



HAL
open science

ADONIS Y VENUS de Lope de Vega

Mercedes Blanco, Felipe Joannon

► **To cite this version:**

Mercedes Blanco, Felipe Joannon. ADONIS Y VENUS de Lope de Vega. Florence d'Artois; Luigi Giuliani. Lope de Vega. Comedias Parte XVI, Gredos, pp.213-380, 2017, 974-84-89790-00-1. hal-03980026

HAL Id: hal-03980026

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03980026v1>

Submitted on 1 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL
open science

ADONIS Y VENUS de Lope de Vega

Mercedes Blanco, Felipe Joannon

► **To cite this version:**

Mercedes Blanco, Felipe Joannon. ADONIS Y VENUS de Lope de Vega. Florence d'Artois; Luigi Giuliani. Lope de Vega. Comedias Parte XVI, Gredos, pp.213-380, 2017, 974-84-89790-00-1. hal-03980026

HAL Id: hal-03980026

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03980026>

Submitted on 9 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ADONIS Y VENUS
Mercedes Blanco,
Felipe Joannon

EDICIÓN DE MERCEDES BLANCO Y FELIPE JOANNON

LOPE DE VEGA

Comedias

Parte XVI

Prolope. Madrid, Gredos 1916

P. 213-277

PRÓLOGO

Adonis y Venus es una de las piezas dramáticas de Lope que fluctúan en su rotulación genérica entre tragedia y tragicomedia. Calificada de tragedia en el título y en la dedicatoria, se la llama tragicomedia en la fórmula de cierre del texto dramático: “Y aquí la tragicomedia / del bello Adonis se acabe”.

Lope de Vega vacila a menudo a la hora de adscribir sus comedias a uno u otro género,¹ y en este caso los motivos de la duda son manifiestos. Por un lado, la obra ostenta los rasgos del “patrón trágico”²: oráculo, sueño premonitorio, final funesto para las dos parejas protagonistas, “nuncio” que refiere con trémula voz la muerte de Adonis, exhibición del cuerpo herido por el colmillo del jabalí. En la secuencia final en que aparecen estas últimas señales codificadas de lo trágico, asoma también por dos veces la palabra “tragedia”, asociada con el “hado”, y también con el llanto como deber ritual, para cuyo cumplimiento el corifeo puede pedir la “ayuda” de un coro:

VENUS

Porque el hado tenía
dispuesta la tragedia de este día.
Ponelde en este suelo.
¡Ay, mísera de mí! Póngase luto
en mi tercero cielo
toda estrella de amor.³

FRONDOSO

Pastores de esta selva,
ayudadme a llorar
tan mísera tragedia.⁴

¹ Morby 1943 y D’Artois 2017: 5-20. Véase también Profeti 2000a.

² D’Artois 2012 y 2017: 92-94, para la definición del “*patron tragique*”, y los siguientes capítulos para su aplicación.

³ Versos 2184-2189.

⁴ Versos 2249-2250.

De hecho, el llanto fúnebre es parte esencial del mito ovidiano en el que basa su comedia Lope (*Metamorfosis*, X, 503-739) como lo fue de los ritos antiguos en honor a Adonis celebrados en el solsticio de verano. En el idilio de Teócrito *Las Siracusanas*⁵, un gentío de comadres y curiosos se agolpa ese día en el palacio de Ptolomeo en Alejandría. Allí se expone a Adonis en efigie tendido sobre un lecho de ébano, oro y marfil cubierto de paños de púrpura, rodeado de “jardines” en tiestos de plata, de ofrendas de frutas, de perfumes de Siria en vasos de oro y de dulces trabajados como joyas; al lado del bello yacente se encuentra su esposa Afrodita, y la fiesta tiene carácter nupcial. En cambio, en el poema de Bión de Esmirna *Canto fúnebre por Adonis*, se representa al semidiós muerto llorado por su amante divina, por los Amores (Erôtes), las Gracias y las Musas⁶. Los dos poetas helenísticos aluden, uno en la forma dramática del mimo, el otro en la forma lírica del himno, a las dos mitades complementarias del rito anual: el matrimonio sagrado para el breve retorno de Adonis y el llanto al día siguiente, cuando desciende de nuevo al Hades.

Los autores renacentistas de tratados mitográficos refieren largamente el misterioso rito erótico y funerario, oriental y femenino y, en una obra que es fruto tardío del género, el fraile salmantino Baltasar de Vitoria, contemporáneo de Lope, acumula sobre el fascinante asunto citas de autores profanos, desde Hesíodo hasta Luciano, coronados por la *auctoritas* sacra del profeta Ezequiel: *Mulieres sedentes plorabant Adonidem*,⁷ en frase comentada por san Agustín y por Rabí Moisés. Sobre este cuerpo inerte que provoca el llanto de Venus –y de las mujeres que, en Jerusalén, en Éfeso, en Alejandría, en Atenas o en Roma, celebran las Adonías– se concentra las tres octavas dedicadas a estos infelices amores en la *Égloga tercera* de Garcilaso⁸. En la primera, la ninfa Climene, autora del tapiz que representa la historia, “matiza con variedad” una “gran montaña” de hayas, de robles y de peñas, escenario del enfrentamiento del héroe

⁵ Teócrito, *Idilio XV* en *Bucoliques grecs*, ed. Ph. E. Legrand, pp. 117-127.

⁶ Bión, *Fragments and the Adonis*, ed. J. Reed, pp. 103-132: “The first line makes the narrator – and every reader of the poem – a mourner of Adonis: the second line places the mourner not in the real world of the annualcelebration, but in the mythical world” (p.16).

⁷ Así cita la frase Baltasar de Vitoria (*Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 432) tal vez de memoria o a través de una fuente intermedia. En la versión de la *Vulgata* que consultamos se lee *Et ecce ibi mulieres sedebant, plangentes Adonidem* (Ezequiel, 8, 14), *Biblia vulgata*, ed. A. Colunga y L. Turrado, p. 810. Dios habla con el profeta y le describe las abominaciones idolátricas que tienen lugar en Jerusalén y en el propio Templo.

⁸ Lo mismo sucede en la abundante cosecha de poemas dedicados a este mito en la España de los siglos XVI y XVII que estudia José Cebrián. El motivo del “llanto” es el predominante en el texto que recibe mayor atención en este estudio, el *Llanto de Adonis*, de Juan de la Cueva, y en la mayoría de los textos breves, sonetos en particular (Cebrián, 1988); por lo demás, el influjo de Garcilaso es palpable en la mayoría de ellos.

con el jabalí. Las otras dos describen el cuerpo tendido vertiendo abundante sangre y el dolor de la diosa:

Tras esto, el puerco allí se vía herido
d'aquel mancebo, por su mal valiente,
y el mozo en tierra estaba ya tendido,
abierto el pecho del rabioso diente,
con el cabello d'oro desparcido,
barriendo el suelo miserablemente;
las rosas blancas por allí sembradas
tornaban con su sangre coloradas.

Adonis éste se mostraba qu'era,
según se muestra Venus dolorida,
que, viendo la herida abierta y fiera,
sobr'él estaba casi amortecida;
boca con boca coge la postrera
parte del aire que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo el alto cielo.⁹

Como contemplaba forzosamente este desenlace, el *Adonis* y *Venus* no podía ser pensado por Lope sino como tragedia. Y es que durante el siglo XVI y parte del siguiente persistía una concepción pre-aristotélica del género, para la cual la tragedia consiste en representar la destrucción de algo grande o bello, mediante la expresión lírica del llanto de los que sufren el desastre o asisten a él.

Y, sin embargo, lejos de ser severa y sombría, la obra procura los varios deleites de los versos amorosos y de los juegos de ingenio, de las situaciones tiernamente lascivas, del maravilloso espectáculo visible en escena o sugerido al oyente por los versos y la música. No sólo el “pastor gracioso” sino también los divinos protagonistas (Apolo, Venus y Cupido) están representados en modalidad a veces ligeramente ridícula, pero sobre todo risueña y elegante. Dominan las formas líricas y los versos breves (octosílabos y heptasílabos), poco propicios para esa solemnidad majestuosa que se consideraba adecuada para la tragedia.

De ello puede deducirse que, en cuanto “tragedia”, la obra opta por una de las posibilidades de un género para el que Lope no tiene definición a priori y que busca mediante tanteos, ensayando las reacciones del público¹⁰. El *Adonis* y *Venus* se decanta por la *venustas* y no por la *gravitas* y la *terribilitas*; por la dulzura con matices de

⁹ Garcilaso de la Vega, *Égloga tercera*, vv. 177-192 (*Obras poéticas y textos en prosa*, ed. B. Morros, pp. 232-233).

¹⁰ Es una de las tesis del libro de Florence d'Artois (Artois, 2017), que por ello se subtitula *Lope de Vega, la tragédie et son public*.

tristeza, y no por lo fiero y sangriento, ni por lo grave, puesto que la historia carece de ese peso y seriedad que se reserva a las materias de fe, de poder y de honor. Pertenece, pues, a un tipo de tragedia tierna y sensual que según Florence d'Artois se impone en la producción de Lope de Vega a partir de la década de 1620, en obras como *La bella Aurora*, *El caballero de Olmedo* o la obra maestra de la vejez, *El castigo sin venganza*¹¹.

La etiqueta “tragicomedia” que aparece en el penúltimo verso no tiene el sentido preciso que cobra en la polémica en torno al *Pastor fido* de Guarini y que conviene a otras obras de Lope y de sus contemporáneos españoles, italianos, ingleses o franceses: historia de *lieto fine* donde los protagonistas se enfrentan con graves peligros y adversidades y demuestran sus heroicas prudencia y fortaleza, con un efecto catártico distintivo.¹² *Adonis y Venus* es tragicomedia en ese sentido flotante que sugiere Lope en el *Arte Nuevo*: “Lo trágico y lo cómico mezclados / y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife, / hagan grave una parte, otra ridícula”¹³.

EN LOS ALBORES DEL TEATRO CORTESANO Y DEL DRAMA MITOLÓGICO

Se ha visto una de las propiedades interesantes de la obra en su precocidad, puesto que se trata del primer ejemplo conocido de ciertas provincias menores de la inmensa dramaturgia de Lope: la comedia de asunto mitológico y el espectáculo de corte. Hasta donde permiten afirmarlos los textos y los documentos conservados, el desarrollo de ambos tipos de drama¹⁴ es posterior en una década a nuestra comedia y no se afirmará del todo hasta el reinado de Felipe IV, que empieza el año mismo 1621 en que se imprime *Adonis y Venus* en la *Parte XVI*.

Seis de las ocho comedias de Lope agrupadas por Menéndez Pelayo bajo el rótulo de comedias mitológicas, cuatro de las cuales aparecieron en la parte que editamos, son posteriores en varios o muchos años a la *Fábula de Perseo*, que Roland Béhar fecha

¹¹ D'Artois 2010 y 2012.

¹² Así lo expone, a los inicios de la polémica del *Pastor Fido*, el autor de esta famosa tragicomedia pastoril, Battista Guarini, en *Il Verrato* (1588), texto escrito bajo seudónimo en contra de Jason De Nores, que había criticado las mezclas de tragedia y comedia.

¹³ Véanse los copiosos escolios a estos versos en la reciente edición del *Arte nuevo* por Felipe Pedraza y Pedro Conde (Vega, 2016: 293-318).

¹⁴ Como comenta Michael McGaha en un excelente artículo de síntesis, de las ocho comedias mitológicas de Lope (las que publica Menéndez Pelayo bajo esta etiqueta), hay cuatro de las que puede afirmarse que fueron escritas directamente o reelaboradas pensando en las condiciones del teatro cortesano (McGaha, 1983: 69-70).

entre la primavera y el verano de 1612¹⁵. Queda sólo la nuestra, *Adonis y Venus*, que precede, en una década al menos, al *Perseo*.

Por ello mismo es de lamentar que no dispongamos de ningún documento que permita una datación exacta. Su mención en la lista de títulos de la primera edición de *El peregrino en su patria*, cuya aprobación lleva fecha de noviembre de 1603, solo permite establecer un *terminus ad quem*. Morley y Bruerton, por su parte, la sitúan entre 1597 y 1603, aunque con un margen de incertidumbre que obedece a su singularidad, siendo la obra de una brevedad poco común y de metros excepcionalmente variados¹⁶, por lo que el *terminus a quo* de 1597 debe tomarse con cierta reserva. El texto no contiene nada que dé la clave de una circunstancia determinada de composición o de representación. La única pista¹⁷ figura en la dedicatoria a don Rodrigo de Silva, duque de Pastrana, que Lope de Vega puso al frente de la comedia en 1621 cuando, rescatándola de entre sus piezas juveniles, decidió recogerla en la *Parte XVI*:

Encareciome tanto V. Excelencia el día de aquel insigne torneo, la gallardía, destreza y gala con que se representó *El premio de la hermosura* por lo mejor del mundo que, habiendo de salir a luz esta tragedia que tuvo en otra ocasión las mismas calidades, he querido ofrecerla a su entendimiento, y honrarla de su nombre, seguro de que los dueños de la traza y que con tanta gracia y gentileza la representaron darán por bien empleado mi pensamiento y mi elección por justa.

Recordando que el duque gustó mucho de una representación palaciega de *El premio de la hermosura* – comedia “caballeresca” que abre la *Parte XVI* – le ofrece el poeta nuestra obra, que “tuvo en otra ocasión las mismas calidades”. Ahora bien, según declara en la dedicatoria de *El premio de la hermosura* a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, la difunta reina, Margarita de Austria, le mandó escribir “esta tragicomedia”; la traza fue pensada para las “señoras damas”; “el Cupido y la Aurora fueron las dos mejores personas del mundo, en sus tiernos años”, y “las demás figuras, la hermosura de España en los más floridos; y el aparato, digno de la grandeza de sus dueños”. Todo lo cual significa, una vez disipada la nube de incienso de las perífrasis cortesanas, que en la representación de dicha comedia actuaron las más lindas

¹⁵ Según Roland Béhar, la comedia estaría destinada a celebrar el anuncio de las dobles bodas reales hispano-francesas de 1615 y “resulta probable que se compusiera entre la primavera y el verano de 1612, como respuesta directa a las fiestas parisinas que se celebraron en abril de aquel año para festejar aquella ocasión” (Béhar 2012: 205).

¹⁶ Morley y Bruerton (1940: 138). En virtud de estas particularidades, suponen que pudiera tratarse de un *libretto* de ópera, lo cual por tales fechas, no parece tener mucho sentido. Michael McGaha, con razón a nuestro entender, refuta la idea, lanzada por Menéndez Pelayo y que otros repercuten, de que las comedias mitológicas de Lope estarían compuestas para ser cantadas, a modo de *libretti* (McGaha 1983: 68-69)

¹⁷ Menéndez Pelayo la tuvo ya en cuenta en su estudio de esta pieza (Lope de Vega, *Obras XIII. Comedias pastoriles y mitológicas*, ed. M. Menéndez Pelayo, p. 203).

adolescentes de la alta nobleza palaciega; que los papeles de Aurora y de Cupido recayeron en niños de la familia real y que el aparato escenográfico fue suntuoso. Afortunadamente estos datos pueden precisarse gracias a una relación anónima publicada en 1873 y utilizada por Menéndez Pelayo: *Relación de la famosa comedia del premio de la hermosura y amor enamorado, que el príncipe, nuestro señor, la cristianísima reina de Francia y serenísimos infantes don Carlos y doña María, sus hermanos, y algunas de las señoras damas representaron en el parque de Lerma, lunes 3 de noviembre de 1614*. En aquella fiesta celebrada por el duque de Lerma en la villa de este nombre, Ana de Austria, de catorce años y ya prometida al adolescente Luis XIII, hizo el papel de Aurora, el primero de los femeninos. El príncipe Felipe, futuro Felipe IV, de nueve años tan solo, recitó la loa con traje de Cupido. La obra fue, pues, representada por los que habían de convertirse en el rey y la reina de las primeras monarquías de Europa, o sea por “las mejores personas del mundo”, teniendo aquí “mejores” el sentido que le da Aristóteles en su *Poética* de más nobles y de mayor rango¹⁸.

Parece legítimo suponer, como lo hizo Menéndez Pelayo, que sólo por haber tenido el *Adonis* y *Venus* entre sus recitantes a la reina, al príncipe, o como mínimo, a algún infante o infanta, pudo afirmar Lope, dotado de un sentido jerárquico riguroso como todos los “discretos” de su tiempo, que la “tragedia” tuvo “en otra ocasión” las mismas calidades que *El premio de la hermosura*. Por lo que resulta tentadora la hipótesis prudentemente expuesta por María Teresa Ferrer Valls.¹⁹ Esta tenaz investigadora del teatro cortesano insinúa que pudo ser el *Adonis* y *Venus* de Lope una misteriosa comedia representada en 1592 por las damas de la infanta Isabel Clara Eugenia, princesa aficionada al teatro. Se ignora el autor y el título de esta producción dramática, y el único documento conocido acerca de ella se encuentra en los libros de gastos conservados en el Archivo General de Palacio. El marqués de Velada, en estos años gobernador de la casa del príncipe y uno de los privados de Felipe II²⁰, despacha órdenes para Hernando de Rojas, el guardajoyas de la infanta, encargándole la adquisición de telas y otros artículos necesarios para su representación. Este billete de intendencia permite saber que la puesta en escena requería “templo, peñascos y fuente”,

¹⁸ Sin embargo, si la madre de Ana y de Felipe, la reina Margarita, muerta en 1611, encargó la comedia, esta debió de estar escrita al menos tres años antes, por lo que no podemos afirmar con seguridad que Lope en su dedicatoria se esté refiriendo precisamente al espectáculo de Lerma de 1614 y no a alguna representación anterior de la que no se han encontrado huellas (Ferrer Valls 1991: 178-179).

¹⁹ Ferrer Valls 2013: 169.

²⁰ Martínez Hernández 2004: 245-303.

“aljabas”, “cascabeles”, “máscaras”, “una jaula grande de pájaros”, “cinco varas y media de randa de plata fina con argentería para guarnecer una banda de velo de plata encarnado... que su Alteza hizo para el Príncipe, nuestro señor”, y por último el “sayo de bobo de paño burriel, pardo y blanco, y caperuza de lo mismo y unas botas largas de cordobán blanco”²¹. Los accesorios enumerados coinciden ampliamente con los que requirió la representación de *Adonis y Venus*. En nuestra obra, los elementos de decorado necesarios son el templo de Apolo, que aparece al principio del primero y segundo acto; el templo de Venus que se entrevé fugazmente hacia el final del segundo y la fuente sombreada por árboles (sin peñascos explícitos) necesaria para la representación de los encuentros de Venus y Adonis en el primer acto y el tercero. La presencia de ninfas se requiere en dos ocasiones para acompañar a Atalanta (v. 390 y v. 851), lo que, sumado a la aparición de varios cazadores (Hipómenes, Tebandro y el mismo Adonis) y al protagonismo de los dos divinos arqueros Apolo y Cupido, hace comprensible el requisito de las aljabas. La jaula grande de pájaros podría vincularse a la acotación que describe la aparición o “apariencia” de Venus en una nube cerrada que, al abrirse, deja escapar “muchos pajarillos”. El traje de bobo descrito convendría al “pastor gracioso”, Frondoso, que podría llevar también cascabeles. Claro que todo esto, señala la misma Ferrer Valls, resulta muy genérico. La mayoría de estos accesorios convendrían también a la *Fábula de Dafne*, única obra cortesana de ese período cuyo texto, anónimo, se ha conservado, y a cualquier otra obra de ambiente pastoril. Pero si la hipótesis seduce, es que parecería lógico que Lope equiparase nuestra comedia con *El premio de la hermosura* (muy distinta por el tema y la estructura) si en ambos casos hubiera actuado el príncipe heredero: el futuro Felipe III, adolescente de catorce años en 1592, en *Adonis y Venus*; y el futuro Felipe IV, de nueve años en 1614, en la representación en Lerma de *El premio*; y con correspondencia más oportuna e ingeniosa si los dos Felipes padre e hijo hubieran hecho el mismo papel, el de Cupido: un Cupido que bien podría llevar en *Adonis y Venus* la banda de velo de plata encarnado (¿banda o venda?) hecha para el príncipe por las bellas manos de Isabel Clara Eugenia, y que necesitaba como guarnición tantas varas de randa de plata fina.

Desgraciadamente, mirada de cerca, la conjetura no parece tan plausible. Las quintillas que abundan en nuestra comedia son, según Morley y Bruerton, propias del Lope de 1600, no del de 1590. No convienen a *Adonis y Venus* otros accesorios

²¹ AGP, Legajo 94, doc. 31(según referencia y citas de Ferrer Valls 2013: 168).

nombrados por el marqués de Velada: las “máscaras”, la “baraja de naipes”, “las seis manos de papel”, las “dos pieles de pergamino blanco”. La jaula de los pájaros, con su funda de bayeta forrada de seda verde, no cuadra con el efecto escénico de la nube. Venda, llevada por Cupido, el dios ciego, según la acotación que lo presenta la primera vez que lo vemos en escena, no es lo mismo que banda y no se ve por qué el Amor llevaría una banda, propia del atuendo del jefe militar. El papel de Cupido en nuestra comedia no equivale a la loa que pronunció en 1614, disfrazado como dios Amor, el futuro Felipe IV para *El premio de la hermosura*. Es un papel largo, difícil de interpretar, que necesita a un actor de talento y entrenado; un papel, por otra parte, de niño soberbio y respondón, llorón y enredador, envidioso y delator, no muy “decente” para un príncipe de España ya casi adulto. Pero hay una objeción de mayor peso en que no parece pensar Teresa Ferrer Valls, posiblemente porque no toma muy en serio su propia hipótesis: en 1592, Lope de Vega andaba por Alba de Tormes al servicio del joven duque, personaje de su *Arcadia*, y no podía entrar en Madrid ni presentarse en la corte, puesto que no se había alzado todavía su sentencia de destierro²².

De todos modos, nos interesa menos saber en qué circunstancias exactas se compuso la obra que el tipo de representación cortesana para el que pudo ser concebida. Leyendo estos papeles que requieren la entrega de bagatelas tan morosamente listadas (incluso el cordón de seda carmesí para colgar la jaula de los pájaros), y que circulan entre miembros de las “casas” del príncipe y la infanta, uno tiende a pensar que por esos años finales del siglo XVI, en España, la llamada “práctica escénica cortesana” era una diversión de damas y de niños, casi un juguete refinado, solo realizado por la “grandeza” de sus “dueños” y que se quedaba a un nivel de aficionados y de artesanía de lujo. Todo lo cual concuerda con el anonimato del autor de la comedia mencionada, de la cual no interesa recordar tema y personajes; y con el hecho de que sea el ayo del príncipe, y no un profesional, quien se preocupe de todos los detalles. Los esfuerzos de la investigación para buscar los antecedentes del fastuoso teatro cortesano de la época de Felipe IV en el reinado anterior, y aun en el de Felipe II²³, han surtido efecto en el primer caso, puesto que parece demostrado que el duque de Lerma tuvo realmente una política de fiestas y espectáculos e incluso construyó o reformó espacios destinados a este fin, como el salón de saraos del palacio de Valladolid, y el complejo de edificios y

²² Es cierto que desde el destierro Lope mandó textos para que los representaran varias compañías, incluidas las de Madrid. Véase García Reidy (2009). Sin embargo, que se representara en palacio un texto suyo parece improbable en esas condiciones.

²³ Además de los citados trabajos de Valls, véanse Arellano 1998 y Granja 1998.

jardines de Lerma²⁴. En cambio, para la corte de Felipe II, los ejemplos que se nos dan sugieren casi una diferencia de naturaleza con el teatro más tardío. Es relevante para nuestra obra reconocer que, aunque seguramente posterior a la ignota comedia ordenada en 1592 por la infanta Isabel Clara Eugenia, *Adonis* y *Venus* se gestó todavía para esa clase de montaje escénico: propio de una representación palaciega y principesca, pero femenina, infantil y en cierto modo casera (“fiestas de damas” es término acuñado por Maria Grazia Profeti para este tipo de espectáculos, incluso durante el siglo XVII)²⁵.

Entre *Adonis* y *Venus*, escrita antes de 1600 o poco después, y la *Fábula de Perseo* de 1612 (recogida también en la Parte XVI), ya hay una diferencia considerable. La segunda exige un aparato escénico más complicado, que sin duda requirió los servicios no ya sólo de carpinteros y sastres sino de algún arquitecto-ingeniero²⁶. Puso además en juego un modelo de príncipe heroico y un sistema de referencias políticas y panegíricas²⁷. Y es que el *Perseo* al parecer se escribió para competir con espectáculos montados en torno al mismo héroe y con motivo de la misma celebración: la de un éxito diplomático tan inesperado como esperanzador, los dobles matrimonios reales entre Ana de Austria y Luis XIII, y sus respectivos hermanos el príncipe Felipe e Isabel de Borbón (Béhar 2012). No así el *Adonis* y *Venus*, mucho más intimista y de espectacularidad rudimentaria. Aunque Oleza²⁸ y Ferrer Valls²⁹ insistieron en el aparato y la maquinaria que demandaría la obra y que la diferenciarían netamente del teatro urbano, la verdad es que el texto y las acotaciones, aparte de la fuente y del templo con el “descubrimiento” de un actor disfrazado de Apolo, solo exigen: un carro de Venus, tirado por palomas,

²⁴ Vega García-Luengos 2011 y Lobato 2011.

²⁵ Profeti 2000b.

²⁶ “Las causas de admiración no escasean en la obra: desde la lluvia de oro hasta la salvación de Andrómeda por un Perseo montado en un caballo alado, cada *tableau vivant* trae su momento de lucimiento...” (Béhar 2009: 176)

²⁷ “Nacido de la unión entre Júpiter (Felipe III) y Dánae (Margarita de Austria), Perseo (el príncipe de Asturias, Felipe IV) es el héroe nacido de la lluvia de oro y su reinado será el de la Edad de Oro. Para que ésta llegue, tiene que superar los obstáculos que se le oponen: Medusa, figura del vicio; Atlante, el gigante que había sido vendido por Medusa pero que le niega a Perseo la residencia en su palacio; el monstruo marino, que amenaza a Andrómeda. Los tres son como los tres enemigos del país. La victoria sobre ellos, mediante el escudo de la prudencia de Minerva, simbolizará cada una de las tres etapas de la formación del príncipe, siendo la *Fábula de Perseo* como un *speculum regis*: la victoria sobre sí mismo (la victoria sobre Medusa), la apropiación del país (la victoria sobre Atlante), la victoria sobre los enemigos exteriores, en especial el moro (monstruo marino, lo cual también podría aplicarse al hereje inglés)” (Béhar 2012: 220).

²⁸ Joan Oleza señala para nuestra comedia “un escenario rico, aparatoso, frente a la desnudez del corral”, aunque, examinando con detalle las acotaciones, indica, un tanto contradictoriamente que el “tipo de escenario requerido no es muy diverso del de los corrales: las compartimentaciones, la cortina de las apariciones, la pared por la que trepar, y la maquinaria de las transformaciones, eran habituales en los corrales. Más infrecuente en los corrales es, sin embargo, un recurso típico de los grandes fastos religiosos y cortesanos: las bajadas y ascensiones de grandes artefactos con personas en su interior” (Oleza 1983: 162-167). Pero “infrecuente” no quiere decir desconocido.

²⁹ “[...] las condiciones de producción cortesana permitían el derroche económico. Derroche que se hace patente [...] en la cumplida utilización de tramoya escénica que requiere *Adonis*” (Ferrer Valls 1991: 162).

que desaparece volando en una “nube” al final del primer acto; en el segundo, una “nube” (la misma, sin duda) que baja y se abre dejando asomar a Venus y salir a “muchos pajarillos” y poco después una pareja de leones (suponemos que actores con disfraz de tales); al comienzo del tercer acto, un “lienzo” o bastidor que representa un “edificio” y que se levanta, “descubriendo otro a modo de infierno”; hacia el final, un trompo que hace desaparecer el cuerpo de Adonis sustituyéndolo por unas flores. Ciertas representaciones de corral podían servirse de tramoyas tan elementales.

Es cierto, pese a ello, que Lope, al publicar el *Adonis y Venus* en 1621, año del acceso al trono de Felipe IV, quiso significar una continuidad entre los reinados anteriores y el que entonces comenzaba. Se ha observado que, en esta décima sexta parte de sus comedias, el viejo poeta afirma su papel de príncipe de la poesía y del teatro ante la nueva corte de un Felipe IV de dieciséis años y de su recién estrenado valido, exhibiendo obras “graves”, eruditas y refinadas, con predominio de “tragedias” y “tragicomedias”, de ahí la agrupación sin precedentes de cuatro comedias mitológicas³⁰. Al incluir el *Adonis y Venus*, tal vez quiso recalcar la antigüedad de su preeminencia, como si estuviera recordando al joven rey que cuando su propio padre era adolescente, él, Lope, ya escribía obras magistrales y dignas de la primera monarquía del mundo. En el prólogo dialogado del volumen declara que esta comedia es una de las cinco que había cuidado especialmente, algo comprensible si la escribió pensando que por primera vez su nombre y su fama penetrarían en el gineceo palaciego y sus versos serían articulados por las gargantas de los príncipes. Sobre qué se aplicaba ese esmero, con qué objetivos, a qué criterios de valor respondía y con qué resultado, es lo que tratamos de aclarar en las secciones siguientes.

EL ARGUMENTO Y SUS FUENTES

Además de dar testimonio de los primeros pasos de Lope por el mundo del espectáculo cortesano, el *Adonis y Venus* es su primera obra mitológica. La elección del argumento, suponiendo que fuera suya y no del comitente, formó parte de las pruebas de especial cuidado que dio al escribirla. Pese a su ilegitimidad y a su doloroso final, la pareja de Adonis y Venus era mirada por la nobleza europea como uno de los espejos en

³⁰ “El 31 de marzo de 1621 muere Felipe III y, con el nuevo rey, se adueñan del poder en la Corte nuevas personalidades, en la estela del conde de Olivares. Estos acontecimientos políticos intervienen en un contexto en que Lope, que goza ya de una fama incontestable, quiere contrarrestar la popularidad de Góngora y está deseando más reconocimiento, una ambición que se cifró en 1629 en sus pretensiones para el cargo de cronista real que quedaba vacante a raíz de la muerte de Pedro de Valencia” (D’Artois 2010 : 49). Véanse también D’Artois 2008 y 2009.

que podía contemplarse la excelencia de sus propios amores y amoríos.³¹ Podrían bastar para explicarlo la belleza absoluta de ambos amantes (“formosus” era epíteto casi formulario para Adonis³²), la libertad de su pasión, de que solo son testigos los Amores y las ninfas que habitan montes y riberas; y por último la afición a la caza del héroe, asumida como propia por la aristocracia. Esta anexión palaciega de la diosa de los amores y del hijo de la incestuosa Mirra había sido incorporada al patrimonio de los Austrias al menos desde que Felipe II, poco antes de suceder a su padre, encargara a Tiziano el conjunto de lienzos conocidos bajo el título de *Poesie*, cuya segunda entrega, después de la Dánae, madre de Perseo, representaba a la ilustre pareja³³. El maestro veneciano realizó su primera pintura de *Venus y Adonis*, que solo conocemos por copias, a finales de la década de 1520. Retomó el asunto veinte años después en varias composiciones, una de las cuales fue el punto de partida del lienzo pintado para Felipe II en 1554, y conservado hoy en el Prado. El artista representa a la diosa enteramente desnuda y de espaldas (lo que era una novedad enloquecedora), con sus bellas nalgas pesando en un paño carmesí y abrazando a un Adonis que, en su impaciencia de cazador, intenta desasirse de ella, aunque la mira con ojos amables³⁴. Hubo quien reconoció en los rasgos perfectos y no afeminados del héroe un recuerdo idealizado de la fisonomía del joven Felipe al que Tiziano había retratado. Años después, este

³¹ Jesús Ponce Cárdenas me indica como ilustración del hecho un audaz retrato mitológico de corte: *El duque de Buckingham y su esposa como Venus y Adonis*, pintado por Van Dyck en 1620. Las dos figuras aparecen representadas como desnudos heroicos. El cuadro pertenece hoy a una colección privada. Puede verse una reproducción del lienzo en Brown 1999: 94.

³² Sobre la belleza de Adonis véanse las autoridades citadas por Baltasar de Vitoria, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 431. Ovidio lo llama *formosissimus* (*Metamorfosis*, X, 522). Según la reciente edición comentada de las *Metamorfosis* fomentada por la Fundación Lorenzo Valla y la universidad de Oxford, “la belleza soprannaturale di Adone, ereditata da antecedenti del vicino Oriente (specialmente Dumuzi-Tammuz), è una costante del mito. In greco il suo epíteto fisso è καλός, p. es. Nosside, Anth. Pal. VI 275, Teocrito 15, 127; Bione, Adonis, *passim*. Adone è *formosus* in Virgilio, Ecl 10, 18; Properzio II, 13, 55...” (Ovidio, *Metamorfosi*, ed. J. Reed, p. 269).

³³ Florence d’Artois, para caracterizar las dos vertientes de la tragedia en Lope por la “terribilità” y la “venustà”, se ha inspirado en dos polos definidos para la pintura de Tiziano por Lodovico Dolce, el literato más cercano al pintor. Junto con Pietro Aretino, Dolce se encargó de glosar y legitimar su arte para los entendidos, además de ser el autor de una popularísima traducción en verso de las *Metamorfosis*. D’Artois observa una coincidencia entre los temas elegidos para el teatro mitológico del Fénix y los de las *Poesie* de este pintor favorito de los Habsburgo: “Si la tragédie lopesque, considérée dans son ensemble et donc en diachronie, oscille entre les deux pôles définis par Dolce, la *tragedia* mythologique s’inscrit unilatéralement dans une esthétique de la douceur, dont le signe le plus visible est, justement, l’abandon de l’esthétique terrible qui domine sa première manière tragique. Lope, dont les *tragedias* et les *tragicomedias* mythologiques recourent un nombre certain des sujets retenus en son temps, par le Titien pour le cycle de Philippe II [...] opte en effet dans ses tragédies mythologiques pour cette esthétique de la *venustas*” (D’Artois 2017: 281). Sobre la inspiración de las comedias mitológicas de Lope en la obra de Tiziano, véase también De Armas 1978 y 2008.

³⁴ Recuérdese la célebre descripción del cuadro por Lodovico Dolce: según pondera el amigo de Tiziano, mirando a Venus no hay hombre, por viejo, frío y duro que sea que “no se sienta calentar, enternecer o conmovirse en las venas toda la sangre” (Lodovico Dolce, *Diálogo de la pintura*, ed. bilingüe italiano-español de S Arroyo Esteban, pp. 235-240).

prestigio de Adonis como figura masculina cuya gallardía quedaba probada magníficamente por la pasión de la más bella de las mujeres seguía vigente en la corte de España. Es indicio de ello la adquisición por Felipe IV de otros dos lienzos de mano de grandes maestros italianos que representan a la pareja en actitudes diferentes, cubriendo todo el espectro de situaciones amorosas que el relato ovidiano permitía imaginar y, significativamente, omitiendo la muerte: Annibale Carracci había pintado la primera ardiente mirada y la herida infligida a la diosa por su hijo³⁵; Veronés, a Adonis dormido en el regazo de Venus, que lo abanica con aire pensativo³⁶, mientras Cupido retiene a uno de los lebreles y le impide despertar al cazador. Mayor valor de prueba tiene que Góngora, poeta favorito de la alta nobleza española en torno a 1600 y tormento de Lope, hiciera frecuentes referencias a Venus para ensalzar el “divino” atractivo de las mujeres del entorno palaciego. Por ejemplo, en una exquisita décima de 1613, “A las empanadas de un jabalí que mató el marqués del Carpio”, el marqués, casado con la hermana del conde de Olivares, don Gaspar de Guzmán, es el “Adonis querido / de la Venus de Guzmán”³⁷. El noble cazador mata al jabalí en el que se ha revestido el celoso Marte y pone al “dios en pan”, o sea, en una empanada regalada al poeta. Más significativo todavía, en un soneto de 1603, Góngora proyecta la figura de los dos amantes míticos en la pareja de Felipe III, “el español Adonis” y Margarita de Austria, con ocasión de una montería:

Clavar victorioso y fatigado
al español Adonis vio la Aurora,
al tronco de una encina vividora,
las prodigiosas armas de un venado.
Conducida, llegó a pisar el prado,
del blanco cisne que en las aguas mora,
su Venus alemana, y fue a tal hora,
que en sus brazos depuso su cuidado.
“Este trofeo —dijo— a tu infinita
beldad consagro”; y la lisonja creo
que en ambos labios se la dejó escrita.
Silbó el aire, y la voz de algún deseo
“Viva Filipo, viva Margarita
—dijo— los años de tan gran trofeo”³⁸.

³⁵ Aníbal Carracci, *Venus y Adonis*. hacia 1590, Óleo sobre lienzo, 212-268 cm. Museo del Prado. Fue comprada la obra por Felipe IV en 1664 a los herederos del aristócrata genovés Giovanni Francesco Serra.

³⁶ Pablo Veronés, *Venus y Adonis*, hacia 1580. Óleo sobre lienzo 162 x 191 cm. Museo del Prado. La tela fue adquirida por Velázquez, en nombre del rey, durante su segundo viaje a Italia (1649-1651).

³⁷ “En vez de acero bruñido” (Góngora, *Poesía*, ed. A. Carreira (2016) en http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra_poetica/poem262)

³⁸ Góngora, *Poesía*, ed. A. Carreira (http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra_poetica/poem136) (2016).

El trasfondo veneciano de la difusión española del mito se confirma con la más antigua fábula ovidiana en octavas por un poeta español, la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza.³⁹ Considerada ya en su tiempo como su obra maestra, pudo ser escrita en los años en que el poeta era embajador de Carlos V en Venecia y frecuentaba a Tiziano (1539-1547).⁴⁰ Los versos de este aristócrata, no impresos todavía por las fechas de nuestra comedia, se conocían por un número ingente de manuscritos, y el mismo Lope estaba al tanto de esta particularidad de su transmisión, que comenta en *El laurel de Apolo*: “Mas fue cuanto discreto, desdichado/ en bien hurtado, como mal impreso/ mas no fue mucho exceso/ que pues era Mendoza, fuera Hurtado”.⁴¹ Que don Diego fuera mordaz y lascivo en muchas composiciones (y esto último también en el *Adonis*), apenas empañaba la gloria que debía a la conjunción de gran cultura, talento literario, altos cargos diplomáticos y militares, riqueza y uno de los primeros linajes de España. Su ejemplo pudo motivar que Lope mantuviese la configuración ovidiana que asocia la historia de Venus con la de Atalanta, aunque la combinación resultase incómoda en el teatro.

Pudo haber otras razones para conservar juntas ambas historias: si la de Venus y Adonis era apreciada en la corte, la de Atalanta no era desconocida. Uno de los poquísimos ciclos españoles de frescos mitológicos anteriores a la fecha de la comedia⁴² trata precisamente de este mito: se encuentra en la llamada Sala de Atalanta o de la caza, en el espléndido Palacio de los duques del Infantado en Guadalajara, cabeza del linaje de los Mendoza al que pertenecía el autor de la *Fábula de Adonis*. Los frescos en el techo de esta sala, como en todo este sector del palacio renovado por el V duque, fueron realizados por Romulo Cincinnato entre 1578 y 1580. Cincinnato era un pintor mediocre de “historie”, y además el mal estado de sus frescos no deja juzgar su obra con imparcialidad, pero tiene indudable interés este programa decorativo y especialmente el ciclo de Atalanta, que incluye cinco grandes “*quadri riportati*”. Fernando Marías especula que esta serie de ilustraciones del mito, favorables a los amantes (cuyo deseo

³⁹ Roses Lozano 1998.

⁴⁰ Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, pp. 186-219.

⁴¹ Lope de Vega, *El laurel de Apolo*, “Silva IV”, vv. 300-303 (ed. A. Carreño, p. 281).

⁴² Además del referido sobre Atalanta, antes de 1600 solo se conocen los frescos del Pardo de Gaspar Becerra sobre Perseo, y los del palacio del marqués de Santa Cruz en El Viso del Marqués (Ciudad Real) con un programa complejo en el que destacan historias de Hércules y Perseo, en obras dirigidas por Juan Bautista Castello, llamado El Bergamasco, y sus hijos. En 1601, pinta Francisco Pacheco a dioses y héroes en una sala del palacio de Juan de Arguijo, y en 1603 una *Apoteosis de Hércules* en la Casa de Pilatos, por encargo del III duque de Alcalá (véase López Torrijos, 1995).

intempestivo y transformación en leones se omite), fueron concebidos para elogiar la castidad de Atalanta y celebrar que se resuelva, pese a ella, a tomar esposo⁴³. Relaciona esta posible lección moral con el problema que tuvo el V duque, don Íñigo Hurtado de Mendoza, para convencer a su única hija, Ana de Mendoza, devota señora que no quería ni oír hablar de matrimonio, de que aceptara al novio elegido por su padre: al parecer, Atalanta pudo ser un argumento.⁴⁴ Observemos que en 1630 doña Ana, por entonces duquesa del Infantado y cabeza de la Casa de los Mendoza, casó a dos de sus nietos con los hijos del duque de Pastrana, a quien en 1621 había dedicado Lope su *Adonis y Venus*. El sucesor de este duque, don Rodrigo Díaz de Vivar de Silva y Mendoza, fue, al tiempo que IV duque de Pastrana, duque consorte del Infantado⁴⁵. Desde entonces, los dos títulos no han vuelto a separarse. Investigar más a fondo esta posible conexión no es necesario para nuestro objetivo. Baste apuntar las posibilidades que ofrecía la varonil Atalanta para el panegírico cortesano, que pudieron contribuir a que Lope mantuviera el engaste ovidiano del cuento de la atlética “ninfa” en la historia de Adonis y Venus.

Para referir esta última, Lope disponía en teoría de numerosas fuentes antiguas y modernas: las mismas que maneja Baltasar de Vitoria al presentar el mito en su *Teatro*

⁴³ “... la fábula de Atalanta e Hipómenes habría que interpretarla como un elogio de la virginidad virtuosa y la afirmación de que sólo es justa su pérdida si se da el amor y el pretendiente está adornado de diferentes virtudes, contrastadas y puestas de manifiesto a través de duras pruebas. De ahí la exclusión del desenlace último de la fábula, de la metamorfosis de los protagonistas castigados, del desarrollo de la fábula sólo hasta el final feliz del himeneo, del matrimonio [...]. Sabemos que la hija del V Duque y futura VI Duquesa, Doña Ana de Mendoza, contrajo matrimonio por primera vez en 1582, con un tío no demasiado virtuoso, pero unión deseada por su hermano el duque. Para aquella fecha, doña Ana contaba ya con veintiocho años de edad, avanzada, así pues, para aquellos tiempos: su deseo de permanecer soltera, su devoción religiosa (potenciada al máximo al enviudar en 1587) y su sentido de la obediencia con respecto al padre eran notorios, así como su vida virtuosa; curiosamente era también conocida y celebrada por su rapidez y velocidad en la escritura y la lectura. ¿Sería posible una identificación entre Doña Ana y la Atalanta de Beocia? ¿Se trataría de una velada invitación de su padre al matrimonio y, por lo tanto, a la procreación de un nuevo heredero de la noble estirpe? No lo sabemos” (Marías 1982: 203). Notemos que Antonio Herrera Casado ha vuelto a proponer en fechas recientes una interpretación completamente distinta (Herrera Casado 2013).

⁴⁴ De ser así, el padre tuvo que esgrimirlo dos veces: la joven perdió pronto a su primer marido, don Rodrigo de Mendoza, hermano de su padre, y quedó solo con dos hijas vivas; de nuevo, en 1594 el padre forzó su casamiento con otro pariente, don Juan Hurtado de Mendoza. Doña Ana de Mendoza, VI duquesa del Infantado desde 1601, vivió hasta 1633, llevando con mano firme los asuntos de su poderosa familia, y cultivando la amistad de un admirador jesuita, el padre Hernando Pecha, que redactó su biografía y a quien le hubiera gustado canonizarla (García López, 2011).

⁴⁵Consúltense el artículo de Adolfo Carrasco Martínez sobre Rodrigo Silva Mendoza y Sandoval, IV duque de Pastrana, en el *Diccionario biográfico español* de la RAH. El matrimonio de este prócer (hijo del dedicatario de Lope) se pactó en el año mismo de la dedicatoria, 1621, cuando solo tenía siete años, con Isabel, hija mayor de Baltasar de Zúñiga, tío del conde-duque y su asesor en el valimiento, acto que significaba la búsqueda por el III duque de una alianza con la facción emergente. Las capitulaciones se deshicieron cinco años después. En 1630 se celebró el doble matrimonio entre los herederos del Infantado y Pastrana, y fue al morir sin descendencia el VII duque del Infantado, en 1657, cuando los dos títulos se unieron en la cabeza del IV duque de Pastrana. Pero esta fusión de las dos casas había sido soñada treinta años atrás por doña Ana de Mendoza, cabeza de la casa del Infantado y Leonor de Guzmán, duquesa viuda de Pastrana. Véase <http://www.rah.es/rodrigo-silva-mendoza-y-sandoval-duque-de-pastrana-iv/consultado> el 17 de abril de 2017.

de los dioses de la gentilidad. Esta obra es posterior a la comedia (sus tres partes se imprimieron entre 1620 y 1623) pero su autor profesa hacia las “fábulas” una mezcla de curiosidad y de admiración, de respeto candoroso y de ironía incrédula, no muy distinta de la que se observa en el poeta⁴⁶. En el abultado capítulo dedicado a Venus y en las páginas acerca de Adonis, el fraile salmantino alega, entre otras muchas autoridades ocasionales: el idilio 15 de Teócrito, el *Canto fúnebre* de Bión y algunas adaptaciones modernas, las *Metamorfosis* de Ovidio, las *Fábulas* de Higino, la *Biblioteca* de Apolodoro, las *Saturnales* de Macrobio, el *De Dea siria*, opúsculo que se creía entonces de Luciano de Samosata; entre los cristianos, a Fulgencio, san Agustín y san Jerónimo; y entre los modernos la *Officina* y los *Epitheta* de Ravisio Textor, los repertorios mitológicos de Boccaccio, de Natale Conti y de Cartari (a quienes debe seguramente muchas de las referencias clásicas). En todo este fárrago no hay ningún relato lo bastante completo y sugerente para competir con el de Ovidio. También cita, según tiene por costumbre, a poetas modernos, neolatinos, españoles e italianos: y entre ellos se cuentan Fausto Sabeo, de quien copia un epigrama,⁴⁷ Garcilaso y Bernardo Tasso. Muchas de estas fuentes eran accesibles a Lope y pudieron interesarle.

Lo cierto, sin embargo, es que para componer su comedia no debió de ir en busca de versiones recónditas del mito; no era esa su costumbre ni suelen proceder así los artistas. Además de Ovidio, al que debe lo esencial, conocía por supuesto a Garcilaso y pudo consultar a Conti y a Cartari. Por otra parte, según ha demostrado Pedro Conde,⁴⁸ manejó un libro titulado *Picta poesis Ovidiana*, de Niklaus Reusner (Francfort, 1580), que contiene una amplia selección de los grabados con los que el artista de Núremberg Virgil Solis había ilustrado las *Metamorfosis*. Cada grabado se acompaña de un ramillete de composiciones poéticas en latín, modernas en su mayoría, que en más de la

⁴⁶ Véase la aprobación que Lope redacta para la *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*: “Autor el P. Fray Baltasar de Vitoria, predicador del convento de san Francisco de Salamanca, en cuya historia mitológica no hallo cosa que repugne a nuestra santa fe, ni a las buenas costumbres, antes bien una lección importantísima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad envolvió la antigua filosofía en tantas fabulas; para exornación y hermosura de la poesía, pintura y astrología [...]. Muestra el autor en este libro suma lección y erudición, y faltaba verdaderamente en nuestra lengua, como le tienen las de Italia y Francia por varios autores [...] en Madrid a dos de septiembre de mil y seiscientos y diez y nueve años”. La última frase prueba que Lope tenía noticia de la literatura mitográfica en Italia y también en Francia, con libros como el de Natale Conti, que ofrecían extractado y ordenado un repertorio de fuentes. Deploraba la falta de algo similar en España antes del *Teatro* de Baltasar de Vitoria, lo cual sugiere que no consideraba que el libro de Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta* (1585), fuera un sustituto satisfactorio de estos repertorios extranjeros.

⁴⁷ Es casi seguro que la cita procede de Fernando de Herrera, *Anotaciones*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, pp. 966-967, puesto que allí se encuentra el soneto de Juan Sáez Zumeta que es su traducción aproximada y que Vitoria da a continuación.

⁴⁸ Conde Parrado 2017: 389. El artículo muestra que los quince epigramas de Fausto Sabeo a los que remiten las notas marginales de la *Jerusalén conquistada* figuran en la *Picta poesis Ovidiana*, que Lope cita solo una vez.

mitad de los casos pertenecen a Fausto Sabeo. En los márgenes de la *Jerusalén conquistada*, Lope cita quince epigramas de Sabeo procedentes de este libro. Ahora bien, una sección de la *Picta poesis Ovidiana* se dedica a Venus, y en el folio 106 aparece el epigrama de Sabeo que recoge Baltasar de Vitoria (y antes de él, Fernando de Herrera)⁴⁹. Cupido, todo lloroso, consuela a Venus, que llora la muerte de Adonis y con blanda mano enjuga sus lágrimas. Ella, rechazándolo, le acusa de ser la causa única de su desdicha: “*Hanc plagam, hoc luctus, et causam caedis acerbam/ (tolle manum) ista tuae cuncta dedere manus*”: ‘Esta herida, estas penas, la amarga causa de esta muerte (¡quita la mano!), todo es obra tuya’. En los epigramas sobre Venus y Adonis compuestos por Sabeo, el papel de Amor como responsable de la desventura de su madre tiene mayor relieve que en el modelo ovidiano, donde solo interviene hiriéndola involuntariamente.⁵⁰ No puede descartarse, pues, que el rol de antagonista principal de Venus y enemigo de Adonis que desempeña Cupido en la comedia de Lope haya sido inspirado por Sabeo, ya sea a través de Herrera, ya de la *Picta poesis Ovidiana*.

Pero la influencia de esta obra tal vez no se acabe aquí: entre las fuentes de nuestra comedia hemos visto que hay que tener en cuenta las versiones iconográficas. Se ha discutido mucho sobre el origen de la actitud de Adonis en el cuadro de Tiziano, donde el muchacho, al parecer saciado de las caricias de Venus, se desprende de sus brazos con impaciente deseo de ir a cazar, mostrando ante el amor de la diosa una disposición no ya pasiva, sino rebelde, que las fuentes clásicas no refrendan en absoluto. Sea tal actitud una invención de Tiziano o pueda atribuirse a alguna inspiración literaria, la difusión del cuadro por copias y grabados contribuyó a la caracterización renacentista de Adonis como un muchacho dividido entre un pudoroso desvío frente a Venus, aliado con un varonil apetito de ejercicio y peligro, y por otra parte la autoridad de la diosa e incluso la atracción que esta ejerce, como bella, enamorada y voluptuosa. Es esta la caracterización del héroe (compatible hasta cierto punto con el relato de Ovidio) que encontramos en nuestra comedia, donde intenta huir de Venus y ella lo retiene o lo persigue, tanto en su primer encuentro del acto primero como en el segundo y último del tercer acto, el que precede al fatal combate con el jabalí. De acuerdo con los mismos principios describió Shakespeare la relación de los amantes en el poema *Venus and*

⁴⁹ “Siccabat Veneris lacrymas plorantis Adonim, / flens et Amor blanda sollicitaque manu./ Lenibatque necem, quamvis puer, ore diserto, / cum sic suspirans rettulit ista parens. / Hanc plagam, hos luctus, et causam caedis acerbam, / tolle manum, ista tuae cuncta dedere manus”.

⁵⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, X, vv. 525-526: “namque pharetratus dum dat puer oscula matri, / inscius exstanti destrinxit harundine pectus” (“un día en que el niño de la aljaba daba besos a su madre, sin darse cuenta le hirió el pecho con una flecha que sobresalía”).

Adonis (1593), donde a decir verdad resulta mucho más violento el choque entre el voraz deseo de Venus y la frialdad arrogante del jovenzuelo. Shakespeare fluctúa en su audaz representación del deseo femenino entre fascinación y repulsión, entre el erotismo más encendido y el más áspero puritanismo⁵¹. Tan nueva y extraña, por su desvío de la tradición, le resultaba a Panofsky esta visión del mito por Shakespeare que la atribuyó a la influencia de una de las copias del cuadro de Tiziano (sobreviven hoy muchas),⁵² que fue recibido por el príncipe Felipe cuando era rey consorte de Inglaterra y se quedó en Londres por bastantes años.⁵³

Además de los cuadros, hay que tener en cuenta las ediciones ilustradas de Ovidio, mucho más accesibles. Sònia Boadas ha sostenido en un trabajo reciente que las ilustraciones de las *Metamorfosis* de Virgil Solis (quien copia, por lo demás, las de Bernard Salomon publicadas en Lyon en 1557), inspiraron las comedias mitológicas de Lope.⁵⁴ Destaca tres que pudieron influir en nuestra comedia: representan respectivamente a Hipómenes lanzando las manzanas de oro a Atalanta; a Venus bajo un árbol con Adonis en su regazo, sentado entre sus piernas y girando la cabeza hacia su seno desnudo; y a Adonis muerto, con dos de sus perros a sus pies mientras Venus, arrojándose de su carro tirado por cisnes que acaba de deslizarse por las nubes, alza los brazos con ademán desesperado. Su derivación común del texto de Ovidio no basta para explicar algunos elementos compartidos por la comedia y por estas ilustraciones. Una acotación de Lope describe a la diosa en un carro envuelto en nubes mientras entrega las manzanas a Hipómenes, imagen que no debe nada al relato de las *Metamorfosis* y podría estar tomada del primer grabado. En el segundo, la posición de Adonis invierte la que tiene en Ovidio: “*–et requievit humo, pressitque et gramen et ipsum/ inque sinu iuvenis posita cervice reclinis/ sic ait ac mediis interserit oscula verbis*” (‘ella se tiende en el suelo, apoyándose en la hierba y en él. Puesta la cabeza en el regazo del joven sentado, dice así, mezclando los besos a las palabras’). La misma inversión aparece en la comedia, como indican las acotaciones: “Siéntese Venus y póngase en su regazo Adonis recostado...”; “Estando Adonis durmiendo en las faldas de Venus”. Boadas

⁵¹ De la vasta bibliografía, destaco un artículo clásico, el de Hatto, 1946, y uno reciente (Kluge, 2014) que tiene el interés para nosotros de comparar el caso de Shakespeare con el de un poema español, los *Fragmentos del Adonis*, de Pedro Soto de Rojas.

⁵² Holmes 1924.

⁵³ La tesis, incluida en un libro famoso y revolucionario como todos los de este autor, fue ampliamente debatida (Panofsky 1969). Véanse a título de ejemplo Rosand 1972 y Doeblér 1982. Este último discute varias posibles fuentes de inspiración para el personaje de Adonis en Shakespeare, configurado como un adolescente inmune a la tentación erótica que representa Venus. Considera como posible la contaminación entre Adonis y otros varios personajes ovidianos, como Narciso o Hermafrodito.

⁵⁴ Boadas 2016.

explica la influencia de las imágenes por la familiaridad de Lope de Vega con la traducción española de Jorge de Bustamante, la más difundida de las versiones españolas de las *Metamorfosis* (con diecisiete ediciones entre 1546 y 1718) que se publicó en 1595 en Amberes con los grabados de Solis⁵⁵, lo que corroboraría que Lope conoció la obra ovidiana a través de esta versión. Sin embargo, el argumento presupone que Lope no pudo conocer los grabados por otros conductos. Esto último es claramente falso, puesto que se habían difundido desde hacía décadas versiones latinas del poema con estas ilustraciones o con las casi idénticas de Salomon y porque muchos grabados de Solis (y entre ellos, los mencionados) se recogen en *Picta poesis Ovidiana*, un libro que ahora sabemos familiar para Lope por lo menos desde 1600 (por sus ecos inconfundibles en *El peregrino en su patria*) y accesible desde 1580.

Ello no resuelve la cuestión de qué versión de Ovidio tuvo en cuenta Lope al escribir *Adonis y Venus*. Nos inclinaremos a creer que varias y ninguna en particular. El manejo por Lope de los epigramas de Sabeo y de otros autores neo-latinos (no traducidos al castellano ni al italiano) prueban que Lope leía el latín con cierta fluidez⁵⁶. Ovidio, cuyo latín no presenta especiales dificultades, le era necesariamente familiar y es muy probable que lo hubiera leído en el original alguna vez; también pudo leer las muy difundidas versiones italianas en verso de Lodovico Dolce y Giovanni Andrea dell'Anguillara. Nos parece evidente que la versión en prosa castellana de Jorge de Bustamante era demasiado arcaica en su lengua, prosaica en su inspiración y ruda en su estilo para ser el principal acceso a las *Metamorfosis* que tuvo Lope. Sin embargo al menos un pormenor textual da a pensar que había mirado las *Transformaciones*, quizás justo antes de escribir *Adonis y Venus* y para refrescarse la memoria sobre el mito. Es un engarce importante de la trama de la comedia que Atalanta consultado al oráculo de Apolo, puesto que la amenaza contenida en la respuesta del dios explica que la veloz muchacha se niegue a casarse e imponga a sus pretendientes la cruel prueba de una carrera en que el vencido acepta la muerte. En Ovidio el asunto se despacha en un par de versos:

*Scitanti deus huic de coniuge 'coniuge' dixit
'nil opus est, Atalanta, tibi; fuge coniugis usum*

⁵⁵ *Las Transformaciones de Ovidio en lengua española, repartidas en quince libros, con las alegorías al fin dellos y sus figuras para provecho de los artífices*, Amberes, Pedro Bellerio, 1595. Como recuerda Boadas, esta versión apareció sin fecha ni lugar en la primera mitad del siglo XVI, con el nombre de su traductor escondido en unos versos acrósticos: "Iorje de bustamante natural de sylios".

⁵⁶ Creemos que si se duda tanto o se ha dudado de que Lope pudiera leer el latín, es porque hemos perdido de vista lo necesario que era el conocimiento de esta lengua, y lo precoz de su aprendizaje.

nec tamen effugies teque ipsa viva carebis'.⁵⁷

‘Preguntándole ella con quién se casaría, el dios respondió: “No te hace falta marido, Atalanta; huye del casamiento; sin embargo, no conseguirás escapar y estando viva todavía, carecerás de ti misma”’.

La respuesta del dios, breve y oscura como corresponde a un oráculo, alude al destino de Atalanta, que acabará casándose con un hombre temerariamente olvidadizo de sus deberes con la divinidad. Por ello provocará la ira de Cibeles, quien lo castiga transformándolo a él y a su esposa en una pareja de leones, con lo que Atalanta, viva, dejará de ser ella misma.

He aquí la versión de Bustamante, típica de su prosaísmo y su tendencia a la simplificación: “Esta Atalanta preguntó a Febo si podría casar: él dijo que no podría casar hasta cierto tiempo, mas al fin se casaría con gran peligro”.

Ahora bien, en la comedia la consulta del oráculo se presenta de este modo:

ATALANTA

Pues he quedado sola con Apolo,
quiero saber qué dice a mi deseo,
que en él espero mi remedio solo.

Dime, supremo autor de cuanto veo,
filósofo divino, sol hermoso,
Délfico, Delio, Cintio y Didimeo,
¿será mi casamiento venturoso?

APOLO

Tarde, Atalanta, y con peligro.⁵⁸

Como era de esperar, Lope realza el diálogo con brillante retórica; empero es de notar que la respuesta del dios, con su doble amenaza (“tarde y con peligro”), parece seguir a Bustamante: “no podría casar *hasta cierto tiempo* mas al fin se casaría *con gran peligro*”. Esta versión poco fiel es por ello mismo singular, como lo confirma, *a contrario*, la fidelidad no muy diestra con que traduce lo mismo Sánchez de Viana:

Y consultando a Dios sobre el marido,
el sacro Febo así la ha respondido:
‘No trates de marido, hermosa Atlanta,
a casamiento sé contino esquivia;
mas no podrás huir con fuerza tanta
que no carezcas de ti misma viva’⁵⁹.

⁵⁷ *Metamorfosis*, X, 564-566.

⁵⁸ Versos 355-362.

⁵⁹ Pedro Sánchez de Viana, *Las transformaciones de Ovidio, traducidas del verso latino, en tercetos y octavas rimas*, f. 114r.

El detalle parece corroborar la idea corriente de que Lope estaba en deuda con Bustamante para los materiales que extrae de *Las Metamorfosis*. No nos obliga a pensar que sólo conociera el Ovidio pedestre, pero recomendable por su facilidad y naturalidad, del oscuro, aunque popular, adaptador. De todos modos, como vamos a ver enseguida, sería ingenuo pensar que entre las fuentes de la comedia deben tenerse en cuenta únicamente las que tratan de Adonis y de Atalanta, y la consideración de la estructura dramática y el significado conferido al mito nos llevarán a ver que Lope introdujo materiales sin relación directa con estos personajes.

UNA ESTRUCTURA DRAMÁTICA A MODO DE TARACEA

En sus trabajos dedicados al *Adonis y Venus*, Joan Oleza, seguido en este punto por Teresa Ferrer Valls y por otros críticos, insiste en que esta obra, al igual que otras piezas dramáticas cortesanas y mitológicas, se distingue por su “inorganicidad”, o sea, por la escasa cohesión de la trama. El texto estaría dividido en cuadros, sin que importe la repercusión de cada uno en la acción. En una obra cortesana donde interesa no el drama, sino el espectáculo y el lirismo, cada cuadro se dejaría apreciar por sus valores propios, como una unidad casi independiente. Sin embargo, como vamos a ver, tales conclusiones son algo precipitadas y una atenta consideración de la estructura nos va a llevar a matizarlas bastante.

En la intriga alternan tres historias que, según Oleza, sólo “circunstancialmente” se imbrican entre sí: la de Adonis y Venus, la de Hipómenes y Atalanta y la de dos parejas de pastores, a los que se suma el gracioso, el rústico Frondoso. Si se ven las cosas así, es cierto que todo aparece como “inorgánico”, y más si se observa lo muy endeble de la historia pastoril que ni siquiera forma un todo coherente. Ahora bien, para percibir con mayor nitidez la estructura de la obra, proponemos ensayar un punto de vista no estático sino dinámico. Vamos a imaginar su construcción partiendo de la narración ovidiana (puesto que es innegable que de ahí partió Lope), midiendo las dificultades que presentaba su transformación en obra dramática y examinando las soluciones que encontró el poeta moderno.

En Ovidio, la secuencia dedicada a Adonis empieza con una prehistoria, ambas contadas por Orfeo: Mirra, hija del rey de Chipre, Cíniras, embarazada de sus incestuosos amores con el padre, fugitiva, arrepentida y errante, solicita a los dioses que

se apiaden de ella y estos ponen fin a sus cuitas transformándola en el árbol homónimo. A continuación, la historia propiamente dicha se divide del modo siguiente:

1. vv. 503-518: Lucina, la diosa que asiste a los partos, saca del árbol en que se ha transformado Mirra a un niño, Adonis, que será criado por las Náyades. Es tan bello que se parece a los amorcillos que representan los pintores, sólo que le falta la aljaba.

vv. 519-541: pasa el tiempo, el niño crece, es un hombre joven, tan hermoso que ya gusta a Venus en persona. Un día, Cupido que retozaba con su madre, la hiere por inadvertencia. La herida era más profunda de lo que pareció al principio y la diosa, enferma de amor correspondido, ya no visita sus santuarios favoritos, ni siquiera se deja ver por el cielo: “al cielo prefiere Adonis”. Para no perderlo de vista, se hace cazadora, pero sólo caza liebres y ciervos, no jabalíes, lobos, osos y leones.

2. En los vv. 541-707 tenemos una escena dialogada que es el núcleo del episodio y que se divide en varios segmentos, con un largo relato enmarcado acerca de de Atalanta.

vv. 541-555: Venus recomienda a su amante que se contente con cazar animales inofensivos y le advierte contra el peligro de las fieras, especialmente de los leones, que ella odia. Como Adonis le pregunta por qué, ofrece contárselo, y, cansada, le propone que se recuesten a la sombra de un chopo.

vv. 556-680: Venus refiere la historia de Atalanta, una mujer hermosísima que corre más deprisa que los hombres. El oráculo de Apolo le da a entender que no debe casarse. Desde entonces impone a sus pretendientes que corran contra ella para ganar su mano con la condición de aceptar la muerte si son vencidos. Hipómenes, espectador de una de estas competiciones “inicias”, condena la locura de los jóvenes atletas pero cambia de idea cuando ve a Atalanta desnudarse para correr, y más cuando ve cómo la embellece la carrera. Asiste a la muerte de los pretendientes pero quiere emprender a su vez la aventura. Habla con Atalanta, que se enamora de él y trata de disuadirlo de intentar lo imposible, fingiendo que lo hace por piedad (el diálogo entre ambos se desarrolla ampliamente, como una escena teatral). Antes de emprender la prueba, Hipómenes invoca brevemente a Venus. La compasiva diosa, que por casualidad llevaba tres manzanas de oro de un árbol que crece en sus jardines de Chipre, las da secretamente a Hipómenes, explicándole su

uso. Mientras corre contra Atalanta, animado por los gritos del gentío que lo apoya, y ella se le adelanta, el joven las arroja por tres veces en el camino de la muchacha, que por tres veces se desvía para recogerlas y acaba perdiendo (la carrera es narrada de modo gráfico y palpitante, a modo de hipotiposis).

681-707 Después de interrumpir su relato, tomando por testigo a Adonis para expresar su indignación, cuenta Venus el epílogo de la historia. El ingrato no reconoció con votos ni incienso el favor de la diosa. Además, pasando ante un templo dedicado a la madre de los dioses, Cibele, que se ocultaba en lo profundo de un bosque, Hipómenes y Atalanta entraron en la gruta adyacente, llena de imágenes de antiguas divinidades, y profanaron el lugar con una cópula. Cibele los castigó convirtiéndolos en leones. Por ello, concluye Venus, hay odio entre los leones y ella, y Adonis debe evitar a estas y cualquiera de las fieras “que no dan la espalda para huir”.

3. (708-739) Apenas proferidas estas advertencias, Venus unce los cisnes a su carro y emprende el vuelo. Los perros de Adonis levantan un jabalí y el joven lo traspasa con un venablo. El jabalí sacude el arma y persigue a Adonis que huye aterrorizado; le clava un colmillo en la ingle y lo abate en la arena casi muerto. La diosa oye de lejos los gemidos y da media vuelta por el aire. Se arroja sobre el cuerpo, lacera su ropa y se bate el pecho. Sobre la sangre vierte néctar del cual una hora después nace una flor del color de la granada, con débiles raíces y frágil por su misma ligereza. Toma su nombre del viento: la anémona.

Pongámonos por un instante en el lugar de Lope, que quiere sacar una obra dramática de este relato ovidiano alterándolo lo menos posible, por timidez de principiante ante una fuente tan ilustre, por falta de tiempo o por otras razones. Las dificultades empiezan con el relato ovidiano mismo, totalmente desequilibrado si lo tomamos como drama e incluso como narración. La historia enmarcada, la de Atalanta, está contada con generoso despliegue de imágenes y procedimientos de dramatización. La de Venus y Adonis, pese a sus personajes de mayor alcurnia, se narra de modo sumario y elíptico. Entre otras inconsistencias, no sabemos nada de cómo se produce el encuentro de Venus con Adonis, personaje totalmente desdibujado; al dejar

bruscamente y sin motivo al muchacho después de advertirle que no persiga las fieras, la diosa contradice lo que se ponderaba al principio sobre su pérdida de interés por todo lo que no fuera su amante; el combate con el jabalí no tiene relación verosímil ni necesaria con lo que precede⁶⁰, y no hay motivos asignados para la muerte del héroe, fuera de su desobediencia a un arbitrario consejo de prudencia. Otro problema mayúsculo es que no se ve ninguna relación entre ambas historias, salvo la presencia de Venus en ambas, y que parece disparatado el vínculo que entre ellas establece la narradora: ni del castigo de Hipómenes y Atalanta se desprende necesariamente el odio de los leones en general hacia ella ni se ve porque éste se comunicaría a otras fieras como el jabalí; por lo demás, el animal que en efecto mata a Adonis mata provocado como lo haría cualquier jabalí en su lugar.

Lo primero que tuvo que decidir el dramaturgo al escribir su “tragedia” fue si conservaba o no la historia de Atalanta y qué hacía con ella. Desde luego no podía conservarla solo como relato de Venus so pena de reducirla drásticamente en relación con lo demás y volverla insignificante. Suprimirla significaba no dejar casi nada en pie del relato ovidiano y tener que buscar materiales en otra parte. Por otra parte, la historia parecía hecha para convertirse en comedia, porque contenía un diálogo ardiente y dramático, una mutua declaración amorosa en que ambos jóvenes dejan ver (en los apartes, pero también en los equívocos de su diálogo) otra cosa que lo que dicen. También tenía la historia a su favor el erotismo elegante de la descripción de Atalanta, la exaltación de un deseo temerario que desafía la muerte inmediata, la doble peripecia del cambio de opinión de Hipómenes al ver a la muchacha desnuda y de la ayuda concedida por la diosa, el carácter misteriosamente alusivo de las tres manzanas de oro que desvían a Atalanta de su carrera y que determinan su derrota⁶¹.

⁶⁰ Naturalmente el ataque del jabalí y la muerte del cazador no es algo inverosímil en el sentido corriente, puesto que no tiene nada de imposible: tampoco es imposible que caiga una teja sobre la cabeza de alguien y lo mate. Pero en sentido aristotélico (y la idea es genial aunque parece sencilla) solo es «verosímil y necesario» lo que está motivado en la lógica de la acción. Si en una comedia, pongamos de capa y espada, una teja cayendo accidentalmente matase a un galán mientras está rondando a una dama, sin más ni más, la comedia parecería absurda y, como mucho, burlesca. Por eso los mitógrafos buscan esa motivación de la muerte de Adonis transformando al jabalí en un instrumento de los celos de alguien.

⁶¹ Esta conservación no era inevitable. El *Llanto de Venus por la muerte de Adonis* del sevillano Juan de la Cueva, fábula en octavas, contiene, amplificada, toda la materia del mito ovidiano, sin hacer mención de Atalanta y de su impetuoso enamorado. Se le conoce en una versión de 119 octavas, con un episodio final en que Momo asiste a los funerales de Adonis, contenida en un manuscrito autógrafa de 1604 que parece preparado para la imprenta (Sevilla, Bib. Capitular y Colombina). Y también en una versión breve de 79 estrofas, sin episodios cómicos, que apareció en sus *Obras poéticas* (Sevilla, 1582), y con modificaciones en otro códice autógrafa de 1605, que perteneció al duque de Gor y se conserva en la biblioteca March de Palma de Mallorca. Para todo el complejo asunto, y para una transcripción de este último texto, véase Cebrián, 1988.

Ya fuera sensible a los encantos de este relato y al prestigio de Ovidio y de Hurtado de Mendoza que habían engastado este material en su narración acerca de Venus y Adonis, ya a las conexiones cortesanas que hemos apuntado, Lope de Vega decidió imitar la configuración simétrica de Ovidio que encaja la historia de la ninfa entre el breve relato de los amores de Venus y Adonis, y el más conciso aún de la muerte de este. De modo análogo, Lope escenifica el divino enamoramiento en el primer acto y su final trágico en el tercero, dejando el segundo para los dos amantes mortales y su famosa carrera. Sin embargo, como el acto segundo no podía estar totalmente desgajado del primero y tercero, intercala entre los dos grandes momentos del drama de Atalanta – el heroico que incluye el certamen y el trágico de la profanación y el castigo – una secuencia en la que Venus dialoga con Cupido y escucha de Frondoso el relato de la carrera, no representable, secuencia que prepara el engranaje que llevará a la muerte de Adonis. Por otra parte, para plantear desde el comienzo del drama la historia de Atalanta, el poeta divide el primer acto en dos mitades: en la segunda dramatiza la premisa esencial de su comedia, el enamoramiento de la diosa. En la primera desarrolla un elemento del relato ovidiano previo al cuento de Atalanta e Hipómenes: el mencionado oráculo de Apolo que la advierte contra el matrimonio.

Por ello, el primer cuadro de la comedia tiene por núcleo la consulta del oráculo por Atalanta; la amplificación del incidente le da pie a Lope para introducir un espacio – un paisaje y unos pobladores – en torno a sus héroes ovidianos: estos solo podían ser pastoriles, porque el drama mitológico está consustancialmente enmarcado en una bella naturaleza de la que los pastores son parte inseparable.⁶² El texto fundacional del drama mitológico renacentista, el *Orfeo* de Angelo Poliziano (hacia 1480), incluye a Orfeo y Eurídice en una sociedad de pastores, como un fondo contra el cual resalta la excelencia y la desdicha de la pareja y donde hay también individuos más toscos, de fisonomía cómica, al igual que en la comedia de Lope sobre este mismo mito, *El marido más firme*. De los tres escenarios que describe Vitrubio y que recogerán los tratados de arquitectura desde Alberti, el escenario “satírico” era el único que convenía a un drama mitológico. A esta doctrina alude Lope en el *Arte nuevo*:

Pues lo que les compete a los tres géneros
del aparato que Vitruvio dice
toca al autor [...]
y otros los pintan con sus lienzos y árboles,

⁶² Véase Oleza 1986, Ferrer 1999 y, Fosalba, 2002.

cabañas, casas y fingidos mármoles.⁶³

Ni en el escenario trágico, con sus “fingidos mármoles”, ni en el cómico, con sus “casas”, podía ambientarse la historia ovidiana, sino necesariamente en el satírico, con sus árboles y cabañas; paisaje de rocas y arboledas donde es posible el encuentro de los hombres y los dioses y hábitat pastoril por excelencia. Se trata menos de escenario y de decorado, o de géneros propiamente dichos, que de regiones de la imaginación. En la comedia tal como la concibe Lope, ya sea principesca (mármoles), urbana y cómica (casas) o aldeana (cabañas) o una mezcla de las tres, los héroes nunca están aislados de un tejido conjuntivo, de una comunidad o “república”. Una de las dificultades de escribir una comedia sobre Venus y Adonis, teniendo en cuenta el lenguaje dramático de que disponía Lope, es que el tema le obligaba a hacer de una diosa su protagonista; ahora bien, los dioses, cuando andan por la tierra, están solos: no tienen secretarios ni lacayos ni escuderos ni sirvientas, necesarios para comentar la acción, y como ayudantes y contrapunto de los principales personajes.

Era, pues, oportuna una ambientación en Arcadia, favorecida por la presencia de Apolo, dios músico que fue también pastor⁶⁴. Resultaba natural introducir a los pastores con ocasión del oráculo, que implica santuario, ceremonia y una multitud pensada sobre el modelo familiar de la romería, de la afluencia de peregrinos. Algo parecido sucede, por lo demás, en las demás comedias mitológicas, hasta la última, que tiene mucho en común con la primera, *El Amor enamorado*, impreso en el volumen misceláneo póstumo *La Vega del Parnaso*.

Era lógico que estos pastores fuesen hombres y mujeres y que, como Atalanta, vinieran a consultar al oráculo por asuntos de amores: por ello, Lope introduce una pareja masculina, la de Timbreo y Menandro, y otra femenina, la de Camila y Albania, más un quinto elemento, un segundo o tercero pretendiente de Camila, el “pastor gracioso” Frondoso. Estos amores, que se resuelven felizmente al final de la obra, apenas tienen desarrollo, contienen contradicciones y no interesan a Lope ni al espectador. Aparte de integrar ese fondo o paisaje poblado de subalternos indispensable para una comedia, tienen sin embargo varias utilidades marginales. Camila y Albania están enamoradas de Adonis, de ahí que desdeñen a Menandro y Timbreo. Venus conoce a Adonis justo después de que Camila le confíe a la diosa que adora al joven, lo

⁶³ Versos 350-355. Véase el comentario en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. F. B. Pedraza y P. Conde, pp. 594-596.

⁶⁴ Duchemin, 1960.

que cuadra con el concepto que tiene Lope del enamoramiento como algo súbito y contagioso, y que nace muchas veces de los celos del superior por el inferior.⁶⁵ También tiene el amor de las pastoras el interés de recalcar que la existencia de Adonis, al acaparar por su sobrehumana belleza todo el deseo femenino, es un desorden al que su muerte aporta remedio, lo que en efecto se verifica; por último, redondea la caracterización de Adonis como poco inclinado al amor y a las mujeres (lo que comparte con muchos personajes ovidianos, incluido el mismo Orfeo que es, en las *Metamorfosis* ovidianas, quien cuenta esta historia).

Son significativos sobre todo los nombres de estos personajes: Timbreo (*Thymbreus*) es uno de los epítetos de Apolo según los *Epitheta* de Ravisio Textor, una de las obras favoritas de Lope. Con ello se está indicando que Timbreo es una creación subordinada al importante papel de Febo en la comedia. Camila y Albania evocan la *Égloga segunda* de Garcilaso, que gira en torno al desdichado amor de Albanio (en el que se ha querido ver el nombre en clave de don Bernaldino de Toledo, hermano menor del duque de Alba) por Camila, una bellísima cazadora, quien siente un horror sagrado ante cualquier manifestación del amor y del deseo. Esta caracterización de la Camila de Garcilaso se refleja en la de Atalanta, y también en la del Adonis de Lope. De hecho, este aparece por primera vez en escena, exhausto tras una cacería, buscando la frescura y luego el sueño junto a una fuente, después de haber dejado un ciervo herido en el monte:

Cansado de haber seguido
un corcillo volador
que dejo en el monte herido,
para templar el calor,
a vuestra sombra he venido.

Por eso, fuente serena,
cuyas aguas cristalinas,
espejos de Filomena,
vuelven diamantes las chinas
y perlas la blanca arena;
perdonad si os enturbiare,
que quiero bañarme en vos
mientras este sol pasare.

[...]

Distila,

⁶⁵ Tanto para las mujeres como para los varones, Lope tenía muy clara la idea que debía formular siglos después la famosa sentencia de Hegel recogida por Lacan : “El deseo del hombre es el deseo del otro” y por supuesto, no exceptuaba a los dioses de este fenómeno psicológico fundamental. El concepto es una de las claves de *El perro del hortelano*, que se cuenta entre sus indudables obras maestras.

viento, de este cedro azahar;
tus varias alas afila,
 anima mi sentimiento,
Favonio aromatizado;
Céfiro, a mi voz atento,
hurta a las flores del prado
de su boca el dulce aliento.
 Mi carcaj, arco y saetas
y venablo pongo aquí,
hierba, en tus manos secretas.⁶⁶

En una lengua poética muy distinta, el monólogo de Camila en la égloga de Garcilaso presentaba exactamente los mismos elementos: la caza solitaria interrumpida después de haber herido a un corzo que parece volar, el calor del mediodía que obliga a buscar descanso en la sombra, en la hierba y en el agua, la invocación a los vientos primaverales y perfumados⁶⁷:

CAMILA
Si desta tierra no he perdido el tino
por aquí el corzo vino que ha traído
después que fue herido, atrás el viento [...]
 ... ¡Quién me diese
alguno que siguiese el rastro agora,
mientras la herviente hora de la siesta
en aquella floresta yo descanso!
¡Ay, viento fresco y manso y amoroso,
almo, dulce, sabroso! esfuerza, esfuerza
tu soplo, y esta fuerza tan caliente
del alto sol ardiente ora quebranta
que ya la tierna planta del pie mío
anda a buscar el frío de esta hierba...
¡Ay, dulce fuente mía, y de cuán alto
con solo un sobresalto me arrojaste!⁶⁸

Tanto en los nombres como en la caracterización aparece neutralizada la diferencia de género, lo que no tiene nada de extraño en este tipo de personaje virginal: la Camila de la égloga puede ser modelo de Adonis, y Albanio volverse Albania. Garcilaso llamó Camila a su púdica ninfa en recuerdo de la virgiliana Camila, virgen guerrera que pertenece al tipo de la amazona. A ese tipo pertenece durante algún tiempo

⁶⁶ Versos 618-630 y 655-665.

⁶⁷ Estos motivos, y especialmente el último, también se encuentran agrupados en la historia ovidiana de Céfalo y Procris, a la que dedicará Lope la penúltima de sus obras mitológicas, también de final trágico, *La bella Aurora*.

⁶⁸ Garcilaso de la Vega, *Égloga segunda*, vv. 720-745, *Obra poética y textos en prosa*, pp. 178-179.

Atalanta (que Ovidio construye en parte sobre el modelo de la Camila virgiliana⁶⁹), y Adonis tiene, en su interpretación como misógino, valiente y tan deseable como casto o frígido, afinidad con Hipólito, hijo de la amazona Antíope, amado por su madrastra Fedra. En cuanto al personaje del Albanio de la égloga de Garcilaso, a quien han vuelto loco los desdenes de Camila, le corresponde en la comedia un remedo caricatural en el “pastor gracioso”, como vamos a ver enseguida. El examen atento del texto muestra que la égloga segunda tiene casi tanto alcance, en calidad de hipotexto de la comedia, como la fuente ovidiana. Lo corrobora el raro uso de endecasílabos con *rima al mezzo* (en el acto segundo, vv. 791-851) que no aparece en ningún poema importante en castellano salvo la *Égloga segunda*. El intenso influjo de este modelo obedece a dos factores: si la comedia fue escrita en el último lustro del siglo XVI o poco después, era muy reciente todavía el servicio de Lope en Alba de Tormes, y la comedia es contemporánea de la *Arcadia*, una novela en clave con el duque de Alba como protagonista, que forzosamente remitía al antecedente garcilasiano. Por otra parte, en los orígenes del teatro pastoril y del mitológico está la égloga entendida como un género representable, como ha mostrado Eugenia Fosalba.⁷⁰ Por tanto la primera obra teatral española importante de argumento mitológico tenía que remitir al ejemplo máximo y casi único de égloga de forma dramática en la tradición española (dentro del estilo italianizante y neoclásico que era de rigor a finales del XVI).

Vayamos al gracioso de nuestra comedia, el pastor Frondoso, que tiene una historia algo más interesante que las mencionadas parejas. Como los demás pastores, aparece con ocasión de la romería del primer cuadro: pronuncia un monólogo de acento satírico y escéptico en el que afirma que el mundo se mueve por interés y que los favores de los dioses pueden comprarse. Él ha decidido engañar a Apolo con el fin de desacreditar a su oráculo: lleva en la mano, oculto, un jilguerillo vivo y piensa preguntar al dios si el pájaro está vivo o muerto. Si le contesta que vivo, lo matará en ese mismo instante; si muerto, lo dejará vivir. Apolo entiende inmediatamente la treta y castiga a Frondoso. Antes de ver en qué consiste el castigo, que será alzado poco antes del desenlace, digamos que esta historia está tomada *ad pedem litterae* de una fábula de Esopo. En qué edición de Esopo y en qué idioma la leyó Lope es algo que no hemos

⁶⁹ “...in parte per influenza del Atalanta arcade [el personaje de este nombre que comparece en la historia de la caza del jabalí de Calidonia, y que a veces se confunde con nuestra Atalanta de “Beocia”] la nostra Atalanta è caratterizzata come cacciatrice sul tipo di Dafne, Callisto e altri personaggi femminili nel poema che aborriscono l'amore: somiglia alla Camilla di Virgilio anche per la sua abilità nella corsa e nel respingere la *turba procorum* (vv. 567, 574; cfr. Aen VII 812-3)” (*Metamorfosi*, ed. J. Reed, p. 280).

⁷⁰ Fosalba 2002.

podido determinar. La fábula es una de las que fueron traducidas del griego por Lorenzo Valla, bajo el título *De homine et Apolline*, en los albores de una tradición esópica humanista que se aparta de la medieval. La recogen varias colecciones impresas en el XVI en latín o en bilingüe de latín y griego, bajo una forma fija que es la siguiente:

Quidam facinorosus Delphos se contulit, Apollinem tentaturus, habensque passerculum sub pallio, quem pugno tenebat. Accedensque ad tripodas, interrogabat deum, dicens. Quod habeo in dextera, vivitne, an mortuum est? Prolaturus passerculum vivum, si mortuum respondisset; prolaturus mortuum, si vivum respondisset. Occidisset enim statim sub pallio priusquam proferret. At deus subdolam calliditatem hominis intelligens, dixit. O consultor, utrum mavis facere (penes te nanque arbitrium est) facito: et sive vivum, sive mortuum quod in manu habes, proferto.

Adfabulatio

*Fabula haec innuit mentem divinam nihil neque latere, neque fallere.*⁷¹

‘Un desvergonzado individuo se dirigió a Delfos con intención de tentar a Apolo, ocultando bajo el manto un pajarillo, que aferraba en la mano. Llegando al trípode, interrogó al dios, diciendo: Lo que tengo en la diestra, ¿vive o es muerto? Se proponía enseñar al pajarillo vivo si contestaba ‘muerto’; y muerto, si contestaba ‘vivo’, pues lo hubiera matado inmediatamente bajo el manto antes de enseñarlo. El dios, que entendió la maliciosa astucia del hombre, le dijo: “Oh tú que me consultas, haz (puesto que la decisión está en tu mano) como gustes; y ya esté muerto, ya esté vivo lo que tienes en la mano, enséñalo”.

Moraleja

Esta fábula insinúa que nada puede ocultarse ni escapar a la mente divina’.

Lope introdujo, pues, este apólogo tan sencillo como profundo en su cuadro del oráculo, posiblemente para asociar la fábula esópica con la mitológica e insinuar que ambas eran velos enigmáticos que dejaban entrever alguna verdad, como la palabra del mismo Apolo; también para caracterizar a su “pastor gracioso” por la bellaquería, una mezcla de simplicidad y malicia; por último para realzar el papel de Febo, del que había decidido hacer el destructor de los amores de Venus y Adonis. El castigo infligido a Frondoso es digno de la sabiduría del dios de los poetas y de la palabra enigmática: le castiga, según dice, haciendo que parezca lo que es. Se verá en el acto segundo y el tercero que el pobre Frondoso no es visto por quienes se topan con él como el rústico bobo que es, sino en diversas figuras temibles y repulsivas, como toro, lobo, serpiente o sátiro.⁷² Todos huyen de él y él tiene horror de sí mismo al mirarse en el espejo de las

⁷¹ Esopo, *Aesopi Phrygis et aliorum fabulae...*, Lyon, 1534, p. 58.

⁷² Como nos indica Jesús Ponce Cárdenas, en otra pieza mitológica para la corte, Calderón de la Barca utilizaría años más tarde exactamente el mismo recurso. El gracioso de la obra *Celos aun del aire matan* (que pone en escena la desdichada historia de Céfalo y Procris) se llama Rústico y, castigado por la divinidad, se transforma en un animal cambiante. El actor debía llevar una suerte de máscara giratoria (“Rústico, que sale con una cabeza de cuatro caras diferentes y vestido de pieles” afirma la acotación). Según contemplan a Rústico los otros personajes, identifican en él un animal distinto, pues iba girando la máscara cuádruple: para

fuentes, por lo cual lleva una vida miserable. Parece “lo que es”, una fiera o bestia, y a la vez no se parece a sí mismo ni a nada en particular, porque es un ser informe, carente de forma, lo contrario del *formosus* Adonis. Frondoso, enamorado de Camila, es también en cierto modo una contrahechura de Albanio, que en su locura amorosa se imagina haber perdido su cuerpo y cree verlo en la misma Camila o en su propio reflejo en la fuente. Frondoso es pues un loco, y como la de Albanio su locura consiste en una disociación entre cuerpo e imagen que destruye la identidad, salvo que Frondoso no se ha vuelto loco por amor sino por tentar a los dioses. Al final Apolo le levanta el castigo con tal de que atraiga (sin saberlo) a Adonis hacia el jabalí que va a matarlo. El pastor gracioso, que quiso ser más listo que el dios y mostrar que era dueño de los hados, acaba aceptando el papel de ciego instrumento del destino.

Con estas invenciones, consigue Lope conectar la escena del oráculo, premisa de la historia de Atalanta, con la de Adonis, y conserva por otro lado la conexión ovidiana entre las dos historias haciendo que la de Atalanta sea contada por Venus a su amante.

Con ello no había andado más que la mitad del camino para convertir la historia en algo representable. Le faltaba dramatizar el encuentro de la diosa con el bello Adonis y motivar el enamoramiento por otra cosa que el azar o el capricho divino. Lo hace poniendo a Venus en presencia de Adonis por mediación de Camila; por el relato de esta, antes de ver a Adonis, Venus ya sabe que es un bello imposible amado locamente por la pastora-ninfa, lo que lo convierte para ella misma, la diosa, en un potencial objeto de expectativa, de curiosidad y pronto de deseo (como el de la altiva condesa Diana por Teodoro en *El perro del hortelano*, que nace al ver el ferviente amor de su criada Marcela por el joven secretario). Luego, prepara el flechazo de Cupido de modo que sea deliberado y no casual. Para ello, dispone que la pareja de Venus y Cupido preceda y condicione la de Venus y Adonis. Antes que un asunto de amores, tenemos un asunto doméstico. Venus y Amor componen una sagrada familia donde la madre es una alegre y coqueta belleza, el padre, un desconocido, y el padrastro un militar ausente del que la madre anda amartelada, como se decía entonces. Venus se divierte maliciosamente en bajar los humos del niño caprichoso y soberbio, irresponsable y amo del mundo. Cupido se marcha furioso y ella teme que en venganza rompa la armonía de sus amores con Marte enamorándolo a él de otra o a ella misma de otro. Esta pura invención de Lope

Céfalo es un león, para Procris un oso, para Clarín un lobo y para Floreta un tigre. Puede que Calderón tomara prestado de Lope el artificio.

prepara el encuentro con el bello Adonis que da a Cupido la ocasión de una de las dos venganzas previstas por su madre:

¡Espera, Cupido, advierte!
Fuese y enojado parte;
de su venganza me advierte:
o enamora de otra a Marte
o de su amor me divierte.
Como es niño al fin Amor,
presto se enoja; no sabe
de burlas.⁷³

En el segundo acto queda probado que la trama no es del todo inorgánica puesto que se repite el mismo sistema. Surge un nuevo detonante del conflicto entre Cupido y Venus. El pequeño dios juega con otros niños, Ganimedes, Jacinto, Narciso, héroes que tienen en común, como saben los espectadores que han leído a Ovidio, el ser objeto de pasiones que los llevan a la muerte o a una dudosa apoteosis. Van descartando muchos juegos mediante juegos de palabras: no jugarán al escondite porque “cosa imposible ha sido estar Amor escondido/ que el fuego da claridad”; no a la gallina ciega porque “no hay Amor cobarde”, no a la palmada, porque “tanto imita a los celos”; no a los señores, “que todo lo iguala Amor”; no “al toro de las coces, que el Amor no quiere toro. Al final, los niños deciden robar primero fruta y luego la miel de una colmena⁷⁴. A partir de ese momento la historia se confunde con la famosa de “Cupido y la abeja”, fraguada en dos epigramas helenísticos, traducida al latín en múltiples versiones, popularizada por un emblema de Alciato⁷⁵ y sobre la cual circulaba, desde antes de 1589, el romance que la misma comedia recoge (con variantes) y que es probablemente de Lope⁷⁶:

⁷³ Versos 472-479.

⁷⁴ Oleza relaciona el episodio con las cuestiones de amor propias de la literatura pastoril (Oleza 1986).

⁷⁵ Hutton 1941 y Fucilla 1945.

⁷⁶ El que la acción se desplace bruscamente de Arcadia a Chipre, aunque sin ninguna discontinuidad perceptible, extrañaba a Hartszenbusch, que trató de racionalizar la aparición de Frondoso, pastor de Arcadia, en medio de estos jardines de Chipre donde juegan Cupido y sus amigos, especulando que debían de faltar versos. María Teresa Ferrer Valls lo ve como una señal más de la falta de lógica de la trama (Ferrer Valls 1991: 162). En nuestra opinión, la localización de la fábula no es geográfica, sino simbólica. Estamos en Arcadia porque es el *locus* de la égloga y el ámbito natural para una historia de ninfas corredoras y de bosques con templos como la de Atalanta (es de Arcadia la Atalanta amante de Meleagro, a veces confundida con la nuestra, la Atalanta de Beocia. Según otras versiones mitográficas, ambas Atalantas son la misma). Nos trasladamos un momento a Chipre, no tanto porque en Ovidio Mirra procede de Chipre, como su padre Cíniras y su bisabuelo Pigmalión, sino porque esta isla, además de ser *locus* simbólico típicamente venusino, tenían un nombre familiar para los hombres de finales del XVI, cuando todavía se recordaba su sangrienta conquista por los turcos (1570). Pero nos inclinamos a pensar que la razón principal es que Lope quería incluir un remedo de su propio romance sobre Cupido picado por la abeja, que su auditorio cortesano podía reconocer: “En los jardines de Chipre” era el primer verso y el arranque es la parte más característica de un romance, lo que más se cita y se recuerda. Es perfectamente lógico, pero con la lógica de los sueños. A nadie se le ocurría situar la acción en una geografía real, de la que tampoco se preocupa el texto de Ovidio: Mirra en

Por los jardines de Chipre
 andaba el niño Cupido
 entre las rosas y flores
 jugando con otros niños:
 cuál trepa por algún salce,
 presumiendo buscar nidos;
 cuál, cogiendo el fresco viento,
 por coger los pajaritos;
 cuál hace jaulas de juncos,
 cuál hace palacios ricos
 en los huecos de los fresnos
 y troncos de los olivos;
 cuando, cubiertas de abejas
 halló el travieso Cupido
 dos colmenas en un roble,
 con mil panales nativos.
 Metió la mano el primero,
 llamando a los otros niños;
 picole de ella una abeja
 y sacola dando gritos.
 Huyen los niños medrosos,
 el rapaz pierde el sentido;
 vase corriendo a su madre,
 a quien lastimado dijo:
 “Madre mía, una avecita
 que casi no tiene pico
 me ha dado tan gran dolor
 cual pudiera un basilisco.
 La madre, que le conoce,
 vengada de verlo herido,
 de cuando le hirió de amores
 de Adonis que tanto quiso,
 medio riendo le dice:
 “De poco te admiras hijo,
 siendo tú a esa avecita,
 semejante en el pico”.⁷⁷

su loca carrera huyendo de su padre, rey de Chipre, tarda solo unos versos en llegar a Sabá (más o menos, el actual Yemen). El fallo de Lope, si queremos que sea un fallo, parece inducido o consciente, por el hecho de que querer hacer el guiño a su supuesto romance.

⁷⁷ *Flor de varios romances nuevos primera y segunda parte...*, f. 51 r-52v. Ya figuraba el romance en la primera parte de esta *Flor* impresa en Huesca en 1589, con lo que no cabe duda de que es anterior a la comedia (Montesinos 1952). El texto, siempre anónimo, se reproduce en el *Romancero general* de 1600, y lo cita la ilustrada *Enciclopedia metódica*, como una “anacreóntica” del “gusto griego más exquisito”. Además, como nos indica amablemente Pedro Conde Parrado, posiblemente quiso aludir Lope a otros dos romances, también suyos tal vez, presentes en la misma colección justo antes de este. El primero desarrolla el motivo, que nos encontramos varias veces en *Adonis y Venus*, de Venus que quiere mandar a la escuela a Cupido, provocando su rebeldía y sus rabietas: “Sacó Venus de mantillas / a Cupido un día de fiesta / y luego el día siguiente / manda que vaya al escuela...” (f. 48v). También el asunto del rótulo que le quiere poner en las espaldas es tema de otro romance contiguo en la misma recopilación: “Puso Venus a Cupido / un retulo en las espaldas / por si acaso se perdiere / le puedan volver a casa...” (f.51v) y en lo que sigue vemos al maestro azotar a Cupido, dándole más motivos de odio por la escuela y de rencor por su madre. Estos romances presentan la relación de Amor y Venus en un tono familiar, pseudo-ingenuo y picante parecido al de nuestra obra.

La extraordinaria escena de los niños que pasan revista a los juegos propios de su edad, favorecida tal vez por la voluntad de hacer actuar a los pajes del príncipe o a algún grupo similar de adolescentes, es el prelude de este episodio, que, como la fábula de Esopo, es una pieza más engastada en la preciosa taracea de la comedia.

A Amor, el primero en meter la mano en la colmena, le pica una abeja: hace aspavientos, chilla y llora. La madre, que llega en ese momento, le riñe cuando él esperaba cuidados, mimos y caricias:

No des gritos,
sino advierte que tú eres
niño pequeño, Cupido,
y que, en picando en los ojos
como fiero basilisco,
dejas en el alma y pecho
más fuego que en el abismo.⁷⁸

Más que por esa reprimenda burlona inspirada en el epigrama helenístico, Venus provoca el enfado de su hijo cuando dice que va buscando a Adonis y que está loca de amor por él: “muerta soy, pierdo el juicio”. Cupido se marcha hecho una furia y anunciando que se vengará delatando a su madre: “sabrás Marte y el Sol mismo / lo que pasa con Adonis”.

La venganza se ejecuta en el tercer acto con una serie de mediaciones que preparan el desenlace funesto. Lope esquiva la explicación más común, la que da Baltasar de Vitoria y que según él se basa en san Agustín y en Macrobio⁷⁹:

[El dios Marte] andaba amartelado por la diosa Venus y ella también le franqueaba sus amores; y como él la veía tan inclinada al bello Adonis, procuró de vengar sus agravios en él: porque sin duda conoció que era muy grande estorbo de sus gustos y materia bastantísima de sus celos; y juzgando que, si faltaba Adonis, no faltaría Venus a su buena correspondencia y a los gustos tan ordinarios que solía darle. Fue Adonis a su ordinario ejercicio un día y Marte que andaba a la mira, hace que le salga a la parada un ferocísimo jabalí...⁸⁰

Ya sea el jabalí, como en este relato del mitógrafo franciscano, mero instrumento de la venganza de Marte o el mismo dios revestido de su apariencia para matar a Adonis, es al fiero numen de la guerra al que se suele recurrir para llenar el vacío causal del relato de Ovidio y darle un barniz de ficción verosímil: a este lugar común hace

⁷⁸ Versos 1260-1266.

⁷⁹ John Reed, en su comentario de este pasaje, para documentar la historia del celoso Marte como autor de la muerte de Adonis, no cita ni una ni otra de estas fuentes sino a Cirilo de Alejandría *Commentarius in Isaiam* 2, 3 y Servio, comentario de la *Egl.* 10, 8 (*Metamorfosis*, ed. Reed, 1994 p. 293).

⁸⁰ Vitoria, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 428.

repetidas alusiones Góngora, por ejemplo en una designación perifrástica de Adonis en la *Soledad segunda*: “el que a un dios hizo valiente/ mentir cerdas, celoso espumar diente”. Lope, ignorando el lugar común, inventa su propia versión basada en indicios que da la tradición de un Apolo o de un Helios enamorado de Venus. Al comienzo del acto tercero, Cupido se entrevista con el dios Sol, provoca sus celos y los irrita hasta que el luminoso Febo se asoma a los infiernos buscando, para servir su rencor, a “Tesifonte sangrienta/ señora de las armas”. El dios ordena a la Furia que se revista en un cuerpo de jabalí para matar a Adonis. El incidente calca episodios recurrentes en poemas épicos en los que una Furia infernal⁸¹ (ya se llame Tesifonte, Alecto o Megeira, ya actúe por mandato de alguien o de modo espontáneo), apareciéndose en sueños o de otro modo a algún soberano, le inspira un deseo feroz de aplastar al enemigo, y así desencadena los desastres de la guerra. Su versión más ilustre se encuentra en el episodio virgiliano en el que Juno, con su infatigable odio contra Troya, va a los infiernos a buscar a Alecto para que esta induzca a la reina Amata y a Turno a armarse contra los troyanos. Conocemos transposiciones reconocibles de este episodio en el *Contra Rufino* de Claudiano, en los *Cinque canti* de Ariosto, en la *Gerusalemme liberata* de Tasso, y en dos epopeyas del portugués Jerónimo de Corte-Real, poeta conocido y apreciado en la corte de España, que preceden en menos de veinte años a la comedia. Siguiendo ese patrón, el Apolo de Lope deja su “patria”, la esfera celeste con su orden y su luz, para ir a buscar el mal que anida en las tinieblas del infierno y convertirlo en instrumento de sus celos.

En definitiva, creemos que “inorgánica” no es calificativo adecuado para la trama de esta comedia. Tenemos un dibujo complejo y una composición hecha de varias piezas de origen distinto, escogidas por su brillantez como en una taracea, pero que encajan y se ajustan formando ciertamente no una “unidad de acción” pero sí un conjunto armónico y no desprovisto de sentido.

UNA LECTURA DEL MITO: VENUS “GENITRIX, HOMINUM DIVOMQUE VOLUPTAS”

Lope, con su invención de un jabalí poseído por Tesifonte, bajo las órdenes de Apolo, siendo este último incitado por Cupido, se las arregla para llenar su acto tercero y conferir a la muerte de Adonis un aspecto heroico digno de un espectáculo cortesano.

⁸¹ Se estudia esta figura en el teatro de Lope en Trambaioli 2014.

No deja de haber en todo ello un tono desenfadado y juguetón. Apolo, que se jacta de verlo todo, tiene que confesar que sólo ha visto a los amantes, ocultos por la complicidad de la noche y de los bosques, en un “tierno hablar” que ha frustrado su apetito de voyeur: “que a veces no puedo entrar, / Cupido, donde querría”⁸².

Tesifonte, “vestida de negro y bordada de llamas, con un cuello de velo negro y argenterías; el tocado de lo mismo, con algunas sierpes de oro” es una versión casi festiva del horrendo monstruo que describen los poetas épicos: una máscara decorativa, que no debe asustar demasiado a los niños ni a las damas. La Furia, contenta con introducirse en un jabalí y con asesinar a un pobre muchacho, no parece traer la guerra sino una profunda paz, como si sus serpientes, llamas y látigo fueran un encantamiento que adormece a los soldados y acalla el ruido y furor de la guerra:

Tesifonte sangrienta, señora de las armas que, con hachas de fuego, influyes guerras tantas; yo no quiero que al mundo, como otras veces, vayas, ceñida de serpientes y de diamante armada,	1635
a destruir la Europa, a disfamar el Asia, al África desierta, ni a las indianas playas; estese queda Grecia, y Troya, coronada de muros y de olivas, no tiemble de Casandra; duerma el soldado fuerte: los parches de las cajas	1640
solo a los dados sirvan y a la fortuna varia; las trompetas sonoras, el bronce por quien hablan, para siempre enmudezcan, ciegas de poco usadas; estense las banderas dobladas en las astas, sin que les haga el viento colores de sus alas;	1645
las espadas sangrientas no salgan de las vainas, ni las pintadas flechas de los carcajes salgan;	1650
	1655

⁸² Versos 1530-1531.

no se esmalten de plumas
las lustrosas celadas,
ni los fresnos y abetos
den ramas a las lanzas [...] ⁸³

La muerte de Adonis sucede con rapidez y sin detalles horribos, aunque precedida por un angustioso sueño del que el joven despierta espantado, y el duelo de Venus se expresa de modo suavemente melancólico, sin gritos y sin gestos de automutilación como los que refiere Bión y asoman en Ovidio. La atención, como en este último poeta, se fija en el prodigio de la transformación en flores y la pieza acaba con la risa maliciosa de Cupido, que se vuelve de nuevo cómplice de su madre, a la que conoce demasiado para tomar en serio su intención anunciada de retirarse del mundo y hacerse “monja vestal”: “cuando yo fuere fraile, madre, / cuando yo fuere fraile”, es la respuesta de la sonrisa incrédula a las convulsiones y laceraciones, a los alaridos estridentes o roncros de las plañideras de Adonis.

Pese a esta ligereza, Lope construye un sentido del mito. La diosa fracasa, tanto en su amor con Adonis como en su intento de favorecer el amor de Hipómenes. En ambos casos, desvía de su vocación a un joven cazador, hasta entonces poco inclinado a las mujeres. Además, al casar a Hipómenes con Atalanta, desafía a Diana, a quien ella ha sido consagrada, y a Apolo, que ha vedado a la ninfa el casamiento. En Adonis pervierte a una criatura prodigiosa, biznieto de un artista y de una estatua, concebido de un incesto, nacido de un árbol, hijo y nieto de su padre, hijo y hermano de su madre; semejante portento debería estar abocado a la castidad. Ninguno de los dos galanes es el amante perfecto: Hipómenes peca por demasiado lúbrico y Adonis por demasiado frío; el primero se ciega con el cuerpo desnudo de Atalanta, de patente ambigüedad sexual; el segundo, con toda su fuerza física y varonil orgullo – que expresa contando cómo mató a un oso con una sola flecha, y en su reflexión de que cuanto más bello es un hombre, menos debe parecerlo –, muestra con la diosa fases alternantes de miedo y confianza ingenua que tienen un carácter pueril.

La pasión de Venus por Adonis altera su frágil relación familiar con su hijo, hecha de rivalidad y de complicidad, de juegos y de caricias, de burlas más o menos pesadas. Venus no sabe ser madre con Cupido, que se pasa la vida rondándola y que es su pequeño amante. Amenaza con deshacerse de ese incómodo testigo y galán enfurruñado mandándolo “a la escuela”. La ambigüedad de su relación se insinúa en el texto de Lope

⁸³ Versos 1627-1662.

como en ciertos cuadros, aunque de la relación amorosa solo asomen aquí los roces y las rabietas. Véanse la *Alegoría del triunfo de Venus* de Agnolo Bronzino⁸⁴ o, en estilo barroco y ya no manierista, la *Venus y Adonis* de Annibale Carracci, mucho más cercana en espíritu a Lope.⁸⁵ También el Cupido de Ovidio hirió accidentalmente a Venus mientras le daba besos.⁸⁶ Venus y Cupido son joven madre y niño y a la vez son viejos como el mundo; ambos son responsables de la felicidad e infelicidad que en él reinan; igualmente carentes de escrúpulos, se reprochan mutuamente, ella a él, los estragos que causa con sus flechas; él a ella, su vida disoluta. Todo ello da un sabor único a las escenas cómicas que los enfrentan. Al apartarla de Cupido y de Marte, Adonis, inocentemente, no deja a la diosa cumplir su papel de modelo de mujeres deseables y de exquisita, perpetua y universal invitación al deleite.

Venus tiene en cambio una actitud maternal con Adonis, a quien describe como “el Amor dormido, incendio de las almas”. Lo prueba la única escena que muestra la intimidad de los amantes y donde la vemos sostenerlo en su regazo, mecerlo con cuentos y canciones, velar sobre él, y consolarlo cuando despierta sobresaltado; en el

⁸⁴ Este famoso óleo sobre tabla (146-116cm), conservado en la National Gallery de Londres, fue pintado hacia 1540-45 y enviado como regalo al rey de Francia por Cosme de Medici. El amplio comentario de Panofsky lo lee como alegoría de la lujuria. Sea cual sea el significado de la enigmática composición, el beso de Cupido a Venus parece todo salvo inocente. Muchos detalles recuerdan el episodio ovidiano tal como fue interpretado por Lope: el beso de matiz incestuoso, la flecha que sostiene Venus en su mano derecha, la manzana de oro que tiene en la izquierda, que se ha asociado lógicamente al juicio de Paris pero que también puede remitir a las manzanas dadas por Venus que suscitan la curiosidad o la codicia de Atalanta y hacen que pierda el certamen. La figura del monstruo con rostro de niña, por sus garras de león recuerda a Atalanta; por lo que lleva en las manos, que equivocan derecha e izquierda, un panal de miel y un escorpión, además de ser alegoría del fraude, puede aludir al asunto de Cupido picado por una abeja.

⁸⁵ Este lienzo de fecha desconocida (entre 1588 y 1600) fue adquirido por Felipe IV en 1664 y se conserva en el Prado (óleo sobre lienzo, 212 x 268 cm [P2631]). Venus desnuda, con un sofisticado peinado de rizos, trenzas y perlas, sentada al borde de una fuente, está vista de frente, pero sus brazos y busto se inclinan y giran hacia su derecha y con ellos tiene abrazado al pequeño Cupido que mira al espectador y sonrío. La mano izquierda del *putto*, que sostiene una flecha dorada de punta sangrienta, se apoya en el hombro de Venus, y con el índice de la derecha señala la herida que se ve entre los senos de la diosa. Con una elegante torsión y sin aparente esfuerzo, la cabeza de Venus gira totalmente en el sentido opuesto de sus brazos, hacia su izquierda, para mirar a Adonis, un adolescente de rizos dorados, de mejillas sonrosadas e inmensos ojos al igual que la diosa, que ostenta cuerpo musculoso y carnes de brillante blancura, vestido con un ligero manto de pieles de pantera o de lince y de seda de oro cerrado por un fastuoso broche-medallón. Con la mano izquierda sostiene un arco y la trailla de sus perros y con el brazo derecho alzado se apoya en un oscuro tronco de árbol. Carracci pinta a Adonis en posición frontal, pero con la cabeza de perfil, mirando a Venus. La mirada de los dos expresa el súbito enamoramiento y, junto con la división del interés de la diosa entre su hijo-amante y su amante-hijo, es sin duda el “conchetto” central del cuadro. Este tiene una copia, de excelente calidad, en Viena.

⁸⁶ Nos tentaba interpretar así el texto de Ovidio antes de ver nuestra hipótesis corroborada por uno de los especialistas actuales de Ovidio, Philip Hardie: “Myrrha’s metamorphosis is the punishment for her incest with her father. Here too the sins of the mother are visited, allusively, on the son. When he grows up, as he does outstripping his own superlative beauty as infant, Adonis becomes the object of Venus’ passion. Not only does Venus fall in love with a man who as a baby was the look-alike of her own son Cupid, but the mythological mechanism of this infatuation is an accidental prick from an arrow of Cupid himself, inflicted while the boy-god was kissing his mother. Kiss and arrow-prick hint at an incestuous act between mother and son, and it is appropriate that the object of Venus’ desire should be Cupid’s double” (Hardie 2004: §40).

diálogo, con juguetona alusión a una canción tradicional, él la llama madre. Tal actitud está determinada por la pasividad de Adonis, por su timidez, por su delicada belleza: pero también por un trasfondo sincrético de esta diosa. Porque se la confunde con divinidades orientales que son principalmente madres (Ishtar, Astarté, Isis), porque su importante papel en la *Eneida* es el de madre de Eneas y en cierto modo de Roma⁸⁷, lo que imita Camões en *Os Lusíadas*, haciéndole adoptar como suya la nación portuguesa, no es muy extraño que la comedia de Lope la presente más como figura materna que como “dama”: claro que Venus es inmortal, pero ser inmortal, como le recuerda Cupido, es en cierto sentido también ser vieja. En su vertiente de madre poderosa y protectora (aunque singularmente ineficaz), no difiere mucho de la Virgen por antonomasia. Su pareja con Cupido puede superponerse a la de la Virgen con el Niño; pero Cupido es también un demonio tentador que castiga el deseo que él mismo provoca, y en ese sentido su relación con su madre tiene algo en común con la que forman Eva y la serpiente; es indudable por otro lado el parecido de la pareja de Venus con Adonis dormido en su regazo a la de la Virgen dolorosa llevando en el regazo a Cristo muerto.

Esa semejanza no sólo no superaría la censura en caso de ser explícita sino que probablemente esté censurada también en un sentido freudiano y pase desapercibida a los mismos cuyas obras la insinúan. También la muerte de Adonis y el llanto por él, y hasta las mismas Adonías, que recuerdan ciertos ritos de Semana Santa, hacen aflorar esta analogía más o menos vedada. Annibale Carracci, que con tanta gracia representó la sonrisa de Cupido al herir a su madre cuando ella mira con avidez a Adonis, muestra en otro lienzo un magnífico cuerpo masculino desnudo e inerte, el de Cristo muerto que reposa en el regazo de la Virgen desmayada, entre tres bellas doloridas⁸⁸. No sería muy difícil convertir el cuadro en un llanto fúnebre sobre Adonis. Pero todo ello se queda en una zona indeterminada, de lo que se sugiere y no se dice, y seguramente tampoco se piensa, o solo para refutarlo. El único en pensarlo y sugerirlo demasiado a las claras fue Marino en su *Adone* (1623), donde se descubren continuamente equívocos entre la

⁸⁷ “Si, à Pharsale, il [César] avait lancé ses troupes à l’assaut des Pompéiens au cri de *Venus Victrix*, il consacra, une fois rentré à Rome, un nouveau temple à *Venus Genitrix*, qui, assumant les vertus de la *felicitas* et de la victoire, y ajoutait celle de la maternité. Mère des Romains, en vertu de la tradition troyenne, elle est aussi, et d’abord, mère des Énéades, dont les Julii représentent la postérité directe” (Zeiller, 1956: 74).

⁸⁸ *Llanto por Cristo muerto o las tres Marías* (*The Dead Christ Mourned*), óleo sobre lienzo, 92, 8 x 103, 2 cm. Londres, National Gallery. Esta iconografía, que sabemos, no es muy común: para el llanto sobre Cristo, existe el modelo de la *Pietà*, con la Virgen y Cristo aislados o en compañía de san Juan y la Magdalena, y, por otra parte, el llanto colectivo en el que participan las “tres” Marías y varios personajes masculinos, san Juan y los amigos de Jesús, Nicodemo y José de Arimatea. Este cuadro con cuatro mujeres afligidas nos parece relativamente singular, de ahí que pueda evocar la ceremonia en torno a Adonis, llorado sólo por mujeres (o Amores niños).

fábula más lasciva y los predios de la sagrada teología o de la patética devoción⁸⁹. Fue esto, mucho más que el erotismo en sí mismo, lo que causó tanta incomodidad entre los cardenales romanos y revuelo en el Santo Oficio y lo que acarrió la prohibición del poema⁹⁰.

Estas turbias asociaciones parecen estar lejos de Lope; y sin embargo al construir la obra sobre el despecho de Cupido, que causa la pasión de su madre, pasión gozosa y luego *passio* dolorosa, y enseguida la castiga cruelmente a ella y sobre todo al objeto de su pasión, roza discretamente esa zona prohibida. Si el amante usurpa la posición del hijo, es natural que el hijo (de algún modo amante) se convierta en su mortal enemigo. El tono desenfadado, doméstico y picante, que le da Lope de Vega a la relación de Venus y Cupido, deja asomar al excelente poeta cómico y realista que fue en ocasiones, pero también una intimidad algo irrespetuosa con los dioses no tan distinta de la que la poesía y la novela devota manifiestan hacia la Virgen, Jesús y los santos, nuestra comedia es comparable en ese sentido a obras como el *Isidro* y los *Pastores de Belén*. Tal vez por ello sean tan necesarias en esta obra la ironía, la distancia de lo maravilloso, la fantasía lúdica y todo lo que hace de ella una diversión para príncipes y damas.

PROBLEMAS TEXTUALES

La única edición antigua conocida de *Adonis y Venus* es la incluida en *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio.... En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin. A costa de Alonso Perez Mercader de libros. Año 1622*, que fue hecha por voluntad de Lope y bajo su control. Hemos visto cuatro ejemplares:

A1 : Biblioteca Nacional de España R 14109

A2 : Biblioteca Histórica Municipal de Madrid L-23

A3: Biblioteca Nacional de España R 25145

A4: Biblioteca Nacional de España LLA YG 286

Hemos transcrito el ejemplar A3 como base de la edición, aplicando las normas de modernización dadas por Prolope, puntuando de acuerdo con nuestra interpretación del sentido y según las normas actuales. Los cuatro ejemplares, en lo que toca a nuestra comedia, son rigurosamente idénticos. Por ello, en el cuadro de variantes llamamos A el

⁸⁹ Guardiani, 1989; Bertoli 2014. Ya la edición comentada de Pozzi señala todos esos paralelos, por ejemplo: “la rappresentazione di Venere nella forma della madonna *mater dolorosa* sotto la croce del figlio morente”.. “per cenni furtivi ma trasparenti” (Marino, *Adone*, ed. G. Pozzi, vol. 2, p. 655).

⁹⁰ Carminati 2008.

testimonio común a estos cuatro ejemplares. La impresión, aunque imperfecta, es de calidad bastante aceptable y contiene un número limitado de erratas fáciles de subsanar y pocos pasajes que plantean dudas sobre la oportunidad de una corrección *ope ingenii*. Hemos consultado también las ediciones de Juan Eugenio Hartzenbusch (*Comedias escogidas*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LII, 1860), de Marcelino Menéndez Pelayo (*Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, en la reimpresión de Madrid, Atlas, 1966), de Federico C. Sainz de Robles (*Obras escogidas*, Aguilar, t. III, 1955), de Jesús Gómez y Paloma Cuenca (*Comedias*, tomo IX, Turner, Madrid, 1994) y de Joan Oleza (Colección del TC/12. Teatro clásico español. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; 2016). Hemos cotejado sistemáticamente con la *princeps* las ediciones de Hartzenbusch (Har), Menéndez Pelayo (Men) y Oleza (OL). La de Menéndez Pelayo desciende de la de Hartzenbusch, y las demás de la de Menéndez Pelayo, aunque recurren a la *princeps* para las didascalias y en algunas contadas ocasiones.

La primera, base de todas las que siguen, resuelve aceptablemente la mayoría de los (pocos) errores y erratas de la *princeps*. Los cambios más visibles afectan a las acotaciones, completamente reescritas en función de un concepto de la escritura teatral que obviamente no es el de Lope y su tiempo sino el de la escena romántica. Estas didascalias inventadas no dejan de tener cierto interés, y las hemos transcrito en el aparato de variantes. Menéndez Pelayo se apoya indudablemente en el texto de Hartzenbusch y se aparta de él poquísimas veces. Su edición (en la versión de 1966 que hemos consultado) contiene algunos errores (como la omisión de algún verso), mientras que la de Hartzenbusch ha sido corregida a conciencia. El erudito santanderino se rige por un sistema ligeramente diferente para la redacción de las acotaciones, pero sustancialmente reproduce las de su predecesor. Moderniza ciertas grafías y ligeramente la lengua, sustituyendo por ejemplo “aquesta” por “aquella”. Oleza, aunque no lo precisa, da el texto de Menéndez Pelayo, pero volviendo a las didascalias originales, corrigiendo en base a la *princeps* o por decisión propia en contadísimas ocasiones, y añadiendo algunos errores.

En nuestra edición, mantenemos casi siempre el texto de la *princeps*, salvo erratas evidentes; aceptamos en unos pocos casos correcciones procedentes de la tradición moderna que se imponen de modo indudable; a veces deshacemos una presunta corrección en que coinciden los editores modernos para volver a la lección antigua; en

tres o cuatro casos, proponemos una corrección original. Explicamos siempre estas decisiones en las notas.

RESUMEN DEL ARGUMENTO

ACTO PRIMERO

El primer cuadro⁹¹ se desarrolla frente a un “suntuoso y rico templo” de Apolo, donde el dios da respuestas a quienes acuden para interrogarlo.

En la primera secuencia del cuadro asistimos a un desfile de personajes que se disponen a consultar al oráculo. Dialogan Timbreo y Menandro, pastores. Enamorado de Camila, Timbreo sospecha que tiene un rival en Frondoso. Atalanta, una ninfa extranjera, que sale con traje “a la traza antigua” y un “dardo en la mano”, se propone interrogar al oráculo acerca de su futuro casamiento. Camila y Albania también vienen en busca de una respuesta sobre amores que no acaban de confesar y que tienen algo de misterio. Aparece Frondoso, “pastor gracioso”, que se ha propuesto desacreditar al oráculo, burlando a Apolo mediante un pájaro que lleva escondido en la mano y del que piensa preguntar si está muerto o vivo, matándole si la respuesta es “vivo” y dejándolo vivir si el dios le dice que “muerto”.

La segunda secuencia, también construida como un desfile de personajes en situaciones similares, comienza cuando se “descubre” el dios Apolo con su lira y aureolado por el resplandor del sol: es decir, se alza una cortina que representa la puerta del templo, dejando ver en su interior la imagen del dios (suponemos que la encarnaba el mismo actor que actúa como dios Apolo en el tercer acto). Apolo responde a Timbreo insinuando que su amada prefiere a otro; a Menandro, dándole esperanzas de conquistar a la suya mediante un largo servicio; a Camila y Albania les dice que aman en vano. Entiende de inmediato la treta de Frondoso y le anuncia misteriosamente que, en castigo de su torpe malicia, a nadie le parecerá lo que es. A Atalanta, que quiere saber si su

⁹¹ Nuestra división en cuadros del argumento de la comedia, hecha más bien para facilitar la lectura del resumen que para analizar la estructura del texto dramático, no coincide con la que propone Oleza en su estudio de la comedia (Oleza 1983). Ciertamente ve dos cuadros en el acto I, los mismos que nosotros, pero en cambio divide nuestro segundo cuadro, en el acto II, en dos partes, antes y después de la salida a escena de Hipómenes y Atalanta. Y es que Oleza llama cuadro, al parecer, una secuencia dramáticamente coherente, una pequeña unidad de acción. Por nuestra parte, llamamos así, siguiendo a Vitse, los segmentos dramáticos en que no se observa discontinuidad espacio-temporal y que están encadenados por la presencia de al menos un personaje común. Los cuadros pueden ser, pues, dramáticamente múltiples o de unidad problemática. Por el mismo motivo reducimos a dos los cuadros del acto tercero.

casamiento será feliz, responde que se casará tarde y con peligro. Se cierra el cuadro con la decisión de Atalanta de renunciar a casarse y de pasar la vida cazando en los “montes de Arcadia”, nombrándose así por primera vez el país en que transcurre el drama.

En el segundo cuadro, la acción gira en torno al enamoramiento de Venus y Adonis.

Riñen una Venus coqueta y burlona y un Cupido soberbio y suspicaz. Ella le pide que le cace mariposas para adornarse con ellas mientras espera a Marte y él se ofende de que lo trate como a un niño, en vez de reconocerlo como poderoso y formidable. Ante nuevas burlas, Cupido se marcha profiriendo amenazas. Aparece Camila, que sirve de lazo de unión con la acción del primer cuadro. La diosa se finge pastora que va en busca de una res perdida. Camila le cuenta la historia de Adonis, concebido del incesto de Mirra con su padre, y nacido en el instante en que aquella se convertía en árbol (el árbol de la mirra, de resina perfumada). El niño fue criado por las náyades hasta llegar a ser un joven de hermosura incomparable. Camila confiesa que se muere de amor por él; en vano, porque Adonis solo gusta de la caza. Justo entonces llega el joven y, sin ver a Venus ni a Camila, alaba la feliz libertad de su vida silvestre. Cupido, que andaba por allí oculto, tira entonces una flecha a su madre.

Enamorada de Adonis, Venus aleja a Camila haciéndole creer que va a hablar al joven en su favor. Adonis, depuestas sus armas, venablo, arco y flechas, se disponía a dormir a la sombra de un cedro cuando descubre a Venus y trata de huir. Ella lo seduce con caricias y promesas. Él confiesa sentir miedo de los poderosos amantes de la diosa, Marte y Apolo. Concluye el acto con una escena de apoteosis: Venus se lleva a Adonis al cielo en un carro tirado por palomas.

ACTO SEGUNDO

El primer cuadro trata de los amores de Atalanta e Hipómenes, situados en el mismo paraje silvestre en donde transcurría el primer acto.

Tebandro e Hipómenes (este último “muy galán”), dos cazadores extranjeros, ven con asombro el gentío congregado en el bosque y en torno al templo. Timbreo y Menandro, para explicarles lo que ha atraído a esa multitud, les cuentan la historia de Atalanta, reanudando el argumento del primer cuadro del acto primero. Desde que oyó

la respuesta del oráculo, Atalanta, con varoniles atavíos, se ha consagrado, como lo había prometido, a la virginidad y a la caza. Para defenderse de sus muchos pretendientes, ella los desafía a una carrera, cuya condición es que el que la venza la poseerá y el que sea vencido, perderá la vida. Ya “mil” mancebos que han perdido la apuesta han sido decapitados y se celebra ahora una nueva carrera. Hipómenes, incrédulo y burlón, juzga locos a quienes arriesgan la piel por una mujer.

Lo interrumpe la entrada triunfal de Atalanta, acompañada por ninfas y pastores que celebran con canto y música su hermosura y sus victorias deportivas y amorosas. Hipómenes se enamora locamente de inmediato y se propone concurrir con la bella, haciendo caso omiso a las reprensiones de Tebandro. Atalanta se fija en el galán recién llegado y se enamora de él al instante. Él le dice que morirá gustoso; ella le exhorta a no exponerse a una derrota segura. Pero ambos se ocultan mutuamente lo que declaran en los apartes: él, que espera ganar; ella, que desea que él gane. Al quedarse solo, Hipómenes dirige una plegaria a Venus. La diosa se le aparece saliendo de una nube, le regala tres manzanas de oro y le aconseja que las arroje en dirección a Atalanta durante la carrera para que la muchacha pierda tiempo en recogerlas. Él promete sacrificarle dos palomas en acción de gracias.

El segundo cuadro transcurre, al parecer, en los jardines de Chipre. Aparecen cuatro niños, Cupido y tres efebos conocidos por sus funestos amores: Ganímedes, amado por Júpiter y arrebatado al Olimpo (Ovidio, *Met.* X, 155-161); Jacinto, amado por Apolo, que lo matará accidentalmente (Ovidio, *Met.*, X, 162-219); Narciso que se amará a sí mismo hasta morir (Ovidio, *Met.* III, 339-510). De momento, son niños que se preguntan a qué van a jugar, siéndoles difícil ponerse de acuerdo porque Cupido rechaza todas las propuestas, salvo la última: robar la miel de una colmena.

Cuando están a punto de llevar a cabo su travesura, aparece Frondoso, que se queja del castigo impuesto por Apolo: ha perdido su imagen, y nadie lo ve a él sino en su lugar alguna bestia o fiera. Los niños lo ven bajo la figura de una culebra, a la que Cupido se prepara a disparar una flecha, siempre ocupado por su rivalidad con Apolo quien, en una historia ovidiana a menudo evocada en la comedia, suscitó la envidia y el despecho de Amor jactándose de su victoria sobre la serpiente Pitón (*Met.* I, 452-474). Entre tanto Frondoso ya ha salido huyendo y los niños vuelven a su intento de robar la miel. A Cupido, el primero en meter la mano en la colmena, le pica una abeja.

Huyen los demás y sale Venus, riñendo a su hijo y amenazándolo con mandarlo a la escuela. Cupido llora y pide cuidados y mimos a su madre, a lo que Venus replica que

le está bien empleado el dolor causado por un pequeño animal puesto que él mismo inflige heridas tan crueles y ni siquiera exceptúa a la propia madre. Furioso, el dios infantil se marcha amenazando con delatar el nuevo amor de Venus a sus dos amantes celosos, Marte y Apolo.

Fronroso le cuenta a Venus, en versos esdrújulos, la victoria de Hipómenes y su boda con Atalanta. Aparece esta pareja de amantes, que intercambian requiebros. Hipómenes quiere consumar el matrimonio en un templo, aunque Atalanta le advierte que pertenece a Venus. Él habla con desprecio de su bienhechora. La diosa, que asiste oculta a la escena, indignada por tanta ingratitud, los convierte a ambos en una pareja de leones. Para consolarse de su despecho, sale en busca de Adonis.

ACTO TERCERO

Se compone de dos cuadros, el primero de los cuales se desarrolla en un espacio mítico, entre los cielos y los infiernos; el segundo, en el espacio pastoril convencional en que ha transcurrido casi toda la comedia.

En el primer cuadro, Cupido va a contarle a Apolo los amores de su madre. El dios se jacta de que ya los conoce, puesto que nada escapa a la vista del sol. Tiene que confesar sin embargo que la noche y los bosques le han ocultado los abrazos de Venus y de su nuevo amante y sólo ha visto palabras y preliminares. Incitado por Cupido, decide pasar a la acción.

Descendiendo a las puertas del Averno, invoca a Tesifonte, una de las tres Furias que tienen su morada en el imperio subterráneo de Plutón. Las criaturas infernales, temiendo la luz, obedecen a la voz o al conjuro del dios. Tesifonte se aviene a ejecutar la voluntad de Apolo y revestirse en un jabalí, insuflándole su ferocidad e instigándolo a matar a Adonis. Apolo vuelve a su patria, la esfera celeste.

En el segundo cuadro Adonis sale seguido por la diosa que quiere detenerlo. Ella teme lo que pueda sucederle en la caza con animales feroces y él se alaba de su propia destreza y valor. Cediendo a los ruegos de Venus, se dispone sin embargo a pasar la siesta con ella “al pie de estas fuentes frías”. Adonis se recuesta en su regazo y ella le cuenta la historia de Hipómenes y Atalanta. Mientras él se adormece, ella lo acuna con su cuento y su canción. Esta idílica escena es vista por Apolo, que arde de celos. Despierta Adonis sobresaltado, porque ha visto en sueños su cercano fin. Venus lo reconforta y lo anima a ir a cazar.

Apolo persigue a Frondoso. Huyendo del que mira como al autor de su miseria, el pastor bobo le suplica que le levante el castigo, contándole la soledad desesperada en que vive. Apolo accede con una condición: que Frondoso guíe al joven amante de la diosa al lugar en que se encuentran, pretendiendo que ha avistado a un jabalí.

Al marcharse Apolo, Frondoso, que va en busca de Adonis, lo ve llegar en compañía de Camila y Albania. Las dos lo requieren de amores. Él las despidе resueltamente y el pastor gracioso se acerca al joven para ofrecerse como “montero” en la caza de un jabalí “cerdoso y fiero”. Adonis acepta y se marcha tras su guía. Aparecen entonces Timbreo y Menandro, a quienes sus amadas Camila y Albania, despechadas por la frialdad de Adonis, aceptan como novios. Se oyen los gritos del bello cazador que llama a Venus a socorrerlo porque el jabalí lo ha herido. Frondoso lo saca muerto en sus brazos y profiere un discurso de “nuncio” trágico, contando patéticamente su fin.

Salen Venus y Cupido. Se asiste a un lamento “coral” sobre el cuerpo de Adonis, en el que destaca la voz de Venus. Ella ordena la metamorfosis del cuerpo en flores. Como buena viuda que preside al duelo, declara su intención de recogerse entre las “monjas vestales”. Cupido se muestra escéptico y burlón, y le hacen eco los personajes masculinos. Con esta nota jocosa y agrídulce se concluye la “tragedia”, calificada ahora de “tragicomedia”.

Bibliografía Notas *Adonis* y *Venus*

Acevedo, Pedro Pablo, *Teatro escolar latino del S. XVI : La obra de Pedro Pablo Acevedo S. I.*, ed. V. Picón, Ediciones Clásicas, Madrid, 1997.

Alatorre, Antonio, *El sueño erótico en la poesía de los Siglos de Oro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

_____, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, México DF, 2007.

Alciato, Andrea, *Emblemata*, ed. C. Mignault, Paris, 1584

_____, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, ed. Guillaume Rouille, Lyon, 1549.

Alín, José María y Barrio Alonso, María Begoña, *El Cancionero Teatral de Lope de Vega*, Támesis, Londres, 1997.

Alves, Hélio J. S., “Tras la estela de Corte-Real. El poema *Sepúlveda e Lianor* en la memoria de Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Solórzano Pereira y Tirso de Molina”, *Studia aurea*, 7, 2013, pp 365-388.

- Ambrose, Timothy, "The Greek Sense of Eros in Lope de Vega", en *La Chispa '99: Selected Proceedings*, eds. G. Paolini y C. J. Paolini, Tulane University, New Orleans, 1999. pp. 25-35.
- Ames, Debra C., "Sacred and Profaned Love: Venus Figures in Lope de Vega's Comedia"; *Cincinnati Romance Review*, VIII (1989), pp. 78-85).
- Anibal, Claude E., "Observations on *La Estrella de Sevilla*", *Hispanic Review*, II/1 (1934), pp. 1-38.
- Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, ed. M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, 1985.
- Apuleyo, Lucio, *El asno de oro*, ed. J. M. Royo, Cátedra, Madrid, 1988.
- Arellano, Ignacio, "El teatro cortesano en el reinado de Felipe III", en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, J.M. Díez Borque, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1998, pp. 55-74.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando Furioso*, ed. L. Caretti, Einaudi, Torino, 1966.
- Aristotle, *Generation of Animals*, trad. A. L. Peck, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1942.
- _____, *Metaphysics*, trad. H. Tredennick, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1933.
- Astemio, Lorenzo, *Hecatomythium Primum*, ed. P. Thoen y T. Rolland, Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, París, 2015.
http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/fabula-numerica/abstemius_hecatomythium/
- Balbuena, Bernardo, *El Bernardo*, en *Poemas Épicas, Tomo I*, pp. 139 - 399, ed. C. Rosell, Atlas, Madrid, 1945.
- Béhar, Roland, "La *Fábula de Perseo* de Lope de Vega entre tradiciones palaciegas y reescrituras literarias", en "*Aún no dejó la pluma*". *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2009, pp. 165-242.
- _____, "Peregrinaciones hispanas del *Persée François*. Usos panegíricos de un mito, entre Francia y España, en torno a las dobles bodas de 1612-1615", *Mélanges de la Casa de Velázquez* XLI/1 (2012), pp. 205-225.
- Bermúdez, Jerónimo, *Nise laureada*, ed. M. Triwedi, The University of North Carolina, Valencia, 1975
- Bertoli, Johnny L., "*Stabat Venus dolorosa* nell'*Adone* di Marino", *Quaderni d'Italianistica*, XXXV/ 2 (2014), pp. 99-124.
- Biblia Vulgata*, ed. A. Colunga y L. Turrado, *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid, 1999.
- Bión de Esmirna, *The Fragments and the Adonis*, ed. J. D. Reed, Cambridge Classical Texts and Commentaries, Cambridge, 1997.

Boadas, Sònia, “Los grabados de Virgil Solis: una fuente iconográfica para las comedias mitológicas de Lope de Vega”, *Hispanic Review*, LXXXIV (2016), pp. 427-457.

Bucoliques Grecs. Tome I. *Théocrite*, ed. Ph.E. Legrand, Les Belles Lettres, Paris, 1967.

Calderón de la Barca, Pedro, *Obras Completas*, ed. A. Valbuena, Aguilar, Madrid, 1991.

—————, *A María el corazón*, ed. I. Arellano, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003.

Carminati, Clizia, Giovan Battista *Marino e tra inquisizione e censura*, Antenore, Padua, 2008.

Cebrián, José, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, PPU, Madrid, 1988.

Cervantes, Miguel de. *Obras Completas, IV*, ed. M. Arroyo, Turner, Madrid, 1993.

—————, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en *Obras completas II*, ed. F. Sevilla Arroyo, A. Rey Hazas, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

—————. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Alfaguara, Madrid, 2004.

Conde Parrado, Pedro, “Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 366-421.

Corte-Real, Jerónimo, *Sucesso do segundo cerco de Diu, Felicíssima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria*, ed. Antonio Gonçalvez, Lisboa, 1574.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. L. Sánchez, Madrid, 1611.

Cruz, Juan de la, *Poesías Completas y comentarios en prosa a los poemas mayores*, ed. D. Alonso y E. Galvarriato de Alonso, Aguilar, Madrid, 1989.

Cueva, Juan de la, “Llanto de Adonis”, en Juan de la Cueva, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, Ed. Nacional, Madrid, 1984, pp. 161-171.

D’Artois, Florence, *Du nom au genre: Lope de Vega, la tragédie et son public*, Casa de Velázquez, Madrid, 2017.

—————, “La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?”, *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, ed. M. Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII/1 (2012), pp. 95-119.

—————, “L’esthétique tragique de Lope de Vega entre *terribilitas* et *venustas*: de l’espectáculo fiero aux hésitations des années 1620-1630”, *Littératures classiques*, LXXIII (2010), pp. 273-285.

—————, “Hacia un patrón de lectura genérico de las Partes de comedias: tragedias y tragicomedias en las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega”, en *Aún no dejo la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 97-115.

_____, “Tragedia, tragicomedia, comedia: ¿El género como patrón de composición y de recepción de las *Partes XVI* y *XX* de Lope de Vega?”, en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, eds. F. A. De Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás, Iberoamericana, Madrid, 2008. pp. 287-300.

Dale, George I., reseña a “*Historia de la Literatura Española* de M. Romera-Navarro”, *Hispania*, XI/3 (1928), pp. 286 – 294.

Dante, *La Divina Comedia*, ed. A. Crespo, Seix Barral, Barcelona, 2009.

De Armas, Frederick A., “*Adonis* y *Venus*: hacia la tragedia de Tiziano y Lope de Vega”, en *Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio*, eds. F. A. De Armas, L. García Lorenzo y E. García Santo-Tomás, Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 97-115.

_____, “Lope de Vega and Titian”, *Comparative Literature* XXX/4 (1978), pp. 338-352.

Detienne, Marcel, *Les jardins d'Adonis, La mythologie des aromates en Grèce*, Gallimard, Paris, 1972.

Diogène Laërce, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, ed. Marie-Odile Goulet-Cazé, Librerie Général Française, Paris, 1999.

Doebler, John, “The Reluctant Adonis: Titian and Shakespeare”, *Shakespeare Quarterly* XXXIII, 4 (1982), pp. 480-490.

Dolce, Ludovico, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*, ed. S. Arroyo Esteban, prólogo de F. Checa Cremades, Akal, Madrid, 2010.

Duchemin, Jacqueline, *La boulette et la lyre: recherche sur les origines pastorales de la poésie*, Les Belles Lettres, Paris, 1960.

Esopo, *Aesopi Phrygis et aliorum fabulae.*, Sebastián Gryphius, Lyon, 1534.

_____, *Aesopi Phrygis et aliorum fabulae.*..., Christophe Plantin Amberes, 1560.

Estacio, *Achilléide*, Les Belles Lettres, Paris, 1971.

Falomir, Miguel y Joannides, Paul, “*Dánae* y *Venus* y *Adonis*, las primeras poesías de Tiziano para Felipe II”, *Boletín del Museo del Prado*, 2014, pp. 7-51.

Ferrer Valls, Teresa, “Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación”, *Anuario calderoniano. Las fiestas calderonianas*. Volumen extra I (2013), pp. 163-190.

_____, “Bucolismo y teatralidad cortesana bajo el reinado de Felipe II”, *Voz y Letra. Revista de Literatura*, X (1999), pp. 3-18.

_____, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador al reinado de*

Felipe III, Tamesis Books, Londres, 1991.

Ficino, Marsilio, *De amore. Comentario a 'El Banquete' de Platón*, trad. Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 1994.

Fosalba, Eugenia, “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril”, *La égloga. Sexto encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002, pp. 121-182.

Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, el colegio de México, México, 2003.

_____, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVI)*, Castalia, Madrid, 1987.

Fucilla, Joseph G., “A Classical Theme in Lope de Vega and G. B. Marino”, *Modern Language Notes*, LX (1945), pp. 287-290.

García Gómez, Juan, *De los oficios más comunes*, ed. J. Pujana, Editorial Católica, Madrid, 1999.

García López, Aurelio, *Ana de Mendoza, sexta duquesa del Infantado, con un estudio de Hernando Pecha, su biógrafo*, Aache, Guadalajara, 2011.

García Reidy, Alejandro, “Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco”, en “*Aún no dejó la pluma*”. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2009, pp. 243-243.

Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Crítica, Barcelona, 1995.

Garrote Bernal, Gaspar, “Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Filología Clásica-Estudios Latinos*, nº4, 1993, p. 233-255.

Góngora, Luis de, *Poesía*, ed. A Carreira, OBVIL-Université Paris-Sorbonne, 2016.

González Palencia, Ángel y Mele, Eugenio, “El amor ladronzuelo de miel. Divagaciones a propósito de un idilio de Teócrito y una anacreóntica”, en *Boletín de la Real Academia Española* 29, 1949, pp. 189-228 y 375-411

Granja, Agustín de la, “Felipe II y el teatro cortesano de la Península ibérica”, en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, J.M. Díez Borque, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1998 pp. 31-54.

Guardiani, Francesco, *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Olschki, Florencia, 1989.

Guarini, Battista, *Il Verrato overo difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicommedie e le pastorali, in un suo discorso di poesia [...]*, Alfonso Caraffa, Ferrara, 1588.

- Guevara, Fray Antonio de, *Reloj de príncipes*, ed. E. Blanco, Turner, Madrid, 1994.
- Halleux, Robert, *Le problème des métaux dans la science antique*, Université de Liège, Liège, 1974.
- Hardie, Philip, “Approximative Similes in Ovid. Incest and Doubling”, *Dictynna. Revue de poésie latine* 1/2004 URL : <http://dictynna.revues.org/166>
- Hatto, Arthur T., “Venus and Adonis – and the Boar”, *Modern Language Review*, XLVI (1946), pp. 553-361.
- Herrera Casado, Antonio, *Arte y humanismo en Guadalajara*, Aache ediciones, Guadalajara, 2013.
- Herrera, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Cátedra, Madrid, 2001.
- Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, ed. A. Pérez y A. Martínez, Gredos, Madrid, 1990.
- Higino, *Fábulas. Astronomía*, ed. G. Morcillo Expósito, AKAL, Madrid, 2008.
- Holmes, Charles, “Titian’s *Venus and Adonis* in the National Gallery”, *Burlington Magazine for the Connoisseurs*, XLIV / 250 (1924), pp. 16-22.
- Homero, *Hymnes*, ed. J. Humbert, Les Belles Lettres, Paris, 1976.
- _____, *Odisea*, ed. M. Fernández-Galeano y J. M. Pabón, Gredos, Madrid, 1982.
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2007.
- Hutton, James, “Cupid and the Bee”, *PMLA*, LVI/4 (1941), pp.1036-1056.
- Kluge, Sofie, “Adonis at the Crossroads: Two (three) Early Modern Versions of the Venus and Adonis Myth”, *Modern Language Notes*, CXXIX /5 (2014), pp. 1149-1169.
- Larsson, Jennifer, *Greek Nymphs*, Oxford University Press, New York, 2001.
- Le Coran*, ed. D. Masson, Gallimard, Paris, 1967.
- Leavitt, Sturgis E., *The Estrella de Sevilla and Claramonte*, Harvard University Press, Cambridge, 1931.
- Ledesma, Alonso de, *Conceptos espirituales, primera parte*, ed. E. Juliá Martínez, CISC, Madrid, 1960.
- Lida de Malkiel, María Rosa. “La dama como obra maestra de Dios”, *Estudios sobre la literatura del siglo XV*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1977, pp. 179-290.
- Lobato, María Luisa, “Las fiestas de Lerma: paisaje y teatro en *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara” *El Duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. J. Matas Caballero, J.

- M. Micó Juan y J. Ponce Cárdenas, CEEH, Madrid, 2011, pp. 275-293.
- López Torrijos, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Lucano, M. Anneo, *Farsalia, volumen III*, ed. V. J. Herrero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.
- Luciano, *Acerca de los sacrificios*, trad. y notas J. L. Navarro González, [http://www.academia.edu/25272636/LUCIANO - ACERCA DE LOS SACRIFICIOS - %CE%A0%CE%B5%CF%81%E1%BD%B6 %CE%98%CF%85%CF%83%CE%B9%E1%BF%B6%CE%BD](http://www.academia.edu/25272636/LUCIANO_-_ACERCA_DE_LOS_SACRIFICIOS_-_%CE%A0%CE%B5%CF%81%E1%BD%B6_%CE%98%CF%85%CF%83%CE%B9%E1%BF%B6%CE%BD), consultado el 1 de marzo 2017.
- _____, *Diálogos de Luciano, no menos ingeniosos que provechosos*, ed. Sébastien Gryphius, Lyon, 1550.
- Lucrecio, Caro T., *De la naturaleza de las cosas*, ed. A. García Calvo, Cátedra, Madrid, 1983.
- Mariás, Fernando, “Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara: problemas históricos e iconográficos”, *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, LV (1982), pp. 175-216.
- Marino, Giovan Battista, *L'Adone*, ed. G. Pozzi, 2 vols, Einaudi, Turín, 1960.
- Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003.
- Martínez Hernández, Santiago, “Pedagogía áulica. El gobierno de la Casa del Príncipe, 1587-1592”, en *El marqués de Velada y la corte en los reinados de Felipe II y Felipe III*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 2004, pp. 245-359
- Marullus, Michael, *Poems*, trad. Charles Fantazzi, Harvard University Press, Cambridge, 2012.
- Maurer, Christopher, “Soñé que te... ¿Direlo? El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, *Edad de oro*, vol. 9 (1990), pp. 149-168.
- McGaha, Michael, “Las comedias mitológicas de Lope de Vega”, *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacCurdy* eds. A. González, T. Holzapfel, A. Rodríguez, The University of New Mexico/ Cátedra, Albuquerque / Madrid, 1983, pp. 67-82.
- Micó, José María, “Góngora a las diecinueve años: modelo y significación de la *Canción esdrújula*”, *Criticón*, n°49, 1990, pp. 21 – 30.
- Moncayo, Pedro de, *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte...*, Jaime Cendrat, Barcelona, 1591.
- Montesinos, José F., “Notas a la primera parte de *Flor de Romances*”, *Bulletin hispanique*, LIV/3 (1952), pp. 386-404.

Morby, Edwin S., "Some Observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope", *Hispanic Review*, XI/ 3 (1943), pp. 185-209.

Morínigo, Marcos A., *América en el teatro de Lope de Vega*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1946.

Morley, S. Griswold y Bruerton, Courtney, *The Chronology of Lope de Vega's "Comedias"*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940.

Oleza, Joan, "Adonis y Venus: Una comedia cortesana del primer Lope de Vega", *Cuadernos de Filología III: Literaturas, Análisis*, III (1983), pp. 145-167.

_____, "La tradición pastoril en la comedia de Lope de Vega", en *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, ed. L. Canet Vallés, Tamesis-Institución Alfonso el Magnánimo, Londres, 1986, pp. 325-343.

Ovidio, *Metamorfosis*, ed. A. Ruiz de Elvira, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2002.

_____, *Metamorfosi*, vol. V (lib. X-XII), comentario de J. D. Reed, trad. A. Barchiesi, Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, Milán, 2013.

_____, *Las transformaciones ... en lengua española repartidas en quince libros, con las alegorías al fin dellos y sus figuras, para provecho de los artífices*, Pedro Bellerio, Amberes, 1595.

_____, *Las transformaciones[...], traducidas del verso latino, en tercetos y octavas rimas por el licenciado Pedro Sánchez de Viana ...*, Diego Fernández de Córdoba, Valladolid, 1589.

_____, *Fastos*, ed. B. Segura, Gredos, Madrid, 1988.

_____, *Arte de Amar, Remedios contra el amor, Cosméticos para el rostro femenino*, Ed. E. Montero Cartelle, Akal, Madrid, 1991.

_____, *L'Art d'Aimer*, Les Belles Lettres, Paris, 1983.

Panofsky, Erwin, *Problems on Titian, Mostly Iconographic*, New York University Press, New York, 1969.

Pausanias, *Description of Greece, Books I and II*, trad. W. H. S. Jones, Harvard University Press, London, 1992.

_____, *Description of Greece, Books VIII - X*, trad. W. H. S. Jones, Harvard University Press, London, 1979.

Pérez de Moya, Juan, *Filosofía secreta*, ed. C. Clavería, Cátedra, Madrid, 1995.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, ed. G. Contini y D. Ponchioli, Giulio Einaudi, Turín, 1964.

Píndaro, *Pythiques*, ed. A. Puech, Les Belles Lettres, Paris, 1977.

- Pirenne-Delforge, Vinciane, *L'Aphrodite grecque*, Presses Universitaires de Liège, Athènes-Liège, 1994.
- Plagnard, Aude, *Une épopée ibérique. Autour des oeuvres d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Cortereal*, Tesis doctoral, Paris-Sorbonne, 4 de diciembre 2015.
- Plinio, *Natural History*, vol. IV, trad. H. Rackham, Harvard University Press, Londres, 1986.
- Plutarch, *Moralia*, Vol. X, trad. H. N. Fowler, Loeb Classical Library, London, 1936.
- Ponce Cárdenas, Jesús, “*Impia dilatis respirant Tartara poenis*: notas sobre el catálogo de reos infernales en la literatura latina y su proyección en la poesía española”, en J. Matas (ed.), *La maravilla escrita. Torquemada y el Siglo de Oro*, León, Universidad de León, 2005, pp. 597-615.
- Profeti, Maria Grazia, “Fiestas de damas”, *Salinas. Revista de lletres* XIV (2000b), pp. 79-81.
- Quevedo y Villegas, Francisco, *Obras Completas, Tomo I, Poesía original*, ed. J. M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1969.
- Reusner, Nicolas, *Picta Poesis ovidiana. Thesaurus propemodum omnium fabularum poeticarum, Fausti Sabaei Brixiani aliorumque clarorum virorum [...] tam veterum quam recentium, epigrammatis expositarum [...]*. Francfort, 1580.
- Rosand, David, “Meaning in Titian’s *Poesie*”, *New Literary History* III/ 3 (1972), pp. 527-546.
- Roses, Joaquín, “La fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta de Diego Hurtado de Mendoza. Grados de imitación renacentista”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, ed. J. Matas Caballero, Universidad de León, León, 1998, II, p. 147.
- Rueda, Lope de, *Pasos*, ed. J. L. Canet, Castalia, Madrid, 1992.
- Rufo, Juan. *Los apotegmas y otras obras en verso*, ed. A. Blecua, Espasa Calpe, Madrid, 1972.
- Séneca, *Medea*, ed. bilingüe, trad. en verso de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1982.
- _____, *Tragédies, Tome I*, ed. F-R. Chaumartin, Les Belles Lettres, Paris, 2002.
- Tasso, Torquato, *Poesie en La Letteratura Italiana, Volume 21*, ed. R. Mattioli, P. Pancrazi y A. Schiaffini, Riccardo Ricciardi, Milano, 1952.
- Teresa de Ávila, *Obras completas*, ed. L. Santullano, Aguilar, Madrid, 1987.
- Theocritus, *The Greek Anthology*, Ed. A. S. F. Gow, Cambridge University Press, Cambridge, 1952
- Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación. Volumen I, 1-111*, Gredos, Madrid, 1997.
- Tixier, Jean, (Ravisius Textor), *Epitheta*, ed. P. Vidoue, Paris, 1524.

Trambaioli, Marcella, “Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España Barroca”, *Criticón*; CXX-CXXI (2014), pp. 305-327.

Valdés, Ramón, “Jasón y las manzanas de oro: ¿error de Lope?”, en *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia, III: Ovid from the Middle Ages to the Baroque*, ed. Alex Coroleu & Barry Taylor (Manchester: Dept of Hispanic Studies, 2008), pp. 215–29, <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=46587>>

Vallés, Pedro. *Libro de refranes*. Madrid: Guillermo Blazquez, 2003.

Vassalli, Paola. “Apostillas (métricas) al *Adonis* y *Venus* de Lope de Vega”, *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*, XLII/1 (2000), pp. 383-390.

Veen, Otto van, (Vaenius), *Amorum emblemata*, ed. Jerónimo Verdussen, Amberes, 1608.

Vega Carpio, Lope de, *La Dorotea*, ed. E. Morby, Castalia, Madrid, 1988.

_____, *El laurel de Apolo*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2007.

_____, *El Amor enamorado*, ed. E. Ioppoli, en *La Vega del Parnaso*, ed. F. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, tomo III, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, III, pp. 41-180.

_____, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Crítica, Barcelona, 1998.

_____, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. J. M. Bleuca, ed. Planeta, Barcelona, 1969.

_____, *La vega del Parnaso*, Tomo II, ed. F. Pedraza y P. Conde, ed., Universidad de Castilla – La Mancha, Cuenca, 2015.

_____, *La vega del Parnaso*, Tomo III, ed. F. Pedraza y P. Conde, ed., Universidad de Castilla – La Mancha, Cuenca, 2015.

_____, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. F. B. Pedraza y P. Conde, Universidad de Castilla – La Mancha, Cuenca, 2016.

_____, *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de D. Rey Lope Felix de Vega Carpio...* tomo V Madrid, Sancha, 1776.

_____, *Décimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio.... En Madrid. Por la viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Perez Mercader de libros. Año 1621.*

_____, *Adonis y Venus en Comedias escogidas de frey Lope de Vega Carpio por don Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo I, BAE 38, Rivadeneyra, Madrid, 1860, pp. 417-431.

_____, *Obras XIII. Comedias pastoriles y mitológicas*, ed. M. Menéndez Pelayo, BAE nº188, Atlas, Madrid, 1965, pp. 335-373.

Villamediana, Conde de, *Fábula de Apolo y Dafne*, en *Poesías*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid, 1990.

Villegas, Alonso de, *Fructus sanctorum y quinta parte del Flossanctorum*, ed. J. L. Canet, Lemir, Valencia, 1988.

Virgilio, *Eneida*, ed. E. de Ochoa, El Aleph, Madrid, 2000.

———, *Oeuvres complètes*, ed. J. Dion y P. Heuzé, Gallimard, Paris, 2015.

———, *Las Geórgicas*, ed. P. Conde Parrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2014.

Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramos*, ed. A. Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2003.

Vitoria, fray Baltasar de, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Imprenta Real, Madrid, 1657. Reproduce los preliminares de la primera edición de 1620.

Vosters, Simon A, “Lope de Vega y Juan Ravisio Téxtor. Nuevos datos”, *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 785-817.

Xénophon, *l'Art de la chasse*, ed. E. Delebecque, Les Belles Lettres, Paris, 1970.

Zeiller Jacques, “Vénus et Rome. Aspects successifs de la religion romaine de Vénus” [Robert Schilling. *La religion romaine de Vénus*. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. CLXXVIII)], *Journal des savants* (1956), pp. 68-77.

Zugasti, Miguel, “Lope de Vega y la comedia genealógica”, *Tintas. Quaderni de letteratura iberiche e iberoamericane* 3 (2013), pp. 23-44.

Villamediana, Conde de, *Fábula de Apolo y Dafne*, en *Poesías*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid, 1990.

Villegas, Alonso de, *Fructus sanctorum y quinta parte del Flossanctorum*, ed. J. L. Canet, Lemir, Valencia, 1988.

Virgilio, *Eneida*, ed. E. de Ochoa, El Aleph, Madrid, 2000.

———, *Oeuvres complètes*, ed. J. Dion y P. Heuzé, Gallimard, Paris, 2015.

———, *Las Geórgicas*, ed. P. Conde Parrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2014.

Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramos*, ed. A. Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2003.

Vitoria, fray Baltasar de, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Imprenta Real, Madrid, 1657. Reproduce los preliminares de la primera edición de 1620.

Vosters, Simon A, “Lope de Vega y Juan Ravisio Téxtor. Nuevos datos”, *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 785-817.

Xénophon, *l'Art de la chasse*, ed. E. Delebecque, Les Belles Lettres, Paris, 1970.

Zeiller Jacques, “Vénus et Rome. Aspects successifs de la religion romaine de Vénus “ [Robert Schilling. *La religion romaine de Vénus*. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. CLXXVIII)], *Journal des savants* (1956), pp. 68-77.

Zugasti, Miguel, “Lope de Vega y la comedia genealógica”, *Tintas. Quaderni de letteratura iberiche e iberoamericane* 3 (2013), pp. 23-44.

ADONIS Y VENUS

TRAGEDIA DE LOPE DE VEGA CARPIO

Dedicada al excelentísimo señor don Rodrigo de Silva, duque de Pastrana⁹²

Encareciome tanto Vuestra Excelencia el día de aquel insigne torneo, la gallardía, destreza y gala con que se representó *El premio de la hermosura* por lo mejor del mundo que, habiendo de salir a luz esta tragedia que tuvo en otra ocasión las mismas calidades, he querido ofrecerla a su entendimiento, y honrarla de su nombre, seguro de que los dueños de la traza y que con tanta gracia y gentileza la representaron, darán por bien empleado mi pensamiento y mi elección por justa. Reciba Vuestra Excelencia este reconocimiento humilde, en tanto que con mayores musas canto las hazañas de su heroico padre en Flandes, que tanto dio que imitar con su heroica vida, y que sentir con su temprana muerte⁹³. Dios guarde a vuestra Excelencia.

Personas de la tragedia

Menandro	Cupido
Timbreo	Adonis
Atalanta	Hipómenes
Camila	Tebandro
Albania	Narciso
Fronroso	Jacinto
Apolo	Ganimedes
Venus	Tesifonte

⁹² Sobre esta dedicatoria y el paralelo que establece entre *Adonis y Venus* y *El premio de la hermosura* véase su edición en el mismo volumen y nuestro prólogo. Ruy Gómez de Silva y Mendoza, III duque de Pastrana (Valencia, 1586 - Madrid, 1626), fue también duque de Francavilla y Estremera, cuarto príncipe de Melito y de Éboli y otros varios títulos. Casado con Leonor de Guzmán, hija de los duques de Medinasidonia, era uno de los aristócratas más distinguidos de la corte, y había prestado importantes servicios, especialmente como embajador en París en el momento de las dobles capitulaciones matrimoniales de 1612. También fue uno de los principales organizadores del viaje de Felipe III a Portugal en 1619 y en el curso de su último año, embajador en Roma. Lope formó parte de la Academia Selvaje que desde 1612 se reunió en casa de don Francisco de Silva y Mendoza, hermano del duque.

⁹³ La fórmula “en tanto que con mejores musas canto las hazañas...” parece calcada de Garcilaso en situación similar de recusatio: “En tanto que’ste tiempo que adevino /viene a sacarme de la deuda un día /que se debe a tu fama y a tu gloria/... escucha tú el cantar de mis pastores “ (Égloga I, vv. 29-35). Lope alude a un poema en ciernes o en proyecto acerca de las hazañas del padre del dedicatario. Era esta padre don Rodrigo de Silva y Mendoza (1561-1596), hijo de la famosa princesa de Éboli, que murió a los treinta y tres años, en el curso de las campañas de Flandes sirviendo al mando de uno de los más afortunados militares de esa interminable guerra, Alejandro Farnesio, duque de Parma. Podría referirse a un poema épico, o con más probabilidad, a una de esas comedias históricas que han recibido la etiqueta de “genealógicas”. Al parecer no la escribió o no se conserva (Zugasti 2013).

ACTO PRIMERO

*Salen Menandro*⁹⁴ y *Timbreo*⁹⁵, pastores

MENANDRO

Prosigue, amigo Timbreo,
la relación de tu mal,
que ya sus desdenes creo.

TIMBREO

Ver tu sentimiento igual
a mis desdichas deseo. 5

Como digo, entró Camila
en el templo de Diana⁹⁶;
seguí sus rayos y vila,
como el alba entre oro y grana
menudo aljófara distila. 10

Huyó la noche de ausencia
luego que su luz salió,
mas con esta diferencia:
que el campo reverdeció
y me abrasó su presencia. 15

Iba con otras, y entre ellas
excedía las más bellas
lo que excede al cuerpo el alma,
al mirto humilde la palma
y la luna a las estrellas. 20

Las colores que tenía,

⁹⁴ Acto Primero *Acot.* *Menandro*: el nombre del pastor Menandro evoca al comediógrafo ateniense (342 - 292 a. C.), mayor exponente de la llamada “comedia nueva” en Grecia, conservado solo en fragmentos pero muy estimado ya en tiempos de Lope, entre otros motivos por el aprecio que por él muestra Plutarco (*Moralia*, vol. X, trad. H.N. Fowler, pp. 461-473). Lope se refiere a Menandro en su *Arte nuevo de hacer Comedias*, señalando la innovación que supuso suprimir los coros (ed. F. B. Pedraza y P. Conde, p. 213, vv. 97 – 105). Por otra parte, el nombre aparece con cierta frecuencia en la literatura pastoril previa y contemporánea a Lope (véase, por ejemplo, Lope de Rueda, *Colloquio llamado Prendas de Amor en Pasos*, ed. J. L. Canet). El propio Lope designa con él a uno de los personajes de *La Arcadia*.

⁹⁵ *Acot.* *Timbreo*: remite a uno de los epítetos habituales de Apolo, pues se había erigido un templo en su honor en la localidad de Timbra, en la Tróade (según Estrabón y otros). Lope podía conocerlo porque aparece “*Thymbreus*” en la serie de epítetos de Apolo en los *Epíteta* de Ravisio Textor (f. 34). El nombre parece pues adecuado para un contexto en que se consulta el oráculo del dios.

Es, en efecto, bien conocida la influencia que los libros de Jean Tixier (Juan Ravisio Téxtor) ejercieron en sus obras (véase Vosters 1971 y Conde 2017). El humanista francés registró en su obra *Epíteta* los epítetos de dioses, héroes, y toda clase de entes naturales y artificiales usados en la poesía antigua y en algunos prosistas. La obra tuvo gran éxito en toda Europa durante el siglo XVI, constituyéndose en un instrumento de perfeccionamiento estilístico. Los adjetivos con que Lope acompaña la invocación de Apolo en esta comedia figuran a menudo en la obra de Ravisio Téxtor.

⁹⁶ *Diana*: diosa latina de la caza, hermana melliza de Apolo, asociada con los parajes naturales y sin cultivo, y por ello divinidad a la que suelen acudir los pastores literarios. Entre sus muchos atributos se contaba la virginidad, y las ninfas que la seguían le consagraban la suya. Su nombre recuerda la égloga segunda de Garcilaso, en donde la amada de Albanio, Camila, quiere conservar su virginidad y servir a Diana, lo que no es el caso del personaje de Lope, que sin embargo se relaciona con la diosa en su primera mención.

aunque al rubí y esmeralda
 la rosa y clavel vencía,
 envidiaba la guirnalda
 que sus cabellos ceñía. 25
 Cegaba el vellos tan bellos,
 que el aire formaba de ellos
 ondas como suele el mar;
 pienso que para anegar
 mil vidas y almas en ellos. 30
 Iban los azules velos
 de sus ojos, dulce guerra
 de amor, vistiendo los cielos,
 porque cielos en la tierra
 daban a los cielos celos⁹⁷. 35
 El vestido pudo hacer
 envidia a su compostura,
 que el saberse componer
 no es la menor hermosura
 de una gallarda mujer. 40
 Las cuatro esferas primeras⁹⁸,
 Menandro, en Camila vieras:
 la luna en el pie gentil,
 de donde el florido abril
 sacaba las primaveras⁹⁹; 45
 la esfera de Venus bella
 era el cuerpo; el dulce hablar
 Mercurio¹⁰⁰; el Sol en la estrella
 del rostro¹⁰¹.

MENANDRO

Aprenda a pintar
 la naturaleza de ella¹⁰², 50
 si no es arte que te debe;

⁹⁷ 34-35 *cielos...celos*: paronomasia frecuente en textos áureos que usa Lope incluso en asuntos religiosos, como en un romance a Santa Inés de *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*: “Esposo te daba el mundo, / pero ya tus años tiernos / sabían que no era justo / dar al de los cielos celos” (ed. J. M. Bleuca, p. 1551). Calderón la utiliza también a menudo: “porque al fin, los celos / por una letra dejan de ser cielos” y “Celos, ¿cómo nos penetra / vuestro mal, y os llaman celos, / si para llamaros cielos, / os falta solo una letra?” (*Amigo, amante y leal*, ed. A. Valbuena, en *Obras Completas I. Comedias*, p. 357; *La banda y la flor*, ed. A. Valbuena, en *Obras Completas I. Comedias*, p. 447, respectivamente). El acercamiento de los dos términos se basa en el color azul como símbolo de los celos.

⁹⁸ 41 *las cuatro...primeras*: de acuerdo con el sistema geocéntrico ptolemaico, las cuatro primeras esferas a partir de la Tierra eran: Luna, Mercurio, Venus y Sol, a las que hará alusión Lope en los siguientes versos. Nicolás Copérnico había publicado en 1543 el *De revolutionibus orbium coelestium*, en donde exponía su teoría heliocéntrica. Aunque fue pronto aceptada en los ambientes científicos y enseñada en Salamanca, no tuvo efecto, salvo casos excepcionales, en la visión poética del cosmos.

⁹⁹ 42-45 *Camila...primaveras*: quiere decir que de las pisadas de Camila brotaban flores.

¹⁰⁰ 48 *el dulce...Mercurio*: por su calidad de heraldo de los dioses, Mercurio presidía a los talentos oratorios.

¹⁰¹ 8-49 *segú...del rostro*: estos versos desarrollan un ejercicio de *descriptio puellae* (o sea, retrato de bella dama) con una serie de tópicos renovados por pequeños conceptos y agudezas, engarzados por otro concepto tópico: el de la dama como compendio de lo más bello de la naturaleza, y especialmente de los fenómenos celestes.

¹⁰² 49-50 *Aprenda...de ella*: la *Naturaleza* como causa eficiente de cuanto existe es equiparada al artista. Sobre el dechado de Camila, su obra más perfecta, debe modelarse el conjunto de sus creaciones (Lida 1977).

pero prosigue, que es breve
el tiempo.

TIMBREO

A la lumbre pura,
Menandro, de su hermosura,
llegué convertido en nieve¹⁰³; 55
fuila a hablar, pero sentí
asir la lengua al temor
y quedé fuera de mí;
pero, venciendo el amor,
de tres veces dije así: 60
–Pastora de ojos serenos,
aunque de mil rayos llenos,
¿cuándo vida me darás?

MENANDRO

Prosigue.

TIMBREO

No dije más,
y me entendiera con menos. 65
Quedó entonces tan hermosa
como, del alba a la risa¹⁰⁴,
suele salir vergonzosa
entre su verde camisa,
bañada en sangre, la rosa. 70
Cuando quiso responder,
vi que Frondoso llegaba
y, sin hablar, sólo en ver,
vi, Menandro, que la amaba.

MENANDRO

Bien se puede conocer 75
que, si a Camila tenías
por espejo, bien verías
si se miraba Frondoso
en la luz del rostro hermoso,
cuando en su cristal te vías.¹⁰⁵ 80
Al templo habemos llegado

¹⁰³ 53-55 *a la lumbre...nieve*: en virtud de una metáfora de efectos paradójicos, el amor, comúnmente asociado al fuego, deja helado al amante cuando este es rechazado por la amada o teme ser rechazado. La contraposición de los dos elementos para describir el ánimo del enamorado pasa del *Canzoniere* de Petrarca a toda la lírica amorosa renacentista.

¹⁰⁴ *alba...risa*: tópico muy frecuente en la literatura áurea (véanse *Todo es dar en una cosa* de Tirso de Molina, I, vv. 786-87, p. 62, y otro ejemplo de Lope en la *Dorotea*, ed. E. Morby, p. 302). Suele aparecer asociado, a menudo como paradoja o contraposición, con el tópico que nace a partir del llanto de Aurora (véase la nota a: “enjugué del Alba el llanto”, verso 1579 de esta obra).

¹⁰⁵ 76-80 *si a Camila...te vías*: variación del tópico del amante como espejo. Tal como escribió Ficino en su comentario al banquete de Platón: “el que ama esculpe la figura del amado en su espíritu. Y así el espíritu del amante se convierte en un espejo en el que brilla la imagen del amado” (Ficino, *De amore. Comentario a ‘El Banquete’ de Platón*, trad. Rocío de la Villa Ardura, p. 45). En este caso es la amada quien refleja al amante, que según otro postulado de esta doctrina platónica, ya vive en ella y no en sí mismo.

de Apolo.

TIMBREO

De este cuidado
me sacará su respuesta.

MENANDRO

Gente viene.

TIMBREO

Ninfa es esta
de extranjero monte y prado.

85

Sale Atalanta, ninfa, con un tocado de muchos velos pendientes con plumas, y el vestido a la traza antigua¹⁰⁶ con calzadillos o coturnos encintados, y un dardo en la mano

ATALANTA

No desdice al estado
de una doncella tierna
querer saber el que tendrá su vida:¹⁰⁷
que el femenil cuidado
que nuestro ser gobierna
no es bien que al varonil valor se mida.

90

Cuando la edad florida
a su límite llega,
es la igual compañía¹⁰⁸
lo que es el sol al día,
y el claro Norte al que en el mar navega¹⁰⁹;
los hombres fueron hechos
para aliento¹¹⁰ vital de nuestros pechos,

95

que, fuera de ser forma
de la materia nuestra,
y de nuestras potencias y sentidos
alma que los informa¹¹¹,

100

¹⁰⁶ 85. *Acot. vestido a la traza antigua*: se trata probablemente de un atuendo convencional usado primero en espectáculos y fiestas italianos y traído al teatro cortesano español. Este atuendo o “atrezo” (del italiano *atrezzo*), inspirado en la estatuaría clásica, recordaba lo que fue el traje griego: en el caso de las mujeres, una túnica corta o más bien, por cuestiones de decoro, un peplo o túnica larga.

coturno: calzado de origen griego y adoptado por los romanos, de suela ancha, sujetado con cintas de cuero u otro material, que cubría hasta la pantorrilla. Lo llevaban los actores trágicos griegos (en oposición a los zuecos, que calzaban los actores de comedias), pues su ancha suela permitía realzar su figura. Melpómene, la musa de la Tragedia, es representada calzando coturnos.

¹⁰⁷ 88 *querer saber el que tendrá su vida*: es decir, querer saber el *estado* que tendrá su vida.

¹⁰⁸ 94 *la igual compañía*: la compañía de un cónyuge “igual”, en un sentido latinizante, adecuado, en especial por ser de la misma edad.

¹⁰⁹ 96 *claro Norte*: era el punto fijo que usaban los navegantes para orientarse en altamar. Durante la noche, este punto venía dado por la posición de la Estrella Polar, es decir, aquella que estaba más cerca del Polo Norte. En palabras de Atalanta *Norte* viene a significar guía.

¹¹⁰ 98 *aliento*: en Har, Men y OL, se lee “alivio”. No vemos motivo para esta sustitución porque “aliento” hace perfecto sentido, ya signifique aire y espíritu vital, ya “alivio, consuelo”.

¹¹¹ 99-102 *fuera...informa*: asoma aquí una concepción entonces comúnmente aceptada de la relación entre géneros consolidada en la antropología escolástica y procedente de Aristóteles. Para explicar el parecido de los hijos con sus padres, Aristóteles postuló que el semen del hombre confería la forma, mientras que la mujer aportaba la materia (*De la generación de los animales*, I). En este caso el filósofo utilizó la oposición entre

que los guía y adiestra, son Argos del honor siempre advertidos: ¹¹² amores atrevidos defienden el deseo; y aun esto no es de suerte que, con temprana muerte, no descendiese la mujer de Orfeo al centro en que hoy suspira contra la fuerza de su dulce lira. ¹¹³	105
Saber quiero de Apolo, en su templo divino, qué esposo quiere darme en casamiento; que este cuidado sólo es solo peregrino de mi primero y casto pensamiento. Si miro el firmamento, unas con otras veo sus esferas casadas, con manos argentadas; la luna abraza al sol, cuyo himeneo la alumbra y vivifica, y a su humedad los rayos de oro aplica ¹¹⁴ .	110
Si contemplo la tierra ¿cuál animal no tiene su semejante con quien ande y viva? Cuantas plantas encierra, amor las entretiene, que su generación de amor deriva: esta yedra lasciva y esta vid trepadora fresnos y olmos enlazan; los espinos se abrazan; la tórtola casada gime y llora	115
	120
	125
	130
	135

materia y forma que es una de las bases de su metafísica (véase *Metafísica* 5, que expone la doctrina de la causa formal) para explicar un fenómeno biológico. Como el alma es definida por Aristóteles como la forma de los cuerpos capaces de vida (*De anima*, I, 2-5), el hombre se relaciona con la mujer del mismo modo que se relacionan la forma con la materia y el alma con el cuerpo.

¹¹² 104 *Argos...advertidos*: Argos era un gigante de múltiples ojos, por lo que Hera-Juno le dio la misión de guardar a Ío, la ninfa amada por Júpiter y convertida en vaca (Ovidio, *Metamorfosis*, I, vv. 568 sq, ed. A. Ruiz de Elvira). Para Atalanta, el esposo es eficaz guardia de la honra de las mujeres.

¹¹³ 105-111 *la mujer...lira*: se refiere a la historia de Eurídice, esposa de Orfeo, quien huyendo del pastor Aristeo sufre el mordisco mortal de una serpiente. Orfeo descenderá al inframundo y se valdrá de sus dotes musicales para rescatarla, pero en el último momento fracasará (Virgilio, *Geórgicas*, IV, vv. 281-558 y Ovidio, *Metamorfosis*, X, vv. 1-142). La mención por Atalanta de este matrimonio modelo subraya que ni siquiera Orfeo, el esposo fiel por excelencia, fue capaz de evitar el fatal desenlace originado en el deseo de Aristeo. El mito de Orfeo es argumento de la comedia *El marido más firme*, que figura en la parte XVI. Lo de que el causante fuera Aristeo es exclusivo de la versión que da Virgilio en las *Geórgicas*.

¹¹⁴ *humedad*: es la lección en A. Hartzzenbusch, seguido por los demás editores modernos, corrige “humildad”. No nos parece necesario porque la “humedad” (de húmido, hoy húmedo) era propiedad comúnmente atribuida a la luna, lo que se solía ilustrar con el lugar de Virgilio, *Geórgicas*, III, 336-337: “*tum tennes dare rursus aquas et pascere rursus / solis ad occasum, cum frigidus aera vesper temperat / et saltus reficit iam roscida luna*” (“procura después, con la puesta del Sol, que otro poco / pasten y beban, cuando ya el aire el Véspero templó / y refresca, la húmeda luna respiro da al bosque...”) (trad. Pedro Conde). Según afirma Atalanta, el sol con sus rayos de oro templó la humedad de la luna.

del caro esposo ausente;
su centro busca el agua de esta fuente.¹¹⁵

Dígame, pues, Apolo
qué esposo será el mío;
fórmese de dos almas Androgeo¹¹⁶: 140
quien nace para solo,
cosa que desconfío,
o es bestia o es deidad; y así deseo
al yugo de Himeneo
rendir el cuello, a ejemplo 145
de cuantas cosas miro.
¿Pero, por qué suspiro,
si aqueste suntüoso y rico templo
es por lo menos donde
Apolo por su oráculo responde? 150

Salen Camila y Albania, pastoras

CAMILA

A buen tiempo hemos llegado,
que aún está Apolo cubierto.

ALBANIA

Más me mata un bien incierto
que un daño determinado.

Pues no pienses que será 155
solo aquí nuestro deseo:
Menandro es aquél.

CAMILA

Timbreo,
Albania, con él está.

ALBANIA

¹¹⁵ 118-137 *Si miro...esta fuente*: el discurso que Atalanta dirige al oráculo de Apolo es una variación sobre un tópico lírico: el de la exhortación a amar siguiendo el ejemplo que da toda la naturaleza. Un ejemplo notable de su uso se encuentra en *El mágico prodigioso* de Calderón donde se configura así la escena de la tentación diabólica de Justina (III, vv 183-217, p. 632). El tópico se basa en la concepción del amor como poder que anima el cosmos, procedente de los presocráticos (Empédocles) y que permea toda la cultura griega, en especial relieve el neoplatonismo antiguo y renacentista. El discurso incluye subtópicos muy socorridos en el Siglo de Oro, como la yedra y la vid trepadoras evocadoras del amor lascivo, y el de la tórtola que gime la ausencia del macho como espejo del amor casto (véase el romance *Guarda corderos, zagala* en que Góngora recurre a ambos subtópicos, en *Poesía*, ed. A. Carreira).

¹¹⁶

140 *Androgeo*: el personaje más conocido de este nombre es el hijo de Minos, hermano de Ariadna y de Fedra, que murió en la guerra emprendida por su padre contra los atenienses. Sin embargo, este personaje no parece venir a cuento en absoluto. En cambio, Lope parece estar pensando en la historia de Hermafrodito, hijo de Mercurio y Venus, que tras ser forzado por la náyade Sálmacis, da origen a un ser que reúne las cualidades de hombre y mujer en un mismo cuerpo, y que puede calificarse de andrógino (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 285-388). Todo parece indicar, como explican D. Profeti y M. Rodríguez en una nota a *El Desprecio Agradecido* (comedia en que Lope parece incurrir en la misma confusión), que el dramaturgo pudo otorgar la calidad de nombre propio a la condición de Hermafrodito, asociándola por descuido a Androgeo, cuyo nombre le sonaría de sus lecturas de Ovidio, pues también es mencionado en las *Metamorfosis*, libro VII, v. 458 (véase la nota al verso 1531 de *La vega del Parnaso*, Tomo II, ed. F. Pedraza y P. Conde, p. 575).

¿Qué querrán saber de Apolo?

CAMILA

Lo que nosotras también.

160

ALBANIA

¿A cuál de ellos quieres bien?

CAMILA

Sábelo Amor.

ALBANIA

¿Amor sólo?

CAMILA

Sí, porque no me forzara
a declararme, sin ver
que a quien me inclino a querer
a quererme se inclinara.

165

ALBANIA

¿Que ninguno de los dos
te ha dicho amores jamás?

CAMILA

Pienso que celosa estás.

ALBANIA

¿Yo, celosa?

CAMILA

Sí, por Dios.

170

ALBANIA

¿De quién?

CAMILA

De mí.

ALBANIA

¿Pues tú sabes
lo que yo quiero?

CAMILA

Imagino,
temo, sospecho, adivino.

ALBANIA

Si son nuestros ojos llaves
de los secretos del alma,
abre con ellos el pecho.

175

CAMILA

Ya lo contemplo, y sospecho
de su tormenta y su calma,
que, como la imán se va
tras el Norte a quien camina, 180
así Amor la vista inclina
donde el pensamiento está.

TIMBREO

Camila, Menandro, viene
a saber algún secreto.

MENANDRO

Si ella te quiere, ¿a qué efeto¹¹⁷
de tu amor sospechas tiene? 185

TIMBREO

Albania viene con ella,
que presumo que te adora.

MENANDRO

De otro sol parece aurora,
y de otra aurora, la estrella. 190

Aparte

(Disimulé por saber
a quién amaba Timbreo.
Tanto a Camila deseo
cuanto puede un alma arder.
Las sospechas que tenía 195
de Timbreo he descubierto).¹¹⁸

Sale Frondoso, pastor gracioso, con un pájaro en la mano

FRONDOSO

Por saber si Apolo es cierto,
o vana su profecía,
este pájaro he traído
para poderle engañar; 200

que se le pienso mostrar,
pero en la mano escondido;
preguntarele si está
vivo; si dice que sí,
apretarele, y así 205
le diré que es muerto ya¹¹⁹;

¹¹⁷ 185 *¿a qué efeto?:* quiere decir: 'para qué, con qué finalidad'.

¹¹⁸ 191-196 *Disimulé...descubierto:* este aparte de Menandro da a entender que él está enamorado también de Camila y que lo ha disimulado por hacer hablar a Timbreo. Sin embargo, este motivo que aquí aflora de la rivalidad amorosa de los dos pastores no tendrá desarrollo en lo sucesivo y al final Menandro se presentará como enamorado de Albania y contento de que ella lo acepte.

¹¹⁹ 206 *es muerto ya:* en Har, Men y OL, "muerto es ya". No vemos motivo para esta sustitución.

si me dijere que es muerto
soltarele entonces yo,
diciendo que no acertó
y que es su oráculo incierto; 210

con esto entre los pastores
desacreditado ya,
ninguno amor mudará
por el fin de sus amores.
Que por lo que pronostica 215
de bien o mal, las mujeres
a diversos pareceres
con sus respuestas aplica.

Y ellas, que no han menester
achaques para mudarse, 220
saben muy bien disculparse
de querer y aborrecer.

Ya corrieron la cortina
de Apolo al sagrado altar:
quiero primero escuchar 225
lo que a tantos adivina.

Descúbrese una cortina¹²⁰ y véase en un altar sobre una basa¹²¹ el dios Apolo con su lira y resplandor de sol en la cabeza, y vayan después que cese la música diciendo así:

TIMBREO

Dime, sagrado Apolo,
divino autor del día,¹²²
¿ama la prenda mía
o a mí me quiere sólo? 230

APOLO

Lo que tu prenda quiere
ausente vive y por su ausencia muere.

TIMBREO

¿Ausente? Pues, si agora
me tiene aquí presente,
¿cómo dice que ausente, 235
y que su ausencia llora?
Mas no soy yo a quien ama;

¹²⁰ 226.Acot. *Descúbrese una cortina*: aunque son decisivos los indicios de que estamos frente a una obra pensada para el teatro de corte (que requiere mayores medios financieros y técnicos que aquellos de que dispone el teatro de corral), esta acotación describe un tipo de dispositivo escénico, el “descubrimiento” de apariencia se usa con gran frecuencia en el teatro de corral.

¹²¹ 226.Acot. *basa*: en arquitectura clásica, es la parte inferior de la columna, que tiene como fin servir de punto de apoyo al fuste, ampliando aquel, y está compuesto generalmente por molduras. El dios está sobre una basa, que Lope confunde aquí con lo que llamaríamos un pedestal, una piedra tallada que sirve de soporte a un elemento vertical, aquí la estatua en vez de la columna.

¹²² 228 *divino autor del día*: aunque Helios, el dios del Sol según la mitología griega, era distinto de Apolo, llegaron a confundirse ambas divinidades al menos para efectos literarios. El epíteto *Febo*, que significa ‘brillante’, fue utilizado por los poetas helenísticos y latinos para designar a Apolo. En toda la obra de Lope y de otros poetas áureos, Apolo aparece convencionalmente dotado con los atributos del sol.

erró su centro mi amorosa llama.

Vase Timbreo

MENANDRO

Apolo, tú que mides
el tiempo, con eterno 240
curso, y el frío invierno
del verano divides,
¿verase mi deseo
adonde el fin de mi esperanza veo?

APOLO

Sirve, pretende, espera: 245
todo el Amor lo alcanza.

MENANDRO

¡Ay, dichosa esperanza!
¡Menandro, perseveral,
que el fin de un pensamiento 250
es premio de mil años de tormento.

Váyase Menandro

CAMILA

Febo, cuyo deseo
nos dio el laurel hermoso,¹²³
premio del estudioso,
de las armas trofeo;
¿tendré ventura amando? 255

APOLO

En vano esperas.

CAMILA

Moriré esperando.

Vase

ALBANIA

Padre de cuanto vive,
artífice del oro,¹²⁴

¹²³ 251-254 *Febo...trofeo*: referencia al mito de Apolo y Dafne. Apolo, enamorado de la ninfa Dafne tras recibir una flecha de Eros con punta dorada, intentó hacerla suya y corrió tras ella. Dafne, que había recibido una flecha con punta de plomo y por lo tanto no el amor sino el odio, pidió ayuda para escapar a su padre, el río Ladón, quien la convirtió en laurel. Desde entonces el laurel sería el árbol sagrado de Apolo, y la corona de laureles el símbolo de la victoria para los guerreros, atletas y poetas de Grecia y Roma (Ovidio, *Metamorfosis*, I, vv. 416 – 567). La famosa historia es dramatizada por Lope en *El Amor enamorado*, última obra mitológica suya, que tiene puntos de contacto con *Adonis* y *Venus*.

¹²⁴ 258 *artífice del oro*: los alquimistas pensaban que los metales se producían por influencia de los planetas. Así, el sol engendraba el oro; la luna, la plata; Venus, el cobre; Marte, el hierro; Júpiter, el estaño; Mercurio, el mercurio y Saturno, el plomo. Esta teoría muy difundida, sostenida por los astrólogos, pero no aceptada por los científicos con mayor autoridad, aristotélicos o no, tiene una formulación precoz, extendida a una correspondencia entre los “siete” metales y los “siete” planetas en el comentario de Proclo al *Timeo* de Platón. Véase Halleux 1974: 43. La creencia se mantuvo vigente hasta el Renacimiento. En una carta de Cristóbal

¿querrame a quien adoro?

APOLO

A olvidar te apercibe.

260

ALBANIA

¿Tú eres Apolo santo?

No en vano Dafnes te aborrece tanto.

Váyase

FRONDOSO

A todos los ha dado

su oráculo fingido

desabrida respuesta:

265

el dios está mohíno.

Sospecho que es la causa

que no le han ofrecido

lo que otras veces suelen;

pues, si dioses divinos

270

responden a los hombres

con rostro desabrido

cuando no les dan nada,

¿de qué nos afligimos

275

si oráculos humanos,

por interés movidos,

responden a la ofrenda

alegres y propicios?

Si aquellas blancas aras,

280

del sacerdote al filo,

tiñeran de su sangre

nevados corderillos;

si las espigas rojas

del ofrecido trigo

285

cubrieran los altares,

o el oloroso vino;

si perlas, si diamantes,

si púrpura de Tiro,

vistieran su persona,

mirara lo que dijo.¹²⁵

290

Sin interés del premio,

acuden siempre tibios

el soldado, a las armas;

el letrado, a los libros.¹²⁶

Colón se lee: “Por este calor que el almirante dice que padecía, arguye que en estas Indias, y por allí donde andaba, debía de haber mucho oro” (según Morínigo 1946: 114-115).

¹²⁵ 290 *mirara*: prestaría atención.

¹²⁶ 263-290 *a todos...libros*: el discurso de Frondoso se basa en una idea que asoma en los satíricos antiguos y modernos: todo en el mundo, incluyendo a los dioses, se mueve por interés. Lope podría inspirarse en algún texto de Luciano de Samosata, del tenor del siguiente: “[los dioses] No hacen nada de lo que hacen, me parece a mí, gratis, sino que les venden las cosas buenas a los hombres, y es posible comprarles a ellos, si viniera al caso, la salud por un ternero, la riqueza por cuatro bueyes, el poder político por cien bueyes, el regresar a Troya de Pilos sano y salvo por nueve toros y el navegar desde Áulide hasta Ilión, por una doncella

No pienso darle nada, supuesto que lo digo, porque a engañarle vengo con este pajarillo.	295
Diga, señor Apolo, el que pasa los ríos, sin mojarse los rayos de sus cabellos lindos, alquimista famoso que, sin mercurios vivos, sabe hacer oro y plata, en los crisoles indios; ¹²⁷	300
el que ve cuanto pasa, pasando los resquicios, mostrando al cielo a Venus con el planeta quinto: ¹²⁸	305
en esta mano tengo cerrado un jilguerillo, ¿es vivo, o muerto acaso?	310
APOLO	
Rústico cabrerizo, en tu imaginación y pensamiento mismo, conforme a mi respuesta, le tienes muerto y vivo: vivo, si digo muerto; muerto, si vivo digo. ¹²⁹	315
FRONDOSO	
¡Vive Júpiter santo, que la verdad me ha dicho! Tomarse con los dioses, temerario delito.	320

de sangre real.” (*Acerca de los sacrificios*, 2, trad. y notas de J. L. Navarro González). Hay otros textos del autor griego que desarrollan estos mismos temas, como *La asamblea de los dioses* y *Menipo*. Las obras de Luciano fueron muy apreciadas en el Renacimiento (especialmente por Erasmo y su círculo), y existen varias traducciones completas latinas y muchas incompletas a lenguas vernáculas, también al español, que Lope conocía con seguridad, como *Diálogos de Luciano, no menos ingeniosos que provechosos* (Lyon, Gryphius, 1550).

¹²⁷ 303-306 *Alquimista...indios*: véase nota a verso 258.

¹²⁸ 307-310 *el que ve...quinto*: alusión al mito según el cual Vulcano, el dios herrero, esposo de Venus, se entera por Helios (identificado con Apolo en este y muchos casos) de que su esposa lo engaña con Marte, el dios de la guerra (quinto planeta, de acuerdo con la teoría de Ptolomeo). Para vengarse, Vulcano teje una red de oro con la que atrapa a los amantes en la cama. Luego llama a todos los dioses, a los que se refiere Lope bajo la metonimia “cielo”, para que contemplen el espectáculo y así castigar con la vergüenza pública de los amantes la afrenta que ha sufrido. (Homero, *Odisea*, VIII, vv. 266 – 366, ed. M. Fernández-Galeano y J. M. Pabón y Ovidio, *Metamorfosis*, VII, vv. 169 – 189).

¹²⁹ 295-320 *No pienso... si vivo digo*: este episodio de la comedia, en que Frondoso lleva a cabo su malicioso e inútil intento de burlar a Apolo, es la dramatización de una fábula esópica, “El hombre y el oráculo” en que la misma actuación y el mismo resultado se atribuye a un “individuo desvergonzado” anónimo (*quidam facinorosus*) que va a interrogar a Apolo en Delfos llevando un pájaro vivo en la mano con intención de preguntar al dios si está vivo o muerto. La fábula lleva el número 36 en el índice de Perry. Puede leerse en latín en *Aesopi Phrygis et aliorum fabulae*, Lyon, Sébastien Gryphius, 1536, p. 58.

APOLO
 Merecieras, Frondoso, 325
 como Júpiter hizo
 a los fieros gigantes,
 fulminarte en castigo;¹³⁰
 o que, como Acteón,¹³¹
 en ciervo convertido, 330
 huyeras de tus perros,
 por árboles y riscos.
 Mas, porque no te atrevas,
 a extranjeros ni amigos,
 parecerás lo que eres.¹³² 335

FRONDOSO
 ¡Qué loco y necio he sido!
 Adorno de los cielos,
 lámpara de los signos,
 corona de los días,
 poeta de los siglos, 340
 medida de los tiempos,
 fitonícida altivo,¹³³

¹³⁰ 326-328 *como Júpiter...castigo*: se refiere a la rebelión de los gigantes, quienes intentaron asaltar el Olimpo montando una sobre otra las montañas, siendo derrotados por Zeus-Júpiter y sepultados bajo ellas (Ovidio, *Metamorfosis*, I, vv. 151 – 162).

¹³¹ 329-332 *Acteón...riscos*: Acteón fue un príncipe tebano que, yendo a cazar por los bosques, llegó por casualidad a la fuente en que Diana se bañaba desnuda. La diosa de la castidad y de la caza castigó su pudor violado convirtiéndolo en ciervo. Tras la metamorfosis, los propios sabuesos de Acteón lo devoraron y erraron cabizbajos en busca de su dueño (Ovidio, *Metamorfosis*, III, vv. 138 – 252). En A se lee “Anteón”, lección que reproducen las ediciones modernas. Corregimos, porque la deformación de este conocido nombre podría ser errata de imprenta.

¹³² 335 *parecerás lo que eres*: como veremos en lo sucesivo, el castigo de Frondoso consiste en la metamorfosis involuntaria de su apariencia en la de diversas fieras y monstruos: elefante, culebra, león, toro y sátiro, sin llegar jamás a una forma estable. Con la brevedad misteriosa propia de su lenguaje oracular (que se observa también en las anteriores respuestas a las consultas de los varios personajes), Apolo le dice que lo castiga haciendo que parezca lo que es. Lo que tal vez quiera decir simplemente que tendrá la apariencia bestial y feroz que conviene a su naturaleza. Apolo podría sugerir más sutilmente que lo convierte en una pura materia, receptáculo de todas las formas y que no posee propiamente ninguna, lo que ya es, en cuanto rústico sin espíritu. Muchos de los mitos ovidianos de carácter trágico evocados en esta comedia terminan con una metamorfosis que atenúa el dolor de la desaparición de alguien mediante su transformación en algo perdurable: constelación, árbol, fuente, flor. Para castigar su pretensión de ser más listo que un dios, Apolo ha vedado a Frondoso una forma definitiva.

¹³³ 342 *Fitonícida*: Apolo dio muerte a la serpiente Pitón, que según una de las versiones del mito nació del limo dejado por el diluvio y que arrasaba la comarca de Delfos, donde establecería el dios su famoso santuario y oráculo (Ovidio, *Metamorfosis*, I, vv. 416 - 451). Lope da su versión del relato ovidiano en su comedia *El Amor enamorado* donde el primer cuadro narra los estragos causados por la serpiente y su muerte a manos de Apolo y se describe así la generación del monstruo:

Entre las fieras hórridas famosa,
 que entre los partos de la tierra estimo
 por la más estupenda y prodigiosa,
 tanto que aun a pintarla no me animo,
 nació Fitón, serpiente venenosa,
 del gran calor del sol y húmido limo,
 tanto que por la parte se corría
 que en su disforme producción tenía.

compás de cielo y tierra
que, desde tu epiciclo,
los miras y gobiernas
desde que Dios te hizo:
ten piedad de Frondoso. 345

APOLO
¡Vete, villano indigno!

FRONDOSO
Voyme, que estás airado.
¡Ay, Júpiter Olímpio, 350
todo se lo perdono
como no sea pollino,
porque animal y necio
es desdichado oficio.

Vase

ATALANTA
Pues he quedado sola con Apolo, 355
quiero saber qué dice a mi deseo,
que en él espero mi remedio sólo.
Dime, supremo autor de cuanto veo,
filósofo divino, sol hermoso,
Délfico, Delio, Cintio y Didimeo,¹³⁴ 360
¿será mi casamiento venturoso?

APOLO
Tarde, Atalanta, y con peligro.

ATALANTA
¿Tarde
y con peligro? ¡Ay, cielo riguroso!,
¡peligro en el casarme! ¡Dios me guarde
de casarme jamás! ¡Triste respuesta 365
que me ha dejado el corazón cobarde!

Ciérrase el oráculo con música

En dura confusión estaba puesta;
no la pienso tener de aquí adelante,
sola quiero vivir en vida honesta.
Porque si de peligro semejante 370

(*El amor enamorado*, Acto I, vv. 269-276, *La vega del Parnaso*, Tomo III, dir. F. Pedraza y P. Conde, pp. 76). La “F” en lugar de la “P” (Fitón en vez de Pitón) ya se da en poetas italianos (“*Quel Fiton che per carte e per inchiostro, / s’ode che fu si orribile e stupendo*”, Ariosto, *Orlando Furioso*, XXVI, 41, ed. L. Caretti) y es muy común entre los españoles contemporáneos de Lope (Véase por ejemplo, Villamediana, *Fábula de Apolo y Dafne*, vv. 145, 181 en *Poesías*, ed. J. F. Ruiz Casanova, pp. 617 y 618).

¹³⁴ 360 *Délfico...Didimeo*: en Delfos, Delos y Dídima se alzaban los principales templos dedicados a Apolo. Cintos es otro nombre de Delos. Los epítetos coquetamente comprimidos en un sonoro endecasílabo aparecen todos en *Epitheta*, f. 34 (véase nota a verso 228).

puedo librarme, no es razón que viva
sujeta a esposo, ni a fingido amante.
Yo pienso, por los montes fugitiva
de los hombres, vivir entre las fieras;
con ellas mansa, con el hombre altiva. 375
No me podrán sus burlas ni sus veras
vencer eternamente, porque venzo
las alas de los vientos más ligeras.
Montes de Arcadia, desde aquí comienzo¹³⁵
(porque del pensamiento que tenía 380
de pretender esposo, me avergüenzo)
a vivir en vosotros. Este día,
ninfas de bosques, prados, selvas, fuentes,
me recibid en vuestra compañía.
Con redes, con ardidés diferentes, 385
los ciervos, osos, jabalíes y gamos,
los toros más selvajes y valientes,
sabré matar, y de sus fuertes ramos
ornar los frontispicios de los templos.
Ninfas de Cintia, ¡vamos juntas, vamos!,¹³⁶ 390
animen mi valor vuestros ejemplos.

Váyanse y salgan Venus y Cupido con su arco y venda

VENUS

Por estas márgenes, hechas
de clavellinas y rosas,
sin cuidado y sin sospechas
podrás matar mariposas, 395
Cupido, con esas flechas.
Blancas, pajizas, doradas,
verde claras y moradas,
con más ojos que un pavón,
andan en esta ocasión, 400
seguras de ser tiradas:
mátame algunas, que quiero
entre rosas del tocado
ponérmelas; porque espero
aquel sangriento soldado¹³⁷ 405

¹³⁵ 379 *Montes de Arcadia*: es la primera vez en que se nombra “Arcadia” como región en que se desarrolla la acción. La localización en Arcadia, región montañosa del Peloponeso, del mito de Venus y Adonis y del de Atalanta e Hipómenes no procede de fuentes clásicas. El lugar que Ovidio asigna al nacimiento de Adonis es Saba, región del Medio Oriente que se situaba en Arabia. El motivo de esta localización (menos geográfica que simbólica) en la comedia de Lope reside principalmente en el ambiente pastoril que rodea las dos intrigas míticas, puesto que Arcadia es el *locus* pastoril por excelencia en la tradición renacentista y en la propia obra de Lope. Un motivo subsidiario obedece a la posible confusión frecuente entre dos personajes de ninfa con rasgos masculinos que se llaman ambas Atalanta: la amada por Hipómenes es, como él, originaria de Beocia; la Atalanta (más famosa) que participa en la caza del jabalí de Calidón y en la expedición de los Argonautas es, en cambio, de Arcadia. Esto es según algunas versiones. Según otras, solo hay una Atalanta, que protagoniza todos esos hechos.

¹³⁶ 390 *Ninfas de Cintia*: es decir, ninfas de Diana, como antes Cintio era su hermano mellizo Apolo.

por cuyas hazañas muero.

Parte, que en el traje humano
quiero verle en esta selva,
primero que Apolo indiano¹³⁸
otra vez a verme vuelva, 410
y yo en la red de Vulcano.¹³⁹

CUPIDO

Donaire, madre, tenéis;
mariposas me decís¹⁴⁰
que mate; pues ¿no sabéis
que muerta por mí vivís 415
de amor del dios que queréis?
¡Linda caza a quien derriba
a la garza más altiva
y al águila más real!¹⁴¹

VENUS

Cuando en vuelo celestial 420
subes de mi esfera arriba,
muestra el poder que engrandeces,
mas, cuando estás en el suelo,
imita lo que pareces.

CUPIDO

Siendo primero que el cielo,¹⁴² 425
¿nombre de niño me ofreces?
¿Háceslo para encubrir
tus años?

¹³⁷ 405 *sangriento soldado*: se refiere a Marte, dios de la guerra y el más célebre de los amantes divinos de Venus: por ello, rival directo de Adonis en la tradición clásica.

¹³⁸ 409 *Apolo indiano*: designa al dios Apolo que vuelve de las Indias donde ha estado en su viaje cotidiano en torno al mundo: lo que supone, puesto que con “indiano” se alude casi siempre a América, una modernización de la figura del dios, muy habitual en Lope de Vega.

¹³⁹ 411 *red de Vulcano*: nueva alusión al adulterio de Venus que intenta castigar su esposo Vulcano (véase nota a los vv. 307 - 310).

¹⁴⁰ 413 *mariposas me decís*: obsérvese que a Psique, la amada de Cupido-Eros, se la representa con alas de mariposa. La historia amorosa, marcada por los celos de Venus por la hermosura de Psique, es relatada en *El asno de oro* por Apuleyo, en los Libros IV, V y VI.

¹⁴¹ 418 - 419 *a la garza más altiva / y al águila más real*: el Amor tiene la capacidad de *derribar* a los personajes de mayor rango: las damas más altivas y los galanes más nobles y formidables, simbolizados respectivamente por la garza y el águila. El amor como caza de altanería o de ceterería es metáfora frecuente en la literatura de la Baja Edad Media y del primer Renacimiento. En España es célebre el texto de Gil Vicente, “Halcón que se atreve / con garza guerrera, / peligros espera [...] la caza de amor / es de altanería” (*Comedia Rubena*, en *Obras de Gil Vicente*, ed. Barreto y Monteiro, II, pp. 48-49) y el de Juan de la Cruz: “En un amoroso lance / y no de esperanza falto / volé tan alto, tan alto / que le di a la caza alcance” (*Poesías Completas*, ed. D. Alonso y E. Galvarriato de Alonso, pp. 41-42).

¹⁴² 425 *siendo primero que el cielo*: la mitología griega habla de dos posibles orígenes de Eros. De acuerdo con Hesíodo, justo después del caos primigenio, aparecieron Gea (la Tierra, y en su seno, el Tártaro) y Eros “el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad de sus pechos” (*Teogonía*, vv. 120-123, trad. A. Pérez y A. Martínez). Eros, hijo de Afrodita, no aparece hasta fechas más tardías. Si nos atenemos a la más antigua genealogía del dios, Eros efectivamente es *primero que el cielo*, es decir, anterior a Urano y a todos los dioses olímpicos.

VENUS

Si mariposas
no es caza que ha de servir
a tu gusto, entre estas rosas 430
tórtolas siento gemir;
ellas y otros pajarillos
te podrán entretener,
o de estos verdes junquillos,
puedes a esta sombra hacer 435
jaulas en que tengas grillos.¹⁴³

CUPIDO

Quien los pone de prisión
al más libre corazón
¿cazará grillos del campo?

VENUS

Palomas blancas que al ampo 440
de la nieve iguales son,
por ser quien mi carro tira,¹⁴⁴
te mandaba no tirar;
ya te doy licencia.

CUPIDO

Admira
que mandes ejecutar 445
flechas de amor, armas de ira
en aves simples, señora,
porque yo a las bravas tiro
donde la fiereza mora.

VENUS

Temerosas liebres miro 450
por estos bosques agora.
Tira alguna, y del pellejo
como Hércules te viste.¹⁴⁵

CUPIDO

Agradézcote el consejo;
niño finalmente hiciste 455

¹⁴³ 436 *jaulas, en que tengas grillos*: diversión para niños, pero también relacionada con lo frívolo y caprichoso. Covarrubias en su *Tesoro* define “andar a caza de grillos” como: “perder el tiempo en procurar cosa, que pareciendo fácil de alcanzar se va de entre las manos, y nunca se cumple nuestro deseo” (Covarrubias, *Tesoro*, art. “grillo”). El episodio de los dos muchachos que riñen por una jaula de grillos en el capítulo LXXIII de la Segunda Parte del *Quijote* sugiere lo pueril y vano del juego (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, ed. Francisco Rico, pp. 1094 – 1095).

¹⁴⁴ 440-442 *Palomas...tira*: en las *Metamorfosis*, cuando Venus deja a Adonis para ir a Chipre, la diosa viaja en un carro tirado por cisnes (X, v. 708). Sin embargo, al referir la apoteosis de Eneas en el Libro XIV, el mismo Ovidio menciona dos palomas uncidas al carro (v. 597).

¹⁴⁵ 452-453 *Tira alguna...Hércules te viste*: el primero de los doce trabajos de Hércules fue matar al león de Nemea, fiera que aterrorizaba a los habitantes de la ciudad del mismo nombre. Obedeciendo al consejo de Atenea, el héroe desolló al león y utilizó su piel impenetrable como armadura. Si siguiera el consejo burlón de su madre, Cupido revestido de las pieles de liebres abatidas con su arco sería un remedo risible de Hércules.

al que es más que el tiempo viejo.¹⁴⁶

Pues ¿no te acuerdas que Apolo,
que de haber muerto a Fitón
se alababa, vencí solo?¹⁴⁷

¿Ignoras tú la opinión
que tengo de polo a polo? 460

¿Es esta la vez primera
que yo te venzo? ¿De mí
te ríes de esa manera?

VENUS

Ya te conozco. ¡Ay de mí! 465

CUPIDO

¡Así me tratas! Espera,
que antes de un hora verás
si mariposas, palomas
o liebres venzo.

Vase

VENUS

Jamás
mis tiernas palabras tomas
como ellas son. ¿Dónde vas? 470

¡Espera, Cupido, advierte!
Fuese y enojado parte;
de su venganza me advierte:
o enamora de otra a Marte
o de su amor me divierte. 475

Como es niño, al fin, Amor
presto se enoja; no sabe
de burlas.

Sale Camila

CAMILA

(¡Con qué rigor
Apolo, a todos süave,
dio respuesta a mi temor! 480

Aconséjame que olvide;
pero ¿qué pastora es esta
que nuestra ribera mide?

¹⁴⁶ 456 *más que el tiempo viejo*: el amor, que en el mito arcaico que recordábamos en la nota al verso 425, fue el primero en aparecer tras el Caos, es visto por ciertos filósofos (desde Empédocles al neoplatonismo) como anterior al mundo y al tiempo, y participante de la eternidad. Por ello el primero de los *Amorum emblemata*, repertorio muy completo de los tópicos amorosos clásicos y modernos, del pintor-poeta erudito Otto Vaenius representa el niño Amor inscrito en el círculo formado por una serpiente que se muerde la cola y con el mote *Amor aeternus*. Sin embargo, en otro emblema del mismo libro, se ve al Tiempo viejo y alado despuntando las alas de Amor (*Amorum emblemata*, pp. 236-237), en composición que inspiró un lienzo de Van Dyck y otros posteriores.

¹⁴⁷ 457-459 *Apolo... vencí solo*: nueva alusión a los mitos de Apolo y Dafne y de la serpiente Pitón. Véanse notas a los versos 251 – 254 y 342.

¡Qué hermosa, qué bien compuesta! 485
¡Qué rayos de amor despide!
Quiérola hablar). Si eres diosa,
perdóname, ninfa hermosa;
mas si eres humana prenda,
haz que de tu boca entienda 490
su enigma dificultosa¹⁴⁸.
¿Eres, dime, de esta sierra
o extranjera?

VENUS
De otra soy.

CAMILA
¿Qué buscas por esta tierra?

VENUS
Buscando mi manso voy¹⁴⁹ 495
que del redil se destierra.
¿Hasle visto, por ventura?

CAMILA
¿Qué señas?

VENUS
Una carlanca¹⁵⁰
y esquila de plata pura.

CAMILA
¿Qué piel?

VENUS
Encarnada¹⁵¹ y 500
con sola una mancha oscura.

¹⁴⁸ 483-491 La apariencia de pastora o ninfa (términos convencionalmente equivalentes en literatura) de que se reviste Venus y la duda de Frondoso que no sabe qué pensar de la divina belleza de esta desconocida se basan por un lado en un detalle del relato de Ovidio, quien refiere que se viste la diosa del amor de Diana cazadora para acompañar a su amante (*Metamorfosis*, X, 535-536: “per iuga, per silvas dumosaque saxa vagatur / fine genus vestem ritu succincta Dianae”) y por otra parte en Virgilio, *Eneida*, I, 314-320, donde Venus se presenta a su hijo Eneas disfrazada con ese mismo atuendo, y con la misma ambigüedad entre lo humano y lo divino.

¹⁴⁹ 495 *Buscando mi manso voy*: el *manso*, es el animal favorito del pastor, que come sal de la mano de su dueño. Suele ser un carnero, pero puede ser también un cordero o una cordera. En Lope simboliza el objeto de amor perdido o robado, que uno busca como Cristo a su oveja perdida, pero en un sentido profano. Es lo que ilustran sus tres sonetos sobre los *mansos*: “Suelta mi manso, mayoral extraño”, “Querido manso mío, que venistes” y “Vireno, aquel mi manso regalado” (*Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, pp. 359, 360 y 858 respectivamente).

¹⁵⁰ 498 *carlanca*: de acuerdo con el *Tesoro de Covarrubias*, las *carlancas* son “unos collares fuertes y armados de puntas que ponen a los perros para poder defender de los lobos, cuando se muerden con ellos, y para contra otros animales, y otros perros”. Sin embargo, Venus no se refiere a un perro sino a una res. No sabemos si era costumbre que el manso o animal favorito llevara también carlanca.

¹⁵¹ 500 encarnada: en A se lee “ençarcada”. Aceptamos la lección de Hartzenbusch, reproducida por los demás editores modernos.

CAMILA
¿Hacia dónde?

VENUS
El remolino
de la frente le cubrió.

CAMILA
Ayer a este monte vino;
pero sospechara yo
que os trajo... 505

VENUS
Ya lo adivino.
Algún amor, decir quieres.

CAMILA
Bien podemos las mujeres
unas con otras hablar.

VENUS
Lo mismo vengo a buscar. 510
Profeta de amores eres
y esto se causa también
de que algún pastor querrás.

CAMILA
Alguno quiero también.

VENUS
¿Merécelo?

CAMILA
Y tanto más 515
que adoro...

VENUS
¿Qué?

CAMILA
su desdén.

VENUS
¿Su desdén adoras?

CAMILA
Sí.

VENUS
¿Tanto merece?

CAMILA

Quisiera
hablarte de espacio aquí.

VENUS
Yo, escucharte.

CAMILA
Pues espera. 520

VENUS
Comienza.

CAMILA
Escúchame

VENUS
Di.

CAMILA
Amor, que a nadie perdona,
porque si pueden sus fuerzas
trastornar el armonía
del cielo, ¿qué hará en la tierra? 525

Como se ve por ejemplo
de Júpiter que, por ellas,
ya fue cisne, ya fue toro,¹⁵²
como sus historias cuentan.
Pues Venus, con ser su madre, 530

mil veces por estas selvas
la vieron seguir pastores,
si Anquises guardaba ovejas.¹⁵³
Diana, con ser tan casta,
bajó de su blanca esfera 535
mil veces al monte Latmo.¹⁵⁴

VENUS
Hartas disculpas son esas.
No digas más; ya sé yo
que tiene amor fuerza extrema.¹⁵⁵

¹⁵² 528 *ya fue cisne, ya fue toro*: para seducir a Leda, Zeus tomó la forma de un cisne (Higino, *Fábulas*, 77: “Leda”, ed. G. Morcillo Expósito). Para atraer a Europa, princesa fenicia, tomó la de un toro blanco. Viendo la mansedumbre del toro, ella montó sobre su lomo y él se adentró en el mar, llegando a Creta (Ovidio, *Metamorfosis*, II, vv. 833 – 875).

¹⁵³ 533 *Anquises*: Hijo de Capis y Temiste, Anquises era un miembro de la familia real troyana. Mientras cuidaba unas vacas en el monte Ida, Afrodita, por influjo de Zeus, se enamoró de él y le salió al encuentro, haciéndose pasar por una princesa frigia. Luego de unirse con Anquises, Afrodita le revela su verdadera identidad, y le declara que tendrán un hijo a quien llamarán Eneas, quien será criado hasta la edad de cinco años por las ninfas, antes de incorporarse a la familia troyana. Anquises murió en Sicilia, durante el periplo que lidera su hijo Eneas, antes de llegar al Lacio (Homero, *Himnos*, a Afrodita, vv. 45 – 294, ed. J. Humbert y Virgilio, *Eneida*, II, 636- 704; III, 655-718, ed. E. de Ochoa).

¹⁵⁴ 536 *al monte Latmo*: en este monte dormía Endimión, rey de Élida y descendiente de Júpiter, cuando Diana, enamorada de él, bajaba a verlo (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 7, 5, ed. M. Rodríguez de Sepúlveda).

¹⁵⁵ 537-539 *Hartas...extrema*: Venus entiende que Camila busca en el ejemplo de los dioses disculpas para su propia inclinación amorosa ilícita o excesiva. Por lo cual, aun concediendo que “tiene amor fuerza extrema”, apenas oculta su impaciencia ante esa enumeración de debilidades divinas. El tópico de los *furta Jovis*, los adulterios de Júpiter, siempre fue polémico: en el sentido de que, ya en la Antigüedad, filósofos y moralistas

CAMILA ¹⁵⁶	
Este, pues, hizo que Mirra,	540
loca, aunque hermosa, doncella,	
amase a su mismo padre;	
pero, teniendo vergüenza,	
se descubrió a un ama suya	
que, temiendo que se diera	545
la muerte, por remedialla,	
llevarla a su padre intenta	
en forma de otra mujer.	
El rey, sin saber quién era,	
ofendió los cielos altos;	550
escondieron las estrellas	
sus rayos de tal maldad;	
pero, la noche postrera,	
un hacha ¹⁵⁷ mandó traer	
para poder conocerla.	555
Apenas la vio Ciniras ¹⁵⁸	
cuando Mirra, con vergüenza	
de su padre y de sí misma,	
huyó por montes y selvas:	
a la tierra de Sabá ¹⁵⁹	560
llegó la triste y en ella	
pidió a los dioses castigo;	
los dioses, porque su ofensa	
pudiese llorar mejor,	
cubriéndola de corteza,	565
en árbol la transformaron	
que aquellas aromas tiernas	
llora que se llaman mirra,	
mirra o lágrimas sabeas.	
Mas, llegado el día del parto	570
bramaba el tronco, que apenas,	
no siendo diosa, Lucina ¹⁶⁰	
podiera entender sus quejas:	

se escandalizaron de ver a los dioses enredados en pasiones demasiado humanas. La idea de que a los mismos dioses les molestaba esa mala fama le pudo venir a Lope de otro conocido relato ovidiano: Minerva se enoja con Aracne, no solo porque la ha desafiado pretendiendo ser mejor tejedora que ella, sino porque ha representado los amores de los dioses por los mortales en la estupenda tela que ha tejido (*Metamorfosis*, V, vv. 5-145).

¹⁵⁶ 540-569 *Este...sabeas*: para la historia de la madre de Adonis relatada por Camila, Lope sigue muy de cerca la narración de Ovidio en el libro X de las *Metamorfosis* (vv. 298-502).

¹⁵⁷ 554 *hacha*: antorcha pequeña.

¹⁵⁸ 556 *Ciniras*: el rey, padre de Mirra, se llama Cinyras en Ovidio. En A se lee Ciniras que es, pues, correcto. Hartenbusch escribe "Cinaras" y lo siguen los demás editores modernos.

¹⁵⁹ 560 *la tierra de Sabá*: lugar que abarcaba el reino del mismo nombre, y que se ubicaba con cierta vaguedad en el sur de la península arábiga (parte de Arabia Saudita y Yemen) y en parte de África (Eritrea y Etiopía). Hay referencias a este país en I Reyes, 10, 1-13 y II Crónicas, 9, 1 – 12; *Corán*, Sura XXVII, 22 – 44. En el mundo griego y luego entre los latinos, Saba o Sabá, situado en la llamada *Arabia Felix*, era país de riqueza fabulosa en oro y en aromas, de donde procedían incienso y mirra (Plinio, *Naturalis Historia*, XII, 33 – 35, trad. H. Rackham). La noticia de que Adonis nació en Sabá procede de Ovidio, *Metamorfosis*, X, vv. 480 – 505.

¹⁶⁰ 572 *Lucina*: diosa que presidía al nacimiento de los niños, a menudo asimilada a Diana.

vino, y sacó un bello niño
que, dándolo a las deesas¹⁶¹ 575
de los ríos, le criaron
con tan alta gentileza,¹⁶²
que no hay náyade en su fuente,
dría en bosque, en monte oreas,
hamadriade por árbol,¹⁶³ 580
que no se pierda por ella.¹⁶⁴
Adonis tiene por nombre;
Amores, mejor dijeran,
porque todos los del mundo
se cifran en su belleza. 585
Una de las que la adoran
yo soy, pero no me quieras
más mal, que, como es tan niño,
que le hablen de amor le pesa.
Despreciando la hermosura, 590
su oficio es cazar las fieras,
mas no ha cazado ninguna
que como su pecho sea.
Mas, ¿para qué te le alabo?
Él mismo a esta fuente llega. 595
Advierte que es basilisco;
pon a tus ojos defensa.¹⁶⁵

Entre Adonis con un venablo, montera y vestido antiguo verde, medias blancas y calzadillos dorados con cintas, y Cupido detrás de él.

ADONIS

Selvas y bosques sombríos,
adonde la Primavera
se baña en cristales fríos 600
y donde la luz primera
dio vida a los ojos míos;
árbol divino sabeo,

¹⁶¹ 575 deesas: en A se lee dehesas, que no tiene sentido. Aceptamos la corrección de Hartzenbusch, que siguen los demás.

¹⁶² 577 *gentileza*: gallardía, buen aire y disposición del cuerpo, bazarria, donaire y garbo (*Autoridades*).

¹⁶³ 578-580 *náyades, drías* (o *dríades*) *oreas* y *hamadriades* formaban parte de las divinidades menores llamadas ninfas. Las *náyades* eran las ninfas de agua dulce (fuentes, manantiales, pozos, etc.), excepto de los ríos, pues en ese caso eran las *oceánidas*. Las *drías* (o *dríades* o *driadas*) y las *hamadriades* eran las divinidades de los árboles. Las *oreas*, más conocidas con el nombre *oreadas*, eran las ninfas de los montes. A todas ellas las invoca Albano cuando quiere suicidarse en la égloga segunda de Garcilaso, uno de los principales hipotextos de nuestra comedia: “Oh náyades, d’aquesta mi ribera / corrientes moradoras; oh napeas, / guarda del verde bosque verdadera [...] ¡Oh hermosas oreadas que, teniendo / el gobierno de selvas y montañas / a caza andáis, por ellas discurriendo!, [...]. ¡Oh dríadas, d’amor hermoso nido, / dulces y graciosísimas doncellas / que a la tarde salís de lo escondido...” (vv. 608-625), en Garcilaso de la Vega, *Obras poéticas y textos en prosa*, ed. B. Morros, pp. 171-172.

¹⁶⁴ 581 *por ella*: por su *gentileza*.

¹⁶⁵ 596-597 *basilisco... defensa*: una de esas serpientes con propiedades aterradoras y fantásticas descritas por Plinio, *Naturalis Historia*, XXIX, 66 y por Lucano, *Farsalia* (vol. 3, libro IX, v. 726 ed. V. J. Herrero). Los autores griegos y romanos que se refirieron a ellas las situaban en regiones áridas e inhóspitas, en especial los desiertos de Libia. La especialidad del basilisco es matar con la vista; la comparación de la dama cuya mirada mata de amor con esta serpiente llegó a formar parte del código de la poesía amorosa.

cárcel de mi triste madre,
por quien agora me veo 605
hijo y nieto de mi padre
y monstró de su deseo;
sabed que en esta ocasión,
sin estimar sus placeres,
que siempre pesares son, 610
aborreced las mujeres
tengo por justo blasón;
como en vuestras espesuras,
bosques de mi tierna edad,
paso las horas seguras, 615
más precio mi libertad
que todas sus hermosuras.¹⁶⁶
Cansado de haber seguido
un corcillo volador
que dejo en el monte herido, 620
para templar el calor,
a vuestra sombra he venido.
Por eso, fuente serena,
cuyas aguas cristalinas,
espejos de Filomena,¹⁶⁷ 625
vuelven diamantes las chinas
y perlas la blanca arena,
perdonad si os enturbiare,
que quiero bañarme en vos
mientras este sol pasare.¹⁶⁸ 630

CUPIDO

Hoy veréis si Amor es dios.
Ya tiro: Venus repare;
que, aunque más mi madre sea,
la tengo de herir de amor.

Tírela una flecha y váyase

VENUS

¿Qué puede ver quien te vea? 635
¡Ay, dios! ¡Qué extraño dolor!

¹⁶⁶ 598-617 Del mismo modo que las jóvenes que consagran su virginidad a Diana, hay adoradores masculinos de esta diosa que rechazan el amor, para dedicarse en exclusiva a la caza. El más famoso es Hipólito, a quien dedican tragedias Eurípides y su imitador Séneca. Lope de Vega confiere aquí a Adonis los rasgos de este hijo de Teseo y de la Amazona, joven cazador bello, casto y misógino. Posiblemente imita el pasaje de la *Fedra* de Séneca que pone en boca de Hipólito elogios de la libertad y de los bosques, contrastados con los falsos placeres urbanos (Séneca, *Fedra*, vv. 483-509) y profesiones de aborrecimiento hacia las mujeres (vv. 566-573).

¹⁶⁷ 625 *Filomena* (o Filomela) era hija de Pandión, rey de Atenas, y hermana de Procne. Fue convertida por los dioses en ruiseñor. Ovidio lo narra extensamente en el libro VI de las *Metamorfosis* (vv. 412 – 674).

¹⁶⁸ 618-630 La silueta de Adonis trazada aquí también recuerda la de la joven Camila, que aborrece el amor y el matrimonio y a la que Garcilaso presenta cansada de seguir un ciervo al que ha herido, buscando refrigerio en una fuente y durmiéndose junto a ella (*Égloga segunda*, vv.720 y ss.)

CAMILA

Los ojos, pastora, emplea
en Adonis con recato.

VENUS

Él es del cielo un retrato,
pero el que adoro es divino.

640

Aparte

(Cupido a vengarse vino;
¡mal hijo, rapaz ingrato!).¹⁶⁹

¿Quieres que yo persuada
a este Adonis, y le diga
tus partes?

CAMILA

Serrana amada,
dile que mi amor obliga
a un monte, a una piedra helada.
¡Mis desatinos le cuenta!

645

VENUS

Entre esos lirios te sienta,
que le voy a hablar.

CAMILA

Los cielos
te libren de amor y celos,
que es el mal que me atormenta.

650

VENUS

¿Cómo te llamas?

CAMILA

Camila.

VENUS

Parte, que le voy a hablar.
Allí me aguarda.

¹⁶⁹ 631-642 *Amor es dios... rapaz ingrato*: que el enamoramiento de Venus sea efecto de la venganza de Cupido es invención de Lope de Vega. En las *Metamorfosis*, Cupido, al acercarse a besar a su madre, involuntariamente la hierde con una de sus flechas (X, vv. 524 – 528). Uno de los medios a que recurrió Lope para dramatizar el relato de Ovidio es la invención de una relación de antagonismo (en modalidad cómica) entre Venus y Cupido. En el relato ovidiano, Cupido apenas interviene, y lo hace manifestando amor a su madre. La interpretación del mito en pintura suele incluir a Cupido ayudando a Venus a detener a Adonis impaciente por ir a cazar; así lo pinta Veronés en su imitación (Augsburgo, Städtische Kunstsammlungen) del famoso cuadro de Tiziano (Prado) donde en cambio se ve a Amor durmiendo a pierna suelta, para sugerir tal vez la saciedad erótica de Adonis; en otro lienzo de Veronés (c. 1580) conservado también en el Prado, que muestra a Adonis durmiendo en el regazo de Venus que lo abanica, Cupido retiene a uno de los perros para que no despierte al joven.

ADONIS

Distila,
viento, de este cedro azahar;¹⁷⁰
tus varias alas afila,

 anima mi sentimiento,
Favonio aromatizado;
Céfiro, a mi voz atento,¹⁷¹
hurta a las flores del prado
de su boca el dulce aliento.

 Mi carcaj, arco y saetas
y venablo pongo aquí,
hierba, en tus manos secretas.

VENUS

Tente.

ADONIS

 ¡Ay, Dios! ¿Quién eres, di?
que mi descanso inquietas?

VENUS

 No huyas, por mil razones;
por mujer, la principal.

ADONIS

Con esto temor me pones.

VENUS

Si fuera mujer mortal
y sujeta a imperfecciones.

ADONIS

 Pues ¿quién eres?

VENUS

 Venus soy,
que sólo a buscarte vengo
de la esfera donde estoy.

¹⁷⁰ Corregimos “azar” en “azahar” porque el primer término no hace sentido aquí. “Azahar” como flor perfumada por antonomasia, o como perfume, es término frecuente en Lope. En una ocasión lo utiliza en paronomasia con “azar”: “Perfuman al aire olores / Y entre hierbas circunstancias / al san Juan cubren diamantes / los arcos fingidas flores / sin las que son sin violencia/ olorosa maravilla, / porque no envidia Sevilla / los jazmines de Valencia. / Mas débense de agradar / más corazones que altares, / pues entre tantos azahares / pienso que me sale azar”. (“Lo cierto por lo dudoso”, *Parte XX de comedias*, f. 32v)

¹⁷¹ 659-660 *Céfiro*: era el dios del viento suave, asociado a la primavera según la mitología griega. *Favonio* es su equivalente latino, y estaba unido al aroma de las flores y plantas. El mito de Adonis y los ritos referentes a su culto tienen relación directa con flores y perfumes: el personaje nace del árbol de la mirra, un perfume muy preciado, y ciertos ritos de Grecia y el Medio Oriente incluían que las muchachas cultivasen en tiestos plantas de vida efímera para ofrecerlas, junto con perfumes, a simulacros de Adonis muerto, según testimonios varios referidos a las Adonías celebradas en Atenas a principios del verano, y en Alejandría, en fiesta descrita por Teócrito (“Las Siracusanas”, *Idilios XV*). Véase Detienne 1972.

ADONIS

Respeto a tu nombre tengo;
mil alabanzas te doy;
y, en sacrificio, señora,
la voluntad, que jamás
rendí a mujer.

VENUS

Desde agora 680
sabrás qué es amor, sabrás
querer bien a quien te adora.

ADONIS

¿Qué es amor?

VENUS

¿Amor...? Deseo.

ADONIS

¿De qué?

VENUS

de lo que es hermoso.¹⁷²

ADONIS

Luego querré lo que veo. 685

VENUS

Si te agrada.

ADONIS

Eso es forzoso.

VENUS

Por tu condición lo creo.

ADONIS

Cuéntame de amor mil males;
pónenme temor.

VENUS

Amor 690
es falso entre los mortales;
no se entiende ese rigor
con los dioses celestiales.

ADONIS

¹⁷² 683 – 684 *¿Qué es Amor?... es hermoso*: esta definición de Amor, de origen platónico, suele ser el punto de partida de la filografía (tratados y otros escritos que recogen doctrina sobre el amor) renacentista, tal como la elaboran Ficino, Castiglione y Bembo, seguidos por otros muchos. La recoge, por ejemplo, Cervantes en el discurso de Lenio contra el amor (*La Galatea*, en *Obras Completas, IV*, ed. M. Arroyo, IV, pp. 215 - 226), donde se distingue el amor de la belleza corpórea e incorpórea y se condena el primero.

Antes, la misma razón
me da a entender tu mudanza.

VENUS

Los dioses nunca lo son.

695

ADONIS

¿Luego en humana esperanza
hay divina posesión?

VENUS

Cuando la humana hermosura
el cielo baja a la tierra,
¿qué posesión más segura?

700

ADONIS

Dicen que el dios de la guerra
o la tiene o la procura.

Pues, si amas a Marte, en parte
mujer humana te veo.

VENUS

Bien dices que quiero a Marte,
no porque a Marte deseo,
sino porque quiero amarte¹⁷³.

705

Ya no quiero aquel soldado
que mi celoso marido
ha puesto en tanto cuidado.

710

ADONIS

¿En tanto amor tanto olvido?

VENUS

No es amor gusto acabado.

ADONIS

¿Si la memoria te vuelve
y de tu pasada historia
tantos amores revuelve?

715

VENUS

¿Y si olvidó la memoria,
quien a olvidarse resuelve?

ADONIS

Yo, Venus, soy un mancebo
de la manera que ves;
a competir no me atrevo,
aunque licencia me des,

720

¹⁷³ 707 *amarte*: así en A. En Har se lee a–marte y los demás lo siguen. No nos parece necesario recalcar de ese modo el retruécano.

ni con Marte ni con Febo.

Que cuando el fuego consumas,
de las cenizas secretas
saldrá, cuando más presumas, 725
en oyendo las trompetas
y en viendo brillar las plumas.¹⁷⁴

Veo tus ojos divinos
llenos de sol: veo dos cielos;
pero ya son adivinos 730
los míos, que por tus celos
vengo a llorar desatinos.

Tu talle, tu bizarría
y tu deidad, de que arguyo
mi dicha con osadía, 735
me fuerzan a ser más tuyo
que tu pretendes ser mía.

Pero si Febo, si Marte,
celosos de mí...

VENUS

Detente:
¿qué es ofenderte, ni darte 740
disgusto?

ADONIS

¿Febo luciente
no ha de hallarme en cualquier parte?
¿Marte no puede también
matarme con tantas armas?

VENUS

No, mis ojos; no, mi bien; 745
y en vano, Adonis, te armas,
contra amor, de ese desdén;

que así en el alma guardarte
y en mis ojos esconderte,
sabrás el gusto de gozarte, 750
que ni Febo pueda verte
ni Marte pueda matarte.

Vencido me ha tu hermosura;
sí te igualo al ser que soy,
¿pagarasme?¹⁷⁵

¹⁷⁴ 723-727 *fuego...plumas*: tópico sobre la pasión reprimida o el amor olvidado, que pueden resurgir de sus cenizas. Adonis teme que el son de las trompetas y el brillo de las plumas, que señalan la guerra y las galas del soldado, hagan revivir en la diosa su antiguo amor por Marte. Es posible que la imagen de una pasión que despierta a son de trompeta le haya sido sugerida a Lope de Vega por la historia de Aquiles, a quien su madre Tetis oculta con traje femenino, para que no vaya a la guerra de Troya donde se vaticina que morirá. Ulises, que sabe que la ciudad de Troya no caerá sin la ayuda de Aquiles, disfrazado de mercader, visita a las hijas de Licómedes, entre las cuales se oculta el héroe, y despliega su mercancía: joyas, ricas telas y armas. Al sonar una trompeta en el momento oportuno, Aquiles agarra la espada con un ademán viril que lo delata (Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, vv. 162-170; Estacio, *Aquileide* II, 382 ss.). Lo de la segunda parte de esta nota me parece que es ir demasiado lejos. Yo no lo pondría.

ADONIS

Está segura.

755

VENUS

Adonis, a Chipre voy;
fíame la nieve pura
de esa blanca hermosa mano.

ADONIS

Dichoso el mortal que vino,
desde el ser humilde humano,
a merecer el divino
de tu valor soberano.

760

Pónganse los dos en un carro que se verá en una nube, y desaparezcalos con música en diciendo lo que se sigue

VENUS

Tu puedes honrar el suelo;
palomas, alzá el vuelo.

ADONIS

No querría ser Faetón¹⁷⁶
y caer por ambición,
hecho pedazos, del cielo.

765

Fin del primer acto

¹⁷⁵ 755 *¿pagarame?:* pagar al que ama significa corresponder a su amor.

¹⁷⁶ 765-767 *Faetón...del cielo:* Faetón era el hijo de Helios, confundido con Apolo-Febo. Éste pidió a su padre que lo dejase sustituirlo por un día en su papel de auriga del carro solar. El dios intentó disuadirlo pero finalmente, prisionero de su propio juramento, accedió a la demanda de su hijo. Mientras conducía Faetón el carro, se dejó vencer por la violencia de los caballos y por el pánico, desencadenando un verdadero cataclismo cósmico. Para evitar la total destrucción de la tierra, Zeus tuvo que intervenir, derribando el carro con un rayo y provocando la muerte del joven temerario, quien se ahogó en el río Eridano (Po). (Ovidio, *Metamorfosis*, I, vv. 747 – 779, y II, vv. 1 – 400).

Villamediana, Conde de, *Fábula de Apolo y Dafne*, en *Poesías*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid, 1990.

Villegas, Alonso de, *Fructus sanctorum y quinta parte del Flossanctorum*, ed. J. L. Canet, Lemir, Valencia, 1988.

Virgilio, *Eneida*, ed. E. de Ochoa, El Aleph, Madrid, 2000.

———, *Oeuvres complètes*, ed. J. Dion y P. Heuzé, Gallimard, Paris, 2015.

———, *Las Geórgicas*, ed. P. Conde Parrado, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2014.

Virués, Cristóbal de, *La gran Semíramos*, ed. A. Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2003.

Vitoria, fray Baltasar de, *Segunda parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Imprenta Real, Madrid, 1657. Reproduce los preliminares de la primera edición de 1620.

Vosters, Simon A, “Lope de Vega y Juan Ravisio Téxtor. Nuevos datos”, *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 785-817.

Xénophon, *l'Art de la chasse*, ed. E. Delebecque, Les Belles Lettres, Paris, 1970.

Zeiller Jacques, “Vénus et Rome. Aspects successifs de la religion romaine de Vénus” [Robert Schilling. *La religion romaine de Vénus*. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. CLXXVIII)], *Journal des savants* (1956), pp. 68-77.

Zugasti, Miguel, “Lope de Vega y la comedia genealógica”, *Tintas. Quaderni de letteratura iberiche e iberoamericane* 3 (2013), pp. 23-44.

ACTO SEGUNDO

Entren Hipómenes, mancebo muy galán, y Tebandro

TEBANDRO

Deja, por Dios, la caza;
sepamos qué es aquesto.

HIPÓMENES

En confusión me ha puesto 770
ver la campaña y plaza
de este bosque sagrado
de tan diversas gentes coronado.

Las mudas soledades,
de los pastores nido, 775
imitan en rüido
las confusas ciudades,
y a sus varios oficios
los árboles se vuelven edificios.¹⁷⁷

TEBANDRO

El que va navegando 780
el Norte va siguiendo.

¿Quién ignora, leyendo?

¿Quién mira, preguntando?¹⁷⁸

Pregunta, si te admiras,
y no te admirarás de lo que miras. 785

HIPÓMENES

Aquí vienen pastores:
Tebandro, preguntemos
qué gente es la que vemos.

Entren Menandro y Timbreo

MENANDRO

¡Qué triste fin de amores!

¹⁷⁷ 770-779 *En confusión...edificios*: la primera intervención de un “galán” desconocido, puesto que se trata de un nuevo personaje, nos informa enseguida de que es un cazador extranjero recién llegado a un paraje en el que pronto se reconocerá el escenario del acto primero: este lugar silvestre está marcado por la presencia de un templo al que acuden peregrinos. A pesar de estar en un *bosque sagrado*, la afluencia al templo es tal que al cazador forastero le da la impresión de estar en una *plaza*, lugar eminentemente urbano (“[un] lugar ancho y espacioso dentro del poblado, donde se venden los mantenimientos, y se tiene el trato común de los vecinos y comarcanos, y donde se celebran ferias, mercados y fiestas públicas”, *Autoridades*). Al mancebo le intriga encontrar en un paraje arcádico un ajetreo semejante al que se ve en una populosa ciudad.

¹⁷⁸ 780-783 *El que va...preguntando*: Hemos conservado los signos interrogativos de la *princeps* (presentes en los cuatro ejemplares consultados) aunque los editores modernos, desde Hartzenbusch, han interpretado los versos 782 y 783 como ejemplificación de la sentencia que precede y que puede entenderse en un sentido alegórico y general: “El que va navegando / el Norte va siguiendo; / quien ignora, leyendo; / quien mira, preguntando”. Esta lectura no es imposible aunque sí bastante violenta. Según nuestra interpretación, los dos versos contienen interrogaciones retóricas y quieren decir algo como: ‘nadie se queda en la ignorancia si lee, ni en el asombro si pregunta. Por lo tanto, pregunta y dejarás de ignorar y de extrañarte’.

¡Oh, míseros amantes!

790

TIMBREO

¡Ay, Menandro, pues amas, no te espantes!

HIPÓMENES

Pastores de este monte, selva y prado,
¿qué suceso ha causado aquesta junta?

MENANDRO

Bien muestra esa pregunta ser su dueño¹⁷⁹
no de aqueste pequeño monte.

795

HIPÓMENES

Vivo

donde su extremo altivo alcanza apenas:
ver las campañas llenas de mil gentes,
de partes diferentes, nos admira.

MENANDRO

Toda la que se mira en este prado
sabed que se ha juntado a la carrera,
que nunca a Dios pluguiera se inventara.
¿De la hermosura rara nunca oístes
de Atalanta, o supistes este nombre?

800

HIPÓMENES

No es justo que te asombre esta ignorancia
si miras la distancia de la tierra
nuestra, que este mar cierra.¹⁸⁰

805

MENANDRO

Estad atentos.

Con dulces pensamientos de casarse,
Atalanta a informarse al templo vino
de Apolo, y el divino dios febeo¹⁸¹
respondió a su deseo que se guarde;
que con peligro y tarde casaría.
Ella, desde este día, por el monte
que todo este horizonte muestra en torno,

810

¹⁷⁹ 794 *ser su dueño*: en un sentido más amplio que el actual, *dueño* es el sujeto de un predicado cualquiera. En este caso, *dueño* de la pregunta es quien la formula. La pregunta muestra que Hipómenes es extranjero.

¹⁸⁰ 805-806 *la distancia...cierra*: Ovidio localiza en Onquesto la corte del rey padre de Hipómenes (*Metamorfosis*, X, 605): en griego Ογγηστός, santuario de Poseidón-Neptuno situado en Beocia, rodeado de un bosque sagrado según Homero (*Iliada*, II, 506) y Pausanias (*Descripción de Grecia*, IX, 26, 5). Lo que sabía Lope al respecto o recordaba en el momento de la escritura es difícil de determinar, puesto que deja la mayor vaguedad la geografía de su fábula. Quiere hacer notar que la tierra de Hipómenes (¿Beocia?) está separada del lugar donde transcurre la acción del drama (Arcadia) por una distancia considerable que incluye un brazo de mar.

¹⁸¹ 808-810 *Atalanta...deseo*: la presencia de Menandro y Timbreo como interlocutores del joven cazador y de su acompañante, funciona como conector entre este acto y el anterior. La referencia al oráculo oído por Atalanta y al “templo” confirman que nos encontramos en el mismo lugar.

con varonil adorno entretenida
pasaba honesta vida descuidada. 815
Mas, siendo deseada su hermosura,
que esta no está segura, aun entre fieras,
pensó de mil maneras esconderse
y vino a resolverse que al fin fuese
de aquel que la venciese.

HIPÓMENES
¿En qué? ¿En la lucha 820
o en el tirar?

MENANDRO
Escucha, es tan ligera
que al viento en la carrera se adelanta.
Quiso, pues, Atalanta que corriesen
los que la pretendiesen y, rendida,
entregarse vencida al vitorioso. 825
¡Oh, caso lastimoso, que al vencido
que le cueste ha querido la cabeza!
Y es tal su ligereza, que los cuellos
de mil mancebos bellos han regado
con su sangre este prado.

HIPÓMENES
¿Qué me cuentas?¹⁸² 830

MENANDRO
Lo que verás, si intentas la aventura.

HIPÓMENES
Por mortal hermosura, al fin prestada,
flor, sombra, viento, nada, ¿hay algún loco¹⁸³
que se estime en tan poco?

TIMBRIO
Si la vieras,
yo sé que no dijeras lo que dices. 835

TEBANDRO

¹⁸² 830 *¿Qué me cuentas?*: Hipómenes se escandaliza y se burla de los que arriesgan su vida pretendiendo a Atalanta, actitud que ya caracterizaba al personaje de Ovidio. La historia que dramatiza Lope en toda esta secuencia sigue fielmente el relato de las *Metamorfosis*, X, vv. 560 – 707.

¹⁸³ 832-834 *Por mortal hermosura... tan poco*: versos donde se reconocen las imágenes tópicas para ponderar el carácter efímero de la belleza. Utiliza Lope, comprimida en un verso, una enumeración descendente, que va desde lo concreto y vital (*flor*) hasta la inexistencia (*nada*) pasando por lo inaprensible (*sombra*) y lo invisible (*viento*). Recuerda el célebre soneto de Góngora *Mientras por competir con tu cabello...*, con su memorable último verso: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (Góngora, *Poesía*, ed. A. Carreira). El soneto es indudablemente anterior a la comedia (lo fecha Chacón en 1582 y pudo llegar a manos de Lope en manuscrito, no impreso, porque apareció por primera vez en *Flores de poetas ilustres*, de 1605). De la fugacidad de la belleza “mortal”, Hipómenes no concluye, como los autores de sonetos dirigidos a una dama poco dispuesta a conceder sus favores, que urge gozar de la juventud antes que sea demasiado tarde (*Carpe diem*), sino lo poco que vale la hermosura y lo insensato de arriesgar la vida por su conquista.

Por más que solemnices su hermosura,
la vida es gran locura aventuralla.

HIPÓMENES

No diera por gozalla en casamiento
un cabello. ¡Oh, qué cuento tan donoso!

MENANDRO

Si de su cuerpo hermoso y rostro vieras
el milagro, dijeras lo contrario. 840

HIPÓMENES

Sé que el pincel es vario en la belleza.

TIMBRIO

A la naturaleza misma espanta.

HIPÓMENES

Mi vida es mi Atalanta, Dios me guarde;¹⁸⁴
pues no soy muy cobarde, que las fieras
de este monte, y riberas de este río
saben el brazo mío. 845

TIMBRIO

Laureada¹⁸⁵
de flores viene honrada y vitoriosa
la bella ninfa hermosa.

HIPÓMENES

Habrá vencido
algún necio atrevido su hermosura. 850

TIMBRIO

Morir tienen por dicha.

HIPÓMENES

¡Qué locura!

Salgan ninfas y pastores con instrumentos y Atalanta detrás con una guirnalda de flores

MÚSICA

Triunfa la hermosura,

¹⁸⁴ 844-845 *Mi vida...cobarde*: vale para mí más mi vida que todas las Atalantas del mundo, que las más bellas muchachas. Esa actitud fría y cauta podría pasar por más digna de un lacayo gracioso que de un príncipe, por lo que el galán añade enseguida: “pues no soy muy cobarde”. Hipómenes no es un personaje de condición baja, preocupado sólo por las propias seguridad y comodidad y que no aspira a nada más alto: su indiferencia se explica por su condición de cazador (al igual que le ocurre a la misma Atalanta), que permite asimilarlo al tipo de Hipólito, hijo de Teseo y de la amazona Antíope, un joven y puro atleta, consagrado a Diana y hostil a las mujeres, que mencionamos en nota a los versos 598-617. Sobre este conocido modelo esboza Ovidio al personaje de Hipómenes, y Lope amplía el bosquejo, que también le sirve para caracterizar a Adonis.

¹⁸⁵ 847 *Laureada*: cubierta de una corona de laureles, insignia de victoria, y por generalización de cualquier corona vegetal o floral.

vence Atalanta;
lo que cuesta se estima,
¡viva quien mata! 855

No estiman los hombres
las empresas llanas;
todo lo que es fácil
como fácil pasa.
Las dificultades 860
merecen almas;
lo que cuesta se estima,
¡viva quien mata!

Siendo la hermosura
prenda tan alta, 865
por culpa del dueño,¹⁸⁶
no es estimada.
Atalanta sola
supo estimarla;
lo que cuesta se estima, 870
¡viva quien mata!

MENANDRO
¿Qué te parece?

HIPÓMENES
No sé
cómo te diga, pastor,
lo que en sus ojos miré.

TIMBREO
¿Qué sientes?

HIPÓMENES
Muerdo de amor; 875
rayo en mis sentidos fue.¹⁸⁷
¡Con qué brevedad entró
por el más noble sentido¹⁸⁸
al alma que me abrasó!

TEBANDRO
¿Qué dices?

HIPÓMENES
¡Que estoy perdido! 880
Otro soy, que no soy yo.

¹⁸⁶ 864-867 *Siendo la hermosura...estimada*: las mujeres hermosas deben estimar la hermosura de la que son “dueño”, es decir, no concederla fácilmente a los que la desean, bajo pena de que esta “prenda tan alta” no sea “estimada”. El himno razona la concepción reinante en la poesía lírica de que la dama hermosa por excelencia debe ser fría hasta la crueldad, siendo en este sentido Atalanta un personaje ejemplar.

¹⁸⁷ 876 *rayo en mis sentidos*: el “rayo” es metáfora frecuente de lo súbito y terrible del enamoramiento, al igual que la flecha. Véase Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*: “porque al principio nace el amor de un rayo de los ojos, el cual rayo tiene semejanza de saeta” (ed. I. Pepe y J.M. Reyes, p. 324).

¹⁸⁸ 878 *el más noble sentido*: la vista.

<p>¡Cuán en vano me espantaba de aquel que por tu belleza una vida aventuraba! Cifra de naturaleza donde su poder se acaba,¹⁸⁹ que mil vidas que tuviera, todas por ti las perdiera. Tebandro, yo he de correr.</p>	885
<p>TEBANDRO ¿Búrlaste?</p>	
<p>HIPÓMENES Burlé sin ver¹⁹⁰ lo que vi, que nunca viera. ¡Ay de mí! ¿Por qué dilato poner en ejecución lo que ya en el alma trato?</p>	890
<p>TEBANDRO ¿Por tan liviana ocasión eres a tu vida ingrato? Detente, no digas nada a esta mujer, si es mujer cosa tan fiera y helada.</p>	895
<p>HIPÓMENES ¿Si la pudiese vencer?</p>	900
<p>TEBANDRO Esa esperanza engañada todo este campo ha teñido de sangre de mil que han sido como tú; mas ¡Dios te guarde!</p>	
<p>HIPÓMENES ¿Y seré yo más cobarde si es mi amor más atrevido? Si alguno la ha de vencer, ¡ay, cielos!, ¿no puede ser que sea yo? ¿Qué me acobardo?</p>	905
<p>ATALANTA ¡Qué mancebo tan gallardo!</p>	910
<p>HIPÓMENES</p>	

¹⁸⁹ 885 *Cifra de naturaleza*: este elogio de la belleza de Atalanta como “cifra”, suma abreviada y concentrada de los poderes de la naturaleza, es eco del más amplio que hacía Timbreo al principio de la obra a propósito de Camila (véase nota al verso 50).

¹⁹⁰ 890 *burlé*: significa en este caso hablar en burlas, con desdén e ironía, como lo hizo Hipómenes con los pretendientes de Atalanta antes de verla.

¡Qué más que humana mujer!

ATALANTA *Aparte*

(¡Oh, cuánto me pesaría
que a pretenderme viniese!)

HIPÓMENES

(¡Ay, si la llamase mía!)

ATALANTA

(¡Ay, si la muerte le diese,
y qué lástima sería!) 915

HIPÓMENES

(De la sentencia el rigor
me hiela, abrásame amor;
temor me está deteniendo;
pero amor me está diciendo
que me dará su favor).¹⁹¹ 920

ATALANTA

(De cuantos mancebos vi
ninguno así me agradó;
¡nunca yo le agrade así!
¡Que aunque más le quiera yo,
él jamás me quiera a mí! 925

¿Quién ha visto no querer,
el que quiere, ser querido?
Pues en mí se viene a ver
porque ha de morir vencido
y no he de ser su mujer. 930

Pues dejarme vencer yo
y perder mi honor, ¡no puedo!)

HIPÓMENES

(Si amor se determinó,
¿por qué me detienes, miedo?
Nunca quien amó temió. 935

¿Quiero? Sí. ¿Pues cómo temo?
¿Temo? No. ¿Pues en qué cosa
reparo, si en el extremo
de esta luz soy mariposa
y a cada vuelta me quemó?).¹⁹² 940

¹⁹¹ 917-921 *De la sentencia el rigor / me hiela, abrásame amor*: Nuevamente Lope contrapone el hielo al fuego, el temor al amor, como lo hizo cuando Tebandro describía sus sentimientos respecto a Camila. Véase nota al verso 55.

¹⁹² 940-941 *de esta luz... me quemó*: la mariposa es una de las imágenes tópicas que expresan la temeridad suicida del joven enamorado. Suele señalarse su origen en los sonetos XIX y CXLI del *Canzoniere*. Observemos que Covarrubias define “mariposa” en su *Tesoro* registrando su aplicación alegórica al caso de los enamorados: “Es un animalito que se cuenta entre los gusanitos alados, el más imbécil de todos los que puede haber. Este tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema”. Y continúa: “Esto mismo les acontece a los mancebos livianos, que no miran más que la luz y el

Oh, tú, que en belleza igualas el Sol, de su luz vestida, que por los ojos exhalas, ¡llévame también la vida donde me quemas las alas!	945
Doncella hermosa o deidad divina, que en sombra humana disfrazas tu claridad, a tu vista soberana se presenta mi humildad.	950
El premio de tu hermosura, me anima a perder la vida, que por el bien que procura es más inmortal, perdida, que la del alma, segura.	955
Si te venzo y te poseo, no porque eres celestial, desprecies mi buen deseo, que soy, aunque soy mortal, hijo del rey Megareo. ¹⁹³	960
De mi amor me maravillo cómo aspira a tanta gloria; mas ya vencido, me humillo: corramos, tú a la victoria y yo, señora, al cuchillo.	965
ATALANTA	
Mancebo, cualquier que seas, gran lástima tengo en ver que a ti mismo no te veas, pues, pudiéndote querer, otra hermosura deseas.	970
Si no te dueles de ti, ten de tus padres dolor, que ya veo desde aquí la fuerza de su rigor por el que me das a mí.	975
Si es mostrar que amor me tienes, yo le creo, sin probar el ánimo con que vienes.	
HIPÓMENES	
Con mostrarme ese pesar	980

resplandor de la mujer para aficionarse a ella: y cuando se han acercado demasiado se queman las alas, y pierden la vida”.

¹⁹³ 961 *hijo del rey Megareo*: para mostrarle a Atalanta que es pretendiente digno de ella, Hipómenes invoca su estirpe divina. Según Ovidio, Hipómenes era hijo de Megareo de Onquesto, quien a su vez era nieto de Neptuno: “Namque mihi genitor Megareus Onchestius, illi / est Neptunus avus...”: “porque es mi padre Megareo de Onquesto, él tiene por abuelo a Neptuno...” (*Metamorfosis*, X, vv. 605 – 606). Bajo esta revelación de su origen, cobra sentido la respuesta que da Hipómenes a Menandro cuando éste le pregunta si había oído hablar de Atalanta. “No es justo que te asombre esta ignorancia / si miras la distancia de la tierra / nuestra, que este mar cierra” (vv. 804 – 806).

más me animas que detienes.

Si primero que supiese
que te agradaba, te di
el corazón, no te pese
de que quien te agrada a ti 985
lo que le has dado te diese.¹⁹⁴

Yo no hay remedio. Más quiero,
que vivir sin ti, morir;
si de amor por verte muero,
¿qué más morir que vivir 990
adonde la muerte espero?¹⁹⁵

Corramos, y los despojos
goza, y no te cause enojos;
que yo gusto, y justo es,
de que mates con los pies 995
lo que abrasas con los ojos.

ATALANTA

(¡Que sea tan desdichada
y de tan contraria suerte
que de lo que más me agrada,
para su temprana muerte, 1000
sea mi hermosura espada!)

Vete, mancebo, y no quieras
pagarme mal este amor.
Mira que la muerte esperas.

HIPÓMENES

Yo he de morir.

ATALANTA

¡Qué dolor! 1005
¡Qué mal tu edad consideras!

HIPÓMENES

Acaba ya.

ATALANTA

Yo no quiero.

HIPÓMENES

Jüeces, ¿o es ley, o no?.¹⁹⁶

¹⁹⁴ 986 *lo que le has dado te diese*: se refiere a su corazón. Tal vez Hipómenes confiesa que no tenía corazón antes de contemplar a Atalanta –de ahí la severidad de sus juicios hacia los pretendientes de la ninfa al comienzo del acto– y que en ese sentido ella le ha dado el corazón que ahora tiene. Podría ser también una declaración velada de que ha entendido que Atalanta está enamorada de él (ella le ha dado su corazón) y el razonamiento sería: puesto que te di el corazón antes de saber que me ibas a dar el tuyo, con más razón ahora que lo sé.

¹⁹⁵ 987-991 *ya no hay...la muerte espero*: la estrofa se basa en la muy común paradoja de una vida sin el amado que no es sino muerte.

¹⁹⁶ 1007-1008. En A y en las ediciones modernas, “júeces” forma parte de la frase de Atalanta y el verso está repartido entre los dos personajes. Ella dice, “Yo no quiero, / júeces” y él : “¿O es ley o no? . Como no son raros los errores de imprenta sobre la localización del cambio de interlocutor, suponemos que lo ha habido en

MENANDRO

Ley es.

HIPÓMENES

Pues si es ley, ¿qué espero?

(Vencida se confesó)

1010

ATALANTA

(Hoy le doy la muerte, hoy muero).

HIPÓMENES

¿Qué respondes?

ATALANTA

Que a correr
vamos, pues quieres morir.

HIPÓMENES

Ve adelante.

ATALANTA

¿Qué has de hacer?

HIPÓMENES

Mi persona prevenir.

1015

ATALANTA

¡Cielos, dejalde vencer!

Todos se vayan y quede Hipómenes

HIPÓMENES

Ya parte a la carrera;
ya, con pecho brioso,
desnuda el cuerpo hermoso
para quedar ligera;
ya bulle, con los velos
enamorado, el aire;
¡qué gracia, qué donaire!
de todos tengo celos.

1020

Oh ¡quién cegar pudiera
a cuantos han mirado
el cuerpo delicado

1025

este caso, y que “Jueces” es dicho por Hipómenes. Como Atalanta se niega a concederle la carrera (“Yo no quiero”), Hipómenes apela a los jueces pidiéndoles que confirmen que según la ley a la que ella se ha obligado, tiene que aceptar el certamen con cualquier pretendiente que acepte las condiciones estipuladas, el casamiento si gana y la muerte si pierde (la historia no tiene sentido de otro modo). Es lógico que la interpelación a los jueces (de los que no se ha hablado todavía) y la invocación de la ley estén en boca del mismo personaje, el que quiere forzar la voluntad del otro. En nombre de los jueces, Menandro confirma que “es ley” para la ninfa aceptar el desafío.

de aquella hermosa fiera! Deidades de los cielos, debeis de reír, que estoy para morir y me muero de celos. No dirá Amor, si advierte lo que estoy esperando que voy de espacio amando, ¹⁹⁷ pues corro hasta mi muerte.	1030
De morir no me pesa, que si vencer deseo, es por el bien que veo de tan gloriosa empresa.	1040
Venus, reina divina, de amor estrella pura que al Sol por su hermosura su rayo siempre inclina, ¹⁹⁸ soberano planeta, que amor al hombre influyes, tú que de ingratos huyes, mi ruego humilde aceta.	1045
Dos palomas ofrezco, de oliva coronadas, a tus aras sagradas, ¹⁹⁹ si tanto bien merezco.	1050
De mis años te duele y de mi padre anciano, que no me queda hermano ²⁰⁰ que su vejez consuele.	1055
Si amaste, Venus bella, mira la pena mía, y en este mar me guía como divina estrella. ²⁰¹	1060

Baje de un cielo que estará hecho una nube cerrada y ábrase a la mitad con música, saliendo de ella muchos pajarillos, y véase Venus dentro con algunos Cupidillos pintados, o de bulto, y diga²⁰²

¹⁹⁷ 1035 *de espacio*: despacio, lento.

¹⁹⁸ 1041-1044 *Venus...inclina*: interpretación poética, con probables antecedentes clásicos o renacentistas de un fenómeno astronómico. Se ve el planeta Venus durante unas horas cuando el sol amanece o se pone: como si la hermosura de la estrella (confundida poéticamente con la de la diosa) inclinase (en un sentido equívoco entre astronomía y sentimientos) los rayos del sol.

¹⁹⁹ 1050-1051 *de oliva coronadas, / a tus aras sagradas*: Así en A. Har intervierte los dos versos, obteniendo una variante adiafora. Lo copia Men y de ahí Ol.

²⁰⁰ 1055 *que no me queda hermano*: de acuerdo con lo registrado por Pausanias, en texto que Lope podía conocer directamente o a través de algún mitógrafo, los otros hijos de Megareo, Evipo y Timalco, murieron antes que su padre (*Descripción de Grecia*, I, 41, vv. 1-5).

²⁰¹ 1059-1060 *mar...divina estrella*: los versos recuerdan el título que solía darse a la Virgen María: *Stella Maris*, ya en la Edad Media, para invocarla como guía del cristiano en momentos difíciles, así como la estrella guía a los navegantes. Calderón lo emplea en el auto *A María el corazón*: “PEREGRINO: Ave, estrella de la mar, / Madre de Dios soberana. MÚSICA: Ave, maris stella, / Dei mater alma.” (ed. I. Arellano, vv. 1478-1479). La plegaria dirigida por Hipómenes a Venus se une a otras escenas de esta obra en que es posible aparecen rasgos comunes entre la diosa y la Virgen María, como aquellas en que asoma su faceta maternal, tanto hacia Cupido como hacia Adonis (véanse las páginas 38 y 39 del prólogo).

VENUS

Hipómenes, yo vengo enternecida
de tus ruegos y lástimas, y quiero
darte favor y remediar tu vida
con una industria en que tu bien espero.

Atalanta no puede ser vencida 1065
porque el viento veloz no es tan ligero:
sobre los trigos, con destreza extraña
camina sin doblar la débil caña.²⁰³

Pero con estas tres manzanas de oro,
así la vencerás en la carrera: 1070
en viendo la ventaja, su decoro
descompondrás echando la primera;
si ves que la codicia del tesoro
la vence, la segunda y la tercera
podrás echar, que mientras va por ellas, 1075
podrás dejar atrás sus plantas bellas.

Con esto al palio llegarás primero,
gozando el premio que mil vidas cuesta.

HIPÓMENES

Reina de las estrellas, y lucero
que aposentas al Sol cuando se acuesta, 1080
madre de amor, retrato verdadero
de la piedad, los cielos hagan fiesta
a tu nombre divino, y los amores
siembren sobre la tierra oliva y flores.

Por ti vive la paz, por ti se aumenta 1085
y propaga el linaje de los hombres;
el ave vuela, el árbol se sustenta,
hasta las fieras de temidos nombres...²⁰⁴

²⁰² 1060 *Acot.*: la didascalía indica que la comedia fue pensada para un teatro cortesano, provisto de medios de que no disponían generalmente los corrales. La inspiración de la “apariencia”, que muestra a Venus saliendo de una nube, puede proceder de la pintura, donde es común que la diosa esté acompañada de *putti*, no de un Cupido sino de varios. En el repertorio iconográfico, puesto hoy en línea, del *Warburg Institute*, se ven numerosos ejemplos, algunos de ellos en grabados muy difundidos, como uno de Raimondi y otro de Saenredam sobre un dibujo de Goltzius (1595). Por otra parte, que de la nube salgan muchos pajarillos, además de procurar a los asistentes a la comedia un agradable efecto espectacular, puede recordar un pasaje de la invocación a Venus con el que comienza el poema de Lucrecio: “*aeriae primum volucres te, diva, tuumque / significant initum percussae corda tua v?*” (*De rerum natura* I, 12-13): “primero las ligeras aves cantan / tu bienvenida, diosa, porque al punto / con el amor sus pechos traspasaste” (trad. abate Marchena).

²⁰³ 1068 *camina sin doblar la débil caña*: la frase tiene su probable origen en la *Eneida* VII, 808-9, cuando Virgilio pondera la velocidad de la amazona Camila: “*Illa vel intactae segetis per summa volaret / gramina, nec teneras cursu laesisset aristas...*” (“capaz hubiera sido de volar por encima de las mieses sin tocarlas ni doblegar tiernas espigas.” *Eneida*, trad. E. de Ochoa). Pero Lope pudo tomar el concepto de Ovidio, que imitándolo de Virgilio lo aplicó a la carrera de Atalanta y de sus pretendientes: “*posse putes illos sicco freta radere passu / et segetis cana stantes percurre aristas*”: “se diría que podían ellos rozar, sin mojarse las plantas, la superficie del mar, y correr, dejándolas erguidas, por encima de las espigas de una mies ya blanca” (*Metamorfosis*, X, 654-55).

²⁰⁴ 1079-1088 *Reina...nombres*: el pasaje recuerda a Lucrecio en la famosa invocación a Venus ya mencionada (nota a 1060 *Acot.*), y a sus imitadores renacentistas, como Michele Marullo, “*Veneri*” en *Hymni naturales*, II, VII. Puede que Lope se inspire directamente en Diego Hurtado de Mendoza, quien amplifica la plegaria de Hipómenes a Venus, imitando a Michele Marullo: “Tú, sobre todas soberana diosa, / alumbras los mortales en el suelo / tú venciste en la tierra de hermosa / a quien de clara vences en el cielo; / por ti se aplaca el viento,

Dame licencia, y a mi curso atenta,
turba el suyo ligero.

VENUS

No te asombres 1090
que vencerás si mi consejo tomas.

HIPÓMENES

Tuyas serán dos candidas palomas.^{205*}

*La nube se cierre y suba con música. Hipómenes se entre y salga Cupido con tres niños: Narciso, Jacinto y Ganimedes*²⁰⁶

JACINTO

¿A qué habemos de jugar?
Diga Cupidillo un juego.

CUPIDO

Mis juegos todos son fuego. 1095
¿Para qué os queréis quemar?²⁰⁷

GANIMEDES

Dile tú, Narciso.

NARCISO

¿Yo?

GANIMEDES

Tú, pues.

el mar reposa; / tú del género humano eres consuelo; / por ti nos abre el año nuevas flores; / tú das principio y fin a los amores” (Diego Hurtado de Mendoza, *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta*, en *Poesía completa*, ed. J. I. Díez Fernández, p. 209).

²⁰⁵ 1092 *cándidas palomas*: la paloma era un ave consagrada a Venus. Era muy común sacrificar palomas en sus altares, práctica reflejada en ciertos epigramas votivos (Pirenne-Delforge 1994: 34). A este sacrificio alude, por ejemplo, Ovidio en *Fastos*, I, 451-452.

²⁰⁶ 1092 *Acot*: los tres muchachos que acompañan a Cupido son personajes de las *Metamorfosis* de Ovidio. Los mitos de Jacinto y Ganimedes son cantados al comienzo del libro X por Orfeo, quien justo después narra la historia de Adonis y Venus. Ganimedes fue un joven príncipe frigio, de cuya belleza se enamoró Zeus, quien convertido en águila lo raptó en el monte Ida y lo nombró copero de los dioses (X, vv. 155-161). Jacinto, por su parte, príncipe de la ciudad de Amiclas, al sur de Esparta, también fue objeto del amor de un dios, en este caso de Apolo. Mientras jugaban ambos a lanzarse el disco, Apolo hiera mortalmente a su amado. De su sangre y de los gemidos de Apolo, nace la flor que lleva su nombre. En su honor se celebraba en Esparta una de las festividades religiosas más importantes: las Jacintias (X, vv. 162-219). El mito de Narciso es narrado en el libro III de las *Metamorfosis*. Narciso era un cazador de Tespias (Beocia), fruto de la violación de la ninfa Liríope por el río Cefiso. Su belleza le valió ser cortejado por hombres y mujeres, a quienes desdeñaba por igual. Entre sus pretendientes sobresale la ninfa Eco, quien, viéndose despreciada por Narciso, dejó que su cuerpo se consumiera hasta que permaneció sólo su voz. Un día, sediento y cansado después de la caza, Narciso se asoma a un manantial y se enamora de su propia figura. La imposibilidad de alcanzar su amor lo lleva a acabar con su vida. Del lecho de muerte brota una flor (III, vv. 341-510). Ganimedes y Jacinto son, como Adonis, hombres muy jóvenes de excepcional belleza de quienes se prendan divinidades. Adonis comparte con Jacinto y Narciso el destino trágico y la metamorfosis en flor.

²⁰⁷ 1093-1146 Durante esta escena infantil se nombran siete juegos tradicionales para niños: el escondite, la gallina ciega, la palmada, el abejón, el toro de las coces, los señores y el robo de fruta, algunos de los cuales todavía se practican. Como veremos, Cupido irá rechazando cada uno de los juegos propuestos porque ninguno le conviene en tanto que amor personificado: en todos los casos, el rechazo incluye conceptos agudos y juegos de palabras, que asimilan el sentido metafórico y el literal.

NARCISO

¡Vaya, al esconder!²⁰⁸

CUPIDO

No soy de ese parecer.

JACINTO

¿Al esconder por qué no?

1100

CUPIDO

¿No soy Amor?

JACINTO

Es verdad.

CUPIDO

Pues cosa imposible ha sido
estar amor escondido,
que el fuego da claridad.

JACINTO

Ganimedes diga un juego.

1105

GANIMEDES

Juguemos a la gallina
ciega.²⁰⁹

NARCISO

Bien, echo la china.²¹⁰

JACINTO

¿Para qué? Cupido es ciego.

²⁰⁸ 1098-1104 La primera propuesta es jugar *al esconder*. El *Tesoro* de Covarrubias lo define así: “Hay un juego de los niños que llaman al esconder, por otro nombre, el juego de quiriquí, porque uno de ellos las duerme hasta que todos están escondidos, y uno imitando al gallo dice, quiriquí, y entonces despierta y va a buscarlos, y al primero que coge lo lleva a su lugar”, y luego añade: “es muy antiguo y usado de los Griegos, al cual llamaron δραπετινδα”. Entre las referencias a este juego en la literatura, puede consultarse un poema de Juan Rufo, anterior a 1600, en que se lo nombra entre otros juegos (*Obras en verso*, ed. Alberto Blecuá, p. 293).

²⁰⁹ 1106-1107 *juguemos a la gallina / ciega*: el *Tesoro* describe así la variante de este juego milenario que se jugaba en tiempos de Lope: “Tienen los niños un juego que llaman de la gallina ciega, atando a alguno de ellos a quien cayó por suerte una venda a los ojos que no pueda ver, y los demás le andan alrededor tocando en el suelo con un zapato, y diciendo zapato acá, y suelen darle en las espaldas con él: pero al que él diere palmada con la mano, o con el zapato, que trae en ella, entra en su lugar. El juego es muy antiguo, y los griegos le llamaron μῦτα χαλκη”. Quevedo en uno de sus sonetos también juega con los atributos comunes entre Cupido y la gallina ciega (las alas y la venda), rebajando la categoría del dios a la representación de un juego infantil, pues ha sido incapaz de enamorar a su amada Lisis. (“Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?”, en *Poesías*, ed. J. M. Blecuá, p. 678): “Y yo también, pues sólo el rostro honesto / de mi Lisis así te ha acobardado / que parecés, Amor, gallina ciega”.

²¹⁰ 1107 *echo la china*: echar la suerte. Se presentaban los dos puños cerrados, uno de los cuales escondía una china o piedra pequeña. Pierde quien elige el puño que esconde la piedra. En este caso, se *echa la china* para saber quién comienza siendo la *gallina ciega*.

CUPIDO

Aunque ciego, Dios me guarde.

NARCISO

¿A quién toca como a ti?

1110

CUPIDO

No me hagáis gallina a mí,
porque no hay amor cobarde.

NARCISO

Di, tú, Jacinto algún juego.

JACINTO

Juguemos a la palmada.²¹¹

CUPIDO

Ninguno de esos me agrada;
todos son juegos de ciego.

1115

Y no quiero juego yo
que tanto imita a los celos.

NARCISO

¿Cómo?

CUPIDO

Todos son desvelos
y adivina quién te dio.

1120

JACINTO

Ningún juego te da aliento;
ya es ese mucho rigor;
pero basta ser tú Amor
para nunca estar contento.

CUPIDO

Juguemos al abejón.²¹²

1125

GANIMEDES

Para ti es de gusto, hermano,

²¹¹ 1114 *Juguemos a la palmada*: juego de burla y escarnio, probablemente algo violento, como se deduce de los versos de Alonso de Ledesma, escritos a inicios del siglo XVII, en los que un hombre se dirige a Cristo en medio de su Pasión: “Con vos se quieren burlar, / y jugar a la palmada, / ved si burla tan pesada / se puede disimular” (Alonso de Ledesma, *Conceptos espirituales*, ed. E. Juliá Martínez, p. 495).

²¹² 1125-1128 *Juguemos al abejón*: *Autoridades*, basándose en el *Tesoro* de Covarrubias, lo define así: “Llámase así al juego de que usa la gente rústica por entretenimiento, y se ejecuta entre tres personas puestas en hilera. El que está en medio abierto de piernas, y juntas las manos [sobre la boca], moviéndose a un lado y otro, hace un ruido con la boca al modo del abejón: amaga a uno de los dos que están a los lados, que le esperan con un brazo levantado, y la mano del otro puesta en la mejilla [para cubrirse], y da al que se descuida un golpe en la mano que tiene puesta en el carrillo: y si no hurta y aparta tan presto el cuerpo, recibe otro del que le está esperando”. Covarrubias agrega que la expresión “que jueguen con uno al abejón”, quiere decir que se están burlando y lo desprecian. El juego filmado que puede verse en youtube, jugado por adultos, es idéntico al descrito.

que al que coges a tu mano
le das lindo bofetón.

NARCISO

Juguemos a los señores.²¹³

CUPIDO

Donde hay amor, no hay señor,
que todo lo iguala amor.
Por eso, no te enamores.

1130

GANIMEDES

Juega al toro de las coces.²¹⁴

CUPIDO

Soy Amor, no quiero toro;
y más coces.

NARCISO

Eso ignoro.

1135

CUPIDO

Es porque no me conoces.

NARCISO

¿No es mejor ir a coger
fruta a alguna huerta?²¹⁵

JACINTO

Sí.

GANIMEDES

¿Habría fruta por aquí?

JACINTO

¿En Chipre no la ha de haber?

1140

²¹³ 1129 *Juguemos a los señores*: es un juego en que los niños imitan la actitud mandona de los señores. Alonso de Villegas tiene al respecto un pasaje interesante en su obra *Flos Sanctorum*. Recordando el lugar del Génesis en que Sara ve a Ismael jugando con Isaac, se pregunta qué juego sería aquel, y escribe: “Santo Tomás sobre este lugar pone diversos pareceres. Unos dicen que Ismael, por ser mayor, pretendía en el juego la dignidad de primogénito, y por el consiguiente ser heredero de su padre, y así *jugarían a los señores*, como hacen los niños, haciéndose señor Ismael y queriendo mandar a Isaac, y parece que quiso dar a entender esto Sara, cuando, pidiendo que saliese de casa, dio por razón que no había de ser heredero el hijo de la esclava con su hijo Isaac” (Alonso de Villegas, *Fructus Sanctorum y quinta parte del Flos Sanctorum*, ed. J. L. Canet, “Ejemplos de las Sagradas Escrituras”, I).

²¹⁴ 1133 *Juega al toro de las coces*: en un grupo generalmente de más de tres miembros, se echa la suerte para ver quién de ellos representará a un toro, mientras el resto se tomará de las manos e intentará darle coces. La comedia *Lucifer Furens* del jesuita Pedro Pablo Acevedo (1522 – 1573) acaba con unos niños jugando al toro de las coces. En la escena se describe de manera bastante precisa cómo se juega (*Lucifer Furens*, en *Teatro escolar latino del S. XVI: La obra de Pedro Pablo Acevedo S. I.*, ed. V. Picón, Acto V, Escena II, pp. 112 – 119).

²¹⁵ 1137-1138 *¿No es mejor ir a coger / fruta a alguna huerta?*: la última diversión que proponen es la de robar fruta, travesura infantil tradicional. Fray Antonio de Guevera en su *Reloj de príncipes* menciona la práctica en la Antigua Roma: “un hijo de Catón Uticense desterraron porque quebró un cántaro a una moça que yva por agua, y a otro hijo del buen Cina también desterraron sólo porque entró a *coger fruta en una huerta*. Y ninguno destos tenía edad de quinze años cumplidos, porque en aquellos tiempos más se castigavan las cosas de burla, que se castigan agora las cosas de veras” (ed. E. Blanco, párrafo 5).

NARCISO
Espérate, Ganimedes,
que allí he visto una colmena.

GANIMEDES
¿Tiene miel?

NARCISO
Toda está llena.

GANIMEDES
¿Saltarás tú las paredes?

NARCISO
Si tú te pones a gatas, 1145
pondreme de pies en ti.

JACINTO
Paso, un pastor viene aquí.
No te entienda lo que tratas.

Sale Frondoso

FRONDOSO
Después que el señor Apolo
estuvo conmigo airado, 1150
ando por aqueste prado
afligido, triste y solo.

Díjome por maldición
que a nadie parecería
la forma que antes tenía; 1155
bien castigó mi intención.

Desde entonces no he dejado
fuente, ni aun arroyo de
que no me sirva de espejo:
en su cristal me traslado, 1160

pero en unas me parezco
elefante, en otras toro;
yo, triste, aflíjome, lloro
y en extremo me entristezco.²¹⁶

Huyo de mí por no verme, 1165
mas, viendo que voy conmigo,
dejo lo mismo que sigo

²¹⁶ 1149-1164 La perpetua metamorfosis a la que está condenado Frondoso puede estar inspirada en la figura de Proteo, el dios marino que podía tomar todas las formas (Homero, *Odisea*, IV, vv. 349-570 y Virgilio, *Geórgicas*, IV, vv. 387-529). No hemos encontrado antecedentes de la idea de que esta capacidad proteiforme sea infligida como castigo. Apolo le dice a Frondoso que lo castiga convirtiéndolo en lo que es: según nuestra interpretación expuesta en la nota al verso 335, sugiere con ello que lo convierte en una pura materia, receptáculo de todas las formas. Como en el parlamento de Atalanta, vv. 92-103, vemos aquí asomar la doctrina aristotélica de la materia y la forma, enseñada en las escuelas medievales y de la temprana modernidad.

y comienzo a enloquecerme.

¡Oh Apolo, de tu justicia
a tu piedad santa apelo! 1170
¡Oh, cuánto castiga el cielo
un pecado de malicia!

Confieso que fue maldad:
mas tú eres dios, yo soy hombre;
la diferencia del nombre 1175
ha de obligar tu deidad.

GANIMEDES

¡Ay, Jacinto! ¿Allí no estaba
un pastor?

JACINTO

Allí le vi.

NARCISO

¿Volviose culebra?

CUPIDO

Sí.

GANIMEDES

¡Oh, qué culebra tan brava! 1180
Huye, Cupido.

FRONDOSO

¿Qué es esto?
¿Culebra dicen que soy?
A verme a esta fuente voy.

Váyase Frondoso

JACINTO

Arma el arco, tira presto.

CUPIDO

¡Oh, si esta sierpe matase 1185
como Apolo!²¹⁷

NARCISO

Ya se huyó.

CUPIDO

Luego, ¿no le tiro?²¹⁸

²¹⁷ 1184-1186 *Arma el arco...como Apolo*: Una vez más se evoca el mito en el que Apolo da muerte a Pitón (véanse notas a versos 342 y 459) relato que en las *Metamorfosis* es seguido por una riña entre Febo y Cupido causada por la arrogancia de ambos y la envidia del segundo (I, vv. 452-473). También en nuestra escena Cupido, a su pesar, da muestras de la envidia que tiene de Apolo. Sobre este motivo de la envidia del dios Amor, Lope basará la trama de su tragicomedia tardía: *El Amor enamorado* (véase la edición reciente de *La Vega del Parnaso* donde figura esta obra).

NARCISO

No.

CUPIDO

Miedo tuvo que tirase.

JACINTO

De eso las fuerzas se arguyen
de tus manos rigurosas,

pues las sierpes venenosas,
Amor, de tus flechas huyen.²¹⁹

1190

Trepemos a la colmena;
no hay de qué tener temor.

GANIMEDES

Llega de esta parte, Amor.

CUPIDO

¡Oh, qué linda miel!

NARCISO

¿Es buena?

1195

CUPIDO

¡Ay, ay, ay!

GANIMEDES

¿Qué es eso?

CUPIDO

¡Ay, madre!,

que una de estas me picó
que andan en la miel.²²⁰

JACINTO

²¹⁸ 1186 *tiro*: en A, Men y Ol se lee “tiró”. Seguimos la lección de Hartzenbusch, “tiro”, mucho más conforme con el sentido. Es Cupido quien pide confirmación de que no debe disparar una flecha a la serpiente, que ya ha huído.

²¹⁹ 1190-1191 *pues las sierpes venenosas / Amor, de tus flechas huyen*: la idea de que las flechas de Amor son venenosas y que en ello puede compararse Cupido, por su peligrosidad, con una serpiente, asoma a menudo en la lírica amorosa. Véase por ejemplo el soneto de Góngora ‘La dulce boca que a gustar convida...’, en cuyo segundo cuarteto se lee: “Amantes, no toquéis, si queréis vida, / porque entre un labio y otro colorado / Amor está, de su veneno armado, / cual entre flor y flor sierpe escondida”. (Góngora, *Poesía*). El soneto, de 1584, es imitación muy cercana de uno de Torquato Tasso, “*Quel labbro che le rose han colorito*”, que Lope conocía seguramente (Torquato Tasso, *Poesie*, ed. R. Mattioli, P. Pancrazi y A. Schiaffini, pp. 804 – 805).

²²⁰ 1194-1282 Toda esta secuencia es amplificación dramática del breve cuento de Amor picado por una abeja y que va a quejarse a su madre: una invención de la poesía helenística que fue transmitido por dos epigramas, uno de Mosco y otro atribuido a Teócrito. Tuvo un éxito desmedido en la literatura renacentista, en la que abundan traducciones y adaptaciones al latín y a todas las lenguas vernáculas (Para un amplio estudio de esta diseminación del motivo véase Hutton 1941. Para testimonios en la literatura española véase también Palencia y Mele 1949). El episodio en torno a los juegos de Cupido y sus amiguitos le sirve a Lope para introducir la famosa historia de Cupido y la abeja y, por otra parte, para urdir una intriga que conduzca a la muerte de Adonis, pasando por el enfado del niño Amor con su madre y la venganza de Apolo.

Pues yo
oí decir a mi padre
que, sacando lo que deja,
cesa el dolor. 1200

GANIMEDES
¡Ay, Narciso!
que huigamos de aquí te aviso;
no te pique alguna abeja.

NARCISO
Vamos, Jacinto.

GANIMEDES
También
a casa me quiero ir. 1205

Vanse todos y quede Cupido

CUPIDO
¡Ay Dios, que me he de morir!
¡Tanto mal en tanto bien!
¿Esto es miel? ¿Esto es dulzura?
¡Qué amarga pena que cuesta! 1210
¿Esta es miel? Ponzoña es esta,
engaño y traición segura.

¡Ay, qué haré, triste de mí!
Hinchado se me ha la palma.
¡Ay, que si lo sabe el alma,
se me saldrá por aquí! 1215

Sale Venus

VENUS
Cansada estoy de buscarte.
Yo juro que he de ponerte
a la escuela, por hacerte
bueno a puro castigarte. 1220
¿Dónde has estado perdido?
En las espaldas te quiero
poner, Cupido, un letrado:
ya no es Amor conocido;
como reina el interés, 1225
no saben quién es Amor.²²¹

²²¹ 1222-1226 *En las espaldas...Amor*: el debate entre el amor y el interés, a menudo personificados, tiene carácter tópico. Es de recordar, por la fama de la obra en que se encuentra, la versión de este antagonismo en la danza alegórica incluida en los festejos para las bodas de Camacho (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, II, 20, p. 702), donde, detalle curioso, los compañeros de Cupido y del Interés llevan un letrado en la espalda para identificarlos como el mencionado aquí por Venus: “Tras esta entró otra danza de artificio y de las que llaman habladas. Era de ocho ninfas, repartidas en dos hileras: de la una hilera era guía el dios Cupido, y de la otra, el Interés; aquel, adornado de alas, arco, aljaba y saetas; este, vestido de ricas y diversas colores de oro y seda. Las ninfas que al Amor seguían traían a las espaldas en pergamino blanco y letras grandes escritos sus nombres. *Poesía* era el título de la primera; el de la segunda, *Discreción*; el de la tercera, *Buen linaje*; el de la cuarta,

CUPIDO

¡Ay, qué terrible dolor!

VENUS

¿De qué lloras?

CUPIDO

¿No lo ves?

Por los jardines de Chipre,
madre, andaba divertido 1230

entre las flores y rosas,
jugando con otros niños:
cual trepa por algún sauce,
presumiendo alcanzar nidos; 1235

cual hace jaulas de juncos
por coger los pajarillos;
cual coge verdes almendras;
cual, blancas flores de espinos;
cual entreteje guirnaldas 1240

de rosas y azules lirios;
cuando, en unos corchos altos,
los sabrosos edificios
de cera y miel nos llamaron
con sus panales nativos. 1245

Púsose Jacinto a gatas,
comenzó sobre él Narciso
a ver si sacar podía
la miel por algún resquicio.
Yo, triste, que siempre fui 1250

para mi gusto atrevido,
metí la mano en el corcho.²²²

VENUS

¡Qué notable desatino!

CUPIDO

Madre mía, unaavecilla
que apenas no tiene pico
me ha dado el mayor dolor 1255
que pudiera un áspid libio.²²³

Valentía. Del modo mismo venían señaladas las que al Interés seguían: decía *Liberalidad* el título de la primera; *Dádiva* el de la segunda; *Tesoro* el de la tercera, y el de la cuarta *Posesión pacífica*.

²²² 1229-1251 *Por los jardines...en el corcho*: Este relato resulta redundante con la escena vista anteriormente, lo mismo que resultan redundantes, en el acto tercero, el relato de los amores de Hipomenes y Atalanta hecho por Venus. Toda la escena parece una pieza independiente, transformación de un texto (muy probablemente del mismo Lope) que circuló mucho antes que la comedia, el romance “Por los jardines de Chipre”, que es una versión de la historia de “Cupido y la abeja” (véase nuestro prólogo).

²²³ 1256 *áspid libio*: Libia y sus serpientes son un motivo de la literatura clásica, frecuentado por los escritores españoles del Renacimiento y del Barroco. El motivo tiene un papel funcional en el mito de Perseo. Lucano, cuya descripción de esas serpientes es famosa, cuenta, siguiendo a Homero, que estos espantosos reptiles

Ves aquí, madre, la mano;
 Ponme un paño, ¡estoy perdido!,
 cúrame presto, ¡ay de mí!,
 ¡presto, presto!

VENUS

No des gritos,	1260
sino advierte que tú eres	
niño pequeño, Cupido,	
y que, en picando en los ojos	
como fiero basilisco,	
dejas en el alma y pecho	1265
más fuego que en el abismo. ²²⁴	
Y eres tan cruel tirano	
que a mí propia me has herido	
con ser tu madre, y así	
te ha dado el cielo el castigo.	1270
De Adonis me enamoraste;	
muerta estoy, pierdo el juicio;	
celos de las ninfas tengo	
de este bosque y de este río.	
A buscarle vengo aquí	1275
por tu ocasión, enemigo;	
plegue al cielo que te vea	
puesto en el mismo peligro;	
que, siendo Amor, te enamores,	
porque mueras en tu oficio	1280
y no maldigan los hombres	
mi vida por tus delitos.	
Que no hay mujer que no diga	
de las que una vez te han visto	
que no está por ti sin fama,	1285
desde Lucrecia hasta Dido. ²²⁵	

nacieron de la sangre de la cabeza cortada de Medusa, que dejó caer el héroe sobrevolando el desierto (*Farsalia*, IX, 624-700).

²²⁴ 1260-1266 *No des gritos...abismo*: la respuesta de Venus es una amplificación de la que el humanista italiano Alciato atribuye a la diosa en su emblema sobre “Cupido y la abeja”, tal vez el más conocido de los poemas neolatinos derivados de los epigramas griegos ya mencionados: “Alveolis dum mella legit, percussit Amorem / furacem mala apis, et summis spicula liquit / in digitis: tumido gemit at puer anxius ungue, / et quatit errabundus humum, Venerique dolorem indicat, / et graviter queritur, quod apicula parvum / ipsa inferre animal tam noxia vulnera possit. / Cui ridens Venus, “Hanc imitaris tu quoque dixit, / nate, feram, qui das tot noxia vulnera parvus” (*Emblemata*, ed. Claude Mignault, 112): ‘Mientras recogía la miel en un panal, una malvada abeja la emprendió con el ladrón Amor, y con su aguijón inyectó su veneno en la punta de los dedos: el niño angustiado gime de ver su uña hinchada y va de un lado para otro pateando. Dice a Venus dónde le duele y se queja amargamente de que una abeja, un animalejo tan pequeño, pueda infligir heridas tan dolorosas. Venus le dice riendo: “También tu sabes imitar a esa fiera, hijo, que siendo pequeño haces tantas dolorosas heridas” ‘.

²²⁵ 1283-1285 *Que no hay mujer...Dido*: alusión a los desastres causados por el amor. Los casos de Lucrecia y de Dido, que “están sin fama”, son igualmente célebres pero muy distintos: Lucrecia violada por Tarquino se apuñaló después de declarar lo sucedido a su esposo y padre, por lo que suele tener fama de heroica castidad (Tito Livio, *Ab urbe condita*, II, 58-60); Dido, sobre quien la fuente principal es la *Eneida* (libros I y IV), se enamoró de Eneas por influencia de la misma Venus, e infringió por ello su propósito de eterna fidelidad a Siqueo, su esposo asesinado. Ni una ni otra tienen sin embargo mala fama (es sabido que en España tuvo

Por ti Roma, España, Troya...²²⁶

CUPIDO

¡Quedo, madre!, que yo os digo
que no soy solo el culpado
de sus locos desatinos. 1290

Todos se quejan de Amor
–ya he visto versos y libros–
porque todas sus flaquezas
quieren disculpar conmigo.

Que importa que yo os provoque 1295
si tenéis libre albedrío;
pero no hacéis resistencia
a vuestro propio apetito.

Yo iré a vengarme de vos:
sabrà Marte, y el Sol mismo 1300
lo que pasa con Adonis.

Vase Cupido

VENUS

¡Oye!, ¡vuelve!, ¡espera, niño!
Fuese; ¿hay tal atrevimiento?
Pues, por Júpiter divino,
que te has de acordar de mí 1305
si otra vez los cielos piso.

Sale Frondoso

FRONDOSO

¿Hay ventura tan alta, ni tan célebre?²²⁷
En efeto, las cosas más difíciles
tienen su fin, que a todo llega un término.

VENUS

Frondoso, ¿de qué vienes tan atónito? 1310

FRONDOSO

mucho éxito la tradición a favor de la castidad de Dido contraria a Virgilio y transmitida por Justino) y suele considerárselas como dignas de compasión y figuras trágicas.

²²⁶ 1286 *Por ti Roma, España, Troya*: en Roma, la violación de Lucrecia determinó el final de la monarquía; en Troya, el rapto de Helena acarrió la destrucción de la ciudad; España, según la leyenda, fue “destruida”, es decir invadida por los árabes, a consecuencia de la violación de la Cava por el último rey godo, Rodrigo. Estos que podrían llamarse desastres del amor (o del deseo violento) tienen en España carácter tóxico.

²²⁷ 1307-1352: El diálogo entre Frondoso y Venus está en versos esdrújulos. Tal como señala José María Micó (1990) a propósito de uno de los primeros poemas de Góngora, la canción en elogio de *Os Lusíadas* de Camões (destinada a los preliminares de la edición salmantina del poema en la traducción castellana de Tapia), los esdrújulos fueron una moda importada desde Italia propia de las últimas décadas del siglo XVI. Véase sobre estos versos el profundo estudio de Alatorre, 2007. Dado que el repertorio de vocablos esdrújulos es bastante limitado en el idioma español, el artificio no pasó de ser una moda, que ya hacia comienzos del siglo XVII adquirió tintes de ostentación lúdica, a veces llegando a lo burlesco. Por ello tal vez en esta comedia Lope los pone en boca de Frondoso, el personaje que se acerca más al llamado “gracioso”. Pero no solo los pone en boca de Frondoso, sino también de Venus...[Es cierto. Podría borrarse la última frase, pero yo mantendría todo lo demás]

Pastora celestial, belleza angélica,
 ¿quién eres tú, que de mi nombre rústico
 te has acordado? Cuando aquestos bárbaros
 me tienen por león, por sierpe rígida,
 que unos me llaman toro y otros sátiro. 1315

VENUS

Una extranjera soy que de las márgenes
 del Erimanto vine a vuestros límites.²²⁸

FRONDOSO

Si no eres Venus o la Luna errática,
 Ariadna serás, serás Andrómeda,²²⁹
 imagen ya de la celeste máquina; 1320
 mas, pues que te disfraza el mortal hábito,
 oye el suceso en este breve epílogo.

Atalanta veloz, que huyendo el tálamo
 vino por estos bosques siempre indómita,
 la que, como has oído, fue tan áspera, 1325
 a cuantos en el curso ligerísimo

pudo vencer dio en pena muerte infélice.
 Corrió esta tarde con el bello Hipómenes;
 pero valiose de una industria el príncipe,
 que tres manzanas, más que las hespérides 1330
 que Medea guardó con arte mágica,²³⁰

²²⁸ 1317 *Erimanto*: montaña en el Noroeste de Arcadia, y río que en ella tenía su fuente, cuyo nombre suena sobre todo por el episodio del ciclo mítico de Hércules del “jabalí de Erimanto”, capturado por el héroe en el cuarto de sus doce trabajos. Nada relaciona a Erimanto con Venus, pero el nombre anticipa la presencia del monstruoso jabalí que acabará con Adonis.

²²⁹ 1318-1320 *Si no eres Venus... celeste máquina*: la inusual hermosura de Venus disfrazada de pastora evoca en Frondoso una belleza de orden celeste. Es por esto por lo que exclama que, si no es una diosa como Venus o Diana (Luna), tendrá que ser Ariadna o Andrómeda, heroínas que acabaron siendo constelaciones. Según Ovidio, Ariadna fue convertida en una corona de estrellas por Liber (Diónisos, Baco), luego de ser abandonada en la isla de Día por Teseo (*Metamorfosis*, VIII, vv. 152-182). Andrómeda, por su parte, fue transformada en constelación por Atenea, siendo este honor motivado por ser ella esposa de uno de sus héroes favoritos, Perseo (Higino, *Astronomía*, II, 11).

²³⁰ 1330-1331 *tres manzanas... arte mágica*: las manzanas de oro que brotaban de un árbol situado en un jardín del extremo occidental eran cuidadas por tres ninfas llamadas *Hespérides* (véase Hesiodo, *Teogonía*, vv. 212-217). La relación no muy claramente expresada en el verso 1331, con Medea y su arte mágica, parece explicarse por una asociación de ideas entre las manzanas de oro conquistadas por Hércules en el huerto de las Hespérides y el vellocino de oro guardado por el padre de Medea, Eetes, en la Cólquida, y conquistado por Jasón. Ambos, vellocino y manzanas, pendientes de un árbol, eran guardados por un dragón en los dos extremos, oriental y occidental, del mundo conocido. Hay otras huellas de esta asociación en Lope, como por ejemplo ésta en *El peregrino en su patria*: “a ninguno parezca nuestro peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, quimera de Belerofonte, *dragones de Medea*, *manzanas de oro* ni palacios encantados, que desdichas de un peregrino no solo son verisímiles, pero forzosamente verdaderas.” (*Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso*, V, pp. 299-300). En los años treinta, tres profesores anglosajones escribieron sendos artículos para saber si había en este pasaje de *Adonis y Venus* (y en otros similares) confusión entre dos mitos, y por lo tanto ignorancia o descuido de Lope o si podía hallarse una interpretación que evitase la imputación de estas faltas al Fénix (Dale, 1928; Leavitt, 1931; Anibal, 1934). La importancia de la cuestión también residía en las consecuencias que pudiera tener en la atribución de *La Estrella de Sevilla* a Lope o a Claramonte. A partir de su edición de la comedia *La octava maravilla*, en la que Lope también introduce esta asociación entre vellocino y manzanas, Valdés (2008) fundamenta la legitimidad poética del cruce de ambos mitos en la exégesis de autoridades de la antigüedad clásica que Lope podía conocer (como Paléfato y Diodoro Sículo) y en la inclusión explícita de las ‘manzanas’ en el mito de Jasón en la versión de las *Metamorfosis* de Bustamante.

le fue arrojando entre las plantas ágiles;
 con que, mientras la ninfa iba cogiéndolas,
 ganó el laurel, tan digno de sus méritos.
 Diéronsele sus padres sin escándalo 1335
 y celebrese allí la boda espléndida
 a que han venido, en infinito número,
 habitantes de estos campos fértiles.
 Esta es historia digna de corónica.
 Dadme licencia, pues están pacíficos, 1340
 que de esta fuente en el cristal diáfano
 que corre entre los pies de aquellos árboles,
 pues que ya me llamáis mi nombre y título,
 me vaya a ver con miedo de un oráculo
 que me ha representado en mil imágenes. 1345

VENUS
 Guíete Amor.

FRONDOSO
 Y cumpla tus propósitos
Vase Frondoso

VENUS
 Huélgome que Atalanta, ya doméstica,
 sea de Amor por mis ardides víctima:
 eso me debe Hipómenes solícito;
 bañen mis aras dos palomas candidas; 1350
 cante su amor en dulce voz Calíope,²³¹
 desde el blanco alemán al negro etíope.

Salen Hipómenes y Atalanta

HIPÓMENES
 Dulcísima esposa mía
 que mil años guarde el cielo
 en mi alegre compañía; 1355
 sol, que has dado en mortal velo
 envidia al que alumbra el día,
 tan rico de tu hermosura
 voy por aquesta espesura,
 que se para a ver que llevo 1360
 otro más hermoso Febo
 la celeste arquitectura.
 No venció mi ligereza
 la tuya; venció mi amor;
 que, siendo igual en grandeza 1365
 al sol, pienso que es mayor
 que tu divina belleza.
 Vencí Atalanta, vencido:

²³¹ 1351 *Calíope*: es una de las nueve musas, la de bella voz. Hesíodo afirma que “es la más importante de todas, pues ella asiste a los venerables reyes” (*Teogonía*, vv. 79-80, en *Obras y Fragmentos*, p. 73).

vitorioso y preso voy.

ATALANTA

Mi bien, la vencida he sido; 1370
yo confieso que lo estoy
y que amor lo ha permitido.

Antes de vencer, venciste,
porque desde que te vi,
a tu valor me rendiste; 1375
a correr vencida fui
y tú vitorioso fuiste.

No fue codicia del oro
de las manzanas, mi bien:
de ti sí, que eres tesoro 1380
de mayor valor, y a quien
por oro del alma adoro.

HIPÓMENES

Pues ¿qué piensas tú que fueron
las manzanas que la palma
de la vitoria me dieron? 1385

Las tres potencias del alma,
que tus desdenes vencieron.

La primera, que a tu gloria
ofrecí sin libertad
para tan alta vitoria, 1390
fue mi ciega voluntad;
la segunda, mi memoria.

Pero pienso que hablo a tiento,
que creo que la primera
fue, esposa, mi entendimiento, 1395
porque, si no te entendiera,
no amara con fundamento.²³²

De entenderte nació amarte.
Pero mira que he de hablarte
en cosas de amor aquí; 1400
del cielo a quien te pedí
vengo, Atalanta, a celarte.

Estos árboles no son,
por ser de este monte sendas,
buenos en esta ocasión. 1405
Aquí hay un templo.²³³

²³² 1383-1398: en estos versos Lope hace reflexionar a Hipómenes sobre su amor en base a la teoría de las potencias del alma, formulada por San Agustín en *De Trinitate*, que fue integrada en la filosofía de las Escuelas y era lugar común indiscutido en época de Lope. Según el obispo de Hipona, estas potencias, o sea, la memoria, el entendimiento y la voluntad, reflejan la naturaleza trinitaria de Dios. Es la entrega de estas potencias del alma lo que permite a Hipómenes conquistar a Atalanta. Primero el entendimiento, ‘*porque, si no te entendiera, / no amara con fundamento*’, y luego la memoria y la voluntad.

²³³ 1406 *templo*: “monte” en A. En Har, Men y OL se lee “templo”. En Ovidio: “*templa... nemorosis abdita silvis transibant*” (Metamorfosis, X, 686-688). Conservamos la lección de Hartzenbusch, porque “monte” no hace sentido en el contexto. Suponemos un error de imprenta debido a la proximidad de “monte” en el verso 1404.

ATALANTA

No ofendas
su divina religión:
mira que de Venus es.

HIPÓMENES

¿Qué es Venus?

ATALANTA

Venus es diosa
y reina de amor.

HIPÓMENES

Después 1410
que yo te vi más hermosa,
pongo esa diosa a tus pies.
No hay Venus ya, ni de amor
otra diosa que Atalanta.

VENUS

(¡Qué bien me paga el favor! 1415
¿Hay descortesía tanta?
¿Hay ingratitud mayor?)

HIPÓMENES

Sabes, mi bien, que quisiera
ver esa Venus aquí,
porque confesar la hiciera 1420
que eres más bella, y que a ti
el arco y flechas te diera;²³⁴

que tú has de matar de amor
porque Venus, que le vende
por interés, ¿qué valor 1425
puede tener, pues ofende
su calidad?

²³⁴ 1418-1422 *Sabes...te diera*: estas declaraciones de Hipómenes despectivas hacia la diosa y hacia su belleza, que no están en Ovidio, se introducen como complemento de los motivos de cólera que el poeta romano presta a Venus: la profanación de un templo y el haber sido frustrada de la prometida ofrenda. Nada tiene de extraño este añadido puesto que los celos de los dioses (las diosas, sobre todo) por asuntos de belleza y sus implacables odios cuando la suya es postergada son un motivo reiterado por la mitología griega (hay huellas de lo mismo en el cuento folklórico, como se ve en el caso de Blancanieves). Así, Atenea y Hera (Minerva y Juno) declaran guerra a muerte a Troya porque Paris, príncipe troyano, ha elegido a Afrodita (Venus) como la más bella de las tres. Así Apolo y Ártemis (Diana) asesinan con sus flechas a los siete hijos y las siete hijas de Niobe, porque esta fecunda reina, demasiado orgullosa de su progenitura, despreció a la pareja divina y a su madre. En el cuento de Apuleyo, los celos de Venus por Psique, a quien muchos alaban por tan hermosa o más que ella, son motivo suficiente para que intente matarla y la persiga cruelmente. Las nereidas y otras diosas del mar suscitan un monstruo marino que va a devorar a Andrómeda para vengarse de que se haya alabado la hermosura de esta princesa como superior a la suya.

Por otra parte, la atribución del arco y las flechas a Venus (que son las armas de su hijo y no las suyas), puede entenderse en este pasaje como el símbolo del poder que tiene la diosa de someter los corazones gracias a la belleza, atributo que Hipómenes juzga más alto en Atalanta.

VENUS

(¡Oh traidor!
¡Oh costumbre de los hombres
el pagar los beneficios
con estos ingratos nombres! 1430
¿Estos son los sacrificios?)

HIPÓMENES

Vamos, mi bien, no te asombres;
que no hay dioses en la tierra
que puedan hacerme guerra,
donde tengo tu hermosura. 1435

Éntrense en el templo los dos

VENUS

¿Hay mayor descompostura?
A poder decir que yerra
en alguna cosa el cielo,
fuera en no haber destruido
con agua o con fuego el suelo. 1440

¡Bien lo tengo merecido,
pues en su bien me desvelo!
¡Traidor!, mis manzanas de oro
te han dado a Atalanta bella
¿y así tratas mi decoro? 1445

Mas no vivirás con ella,
por la vida a quien adoro.
¡Vive Adonis, que he de daros
la pena que merecéis,
y en leones transformaros 1450

para que al mundo le deis
con dos ejemplos tan raros!
Salid luego de mi templo²³⁵
dejando la humana forma;
pues tan fieros os contemplo, 1455
esa figura os conforma.

¡Servid, ingratos, de ejemplo!

Salgan dos leones y écbense a sus pies

²³⁵ 1453 *Salid luego de mi templo*: en las versiones canónicas del mito, incluida la ovidiana, el templo pertenece a Cibele, que es la que ejecuta el castigo. Es probable que Lope transformara así la historia con objeto de no complicar las cosas e introducir elementos superfluos en una intriga ya complicada, o por acusar más el carácter implacable y vengativo de la diosa. También pudo percibir, más o menos oscuramente, que Cibele y Venus son dos figuras que se confunden en muchos cultos de la Magna Grecia y del Oriente helenizado. Este sincretismo entre varias figuras divinas femeninas se percibe en el opúsculo atribuido a Luciano, *De dea siria*, conocido en el Renacimiento y al que remiten Herrera y Pérez de Moya (*Philosophia secreta*, ed. C. Clavería, p. 527). Me parece que el conocimiento de ese sincretismo le viene “muy grande” a Lope. Creo que la explicación es simplemente la que se da en la primera parte de la nota. Lope actúa en sus comedias mitológicas de manera bastante libre a la hora de manipular elementos secundarios de los mitos, y es lo que creo que hace aquí. [Queda a tú criterio]

VENUS

No hay que moverme con llanto;
por esos montes huid,
dando a las fieras espanto; 1460
entre ellas siempre vivid
pues las parecistes tanto.
¡Qué triste estoy! Buscar quiero
mi sol, que con él confío
templar este enojo fiero. 1465
¡Amanece, Adonis mío,
si soy tu amado lucero!²³⁶

ACTO TERCERO

*

Salen Apolo y Cupido

APOLO

Mucho me espanto de ti
que me digas su afición.

CUPIDO

Tu celosa condición, 1470
dorado Apolo, advertí.
Tengo tan aborrecida
la de mi lasciva madre
y el ver que al cielo, mi padre,
ofenda su libre vida,²³⁷ 1475
que darte aviso intenté
para que otra vez tu mano
ponga en la red de Vulcano.²³⁸

APOLO

Todo lo he visto y lo sé.

²³⁶ 1466-1467 *Amanece...amado lucero*: Termina el acto con un concepto: Adonis, un sol para Venus que lo ama, va a “amanecer” con la venida de Venus, la estrella matutina. Venus juega con la ambigüedad entre su figura antropomórfica de diosa y lo que ella representa, el planeta que lleva su nombre. Lo mismo sucede con Apolo, que es también el sol, y con Cupido, que es también el amor personificado. Por tanto, Venus deja de ser el lucero que anuncia la salida del dios Sol-Apolo-Febo para anunciar la de un nuevo “sol”: su amado Adonis. Apolo es justo el siguiente personaje que va a aparecer en escena.

²³⁷ 1474-1475 *y al ver que al cielo...su libre vida*: la *libre vida* que lleva su madre Venus, tomando tantos amantes como le apetece, ofende al padre de Cupido, el cielo. Sobre la genealogía de Eros y de su avatar romano, Cupido, reina la mayor confusión. Además de los que lo suponen divinidad primordial, aparecida justo después del Caos, hay autores que lo dan por hijo de Urano (dios del firmamento), otros de Venus y Vulcano, otros de Venus y Marte o incluso de Venus y Mercurio. Al darle por padre “el cielo”, Lope podía apoyarse en una de las opiniones referidas por Herrera, *Anotaciones*, pp. 319-320: “Safo lo llama hijo del Cielo i Venus, entendiendo por Venus la divina esencia i por el Cielo la celeste belleza que aparece a nuestros ojos...”. De todos modos Cupido da muestra aquí, para persuadir a Apolo, de su carácter infantil e hipócrita. Confesará, sin embargo, su verdadero móvil más adelante.

²³⁸ 1477-1478 *para que...red de Vulcano*: véanse notas a versos 307 – 310.

¿No sabes que soy el sol, 1480
 vida y luz de los vivientes,
 de cuyos rayos ardientes
 es todo el mundo un crisol?²³⁹
 ¿No sabes que estoy mirando
 desde mi eclíptica bella,²⁴⁰ 1485
 y por las figuras de ella,
 discurriendo y paseando
 esta máquina inferior
 donde nada se me encubre,
 porque todo lo descubre 1490
 mi divino resplandor?
 ¿No ves que en mis paralelos
 que el año del mundo cuenta
 por trecientos y sesenta
 y cinco giro los cielos, 1495
 en que reparto los días,
 y que, más que el pensamiento,
 el primero movimiento
 recoge las fuerzas mías
 y, desde Oriente a Poniente, 1500
 me obliga a ver cuanto encierra
 el círculo de la tierra,
 la blanca y la adusta gente?²⁴¹
 ¿No ves que tan presto voy
 cuando es noche en este polo 1505
 a ver el ártico?
 CUPIDO
 Apolo,
 pues de tus ojos estoy
 cierto que todo lo ven,
 ¿cómo has sufrido que viva
 libre esta Venus lasciva 1510
 con este Adonis también?
 ¿No basta el amor de Marte
 que fue de los dioses risa?²⁴²

APOLO

Mi luz que el mundo divisa

²³⁹ 1480-1483 *¿No sabes que soy el sol...crisol?:* el crisol era un recipiente con forma de medio huevo que se utilizaba para limpiar y purificar el oro y la plata, sometiéndolos a altas temperaturas. En el discurso de Apolo, el sol es para el mundo lo que el fuego para el crisol: mediante el ardor de sus rayos, se forma el oro en las entrañas de la tierra, por un proceso de purificación similar al de la metalurgia humana.

²⁴⁰ 1485 *eclíptica:* para los griegos era la línea imaginaria que recorría el Sol atravesando las constelaciones del zodiaco, en ciertos puntos de la cual se producían los eclipses. Covarrubias la define en su *Tesoro* como: “*línea defectionis*. Imagínase en la mediedad del zodiaco, y cuando la Luna atraviesa por ella *in capite, aut in cauda draconis*, se causa el Eclipse”.

²⁴¹ 1503 *adusta gente:* se trata de quienes viven en una región “adusta”: “que está muy expuesta a los rayos del Sol, como la Libia” (*Autoridades*). La *blanca y adusta gente* son las dos categorías en que se reparte toda la población del orbe terrestre, los blancos y los morenos. El sol los ve a todos en el plazo de un día.

²⁴² 1512-1513 *¿No basta el amor...dioses risa?:* en la nota a los versos 307 – 310, recordamos el episodio, contado en *Odisea* VIII, de la red de Vulcano en que fueron atrapados en el lecho los dos amantes Venus y Marte. Alude aquí Cupido a que en vez de indignarse, los dioses se echaron a reír.

en dos polos se reparte;	1515
mientras iba al de Calisto, ²⁴³	
la Luna, mi hermana, fue	
la que en mi lugar dejé,	
y ella sin duda lo ha visto.	
No me ha querido decir	1520
su injusta conversación,	
porque adora a Endimión; ²⁴⁴	
antes, la quiere encubrir,	
que bien saben las mujeres,	
unas por otras, amando,	1525
ya callando y ya negando,	
encubrirse sus placeres.	
Lo que yo vi por el día	
no fue más de un tierno hablar,	
que a veces no puedo entrar,	1530
Cupido, donde querría.	
En los bosques se escondieron,	
cuyos árboles frondosos	
nunca a mis rayos celosos	
entrada a sus plantas dieron.	1535
Mas yo haré venganza en ellos	
luego que el verano llegue,	
cuando la humedad les niegue	
para sus verdes cabellos. ²⁴⁵	
Esto vi, mas sospeché	1540
que era sólo amor, Cupido,	
pero si tú la has herido	
culpa de tus flechas fue.	
¿Cómo a Venus se la pones? ²⁴⁶	
 CUPIDO	
Si va a decir la verdad,	1545
yo pongo en su voluntad	
estas libres aficiones.	
Todo es venganza de ver	
que esta loca se desvela	
en que yo vaya al escuela	1550
y aprenda, Apolo, a leer. ²⁴⁷	

²⁴³ 1516 *mientras iba al de Calisto*: Calisto, ninfa del séquito de Diana, fue violada por Júpiter y al descubrir su embarazo, la diosa la expulsó de la compañía de las ninfas. La celosa Juno, enterada del adulterio, la convirtió en osa. Zeus-Júpiter la transformó a su vez en una constelación, para evitar que su hijo Árcade, que andaba de cacería, la atravesara con una flecha (Ovidio, *Metamorfosis*, II, 401- 532). Calisto se convierte en la denominada ‘Osa mayor’, que es visible todo el año en el hemisferio norte y que nunca toca el horizonte. Así, el verso ‘*mientras iba al de Calisto*’, quiere decir: ‘mientras iba al Polo Norte’.

²⁴⁴ 1522 *Endimión*: véase nota al verso 536.

²⁴⁵ 1536 *Mas yo haré venganza en ellos*: el sol se vengará en los *árboles frondosos*, por haber ocultado a los amantes, secando su follaje (*verdes cabellos*) con el calor veraniego.

²⁴⁶ 1544 *se la pones*: le pones la culpa. Este empleo del verbo era entonces frecuente. Hoy se usa en este sentido « echar ».

²⁴⁷ Hay un romance en que aparece esta historia de Venus que manda a la escuela a su hijo “Sacó Venus de mantillas”, como nos indica Pedro Conde; Cupido viendo azotar a un niño huye y decide refugiarse en la casa en que las niñas aprenden a labrar donde se enamora de una de las alumnas. El romance va unido a otros

Ya leo, ya sé escribir,
 compongo versos de amor,
 en que digo aquel rigor
 que doy al alma a sentir;²⁴⁸ 1555
 mas ella, porque el maestro
 me azote, me pone allí,
 que por lo que toca a mí,
 ya estoy en las letras diestro.
 Haz por tu vida venganza 1560
 de este mal nacido amor.

APOLO
 Adonis es cazador,
 que puede darte esperanza.
 Vete y déjame con él,
 que yo le daré la muerte. 1565

CUPIDO
 ¿Pues adónde vuelvo a verte?

APOLO
 Junto a aquel verde laurel.

CUPIDO
 ¿Aún no tienes olvidada
 a Dafnes, que en él suspira?²⁴⁹

APOLO
 ¡ Oh, traidor! ¡Qué flechas de ira 1570
 pusiste en su vista airada!
 Vete, que si de mi historia
 me renuevas el dolor,
 no haré cosa, niño Amor,
 que no aflija mi memoria. 1575

CUPIDO
 Guárdete Júpiter santo.

Vase Cupido

APOLO
 De Venus me afligen celos
 desde que ayer por los cielos

dos con el tema común que podría llamarse las traversuras del niño Cupido, y el último es “Por los jardines de Chipre” que nuestra comedia parafrasea en el acto segundo. Los tres textos se imprimieron en *Flor de varios romances nuevos* de Pedro de Moncayo (1589) y se recogen en el *Romancero general*. Véase nuestro prólogo.

²⁴⁸ 1553-1555 *compongo...sentir*: alusión a un frecuente motivo de la poesía lírica que atribuye a Amor la autoría o la inspiración de los versos. Una primitiva y famosa formulación del tópico se encuentra en Dante, *Purgatorio*, XXIV, 55-57: “*I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando*” (“yo soy aquél que, cuando Amor me inspira, escribo, y en el modo que él dicta dentro voy significando”).

²⁴⁹ 1569 *a Dafnes, que en él suspira*: véase nota a versos 251 – 254.

enjugué del Alba el llanto.²⁵⁰

Pagarme tiene la injusta
muchas burlas que me ha hecho:²⁵¹
salga Adonis de su pecho,
cosa de que tanto gusta.

Bajen mis rayos divinos
a los centros abrasados,
aunque no están enseñados
a tan oscuros caminos;

a las tinieblas eternas
demos luz. ¡Oye, Plutón,
tú que la vil confusión
de la oscuridad gobiernas!

A mi claridad camina
y, aunque estés en fuertes lazos,
deja un momento los brazos
de tu amada Proserpina.²⁵²

*Levántese un lienzo en que estará pintado un edificio, quedando arriba hecho cielo con sus estrellas, sol y luna pintados, y descúbrase debajo otro a modo de infierno*²⁵³

²⁵⁰ 1579 *enjugué del Alba el llanto*: se refiere al rocío, proveniente del llanto matutino de la titánide Aurora (Eos para los griegos), cuya aparición anunciaba la salida del Sol. Apolodoro menciona que Aurora habría yacido con Marte, razón por la cual Afrodita decide vengarse, inspirándole amores desdichados (*Biblioteca mitológica*, I, 4, 4). Las explicaciones del “llanto de la Aurora” son varias. La referencia es en este caso una simple perífrasis para indicar la hora matutina en que empezaron los celos de Apolo.

²⁵¹ 1580-1581 *Pagarme...burlas que me ha hecho*: los celos de Apolo tienen su principal referencia en el episodio del adulterio de Venus y Marte, varias veces aludido en la comedia (véase nota a los versos 307-310). Es Helios (el Sol), siempre identificado con Apolo por los poetas áureos, quien descubre el engaño y se lo revela a Vulcano. Ovidio menciona en dos de sus obras el enfado del Sol al descubrir estos amores: “*Hunc quoque, siderea qui temperat omnia luce, / cepit amor Solem: Solis referemus amores. / Primus adulterium Veneris cum Marte putatur / hic vidisse deus; videt hic deus omnia primus. / Indoluit facti Junonigenaeque marito / furta tori furtique locum monstravit*”: “Hasta de aquel que todo lo regula con su luz celestial, del Sol, se adueñó el amor; voy a contar los amores del Sol. Se tiene a este dios por el primero que vio el adulterio de Venus con Marte; es el dios que todo lo ve primero. Se escandalizó de la fechoría, y reveló al marido, hijo de Juno, el secreto ultraje a su lecho y el lugar del ultraje” (*Metamorfosis*, IV, vv. 169-174); “*Indicio Solis (quis Solem fallere possit?) / cognita Vulcano coningis acta suae: / quam mala, Sol, exempla moues! Pete munus ab ipsa; / et tibi, si taceas, quod dare possit, habet*” (*Arte de amar*, II, vv. 573-576): “Por una denuncia del Sol (¿qué puede pasar inadvertido al Sol?) Vulcano se enteró de las andanzas de su esposa. ¡Cuán desastroso ejemplo, Sol, das! Haberle pedido sus favores a ella: también tiene para ti, si guardas silencio, recompensas que ofrecerte” (trad. E. Montero Cartelle). En el mismo pasaje de la *Odisea*, que presenta el más antiguo e ilustre testimonio de esta historia, el aedo Demódoco refiere que en medio de las carcajadas de los dioses, Apolo le pregunta burlescamente a Hermes si estaría dispuesto a estar en el lugar de Marte, evidenciando su propio deseo (Homero, *Odisea*, VIII, 325-337).

²⁵² 1589 – 1595: Plutón, hijo de Saturno y de la diosa de la fertilidad y la tierra Ops, era el dios del inframundo. Junto a sus hermanos menores Júpiter y Neptuno, derrotó a los Titanes y al repartirse los tres el gobierno del universo, se adjudicó el de los muertos. Venus incita a Cupido a dispararle una flecha y Plutón rapta a su sobrina Proserpina, hija de Júpiter y Ceres. Júpiter dispone que Proserpina vuelva a la tierra junto a su madre seis meses al año, permaneciendo otros tantos con su esposo en los infiernos. (Ovidio, *Metamorfosis*, V, vv. 332-571).

²⁵³ 1595 *Acot*: otra indicación escénica que traduce el empleo de máquinas para alzar y bajar dispositivos como la nube o lienzos pintados que ocupan todo el escenario. El conjunto de estas didascalías es, con todo, lacunario y poco explícito. “Levántese un lienzo en que estará pintado un edificio” parece implicar que el diálogo de Apolo y Cupido con el cual se abre el acto tercero tenía lugar ante un edificio.. Este edificio que no se había indicado en ninguna acotación, podía tal vez entenderse como un “palacio del Sol”, análogo al que se describe en las *Metamorfosis* (comienzo del libro II). Ahora el lienzo que se levanta (o sea se alza), y se transforma en un “cielo con sus estrellas, sol y luna” – tal vez dejando ver una parte inferior hasta entonces

APOLO

Deja la tiniebla, y ponte
presto a escuchar la voz mía,
o de tus Furias me envía
a la fiera Tesifonte.²⁵⁴

Sal presto: ¿quieres acaso
que entre mi luz más adentro?²⁵⁵

1600

*Salga la furia Tesifonte vestida de negro y bordada de llamas, con un cuello de velo negro y argenterías; el
tocado lo mismo, con algunas sierpes de oro*²⁵⁶

TESIFONTE

Ya desde el oscuro centro
salgo a detener tu paso.

Detente, Apolo divino.

oculta o bien el revés—, descubre otro lienzo “a modo de infierno” que debía de estar oculto detrás del lienzo del palacio. El primer cuadro del acto transcurre, sea como sea, en un espacio cósmico sin relación con Arcadia o Chipre.

²⁵⁴ 1599 *la fiera Tesifonte*: junto con Alecto y Megera, Tesifonte (o Tisífone) era una de las *Erinias*, divinidades de la venganza con forma de mujer, que en el mundo romano se conocen como Furias. De acuerdo con Hesíodo, las Erinias nacieron de las gotas de sangre de la castración de Urano, llevada a cabo por su hijo Cronos (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 178-186). En el Renacimiento se las representa con frecuencia surgiendo de los infiernos, incitadas por alguien o por algo, e inspirando en seres humanos un odio rabioso que los mueve a la venganza aun a riesgo de destruir a sí mismos y a los suyos. De ahí la relación del motivo de la Furia que emerge del Averno con los desastres de la guerra. El ejemplo más clásico es el de la furia Alecto en Virgilio que, incitada por Juno, se aparece a los enemigos de Eneas y que el poeta describe como ser funesto y atroz: “*Odit et ipse pater Pluto, odere sorores / tartareae monstrum: tot sese vertit in ora / tam saevae facies, tot pullulat atra colubris.*” (*Eneida* VII, 327-328: ‘La odia hasta el venerable Plutón, la odian sus hermanas infernales, tantos son los rostros que ostenta el cruel monstruo y de tantas serpientes pulula su cabellera’). Ovidio, imitando el pasaje de Virgilio, relata en las *Metamorfosis* el descenso de Juno a los Infiernos y cómo apela a una Furia, esta vez a Tesifonte, para castigar a Atamante y a su esposa Ino (IV, vv. 416 -542). Es probable que Lope se haya basado directamente en Ovidio y por eso utilice el nombre de Tesifonte: tanto en los mitos virgiliano y ovidiano como en la ficción de Lope un dios olímpico y celeste usa las fuerzas infernales como instrumento de su odio.

²⁵⁵ 1600-1601 *Sal presto...luz más adentro*: este Apolo que invoca en tono conminatorio a Plutón parece configurado por Lope siguiendo el modelo del mago que con sus conjuros insta a las fuerzas oscuras y crueles de los reinos infernales y les compele a obedecerle, un motivo literario reiterado en los clásicos. Así Medea, por lo demás según algunas versiones de su genealogía descendiente del Sol (al igual que la otra gran maga de la tradición clásica, Circe, hija de Helios), exclama al comienzo de la tragedia epónima de Séneca: “... *quosque Medae magis / fas est precari: noctis aeternae Chaos, / aversa Superis regna, Manesque impios, / Dominumque regni tristis, et Dominam fide / meliore raptam, voce non fausta precor. / Adeste, adeste, sceleris ultrices Deae, / crinem solutis squalidae serpentius, / atram cruentis manibus implexae facem...*” (“Y vosotros, oh dioses que yo puedo / llamar con más razón en mi socorro: / Caos sombrío de la noche eterna, / Reinos opuestos al celeste imperio, / Manes despiadados, / Señor del reino triste, / Escuchad todos mis acentos lúgubres! / ¡Venid, venid, oh diosas / vengadoras del crimen! / ¡Venid con la espantosa cabellera / formada de serpientes, / trayendo en vuestras manos sangrentadas / la negra tea, igual que, en otro tiempo / vinisteis pavorosas a mis bodas!” (Séneca, *Medea*, ed. bilingüe y trad. en verso de Valentín García Yebra, p. 44).

²⁵⁶ 1601 *Acot*. Al señalar la vestimenta de la *furia* (vestido negro y *bordado de llamas*; el tocado de lo mismo, con algunas *sierpes de oro*), Lope se inspira en las descripciones del siniestro atuendo de las Furias en los poetas latinos, como la de Ovidio en el pasaje citado en la nota al verso 1599: “*Nec mora, Tisiphone madefactam sanguine sumit / importuna facem, fluidoque cruore rubentem / induitur pallam, tortoque incingitur angue / egrediturque domo*”: “Y sin tardanza la dañina Tisífone coge una antorcha empapada en sangre, se pone un vestido rojo de sangre que chorrea, se ciñe con una serpiente que se le enrosca, y sale de la casa” (*Metamorfosis*, IV, vv. 481-484). Sin embargo, en la obra cortesana y sensual de Lope, todo está tratado a modo de agradable espectáculo, de ahí que las llamas infernales se vuelvan bordados, la noche brocado negro y plata, y las serpientes de oro se contenten con ser adorno del tocado.

Tesifonte soy: ¿qué mandas, 1605
tú que por los aires andas
y es el cielo tu camino?
¿Cómo descendiste al centro?
Aquella dorada cinta²⁵⁷
que tu luz adorna y pinta 1610
no la has de hallar aquí dentro.
Las figuras celestiales
son aquí tormentos feos:
Tántalos y Prometeos²⁵⁸
en sus penas infernales. 1615
Aquí no hay que repartir
el año en sus doce meses;
ni hay aquí plantas ni mieses,
ni flores que producir.
Aquí no hay oro ni plata, 1620
alquimista celestial:²⁵⁹
de sólo fuego inmortal,
discordia y rigor se trata.
¿Qué es lo que quieres, que así
con tus rayos nos ofendes, 1625
pues hacer día pretendes,
la noche que vive aquí?²⁶⁰

APOLO

Tesifonte sangrienta,
señora de las armas
que con hachas de fuego, 1630
influyes guerras tantas,
yo no quiero que al mundo,
como otras veces, vayas,
ceñida de serpientes,
y de diamante armada, 1635
a destruir la Europa,
a disfamar el Asia,
al África desierta,

²⁵⁷ 1609 *dorada cinta*: se refiere a la banda del Zodíaco, centrada en la eclíptica (véase nota a verso 1485).

²⁵⁸ 1614 *Tántalos y Prometeos*: Tántalo, hijo de Zeus y de la oceánide Pluto, tras una serie de graves faltas contra los dioses, fue condenado a una eterna tortura en el Tártaro. Con el agua hasta la barbilla y un árbol cargado de frutos sobre su cabeza, cada vez que sediento o hambriento intentaba beber o alcanzar la fruta, el agua y el ramo se alejaban de él (Higino, *Fábulas*, 82: “Tántalo”). Prometeo, titán hijo de Jápeto y de Asia, fue encadenado por mandato de Zeus en el Cáucaso tras robar el fuego y entregárselo a los hombres. Todos los días un águila devoraba sus entrañas, y estas se regeneraban durante la noche, pues era inmortal. Las fuentes más antiguas sobre Prometeo se encuentran en la *Teogonía* de Hesiodo y en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, pero la historia de Prometeo y su castigo es de las más conocidas de la mitología clásica y tiene ecos innumerables en el Renacimiento. Para España, véase Garrote Bernal 1993.

²⁵⁹ 1621 *alquimista celestial*: nueva alusión a la creencia pseudocientífica de que el elemento tierra, por efecto del sol, sufría un proceso de transformación que la convertía en metal precioso. El sol fabrica, pues, el oro, como pretendían hacerlo los alquimistas (véanse notas a versos 258 y 1480 - 1483). Podría recordarse aquí el célebre soneto de Quevedo, dedicado al mito de Apolo y Dafne, “Tras vos un alquimista va corriendo”.

²⁶⁰ 1602-1627 Estos versos desarrollan en forma de antítesis la oposición e incompatibilidad entre el sol, radiante y benéfico, que mide las estaciones, y por otro lado las regiones infernales, tenebrosas y dolientes, donde no hay luz y donde nada cambia nunca, ni nace ni crece.

ni a las indianas playas;²⁶¹
estese queda Grecia, 1640
y Troya, coronada
de muros y de olivas,
no tiemble de Casandra;²⁶²
duerma el soldado fuerte:
los parches de las cajas 1645
sólo a los dados sirvan²⁶³
y a la fortuna varia;
las trompetas sonoras,
el bronce por quien hablan,
para siempre enmudezcan, 1650
ciegas de poco usadas;
estense las banderas
dobladas en las astas,
sin que las haga el viento
colores de sus alas; 1655
las espadas sangrientas
no salgan de las vainas,
ni las pintadas flechas
de los carcajes salgan;
no se esmalten de plumas 1660
las lustrosas celadas,
ni los fresnos y abetos
den ramas a las lanzas;
las naves de altos bordes
embarquen oro y plata, 1665
no lleven municiones
ni escuchas en las gavias.²⁶⁴

²⁶¹ 1639 *ni a las indianas playas*: todo el parlamento de Apolo presenta a la Furia como provocadora de guerras, contrastando esta misión habitual con la venganza privada para la cual Apolo solicita sus servicios. La mención de las indianas playas parece confirmar la alusión a las epopeyas del portugués Jerónimo Corte-Real, quien, imitando a Virgilio, introduce a la alegoría de la Discordia –descrita bajo los rasgos de una furia (“horribel, infernal, triste figura / la cabeça de biboras cercada, / e rebuçada com sangrentas toucas”) y luego seguida por la misma furia Alecto– para azuzar a los agresores musulmanes del Imperio portugués en la India, apareciéndose en sueños al sultán Mamud (canto I, vv. 103 - 105 del *Sucesso do segundo cerco de Diu*, 1574); la furia Alecto reaparece en el canto XIII, sembrando odios y guerras fratricidas en la fortaleza portuguesa. También es una figura infernal de corte parecido, esta vez presentada como alegoría de la Guerra, la que inspira al sultán Selim II su expedición de conquista de Chipre lanzada contra los venecianos (*Felicitísima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria*, canto I (1578)). Estudia ampliamente el motivo de la Furia Aude Plagnard en su tesis *Une épopée ibérique. Autour des oeuvres d’Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real*, 2015. Lope de Vega cita elogiosamente a Corte-Real en la *Arcadia*, en el *Laurel de Apolo* y en la *Dorotea* (véase Alves 2013).

²⁶² 1643 *Casandra*: fue una princesa troyana, hija de Príamo y Hécuba. Apolo se enamoró de ella, y para obtener sus favores le ofreció el don de la adivinación. Casandra accedió, pero una vez obtenido el don rechazó al dios. Enfurecido, Apolo no le arrebató la capacidad de ver el porvenir, pero la condena a nunca ser creída. Es así como Casandra vaticina la destrucción de Troya, pero nadie la toma en cuenta (Virgilio, *Eneida*, II, 245). El verso ‘no tiemble de Casandra’ quiere decir: déjense los vaticinios de guerras y destrucción.

²⁶³ 1645-1646 *los parches de las cajas / solo a los dados sirvan*: “parche se llama el pergamino o piel con que se cubren las cajas de guerra” (*Autoridades*). El estado de paz se indica una vez más de manera metonímica, a través de un detalle : que los tambores de guerra, con la piel que en ellos se tiende, sólo sirvan de soporte para jugar a los dados. No sabemos si esta costumbre militar es fantasía de Lope o algo observado.

²⁶⁴ 1628-1667 Siendo Tesifonte la furia que desataba la guerra (“que con hachas de fuego / influyes guerras tantas”), Apolo tiene especial cuidado en despertarla. Para ello, ilustra un paisaje de elementos bélicos inmóviles: soldados durmiendo, trompetas enmudecidas, espadas en sus vainas, banderas en sus astas. Todo ello con el fin de concentrar toda la energía de la guerra en la fiera que atacará a Adonis.

Que vayas quiero sólo a los bosques de Arcadia y en un jabalí fiero envistas tu arrogancia ²⁶⁵ .	1670
Éntrate, Tesifonte, en sus fieras entrañas para matar a Adonis que ha de salir a caza.	1675
Que yo te le pondré donde, con furia estraña, su verde edad malogres y a Venus su esperanza.	
TESIFONTE	
Apolo soberano, que tú lo mandes basta para que te obedezca cuanto el infierno abarca.	1680
Vete ligero al cielo, porque después que estampas ²⁶⁶ tu luz en mis tinieblas descansan estas almas.	1685
Ni aquel peñasco duro que a Sísifo ²⁶⁷ quebranta, ni de Ixión la rueda ²⁶⁸ , ni las cincuenta hermanas; ²⁶⁹	1690
Caronte alzó los remos de su mohosa barca; ²⁷⁰ Radamanto no juzga ²⁷¹ ni el Cancerbero ladra. ^{272 273}	1695

²⁶⁵ 1671 En A, embistas. Se trata de una ortografía arcaica por envistas que tiene aquí el sentido de revistas (tu arrogancia en el disfraz de un fiero jabalí). Hay un ejemplo en el Persiles de este uso del verbo “envestir”. El poeta que se encuentra con la bella Auristela en una venta de Castilla sueña con convertirla en “farsanta”, es decir, en actriz: “. . . y en un instante la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistiola de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad que no la vistiese. . .” (Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, 1994, p. 1208).

²⁶⁶ 1685 *estampas*: “estampar significa . . . señalar, dejar señalada, impresa y notada alguna cosa: como la huella y pisada en la tierra” (*Autoridades*). Al entrar en el infierno, Apolo imprime o estampa huellas de luz en sus tinieblas, con lo que descansan las almas atormentadas.

²⁶⁷ 1688-1689 *Peñasco duro...a Sísifo quebranta*: Sísifo, fundador y rey de Corinto, por agravios cometidos contra los dioses, fue condenado a empujar una gran roca cuesta arriba. Cada vez que llegaba a la cima, la roca rodaba cuesta abajo, y Sísifo debía recomenzar su dura tarea (Homero, *Odisea*, vv. 593 - 600).

²⁶⁸ 1690 *ni de Ixión la rueda*: Ixión fue un rey de Tesalia que intentó seducir a Hera en un banquete al que había sido invitado por Zeus. Enfurecido, el dios olímpico lo fulminó y lo condenó a un castigo eterno: Ixión está atado con unas serpientes a una rueda ardiente que nunca se detiene (Píndaro, *Odas píticas*, II, vv. 16-48 e Higino, *Fábulas*, 62: “Ixión”)

²⁶⁹ 1691 *las cincuenta hermanas*: se refiere a las cincuenta hijas del rey Dánao (también llamadas Bélides por su abuelo Belo), condenadas a llenar de agua un tonel sin fondo. El castigo les fue infligido por el asesinato durante la noche de bodas, de sus maridos todos hijos de Egipto, hermano rival de Dánao, y por lo tanto primos de las Bélides (*Metamorfosis*, IV, 462-463 y X, 43-44).

²⁷⁰ 1692-1693 *Caronte...mohosa barca*: Caronte era el barquero encargado de transportar a los muertos al infierno atravesando el río Aqueronte (Virgilio, *Eneida*, VI, vv. 298 ss).

²⁷¹ 1694 *Radamanto no juzga*: Radamanto, hijo de Zeus y Europa, es uno de los jueces de los muertos en el inframundo, junto a Éaco y Minos, su hermano (Virgilio, *Eneida*, VI, vv. 564 – 569).

Yo voy luego a ese bosque²⁷⁴
y, por la misma traza,
daré la muerte a Adonis.

APOLO

Si aquella vida acabas,
te prometo cien libras
del oro del Arabia
para unas armas bellas. 1700

TESIFONTE

Pues cumple tu palabra
y vete presto al cielo,
que su grandeza agravias
en este oscuro limbo. 1705

APOLO

Yo vuelvo a ver mi patria.

*Vanse y salen Venus y Adonis; Venus viene deteniéndole*²⁷⁵

VENUS

Detente, por vida mía,
si la estimas, prenda amada.

ADONIS

Suelta, acaba.

VENUS

No querría
que te sucediese nada. 1710

ADONIS

En mi destreza confía
que yo suelo al más ardiente,

²⁷² 1695 *ni el Cancerbero ladra*: Cerbero, conocido también como Cancerbero, era un perro de varias cabezas y cola de serpiente, que guardaba la entrada de los infiernos (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 307 – 313 y Virgilio, *Eneida*, VI, vv. 417 – 425).

²⁷³ 1684-1695: el motivo de los suplicios infernales que se suspenden y de los verdugos y guardianes terroríficos que olvidan sus horribles tareas cuando un personaje de poderes celestes viaja por los infiernos, aparece en la poesía épica latina como un concepto sublime y patético. Lo propio de los tormentos infernales es su carácter incesante y perpetuo, y su suspensión una maravilla. Estudia el origen del motivo y su diseminación en España Ponce Cárdenas 2005. Recordemos que el mito de Adonis y Venus en Ovidio, base de esta comedia, es narrado por Orfeo. Al imaginar el efecto del descenso de Apolo a los infiernos se inspira probablemente Lope en el homólogo pasaje ovidiano acerca de los efectos del canto de Orfeo entre los condenados: “*Nec Tantalus undam / captavit refugam stupuitque Ixionis orbis, / nec carpere iecur volucres, urnisque vacarunt / Belides, inque tuo sedisti, Sisyphæ, saxo*”: “Tántalo no trató de alcanzar el agua que se le escapaba, quedó paralizada la rueda de Ixión, las aves no hicieron presa en el hígado, abandonaron las Belides sus ánforas, y tú, Sísifo, te sentaste en tu peña” (*Metamorfosis*, X, vv. 41-44). Por esto la Tesifonte de Lope, encargada del buen orden en los reinos de Plutón, accede a los deseos de Apolo con tal de que se retire.

²⁷⁴ *luego*: significa aquí ‘inmediatamente’. La palabra todavía se usa en este sentido en ciertas zonas de Castilla. En aquel entonces era muy común.

²⁷⁵ 1707-*Acot*. El gesto de Venus deteniendo a Adonis es afín al que se observa en el lienzo de Tiziano *Venus y Adonis* (Museo del Prado) entregado a Felipe II en 1554, como segunda pieza del conjunto de las *Poesie*, pinturas de tema ovidiano que fueron encargadas por el futuro monarca al príncipe de la pintura veneciana.

fiero jabalí que baña de sangre y de espuma el diente –testigo a questa montaña– atravesar el tridente.	1715
Un oso bajaba ayer, todo de abejas pintado, a este arroyuelo a beber, o porque en su vidrio helado pensaba su ardor vencer.	1720
Y por esos ojos bellos, espejos de aquestos míos, y esos divinos cabellos, pues mis juveniles bríos pudiste rendir con ellos, que de errarle con sospecha, junté del arco las puntas con tal fuerza, que la flecha, al acabar de estar juntas, rompió los aires derecha.	1725 1730
Y, estando un instante en calma, después de muerto, vivió para darme mayor palma, porque la flecha no dio lugar que saliese el alma.	1735
Però en fin, como le toca a lo mortal que no impida lo mismo que le provoca, como le cerró la herida, salió el alma por la boca. ²⁷⁶	1740

VENUS

Mi bien, ya estoy satisfecha de tu valor, si por dicha piensas que hablé con sospecha, mas suele ser la desdicha del arco del cielo flecha. ²⁷⁷ ¿Adónde hallará reparo el hombre cuando le tira?	1745
---	------

ADONIS

²⁷⁶ 1718-1742 La historia del oso hambriento que decide robar la miel de las abejas y que termina acribillado por picaduras y arrepentido de su acción parece haber formado parte de la tradición popular en el norte de Italia hacia el siglo XV. Aunque frecuentemente asignada a Esopo (no aparece, sin embargo, en el índice de Perry), el registro más antiguo que se conserva es el *Hecatomythium* (1495) de Laurentius Abstemius, quien incluye la fábula bajo el título *De urso et apibus* (véase la edición digital en latín de P. Thoen y T. Rolland, 2015). En versiones posteriores, como en esta comedia, el oso aplaca su dolor sumergiendo su hocico en el agua: ‘o porque en su vidrio helado / pensaba su ardor vencer’.

²⁷⁷ 1746-1747 El concepto contenido en estos versos es bastante sutil: si tu eres un valeroso arquero, parece decir Venus a su amante, hay un arco más infalible, el del cielo, que envía desdichas contra las cuales no hay reparo. Parece presagiar que la desdicha de Adonis procederá del arquero celeste por excelencia, Apolo. Este aparecerá en el drama como vengador de las prerrogativas de los dioses contra Adonis, lo que también sucede en otros casos (el comienzo de la *Ilíada* o en la historia de Niobe y sus hijos, *Metamorfosis*, VI, vv. 146-312).

Si tengo un dios por amparo
y escudo para su ira,
¿qué más divino reparo? 1750

VENUS
¡Ay, mi bien!, en casos tales,
temor hiela y amor ciega;
no sólo entre los mortales 1755
la envidia vive, que aun llega
a los dioses celestiales.
Siéntate aquí, por mi vida.

ADONIS
¡Oh, cómo vienes estraña!
Ya mi valor se te olvida; 1760
deja que aquesta montaña,
siguiendo las fieras, mida.

Si mi rostro y mi cabello
señas femeniles son,
mira que un hombre, si es bello, 1765
tiene más obligación.

VENUS
¿De qué?

ADONIS
De no parecello.
Un feo procure ser,
a puro artificio, hermoso, 1770
y un hermoso parecer
valiente, fuerte, animoso,
o confiese que es mujer.

VENUS
Ya, mis ojos, que porfías,
digo que vayas, mas quiero,
pues son tan grandes los días, 1775
que pases el sol primero
al pie de estas fuentes frías.

Esto no es contra el valor
de tu nombre.

ADONIS
Eso es muy justo.

VENUS
Y, entre tanto, mi señor, 1780
te contaré por mi gusto
la ocasión de este temor.

ADONIS

Ya te obedezco y aquí
me siento.

VENUS

Espera, que a ti
que te sirva es justa cosa
el regazo de una diosa.

1785

ADONIS

Comienza.

VENUS

Está atento.

ADONIS.

Di.

*Siéntese Venus y póngase en su regazo Adonis recostado y esta diga así*²⁷⁸

VENUS

Hubo, querido Adonis,²⁷⁹
en aquestas montañas,²⁸⁰

una famosa ninfa

1790

que se llamó Atalanta.

Por no casarse hizo

una ley tan estraña

que, a los que pretendían

casarse, los forzaba

1795

a que corriesen juntos;

pero, si no ganaban,

cortábales los cuellos:

¡qué caras esperanzas!

Venció treinta mancebos

1800

que de provincias varias

vinieron a la empresa,

vencidos de su fama;

entre los cuales uno,

²⁷⁸ 1787 *Acot.* Esta escena recuerda otro lienzo, esta vez de Veronés (*Venus y Adonis*, Museo del Prado), pintado hacia 1580 y adquirido por Velázquez en nombre del rey Felipe IV, durante su segundo viaje a Italia (1649-1651).

²⁷⁹ 1788-1830 Tal como advertimos en la nota a los versos 1229-1251, en los que Cupido cuenta a su madre cómo fue picado por una abeja, aunque el espectador acaba de asistir a la escena, Lope cae nuevamente en la reiteración de una historia, en este caso la de Atalanta, que el público ya conoce. La repetición se debe a que en el Libro X de las *Metamorfosis*, la fuente con mucho más importante de nuestra comedia, Ovidio narra el mito de Hipómenes y Atalanta por boca de Venus.

²⁸⁰ 1788-1847 *Hubo, querido Adonis, ... las almas*: el romancillo en heptasílabos que entona Venus, y a cuyo murmullo Adonis se duerme, como si de un cuento de nodriza o canción de cuna se tratase, acentúa el carácter maternal de la actitud de la diosa con su amante. Es forma lírica por excelencia, especialmente bien cultivada por Lope de Vega, hasta las famosas “barquillas” de *La Dorotea*. A partir del verso 1836, ¿Duermes, mis ojos, duermes?, la evocación de una nana o canción de cuna es más manifiesta, y por ello sin duda Hartzenbusch, en la edición decimonónica del teatro de Lope, introduce aquí una didascalia diciendo “Duérmese Adonis en el regazo de Venus. Canta”.

que Hipómenes llamaban, me ofreció dos palomas si mi favor le daba.	1805
Moviome el pecho y dile de oro tres manzanas.	
Fue su codicia estorbo de sus ligeras plantas, y, llegando primero, venció la bella ingrata y se casó con ella,	1810
que fue notable hazaña.	1815
Mas donde el beneficio sus pies divinos alza, la ingratitud los pone, borrando sus estampas.	
Así, el mancebo ingrato, pasando una mañana por un templo de dioses, no sólo, degolladas, firmaron las palomas con plumas de sus alas ²⁸¹	1820
la obligación del voto sobre las blancas aras, mas infamó mi templo, por quien mi mano airada los convirtió en leones.	1825
Que es, Adonis, la causa. por donde yo te ruego que no vayas a caza; no tomen en tu vida de este agravio venganza.	1830
¿Duermes, mis ojos, duermes? Parece que le baña los ojos blando eclipse de sus estrellas claras.	1835
Hamadriades verdes de estas montañas altas, salid a entretener el bien de mi esperanza.	1840
Tejed alegres coros y amorosas guirnaldas al nuevo Amor dormido, ²⁸² incendio de las almas.	1845

²⁸¹ 1823-1825 *no solo degolladas...de sus alas*: se entiende la frase como negativa: no solo no firmaron. Firmar o rubricar se asocia con la tinta roja: de ahí que las palomas degolladas tuvieran que firmar en rojo, con su sangre, el voto al que se obligó Hipómenes hacia la diosa.

²⁸² 1846 *nuevo Amor dormido*: una vez más observamos que Venus amante es más tiernamente maternal que Venus madre de Amor, y de hecho aquí parece ver en Adonis una figura de su hijo Cupido, un *nuevo Amor*. Esto explica, o al menos vuelve más verosímil, que a Cupido, el hijo tratado con despego, le dé Lope papel determinante en la muerte de Adonis.

*Estando Adonis durmiendo en las faldas de Venus, ella cantará lo siguiente,
y a la segunda copla saldrá Apolo*

VENUS

Rapacillo lisonjero,
el de los ojos vendados,
si no aciertas cuando tiras, 1850
¿por qué te pintan con arco?
Niño que engañas el tiempo,
un viejo de tantos años,
¿por qué le hurtaste las alas,
pues que te vas tan despacio?²⁸³ 1855

APOLO

(Quien llega a tan triste tiempo
después de tiempo tan largo,
¿para qué pide esperanzas,
cuando le dan desengaños?
¿Es posible que mis ojos 1860
a Adonis están mirando
en el regazo de Venus,
él durmiendo, ella cantando?
Pero yo soy el que sueño,
pues mis ojos engañados 1865
quieren juntar lo divino,
por lo imposible, a lo humano.)

VENUS

Tú fuiste incendio de Troya,
de España, Roma y Cartago,²⁸⁴
ni ha tenido imperio el mundo 1870
de quien no fueses tirano.
Yo me estaba en mi sosiego,
de mi libertad gozando,
en la deidad de mi trono,
sin pensamientos humanos. 1875

APOLO

(¡Que sufran celos de Apolo
tal infamia! ¡Que en sus brazos

²⁸³ 1852-1855 *Niño que engañas...tan despacio*: suele representarse al Tiempo (identificado con Saturno) como un anciano calvo y con alas, rasgos que simbolizan su inexorable paso. A partir del siglo XVI, se vuelve frecuente relacionar al Amor (Cupido) con el Tiempo, principalmente en la pintura. Célebre es el cuadro *Alegoría del triunfo de Venus* de Bronzino, realizado en la década de 1540, en el que aparece Venus besando a Cupido en primer plano, y detrás el Tiempo sosteniendo un gran paño azul. Otra escena bastante frecuente, ya mencionado en nota al verso 456, es aquella en que Saturno le afeita las alas a Cupido, pues ellas son las que vuelven fugaz y volátil al Amor. La canción de Venus se basa en esa paradoja: siendo el amor un sentimiento poco duradero, la diosa se asombra de que todavía perdure con tanta fuerza en su corazón. Luego de narrar el trágico suceso de Hipómenes y Atalanta, y viendo la resolución de Adonis de salir a cazar fieras, Venus quisiera no sentir tan grande amor.

²⁸⁴ 1868-1869 *Tú fuiste incendio...Cartago*: a los ejemplos ya dados de ciudades e imperios arrasados por el amor (véase nota a verso 1286) se añade aquí Cartago, en alusión a su destrucción e incendio, eco lejano de la pira en que ardió la reina de Cartago Dido, muerta por su propia mano al ser abandonada por Eneas.

vean un hombre mortal
y no le abrasen mis rayos!
Cielos, ¿soy el sol? ¿Quién soy? 1880
Cielos, si haberme mirado
con alas de cera un hombre,
tuvistes por tanto agravio,²⁸⁵
si Faetón era otro yo,²⁸⁶
y le veis precipitado 1885
en el mar de su soberbia,
pudiendo en mi propio llanto,
¿cómo sufrís esta fuerza?
Pero ¿qué espero, qué aguardo?
Voy a incitar las tres Furias,²⁸⁷ 1890
que una es poco en tantos daños.
Buscar quiero algún pastor
que ayude a mi engaño, en tanto
que Tesifonte se viste
de aquel animal airado. 1895
Verán los cielos agora
qué son celos, pues llegaron
a cegarme, si son celos
los celos averiguados.)

Levántase Adonis a las voces

ADONIS

¡Válgame el cielo, qué es esto! 1900

VENUS

¿Qué tienes, señor?

ADONIS

No sé.

VENUS

²⁸⁵ 1881-1883 *Cielos...agravio*: alusión a la muerte de Ícaro. Dédalo, su padre, luego de construir el laberinto que Minos le había encomendado para encerrar al Minotauro, idea un plan para dejar la isla de Creta y volver a su tierra natal. A partir de las plumas de los pájaros, cera y lino, fabrica alas para sí y para su hijo. A pesar de las advertencias de su padre, el joven alza el vuelo muy cerca del sol, que derrite la cera que une las plumas, ocasionando su fatal caída al mar (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, vv. 183-235).

²⁸⁶ 1884-1886 *Si Faetón...soberbia*: nueva alusión al mito de Faetón. Véanse notas a versos 765-767. De él dice Apolo que “era otro yo” porque siendo su hijo lo amaba como a sí mismo y lo consideraba como casi su igual: la evocación tiene acento patético, además de ser amenazadora. Yo creo que también se refiere a que el día en que Faetón fue fulminado estaba precisamente “haciendo de Apolo, su padre”, pues conducía su carro como si fuera “otro él”. [Es cierto, pero esto está contenido en la nota aludida]

²⁸⁷ 1894-1895 *Tesifonte se viste / de aquel animal airado*: para la furia, “vestirse” pues, del jabalí, es como un disfraz teatral, pero también se usa el término “vestirse” o “revestirse” para la acción de un demonio o un espíritu que se hace dueño de un alma. Juan García Gómez (conocido también como San Juan Bautista de la Concepción) advierte hacia 1607 a los sacerdotes que procuren la confesión a mujeres enfermas en sus casas, que se hagan acompañar de alguien en el aposento, pues “ya se ha visto *revestirse* el demonio en algunas destas personas y hacerse enfermas para sus diabólicos intentos” (*De los oficios más comunes*, ed. Juan Pujana, párrafo 1, 145v). La expresión es una huella en el léxico de la idea de origen platónico del cuerpo como vestido o velo del alma.

Pues, habiéndote aquí puesto,
¿desde mis brazos en pie
te levantas descompuesto?

ADONIS

La sangre de aquesta edad,²⁸⁸ 1905
como está ardiendo en las venas,
finge con ferocidad
campañas de guerras llenas,
armas, sangre y novedad.

Esto soñaba: no quieras 1910
que, con privación tan grande,
intente algunas quimeras.²⁸⁹

VENUS

¡Que el Sueño en tus ojos ande
con imágenes tan fieras!

Yo le haré dar tal castigo 1915
que no se burle contigo.²⁹⁰
Mas ¿qué soñabas, mi bien?

ADONIS

¡Déjame!

VENUS

¿Tanto desdén,
querido señor, conmigo?

ADONIS

Era todo fantasía. 1920

VENUS

¿Qué tenías, prenda mía?
De tan mal sueño me advierte.

ADONIS

Corta vida y triste muerte
soñaba yo que tenía.

VENUS

²⁸⁸ 1905 *la sangre de aquesta edad*: se refiere a la sangre juvenil, particularmente cálida y ardiente, en un sentido fisiológico y no metafórico. El soñador ve en las guerras que sueña una imagen de su propia sangre ferviente.

²⁸⁹ 1910-1912 *no quieras... quimeras*: podría querer decir: 'no quieras, no pretendas, que (no) intente algunas quimeras estando tan privado de lo que deseaba, o sea ir a cazar'.

²⁹⁰ 1915-1916 *yo le haré dar tal castigo / que no se burle contigo*: se refiere al Sueño, que era en la mitología clásica una deidad. Ovidio lo identifica con Morfeo, de quien dice: "*At pater e populo natorum mille suorum / excitat artificem simulatoremque figuræ / Morpheæ: non illo quisquam sollertius alter / exprimit incessus vultumque sonumque loquendæ*": "Por su parte el padre de los sueños, de entre la multitud de sus mil hijos, despierta a un hábil imitador de formas, a Morfeo. No hay otro que con mayor destreza que él sepa reproducir el andar, el rostro y el sonido de la voz" (*Metamorfosis*, XI, vv. 633-636). Como en otros casos, hay equívoco de efecto ingenioso entre una realidad o fenómeno y el dios que preside sobre ella y que es una figura humana, un personaje: Cupido y el deseo, Apolo y el sol, Morfeo y el sueño.

¿Pues eso te da pasión?²⁹¹

1925

ADONIS

Tanta, y con tanta razón,
que sólo en este recelo,
puede tener tu consuelo
alegre mi corazón.

VENUS

No creas lo que se ve
en ese lienzo imperfeto
de que el Sueño pintor fue,²⁹²
pero advierte que el discreto
tiene por madre a la fe.²⁹³

1930

ADONIS

Por serlo desde este día,²⁹⁴
si por eso lo he de ser,
al Sueño y su fantasía
te prometo no creer,
mas a la fe, madre mía.

1935

VENUS

Eso está puesto en razón.
Vete a cazar.

1940

ADONIS

Bien podré,
sin que me cause pasión
con su temor, que bien sé
que los sueños, sueños son.²⁹⁵

Vanse y salgan Apolo y Frondoso

APOLO

Tente, no huyas de mí.

1945

²⁹¹ 1925 *¿Pues eso te da pasión?:* quiere decir: ‘¿Pues eso te *perturba?*’. “Pasión se toma ... por cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo” (*Autoridades*).

²⁹² 1931-1932 *en ese lienzo... pintor fue:* no son raras las comparaciones entre sueño y pintura, véase por ejemplo “Tal el fingido alcázar que, de fuera, / un dorado teatro componía / con tantas torres y tanta vidriera, / tanto chapitel de oro y pedrería, / llegando al pie, una choza frágil era / de seca paja, que oro parecía: / las torres y homenaje eran de sueño / que es gran pintor de un ademán su dueño” (Balbuena, *El Bernardo*, libro XV, ed. C. Rosell, p. 299).

²⁹³ 1933-1934 *pero advierte que el discreto / tiene por madre a la fe:* la fe se entiende en estos versos como lo contrario de la superstición agorera, la que cree en sueños. El discreto no cree en cuentos de miedo para niños, duendes y agujeros, y se ampara en la buena madre que es la fe.?? Es posible que Lope haya sacado el concepto de algún sermón, combinándolo con el recuerdo de una copla tradicional: “Soñaba yo que tenía / alegre mi corazón; / mas a la fe, madre mía, / que los sueños, sueños son” (Frenk, 1987, pp. 395-396). Sí, pero ahí yo creo que también es un vocativo, no una aposición. Al parecer, fueron muchísimas las glosas de esta copla (véanse Maurer, 1990 y Alatorre, 2003).

²⁹⁴ 1935 *por serlo:* por ser discreto.

²⁹⁵ 1944 *que los sueños, sueños son:* se completa aquí la cita de la copla tradicional que se empezaba a citar en el verso 1939; “Mas a la fe, madre mía, / que los sueños, sueños son”.

FRONDOSO

Diome el verte mil desmayos;
detén, Apolo, los rayos;
no muestres tu fuerza en mí.

Yo soy el que te quería
con el pájaro burlar, 1950
pero bien vine a pagar
la loca malicia mía.

A ninguno he parecido
este mismo ser que soy;
a todos asombros doy; 1955
ando de mí mismo huido.

Ya no llego a mi cabaña,
mi ganado menosprecio;
si tuve el cayado en precio,
ni me ayuda ni acompaña; 1960

todo lo dejo olvidado
y jamás cobrarlo espero
que, de perdido, no quiero
mi ganado y mi cayado;²⁹⁶
a tal desesperación 1965

he venido, que he perdido
mi sentido, mi vestido,²⁹⁷
mi cayado y mi zurrón.²⁹⁸

A todos parezco mal,
nadie lo que soy arguye, 1970
mi propia sombra me huye:
¿quién ha visto pena igual?

Por venganza o compasión,
aun no hay en mi mal testigos;
los que me eran más amigos
ya mis enemigos son. 1975

APOLO

¡Lástima tengo de ti!
Mas yo te perdonaré
y a tu forma volveré,

²⁹⁶ 1961-1964 *todo lo dejo...cayado*: variante del juego de palabras con “perdido” y “ganado” (en sentido de grupo de animales guardados por el pastor), que tiene una amplísima presencia en la lírica desde finales de la Edad Media. Helo aquí en una forma tradicional y popular (o seudo-popular): “Si el pastorcico es nuevo / y anda enamorado, / sí d’amor adolece / perdido es el ganado”. (Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, p. 791).

²⁹⁷ 1965-1968 *a tal desesperación...zurrón*: la locura de Frondoso es una versión, en modo menor y paródico, de la locura de amor como alienación total que sufren ciertos pastores de Arcadia en Sannazaro y en Garcilaso. La locura de Albanio en la égloga segunda de Garcilaso, que abandonado por Camila cree haber perdido su cuerpo, y piensa reconocerlo en su reflejo en la fuente, tiene puntos comunes con la del personaje de rústico cómico forjado aquí por Lope. En ese sentido no es gratuito que la amada de Frondoso se llame precisamente Camila. Pero Frondoso no se ha vuelto loco por amor desesperado sino por castigo divino, como les ocurrió a ciertos héroes “furiosos” (Hércules y Áyax).

²⁹⁸ 1968 *zurrón*: “bolsa grande de pellejo, de que regularmente usan los pastores, para guardar, y llevar su comida, u otras cosas; y se extiende a significar cualquier bolsa de cuero” (*Autoridades*). No veo necesaria esta nota aclaratoria [No hay problema. Si quieres podemos sacarla]

si una cosa haces por mí.	1980
FRONDOSO	
¿Qué puede haber, Delio santo, difícil para servirte?	
APOLO	
Quiero un secreto decirte: mira si te estimo en tanto.	
¿Conoces un cazador bellísimo de este monte, que por todo su horizonte no hay hermosura mayor?	1985
FRONDOSO	
¿Es Adonis, por ventura?	
APOLO	
Por desventura, dirás.	1990
FRONDOSO	
Por la mía mucho más; que, por su mucha hermosura, mi bella Camila adora ese monstruo de belleza, donde la naturaleza sus riquezas atesora.	1995
Nunca yo le conociera, nunca este monte habitara; el viento a verle se para, fuentes y árboles altera;	2000
las ninfas que le han criado pierden el seso por él; hasta un ingrato laurel ²⁹⁹ en su tronco ha suspirado; y aun dicen, y ser podría, que ha bajado a nuestro suelo, desde su tercero cielo, ³⁰⁰ Venus a verle algún día.	2005
APOLO	
Ahora bien, lo que has de hacer es no más irle a buscar y decirle que pasar un jabalí viste ayer, y que entiendes que está aquí,	2010

²⁹⁹ 2003-2004 *hasta un ingrato laurel...suspirado*: se alude a un supuesto amor póstumo de la casta ninfa Dafne por Adonis, que ya convertida en árbol, solo puede ser expresado por suspiros. Parece pura invención de Lope de Vega, con valor caracterizador y dramático, puesto que la noticia puede irritar todavía más los celos de Apolo y su odio por Adonis.

³⁰⁰ 2007 *tercero cielo*: de acuerdo con el sistema geocéntrico, Venus era la tercera esfera (véase nota a verso 41).

que con codicia vendrá.

FRONDOSO

Yo voy. Mas, decid: ¿será
verdad que yo vuelva en mí?³⁰¹ 2015

APOLO

Pues que ya te perdoné,
no dudes que será cierto.
Busca a Adonis.

FRONDOSO

Hoy le advierto.

APOLO

(Y hoy la muerte le daré.) 2020

Váyase Apolo y Frondoso quede

FRONDOSO

¡Qué ventura tan grande que he tenido
en que Apolo ofendido
perdonase mi culpa!
Ya no seré de aquestos montes fiera;
admitió mi disculpa. 2025

¿Mas qué valle, qué prado, qué ribera
tendrá al hermoso Adonis?

Filomela, Coronis,³⁰²

Progne, y tantas hermosas dulces aves³⁰³
que con voces süaves 2030

celebráis su hermosura:

¿qué fuente clara y pura

le tiene agora o qué florido prado?

¿Mas no es aqueste, ay, cielos?

Sí, pues los lirios de este arroyo helado 2035
se han vestido de celos.³⁰⁴

Salen Adonis, Camila y Albania

³⁰¹ 2016 *vuelva en mí*: vuelva a cobrar mi aspecto estable como pastor y rústico, a ser el que era, después de ser alzado el castigo impuesto por Apolo. Frondoso quiere asegurarse del perdón prometido a cambio de ser instrumento en la trampa tendida a Adonis (complicidad no asumida como tal y quizá del todo inocente).

³⁰² 2028 *Coronis*: se le llama a veces así a Cornix, hija de Coroneo, que fue transformada en corneja por Atenea para escapar a las persecuciones amorosas de Poseidón (*Metamorfosis*, II, vv. 569-585), siendo su historia enmarcada en la de Coronis, amada por Apolo y madre de Esculapio. Sin embargo, la descripción en los versos siguientes (“dulces aves”, “voces suaves”) no se ajusta a la de una Corneja, lo que sugiere que Lope pudo confundirse de ave. Por tanto, lo de las “voces suaves” a ella no le cuadra, siendo una corneja: fallo de Lope.

³⁰³ 2029 *Progne*: golondrina. En la mitología griega era una princesa ateniense casada con el rey de Tracia Tereo, hermana de *Filomela* (véase nota a verso 625). Ovidio narra extensamente su trágica historia en *Metamorfosis* VI, vv. 412-674. Lope escribe al respecto su fábula *La Filomena* (1621).

³⁰⁴ 2035-2036 *Si pues, los lirios... celos*: los lirios que crecen en la fuente junto a la cual duerme Adonis se han vestido de celos, es decir, se han vuelto azules, pues ese es el color que la tradición da a los celos (véase nota a verso 35). Adonis da celos a todos, incluido a Frondoso, enamorado de Camila. E incluso a los elementos de la naturaleza, igual que los seducía el canto de Orfeo.

CAMILA

No desprecies mi amor, deidad divina,
aunque en humanos velos
cubres el resplandor.

ADONIS

Camila bella,
a tu Menandro inclina
los ojos, de piedad y amor vencidos. 2040

ALBANIA

¿Con qué dichosa estrella
nació de estos floridos
valles la ninfa que gozar espera,
en dulce matrimonio,
de tus años la verde primavera? 2045

ADONIS

De vuestro amor me basta el testimonio
de tantas alabanzas.

ALBANIA

¿Que ninguna te mueve?

ADONIS

Albania, yo no doy mis esperanzas
como el almendro loco,
que la rígida nieve
del Capricornio helado tiene en poco:
como el árbol discreto, el moral sabio,
procedo en mi temor y en vuestro agravio.³⁰⁵ 2050 2055

CAMILA

Di, cuando burla sea,
que mi amor agradeces.

ALBANIA

Di, porque yo lo crea:
“mi voluntad mereces”.

ADONIS

Digo que mayor daño
hace un fingido bien que un desengaño. 2060

³⁰⁵ 2050-2055 *Albania...agravio*: la contraposición del almendro, primer árbol en florecer y que se expone por ello a las heladas, con el “prudente” moral, de flor tardía, es parte de la tradición. El paremiólogo aragonés Pedro Vallés lo recoge en su *Libro de refranes* publicado en 1549: ‘Antes moral, que almendro’ (ed. G. Blazquez, párrafo 4, 438). En *La Dorotea* de Lope, don Bela afirma: “El hielo siempre fue inclemencia del cielo, y no hazaña del aire desnudar un pobre almendro que en confianza del sol se vistió de flores. Más valentía fuera despojar un moral robusto” (ed. E. Morby, p. 183). Adonis no quiere proceder apresuradamente, dando ilusiones tempranas como las blancas flores del almendro; antes prefiere proceder con madurez, como lo hace el moral.

CAMILA

¿A cuál, di por lo menos,
te inclinas de las dos?

ALBANIA

¿A cuál estiman
esos ojos serenos?

2065

ADONIS

Vuestros ruegos me fuerzan y me animan;
¿queréis que os diga a entrambas lo que siento
de vuestra pretensión y pensamiento,
discreción y belleza,
donde naturaleza
puso la ciencia del pincel cifrada?

2070

ALBANIA. CAMILA

Sí.

ADONIS.

Pues ninguna de las dos me agrada.

ALBANIA

¿En qué montañas ásperas naciste?

CAMILA

¿Qué tigre te dio leche? ¿Qué leona?³⁰⁶

ALBANIA

¿Qué Cáucaso engendró tu basilisco?

2075

CAMILA

¿En qué desierta inhabitable zona,
en qué Libia aprendiste
esta crüel dureza?

ALBANIA

¡Oh más duro que risco
en las ondas del mar inexpugnable!

2080

³⁰⁶ 2073-2078 *¿En qué montaña...dureza*: la hipóbole de la crueldad despiadada consistente en atribuir el nacimiento de alguien a estos lugares y fieras salvajes, que aquí se reparte entre Camila y Albania, es un frecuentadísimo tópico. Lo que no puede extrañar puesto que procede de Homero (reproches de Patroclo a Aquiles, *Iliada*, XVI, vv. 33-35) y sobre todo de Virgilio. Se imitan exactamente aquí los términos de la imprecación de Dido a Eneas al saber que va abandonarla: “*Nec tibi diua parens generis nec Dardanus auctor, / perfide, sec duris genuit te cautibus borrens / Caucasus, Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*” (*Eneida* IV, vv. 365-367) (‘Ni una diosa fue tu madre ni un dárdano tu progenitor, ¡pérfido! ¡en sus duros riscos te engendró el hórrido Cáucaso y tigres de Hircania te amamantaron!’). Jerónimo Bermúdez, en su tragedia *Nise laureada*, escribe: ‘¿De qué cáucaso monte acá saliste? / ¿De qué nevada Scithia avéys venido? / ¿Qué hircanas tigres os han dado leche?’ (ed. M. Triwedi, p. 183). El Cáucaso aparece en la historia de Prometeo como escenario árido y lúgubre, donde habitaba el Hambre y cumplía su castigo el ladrón del fuego divino. Ovidio da una acabada descripción del lugar cuando narra el mito de Erisictón (*Metamorfosis*, VIII, vv. 788-804). Para *basilisco* y *Libia* véanse notas a versos 596-597 y 1256 respectivamente.

CAMILA

¡Oh más fiero que el viento embravecido
en los Euripos donde brama Scila!³⁰⁷³⁰⁸

FRONDOSO

Por no estorbar que Albania y que Camila
te dijese sus celos me detuve;
por este monte sube
agora un jabalí cerdoso y fiero;
si quieres que te sirva de montero,
sígueme, Adonis, y dasle muerte
con esta jabalina.

2085

ADONIS

¡Oh, buen pastor!

FRONDOSO

Agora, Adonis fuerte,
quiero ver tu valor y gentileza.

2090

ADONIS

Por la huella camina
mientras mis perros llamo.

FRONDOSO

Pues empieza.

ADONIS

¡To, Melampo! ¡To, Cástor! ¡To, Menipo!³⁰⁹
Ya vienen.

FRONDOSO

Pues al paso me anticipo.

2095

Vanse Frondoso y Adonis, y salen Menandro y Timbreo

MENANDRO

¿Aquí me dices que están?

TIMBREO

³⁰⁷ 2082 *Euripos*: estrechos de mar.

³⁰⁸ 2082 *Scila*: o Escila, es una nereida convertida en monstruo marino. Ovidio la describe con torso de mujer y seis cabezas de perros que nacen desde su cintura. Su metamorfosis es fruto de los celos que por ella siente Circe, enamorada de Glauco, pretendiente de Escila (*Metamorfosis*, XIV, vv. 1-74).

³⁰⁹ 2094 *¡To, Melampo! ¡To, Castor! ¡To, Menipo!*: *Melampo* era uno de los perros de Acteón, que termina devorándolo (véase nota a los versos 329-332). *Cástor* es hijo de Leda y Tíndaro, al igual que Clitemnestra; hermanastro de Helena y Pólux, hijos de Leda y Zeus. Era aficionado a la montería. En su obra *Cinegético*, Jenofonte nombra la raza canina *castórida* como una de las dos adecuadas para la caza (III, p. 58-59, 1). *Menipo*, filósofo griego que vivió entre los siglos IV y III a. C., pertenecía a la escuela cínica. El nombre de los filósofos cínicos procede del griego *κῶν*, que significa 'perro' (Diógenes Laercio, *Vidas de los filósofos más ilustres*, VI, 13, ed. Goulet-Cazet, p. 762-764).

Aquí, Menandro, las vi.

MENANDRO

¿No estaba Adonis aquí?

ALBANIA

Agora, Menandro, van
él y Frondoso, ligeros,
tras un jabalí.

2100

MENANDRO

Si busca
fieras, ¿para que se ofusca
en buscar pechos más fieros?
Aunque, pues, sois tan de cera
en adorar su desdén,
no os viene este nombre bien:
¡el que os desprecia es la fiera!

2105

ALBANIA

Menandro, ¿tan declarado?

MENANDRO

Antes, Albania, te advierto
que soy galán encubierto,
con temor de mal pagado.

2110

No me querría embarcar
donde no pueda salir:
que, encubierto, puedo huir
y, declarado, esperar.

2115

Hasta ver nuestros desvelos,
lazos del favor hacéis;
mas, cuando en la red nos veis,
nos matáis a puros celos.³¹⁰

ALBANIA

De mi error desengañada,
y el oráculo advertida,
quiero estimarte ofendida
y amarte desengañada.

2120

TIMBREO

Y tú, ¿qué dices de mí?

CAMILA

Que, agradecida a tu amor,

2125

³¹⁰ 2101-2119 *Si busca fieras...puros celos*: aparentemente hay una falta en la trama. En el primer acto, en el aparte de Menandro (versos 191-196), el pastor reconoce haber disimulado con Timbreo para saber de quién estaba enamorado cuando él también desea a Camila. Nada en la trama de la obra nos permite sospechar que Menandro haya cambiado de opinión. Puede que siga disimulando ante Timbreo, que está presente. Aunque es cierto que la cosa termina así, con las dos parejas tal como aquí se conforman,

me ha pesado del rigor
que te he mostrado hasta aquí.

TIMBREO

Verdad ha venido a ser
el pronóstico de Apolo.

ALBANIA

Tú eres mi amor y a ti sólo, 2130
Menandro, pienso querer.

CAMILA

Y yo a ti sólo, Timbreo.

MENANDRO

Gracias a Amor soberano,
que vuestro rigor tirano
conoció nuestro deseo. 2135

Diga dentro Adonis

ADONIS

¡Ay, cielos, que me mata!
¡Socorre, Venus bella!
¿Adónde estás, señora?
¿Pues cómo aquí me dejas?

CAMILA

¿Qué voces dolorosas, 2140
pastores, son aquellas?

ALBANIA

Adonis me parece;
¿si le ha muerto la fiera?

ADONIS

Ayúdame, Frondoso.

Sale Frondoso con Adonis en brazos

FRONDOSO

Pastores de esta selva, 2145
ayudadme a llorar
tan mísera tragedia.

ALBANIA

¿Es muerto el bello Adonis?

FRONDOSO

Cual cándida azucena,
del labrador pisada, 2150
inclina la cabeza;
cual oriental jacinto,

cuando la noche llega,
 las olorosas hojas
 marchita, humilla y cierra.³¹¹ 2155
 Salió de aquestos robles,
 –sobre quien ya descienda
 de Júpiter tonante
 la furibunda flecha–
 un jabalí cerdoso 2160
 que por la boca abierta,
 en vez de blanca espuma,
 arrojaba centellas.
 Yo vi, donde tocaban,
 arder la verde hierba, 2165
 cual suelen los rastrojos
 que los pastores queman.
 El animoso mozo
 (el corazón me tiembla
 sólo en deciros esto) 2170
 salió de aquesta senda;
 y, apenas el venablo
 afirmado en la tierra
 le puso al pecho, cuando
 por él al suyo se entra. 2175
 Los agudos colmillos
 (¡ay cielos!) atraviesan
 la carne delicada.³¹²

TIMBREO

Tente: ¿qué ninfa es esta?

Salen Venus y Cupido

VENUS

Dejadme ver, pastores, 2180
 la muerta vida de mi Adonis caro.

ALBANIA

Venus, de los amores
 diosa, ¿cómo a tu amor no diste amparo?

³¹¹ 2149-2155 *Cual cándida azucena...cierra*: son muchas las variaciones de la comparación de un joven guerrero muerto con una flor deshecha. Es famosa la de Virgilio, para la muerte del bello y heroico Eurialo: “*Volvitur Euryalus leto, pulchrosque per artus / it cruor, inque umeros cervice conlapsa recumbit / purpureus veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens lassove papavera collo / demisere caput, pluvia cum forte gravantur*” (*Eneida*, 9, vv. 431-436): “Eurialo que cae herido de muerte; corre la sangre por sus hermosos miembros y el cuello se dobla sobre sus hombros, semejante a una purpúrea flor cuando, cortada por el arado, desfallece, o cual las adormideras inclinan la cabeza sobre su tallo a impulso de un recto aguacero” (Traducción Ochoa). Tuvo presente Lope la elaboración del motivo en Garcilaso (con fuentes latinas, Catulo y Virgilio, y neolatinas): “puso en el duro suelo la hermosa / cara, como la rosa matutina, / cuando ya el sol declina al mediodía, / que pierde su alegría y marchitando / va la color mudando; o en el campo / cual queda el lirio blanco qu’el arado / crudamente cortado al pasar deja...” (“Égloga segunda”, vv. 1253-1259 en *Obra Poética y Textos en Prosa*, ed. B. Morros, p. 198).

³¹² 2149-2178: El relato de Frondoso es típico, por la participación dolorosa del narrador en lo que cuenta, del “nuncio” o mensajero trágico, figura que es una de las señas de identidad de la tragedia como género, a ojos de los trágicos renacentistas: forma parte de lo que llama Florence d’Artois patrón trágico (D’Artois, 2017).

VENUS

Porque el hado tenía
dispuesta la tragedia de este día.³¹³ 2185
Ponelde en este suelo.
¡Ay, mísera de mí! Póngase luto
en mi tercero cielo
toda estrella de amor.

CUPIDO

¡Qué triste fruto
ha dado tu esperanza! 2190
Madre, quien siembra amores viento alcanza.³¹⁴

VENUS

Bellísimo mancebo,
envidia de los hombres y, por dicha,
del mismo hermoso Febo:
bien me pronosticaba esta desdicha.³¹⁵ 2195
Mas ¿qué voz o qué espejo³¹⁶
a la primera edad dará consejo?
Mas, pues que los amores
pocas veces nos rinden mejor fruto
de sus hermosas flores, 2200
memoria de tu muerte y de mi luto
quedará de esta forma:
tu cuerpo en flores mi dolor transforma.

Desaparezca Adonis y de allí salga una rama llena de flores y hojas

CAMILA

¡Oh, qué rama tan hermosa,
de olorosas flores llena! 2205

TIMBREO

Por memoria de su pena,

³¹³ 2185 *dispuesta la tragedia*: indicación metateatral. Estamos presenciando una tragedia que, sin embargo, en los últimos versos, se autodenomina “tragicomedia”. La delimitación entre los dos conceptos es en Lope flotante e incierta, como muestra D’Artois. De hecho, esta escena pronto abandonará el tono trágico para dar paso a lo elegíaco (cuando el dolor y el cuerpo muerto desaparecen detrás de la flor) y a lo burlesco, con la increíble voluntad de Venus de hacerse monja, y las picardías de Cupido.

³¹⁴ 2191 *quien siembra amores viento alcanza*: quiere decir que es necedad cifrar esperanzas en el amor. La concepción del viento en este pasaje recuerda los versos 832 y 833 de esta comedia, en los que Hipólito, antes de conocer a Atalanta, desdeña a sus temerarios pretendientes que arriesgan la vida “por mortal hermosura, al fin prestada / flor, sombra, viento, nada”. El verso parafrasea el refrán “Quien siembra vientos, recoge tempestades” (en otras versiones “El que siembra viento, cosecha tempestades”).

³¹⁵ 2195 *me pronosticaba*: es la lección que da A. Las ediciones modernas corrigen “te pronosticaba” que parece más coherente con lo que sigue cuando se habla de la inutilidad de los consejos para “la primera edad”. No vemos, sin embargo, la necesidad de esta corrección: ‘yo misma’ parece decir Venus, ‘presagiaba esta desdicha y me la pronosticaba a mí misma, el corazón me la anunciaba y mi conocimiento de los dioses y de sus envidias. Pero de nada sirvió que te comunicase este presentimiento, puesto que la juventud es imprudente’.

³¹⁶ 2196 *¿qué voz o qué espejo?*: es imposible inculcar cautela en la primera juventud: ni la voz de la sabiduría, ni el espejo, emblema de prudencia, lo consiguen.

la vuelve en ella la diosa.

MENANDRO

Parécese al tornasol
que tras Apolo se viene.³¹⁷

CAMILA

Azul y amarillo tiene, 2210
colores de cielo y sol.³¹⁸

VENUS

Ya que mi Adonis querido
es muerto, y su roja sangre
se ha vuelto en aquestas flores,
no es justo que de amor trate. 2215
Yo me quiero recoger
entre las monjas vestales:³¹⁹
no me busques más, Cupido.

CUPIDO

¿Vos monja? ¡Qué disparate!
Cuando yo fuere fraile, madre; 2220
madre, cuando yo fuere fraile.³²⁰

MENANDRO

Sois para monja muy dama;
Cupido os conoce y sabe
que no lo podréis sufrir.

VENUS

Sí haré, que la causa es grande. 2225

TIMBREO

Que vos os consolaréis

³¹⁷ 2209 *tornasol...Apolo*: alusión al mito de Clítia o Clicie, amante del Sol. Celosa de las relaciones de Helios (Apolo) con Leucótoe, denuncia a los amantes al padre de esta, Órcamo, quien entierra viva a su hija. Helios nunca más se acerca a Clítia, quien se pasa los días siguiendo con su cabeza el movimiento del sol, consumiéndose en sus lágrimas y convirtiéndose luego en el tornasol (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 190-270). Es curioso el paralelo entre esta flor y aquella en que se convierte Adonis como si este siguiera con la mirada no a su amante perdido, como Clicie, sino a su matador.

³¹⁸ 2208-2214 *Parécese al tornasol...aquestas flores*: por su fragilidad y color, la descripción de Ovidio de la flor en la que se convierte Adonis parece ser la de una anémona de color rojo: “*cum flos de sanguine concolor ortus, / qualem, quae lento celant sub cortice granum, / punica ferre solent; brevis est tamen usus in illo; / namque male haerentem et nimia levitate caducum / excutiunt idem, qui praestant nomina, vent?*” (*Metamorfosis*, X, vv. 734-737). Es posible encontrar variedades de esta flor en todos los colores nombrados por los personajes (azul, amarillo y rojo).

³¹⁹ 2216-2217 *yo me quiero recoger / entre las monjas vestales*: las vestales eran sacerdotisas romanas consagradas a Vesta, la diosa del hogar y confinadas en una residencia aneja al templo situado en el Foro. Debían permanecer vírgenes durante los treinta años de servicio. No es la primera vez en el teatro español en que se da la amalgama entre las vestales y las monjas, puesto que en *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués, autor citado por Lope en el *Arte nuevo* como uno de los inventores de tal arte, Semíramis finge retirarse después de la muerte de su marido al “convento” de las “vírgenes vestales”, y de hecho relega en él a su hijo vestido de mujer.

³²⁰ 2220-2221 *cuando yo fuere fraile*: frase popular presente en varios romances (véase J. M. Alín y M. B. Barrio, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, p. 141). Lope la rescata además en la *Dorotea* (II, p. 168).

como las mujeres hacen,
que lloran al primer día
y al segundo hacen donaire.³²¹

VENUS
No creáis que me consuele
ni que deje de encerrarme. 2230

CUPIDO
Callad, madre, no creáis
que dejaréis los galanes,
las ventanas, los favores,
las joyas, los ricos trajes,
los billetes y los celos. 2235

VENUS
Nadie del mundo me trate;
al templo de Vesta voy,
allí no me busque nadie.
Monja quiero ser y quiero
que treinta rejas me guarden. 2240

CUPIDO
Cuando yo fuere fraile, madre;
madre, cuando yo fuere fraile.

VENUS
Ya para mí murió el mundo:
galas, músicas y trajes,
todo se acabó en Adonis,
que muerto a mis ojos yace; 2245

³²¹ 2226-2229 *Que vos os consoléis... hacen donaire*: se trata de la parodia de algo que, apuntado en Ovidio, trata magníficamente Garcilaso, o sea, la poca duración del duelo de Venus:

El tierno pecho, en esta parte humano
de Venus ¿qué sintió, su Adonis viendo
de su sangre regar el verde llano?

Mas desque vido bien que, corrompiendo
con lágrimas sus ojos, no hacía
sino en su llanto estarse deshaciendo
y que tornar llorando no podía
su caro y dulce amigo de la escura
y tenebrosa noche al claro día,
los ojos enjugó y la frente pura
mostró con algo más contentamiento
dejando con el muerto la tristura.

Y luego con gracioso movimiento
se fue su paso por el verde suelo
con su guirlanda usada y su ornamento ;
desordenaba con lascivo vuelo
el viento sus cabellos; con su vista
s'alegraba la tierra, el mar y el cielo" (Elegía I, vv. 223-240).

El dolor de Venus no puede prolongarse porque ella debe seguir siendo lo que es, el encanto de la vida. En la frase de Timbreo, la observación se vuelve banalmente misógina.

con él se acabó mi vida
y comienzan mis pesares.

TIMBREO

Y aquí la tragicomedia
del bello Adonis acabe.

2250

Fin de la famosa tragicomedia de Adonis y Venus

Variantes

Acto I

6 *Per* Menandro *A* : *om.* *Har Men OL*

22 aunque *A OL* : con que *Har Men*

85 *Acot* Sale Atalanta, ninfa, con un tocado de muchos velos pendientes con plumas, y el vestido a la traza antigua con calzadillos o coturnos encintados, y un dardo en la mano *A OL* : Atalanta, con un dardo en la mano- Menandro, Timbreo *Har* : Atalanta, con un dardo en la mano; Menandro y Timbreo *Men*

86 *Acot om A OL* : (Para sí.) *Har Men*

98 *A* aliento : *Har Men OL* alivio

124 *A* humedad : *Har Men OL* humildad

150 *Acot* Salen Camila y Albania, pastoras *A Ol* : Camila, Albania. - Atalanta, Menandro, Timbreo *Har*: Camila, Albania, Atalanta, Menandro y Timbreo *Men*

151 *Acot om A* : *Ap.* A Albania *Har Men* : A Albania *OL*

183 *Acot om A*: Aparte a él *Har Men*: A Menandro *OL*

196 *Acot* Sale Frondoso, pastor gracioso, con un pájaro en la mano *A OL* : Frondoso, con un pájaro en la mano. Dichos. *Har Men*

197 *Acot om A OL*: (Para sí.) *Har Men*

206 es muerto ya *A* : muerto es ya : *Har Men OL*

223 *Acot om A Har OL* : (Aparte.) *Men*

226 *Acot* Descúbrese una cortina y véase en un altar sobre una basa el dios Apolo con su lira y resplandor de sol en la cabeza, y vayan después que cese la música diciendo así *A OL* : Descúbrese una cortina y véase en un altar sobre una basa el dios Apolo con su lira y resplandor de sol en la cabeza.-Dichos. *Har* Descúbrese una cortina y véase en un altar sobre una basa el dios Apolo con su lira y resplandor de sol en la cabeza. Dichos. *Men*

238 *Acot* Vase Timbreo. *A OL* : Vase. *Har Men*

250 *Acot* Váyase Menandro *A* : Vase *Har Men* : Vase Menandro *OL*

259 querrame a quien *A Har Men*: querrame quien *OL*

262 *Acot* Váyase *A OL* : Vase *Har Men*

329 Anteón *A Har Men OL*

366 *Acot* Ciérrase el oráculo con música : *A* 362 Ciérrase el templo con música *Har Men* : *om. OL*

391 *Acot* Váyanse y salgan Venus y Cupido con su arco y venda *A OL*: Vanse. Venus, Cupido. *Har* : Vanse. Venus y Cupido. *Men*

479 *Acot* Sale Camila *A OL* : Camila.-Venus : *Har* Camila y Venus *Men*

489 *Acot* (Aparte.) *Har Men* : *om. A OL*

500 encarnada *Har Men OL*: ençarcada *A*

556 Cinaras *Har Men OL* : Cinaras *A*

575 deesas *Har Men OL* : dehesas *A*

597 *Acot* Entre Adonis con un venablo, montera y vestido antiguo verde, medias blancas y calzadillos dorados con cintas, y Cupido detrás de él. *A OL* : Adonis; Cupido detrás de él; Venus y Camila. *Har Men*

598 *Acot om A Men OL*: (sin reparar en Venus ni en Camila) *Har*

607 monstruo *A* : monstruo *Har Men OL*

634 *Acot* Tírela una flecha y váyase *A OL* : 635 Tira Cupido una flecha a Venus *Har Men*

636 *Acot om A OL* : Vase Cupido. Venus, Camila, Adonis, sin verlas *Har* Adonis, sin reparar en Venus ni en Camila *Men*

655 *Acot* Váyase Camila *A OL* : Vase Camila. Venus y Adonis *Har Men*

656 azar *A Har Men OL*

707 amarte *A*: a-marte *Har Men OL*

762 Pónganse los dos en un carro que se verá en una nube, y desaparézcalos con música en diciendo lo que se sigue *A* : Suben los dos en un carro, que se levanta sobre una nube. Música, hasta que desaparece. 767 *Har Men*

767 Fin del primer acto *A OL* : om *Har Men*

Acto II

Acto segundo *Har Men OL*: Acto segundo de Adonis y Venus *A*

Acot Entren Hipómenes, mancebo muy galán, y Tebandro *A*: Prado rodeado de un bosque. Hipómenes, Tebandro: Hipómenes y Tebandro *Har Men OL*

782-783 Quién ignora, leyendo? Quién mira, preguntando? *A*: Quien ignora, leyendo : quien mira, preguntando *Har Men OL*

788 *Acot* Entren Menandro y Timbreo *A OL* : Menandro y Timbreo. Dichos *Har Men*

843 A la naturaleza *A* : Esta a naturaleza *Har Men OL*

851 *Acot* Salgan ninfas y pastores con instrumentos y Atalanta detrás con una guirnalda de flores *A OL* : Ninfas y pastores con instrumentos; Atalanta detrás con una guirnalda de flores *Har Men*

872 te parece *A Har OL* : le parece *Men*

963 mas ya vencido me humillo *A Har OL* : om *Men*

985 de que quien *A Har OL* : de quien *Men*

1008-1010 Atalanta. Yo no quiero,/ jueces. Hipómenes ¿o es ley, o no? *A Har Men Ol*

1016 *Acot* Todos se vayan y quede Hipómenes *A OL* : Vanse todos, menos Hipómenes *Har Men*

1050-1051 de oliva coronadas /a tus aras sagradas *A*: a tus aras sagradas/ de oliva coronadas *Har Men OL*

1060 *Acot* Baje de un cielo que estará hecho una nube cerrada y ábrase a la mitad con música, saliendo de ella muchos pajarillos, y véase Venus dentro con algunos Cupidillos pintados, o de bulto, y diga *A OL* : Venus, que baja del cielo en una nube cerrada, de la cual salen muchos pajarillos. Algunos Cupidillos en la nube. Música. Hipómenes *Har Men*

1075 va *Har Men OL* : vas *A*

1088 hasta *A* : y hasta *Har Men OL*

1092 *Acot* La nube se cierre y suba con música. Hipómenes se entre y salga Cupido con tres niños: Narciso, Jacinto y Ganimedes *A OL* : Súbese Venus en la nube al son de música y vase Hipómenes. Campos de Chipre. Cupido, Narciso, Jacinto, Ganimedes *Har* : Súbese Venus en la nube al son de música y vase Hipómenes. Cupido, Narciso, Jacinto, Ganimedes *Men*

1129 *Per* Narciso *Har Men OL* : Cupido *A*

1148 *Acot* Sale Frondoso *A OL* : Frondoso, Cupido, Narciso, Jacinto, Ganimedes *Har Men*

1183 *Acot* Váyase Frondoso *A Ol* : Vase. Cupido, Ganimedes, Narciso, Jacinto *Har Men*

1187 tiro *Har* : tiró *A Men OL*
 1206 *Acot* Vanse todos y quede Cupido *A OL*: Vase Jacinto, Ganimedes y Narciso. Escena IX. Cupido *Har* : Vanse Jacinto, Ganimedes y Narciso *Men*
 1216 *Acot* Sale Venus. *A OL* : Vase. Bosque de Arcadia, con un templo de Venus. Escena X. Venus, Cupido. *Har* : Vase. Venus y Cupido. *Men*
 1301 *Acot* Vase Cupido *A OL* : Vase *Har Men*
 1306 *Acot* Sale Frondoso *A OL* : Escena XII. Frondoso y Venus *Har* : Frondoso y Venus *Men*
 1343 que ya *A Har* : ya que *Men OL*
 1347 *Acot* Vase Frondoso *A OL* : Vase *Har Men*
 1352 *Acot* Salen Hipómenes y Atalanta *A OL* : Escena XII. Hipómenes y Atalanta sin ver a Venus *Har* : Hipómenes y Atalanta sin ver a Venus *Men*
 1406 monte *A* : templo *Har Men OL*
 1435 *Acot* Éntrense en el templo los dos *A OL* : Éntrense en el templo Hipómenes y Atalanta. Escena XIII Venus *Har* : Éntrense en el templo Hipómenes y Atalanta. *Men*
 1457 *Acot* Salgan dos leones y échense a sus pies *A OL* : Salen del templo dos leones que se echan a los pies de Venus *Har Men*

Acto III

1467 Acto tercero *Har Men* : Acto tercero de Adonis y Venus *A* : Acto III *OL*
 1467 *Acot* Salen Apolo y Cupido *A OL* : Escena I. Apolo, Cupido *Har* : Apolo y Cupido *Men*
 1478 ponga la *Har Men* : ponga en la *A OL*
 1571 vista *A Har* : vida *Men OL*
 1575 *Acot* Vase Cupido *A OL* : Vase. Escena II Apolo *Har* : Vase *Men*
 1595 *Acot* Levántese un lienzo en que estará pintado un edificio, quedando arriba hecho cielo con sus estrellas, sol y luna pintados, y descúbrase debajo otro a modo de infierno *A OL* : *om Har Men*
 1599 la fiera Tesifonte *A Har Men* : las fieras *OL*
 1601 *Acot* Salga la furia Tesifonte vestida de negro y bordada de llamas, con un cuello de velo negro y argenterías; el tocado lo mismo, con algunas sierpes de oro *A OL*: Aparece un alcázar infernal y sale de él la furia Tesifonte. Escena III. Tesifonte. -Apolo. *Har* : Aparece un alcázar infernal y sale de él la furia Tesifonte. Tesifonte y Apolo. *Men*
 1707 *Acot* Vanse y salen Venus y Adonis; Venus viene deteniéndole *A OL* : Vanse, y aparece otra vez el campo y bosque de Arcadia. Escena IV. Venus, deteniendo a Adonis. *Har* : Vanse. Venus deteniendo a Adonis. *Men*
 1787 *Acot* Siéntese Venus y póngase en su regazo Adonis recostado y ésta diga así *A OL* : Siéntase Venus y pónese Adonis en su regazo, recostado *Har Men*
 1834 *Acot om A OL* : Duérmese Adonis en el regazo de Venus *Har* : Duérmese Adonis en el regazo de Venus. Canta *Men*
 1847 *Acot* Estando Adonis durmiendo en las faldas de Venus, ella cantará lo siguiente, y a la segunda copla saldrá Apolo *A OL* : Canta *Har Men*
 1855 *Acot om A OL* : Escena V. Apolo, sin ser visto de Venus; Adonis dormido *Har* : Apolo, sin ser visto de Venus; Adonis dormido *Men*
 1867 *Acot om A* : Canta *Har Men* : Cantando *OL*
 1899 *Acot* Levántase Adonis a las voces *A OL* : Vase. Escena VI. Adonis, que despierta; Venus *Har* : Vase. Adonis, que despierta y Venus *Men*
 1944 *Acot* Vanse y salgan Apolo y Frondoso *A OL*: Vanse. Escena VII. Apolo, Frondoso *Har* Vanse. Apolo y Frondoso *Men*

2020 *Acot* Váyase Apolo y Frondoso quede *A* : Vase Apolo, y Frondoso quede *OL*: Vase. Escena VIII. Frondoso *Har* : Vase. Frondoso *Men*

2028 Filomela *A OL Har*: Filomena *Men*

2036 *Acot* Salen Adonis, Camila y Albania *A OL*; Escena IX. Adonis, Camila, Albania. - Frondoso *Har* Adonis, Camila, Albania y Frondoso *Men*

2074 Per Albania *em.* : *Har Ol Men m.*

2075 Per Camila *em.* : *Har Ol Meno m.*

2094 Vanse Frondoso y Adonis, y salen Menandro y Timbreo *A OL*
: Vanse los dos. Menandro, Timbreo, Camila y Albania *Men*
: Vanse los dos. Escena X. Menandro, Timbreo.- Camila, Albania *Har*

2123 *Acot om A: Acot A Camila Har Men OL*

2135 *Acot* Diga dentro Adonis *A* : Diga adentro Adonis *Ol* : Escena XI. Adonis, dentro.- Dichos *Har* Adonis, dentro.-Dichos *Men*

2135 *Acot om A OL* : Dentro *Har Men*

2137 Socorre *A* : Socorro *Har Men OL*

2143 *om A* : Dentro *Men Har OL*

2144 *Acot* Sale Frondoso con Adonis en brazos *A OL* : Escena XII. Frondoso, con Adonis en brazos *Har* : Frondoso, con Adonis en brazos *Men*

2170 **aquesta *A Har* : aquella *Men OL***

2174 -75 entra. / Los agudos *A Men Har* : entran / los agudos *OL*

2176 atraviesan *A Men Har* : y atraviesan *OL*

2178 Salen Venus y Cupido *A OL* : Escena XIII. Venus, Cupido.- Dichos *Har* Venus y Cupido. Dichos *Men*

2195 me pronosticaba *A*: te pronosticaba *Har Men OL*

2203 *Acot* Desaparezca Adonis y de allí salga una rama llena de flores y hojas *A OL*:
Desaparece Adonis y sale en su lugar una rama llena de flores y hojas *Har Men*

2250 Fin de la famosa tragicomedia de Adonis y Venus *A OL* : *om Har Men*

Variantes lingüísticas

10 distila *A Har*: destila *Men OL*

263 los *A* : les *Har Men OL*

387 selvajes *A Har OL* : salvajes *Men*

655 distila *A Har*: destila *Men OL*

709 que mi celoso *A Men Har*: que a mi celoso *OL*

825 vitorioso *A Har* : victorioso *Men OL*

848 vitoriosa *A Har* : victoriosa *Men OL*

1308 efeto *A Har* : efecto *Men OL*

1369 vitorioso *A Har* : victorioso *Men OL*

1377 vitorioso *A Har* : victorioso *Men OL*

1385 vitoria *A Har* : victoria *Men OL*

1390 vitoria *A Har* : victoria *Men OL*

1462 parecistes *A Har* : parecisteis *Men OL*

1587 escuros *A Har OL* : oscuros *Men*

1591 escuridad *A Har OL* : obscuridad *Men*

1602 oscuro *A Har OL* : obscuro *Men*

1677 estraña *A Har* : extraña *Men OL*

1706 oscuro *A Har OL*: obscuro *Men*
1759 estraña *A*: extraña *Har Men OL*
1931 imperfeto *A OL Har*: imperfecto *Men*

Erratas

60 dije *A Men*: diie *OL*

539 fuerza *Har Men OL*: fueça *A*
1106 juguemos *Har Men OL*: jugemos *A*
1332 le *Har Men OL*: se *A*
1808 oro *Har Men OL*: ore *A*

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

ACTO PRIMERO

vv. 1-85	quintillas (ababa)
vv. 86-150	estancias (abCabCcdeedff)
vv. 151-230	redondillas (abba)
vv. 231-262	liras sextinas (abbacC)
vv. 263-354	romancillo i/o
vv. 355-391	tercetos
vv. 392-521	quintillas (ababa)
vv. 522-597	romance e/a
vv. 598-767	quintillas

ACTO SEGUNDO

vv. 768-790	liras sextinas (abbacC)
vv. 791-851	endecasílabos con rima al mezzo
vv. 852-871	seguidillas
vv. 872-1016	quintillas
vv. 1017-1060	redondillas en heptasílabos
vv. 1061-1092	octavas
vv. 1093-1228	redondillas
vv. 1229-1305	romance i/o
vv. 1306-1352	endecasílabos esdrújulos
vv. 1353-1467	quintillas

ACTO TERCERO

vv. 1468-1627	redondillas
vv. 1628-1706	romance a/a
vv. 1707-1786	quintillas
vv. 1787-1846	romancillo heptasilábico a / a

vv. 1847-1898	romance a/o
vv. 1899-1943	quintillas
vv. 1944-2019	redondillas
vv. 2020-2094	silva
vv. 2095-2134	redondillas
vv. 2135-2178	romancillo heptasilábico e /a
vv. 2179-2202	liras sextinas
vv. 2203-2250	romance a /e

RESUMEN

Total:	2250
quintillas	34,2% (770 versos)
redondillas	21,9% (492 versos)
romance	14,8% (332 versos)
romancillo heptasilábico	8,7% (196 versos)
liras sextinas	3,5% (79 versos)
silva	3,3% (75 versos)
estancias	2,9% (65 versos)
endecasílabos con rima al mezzo	2,7% (61 versos)
endecasílabos esdrújulos	2,1% (47 versos)
redondillas heptasilábicas	2,0% (44 versos)
tercetos	1,6% (37 versos)
octavas	1,4% (32 versos)
coplas	0,9% (20 versos)

