

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

El Lope mitológico: estudio de *El marido más firme* y *El amor enamorado*

Autora: Andrea De la Rosa Hernández

Tutor: Jorge García López

Grado en Lengua y Literatura españolas

Facultad de Letras

Departamento de Filología y Comunicación

UNIVERSIDAD DE GERONA

Curso académico: 2020/2021

Gerona, junio de 2021

AGRADECIMIENTOS

A todos los docentes que han pasado por mi vida estudiantil, sobre todo a aquellos que han ocasionado que hoy esté donde estoy.

A mi tutor, Jorge García, por toda la ayuda que me ha ofrecido durante la realización de este trabajo.

A la Universidad de Gerona y, en particular, a la Biblioteca del Barri Vell, por facilitarme los materiales que necesitaba para la elaboración de este estudio.

A mi familia y amigos, por todo el apoyo y amor incondicional que me han brindado no solo durante esta etapa, sino a lo largo de estos cuatro años. Sin vosotros no sería quien soy, gracias por hacerlo posible.

ÍNDICE

Introducción	pág. 3 a 4
La figura del <i>Fénix</i> : vida y obra	pág. 5 a 8
El teatro de Lope de Vega: introducción a las comedias mitológicas	pág. 8 a 15
Datación de las comedias mitológicas	
<i>El marido más firme</i>	pág. 16
<i>El Amor enamorado</i>	pág. 16 a 17
Estructura de las comedias	pág. 17 a 21
<i>El marido más firme</i>	pág. 21 a 25
<i>El Amor enamorado</i>	pág. 25 a 29
Fuentes de las comedias mitológicas	pág. 29 a 31
<i>El marido más firme</i>	pág. 31 a 35
<i>El Amor enamorado</i>	pág. 35 a 42
Análisis temático y el <i>furor amoris</i>	pág. 42 a 44
<i>El marido más firme</i>	pág. 44 a 48
<i>El Amor enamorado</i>	pág. 48 a 52
Conclusiones	pág. 53 a 54
Referencias bibliográficas	pág. 55 a 57

INTRODUCCIÓN

La motivación para realizar este trabajo viene dada por mi pasión por la literatura, concretamente por la del Siglo de Oro español, período histórico en el que florecieron las artes y las letras. En ella descubrí varias cosas: en su poesía, una hermosa forma de expresar los sentimientos a la manera petrarquista y una perfecta práctica de los tópicos literarios que se remontan desde épocas clásicas, a la par que el empleo de formas mucho más herméticas y retorcidas, estéticamente hablando, y temas con un cariz más existencial; mientras que en su teatro, una buena forma de entretenimiento para los contemporáneos de aquellos siglos, gracias a la constante renovación de la técnica dramática, llevada a cabo por uno de los autores que más despuntó en aquella época.

En la fractura con el mundo ideal renacentista entra en juego el llamado *Fénix de los ingenios*, el gran poeta y dramaturgo barroco Félix Lope de Vega, cuya obra acabó con los preceptos clasicistas y renovó por completo el teatro, creando un nuevo y revolucionario espectáculo para agradar aún más a las masas.

Para la realización de este estudio he consultado diversos libros y manuales de literatura de la mano de filólogos, críticos literarios y especialistas en literatura del Siglo de Oro, todos ellos mencionados en la bibliografía tal y como corresponde, en los que se recopila información acerca del teatro de Lope, lo que supuso su obra dentro del panorama teatral y a quienes sirvió de inspiración.

Este estudio se ha realizado de forma pautada, exponiendo primero ciertos conceptos de forma más general, y más adelante se ha ahondado en el tema central en cuestión. En primer lugar, se ofrece un resumen de las vivencias personales de Lope y un catálogo de sus obras más célebres, siguiendo un orden cronológico de los

acontecimientos. Asimismo, he tratado de aportar información detallada acerca de la datación de las comedias que he leído, así como de las fuentes en las que se inspiró Lope de Vega para componerlas, apoyándome en todo momento en destacados estudios elaborados por los mejores especialistas en la obra de este excelso autor. Muy a mi pesar, no he podido hablar sobre todos y cada uno de los asuntos que el Fénix trató en sus obras, pues hubiese sido una tarea titánica, así que decidí centrarme en sus comedias de asunto mitológico, debido a que la mitología grecorromana me fascina desde siempre. De la misma forma, considero que es muy importante darle la relevancia que se merece a este género literario, tan interesante y a la vez tan olvidado en lo que a la obra de Lope se refiere, así que este fue un motivo más que me impulsó a la realización de este estudio.

Además, como de sus tramas mitológicas se pueden extraer multitud de temas, personajes y mitos, tomé la decisión de centrarme en un tema, y tópico literario, muy del gusto de los espectadores de la época: el *furor amoris*, conocido comúnmente como la enfermedad de amor. Para hablar sobre este tópico he leído *El Amor enamorado* y *El marido más firme* (dos de las ocho comedias mitológicas escritas por Lope, cuya fuente es, fundamentalmente, Ovidio), obras en las que este aparece plasmado, y he elaborado una especie de guía de lectura en la cual presento el mito en cuestión, los personajes principales y el denominador común que encontramos en ambos textos: la locura que produce un amor intenso o frustrado, y lo que aquellos que lo sufren están dispuestos a hacer por la persona que aman.

LA FIGURA DEL FÉNIX: VIDA Y OBRA

Quisiera comenzar este apartado con la siguiente cita de Fernando Lázaro Carreter (1996: 31), pues resume a la perfección lo que el Fénix supuso, no solo en el panorama literario del momento, sino en la formación del carácter de la España de su tiempo: “A los hechos que vamos a conocer, antepongamos la conciencia de que su protagonista contribuyó decisivamente a la formación del espíritu de España y que nos legó imperecederos monumentos de arte”.

Lope Félix de Vega y Carpio nació en Madrid el 25 de Noviembre de 1562, siendo el cuarto hijo de una pareja de clase humilde conformada por Félix de Vega y Francisca Fernández Flores, que se sabe que eran oriundos de familia hidalga. Se conoce poco acerca de la infancia del célebre escritor, y los pocos detalles que tenemos son de carácter autobiográfico, en los que Lope describe una época feliz y muy abocada al estudio. Se sabe que vivió algún tiempo en Sevilla con su tío, entonces inquisidor, y hacia 1574 debió estudiar en los Jesuitas de Madrid. Más tarde entró en la Universidad de Alcalá de Henares, entre 1577 y 1581 o 1582, pero, al parecer, no obtuvo ninguna titulación.

Hacia 1580 Lope comenzó a destacar como poeta y dramaturgo, escribiendo obras como *Los cinco misterios dolorosos de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* o *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*. A Lope de Vega se le atribuyen alrededor de 3000 sonetos, tres novelas, cuatro novelas cortas, nueve epopeyas, tres poemas didácticos y varios centenares de comedias, y es por este motivo que recibió sobrenombres tales como *Fénix de los ingenios* y *Monstruo de la naturaleza*¹.

¹ En este sentido, cabría destacar lo vanidoso de este polifacético autor, cosa que probablemente le llevaría a exagerar el cómputo de su obra.

Fue en el año 1583 cuando Lope formó parte de una gran empresa bélica: se embarcó en la expedición de las Azores, y a su regreso se cree que empezaron sus amoríos con Elena Osorio, la *Filis* de sus obras poéticas. Esta apasionada relación duró aproximadamente cinco años, hasta 1587. Tras calumniar a Elena y su familia en unos libelos, en 1588 Lope se vio obligado al destierro de la corte, y se trasladó a Valencia². En este periodo se casó por poderes con Isabel de Urbina, llamada poéticamente *Belisa*, y se embarcó en la expedición de la Invencible.

Hacia 1590 Lope se traslada a Toledo con su esposa y entra al servicio del duque de Alba. Durante aproximadamente cinco años el matrimonio residió en Alba de Tormes, y es en este periodo en el que el Fénix escribe *La Arcadia*, su conocida novela pastoril. Muerta su esposa en 1594, se trasladó a Madrid tras recibir el indulto en 1595, y de nuevo mantuvo una relación con otra mujer: Micaela Luján, *Celia* o *Camila Lucinda*, con la cual tuvo cinco hijos, destacando Marcela y Lope Félix entre todos ellos. A pesar de esta relación, Lope se casó con Juana de Guardo en 1598, con la que tuvo varios hijos también.

En 1598 muere la reina doña Margarita de Austria, lo que llevó a Felipe II a ordenar el cierre de los teatros. A pesar de esto, Lope no abandonó su ocupación y se dedicó a completar o publicar algunas de sus obras, no necesariamente dramáticas: la primera obra que publicó fue *La Arcadia*, en octubre de 1598; a finales de ese mismo año vio la luz *La Dragontea*, poema épico en el que se narran los enfrentamientos entre los ingleses comandados por el célebre corsario Francis Drake y los españoles de la zona que actualmente ocupan Colombia y Panamá; pocos meses después *El Isidro*, un poema narrativo extenso que explica la historia de un famoso labrador venerado en Madrid como un santo; además, acabó de escribir *La hermosura de Angélica* y la

² El hecho de desterrarse en Valencia no fue una decisión trivial: Lope eligió dicha ciudad puesto que era una de las capitales de mayor actividad literaria y teatral de todo el país.

entregó a un impresor, aunque no se publicó hasta 1602; al mismo tiempo, compuso otro gran poema épico, la *Jerusalén conquistada*, que no concluyó hasta 1605. Posteriormente, su producción literaria continuó con normalidad, y en el año 1609 publicó el *Arte nuevo de hacer comedias*, obra teórica fundamental para entender su teatro, contraria a los preceptos aristotélicos.

Murieron su esposa Juana y su hijo Carlos Félix, al que dedicó una bella elegía, con muy poca diferencia de tiempo (entre 1612 y 1613) y, como consecuencia de ello, Lope sufrió una fuerte crisis espiritual que le llevó a ordenarse sacerdote, iniciando así una de las etapas más angustiosas de su vida. Fruto de sus arrepentimientos ante la angustia vital que sentía, escribió las *Rimas sacras*, cuyos sonetos figuran en gran parte de las antologías poéticas del Siglo de Oro. En definitiva, tal como señala Lázaro Carreter (1996: 58):

Es la suya una vida típica de su siglo, un fruto de aquella perturbadora promiscuidad entre lo humano y lo eterno, que hemos definido como típica del Barroco. Lope vivió ambiguamente, dilacerada su alma por ansias de pureza y tentaciones que no supo refrenar.

Su nueva condición eclesiástica no le impidió seguir entregándose a los placeres mundanos y en 1616 conoció a Marta de Nevaes, su último gran amor y la *Amarilis* o *Marcia Leonarda* que llenará los versos de sus últimos años de vida, con la que tuvo una hija. Se conoce que fue Marta, que gustaba también del arte, la que empujó a Lope a experimentar nuevos géneros literarios que no había cultivado por el momento y a seguir con su carrera literaria, y gracias a esto nacieron entre 1621 y 1624 *La Filomena*, *La Andrómeda* y *La Circe*, dedicadas a *Marcia Leonarda*. Parece ser que Marta cayó gravemente enferma pero, a pesar de ello, el célebre escritor no dejó a un lado su oficio y en torno a 1632 publicó una de sus obras cumbre: *La Dorotea*. Las desdichas no habían hecho más que empezar para Lope: en ese mismo año murió Marta de Nevaes, y

dos años más tarde su hijo Lope Félix. No obstante las desgracias que le acontecieron, siguió llevando a escena nuevas comedias y publicó las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, que es una de las obras poéticas más humorísticas de la literatura española.

El 27 de agosto de 1635 moría en Madrid el dramaturgo más grande que ha dado la literatura española, y se conoce que su funeral fue un evento multitudinario al que acudió todo Madrid con el fin de darle el último adiós al *Fénix de los ingenios*.

EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: INTRODUCCIÓN A LAS COMEDIAS

MITOLÓGICAS

Bien cierto es, pues, que Lope de Vega fue uno de los poetas y dramaturgos más representativos del Siglo de Oro español y, por la extensión de su obra, uno de los escritores más prolíficos, ya no solo de las letras españolas, sino de la literatura universal. El *Fénix de los ingenios* reinventó las fórmulas dramáticas españolas en un momento clave: cuando el teatro despuntaba como un fenómeno cultural de masas. Como ya he mencionado anteriormente, fue el máximo exponente del teatro barroco español, pues sus obras constituyen una de las cimas más altas jamás alcanzadas en la literatura española y, además, su teatro es también prueba de su gran creatividad lírica.

Ya mencionada en el prólogo de este estudio su fecundidad literaria, tanto en prosa como en verso, y la variada temática que este excelente autor abarcó en sus incontables obras, nos adentraremos ahora en los asuntos que nos ocupan en este trabajo de investigación: cómo se manifiesta la mitología clásica en la obra de un autor tan erudito e innovador como Lope de Vega, y cuál es el trato que reciben estos personajes

mitológicos tan particulares. Asimismo, apuntaré los diversos aspectos que me interesan de las dos comedias mitológicas que he leído para la realización de esta monografía.

Para comenzar a redactar este apartado, creo conveniente primero definir un concepto básico que nos ocupará en materia en esta parte: la mitología. La mitología está constituida por un conjunto de mitos, más o menos cohesionados, y protagonizados generalmente por dioses, héroes o seres fantásticos, que dan sentido a determinados hechos o fenómenos. La mitología, pues, está compuesta por una serie de narraciones, probablemente ficticias, pertenecientes a una determinada religión o cultura.

Muchas de las historias englobadas en la mitología, por lo general, son legados que se han ido transmitiendo de generación en generación. Es en este punto donde debemos situar al *Fénix*, por su vasta cultura en materia mitológica y por el recurrente uso de los mitos clásicos que ofrece en algunas de sus obras.

En esencia, Lope de Vega es un hombre del Siglo de Oro, período en el cual resurgió la admiración y reivindicación del mundo grecolatino, entre otras influencias. El gusto por este entorno cultural halla una importante transmisión e influencia en la obra de este autor, especialmente en sus comedias de naturaleza mitológica. El *Fénix* fue un gran admirador de todo lo vinculado con este mundo y las formas clásicas, y este aspecto se verá plasmado en sus obras *El amor enamorado* y *El marido más firme*.

Entrando ya en materia, cabría decir que las comedias mitológicas son un subgénero teatral propio del Siglo de Oro y, en lo concerniente a España, este se desarrolló dentro del ámbito cortesano y palatino. Este tipo de obras despliegan un gran aparato escenográfico, debido a la fantasía que suscitaba la mitología clásica, que constituye una gran fuente de inspiración para autores como Lope de Vega. Los diferentes mitos se interpretaban con total libertad y, además, en numerosas ocasiones

estos se entremezclaban con otras tradiciones literarias diferentes. No obstante, debe advertirse que, en el caso de Lope, los dioses y héroes aparecen en su versión onomástica latina, lo que indica que los mitos están plenamente romanizados. Esto se debe al hecho de que sus fuentes clásicas son fundamentalmente latinas: en este marco debemos destacar al poeta romano Ovidio y a su obra *Las metamorfosis*.

El teatro del Siglo de Oro está plagado de mitología: mitos literarios e históricos colman las realizaciones de nuestra comedia áurea. Es un hecho que las comedias mitológicas, de evidente influencia italiana, tendían a responder al deseo de fantasía de los nobles y, por ende, solían ubicarse en paraísos terrenales o arcadias. Se escribían, sobre todo, para halagar a los cortesanos y celebrar sus valores más preciados³. La estructura de estas obras era semejante a la de una comedia de enredo, pero la materia era de naturaleza palaciega. La función de estas comedias era, tal y como ya he mencionado, propagandística: los asuntos que se narraban intentaban ofrecer un retrato de las empresas militares o de las virtudes éticas de los nobles, a pesar de que la figura del gracioso de estas comedias ridiculizasen a los propios mitos o a sus extraordinarios protagonistas.

Las comedias mitológicas, pues, quedarían encuadradas en este contexto de teatro como celebración cortesana. Este afán de celebrar fiestas, llevadas a cabo pese a las dificultades económicas y la crisis de la época, llegó a su punto álgido en las representaciones de las comedias palaciegas, en las que la presencia de los reyes era determinante, ya que tuvo incluso consecuencias escenográficas. Estas son cuestiones importantes que nos permiten entender cómo se configuraban este tipo de manifestaciones teatrales en nuestro Siglo de Oro.

³ Con base en esto, sabemos que muchas de estas comedias de Lope se representaron en celebraciones palaciegas, a las cuales acudía incluso la familia real, además de gran cantidad de nobles y aristócratas.

Otro aspecto interesante de este tipo de teatro es la creación de los espacios destinados para estas representaciones. Escenógrafos con conocimientos de perspectiva y construcción de teatros, pintores y artistas de las diferentes artes plásticas eran los encargados de construir el atrezzo (conocido con el nombre de tramoya), cuyo atractivo fundamental eran los ingeniosos efectos escénicos. Además, estos especialistas jugaban también con diferentes recursos, tales como la luz, los colores, y el empleo de la música polifónica. Estos apuntes nos demuestran cuán importante fue la influencia italiana en el teatro español, sobre todo en el ámbito del desarrollo escenográfico.

Por otro lado, y como bien apuntaba Natividad Valencia López (1994: 40): “un aspecto importante que es preciso anotar es el tratamiento del tema mitológico como símbolo católico en nuestro Siglo de Oro”. Naturalmente, en este sentido cabría hablar de los autos sacramentales, género del cual Lope de Vega fue uno de los grandes cultivadores al hilo también de las comedias hagiográficas tales como *San Segundo de Ávila* (1594), habiéndose conservado más de una cincuenta y “son numerosos los perdidos” (Sánchez Jiménez 2018: 81-82). El auto fue, en su origen, un tipo de género dramático nacido en el siglo XVI, quizás a partir del *Auto de Navidad*, siempre de tema religioso y de carácter pedagógico, que suponía la evolución de los denominados *misterios* o *moralidades*, típicos de la Edad Media. Uno de los aspectos más característicos de este tipo de alegoría teatral, y que mantiene una estrecha relación con lo que comentábamos anteriormente sobre las comedias mitológicas, era el empleo de un gran aparato escenográfico. Además, en los denominados autos mitológicos, los misterios del dogma cristiano aparecían representados por personajes, acontecimientos e historias de la mitología grecorromana. En este sentido, Natividad Valencia (1994: 44) subraya lo siguiente:

Teniendo en cuenta el evidente carácter didáctico que, más allá de su espectacularidad teatral tienen los autos, el recurso a los mitos griegos tiende inexorablemente a configurar un espectador implícito capaz de descodificar los elementos míticos desde una simpatía vital y no simplemente intelectual con el sistema mitológico en que éstos se sustentan.

Lo que pretendían estas obras era enseñar al pueblo una doctrina mínima. Por ende, los espectadores eran creyentes cuya fe se sostenía en el misterio cristiano. El público que llena las plazas donde se llevaban a cabo estas representaciones no pertenecía al universo de estas historias mitológicas, y demostraba en ellas un interés más bien parcial. La originalidad de autores como Lope de Vega reside en el hecho de haber sabido integrar estas anecdóticas historias míticas en un sistema comprendido y compartido por el público, como era el dogma católico.

La utilización de elementos mitológicos en la obra de Lope se nos manifiesta como un hecho relacionado con composiciones semejantes de sus contemporáneos, lo que evidencia la notable influencia que el Renacimiento ejerce sobre la literatura española del Barroco, sobre todo en cuanto a la erudición clásica y el resurgimiento de los mitos. No obstante, el influjo renacentista es, en esencia, formal, y el espíritu de los autos, así como sus premisas doctrinales y estéticas, quedan fuera de su esfera.

Llegados a este punto, debemos tener en cuenta que Lope siempre acudió a la materia mitológica en busca de inspiración, y una prueba irrefutable de ello son sus comedias de carácter mitológico. Se conoce que Lope hizo algunos ensayos, en lo que atañe a materia mitológica, bastante tempranos (hacia 1604, cuando publica *Adonis y Venus*). De igual modo, se sabe también que en sus años de juventud tradujo el poema *De Raptu Proserpinae* del poeta Claudio, lo que manifiesta, una vez más, la afición de Lope por los motivos mitológicos. No obstante, el tratamiento de estos temas mitológicos de forma narrada es muy tardío en él, ya que hasta 1621 no surge *La*

Filomena que, a pesar de que en su composición no fuera la primera, cronológicamente hablando, sí que fue la primera en publicarse. En conclusión, la materia mitológica formaría parte del ciclo *de senectute* (Sánchez Jiménez 2018: 78-84 y 304-311).

Distintos autores y estudiosos de la obra de Lope de Vega han barajado diversas hipótesis en torno al porqué el *Fénix* escribió y publicó de forma tan tardía este tipo de obras. Las opiniones son de lo más variadas, aunque suele haber un consenso entre todos ellos: Lope, que cultivó todo tipo de géneros literarios y temas habidos y por haber, quizás pretendía ajustarse a una moda literaria más de las que surgieron en su momento y, dentro de esta, ansiaba superar los modelos anteriores de dicho género. Esto podría haber estado motivado por el influjo de la escuela culterana y de su máxima autoridad, Luis de Góngora⁴. Por su parte, Lázaro Carreter (1996: 69) aporta una explicación distinta, y apunta lo siguiente sobre Lope:

Hostigado permanentemente por los «cultos» que consideraban su tarea poco valiosa, se esforzó durante toda su vida en mostrarse docto y erudito sembrando sus obras —sus comedias incluso—, de citas latinas, alusiones mitológicas, referencias a extraños autores, libros recónditos, haciendo verdadero alarde de ciencia universal. Hay ocasiones en que tan sabias exhibiciones son auténticas. Pero casi siempre dan la impresión de perifollos sobreañadidos a lo genuinamente lopesco. Y ocurre muy a menudo que toda aquella erudición ha sido acarreada con suma facilidad, apelando a los libros enciclopédicos [...]. Tales eran, por ejemplo, la *Polyanthea* de D. Nannus (1503) y la *Bibliotheca universalis* de Gesner, etc.

Otro aspecto que me ha llamado poderosamente la atención sobre el tratamiento del tema mitológico en la obra de Lope, y que destaca muy acertadamente una de las fuentes de las que me he documentado para realizar este estudio, mantiene una estrecha relación con las fases vitales del autor, y es que la atracción que Lope sentía por esos mitos se puede explicar mediante las circunstancias de su propia existencia durante los

⁴ A pesar de hallarse en eterna rivalidad con el *Monstruo de la Naturaleza*, lo cierto es que ejerció una considerable influencia sobre él y toda su obra.

años entorno a 1611 y 1618⁵. Natividad Valencia López (1994: 64-65) destaca lo que viene a continuación:

Tantas calamidades, ocurriendo cuando Lope estaba en el umbral de lo que había esperado fuera una vejez cómoda y serena, le hundieron en una profunda depresión. Los psicólogos modernos, y en particular C.G. Jung, han demostrado que las imágenes de iniciación comunes a los mitos heroicos a menudo surgen espontáneamente en los sueños de hombres y mujeres que están sufriendo graves tensiones psíquicas, especialmente en los momentos críticos cuando están pasando de una época de la vida a otra — de la niñez a la mayoría de edad, de la juventud a la madurez, y finalmente de la madurez a la vejez—.

Como ya mencioné en la introducción de este estudio, lo cierto es que el tema mitológico ocupa un lugar muy importante en la obra de Lope; sin embargo, según numerosos críticos, con los cuales comparto opinión, estas comedias de asunto mitológico suponen uno de los recovecos olvidados dentro de su extensísima obra⁶.

En esta misma línea, se genera otro debate entre los críticos y estudiosos de la obra de Lope, que gira entorno al catálogo de obras de carácter mitológico. Natividad Valencia (1994) expone que el sabio humanista David Castillejo, por su parte, señaló que eran nueve las comedias mitológicas de Lope, encontrando títulos como *Adonis y Venus*, *El laberinto de Creta*, *La fábula de Perseo*, *Las mujeres sin hombres*, *La Felisarda*, *El marido más firme*, *El Vellocino de oro*, *La bella Aurora* y *El amor enamorado*; Menéndez Pelayo, por la suya, discrepó con esto último, pues expuso que eran ocho las comedias que constituían el cómputo de obras propiamente mitológicas, y señaló que esto se debía a que *La Felisarda*⁷ quedaba excluida de este recuento. Ahora

⁵ Período que, recuerdo, supuso una profunda crisis personal para él.

⁶ Lo cierto es que la obra de Lope de Vega evidencia constantemente esa huella del cosmos mitológico, representado en numerosas creaciones del autor, que constantemente recurre a la mitología clásica como trasfondo del argumento principal de sus creaciones, y no solo en las comedias mitológicas, estrictamente hablando.

⁷ Esta está configurada más bien como una simple comedia de enredo. Ningún mito conocido constituye el asunto principal de esta historia y, a excepción de Apolo, ninguno de los personajes principales reciben nombres tomados de la mitología.

bien, numerosos especialistas han señalado también que lo más probable es que Lope escribiese algunas comedias mitológicas más, además de las ocho que nos constan hoy en día, pero que, por diversos motivos, no se nos han conservado. En cualquier caso, parece ser que Lope escribió escasas comedias de asunto mitológico, más allá de las ocho que nos quedan.

Lope recogió con su gracia personal la esencia de estos mitos y les aportó matices nuevos, dándoles un tratamiento insólito. En estas obras encontramos la confluencia de la acción propia de los mitos, aunque con más movimiento, y directamente relacionados con la realidad tangible del propio autor y los espectadores de su época. En general, Lope trató de forma muy cercana los mitos que estructuran sus comedias de asunto mitológico pero, como ya he mencionado en la introducción, voy a tratar de ceñirme en lo que concierne a las dos comedias que nos ocupan en este estudio: *El marido más firme* y *El amor enamorado*. Esta forma cercana de emplear los mitos la percibimos también en el tratamiento que reciben los personajes: “aunque sean dioses, en ocasiones su carácter y comportamiento les acercan a los de cualquier hidalgo de Madrid, o bien a los de simples hombres del campo” (Valencia 1994: 76).

Para dar cierre a este apartado preliminar acerca de las comedias mitológicas de Lope, me gustaría incluir en este capítulo una cita más, que resume exactamente los rasgos que encontraremos al analizar *El marido más firme* y *El amor enamorado*: “el mito clásico, como herencia cultural transmitida de los antiguos, se erige en instrumento primordial con el que un poeta, Lope, rinde tributo al propio estilo de la época, fundamentado en la imitación y el saber erudito” (Valencia 1994: 80).

DATACIÓN DE LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS

El marido más firme

Menéndez Pelayo señala que esta obra se encuentra en la *Parte veinte de las comedias de Lope*, y que se debió publicar hacia 1630. El propio crítico nos dice lo siguiente:

La composición de la obra no debe de ser muy anterior, como lo persuaden la elegancia y corrección del estilo, propios de la última y mejor manera de Lope, el cual dirigió esta obra al fecundísimo polígrafo portugués Manuel de Faria y Sousa, en agradecimiento de la dedicatoria que éste le había hecho de su fábula de Narciso. (Menéndez Pelayo 1949: 230)

Morley-Bruerton (1968: 68), por su parte, clasifican esta comedia entre las auténticamente fechables de Lope; sin embargo, la sitúan en torno a 1620-21.

El amor enamorado

Numerosos críticos literarios, entre ellos Menéndez Pelayo, han señalado que esta es, posiblemente, una de las últimas comedias de tema mitológico que Lope escribió, pues así lo demuestra su estilo. Menéndez Pelayo apunta que se publicó en la *La Vega del Parnaso*, colección póstuma de obras líricas y dramáticas de Lope dadas a luz por Luis de Usátegui, su yerno, en el año 1637. Esta obra se encuentra igualmente en la *Parte treinta y una de las Comedias recogidas de los mejores ingenios de España* del año 1669.

Morley-Bruerton (1968: 279), a su vez, concuerdan con la opinión de Menéndez Pelayo, y clasifican esta comedia entre las comedias auténticas de Lope sin fechar. Parece ser que se escribió hacia 1623, aunque indican que el número de redondillas en la obra es escaso para esa época. La fecha quedaría, aproximadamente, entre 1625-35.

Por su parte, Sánchez Jiménez (2018: 306) la data en 1635 (y véase también Ferrer 1996: 53 e Ioppoli 2015: 43-44). El año en que se escribió quizás podría ser 1630, ya que los porcentajes de redondillas y romances que encontramos en la obra son coincidentes con los de ese periodo.

Estamos ante un Lope ya maduro, muy cercano a su muerte, y esta época despunta especialmente porque “la técnica teatral es dominada por completo y destaca por la capacidad para la configuración de personajes” (García Fernández 2007: 183), tal y como veremos más adelante.

ESTRUCTURA DE LAS COMEDIAS

En el periodo barroco podemos destacar una gran variedad en los asuntos tratados tanto en prosa como en verso. Además, la impecable atención al detalle y el afán de atraer a un lector de índole más culta dotan al Barroco de un carácter mucho más hermético y enrevesado. No obstante, en el género teatral se pretendió todo lo contrario: atraer a un amplio público, cuyos gustos, sentimientos y valores intentó interpretar Lope de Vega. Ese era el elemento primordial de la comedia nueva lopesca, entretener y provocar el disfrute de ella a los espectadores, y así lo sentencia el *Fénix de los ingenios* en el *Arte nuevo de hacer comedias*: “Porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto” (Lope de Vega 2006: 133).

Para entender totalmente cómo están estructuradas las comedias mitológicas del Fénix he recurrido a la lectura del *Arte nuevo de hacer comedias*, para poder analizar con detenimiento y de forma detallada todos aquellos aspectos que Lope introdujo en el género dramático, hecho que le llevó a alcanzar el éxito y a pasar a la historia de la literatura universal.

Lope propuso que se tenía que romper con lo propuesto en los preceptos clasicistas en cuanto a la división de actos. Él consideraba que cuatro actos eran excesivos y que, por lo tanto, deberían reducirse a tres, en los cuales se debía realizar la narración de los hechos siguiendo la pauta de planteamiento-nudo-desenlace. Así pues, el primer acto debía presentar la exposición; el segundo, el enredo; y el tercero, la solución del mismo.

El número de tres se impuso totalmente y de acuerdo con la propia estructura dramática en fórmula de triángulo que asciende hacia el clímax y hacia el nudo, y desciende hacia la solución en los tres tiempos consabidos: planteamiento, nudo y desenlace aunque el nudo pueda ocupar parte del primer acto, y ocupe por mandato expreso de Lope, un gran trecho del tercero. (Valencia 1994: 595)

En el acto I, pues, debía abrirse la exposición del asunto a tratar en la comedia, ya fuese de forma dialogada o a través de largos soliloquios. De este primer bloque de escenas debía trasladarse la idea dramática central, que a veces podía contener en sí misma los inicios de la acción secundaria. En las siguientes agrupaciones de escenas podían aparecer personajes nuevos, que desarrollasen acciones distintas a las ya narradas anteriormente. Eso sí, se debía preservar la relación entre el bloque nuevo y el anterior, detallando todo aquello que se incorporase o se modificase. En resumen, pues, podríamos decir que “en general todos los dramaturgos del Siglo de Oro desarrollaron con frecuencia una acción secundaria y otra paralela para aumentar el impacto de la acción principal en el público” (Valencia 1994: 611)

Como he mencionado anteriormente, Lope intentó poner de manifiesto en sus obras la variedad colectiva. De esta forma compuso su teatro, de acuerdo con el tiempo que le tocó vivir. Su comedia pretendía ser un reflejo del espectáculo de la vida humana, y es por este motivo que los espectadores de la época solidarizaban más con las

acciones y los personajes, ya que entraban de lleno en la representación escénica por verse de alguna manera plasmados en la misma.

Por lo que respecta a la unidad de tiempo, Lope estableció que las obras podían dilatarse en el tiempo durante varios días, si se considerase necesario, rompiendo así con la pauta fijada por Aristóteles en su poética. Este abogaba por que el acto teatral se desarrollase durante una jornada, que no debía durar más de 24 horas, ya que consideraba que así el público no perdía el hilo de la representación. “De jornada en jornada, debe transcurrir todo el tiempo preciso para que el relato dramático siga un curso verosímil” (Carreter 1996: 186).

Por otro lado, en lo concerniente a la unidad de lugar o acción, Lope de Vega rompió también con las normas estipuladas por Aristóteles, y estableció en su escrito que las obras podían ubicarse en diferentes escenarios geográficos. No obstante la fractura con estas importantes premisas aristotélicas, en sus obras sí que mantuvo la unidad de acción, y por ello sus comedias se desarrollaron siempre alrededor de una trama central aunque, tal y como he señalado anteriormente, a ellas se anexionaron materias secundarias.

Lope también propuso que las nuevas comedias estuviesen escritas con variedad polimétrica⁸, y en ellas se presentaron numerosas estructuras de composición, tópicos literarios y temas variados (aunque los más recurrentes fueron el del honor y la honra). El amor fue otro tema típico en sus comedias, y en estas comedias de carácter amoroso se narraba el intento de conquista a una dama por parte de un galán o a la inversa, además de los mil enredos que encontraban los amantes a su paso.

⁸ A propósito de esto, es importante destacar que la medida de la comedia se podía establecer en tres unidades: los pliegos, los versos o el tiempo. Los autores de la época estimaron que alrededor de los tres mil versos era una media normal para una obra. Aun así, en obras amorosas o de enredo, en las cuales autores como Lope hacen un ejercicio de invención mucho mayor, vemos que el número de versos aumenta y, por tanto, las obras que gestan son mucho más extensas.

Lope propuso algo muy novedoso también en su momento: la mezcla de elementos trágicos y cómicos. Como ya he subrayado anteriormente, Lope presentó la variedad de momentos alegres y amargos en la vida; así pues, la comedia, por ser un fiel reflejo de la misma, debía mostrar esta dualidad de realidades. Al mezclar ambos géneros, ni qué decir tiene que también se fusionaron los personajes más característicos de cada uno de ellos. De esta manera, reyes, nobles, damas, plebeyos y campesinos compartían escena; sin embargo, a pesar de entremezclar ambos mundos no faltó al decoro y cada personaje se expresaba de la manera que le correspondía: los personajes de gran envergadura, típicos de la tragedia grecolatina, conservaron su lenguaje culto y refinado; por el contrario, los personajes de clase humilde, típicos en las comedias, hablaban de manera vulgar, llegando a ser soez, incluso, en algunas ocasiones.

Siguiendo con la cuestión anterior, en la que abordábamos el tema de las intrigas secundarias⁹, a las fábulas míticas se anexionó un entramado de tipo pastoril, inventado por el propio autor, y que carecía de autonomía. Así pues, podríamos decir que en estas obras hallamos una trama múltiple unificada con diversos enredos enlazados a la principal, con los que se interrelacionan. El enlace de estas acciones con la principal es, en esencia, el elemento unificador de estas comedias, y Lope, que estaba fuertemente influido por la comedia de intriga, integró esta subintriga, que acostumbraba a ser de carácter amatorio, al asunto central, donde se amalgamaba lo histórico y lo puramente ficticio. Además, como bien subraya Natividad Valencia (1994: 614):

Es significativo de la técnica lopesca la libertad con que inventa intrigas secundarias en las comedias seudohistóricas o novelescas y las mezcla con la acción principal derivada de la fuente, de suerte que vienen a formar parte de una sola trama compleja.

⁹ Estas intrigas secundarias no pueden considerarse como algo trivial o superfluo. Como ya he reiterado en numerosas ocasiones, el autor pretendía representar en escena a toda clase de individuos y, si estas subintrigas hubiesen sido una simple interrupción de la trama principal, no hubiesen tenido tanto éxito entre los espectadores.

Una vez dicho todo esto, es conveniente sumergirse de lleno en el análisis estructural de las dos comedias que decidí leer, no sin antes destacar el hecho de que, gracias al diccionario de mitología citado en la bibliografía, he podido extraer la procedencia de algunos de los personajes que no conocía. Esta herramienta me ha facilitado enormemente la orientación dentro de los mitos ya que, si tenía noción de ellos, era de una forma muy general. Dicho esto, pasamos al estudio de las diferentes obras, observando por actos todo aquello que les acontece a los personajes, los conflictos que se generan en torno a ellos y cómo estos se resuelven en el desenlace final.

El marido más firme

Esta obra narra uno de los mitos más conocidos de todos los tiempos y, en mi opinión, uno de los más fascinantes: el descenso de Orfeo al reino de los muertos en busca de su amada Eurídice.

Como la gran mayoría de obras dramáticas de Lope, está formada por tres actos o jornadas. Asimismo, presenta una gran unidad, aunque esta es bastante compleja, ya que la relación de Orfeo y Eurídice se ve turbada por la loca pasión que sienten sus respectivos admiradores, Fílida y Aristeo, que es el causante involuntario de la muerte de Eurídice.

Comienza el primer acto con un diálogo en el bosque entre Aristeo y Camilo, en el cual el príncipe le cuenta que se ha enamorado locamente de una bella ninfa llamada Eurídice. El príncipe, debido al presto amor que ya siente por la ninfa, decide dejar a un lado su condición nobiliaria para convertirse en labrador y así poder cortejarla. Camilo lo da por perdido, pues piensa que quedándose solo en el bosque morirá.

Encuentra Aristeo a Eurídice y se le muestra muy galán, a lo que la ninfa responde con indiferencia, pues tiene una preocupación mayor: la diosa Venus le anticipó que su casamiento sería “breve, gustoso, perdido” (v. 173)¹⁰. La labradora Fílida aconseja a Eurídice que visite a Orfeo, ya que se dice de él que posee el arte de la adivinación, entre otras cosas, para que la guíe en relación a lo que Venus vaticinó sobre su futuro matrimonio. La ninfa decide que lo visitará acompañada por la labradora.

Aparecen Orfeo y Fabio, su criado, que le pregunta por qué no dedica ningún himno a la diosa Venus, ya que para los demás dioses del Olimpo sí canta y compone, a lo que Orfeo responde con unos versos en los que podemos apreciar la consideración del músico sobre el amor: al parecer, no tiene demasiada confianza en él ni en enamorarse ciegamente, cosa que sucederá cuando conozca a Eurídice:

«No la tengo por diosa en igual grado:

del casto amor la madre generosa

adoro, Fabio, y la de amor

vendado

tengo en desprecio ya, después

que ha sido,

no amor vendado, sino amor

vendido» (vv. 336 a 341).

Ambos bajan al valle, donde se está celebrando una fiesta. Allí coronan a Orfeo con laurel y comparten con él todos los enigmas que Venus ha dejado para ellos. Después de responder a todos y cada uno de ellos, da su corona al templo del triste Apolo. Se produce el primer encuentro entre Orfeo y Eurídice, y ambos caen presos del

¹⁰ Para las citas he recurrido a la edición digital de *El marido más firme* disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, tal y como consta en las referencias bibliográficas.

amor al instante, tanto es incluso que, sin haber cruzado casi palabra, Orfeo sale decidido a pedir la mano de la ninfa a Frondoso, su padre.

Se encuentra Eurídice dichosa, pidiendo al Amor que sea posible su casamiento con Orfeo, cuando de pronto sale Aristeo, muerto de celos y loco de amor por ella, hasta tal punto que dice que se siente morir si no la tiene. Orfeo y Eurídice se casan, ante la envidia que sienten Aristeo y Fílida, que se ha enamorado de Orfeo.

Comienza el segundo acto y Eurídice hace un parlamento sobre los celos. Ella considera que si hay amor, no hay lugar para ellos, a lo que Fílida contesta lo siguiente: «Quien dijere que pudo / amar sin celos miente claramente, / o es tan grosero y rudo / que las ofensas del amor no siente» (vv. 49-50). Para ella, los celos son un temor de perder quien ama el bien que tiene. Pone a prueba a Eurídice y se inventa que Orfeo la vio e intentó cortejarla, a lo que la recién casada ninfa responde que se siente morir. Orfeo ve triste a su esposa, que le explica lo acontecido y él lo desmiente con la ayuda de Fabio, que también siente celos porque ama a Fílida y no soporta que ella lo ignore.

Aconsejado por Fabio, Aristeo pide ayuda a Fílida, que mediante su magia podrá acabar con el sufrimiento de ambos. El plan es el siguiente: Fílida hace creer a Eurídice que su marido le es infiel con ella y que la espera en el templo de Venus. Vemos claramente la influencia de los celos en la ninfa, pues ha pasado de confiar ciegamente en Orfeo a pensar que la engaña y que, con ello, se pone fin a su existencia. Realmente lo que ocurre es que en el templo la espera Aristeo, que la intenta cortejar una vez más.

Eurídice huye y en mitad del bosque cae, siendo atacada por una serpiente. Aristeo la seguía y la encuentra tendida en el suelo, muerta. Más tarde, Orfeo encuentra a su esposa y decide visitar a Alcino¹¹ para que intente sanarla.

¹¹ En esta obra aparece un personaje mitológico del que hablaremos al tratar *El amor enamorado*. Con esto podemos deducir que, en sus obras mitológicas, Lope conecta todos los personajes y los mitos, lo que da una sensación de continuidad a los dramas.

Da comienzo el tercer y último acto, con un Orfeo hundido por la pérdida de su esposa. Orfeo ha perdido por completo la razón y acusa a todo el mundo de ser la serpiente que provocó la muerte de su esposa. Finalmente, recobra un poco el seso y decide que recuperará a Eurídice: bajará al Hades y alegrará al rey que lo custodia con su canto, para que devuelva el alma al cuerpo de su amada en la Tierra, y así se lo hace saber a Fílida cuando esta le pregunta hacia a dónde se dirige: «A los reinos de la muerte / para que me den la vida» (vv. 270-271).

Orfeo desciende al Infierno, y el barquero Caronte lo hace pasar por el río Aqueronte hasta llevarlo al trono de la mujer de Hades, Proserpina. Gracias a su canto, Orfeo hace que la reina le sea favorable en su decisión de devolver el alma de Eurídice a la Tierra. No obstante, Proserpina le pone una condición: el alma de su amada le seguirá hacia la luz, pero él no debe girarse y mirarla por más que ella se lo pida porque, de ser así, la perderá para siempre.

De regreso a la Tierra, Orfeo y su esposa van hablando de lo emotivo que será abrazarse de nuevo tras haber sufrido tanto. Orfeo, ya fuera de sí por la incertidumbre de saber si lo sigue realmente se gira y, ante sus ojos, ve desvanecerse la figura de su amada Eurídice, perdiendo para siempre a su esposa, la alegría y la cordura. Tras este terrible suceso se produce un grave conflicto: Albante, hermano de Fílida, le arrebató el reino a Aristeo. En este punto se produce un momento de lucidez en el músico, pues ayudará a Aristeo a recuperar sus dominios, aconsejando al príncipe que se case con Fílida, para así poder recobrar lo que le pertenece.

Tal como vemos, los amores entre Orfeo y Eurídice constituyen la trama principal. Su relación se verá constantemente sumida en dificultades y formando un entramado múltiple junto con Fílida y Aristeo.

El público de aquella época, que no tomaba el ir al teatro como un lugar de adoctrinamiento, ni de serias aplicaciones de las unidades clásicas, encontraría algo en estas comedias que mereciera la pena de ser visto y vivido, pues si no, los más importantes dramaturgos como Lope, no emplearían siempre la misma fórmula en todas las obras. (Valencia 1994: 684)

No obstante, podemos observar que la afirmación anterior no se ajusta del todo en el caso de esta comedia, pues solo Orfeo es conducido a un trágico final, mientras que el resto de los personajes son felices. En este sentido, podríamos decir que “la desgracia personal de Orfeo, no conduce a la tragedia del resto de los personajes en absoluto” (Valencia 1994: 684), puesto que Lope, a pesar de demostrar constantemente su gran poder inventivo en estas comedias, no puede desvirtuar la propia esencia de los mitos clásicos y por ello Orfeo debe quedar solo.

El amor enamorado

La primera jornada comienza con la huida de la ninfa Sirena por el bosque, ya que la persigue una monstruosa serpiente. El labrador Alcino, que está enamorado de ella, la encuentra asustada e implorando piedad a los dioses. Mantienen un breve diálogo, en el que Alcino se muestra muy galán y Sirena le insinúa su interés.

Aparecen la ninfa Dafne, la ninfa Silvia y el villano Bato. Mantienen una conversación acerca de la serpiente y al encontrarse con Sirena y Alcino, este explica por qué Júpiter mandó a ese monstruo a la Tierra. Todos responden atemorizados y huyen porque la serpiente baja al valle. Bato cae y pide ayuda a Apolo, el cual desciende de los cielos para socorrerlo. Debido al miedo, Bato confunde a Apolo con Pitón. La divinidad le pide que le diga dónde se encuentra la serpiente para matarla, a lo que Bato no tiene respuesta.

Aparece Aristeo¹², que pide al río Peneo la mano de su hija, Dafne, a lo que la ninfa responde que no, ya que pertenece al coro de la diosa Diana y debía permanecer casta. Dafne se burla del Amor y de Venus por renegar de los hombres, y la diosa, enfadada, decide vengarse. Aquí entra en juego Cupido: le clavará una flecha de plomo a Dafne y una de oro a un dios, para que la ninfa desdeñe a quien se enamore de ella.

Apolo mata a Pitón y en el valle se celebra una fiesta en agradecimiento. Cupido se encuentra allí y tiene un enfrentamiento con Febo, ya que este se dirige a él con bastante soberbia. Cupido lo amenaza con clavarle una de sus flechas, pero Apolo se muestra impasible.

Comienza la segunda jornada con una Venus feliz por haber completado su venganza gracias a su hijo Cupido, que consigue dirigir la flecha de plomo a Dafne y la de oro a Apolo. El dios pretende a la ninfa, que responde con desdén y huye hacia los bosques. Aparece Cupido, burlándose de Apolo, y este pide a los dioses que hagan pasar al Amor por el mismo sufrimiento.

Sirena intenta de nuevo persuadir a Dafne para que se entregue al amor, pero la ninfa se mantiene firme en sus convicciones. Dafne se queda sola entre los bosques cuando, de pronto, aparece un ciervo. Ella va tras él sin saber que es un engaño de Apolo, que ha tomado la forma del animal para quedarse a solas con ella y reanudar sus pretensiones. La ninfa huye e implora desesperadamente a su padre que la ayude: este la convierte en un árbol ante los ojos de Apolo, que se sume en una profunda tristeza, deseando incluso poder suicidarse, y maldice a Venus por todo el dolor que le ha provocado. Tal es el amor que siente hacia Dafne, ya convertida en árbol, que la bautiza

¹² En la obra es príncipe de la región de Tesalia (Grecia), pero en la mitología tienen un papel muy distinto. Es hijo de Apolo y Cirene y criado por el centauro Quirón y por las Musas, adquirió el conocimiento de numerosas artes: caza, medicina, etcétera.

como laurel y corona su cabeza con sus hojas, convirtiéndose así en uno de los símbolos más destacados del dios de las artes.

Ya en la noche, Apolo llama a su hermana, la diosa Diana, para que ella se vengue de Cupido, a lo que la diosa responde que hará que el Amor se enamore de quien no le corresponde. De esta venganza por parte de los hermanos nace el título de la obra: *El amor enamorado*.

Comienza la tercera y última jornada y sale Cupido, arrepentido de todo el daño que le ha causado a los demás porque ahora es él quien sufre por amor. Se ha enamorado de la ninfa Sirena, que no le corresponde. Tras esto, Apolo se ve vengado al fin, y así lo sentencia: «Cuantos males me has hecho, me has pagado. / Ahora, ingrato Amor, verás quién eres, / pues que, siendo el Amor, de amores mueres» (vv. 83-85)¹³.

Cupido explica a su madre Venus cómo conoció a la ninfa Sirena y cuantas veces la bella muchacha rehuye sus intenciones, pues está enamorada del pastor Alcino. El amor de Cupido es tal que incluso él, siendo un dios tan relevante, siente envidia del muchacho por poseer lo que él desea y pide a su madre que convenza a su amada.

Sale Bato disfrazado de lobo, con el fin de encontrarse con Silvia, como habían acordado anteriormente. Cupido rapta a Sirena y la lleva a su palacio junto con Silvia y Bato. Alcino y el viejo padre de la ninfa quedan en tierra desamparados, ya que piensan que Sirena ha muerto. Interviene la diosa Diana para impartir justicia y dejar que los dos enamorados se casen, llevándose a la bella ninfa para devolvérsela a su amado. En mitad de la algarabía del feliz enlace, aparecen Venus y Cupido para enfrentarse a Apolo y Diana. Mientras se produce la disputa, aparece Júpiter para poner paz y ordenar lo que deben hacer cada uno: Sirena pertenece a Alcino y Cupido debe aceptarlo. Este,

¹³ En esta ocasión también se ha utilizado la versión en línea que ofrece la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes de la obra *El amor enamorado*, y así consta en la bibliografía.

no conforme con eso, decide que se vengará. De igual forma, Silvia debe corresponder a Bato y con esto se da fin a esta gran obra del *Fénix*.

Como hemos visto, esta comedia está estructurada por una doble intriga, compuesta por dos triángulos amorosos: el primero, formado por Apolo, Dafne y Aristeo; el segundo, formado por Cupido, Sirena y Alcino.

Tal como subrayó Diego Marín (1958: 145), “el plano mítico y el humano pastoril de libre invención se entrecruzan de tal forma que son dos partes de una sola trama en que los amoríos, celos y venganzas de los dioses arrastran consigo a los pobres mortales”.

Este final feliz de la pareja formada por Sirena y Alcino se desencadena gracias a tres episodios indispensables: el rapto de Sirena por parte de Diana, que pretende ayudar a su hermano; el afán de Cupido por recuperarla, estando dispuesto incluso a originar una disputa en mitad del casamiento; la aparición de Júpiter justo en el momento crítico, en el que el dios imparte justicia y dictamina que Sirena debe casarse con Alcino, castigando así a Cupido, culpable de la transformación de Dafne en laurel, y favoreciendo de esta forma a Apolo.

En esta comedia podemos observar que las dos acciones que en un momento eran independientes van fundiéndose hasta que, finalmente, forman un entramado completo. En el primer acto vemos que el pastor Alcino se enamora de Sirena. A continuación, en la escena siguiente, Aristeo hace lo mismo con Dafne. Después se da la disputa de Apolo y Cupido en la celebración del valle, de la que derivarán los siguientes infortunios. En el segundo acto Apolo se enamora de Dafne, y la flecha con que Cupido los daña para vengarse será lo que convierta a la desgraciada ninfa en laurel. Finalmente, en el tercer acto, el propio Cupido se enamora de Sirena, y el castigo que

Júpiter le inflige por todo el dolor que ha ocasionado será ver cómo su amada se casa con otro.

Este último acto que comentábamos anteriormente se debe a la pura invención del autor, que lo escribe en un intento de hacer pagar a Cupido por todos los sinsabores que ha ocasionado. La versión canónica del mito dispone que Dafne tiene que convertirse en laurel; sin embargo, Lope en su comedia decide que el Amor mismo también tome de su propia medicina, para tratar de compensar de alguna manera los disgustos que ha causado a todo el mundo.

FUENTES DE LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE LOPE DE VEGA

En este apartado trataremos de ver a qué fuentes recurrió Lope para la elaboración de sus comedias mitológicas. Aunque se sabe que el autor se sirvió de gran cantidad de fuentes clásicas para la producción de sus obras, lo cierto es que en ellas también se refleja la cultura popular de su época, y esto es algo debemos tener en cuenta.

En la antigüedad clásica uno de los autores que más destacó fue, sin duda, Ovidio, cuya obra *Las Metamorfosis* devino una fuente importantísima, y no solo literaria, también iconográfica. Gran cantidad de críticos literarios coinciden en que Lope basó sus comedias mitológicas en esta obra de Ovidio; sin embargo, añadió a los mitos clásicos matices contemporáneos de su tiempo, provenientes de destacados tratados mitológicos, tal como veremos más adelante en este apartado. No obstante, hay que destacar también que:

Otros autores clásicos importantes como fuentes para la mitología en el Siglo de Oro tanto en la literatura como en las artes plásticas son *El Asno de Oro* de Apuleyo, con su relato de la fábula de Amor y Psique; también se mencionan frecuentemente Higino

(*Fabulae, Poeticon Astronomicon*) y Apolodoro (*Biblioteca*), quienes son aún hoy junto a Hesíodo (*Teogonía*) fuente primordial para la mitología clásica. (Valencia 1994: 164)

Entre las obras relacionadas con la mitología que circularon en tiempos de Lope, y de las que podría haber hecho uso este autor, destacan la *Silva de Varia Lección* de Pedro Mejía, la *Officina* de Ravisio Textor, la *Iconología* de Caesare Ripa, el *Genealogia Deorum* de Boccaccio, la *Philosophia Secreta* de Pérez de Moya, el *Teatro de los dioses de la Gentilidad* de Fray Baltasar de Vitoria y la traducción de Jorge de Bustamante de *Las Metamorfosis*, entre otras. Lo que deberíamos destacar de estas obras es, sobre todo, que desvirtúan los mitos en pos de conferirles un sentido moralizante adaptado a la época.

En las comedias mitológicas de Lope vemos que sigue en lo fundamental lo trazado por Ovidio en *Las Metamorfosis*; sin embargo, esto no implica que Lope consultase esta obra directamente, sino que pudo haberlo hecho a través de los manuales que circulaban en su época, los cuales citaban a Ovidio como una de sus principales fuentes; sin embargo, sabemos que *Las Metamorfosis* era una obra de lectura escolar y Lope, que fue alumno de los jesuitas, debió conocerla muy bien.

Además de estas fuentes, no podemos omitir que la literatura italiana también fue una de las grandes influencias ya no solo de Lope, sino de la literatura española de los Siglos de Oro en general. En este sentido, destacamos el *Decamerón* de Boccaccio, ya que esta fue una obra de suma importancia en la España de los siglos XVI y XVII.

Otra disciplina artística que influyó directamente en Lope, además de la literatura, fue la pintura. Lope estaba inmerso en el mundo de los artistas de su época, y numerosos críticos destacan que el interés que le suscitaban los cuadros de estos pintores contribuyeron decisivamente a la formación del aspecto de su obra, sobre todo de su poesía.

Para concluir con este breve análisis de las fuentes que Lope pudo consultar a la hora de confeccionar sus comedias mitológicas diríamos, pues, que Lope empleó las fuentes clásicas, además de tratados mitológicos coetáneos y, probablemente, también se inspiró en la pintura de su tiempo, sobre todo en aquellas manifestaciones pictóricas en las que se representaban escenas míticas concretas, ya que estas bebían de las mismas fuentes clásicas en las que el *Fénix* se basó en sus comedias mitológicas.

Lo que más resalta en el tema mitológico, independientemente de estos aspectos, es la invención y originalidad de la que siempre hace alarde Lope. Aunque toma como trama principal un asunto por todos conocidos, añade tales episodios y personajes que cada una de las comedias son una auténtica recreación más que una mera adaptación. Tampoco podemos olvidar en un trabajo comparativo el valor independiente que cada pieza tiene, su propio cuento o historia cuyo valor no es sólo literario sino también sociológico, revelador de una época y con una especial cosmovisión psicológica del ser humano. (Valencia 1994: 195-196)

El marido más firme

La versión canónica del mito narra lo siguiente: Orfeo es hijo de una de las musas, Calíope, y su padre sería el rey de Tracia, Eagro. Algunas fuentes recogen que su padre no es Eagro, sino el mismísimo Apolo¹⁴. Orfeo fue también rey de Tracia, y se le conoce como el poeta y músico por excelencia, cuya lira amansaba a las fieras.

Orfeo se unió a los Argonautas, desempeñando un gran papel en la expedición: con su música no solo calmó a los remeros durante las tempestades, sino que también venció a las Sirenas, que querían atraer a los Argonautas con sus cantos. A la vuelta de esta gran empresa se casó con la bella Eurídice, con la que protagonizó uno de los mitos más conocidos del mundo clásico, y que perdió en trágicas circunstancias.

¹⁴ Respecto a esto, el propio Ovidio dice primero que su padre es Eagro y posteriormente dice que es Apolo.

Lo que desencadenó la muerte de Eurídice fue culpa de Aristeo, pues este intentó forzarla. Eurídice huyó y mientras corría una serpiente la mordió. Su marido, Orfeo, decidió bajar al Hades en su busca, y encantó con su lira a Caronte, a Cerbero, a los tres jueces e incluso a Hades, que decidió devolverle a Eurídice con una condición: ella le seguiría de camino a la Tierra, pero este no debía volver la vista atrás para mirarla. Orfeo aceptó esto último; sin embargo, no pudo resistirse a la tentación de mirarla y cuando se volvió perdió a Eurídice para siempre.

Menéndez Pelayo subraya que las fuentes de esta comedia son, por un lado, el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio y, por otro, el libro X de las *Las Metamorfosis* de Ovidio. No obstante, refiere también que Lope pudo haber consultado los manuales mitológicos de la época, puesto que eran más accesibles para él y mucho más fáciles de manejar, aunque no descarta que el autor tuviese la posibilidad de consultar las versiones clásicas mencionadas anteriormente.

Esta comedia lopesca comienza cuando Aristeo abandona Tracia porque se ha enamorado de Eurídice y quiere quedarse para conquistarla, y envía a su criado Camilo a su patria. Hemos de recordar que en el relato de Lope Aristeo es el rey de Tracia; sin embargo, según la tradición clásica Aristeo era un simple pastor que se enamora de Eurídice y la persigue por los bosques. Esto nos indica que el Fénix introduce elementos de su propia invención ya desde el principio¹⁵.

Otro elemento inventado por Lope sería el hecho de que Orfeo sirva de intérprete del Oráculo de Venus¹⁶: Orfeo despunta por sus dotes musicales, y en todas

¹⁵ El hecho de que en la comedia de Lope Aristeo sea un rey y no un pastor puede significar que este último tipo de personaje no tendría la categoría suficiente para ser rival de Orfeo, ni mucho menos podría ser el desencadenante de la tragedia de Eurídice.

¹⁶ Según la tradición, Venus nunca fue portadora de un Oráculo. Esta labor se le atribuyó más bien a Apolo, cosa que se destaca en la comedia *El amor enamorado*.

las empresas de las que es partícipe (recordemos, por ejemplo, la expedición con los Argonautas) se destaca sobre todo su labor como excelso músico.

Eurídice quiere casarse, y decide ir a consultar el Oráculo para saber si su deseo se materializará algún día. Venus le augura un matrimonio “breve, gustoso y perdido” y, por este motivo, acude a Orfeo, que intenta quitar importancia a las palabras de Venus, y se enamora perdidamente de él.

Como hemos visto que es típico de sus comedias mitológicas, siempre aparece un Oráculo que presagia el final, adelantando así al auditorio la resolución de los conflictos. Lo que vaticina el Oráculo, se cumple fielmente en el desenlace. Pero este motivo es algunas veces tomado fielmente de la tradición como en el caso de Hipómenes y Atalanta, y otras veces inventando por Lope como en este caso. Prácticamente todas las versiones coinciden en que Eurídice se casa sin más con Orfeo, sin que haya una consulta previa a ningún Oráculo. (Valencia 1994: 336-37)

En la boda se produce un mal presagio: un cuadro que servía como elemento decorativo cae. Orfeo intenta restarle importancia a lo sucedido aunque a Eurídice le preocupa mucho. En la versión ovidiana del mito también se produce una profecía, y es que Orfeo había invitado al enlace a Juno e Himeneo, dios de las ceremonias matrimoniales, cuya antorcha se apagó al llegar al evento, produciéndose así un mal augurio. Esto nos confirma con seguridad que Lope consultó el texto ovidiano o bien la traducción que Jorge de Bustamante hizo de este, pero cambiando el motivo del mal presagio.

Además, Lope también introduce en esta comedia mitológica una subintriga amorosa ligada a la principal, cuyos protagonistas, Aristeo y Fílida, desearán que la historia entre Orfeo y Eurídice acabe mal.

Como vemos, Lope en estos episodios introduce muchos elementos que no participan del mito clásico sobre todo en lo relacionado con el carácter celoso de Eurídice, y las artimañas de las que se vale Fílida, sabiendo esto, para que Eurídice desconfíe de su

marido. Por medio de estas artimañas, Lope ya ha establecido las redes de conexión que los demás personajes tienden en interés de su amor a la enamorada pareja formada por Orfeo y Eurídice. (Valencia 1994: 339)

Tras la muerte de Eurídice, Fílida reanuda sus pretensiones con Orfeo e intenta ser su amada, pero este la rechaza y decide bajar a los infiernos a por su esposa, en lo que parece un arrebato de locura. Orfeo llega al lugar junto a Fabio, y una vez allí Caronte los transporta en su barca para que puedan comparecer ante Proserpina.

Este episodio parece una mezcla entre la invención del autor y las fuentes que él mismo consultó para la confección de esta comedia, pues en ninguna de las versiones se nos dice que se presentaran ante Proserpina, ni tampoco que fuese esta quien le concediera a Orfeo el favor de devolverle el alma de su esposa; sin embargo, en esta comedia de Lope hemos visto que es Proserpina quien se compadece de Orfeo y decide devolverle a su mujer con la condición de que no vuelva la cabeza hacia atrás para verla¹⁷.

Cuando Orfeo regresa a la Tierra con las manos vacías, sufre de nuevo otro ataque de locura transitoria en el relato de Lope. En este punto se corta el mito de Orfeo, ya que se elimina su muerte a manos de las mujeres tracias, tal y como explican algunas de las versiones de este mito.

El conflicto solucionado de parejas vuelve a quedar patente una vez más en Lope; aunque se haya atendido a la tradición en cuanto al fin desgraciado de los amores de Orfeo y Eurídice, no por ello renuncia a sus finales felices, esta vez encarnados en el resto de los protagonistas de la comedia. Además es el mismo Orfeo el que, una vez pasada su locura transitoria, hace que los personajes no afectados directamente por la tragedia se reconcilien y formen matrimonios felices. (Valencia 1994: 345)

¹⁷ En este aspecto Lope sí se mantiene fiel a las diferentes versiones del mito, pues narra de igual manera las condiciones en que Orfeo podrá recuperar a su esposa, como este incumple con su palabra y finalmente cómo ve desaparecer a Eurídice ante sus ojos.

Esto nos confirma que las historias de los demás personajes continúan a pesar de la tragedia: tal y como ya expliqué en el análisis estructural, Albante, hermano de Filida, le prende el reino de Tracia a Aristeo, el cual lo recuperará al casarse con Filida por consejo de Orfeo.

En resumidas cuentas, si tuviésemos que destacar algo de esta comedia sería, sin duda, la originalidad con la que Lope trata y modifica ciertos pasajes tomados de las distintas versiones del mito, con el fin de ajustarlos mejor a la intriga dramática que él buscaba.

El amor enamorado

Resulta curioso lo que sucede cuando nos encontramos ante esta obra, pues por su título parece contar la fábula de Psique y Cupido, tal como Apuleyo la trató; sin embargo, al avanzar en la lectura observamos que no se trata de este mito, sino del de Apolo y Dafne¹⁸.

Aunque en esta comedia nos puedan parecer Apolo y Dafne los “protagonistas” de la historia (tal como pasó en la anterior obra analizada, con Orfeo y Eurídice despuntando como personajes principales), debemos tener en cuenta la siguiente afirmación de Alonso Zamora Vicente (1969: 211): “El teatro de Lope, generalmente, no es teatro de un protagonista, sino que a veces es de varios, y en ocasiones es difícil establecer una jerarquía, dado el papel preponderante, o muy importante al menos, que varios personajes desempeñan”.

El mito de Apolo y Dafne ha sido narrado a través del tiempo por numerosos autores helenísticos y romanos, entre los que destacan Ovidio, en el libro I de *Las*

¹⁸ El hecho de que esta comedia tratase la historia de Apolo y Dafne fue lo que me empujó a su lectura, pues esta es una de mis fábulas favoritas del mundo clásico.

metamorfosis; Higino, en sus *Fábulas* y Pausanias, en el libro X de su obra *Descripción de Grecia*.

La versión más extendida del mito cuenta que Apolo se burló de Cupido por llevar arco y flechas siendo un niño. Este, molesto por la arrogancia del dios Apolo, planeó vengarse de él: para ello, le disparó una flecha de oro, que causaba un amor inmediato a quien hiriere. Otro de sus disparos se dirigió a Dafne; sin embargo, esta fue dañada por una flecha de plomo, material que causaba el rechazo amoroso. Apolo, ciego de amor por Dafne, la comienza a perseguir, y cuando por fin va a alcanzarla, esta se transforma en laurel gracias a la ayuda de su padre, el río Peneo. Desde ese momento, este árbol se convierte en sagrado para Apolo, que decide que sean de laurel las coronas de los vencedores en los juegos Píticos.

Aunque en estos autores se produzca la transformación de Dafne en laurel de una forma similar, lo cierto es que las situaciones que acompañan a la misma no lo son. Esto se hace notar, sobre todo, en el caso del mito narrado por Pausanias. En su versión, los hechos que derivan en la persecución de Dafne por parte de Apolo son muy distintos: uno de los personajes, de nombre Leucipo, está enamorado de Dafne y decide disfrazarse de muchacha para que la dejen convivir con ella. Esto despierta los celos de Apolo, que insta a Dafne y a las demás ninfas a tomar un baño. Una vez se desnudan, observan que Leucipo no lo ha hecho todavía y lo desvisten a la fuerza, descubriendo el engaño y matándolo. Tras este episodio Apolo persigue a Dafne que, desesperada, implora a Zeus, y no a su padre, que la convierta en laurel. Este hecho cambia por completo con respecto a la versión canónica del mito.

En todas las comedias de carácter mitológico Lope sigue la línea preceptiva de los mitos; sin embargo, añade diferentes pasajes, acciones y personajes, fruto de su propia invención. La trama propiamente mitológica es la que nos narra la

transformación de Dafne en laurel. Todo lo que el autor incorpora en torno a la transformación son, fundamentalmente, episodios amorosos que pertenecen, según Menéndez Pelayo, al género pastoril.

Hemos de destacar en esta comedia el episodio de Apolo y la serpiente Pitón, mencionado en el análisis estructural de la obra, pues es una de las hazañas más conocidas de este dios. Asimismo, las versiones más conocidas del mito, como la de Ovidio e Higino, señalan que es la primera empresa protagonizada por Apolo.

Cuenta la leyenda que Pitón, hija de la tierra, era una enorme serpiente que desempeñaba funciones proféticas en el país de Pito, o en el monte Parnaso. Su destino estaba escrito: debía morir a raíz del parto de Latona, la madre de Apolo. Por este tiempo Júpiter yacía con Latona, y cuando Juno se enteró de esto, hizo que Latona diera a luz allí donde el sol no tuviera acceso. Cuando Pitón percibió que Latona estaba embarazada de Júpiter, comenzó a perseguirla para matarla. Aquilón ayudó a Latona por orden de Júpiter, y la llevó hasta Neptuno. Este la protegió, pero para no contrariar el deseo de Juno, la llevó a la isla de Ortigia, y la cubrió con sus olas. Pitón, al no hallarla, retornó al Parnaso. Neptuno hizo emerger la isla de Ortigia, donde Latona, agarrándose a un olivo, dio a luz a Apolo y a Diana, a quienes Vulcano les entregó flechas como regalo. A los cuatro días de haber nacido, Apolo vengó el castigo infligido a su madre: llegó al Parnaso y mató con sus flechas a Pitón; la desolló, arrojó sus huesos a un caldero, los colocó en su templo, e instituyó en su honor unos juegos fúnebres, los juegos Píticos.

En general, este episodio de la serpiente Pitón precede al de Dafne en la totalidad de fuentes de las que se sirvió Lope para la creación de esta comedia. La matanza de Pitón es, como he mencionado anteriormente, el primer episodio destacable de la historia del dios Apolo. Además, es importante recalcar que esta hazaña de Apolo

es también una de las causas más directas del enamoramiento de Apolo y la metamorfosis de Dafne en laurel, tal y como ya se vio en el análisis estructural de esta comedia.

A propósito de lo que mencionaba anteriormente sobre las aportaciones originales de Lope, debemos tener en cuenta que la fábula de Apolo y Dafne es bastante breve, por lo que no se aporta el material necesario para completar la extensión de una obra lopesca. Por ello, el autor necesita dilatar la acción más allá de la narrada por el mito, además de añadir pasajes y personajes nuevos a la trama, con el objetivo de embellecer aún más el argumento de este mito, así como ofrecer una versión modernizada de él. Además, debemos tener en cuenta también un elemento importante que subrayó Natividad Valencia (1994: 386-387):

Aunque nuestro autor conozca perfectamente el mito y sepa el orden en que se desarrollan los acontecimientos y más en un dios tan importante como Apolo, no por ello lo respeta fielmente sino que casi siempre se concede la libertad de alterar el orden del mito a su manera. Este sería el caso de habernos planteado en primer lugar la situación de Apolo como futuro vencedor de Dafne, ya desde el primer momento con su virginidad consagrada a Diana y sin ningún deseo por tanto de que algún hombre o dios la tomen por esposa.

De todas las comedias mitológicas, es en esta donde se perciben de forma más evidente los enredos amorosos, pues ya desde el principio se nos narra una historia que funde el universo mitológico con un entramado pastoril. Los personajes Alcino, Silvia y Bato claramente son los que otorgan a esta comedia un carácter notablemente pastoril.

Tal como expliqué anteriormente, al empezar el relato Alcino se nos presenta perdidamente enamorado de la ninfa Sirena, a la que persigue por el bosque. Del mismo modo, el príncipe Aristeo está enamorado de Dafne, cuyo padre, Peneo, accede gustosamente a que este se case con ella. El impedimento para que esta unión se celebre

reside en el hecho de que Dafne es una de las ninfas de la diosa Diana, a quien consagró su virginidad. Esto le acarreará a Dafne muchos sinsabores, pues su desdén hacia los hombres despertará la ira de Venus, que decidirá castigarla. Estas represalias por parte de la diosa y la ofensa de su padre contribuirán, en gran parte, a que se desencadene el desgraciado final de Dafne, que acabará convertida en laurel¹⁹.

En la versión de Ovidio, el padre de Dafne acepta con resignación el futuro de su hija, que desea permanecer virgen; sin embargo, en la versión de Lope la cólera de Peneo es comparable a la que siente la diosa Venus. El autor conoce perfectamente la reacción del viejo Peneo con respecto a la determinación de Dafne gracias a las fuentes clásicas, pero decide despertar el enojo de ciertos personajes con el fin de darle más dramatismo a aquello que está relatando.

Lope resigue las líneas trazadas por Ovidio, aunque le da al mito un sentido diferente para subrayar un principio muy arraigado en el pensamiento del siglo XVII: la censura de la mujer esquiva, que por razones de soberbia o arrogancia siente rechazo hacia los hombres, el amor y el matrimonio, y que no está dispuesta a contribuir en la continuación de la especie. Podríamos decir, pues, que “la Dafne «moralizada» de Lope es una alegoría barroca en que se desaprueba no tanto la moralidad de la castidad como su obstinada conservación hasta frustrar las intenciones de la naturaleza” (Valencia 1994: 391). A este respecto, Lope inventa a la pastora Silvia, con el fin de que ella convenza a Dafne de que cambie de actitud, ya que le parece absurda; sin embargo, no lo consigue, pues la obstinación de Dafne es mayúscula.

¹⁹ Como vemos, en esta comedia de Lope ya no será únicamente la arrogancia de Apolo lo que desencadene la desgracia (como en el resto de las versiones clásicas). En este caso, todos los personajes, así como la terquedad de Dafne por seguir conservando su virginidad, provocarán la metamorfosis de la ninfa.

En esta comedia de Lope, Dafne empieza a odiar a Apolo por efecto de la flecha de plomo con que Cupido la hiere, mientras que Apolo, al cual ha dirigido una flecha de oro, se enamora locamente de ella. La diferencia más notable que se establece con respecto a las fuentes clásicas reside en el hecho de que, en este caso, Dafne y Apolo sienten una atracción mutua en un principio: «¡Qué diferente miré, / de Febo la gentileza / de lo que la miro ahora! / Gallardo me parecía, / como al tiempo que salía / de los brazos del Aurora: / ¡qué pena de verle tomo! / ¡Qué mal talle! No merece / ser deidad» (vv. 214-222). No obstante, en las demás versiones Apolo y Dafne no llegan a conocerse antes de que sucedan los hechos, por lo que es inviable que se enamoren.

Paralelamente a estos hechos, se produce una situación similar entre Bato y Silvia. La diferencia es que esta última accede, a diferencia de Dafne, pero por motivos deshonestos: Bato le cuenta que de las entrañas de Pitón ha salido otra gran serpiente, que devora a las mujeres esquivas y frías. La inserción de este episodio nos confirma lo siguiente:

La técnica tan arraigada en Lope en estas comedias de poner al lado de la pareja protagonista, otra o varias parejas al lado cuyos actos sean paralelos completamente a los de esta pareja principal, pero sin que por ello se confundan, dejando muy claro el estilo elevado y los pensamientos nobles de esta pareja y contraponiéndolos a la vulgaridad o la forma de vida jocosa de las otras. (Valencia 1994: 398)

Tras esta historia paralela se vuelve a la trama puramente mitológica, pues después de esto es cuando Dafne se convierte en laurel. En este episodio, Lope parece ceñirse a las fuentes clásicas de forma fidedigna. Dafne huye rápidamente de Apolo, impulsada por la aversión que siente hacia él. Apolo la persigue para intentar convencerla de sus pretensiones. Apolo le dice que él no es “rústico amante” ni “villano grosero” para que no le corresponda y huya de él. Estos mismos razonamientos los encontramos, por ejemplo, en Ovidio.

Apolo, al ver que no consigue nada con sus palabras decide convencerla de otra manera, diciéndole que si sigue corriendo dañará sus pies con las espinas. Esto lo encontramos también en Lope, pero con un detalle añadido, ya que Apolo le dice lo que versa a continuación: «¡Deténte Dafne un instante! / ¿Cómo sufres que tus pies / tantas espinas maltraten? / ¿Quieres, por dicha, cruel, / que, como a la hermosa madre / de Amor, produzca la tierra / nuevas rosas de tu sangre?» (vv.731-737). Con esto, Lope alude a otra de sus comedias mitológicas, *Adonis y Venus*, en la que un jabalí acaba con la vida de Adonis, cuya sangre cae a tierra. De esa sangre derramada nacen bellas rosas, por la gracia de Venus. Con esto, el autor establece una suerte de conexión entre sus fábulas, como ya hemos ido percibiendo.

Tras esto, Dafne va perdiendo fuerzas en la carrera e implora ayuda a su padre, que la convierte en laurel. Una vez sucede esto se acaba el mito, pero la historia de los demás personajes sigue su transcurso, tal y como vimos que sucedía en *El marido más firme*. Esto le sirve de contraste con la fuente clásica, pues una vez se acaba el relato de los protagonistas, la narración necesariamente debe llegar a su fin porque los hechos circunstanciales que se suceden después dejan de suscitar interés.

Lope no acepta el trágico final del mito en el que el desesperado Apolo se abraza al tronco recién transformado de su amada Dafne, así que hace que el dios de los dioses: Júpiter, venga a imponer justicia concediendo a Apolo un favor y castigando al amor, que esta vez (aunque nunca se haya dado en la historia mitológica excepto con Psique) ha caldo en sus propias redes. (Valencia 1994: 405-406)

Por este motivo, Lope crea de alguna manera su historia mitológica en el tercer acto en el que, además de participar algunos de los personajes que ya habíamos encontrado, intervendrán también dioses de la talla de Júpiter, Venus, Apolo y Cupido. Cupido, que rapta a Sirena y la lleva a su palacio, ve frustradas sus intenciones cuando Diana rescata a la ninfa con el objetivo de ayudar a Apolo en su venganza. Como ya

mencionamos, Cupido decide reclamarla, y en ese instante aparece Júpiter, que dispone que Sirena debe casarse con Alcino. El dios del amor debe perder a su amada, Sirena, como castigo por todo el dolor que ocasiona, tanto a los seres humanos como a los propios dioses.

ANÁLISIS TEMÁTICO Y EL *FUROR AMORIS*

Como hemos ido viendo, Lope usa para cada comedia un mito concreto de la antigüedad clásica. Eso sí, los dota de múltiples elementos inventados por él mismo. Parece una obviedad decir que el tema preponderante de estas comedias es el mítico, ya que es el que le sirve como elemento conductor de estas; sin embargo, no es el único que podríamos destacar. Aún así, ya señalamos que el grueso de la obra de Lope está colmado de citas y alusiones clásicas, debido a su interés por la mitología y el cosmos clásico en general.

Uno de los asuntos fundamentales de su teatro y que también podemos encontrar en sus comedias mitológicas serían el honor y la honra. Estos conceptos eran clave en la vida de los hombres y escritores del Siglo de Oro, pues formaban parte del código de conducta social en la época. Lope se hace eco de ellos porque lo que busca es conmover a sus espectadores, y por ello en su teatro plantea estas cuestiones de conciencia colectivas.

El honor y la honra se sustentaban de la opinión que tenían los demás sobre uno mismo, por lo tanto, una vez que se perdía cualquiera de estas virtudes, ya fuera a través de injurias o rumores, era necesario recuperarlas mediante una venganza. En la mayoría de los casos, este honor iba ligado a una mujer que había sido mancillada y era a los hombres a quienes correspondía recuperarlo. Por este motivo las doncellas se travestían,

con ansias de hacer justicia y de hacer pagar con sangre al embaucador que las había burlado.

Otro tema fundamental en la obra de Lope es “el doble plano que siempre se establece entre caballero y dama por una parte y gracioso y criada por otra” (Valencia 1994: 418), que se da siempre en clave paródica. Los hechos que acontezcan entre el galán y la dama serán paralelos a los que sucedan entre el gracioso y la criada²⁰, pero con ciertas variaciones: mientras los primeros se dedican parlamentos amorosos extensos y refinados, estos últimos no se expresarán con ese tono elevado, propio del diálogo que se establece entre sus amos.

En sus relaciones amorosas es el campo donde se mostrarán esas diferencias más tajantemente. El señor ama con palabras encendidas, enredándose en celos, venganzas y delicados tormentos espirituales. Sin embargo, el gracioso no idealiza el amor sino que recuerda sus relaciones con mujeres asequibles y no dadas en absoluto a la literaturización. (Valencia 1994: 421)

Además de este paralelismo, existe otro que es todavía más importante, el formado por el gracioso y el amo. El gracioso representa lo opuesto al héroe, que es valiente y noble; sin embargo, el criado-gracioso sentirá pavor por cualquier menudencia y huirá de ella en cualquier momento.

Otro asunto crucial que podemos encontrar en estas comedias mitológicas sería el sentimiento monárquico del autor y su defensa de la estratificación social. Gran parte del teatro del siglo XVII se gestó con una actitud propagandística de la monarquía, y con la voluntad de defender una serie de valores e intereses sociales. Aún así, veremos que en estas comedias Lope aprovecha los espacios idílicos en los que se mueven los personajes para hacer una alabanza de la vida retirada en la naturaleza, despreciando la corte y todo lo que se encuentra en ella.

²⁰ El personaje del gracioso es importantísimo en la comedia de Lope, pues sobre él recae todo el peso humorístico de la obra.

Si observamos y analizamos la obra de Lope no es de extrañar que el tema fundamental de esta sea el amor, pues fue un sentimiento que lo acompañó a lo largo de toda su vida. Lope conocía perfectamente con qué frecuencia se contradecían el espíritu y la carne, tal y como vimos cuando destacamos los hechos más importantes de su biografía.

Como conclusión podemos afirmar que Lope, a pesar de basarse para sus comedias en un motivo fundamental, en este caso el mitológico, en realidad aprovecha esta materia tan moldeable que para él es la comedia para introducir algunos o muchos aspectos de su abarcadora manera de ver el mundo. Decir que cada una de las comedias mitológicas tienen un tema mítico sin más, supone un análisis demasiado superficial de ellas, pues no nos pueden pasar inadvertidas las conversaciones en las que dioses y hombres se refieren a la honra, al poder del dinero y sobre todo al amor, entre otros temas. (Valencia 1994: 432)

Dicho esto, pasamos al estudio de los temas presentes en las obras, de entre los cuales cabría hablar del *furor amoris*. Algunos personajes están afectados por la locura de amor y trataremos de ver en qué medida todo aquello que les acontece está motivado por esta locura, así como las acciones que son capaces de llevar a cabo, impulsados por ese intenso sentimiento amoroso. Nos centraremos también en las relaciones amorosas que se establecen entre ellos, con el fin de entender de donde procede el origen de ese amor y la fuerza que les provoca a los distintos personajes.

El marido más firme

Uno de los asuntos que más destacan en esta comedia en cuanto a su filiación con el mundo clásico es el tema del oráculo, cuestión igualmente desarrollada en otras comedias mitológicas de Lope, como por ejemplo en *Adonis y Venus*, *Las mujeres sin hombres* y *El amor enamorado*.

Tal y como vimos, el oráculo al cual se dirige Eurídice, acompañada de Fílida, anticipa lo que sucederá en el desenlace de este mito. Siguiendo la tradición clásica, este oráculo contesta en forma de acertijo a todo aquel que lo consulta. Además de este recurso, otro elemento que nos predice las circunstancias trágicas que se desencadenarán es la caída del retrato de Eurídice. Este cuadro que servía de adorno en su enlace con Orfeo cae al suelo, lo que constituye un mal presagio y refuerza las predicciones del oráculo de Venus. De igual manera, la antorcha de Himeneo que se apaga al llegar al lugar del casamiento también constituye un mal augurio, como ya comentamos en las fuentes.

Otro de los grandes temas que aparecen en esta comedia, y que es muy significativo de la obra de Lope, es la alusión al poder que ejerce el dinero. A este respecto, es en palabras de Aristeo donde encontramos la primera crítica:

«Si él mueve piedras cantando
por eso le tengo en menos
pues, sin ser animal ni hombre
las piedras mueve el dinero» (vv. 830-833).

Como vemos, en estos versos Aristeo se muestra claramente despechado porque Eurídice prefiere a Orfeo antes que a él. Este fragmento es una clarísima muestra del conflicto materialismo-amor, asunto muy presente en toda la obra del autor, y posiblemente derivado de motivos personales. No obstante, es en boca de Fabio donde encontramos la referencia directa “al interés de las mujeres y al poder del dinero que vence por encima de cualquier tipo de sentimiento” (Valencia 1994: 538):

Otro de los temas fundamentales de esta comedia es el amor, que, en esta ocasión, aparece en forma de celos, encarnados sobre todo en el personaje de Eurídice. Estos celos se nos manifiestan de forma más clara a partir del segundo acto, cuando

Eurídice ya se ha casado con Orfeo. Fílida es la encargada de introducir los celos en esta comedia, pues con sus engaños intenta hacer creer a Eurídice que Orfeo se quedó prendado de ella cuando vio su pie al atravesar el río²¹.

Además de este amor en forma de celos del que hablaba anteriormente, podemos encontrar en la comedia rasgos que nos indican que el amor lleva a la locura a algunos de los personajes, sobre todo a Orfeo y Aristeo. Como vemos, en esta obra “Lope de Vega hace una defensa del matrimonio, que va a tener fuerza llegando hasta más allá de la muerte” (García 2007: 187).

Como ya comentamos, Aristeo, príncipe de Tracia, está profundamente enamorado de Eurídice. Aristeo se nos aparece junto a su criado Camilo, que es enviado de vuelta a Tracia mientras su amo intenta conquistar a la ninfa; sin embargo, Eurídice rechaza a Aristeo, lo que ocasiona que el príncipe comience a acosarla. Aristeo cuenta con la ayuda de Fílida que, al estar enamorada de Orfeo, siente celos de Eurídice e intentará boicotear su relación con el músico. “Aristeo, cegado por su amor, comete la locura de quedarse en tierra ajena con la posibilidad de perder su reino, como casi acabará ocurriendo al final de la obra” (García 2007: 188). En este sentido, Camilo es más realista y considera que su amo está cometiendo una locura, y así se lo transmite, pero Aristeo solo tiene ojos para su amada, e intentará asediarla constantemente. En un engaño preparado por Fílida, Aristeo se reunirá con Eurídice y trata de mantener relaciones con ella; sin embargo, la ninfa es mordida por una serpiente en su intento de huir y muere.

Aristeo es un personaje secundario fundamental para el desarrollo de la acción dramática, pues a través de su locura amorosa entendemos la que Orfeo siente por su

²¹ Gracias a esto atisbamos la importancia del pie como símbolo erótico, indicativo del fetichismo del pie como objeto sexual existente en la España del siglo XVII. Este motivo del pie se nos repite en varias ocasiones a lo largo de esta comedia.

querida esposa. Aristeo nunca da por perdida a Eurídice, ni siquiera cuando esta muere, y por ello jamás regresa a su tierra, “pues en su ceguera amorosa piensa en poder recuperarla a su vuelta de los infiernos” (García 2007: 188).

Por otra parte, Orfeo se enamora de Eurídice en cuanto la ve, a pesar de mostrar en numerosas ocasiones su rechazo hacia el amor carnal y el culto a la diosa Venus. La pareja parece feliz hasta que entran en escena los celos y la inseguridad de Eurídice, cosa que desencadenará el trágico desenlace, anticipado por el oráculo de Venus, la caída del cuadro y las antorchas apagadas de Himeneo.

Tras la muerte de Eurídice, Orfeo se ve sumido en un estado de enajenación mental que le empuja a descender a los infiernos con el objetivo de recuperar a su amada. Orfeo ve a Eurídice por todas partes, y solo Fabio permanece a su lado mientras los demás le rehuyen. Por esta razón, Orfeo le pide a Fabio que le acompañe en su descenso a los infiernos, a lo que Fabio no pone reparos. En este punto “la locura ya es absoluta, pero el amor que siente todo lo puede y no deja de intentar recuperar a su esposa” (García 2007: 189). Orfeo está tan desesperado por la pérdida de Eurídice que es capaz de arriesgarse al castigo de los dioses bajando al Infierno y perturbando a su rey con sus ruegos. Es capaz de arriesgar su propia vida con tal de volver a ver a su amada, aún cuando no tiene la garantía de poder recuperarla.

Orfeo pasó de ser un personaje soberbio que aborrecía a las mujeres a convertirse en el marido más firme realizando grandes locuras por su amada Eurídice a la que perdió por celos, según ella. El descenso a los infiernos es la consecuencia directa de la falta de seso del personaje, que está dispuesto a morir por ella, y que consigue recuperarla, aunque acto seguido la vuelve a perder. (García 2007: 190)

Orfeo consigue recuperar a su esposa durante un breve momento pero, al no cumplir con la condición que Proserpina le impuso, la pierde definitivamente. La locura lo sume en una gran tristeza, hecho que empuja a los demás personajes a pensar que se

ha vuelto rematadamente loco; sin embargo, Orfeo presenta un momento de lucidez en lo que se refiere a la resolución del conflicto que se origina entre Aristeo y Albante. Orfeo orchestra el matrimonio de Filida y Aristeo para que este pueda recuperar su reino y, aunque estos dos personajes fueran en cierta medida los causantes de la muerte de su amada Eurídice, a través de este acto el músico les concede su perdón.

El amor enamorado

Como el propio título de la comedia indica, el tema fundamental es el amor, asunto que, como ya hemos dicho, se nos aparece repetidamente en la mayor parte del teatro de Lope. Natividad Valencia, basándose en John B. Wooldridge, nos dice que en la obra hay tres tipos de amor: amor propio, amor erótico y amor paternal.

El amor propio, por un lado, es lo que motiva el conflicto en la obra. Este aparece, sobre todo, en forma de soberbia, orgullo y envidia. En la soberbia de Febo por la hazaña que ha realizado matando a Pitón reside el motor del inicio de la obra. Por otro lado, la envidia y el orgullo son el motivo principal del antagonismo entre Apolo y Cupido. Cupido siente celos de Apolo, ya que este es un dios muy prestigioso en la región de Tesalia. Estos celos, a su vez, provocan la burla de Apolo hacia Cupido²². Esto hierde profundamente el orgullo de Cupido, que decide vengarse. Al mismo tiempo, Venus, madre de Cupido, también se siente profundamente ofendida por la aversión de Dafne por los hombres. Con esto, la ninfa aborrece todo lo que Venus representa en tanto diosa del amor, y de alguna manera le falta al respeto²³. “El éxito de Cupido al vengar los insultos a su vanidad y a la de Venus termina eventualmente en la metamorfosis de Dafne en laurel” (Valencia 1994: 572).

²² Recordemos que, tras la muerte de Pitón en manos de Apolo, este se vanagloria de su hazaña y se comporta de forma arrogante con Cupido, del que se ríe por portar arco y flechas teniendo la apariencia de un niño.

²³ A este respecto, podríamos decir que hay cierto grado de vanidad presente en Dafne y, aunque en ningún momento se le acusa de buscar la atención de los hombres, sí que es cierto que ella disfruta de su fama, proporcionada por su gran belleza.

Tras la metamorfosis de Dafne en laurel, la vanidad de Febo y su orgullo se verán profundamente heridos, y por ello decide vengarse para aplacar su ira hacia aquellos que le han producido tamaño agravio. Este hecho será lo que accione el enamoramiento de Cupido por Sirena y todo lo que se desencadenará en el segundo acto de esta comedia.

Encontramos, por otro lado, el amor erótico, que se define como la fusión completa con otro ser. Este amor erótico se presenta como una dicotomía: amor recíproco y amor no correspondido. El amor recíproco significa paz y equilibrio, mientras que el no correspondido es plenamente destructivo y está marcado por el desequilibrio. “El amor recíproco es introducido al principio de la obra como base de comparación y contraste para las dos principales partes de la acción de la obra que envuelven el amor no correspondido y sus consecuencias” (Valencia 1994: 574).

Este amor recíproco, a su vez, representa tanto al amor refinado, típico de la novela pastoril, como al amor rústico, nada romántico, del gracioso por su amada. Este singular contraste entre “los cultivados amantes con su lírico y petrarquiano diálogo y los rústicos amantes con su cómico y burlesco intercambio” (Valencia 1994: 575) está presente en la totalidad del teatro lopesco. Como representantes de este amor idealista encontramos, por ejemplo, a Alcino y Sirena; sin embargo, el amor entre Bato y Silvia se podría catalogar más bien como burlesco que como romántico.

El amor paternal, por su parte, no se desarrolla extensamente en esta obra, pero sirve como marco para explicar el papel que jugaban los hijos, cuyo deber era obedecer a los padres, en la sociedad de la época. En la comedia vemos que Dafne desobedece a su padre al no querer casarse. Con esto, está vulnerando un derecho legítimo y un deseo de Peneo, que es el de tener nietos. En definitiva, Dafne va contra natura y contra un

mandato social muy arraigado de la época, que era el de procurar descendencia al linaje familiar.

Además de estos tres tipos de amor ya mencionados, me gustaría hacer especial énfasis en un tema que se extiende en ambas obras y, a mi parecer, resulta muy interesante. Este tema no es otro que la locura provocada por el amor²⁴.

El personaje de Cupido es, quizás, el personaje que encarna de forma más clara esta locura, pues comete una serie de imprudencias por amor que ahora comentaremos. Cupido no es capaz de enamorar a Sirena con sus poderes, que parecen no ser tales, y el no ser correspondido por la ninfa le empuja a lograr su amor por otros medios poco convencionales, que pueden parecernos desmesurados. Lope no trata a este personaje con excesivo cariño, ya que a lo largo de la comedia vemos que su comportamiento es colérico y vengativo, sobre todo con Apolo, porque este se burla de él y desprecia sus poderes. Apolo le dice que ojalá se enamore y su amor no sea correspondido, lo que anticipa los hechos que se van a producir en el acto III. En este acto, Cupido no flaquea en su empeño por conseguir a Sirena, que no le corresponde y la locura lo empuja a raptarla junto con Bato y Silvia, tal y como he mencionado en numerosas ocasiones. Cuando Diana rescata a la ninfa se desata la locura:

BATO. ¡Huye, Silvia, que está loco!

SILVIA. ¡Muerta soy!

Huyen los dos

CUPIDO. ¡No lo estoy poco

de amor y de no vengarme! (vv. 693-696)

²⁴ El tema de la locura estuvo muy extendido en la literatura de los siglos XV al XVII, y Lope de Vega lo incluye en sus obras puesto que este debía resultar muy atractivo para su público.

Cupido reconoce que su locura viene provocada por su amor frustrado y por sus ansias de venganza hacia Diana, que ha rescatado a su amada para que esta se case con Alcino. Gracias a este fragmento nos damos cuenta también de que los demás personajes son conscientes de la locura de Cupido; sin embargo, Diana y Apolo no huyen de él, sino que se alegran del castigo que le han infligido a Cupido y quieren evitar a toda costa que este cometa una nueva locura, y por ello casan rápidamente a Sirena y Alcino.

En la comedia vence el amor basado en el matrimonio, pero esta unión entre Sirena y Alcino desencadena un nuevo conflicto al que Júpiter pondrá solución: Cupido quiere vengarse de aquellos que le han ofendido, y el dios de dioses interviene para que el enlace entre Sirena y Alcino se celebre, dando así a Cupido de su propia medicina. Aún y con eso, a Cupido no parece importarle, pues dice: «No importa; / de él y de todos aguardo / vengarme presto» (vv. 837-839), demostrando una vez más que está rematadamente loco de amor.

Además de Cupido, otro personaje afectado por la locura de amor es Bato, que llega disfrazado de lobo a su encuentro con Silvia en el bosque, en el acto III. En este momento vemos que ha caído en las redes del *furor amoris*, pues ¿quién se disfrazaría de algo a lo que toda la gente teme, arriesgándose a que algún pastor le de caza o lo hiera de muerte?. Con esto, Bato nos demuestra que es capaz de cometer cualquier locura con tal de satisfacer a su amada Silvia, que, como sabemos, no le corresponde de manera honrada.

Apolo también es preso de la locura de amor, aunque se ha de destacar que el culpable de esto es Cupido. Apolo engaña a Dafne en el acto II, ya que toma la forma de un ciervo para que la ninfa vaya tras él. Es en este punto donde se puede apreciar a Apolo preso de la locura de amor, ya que se aferra a todo cuanto puede con tal de

conseguir el amor de Dafne, cometiendo la más disparatada insensatez, que provocará que su amada se convierta en laurel.

CONCLUSIONES

Una vez realizado el análisis de los diferentes aspectos de las obras que me propuse leer, documentándome en todas las fuentes que he podido, puedo dar paso a concluir este trabajo.

El tema mitológico está presente a lo largo de toda la producción de Lope de Vega, tal y como ya vimos: este se extiende desde los autos alegóricos de tema mítico hasta sus comedias mitológicas, protagonistas de este estudio.

Un aspecto importante a tener en cuenta es el tratamiento literario que da Lope a estos mitos de la vida grecolatina; lo fundamental es que sabe dotarles de la gracia de su creación personal, dándoles una vida nueva. Lope encuentra un motivo suficiente de dramatización en el amor y odio que conmueven a las viejas divinidades; en el tratamiento que Lope hace de los personajes aunque sean dioses, se acerca a la familiaridad de la época hasta el punto de que el carácter y comportamiento de algún dios le acercan a los de cualquier hidalgo de Madrid o bien a los de un simple hombre del campo. (Valencia 1994: 1061)

Como hemos visto, Lope crea en sus comedias de asunto mitológico un cosmos y un escenario insólito que actualiza estos bellos mitos clásicos. Aunque el tema mitológico constituye el cimiento de estas obras, hemos de destacar que dota a sus comedias mitológicas de matices nuevos, haciendo gala de su capacidad inventiva y creadora. Gracias a su don creador cada una de estas comedias es una auténtica recreación, más que una mera adaptación del mito en cuestión. “A esto hay que añadir el valor no sólo literario que cada pieza tiene, sino también sociológico, revelador de una época y con una especial cosmovisión psicológica del ser humano” (Valencia 1994: 1067).

Otra característica principal de estas comedias mitológicas es la abundancia de personajes; estos, a pesar de no tener unas psicologías demasiado desarrolladas,

destacan por una serie de valores como son la generosidad, la lealtad, la ingratitud, los celos y, sobre todo, la envidia. “Lope, a pesar de basarse en estas comedias en un motivo psicológico, aprovecha la materia moldeable que para él es la comedia para introducir muchos aspectos de su abarcadora manera de ver el mundo” (Valencia 1994: 1071).

Otro aspecto característico de estas comedias es que se dividen en tres actos, según su *Arte nuevo*, siguiendo la pauta de planteamiento-nudo-desenlace y, como ya comenté, Lope desarrolla en ellas acciones secundarias o paralelas, generalmente de carácter amoroso, para aumentar el impacto de la acción principal en el público.

En el caso de las comedias analizadas en este estudio, el autor se sirve, por un lado, del mito de Orfeo y Eurídice y, por otro, del de Apolo y Dafne. No obstante, en otros dramas mitológicos relata historias como las de Céfalo y Procris, Jasón y Medea, Teseo y Ariadna... lo que evidencia que el tema amoroso es una constante en sus obras.

En conclusión, sus comedias mitológicas están plagadas de reminiscencias clásicas y, en el caso de las obras sobre las que se ha realizado la lectura y su posterior análisis, esta insistente evocación se entrelaza con la perfecta ejecución del tópico latino del *furor amoris*, encarnado en un elenco de personajes fundamentales dentro de la tradición mitológica clásica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995.

BOSCH, M. Ángeles et al., *Gran enciclopedia Larousse*, Barcelona: Planeta, 1991, vol. III, pp. 1214-19; XXII, pp. 10635-38 y XXIV, pp. 11368-69.

BRUERTON, Courtney, “La versificación dramática española en el periodo 1587-1610”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), pp. 337-64.

CARDONA DE GILBERT, Ángeles y FAGES, Xavier, *La innovación teatral del Barroco*, Madrid: Editorial Cincel, 1981.

CASTILLEJO, David, *Las 400 comedias de Lope de Vega*, Madrid: Teatro Clásico Español, 1984.

CICERA, Mariano et al., *Guía de estudio. IV Lengua y Literatura castellana*, Barcelona: Editorial Artel, 1994.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, “Materia mitológica y género literario: un ejemplo en Lope de Vega”, *Tropelías*, 1 (1990), pp. 91-104.

FERRER VALLS, Teresa, “El vellocino de oro y El amor enamorado”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas Jornadas XII-XIII*. Almería, ed. de José J. Berbel Rodríguez, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 49-63.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar, “Locura de amor en el teatro mitológico de Lope de Vega”. Edición digital a partir de *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglo de*

Oro”, *Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, (julio 2005, Almagro), Almagro: Ediciones Universidad de Castilla La Mancha, 2007, pp. 181-194.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 1981.

HUERTA, Javier, *Historia del Teatro Español*, Madrid: Gredos, 2003.

IOPPOLI, Eleonora, ed., Lope de Vega Carpio, *El amor enamorado*, en *La vega del Parnaso*, dir. Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. III, pp. 41-180.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Lope de Vega: introducción a su vida y obra*.

Madrid: Anaya, 1996.

LOPE DE VEGA CARPIO, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

—, *El marido más firme*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

—, *El amor enamorado*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

MARIN, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto: University of Toronto Press, 1958.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Comedias mitológicas, Comedias de asunto extranjero, Observaciones Preliminares*, en *Obras de Lope de Vega*, edición por Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

MORLEY, S. G y BRUERTON, C, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid: Gredos, 1968.

- OVIDIO NASÓN, Publio, *Las Metamorfosis*, edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid: Cátedra, 1995.
- , *Las Metamorfosis*, edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina, Madrid: Planeta, 1990.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros. *Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Tafalla (Navarra): Cénlit, 1981.
- RICO, Francisco, dir., *Historia y crítica de la literatura española 3/1 Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona: Crítica, 1992.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Barcelona: Cátedra, 2018.
- VALENCIA LÓPEZ, Natividad, *Estudios de las comedias mitológicas de Lope de Vega*, Madrid: Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. I, Tesis doctoral inédita, 1994.
- WILSON, E. y MOIR, D., *Historia de la literatura española 3, Siglo de Oro: teatro*, Barcelona: Editorial Ariel, 1985.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid: Gredos, 1961.

