original. Con gran maestría, lo que hace el autor madrileño es variar levemente el sesgo de las mismas o la actitud del resto de los personajes. Por ejemplo: las dos acciones que caracterizan durante toda la tradición la vida heroica de Perseo son:

- a. la muerte de Medusa
- b. el rescate de Andrómeda.

Ambas acciones, en efecto, las podemos encontrar en la obra lopesca. Sin embargo el sesgo particular que le ha aplicado Lope ha sido el de restar maldad a Medusa y dejar sin contenido su muerte. Si en la fábula original Perseo mata a un horrible monstruo, en la obra

446. Art. cit., pp. 21-36.

de Lope la asesinada es una bellísima mujer cuyo sólo pecado ha sido ofrecerse a sí misma y su reino al propio Perseo. Éste en pago la mata; sólo hay un tímido intento por parte del autor de justificar este asesinato ateniéndose al recurso de la alegorización, harto infrecuente en Lope y que, desde luego, en este caso parece bastante débil como argumento para el asesinato. El hecho de que Medusa se presente ante Perseo como la alegorización del vicio no parece razonamiento suficiente para su desmesurada reacción. Si la muerte de Medusa ya estaba en la tradición precedente, justificada perfectamente por ser un monstruo asesino, ¿por qué entonces Lope elimina sutilmente las características negativas del personaje dejando conscientemente sin objeto su muerte? En cierto modo este caso es paralelo al de Atlante. También, como en la tradición original del mito, rechaza éste ofrecer hospedaje a Perseo pero, a diferencia de sus fuentes originales, el Atlante de Lope lo hace sin violencia. Simplemente invita educadamente al héroe a marcharse y éste, sin mediar apenas palabra, lo convierte en piedra con la cabeza de Medusa. Estamos ante uno de los ejemplos de la exégesis mitológica de Lope. La humanización del héroe, que pasa en esta ocasión por la eliminación de sus características más heroicas, su degradación o, al menos, la relajación de las virtudes inherentes a su estado social. Como se ha advertido en los diferentes capítulos este proceso es similar en Teseo, donde el doble rapto de Ariadna y Fedra incluye un elemento nuevo en el mito que contribuye a su degradación moral y, aunque en mayor medida, en Jasón. Éste héroe, más cercano al mito original y, portanto, menos modificado que el resto, no está especialmente caracterizado por Lope. En cambio, la única acción legendaria que realiza en toda la obra, el vencimiento de los monstruos que le impiden acceder al vellocino, no es una acción suya, sino que está asistido en todo momento por los hechizos de Medea. A esto habría que sumar el hecho de que su rapto de la hija del rey abre un caso de ofensa moral

que no se satisface en el contexto de la comedia –con un matrimonio, como suele ocurrir–.

Todo este proceso hacia lo negativo del héroe lopesco está asistido, además, de forma magistral con la aparición de un personaje (no perteneciente a la tradición del mito) que se convierte en el contrapunto de este nuevo antihéroe: su criado. Celio da muestras, como hemos visto en el capítulo correspondiente, de tener en muchas ocasiones más sentido común y mejor juicio que su propio amo. Entre Perseo y Celio se establece una relación similar a la que encontramos entre Fineo y Teseo. El criado no duda en ningún momento en reprochar a su amo su feo comportamiento al decidirse a abandonar a Ariadna en una isla, después de la ayuda que ésta le ha prestado desinteresadamente, traicionando incluso a su propio padre, Minos. La integridad de Fineo le pone a las puertas de la muerte cuando su propio amo, enfurecido, arremete contra él, espada en mano. Sin embargo el personaje también está adornado con la virtud de la lealtad y así, cuando Teseo vuelve a Lesbos, Fineo no duda en declararse el más fiel de sus criados, olvidando no sólo los reprochables actos de su amo, sino incluso su deseo de matarlo.

Es fundamental observar cómo los personajes secundarios sirvientes del protagonista se configuran en ambos casos para ejercer de contrapunto con un héroe que se demuestra mucho más humano que divino, demasiado apegado a las pasiones y que pareciera haber heredado de su ascendencia divina solamente la soberbia y la prepotencia. La virtud que se le supone al héroe por estado social, por nacimiento y por sus orígenes divinos es, paradójicamente, trasladada a su criado en varios casos, además de un buen juicio y una discreción que actúan no sólo en la configuración del criado, sino en la del propio héroe, por contraste u oposición al héroe. Otros personajes secundarios de la comedia también asumen este papel de contraste, como el Fineo de *La fábula de Perseo*, claramente negativo

en la tradición original, pero que ofrece pruebas de unos valores, como la fidelidad en el amor que no tenía en dicha tradición original. No se trata de que el personaje Fineo se convierta, efectivamente, en el verdadero héroe de la comedia lopesca; en realidad al final es perdonado por Perseo (lo cual no existe en la tradición original, pero sitúa al personaje dramáticamente por debajo de éste).

En los dos casos señalados los personajes secundarios se definen y definen al principal por sus propios comportamientos. Celio y Fineo, criados de Perseo y Teseo, se muestran juiciosos y responsables. Fineo es encargado por Teseo de la seguridad de Fedra y luego él mismo expondrá su vida para proteger a Ariadna. Su función no tiene, sin embargo, nada que ver con el amor, ya que ninguno de los dos quedará emparejado con personajes superiores jerárquicamente, sino con sus iguales.

En resumen, este comportamiento singular que muestran los héroes lopescos con respecto a sus originales grecolatinos está demostrando que, en Lope de Vega, la noción de héroe está notablemente modificada. El héroe aurisecular debe serlo dentro de los férreos cánones católicos o no será tal. Si en una cultura como la griega o la latina la homosexualidad o la pederastia no están ya prohibidas sino que son fomentadas como enriquecedoras del espíritu –el amor homosexual y con muchachos se considera mucho más puro y más conveniente que el marital, concebido sólo para la procreación– esa situación es impensable en el universo moral áureo. El caso de Orfeo es significativo. Ningún autor de los siglos XVI y XVII recoge su carácter de homosexual y pederasta tras la muerte de su esposa. A pesar de la similitud de las narraciones, están en juego sistemas morales y de pensamiento, concepciones de la vida completamente diversos. El Siglo de Oro español, católico como pocos, se parece, ideológicamente hablando, bastante poco a la Grecia clásica o a la Roma imperial. Lo maravilloso, por tanto, es

comprobar cómo el mito conserva esa magnífica capacidad de adaptación que lo hace válido en territorios conceptuales tan alejados. En claro contraste con el resto de las comedias, el Orfeo de *El marido más firme*, es, en todos los sentidos, un personaje positivo. Para ello ha tenido que sufrir una adecuada metamorfosis. Es, también, el héroe más alterado en sus características por Lope, lo que lo hace más contemporáneo que Teseo, Jasón o Perseo. Todos ellos, degradados moralmente o no, han sufrido una evolución importante que los hace, en gran medida, nuevos.

A tenor de lo dicho se puede ya comprender la gran relevancia que asumen los personajes secundarios, especialmente los criados, en la construcción del discurso mitológico lopesco. El criado es un personaje nuevo, creado por Lope en todos los casos. Como tal personaje nuevo su vínculo con la fábula original es mínimo. Apenas participa de los sucesos mitológicos más que en la medida de su servicio al personaje principal. Este hecho sitúa a estos criados en una privilegiada situación para ejercer de puente entre el pretendido momento cronológico en el que se desarrolla la acción, y el momento en que se escribe la obra o, lo que en estos casos es lo mismo, recupera el mito. Estos personajes puente suelen corresponderse con gente de clase baja, y bajo nivel cultural. Esta situación de puente les permite realizar una importante función contextualizadora se suele realizar a través de la burla, de la ironía, de la visión crítica, a veces ácida, de la realidad. Sus temas favoritos son la misoginia y el repaso de los defectos femeninos; los vicios sociales, como el frecuente recurso al poder degradador del dinero y al apego a los bienes tangibles. Suelen ser cobardes, pero fieles y poseen esa innata sabiduría popular que les sitúa mucho más cerca de la vida que a los personajes a los que sirven. Advierten a éstos, a menudo sin que su consejo sea escuchado, de los peligros de las aventuras que emprenden o de la inconveniencia de determinados comportamientos,

de modo que esa función actualizadora o *contextualizadora* se convierte en una clara desmitificación del mito clásico y, por extensión, una reconstrucción mítica según los cánones sociales de la época en la que viven. Perseo, Teseo, Jasón, Orfeo viven en una especie de limbo, en una tierra de nadie entre la remota era mítica a la que ya no pertenecen y un siglo XVII al que nunca podrán pertenecer por derecho. El criado, en realidad cualquiera de los personajes secundarios creados por Lope, son personajes nacidos en el Siglo de Oro, lo entienden mejor y están plenamente adaptados a su siglo, como demuestran los Fabios, de *El marido más firme* y de *La bella Aurora*, en sus conversaciones respectivas con Caronte y con el Gigante. La escena es paralela y el parlamento de los criados, de sorprendente similitud, mira hacia la sociedad contemporánea, no hacia aquella en que se desarrollan las aventuras de sus señores.

Aparte de héroes y criados hay otros personajes que presentan trayectorias paralelas en varias obras diferentes. Es el caso, por ejemplo, de determinados personajes femeninos cuyas funciones se repiten significativamente. A Lope pareció gustarle (por su recurrir en la peripecia) el pasaje clásico de la heroína que ayuda al extranjero a costa de la traición a los suyos. Aparece en *El laberinto de Creta*, donde Cila asesina a su padre para entregar su reino a Minos; en la misma obra nos encontramos a las dos hermanas, Ariadna y Fedra, abandonando al propio Minos por el extranjero Teseo y en *El vellocino de oro*, donde Medea ayuda a otro extranjero, Jasón, y se escapa con él. Todos estos ejemplos sirven de excusa para mostrar de forma patente la innata tendencia femenina a la traición y por ello son reprendidas. Esta clásica posición misógina se expresa, asimismo, con respecto a otras heroínas cuya falta no ha sido la traición, sino la ofensa a la divinidad. Eurídice, en *El marido más firme*, Atalanta –en *Adonis y Venus*– o Dafne, en *El amor enamorado*, representan una exagerada confianza en sí mismas y una actitud demasiado desafiante

con respecto a la autoridad. Todas ellas son castigadas con la muerte o la metamorfosis. Curiosamente, incluso la metamorfosis de Dafne, que no es sino un amparo divino para la heroína en la tradición original del mito, se convierte, a través de la modificación lopesca del sentido del mito, en un castigo a su soberbia, su falta de discreción y su alejamiento de las normas sociales con respecto al matrimonio, único refugio adecuado para la mujer en el universo ideológico del XVII. Sirena, en *El amor enamorado*, personaje creado por Lope, sí adecua su comportamiento a las normas sociales y por eso no es castigada; por eso sobrevive al acoso del dios –Cupido– mientras que su compañera, a pesar de contar inicialmente con la protección de Diana, se enfrenta sola a sus peligros y sucumbe a ellos.

Precisamente la defensa de la institución matrimonial se muestra, a través de varios procedimientos diferentes, argumento frecuente en las comedias estudiadas. Claramente se convierte en tema central de *El marido más firme*, donde la fidelidad amorosa de Orfeo es conveniente modificada para presentarla como fidelidad matrimonial y las características, positivas, de misoginia y defensa de la homosexualidad y pederastia, son completamente eliminadas, en aras de construir un personaje nuevo, un nuevo Orfeo, representante de esa defensa marital. Otro tanto sucede con Sirena, ésta completamente original de Lope, que –como ya se ha dicho– se salva gracias a su defensa del matrimonio. Es el matrimonio el que exime de culpa a Teseo ante Minos, ya que se ha casado con Fedra. Pero incluso su otra ofensa, el rapto y abandono de Ariadna, también son subsanados por medio de las bodas de ésta con su anterior novio, Oranteo. En cierto modo también es la justificación moral de Jasón, en *El vellocino de oro*, cuya boda con Medea no se produce en escena, pero queda prometida; y la de Perseo, que parece quedar moralmente a salvo de sus actuaciones anteriores por su matrimonio con Andrómeda.

Siguiendo con el análisis amplio y general de los personajes, pero abordando ahora el de las figuras divinas, habría que prestar atención al jugoso tema de los castigos y sus causas. Suele ser recurrente el castigo de un crimen o afrenta graves con la conversión en animal o la muerte, no en vano la fuente general de todas las comedias es una obra dedicada fundamentalmente a las metamorfosis. Hipómenes y Atalanta en *Adonis* son convertidos en leones por ofender a Venus. Frondoso es visto como animal por tratar de engañar a Apolo (pero su pena es reversible ya que no lo consigue y no es tan grave como la ofensa de Hipómenes y Atalanta). En *El laberinto de Creta* Cila es convertida en ave por haber asesinado a su padre y entregado su ciudad. Dafne es convertida en laurel. Adonis es convertido en anémona como castigo a Venus, que ha subvertido el sistema social al establecer una unión desigual. Ariadna es castigada mediante el abandono de Teseo...

En la mayoría de los casos el verdadero castigo incide en la idea de perder la condición humana, ya que ésta, de un modo u otro, no ha sido respetada por los *pecadores*. Parece como si fuera un castigo a la no valoración de la condición humana (o la adecuada condición social) y el castigo parece, en todos los casos, estar en consonancia con ese no respeto de la condición humana. Si Hipómenes y Atalanta se han comportado como animales, dejándose llevar por sus pasiones, serán castigados, siendo aquello que ellos mismos han sido. No hay más castigo que enfrentar a cada uno con lo que es. Especialmente significativo es el caso de Cila, cuya pena finalmente se reduce a dejarla sola con su pecado, a no alejarla de él, siendo la locura sólo una consecuencia posterior y lógica.

En estos casos es donde más claramente se observa la función moralizadora del mito no sólo en Lope, sino en la exégesis mitológica áurea. Lope no es un autor que se caracterice especialmente por su intención moralizadora, pero como representante fiel de su época, de

su momento histórico, no puede dejar de reflejar en sus obras esa época, ese momento histórico y las condiciones morales que lo caracterizan. Cada pena es castigada, sin remisión. Las palabras de Cila a Minos, en *El laberinto de Creta*, como parte de su maldición son bastante reveladoras:

No se cuente de ninguno
la ofensa que de ti cuenten;
todos los hombres se afrenten
de que cupiese en alguno.
No se acompañen de ti
por hombre que mereció
tener mujer que llegó
a despreciarse de sí (pp. 57b-58a).

La mujer que «llegó a despreciarse de sí» es Pasife, que rebajó su condición humana, despreciándola, al tener relaciones sexuales con un animal.

Los castigos, aunque con menor rigor, también se aplican a los dioses que no asumen su superioridad jerárquica, respaldando ésta con la esperable superioridad moral. Venus ve castigado su comportamiento licencioso en *Adonis* y *Venus* mediante la pérdida de su amante. Cupido, que actúa con extrema crueldad hacia su madre en la misma obra, recibe en ella un castigo casi testimonial, la picadura de la abeja, pero cuando despliega sus artes contra Apolo en *El amor enamorado* es castigado por Diana y Apolo, infundiéndole una pasión irresistible por Sirena. Dicha pasión, además, no se podrá ejecutar porque el propio padre de los dioses, Júpiter, se encarga de que el dios del amor no cumpla sus objetivos.

En muchos casos el castigo divino, en algunos casos justicia poética que no se expresa a través de ningún personaje concreto, son el resultado de promesas incumplidas, un elemento bastante

recurrente en las comedias estudiadas, presente ya en gran parte de las fábulas originales, como la que sigue sobre la picadura de la abeja, sintetizada por Lope del siguiente modo:

Aquel alado niño, aquel gigante,
alma del mundo y de su peso Atlante,
hirió de amor a Júpiter un día;
el dios sintió la flecha y osadía
y deseó pagarse,
que, aunque era dios, trataba de vengarse:
pues, como fuese libre de cautela
Amor, con otros niños a la escuela,
y quisiese coger miel, atrevido,
de un nativo panal a un corcho asido,
picándole una abeja
dio voces a su madre, a cuya queja
alegre vino Júpiter vengado
y a la abeja, contento,
del dulce atrevimiento
le concedió que, en selva, monte o prado
pudiese libremente
república tener y presidente,
y que fuese, en los labios
de los que nacen para grandes sabios,
símbolo de la Ciencia⁴⁴⁷.

Dentro del continuo rehacer del dramaturgo, Teseo hace a Ariadna, en *El laberinto de Creta*, una promesa de matrimonio que no cumplirá, mientras que la desgracia de Minos muy bien pudiera entenderse como castigo a la promesa hecha a Cila, consciente en el momento de realizarla de que no iba a ser cumplida. Invención de

447. *La vega del Parnaso*, Madrid, 1637, fol. 231.

Lope es la que aparece en *Adonis y Venus*. Hipómenes hace a Venus la promesa de ofrecerle un sacrificio a cambio de su victoria sobre Atalanta, promesa que no será cumplida y será la causa primera de su desgracia. Son solamente algunos ejemplos de un recurso frecuente en la mitología clásica al que Lope da un sentido nuevo en sus dramas. En el segundo caso se inventa la formulación de la promesa para simplificar la escenificación de la venganza de Venus, en el primero se entroncan dos hechos en principio independientes para aportar un elemento de cohesión interna de la obra. En ambos es, nuevamente, un elemento mitológico del que el dramaturgo hace libre uso a la hora de interpretar la fábula.

Una atribución clásica de los dioses o de su entorno que parece tener gran interés para Lope es la emisión de oráculos. En muchos casos se mantienen, como en *La fábula de Perseo* o en *Adonis y Venus*, en otros casos se eliminan por razones dramáticas o se modifican. Pero la innovación lopesca más interesante en este sentido es la inclusión de oráculos *oficiosos* por parte de personajes que, inicialmente, no debían tener la facultad de emitirlos. Son los personajes, secundarios o no, que advierten de las consecuencias funestas de determinadas acciones o comportamientos. Aparecen en *El marido más firme* o en *El amor enamorado*, pero no exclusivamente. En términos generales habría que incluir esta cuestión en la más amplia de porqué se ve Lope en la necesidad de anticipar sistemáticamente las desgracias venideras de los personajes protagonistas. La respuesta a esta cuestión, como también a la de porqué se alteran determinados aspectos de los mitos de forma casi arbitraria o, más importante aún, porqué determinadas fábulas presentan aparentes lagunas o se elimina información a veces fundamental para entender el completo desarrollo del mito, nos lleva a cuestionarnos si la cultura mitológica de la Edad de Oro, en general, no estaría en la base de dichas modificaciones. Dicho de otro modo,

a la vista de la exégesis lopesca del mito, incluyendo no sólo la lectura exclusiva de cada fábula en particular sino también la profusión de referencias mitológicas marginales muy poco explícitas son una razón para pensar que el público de los siglos XVI y XVII, en general, poseía suficiente información de las fábulas como para entender las alusiones indirectas, para comprender las modificaciones profundas de las fábulas –que en muchos casos apuntan directamente a una respuesta directa del espectador–. Se encuentran repartidas por las comedias estudiadas muchas alusiones breves e incompletas a mitos que no pueden ser comprendidas más que supliendo las lagunas que el poeta conscientemente deja con el conocimiento propio. Un solo ejemplo, pues en los análisis individuales se han hecho más referencias, puede servir para ilustrar este hecho. Fineo, en *El vellocino de oro*, lanza el siguiente comentario:

Detén las plantas crueles
porque no haya dos laureles,
pues no hay más de un solo sol (p.113a),

que no tiene sentido más que con el conocimiento previo del mito de Dafne y Apolo, conocimiento que permite al autor suplir mucha información, presentar las comedias *in media res*⁴⁴⁸, y le obliga, al mismo tiempo, a establecer la intriga de los mismos no en la resolución de los conflictos, ya conocida, sino en otros aspectos. Es frecuente la anticipación velada de lo que deberían ser sorpresas en el medio teatral, a menos que el autor esté seguro de que su público conoce la historia y, por tanto, no sea necesario el recurso de la sorpresa, debiendo entonces ponerse mayor énfasis en la adición de

448. McGaha, en su artículo «*El marido más firme y La bella Aurora...*», p. 433, sostiene esta idea, la misma que defiende a lo largo de su edición de *La fábula de Perseo*.

personajes y conflictos nuevos o en la «representación» del hecho en sí, en la espectacularidad del mismo, especialmente en las comedias palaciegas, donde los recursos espectaculares suponen el interés fundamental de la representación (*La fábula de Perseo, El vellocino de Oro, Adonis y Venus, El amor enamorado*) en contraste con las obras destinadas a su representación en los corrales (*El laberinto de Creta, El marido más firme o La bella Aurora*). La escasez de recursos espectaculares, apariciones, descendimientos y demás técnicas escenográficas en estas últimas contrasta con el despliegue de tramoya y recursos visuales y sonoros que se exhibiría en las primeras. Este aparato espectacular suplía sin ningún tipo de pudor elementos tan importantes en comedias de corral como el conflicto de honor o la misma unidad de la trama, criticada en varias ocasiones por Menéndez y Pelayo en sus introducciones a las obras mitológicas. Corral y palacio exigían espectáculos diferentes y Lope ofrecía a ambos auditorios el producto escénico requerido en cada caso. No es que la falta de unidad de la obra fuese un intento expreso y consciente del autor para marcar el tono de la misma como afirma Giuseppe Grilli⁴⁴⁹; sencillamente no era la finalidad primordial de *Adonis y Venus*, como no lo era tampoco la de *El vellocino de oro*, magnífico espectáculo panegírico de Felipe IV, o del resto de dramas palaciegos.

Hay otros aspectos, sin embargo, que sí son comunes a todas las comedias estudiadas y que forman parte, en términos generales, de la lectura lopesca de la fábula mitológica, independientemente del género en que se vierta. Las referencias mitológicas marginales, por ejemplo, tienen la función de *arropar* el mito en cuestión y no suelen provenir de las fuentes consultadas por Lope, sino que éste las incluye de su propia cosecha. La cita mitológica ayuda a construir un

449. Art. cit, p. 134.

universo mitológico en el que la comedia en cuestión encuentre convenientemente sus hitos referenciales. Del mismo modo, puestas en boca de personajes pastoriles creados por Lope, no mitológicos, los sitúa más claramente dentro de una trama de Arcadia «mítica» por la que los dioses de la Antigüedad pueden pasearse con cierta *naturalidad*. Todo este universo propio referido no tiene que coincidir exactamente, y no lo hace de hecho, con el universo mitológico original. Prueba de ello es la libertad de Lope a la hora de retratar la geografía mítica y pastoril. En el dramaturgo madrileño se encuentra –por otro lado– un patente interés por generalizar. Presta poca atención a la exactitud de los datos, sacrificados en favor de la necesidad de aportar un referente espacial conocido y cercano conceptualmente al receptor. Lope recurre con frecuencia a lugares sobradamente conocidos, como Arcadia, Lesbos y Grecia –como reino–, Atenas, etc, aunque eso signifique sacrificar la topografía original, eliminando las localizaciones originales de las fábulas. En algunos casos esta tendencia se podría interpretar como un error en la consulta de las fuentes. En *El vellocino de oro*, el autor equivoca, tomándolos de Bustamante tal cual, las referencias a las hazañas de Hércules. Le hace participar en la caza del jabalí de Calidón y sitúa al famoso león de Nemea en Arcadia. Pero esto no es más que la sustitución de la primera referencia topográfica –menos conocida– por la segunda, evidentemente más famosa y con mayor valor referencial para el espectador.

En el mismo sentido habría que interpretar el tratamiento de los tiempos míticos. Éstos son intencionadamente ocultos, imprecisos. Se acercan las distancias cronológicas, cuando éstas son de muchos años, pero luego se omite cualquier referencia explícita, de modo que el tiempo, de modo análogo al lugar, se queda en las comedias estudiadas en una indefinición bastante adecuada a la especificidad de los sucesos representados. La inherente vaguedad del mito

impregna, en Lope de Vega si cabe más que en los mitos originales, todas las referencias y todos los aspectos de la interpretación.

Entre los planteamientos iniciales del presente trabajo no se encontraba el establecer un estudio de las fuentes directas de Lope a la hora de construir las comedias estudiadas. El estudio de la interpretación lopesca del mito, establecer la influencia del contexto social, de las motivaciones personales, literarias, morales a la hora de trabajar el material mitológico era el objeto fundamental de esta tesis. La misma acotación de las obras destinadas a ser analizadas (de las ocho comedias mitológicas se eligieron siete inspiradas en las *Metamorfosis*) parecía apuntar a Ovidio y en este sentido han interpretado estas comedias muchos de los estudiosos que a ellas se han acercado. El proceso de trabajo, la búsqueda de materiales, la consulta de fuentes llevó, sin embargo, a hacer sobre esta cuestión un análisis particular. Ovidio está, efectivamente, de modo subyacente en todas las comedias estudiadas. Sin embargo, después del trabajo realizado se puede afirmar que no hay ningún caso en las comedias estudiadas que permita identificar a Ovidio como fuente *directa*. Para componer ninguna de ellas tuvo que ir Lope al original latino, mientras que en la composición de todas ellas se puede afirmar sin ningún género de duda que tuvo obligatoriamente que leer a Bustamante. Su traducción de las *Metamorfosis* fue la fuente directa para la composición de todas las comedias estudiadas. En algunos casos se puede adivinar la consulta de la obra del giennense Juan Pérez de Moya, pero su presencia es más difusa, se observa en datos sueltos y referencias en algunos casos marginales. El autor santanderino está, sin embargo, en la base primera de las siete comedias aquí recogidas. Aun su uso de esta fuente fue, en cualquier

caso, bastante libre y a las lecturas de Bustamante Lope añadió numerosas adiciones y ejerció modificaciones notables –eliminando, por ejemplo, casi todas las interpretaciones alegóricas añadidas por el santanderino como apéndice a su traducción–. Y es que, incluso admitiendo las repetidas alusiones en la obra de Lope y en las de otros autores, a su dominio en la lengua de Cicerón, aunque sólo fuese por comodidad y rapidez en un autor de producción tan extensa (que escribió mucho y deprisa) a Lope le era mucho más fácil echar mano de traducciones, de esta traducción, en concreto, que además contenían, por haberse realizado en el momento en el que se realizaron una gran dosis de moralización, amén de una actualización consciente de elementos, alusiones o referencias difíciles de entender ya en el siglo XVI. Con Bustamante Lope no soluciona sólo el problema del idioma. Además de acceder a sus fuentes de modo directo, las fábulas de ellas extraídas ya son, en el momento de asimilarlas el dramaturgo madrileño (probablemente en sus primeros años escolares), más contemporáneas, más fáciles –por tanto– de verter en un esquema dramático. Bustamante construye, a partir de las *Metamorfosis* ovidianas, un relato narrativo más coherente, menos poético, pero más cohesionado; completa las referencias y alusiones de Ovidio, desarrollándolas, ordena las fábulas deshaciendo –en algunos casos– complejas estructuras del sulmonense impuestas por el carácter lírico de la obra y, finalmente, actualiza convenientemente el mito y lo hace material perfectamente compatible con las coordenadas morales de su época. El santanderino es un humanista que hace gala de tal, es culto, consulta otras fuentes y no se limita a Ovidio. Por encima de la pretensión de fidelidad al original está la de ofrecer la mayor información posible. Todas estas características se convierten en ventajas adicionales para Lope a la hora de construir sus comedias y se reflejan de modo patente en las mismas.

Valgan estas líneas para desterrar la errónea opinión, y sin embargo sostenida durante años, de que Lope lee a Ovidio y de él saca sus argumentos, y para defender que, en la gran mayoría de las ocasiones, su acercamiento a la mitología disponía de materiales y recursos de referencia mucho más accesibles.

Tras esta reflexión, y como epílogo de este trabajo hay que responder a la complicadísima pregunta, subyacente a lo largo de todas estas páginas de cuál es, en general, la interpretación lopesca del mito clásico en los dramas estudiados. Difícil de responder porque el mismo mito lleva inherente el carácter de lo inaprehensible. Los mitos «sugieren, pero no dan, explicaciones de misterios divinos y humanos [...] En la era cristiana los mitos ni son sagrados ni pertenecen a nadie. Deparan a la vez una oportunidad y un desafío al dramaturgo, quien puede tomarse las libertades que quiera con ellos, comprimiéndolos y modificándolos a su voluntad»⁴⁵⁰.

Esa libertad de la que habla Wardropper es una de las más importantes conclusiones que se pueden extraer del presente trabajo. El mito es plenamente modificable en función de las necesidades creativas del autor; eso lo hace igualmente válido en sistemas de pensamiento radicalmente diferentes. Lope demuestra no tener ningún débito con la tradición del mito y éste se convierte exclusivamente en una herramienta para la expresión dramática. El autor demuestra su maestría a la hora de establecer una perfecta sintonía entre los elementos mantenidos de esa tradición y los creados por él mismo. Lope usa sus fuentes con una intención expresa de cargarlas con un sentido nuevo, propio. La moralización, aparte de como impuesto inherente a la creación literaria y artística del XVII, no es una de las finalidades principales a la hora de rescatar el mito

450. Prólogo de Bruce Wardropper a la edición de McGaha de *La fábula de Perseo*, *op. cit.*, p. vii.

en Lope de Vega. El sentido propio del mito en Lope ya se ha expresado en múltiples lugares a lo largo del presente trabajo; la intención que subyace en todas y cada una de sus comedias es la humanización y el recreo de conflictos humanos. La fábula mitológica de inspiración ovidiana, conforme avanza el tiempo desde *Adonis y Venus* hasta *El amor enamorado* se pone cada vez más al servicio de esta finalidad última. Interesan más a Lope, como interesaban ya más a Bustamante, los valores humanos de sus personajes que la recreación de las divinidades paganas, las hazañas heroicas. Finalmente (como no podía ser de otro modo) el amor, la firmeza en los sentimientos, las relaciones humanas y, sobre todo, el mundo que le rodea, la sociedad de su tiempo, son lo que verdaderamente quiere expresar Lope y, expresa, a través de su «lectura» de los mitos.