



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grado de Filología Hispánica

Trabajo de fin de grado

Curso 2020-2021

**LA HUMANIZACIÓN DEL MITO CLÁSICO EN EL CONTEXTO
BARROCO Y SUS FUENTES RENACENTISTAS**

Mónica Garrido Otero

Tutor: Gastón Gilabert

Barcelona, 15 de junio de 2021



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 15 de juny de 2021

Signatura:



La humanización del mito clásico en el contexto barroco y sus fuentes renacentistas, por Mónica Garrido Otero

Resumen:

En el Barroco el tratamiento de los mitos clásicos evoluciona respecto del movimiento renacentista. En el presente trabajo se observará, mediante el análisis del mito de Orfeo y Eurídice en composiciones literarias de Garcilaso, perteneciente al movimiento renacentista, y de Lope de Vega, uno de los representantes del Barroco español, el camino humanizador de los mitos clásicos que tiene lugar en el Barroco y su evolución respecto del tratamiento del mito en el Renacimiento. Asimismo, se incidirá en los posibles motivos que propiciaron el cambio en la visión y estilización de los mitos de la antigüedad en el movimiento barroco.

Palabras clave: Renacimiento, Barroco, Garcilaso, Lope, mitología, Orfeo y Eurídice.

Abstract:

In the Baroque the treatment and processing of the classical myths evolved with respect to the Renaissance movement. In this paper, by analysing the myth of Orpheus and Eurydice in literary compositions by Garcilaso, a member of the Renaissance movement, and Lope de Vega, one of the major artist and representative of the Spanish Baroque, we will observe the humanising tendency of classical myths that took place in the Baroque and its evolution with regard to the treatment of myth in the Renaissance. In addition, the possible reasons that led to the change in the vision and styling of the myths of antiquity in the Baroque movement will also be explored and analysed.

Keywords: Renaissance, Baroque, Garcilaso, Lope, mythology, Orpheus and Eurydice.



Agradecimientos:

Agradezco a mi tutor, Gastón Gilabert, su dedicación e implicación a lo largo de la elaboración del trabajo.



ÍNDICE:

1. INTRODUCCIÓN:.....	5
2. CONTEXTUALIZACIÓN SOBRE LA PRESENCIA DE LA MITOLOGÍA EN EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO	6
2.1. Renacimiento.....	6
2.2. Barroco.....	6
2.3. El mito de Orfeo y Eurídice en el Siglo de Oro:	6
3. GARCILASO Y EL RENACIMIENTO:.....	8
- SONETO XV:.....	8
- OTRAS COMPOSICIONES DE GARCILASO CON POSIBLE INFLUENCIA DEL MITO:	10
4. CONCLUSIONES ACERCA DEL USO DEL MITO EN GARCILASO:	13
5. LOPE Y EL BARROCO:	14
- SONETO CXXIX:	14
- <i>BELARDO EL FURIOSO</i> :	15
- <i>EL MARIDO MÁS FIRME</i> :.....	19
6. EVOLUCIÓN EN EL TRATAMIENTO DEL MITO DE GARCILASO A LOPE:	22
7. CONCLUSIONES:.....	24
8. BIBLIOGRAFÍA:.....	25



1. INTRODUCCIÓN:

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la vinculación entre la antigüedad grecolatina y la literatura española. En concreto, en el corpus de este proyecto nos adentraremos en la presencia que ejerce la mitología grecolatina en el Renacimiento y en el Barroco, y analizaremos cómo su tratamiento es testigo de los cambios sociológicos que se están llevando a cabo en los siglos XVI y XVII.

Para poder ejemplificar de qué modo pervive el mito clásico en el Renacimiento y el Barroco, he acudido al mito de Orfeo y Eurídice, por ser un mito recurrente en la literatura de los dos movimientos. Asimismo, en el trabajo me he centrado en dos autores: uno de ellos es Garcilaso, representante e introductor del Renacimiento en España, y el otro es Lope de Vega, perteneciente al Barroco español.

El propósito de este trabajo consiste en analizar el tratamiento del mito clásico en el Barroco, centrándome en mayor medida en el teatro lopesco. No obstante, también se analizarán las fuentes renacentistas del tratamiento del mito, que permitirá trazar de forma más clara la línea evolutiva de la concepción mitológica en la literatura barroca. Asimismo, se observará cómo intercede la tradición cultural y las cuestiones sociales propias del Siglo de Oro.

En definitiva, en el trabajo pretende observarse de qué modo evoluciona el tratamiento del mito desde el Renacimiento, movimiento en que se propició de nuevo un retorno al mundo clásico, hacia el Barroco, movimiento marcado por toda una serie de relevantes cambios sociales fundamentales para el paso hacia la modernidad.

En cuanto a la elección de las obras de Garcilaso, Pilar Berrio (2005:267) apunta que los críticos han visto referencias a Orfeo en nueve composiciones de Garcilaso: el soneto XV, el soneto XXXVIII, la canción III, la Égloga I, el soneto XXIV, la Oda a la flor de Gnido, la Oda ad Thylesium, la Égloga II y la Égloga II. No obstante, se analizarán únicamente como objeto de estudio en el trabajo aquellas composiciones donde la presencia del mito sea más notable. Nos centraremos en el soneto XV del autor, ya que es donde se aprecia una mayor centralidad del mito. Asimismo, mencionaremos el recorrido de otras obras (en concreto, el soneto XXIV, la Oda a la flor de Gnido y las tres églogas) para llegar a un enfoque más amplio acerca del estudio del tratamiento del mito en el autor.

En cuanto al Barroco, las obras lopescas escogidas son tres, una pieza lírica y dos teatrales: el soneto CXXIX, *Belardo el furioso* y *El marido más firme*. A partir de estas tres composiciones



se procederá a analizar cómo se amalgama el tratamiento del mito clásico con la vivencia del mundo barroca.

2. CONTEXTUALIZACIÓN SOBRE LA PRESENCIA DE LA MITOLOGÍA EN EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

2.1. Renacimiento

El Renacimiento es un movimiento nacido en Italia en el siglo XV y que llega a la Península en el XVI de la mano de Garcilaso y Boscán. En este movimiento en cuestión hay toda una recuperación de temas, formas y motivos propios de la antigüedad, y en esa tarea de recuperación del mundo clásico hemos de situar la proliferación de elementos mitológicos en las obras renacentistas. El Renacimiento italiano nace como reacción teológica en contra de la escolástica y como reacción política, ya que el movimiento es liderado por miembros de buenas familias que buscan recuperar la hegemonía de Italia sobre Europa. Por consiguiente, es en este contexto donde se inscribe esa vuelta al pasado clásico, y por ello el tratamiento de los mitos en este movimiento suele estar definido por la sublimidad.

2.2. Barroco

Para referirnos al cambio en la expresión del mito en el Barroco es necesario tener en cuenta los cambios sociales que se están produciendo en el momento y las crisis a las que se están sometiendo los individuos, crisis provocadas por un quebrantamiento de los paradigmas heredados que conllevó una profunda desconfianza en todos los ámbitos.

En el Barroco seguimos encontrando multitud de obras artísticas inspiradas en episodios de la mitología clásica, pero el tratamiento del elemento mitológico deriva hacia otras direcciones. Las dos direcciones habituales que toma el mito clásico en el Barroco son la cristianización y la banalización o satirización. Como ejemplo de cristianización podríamos mencionar *El divino Orfeo* de Calderón y, como ejemplo de satirización, los sonetos 545 y 546 de Quevedo o el *Marte* de Velázquez.

2.3. El mito de Orfeo y Eurídice en el Siglo de Oro:

Muchos críticos coinciden en la popularidad que ejercía el mito en el contexto literario áureo. Díez Borque (1975:311) afirma que la historia de Orfeo y Eurídice fue muy difundida en el Renacimiento y en el siglo XVII. Asimismo, Berrio (2005:7) apunta sobre esta cuestión: «El mito de Orfeo es uno de los más recurrentes en la literatura, porque simboliza intuitivamente temas tan



atractivos y universales como la fidelidad más allá de la muerte, la poesía como poder de seducción, la desgracia como destino del hombre». En esta misma línea se inscribe Berbel (2001:535), que defiende que es uno de los mitos que más trascendencia ha tenido en la tradición. Antonio Sánchez Jiménez (2021:8) refiere «en el Siglo de Oro la fábula era tan común que en sus Anotaciones (2001: 955) Herrera considera “que sería ocioso referilla”». Por último, del éxito del mito también nos habla Duarte (1997:73), quién afirma que es uno de los mitos que más ha impresionado a lo largo de la historia. Por consiguiente, podemos extraer que la elección del mito de Orfeo y Eurídice no es gratuita en los autores de los siglos XVI y XVII, sino que responde a la atracción que ejerce por la carga simbólica que conlleva.

Es de destacar que, así como Garcilaso probablemente accedió a sus fuentes latinas de forma directa, ya que sabía latín, en el Barroco son pocos los que tienen una formación en lengua latina y, por tanto, acceden a los manuales mitológicos de los mitógrafos. Tal como indica Berbel (2014:202), destacan tres en la época: Jorge de Bustamante, Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria.



3. GARCILASO Y EL RENACIMIENTO:

Se especula que el nacimiento de Garcilaso tendría lugar alrededor del año 1500 aproximadamente¹ y se sabe que murió en 1536. Es de destacar acerca del poeta que creció en la corte y que encarnaba el ideal de las armas y las letras, derivado de la tradición anterior. Asimismo, se le reconoce por ser, junto con Boscán, el introductor del petrarquismo en España y, por tanto, de ser el impulsor del movimiento del Renacimiento en España, ya que sus deberes militares lo llevan a pasar temporadas en Nápoles, donde se impregna de los autores renacentistas italianos. Por consiguiente, hemos de situar la proliferación de temáticas mitológicas en abundancia en ese contexto, ya que el movimiento renacentista destaca por recuperar el pasado clásico grecorromano. Gracias a Garcilaso, por tanto, se dieron a conocer y se popularizaron ciertos mitos clásicos en el contexto cortesano peninsular.

La atracción del poeta toledano por la antigüedad es innegable. Tal como indica Cossío (1998:91): «la obra poética de Garcilaso de la Vega está colmada de alusiones y recuerdos ovidianos». Asimismo, el crítico también indica en qué reside la genialidad en Garcilaso: en saber plasmar el bagaje mitológico en su realidad, tanto en su contexto histórico y en su mundo conocido como en su propia experiencia poética, haciendo un uso del legado mitológico vinculándolo con su sentimentalidad más íntima (Cossío, 1998:93).

En cuanto al mito de Orfeo y Eurídice en cuestión, es de destacar la identificación que Garcilaso siente por Orfeo, ya que en el héroe ve, por un lado, el poder enternecedor y persuasivo del lamento poético y, por otro lado, el correlato mitológico del sujeto poético cuyo sentimiento amoroso está condenado a ser un lamento eterno.

- SONETO XV:

La composición garcilasiana donde se percibe una mayor influencia del mito de Orfeo es el soneto XV. En este soneto no hay una alusión explícita al nombre de Orfeo, del mismo modo que no la hay en otras composiciones, pero sí es evidente la inspiración del mito para la composición del soneto.

Se cree que el soneto XV fue compuesto durante el periodo napolitano del autor (García Aguilar, 2020:205). En el soneto observamos como eje central el lamento de Orfeo, subordinado al dolor del sujeto poético, estableciéndose un vínculo continuo entre los dos cantores por ser sufrientes

¹ Vaquero Serrano, quien estudió la biografía de Garcilaso, se decanta por el año 1499 como fecha de nacimiento del autor (Vaquero apud García Aguilar, 2020:13).



de amor, pero con diferencias. Para sumergirnos en un análisis más profundo del soneto, incidiremos en su contenido atendiendo a la configuración estructural de la composición, apoyada en una estructura condicional.

Por un lado, en cuanto a los cuartetos, estos forman la prótasis de la estructura condicional que rige el soneto. En los primeros seis versos se hace una descripción de las capacidades órficas del héroe, aludiendo a que conmovieron a distintos elementos del mundo natural y enfatizando ese poder conmovedor mediante la intrusión de las imágenes de los fieros tigres y los peñascos fríos. Es a partir del verso séptimo donde aparece la intrusión del sujeto poético en lo narrado, una aparición que se introduce ya con un matiz de singularidad y superioridad respecto del sufrimiento del héroe, ya que se explicita que los motivos del lamento del yo poético son mayores.

Por otro lado, en los tercetos el enfoque ya se instala de pleno en el sentimiento del sujeto poético. En un primer momento situado en el primer terceto, el sujeto poético se pregunta por qué él no consigue enternecer a su amada. Y, siguiendo la misma línea argumental, en el último terceto el yo poético expone una sentencia clara: que su llanto debería enternecer más que el de Orfeo, ya que afirma que se siente perdido y, en cambio, Orfeo no se perdió a sí mismo, sino que perdió a su amada Eurídice y llora por ella.

Berio (2005:209) afirma acerca de esta confrontación: «Como el sentirse amado equivale a tener vida, Orfeo vive, pero no así Garcilaso. Para Garcilaso, sin Eurídice, Orfeo no está muerto, pero él si lo está sin su dama». Y es que según el petrarquismo se concibe al amor como principio esencial de la vida, y se vincula con una experiencia del amor individualista, centrada en la intimidad del ser.

Se observa en el soneto, por tanto, de qué modo Garcilaso hace uso del mito de Orfeo y Eurídice para hacer muestra de sus quejas de amor y elevarlas a una categoría superior a la del propio Orfeo, y se aprecia esta vinculación tan garcilasiana de fundir un legado clásico en su yo más íntimo, consiguiendo de esta manera aproximar lo clásico a su mundo coetáneo.

En definitiva, podemos extraer dos consignas fundamentales a partir del soneto XV. En primer lugar, se observa que Garcilaso hace uso de un mito clásico como pretexto para exponer el lamento amoroso del sujeto poético: no describe el mito en cuestión, sino que le da un uso particular y personal, en favor del argumento de amor². En segundo lugar, mediante la comparación con el caso prototípico del sujeto sufriente de amor en la mitología clásica, Orfeo,

² Este enfoque particular del mito en Garcilaso no es exclusivo de esta composición, sino también perceptible en otras obras, como es el caso del soneto XIII a propósito del mito de Apolo y Dafne.



pretende enaltecer su sufrimiento amoroso. Asimismo, se debe tener en cuenta también que para el Renacimiento el mejor renacentista era quien conocía la tradición, y, por tanto, la utilización de los mitos en el autor se fundamenta también en la intención de querer inscribirse a una tradición literaria. Por tanto, se parte de un motivo central, propio del contexto cultural, y a ese uso del mito se le suman unas motivaciones y perspectivas particulares, relacionadas con la profundidad psicológica individual del sujeto poético.

El soneto XV, como ya se ha indicado, es donde se aprecia una influencia mayor del mito en cuestión, y podemos ver cómo el poeta se está inspirando de lleno en el relato mitológico para la configuración del poema. No obstante, es preciso hacer un recorrido general por otras composiciones del autor donde se ha podido percibir cierta influencia del mito.

- OTRAS COMPOSICIONES DE GARCILASO CON POSIBLE INFLUENCIA DEL MITO:

En primer lugar, otra de las composiciones donde se ha visto una influencia del mito es el soneto XXXVIII. Aunque se aprecia una presencia del mito más difusa, asistimos de nuevo al lamento amoroso en este soneto. El argumento gira en torno al camino que ha de seguir el sujeto poético, el camino de la perseverancia a pesar de la falta de esperanza.

En relación con el soneto XV, se observa que aquí el mito no es argumental y central en la exposición de la interioridad del sujeto, pero sí es cierto que el léxico empleado en algunos versos recuerda al mito, así que cabría la posibilidad de que el poeta lo tuviera en mente a la hora de escribir el soneto. Concretamente se trata de los versos séptimo y octavo («si me quiero tornar para hüiros,/desmayo, viendo atrás lo que he dejado»), undécimo («ejemplos tristes de los que han caído») y decimocuarto («por la oscura región de vuestro olvido»).

El léxico relacionado con el mirar atrás se relaciona con la memoria y con el pasado, y tiene que ver con el hecho de recordar a la amada. En el primer terceto se aprecia una relación más próxima con el mito, ya que aparece un sujeto poético que no quiere colmarse de ilusión esperanzadora porque lo asustan los ejemplos de los que han caído por amor. Aquí podría entenderse que, por un lado, la que cayó fue Eurídice, tal como se relata en el mito, pero también puede entenderse, por otro lado, que el que cayó fue Orfeo al vivir el resto de su vida como alma en pena. Por último, el último verso del soneto podría remitirnos al inframundo por donde Orfeo y Eurídice están emprendiendo el camino, y la lumbre del verso doce a la salida, a la luz al final del recorrido.



Se podría considerar, por tanto, que el léxico perteneciente a la oscuridad y la luz tiene una vinculación con el inframundo del mito de Orfeo y Eurídice, y también podría percibirse una relación entre el mito y el hecho de mirar hacia atrás en el camino. Sin embargo, es de destacar que estos elementos también son propios de la tradición, así que no se tiene certeza de que realmente el mito haya influido en su composición, únicamente se podría suponer que cabría la posibilidad de que así fuese teniendo en cuenta el bagaje mitológico del poeta. En cualquier caso, si consideramos una influencia del mito en el soneto, se percibe de nuevo una identificación entre Orfeo y el sujeto poético como sufrientes de amor. No obstante, en este ejemplo la competitividad entre los dos enamorados ha desaparecido y el uso mitológico se enfoca en lo que los une.

En segundo lugar, se ha visto también una influencia del mito de Orfeo y Eurídice en las dos primeras estrofas de la *Oda a la flor de Gnido*. Los versos de estas dos primeras estrofas de la composición plasman una imagen muy potente del poder que ejerce el canto sobre la naturaleza. Ya en el primer verso de la oda hay una alusión a la lira. Se afirma que el yo poético toca la lira y, por tanto, es músico, como Orfeo. Asimismo, los referentes de la naturaleza que se mencionan³ recuerdan al inicio del soneto XV, donde aparecían los ríos, los montes, los árboles, los tigres y los peñascos⁴. En el tratamiento del mito puede extraerse que el sujeto poético se compara de nuevo a Orfeo y afirma que su lira no ejerce la influencia en la naturaleza como la ejerció Orfeo. Por tanto, se observa, igual que en el soneto XV, una voluntad del sujeto poético de que sus cantos ejerzan el mismo poder persuasivo que los de Orfeo.

Berrio (2005:278) apunta a una modestia del yo poético al equipararse con Orfeo. En cuanto a esta cuestión, se ha observado, igual que en el soneto XV, que el sujeto poético tiene presente que Orfeo es el cantor de amor por excelencia, representante del poder persuasivo del llanto, y en este aspecto concreto sí que ocupa una posición superior al poeta⁵. Puede extraerse, por tanto, que la identificación entre Orfeo y el sujeto poético es continua, pero aquí el mito no es usado como pretexto de las penas de amor del yo poético, sino que alude a su figura como ejemplo paradigmático de la persuasión mediante el canto, consciente de los poderes de la poesía y de la palabra.

³ En concreto el viento, el mar, las ásperas montañas, las fieras alimañas y los árboles.

⁴ Puede percibirse una relación entre el mar y los ríos, las montañas y los montes y las fieras alimañas con los tigres.

⁵ Sin embargo, se ha de tener en cuenta que esa jerarquía entre los dos cantores no es la misma en cuanto a otras cuestiones. Aunque Orfeo siempre es superior al poeta en cuanto a belleza del lamento poético, en el soneto XV observamos que no lo era en cuanto al sufrimiento de amor padecido.



Por último, otras composiciones donde hay reminiscencias al mito son las églogas garcilasianas. Esta cuestión no es de extrañar teniendo en cuenta las múltiples referencias mitológicas en las tres composiciones, y el mito de Orfeo y Eurídice se inscribe en ellas como una referencia mitológica más, perdiendo centralidad respecto a otras producciones inspiradas en el mito.

En cuanto a la Égloga I, son de destacar los versos 197-210, donde Salicio expone los efectos conmovedores que ejerce su canto sobre animales y elementos de la naturaleza, y esas quejas de amor a la naturaleza tienen ya ecos del mito. No obstante, ello no quiere decir que Garcilaso haya construido sus églogas a partir del mito de Orfeo, puesto que en la tradición se ha fijado esta manera de cantar las penas de amor, derivada también de Virgilio y de *La Arcadia* de Sannazaro, una fuente fundamental para la poética garcilasiana⁶.

En la Égloga II encontramos una referencia al mito en la intervención de Albanio comprendida entre los versos 934 y 945. Acerca de dichos versos García Aguilar (2020:400) afirma: «Alude al mito de Orfeo y Eurídice (*la consorte ausente*) y de Orfeo (*el amante*), quién bajó hasta el infierno en busca de su amada y allí hubo de conmovier con su canto (*cantando estuvo halagando*) a las Furias o Euménides (*las hermanas negras*)». Asimismo, a partir de estos mismos versos, Gustavo Correa defiende (1971:312): «El mito de Narciso se funde con el de Orfeo, al proclamar Albanio que romperá el «muro de diamante», esto es la fuente, a fin de llegarse hasta el infierno donde se encuentra la raptada Eurídice. Es decir, Camila (Eurídice) es la verdadera robadora del cuerpo de Albanio». A partir de estos versos se puede observar que el héroe Orfeo es tratado como referente del enamorado, usándolo como pretexto motivador ante la desesperanza amorosa, ya que Orfeo es símbolo del enamorado que consiguió lo imposible.

En cuanto a la Égloga III, es cierto que aparece el mito de Orfeo y Eurídice entre los versos 129 y 144. No obstante, este relato mitológico es usado, junto a otros mitos ovidianos⁷ y junto al relato de la muerte de la ninfa Elisa en la ribera del Tajo, como elemento anticipador del lamento de los pastores Tirreno y Alcino (García Aguilar, 2020:421).

Es cierto que, en cuanto a las tres églogas, tal como apunta Gustavo Correa (1971:324), «su fórmula es la del canto órfico que entenece a las piedras y hechiza a quien lo escucha con sus acentos dulces». En este sentido sí que se aprecia una influencia del mito, pero esta cuestión es

⁶ Sobre esta cuestión García Aguilar (2020:334) apunta: «la égloga se basa estructuralmente en la bucólica VIII de Virgilio, aunque también es permeable a influencias temáticas y estilísticas de Ovidio, Petrarca, Ariosto, Sannazaro y Luigi Tansillo».

⁷ En concreto, el episodio de la transformación de Dafne en laurel y la muerte de Adonis.



debida a la inserción en la tradición del motivo pastoril donde se da el lamento amoroso en un ambiente de locus amoenus (pensemos que Garcilaso tiene en mente *La Arcadia* de Sannazaro entre sus influencias para las églogas). No obstante, sí se podría afirmar que se aprecian referencias al mito en cuestión en partes de cada égloga, pero son referencias que se juntan con otros temas mitológicos y ayudan a la elaboración del género, pero no constituyen en sí el tema de la composición como sí sucedía en el soneto XV.

4. CONCLUSIONES ACERCA DEL USO DEL MITO EN GARCILASO:

De las composiciones analizadas se puede concluir que Garcilaso está muy formado en materia mitológica y se sirve de ella para la elaboración de sus composiciones. Hemos visto que en algunas composiciones la mitología constituye la obra, como sucede en el soneto XV, donde se combina el relato mitológico junto con el lamento amoroso, y que en otras el mito sirve como refuerzo estético o argumental.

Asimismo, es de destacar que en el soneto XV no únicamente entra en juego el relato mitológico, sino que también interviene la interioridad del sujeto, así que podríamos afirmar que el uso de la mitología en este soneto también es de refuerzo argumental, ya que está subordinado a la expresión del llanto amoroso.

En definitiva, ya sea el mito en cuestión más o menos central en la composición, extraemos de las obras analizadas que hay una intención de recurrir a los mitos clásicos para la expresión poética, y esto entronca con las premisas renacentistas. No obstante, es de destacar que el mito es considerado elemento dignificador del poema para el autor. Aun así, es evidente que la expresión del lamento amoroso es más sustancial en el autor y prima sobre cualquier otro elemento, llegando incluso a concebir el sufrimiento amoroso propio como superior al del personaje mitológico para elevar e hiperbolizar la expresión de ese dolor.



5. LOPE Y EL BARROCO:

Lope de Vega (1562-1635) es uno de los autores más reconocidos del siglo XVII. Su producción literaria es extensísima y su gran revolución respecto de las convenciones literarias fue la de escribir literatura siguiendo el gusto del vulgo, rompiendo así con las reglas classicistas dictadas en el momento por la élite y las academias literarias.

En cuanto al mito de Orfeo en Lope, A. Sánchez Jiménez (2021:7) afirma que el mito de Orfeo aparece en multitud de obras lopescas, como *La Filomena* (1621), *La Circe* (1624) y el *Orfeo en lengua castellana* (1624). Como ya se ha mencionado en el apartado 2.3, los autores barrocos acuden a mitógrafos para acceder a los mitos clásicos. Por consiguiente, como punto de partida debe tenerse en cuenta esta cuestión al observar el tratamiento de los mitos clásicos en el período barroco.

A continuación, procedemos a introducirnos en las tres obras lopescas escogidas en el presente trabajo para observar el tratamiento del mito de Orfeo y Eurídice:

- SONETO CXXIX:

En este soneto encontramos una clara intertextualidad con Garcilaso, poeta fundamental para la formación literaria de los escritores barrocos. El soneto en cuestión se puede dividir en dos partes claramente diferenciadas.

Por un lado, una parte abarcaría los dos primeros cuartetos, y esta parte del soneto se define por seguir los cánones literarios al hablar de Orfeo, pretendiendo dar énfasis a la expresión del mito y al sufrimiento de Orfeo.

Por otro lado, en la segunda parte, que incluiría los dos tercetos, se observa un cambio significativo en la expresión poética. En esta parte el foco de atención ya no es Orfeo, sino Garcilaso, a quien no se nombra explícitamente como tal pero sí a través del nombre de uno de los personajes de sus dos primeras églogas, Salicio. Asimismo, también se percibe la alusión al poeta renacentista mediante el verso noveno del soneto («¡Oh dulces prendas de perder tan caras!»), que recuerda al inicio del soneto X de Garcilaso, y a través de lo expresado en estos dos tercetos, que supone una refutación a la expresión hiperbólica del dolor poético del soneto XV garcilasiano.

En este soneto, por tanto, y en especial en los dos cuartetos, encontramos un tipo de intertextualidad con Garcilaso en modo paródico y satírico. La parodia no radicaría únicamente



sobre la figura del poeta toledano, sino que, a través de él, podría referirse a la parodia de la exageración del lamento amoroso renacentista. Por consiguiente, se observa que los barrocos son conscientes de un cambio en la expresión poética entre ellos y los renacentistas, y prueba de ello son la multitud de obras barrocas que cuestionan y parodian ese amor petrarquista cantado por el Renacimiento.

En definitiva, se extrae de la composición un uso del mito en modo exaltante, pero esa forma de tratar el mito responde al cuestionamiento de Garcilaso y de su soneto XV, de modo que el tratamiento del mito está subordinado aquí a la expresión paródica del soneto y sirve para contrastar el sufrimiento verdadero de Orfeo con el que afirma tener el sujeto poético del soneto XV.

- **BELARDO EL FURIOSO:**

Sabemos que *Belardo el Furioso* probablemente fue una comedia compuesta en la etapa de juventud lopesca. Morley y Bruerton (1968:237) se decantan por los años comprimidos entre 1586 y 1595 como fecha de escritura de la comedia.

Hay que tener en cuenta que el destino representacional de la obra es un ambiente cortesano, es probable que se representase en la corte del duque de Alba, donde Lope pasó una temporada durante su formación como escritor (Trambaioli, 2020:147). Sin embargo, aunque la obra se represente en un ambiente cortesano, Oleza (1986:340-341) indica: «Las comedias pastoriles mixtas de la primera época (VA, BF, PJ), se mantienen a medio camino entre las comedias cortesanas puras y las comedias de corral (picarescas, urbanas, palatinas)».

Si en la composición anterior, el soneto CXXIX, se establecía un diálogo con Garcilaso, en esta obra también es posible un cierto dialogismo con el poeta renacentista, que se percibe a partir de la elección del nombre “Nemoroso” para el rico mayoral. Sobre esta cuestión Trambaioli (2020:148) indica:

«eco literario procedente de las églogas de Garcilaso, bien podría ser una referencia oblicua a la familia del duque de Alba a la que el toledano dedicó sus cultas composiciones. En este sentido, el Fénix parecería trazar una analogía implícita entre su persona y Garcilaso en tanto que poetas al servicio de nobles protectores pertenecientes a la misma ilustre dinastía»

Sobre la ambientación temporal de la comedia, a lo largo de la obra aparecen numerosas referencias a personajes, hechos y dioses de la antigüedad, como Troya, Pompeyo, Tiberio, Apolo o Júpiter, ya que se percibe una intención de instalarnos en un mundo bucólico pastoril perteneciente al pasado clásico. No obstante, también hay múltiples muestras de la



contemporaneidad lopesca y, aunque se mencionen dioses paganos, se observa que el dios cristiano es quien verdaderamente lo rige todo en la obra.

El mito en cuestión aparece en la tercera jornada, y se vincula al personaje de Belardo con Orfeo y al de Jacinta con Eurídice, pero a lo largo de toda la obra irrumpen elementos propios del universo barroco y de la propia vida de Lope en cuestión.

En primer lugar, aparece la concepción del interés económico, encarnada en Pinardo, y este poder del dinero, presente a lo largo de las tres jornadas de la obra, es indicio ya de la modernidad. Esto también nos recuerda al episodio biográfico que Lope recientemente ha vivido: su historia amorosa con Elena Osorio, cuyos padres decidieron casarla con un hombre de un mayor estatus económico del dramaturgo. Es incluso el propio Belardo quien constata el poder del dinero: «Mas el oro, ¿a quién no obliga?» (vv. 1954), y también se hace referencia a cuestiones como las circunstancias económicas de la familia de Jacinta, algo poco usual en la tradición tratándose de una comedia de tema amoroso y que recrea un mito clásico.

En segundo lugar, otra cuestión de índole barroca es el tema del engaño, que se vincula con la reciente desconfianza en las autoridades y en todo lo que se tenía asimilado acerca de la concepción del mundo. Observamos decir a Belardo: «Todo está lleno en el mundo de confuso barbarismo» (vv. 1383-1384), y a Jacinta hacerle creer a Belardo que fue su imaginación la que le figuró ver a Nemoroso en la boda. En relación con este aspecto es esencial hablar de la presencia del disfraz en la obra, ya que en diversas ocasiones los personajes ocultan su identidad o no son reconocidos. Todo esto debe ponerse en el contexto del siglo XVII y de esas crisis que se están viviendo en el período barroco, y entronca con una visión de la realidad engañosa. Los personajes ya no pueden fiarse de sus sentidos para percibir el mundo, e incluso son conscientes del engaño que supone la confianza en estos, como podemos observar en una de las intervenciones de Belardo: «de mis ojos no me fio» (vv. 2674).

Asimismo, la idea de firmeza aparece desde el inicio de la obra. En la obra aparecen los celos, y también al inicio de la segunda jornada observamos a Belardo llorar un tiempo pasado, cuestión que contribuye a equipararlo con el personaje de Orfeo, aunque en este caso no haya habido ninguna muerte.

Como se ha indicado anteriormente, es en la jornada III de la obra donde la presencia del mito es mayor, aunque la vinculación Belardo-Orfeo-Lope está presente a lo largo de la obra. Se observa



cómo se banaliza el tema mitológico y se introducen elementos de comicidad, aunque de una forma sutil teniendo en cuenta el público de la obra.

Si nos adentramos en los detalles de la tercera jornada, basándonos en el hecho de que se está recreando el mito, irrumpen cuestiones mundanas como la necesidad económica y el poder del dinero. La cuestión del engaño, tanto provocado por los demás como por los propios sentidos, se encuentra también presente en esta tercera jornada, y la recreación del mito se articula en torno a la confusión de Belardo, que piensa que Jacinta ha muerto al pisar una culebra y quiere actuar como Orfeo. Belardo también es víctima de los engaños de Jacinta y Siralbo, quienes le hacen creer que está rescatando a Jacinta de los infiernos. Podríamos decir, por tanto, que la recreación del mito nace de un engaño, ya no hay temas elevados, no encontramos una aureola mítica, sino que toman a Belardo por loco y los demás son quienes modifican su entorno para seguirle el juego y no derivar en conflicto, cuestión muy vinculada con las problemáticas barrocas.

En cuanto al tema infernal, es cierto que tiene reminiscencias a la antigüedad. De hecho, se menciona a Carón y, aunque haya una presencia del dios cristiano y los personajes sean conscientes de que es este quien mueve el mundo, la cristianización no es un elemento que destaque en la obra, sino que sirve para contextualizar la comedia al público.

Belardo, trasunto de Orfeo en la recreación del mito, se siente culpable por la supuesta muerte de Jacinta y por ello la rescata. Por consiguiente, incluso el motivo del rescate de la amada ha cambiado respecto del mito original, ya que se deja de lado en cierta medida el sufrimiento amoroso de Belardo en favor de su sentimiento de culpabilidad ante la muerte de Jacinta.

La recreación del motivo mitológico se humaniza, además de apartar el elemento sobrenatural y tener el relato del descenso al infierno una explicación mundana, introduciendo elementos cómicos en la tercera jornada. La comicidad ya viene dada en el rasgo general de creerse Belardo con la capacidad de Orfeo y creer poder rescatar a Jacinta de la muerte, pero también puede rastrearse en la narración del proceso. Por ejemplo, en los versos 2062-2066 de la obra observamos que Belardo afirma que para bajar al infierno si se cansa puede echar a rodar ya que será cuesta abajo:

BELARDO:

[...]

pero ir siempre cuesta abajo

¿a quién le dará trabajo?



Que en viniéndome a cansar,
se puede echar a rodar,
y aun lo tengo por atajo. (vv.2062-2066)

Provoca comicidad la descripción del modo de llegar al infierno de lo más mundana. También los ápices de humor los podemos apreciar cuando Belardo le dice a Siralbo que habrá ventas por el camino al infierno y cuando Siralbo pregunta si llevarán queso, vino y pan, como si fuera un camino cualquiera. De hecho, Siralbo es consciente de su realidad, pero no lo es Belardo, así que podríamos decir que Belardo es retratado como un iluso, o que el amor le hace ser menos consciente de la realidad, cuestión que se constata al final de la obra cuando Leridano afirma que el amor son falsos engaños. La comicidad durante el trayecto también es perceptible en el hecho de que Siralbo se para a merendar en las ventas, aludiendo a que en el infierno no le darán vino, queso y pan.

El mito no únicamente se funde en un contexto cotidiano, mundano, cuyo resultado provoca comicidad, sino que también se entremezcla con elementos del contexto áureo, entre los cuales ya hemos mencionado lo engañoso de la realidad. La concepción petrarquista del amor se percibe entre los versos 1424 y 1525: «que suelen ser unos ojos / hechizos que el alma encienden», ya que observamos que el amor entra a través de la mirada, como un hechizo sin vuelta atrás.

Lope pudo haber utilizado el mito para proyectar un posible anhelo personal sobre sus amores con Elena Osorio. En *Belardo el furioso* Jacinta le confiesa a Belardo su amor por él y le dice que siempre fue suya, y ahí tenemos la evidencia de que el autor podría haber plasmado una fantasía autobiográfica en el relato. Asimismo, Jacinta es culpabilizada a lo largo de la obra por su rechazo a Belardo en favor de Nemoroso, aspecto donde podrían percibirse posibles muestras de rencor hacia Elena Osorio.

En la tercera jornada de la obra aparece la siguiente intervención de Belardo, dirigiéndose a Jacinta: «Querido manso mío, que viniste/por sal mil veces junto aquesta roca» (vv. 2634-2635). Esta imagen recuerda al soneto 188 del autor, cuyo primer verso es: «Suelta mi manso, mayoral extraño». Esta similitud entre los versos mencionados y el soneto 188 del autor refuerza la vinculación entre la obra y los acontecimientos autobiográficos lopescos.

Puede concluirse que, aunque la recreación del mito sea de carácter mundano y no sea principal en la obra, ya que el mito se subordina al elemento de mayor magnitud en la comedia, la trama



amorosa entre los personajes, a Lope le interesa este mito en cuestión por el simbolismo que supone. El mito se hace posible únicamente a ojos de Belardo, y esto entronca con la cuestión de perspectiva individual en el universo barroco. Aunque ante los demás personajes Belardo parezca un tanto ingenuo, creyéndose Orfeo ha conseguido su deseo y la obra termina felizmente para él.

- ***EL MARIDO MÁS FIRME:***

La comedia probablemente fue escrita, tal como apuntan Morley y Brueton (1969:68), entre los años 1617 y 1621. *El marido más firme* es el ejemplo más paradigmático, de entre las obras analizadas en el trabajo, de la satirización y humanización de la mitología clásica en el barroco, ya que el autor se sirve de una mayor cantidad recursos cómicos y cotidianos para la elaboración de la comedia.

Sobre el planteamiento representacional de la obra hay controversias entre los críticos. Berbel (2002:529) afirma sobre *El marido más firme*: «es una de las comedias mitológicas de Lope de Vega que, con toda probabilidad, no fue compuesta para su representación cortesana». No obstante, Díez Borque (1975:35) defiende lo siguiente acerca de las comedias mitológicas: «eran representadas en el palacio del rey o de la alta nobleza, que podía permitirse tan costoso lujo, y sólo —esporádicamente— en los corrales públicos». Asimismo, Ferrer Valls (1991:167) considera la obra una adaptación del género mitológico a los corrales. Por lo tanto, observamos que no hay unanimidad a la hora de adjudicar el público receptor de la obra, y esta disparidad de opiniones probablemente sea debida a que se trata de una comedia mitológica conjugada con una gran cantidad de recursos cómicos.

Díez Borque (1975:34) opina acerca de la obra: «*El marido más firme* es un ejemplo atenuado de comedia de amor construida sobre temas, formas y motivos mitológicos». Lope consigue articular el motivo mitológico compaginándolo con la comedia de amor y el enredo, y se observa, como ya se observó en *Belardo el furioso*, elementos propios del contexto barroco inmiscuidos en el mito de Orfeo y Eurídice.

En primer lugar, el elemento de la confusión, el enredo, y los engaños ya los tenemos desde el principio de la obra, concretamente desde el verso 186, derivado en un primer momento del error interpretativo de la profecía de Venus. Esa es la primera aparición del enredo que aparece en la comedia, pero este está presente a lo largo de la obra y la vehicula. Vinculada con esta cuestión está el motivo de los disfraces y de los ocultamientos de identidad, también presentes a lo largo de la obra. Se aprecia que aparece también el problema del amor no correspondido, conexiones con intrigas y enredos de amor también presentes en *Belardo el furioso*.



En segundo lugar, en la caracterización del personaje de Orfeo en *El marido más firme* se percibe la influencia de los mitógrafos Bustamante y Moya, ya que Bustamante⁸ afirma que Orfeo es docto, gracioso y elocuente orador, y Moya define a Orfeo como sabio⁹. Asimismo, la figura del criado, Fabio, cobra una gran importancia y encarna una gran sabiduría, en muchas ocasiones mayor a la de Orfeo, ya que a Orfeo le nubla el amor y no es capaz de pensar con claridad. Aun así, Fabio también ejerce la figura del gracioso, ya que sus intervenciones suelen conllevar palabras jocosas que crean comicidad.

Esto se debe poner en relación con el papel de la figura del gracioso en el Barroco. Sobre esta cuestión Arango (1980:379) afirma: «La función del gracioso sirve de contrapunto a la figura del galán y sirve también de puente entre lo ideal y lo real, entre el héroe y el público». Por tanto, en la figura del gracioso en *El marido más firme*, entre otros elementos, encontramos esa frontera entre el mundo mítico y el mundo terrenal.

En cuanto al hecho de presentar un mito pagano en el contexto del siglo XVII, se modifican algunos elementos mitológicos. Entre ellos, a parte de las menciones al dios cristiano, se puede destacar, por ejemplo, el hecho de que Orfeo afirma solo reconocer a Júpiter entre los dioses: «a Júpiter soberano,/ninfa, reconozco sólo.» (vv. 568-569). Esta intervención serviría para dar un tono monoteísta sobre la religión pagana y quizá le serviría a Lope para desprenderse de problemas con la iglesia. No obstante, aunque haya modificaciones respecto de la vivencia religiosa del mundo clásico, la fidelidad con el mito original en este aspecto (y en otros) es mayor que en *Belardo el furioso*.

Es de destacar que la idea de firmeza vehicula toda la obra y define al personaje de Orfeo. Sobre este asunto Martínez Berbel (2014:206) afirma: «La institución matrimonial, la fortaleza en el amor conyugal y la lealtad al ser amado son los cimientos sobre los que se asienta la construcción del Orfeo lopesco de *El marido más firme*». En cuanto a esta cuestión se debe tener en cuenta el elemento de los celos, que cobran una gran relevancia en la obra y son un añadido de Lope en la trama mitológica. Los celos en *El marido más firme* varían el curso de los acontecimientos y se relacionan con todas las cuestiones del engaño y del enredo cómicos.

⁸ Para más información ver: Jorge de Bustamante. *Las metamorfoses o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio* (p. 619-624), María Jesús Franco Durán, Clásicos Hispánicos, 2017.

⁹ Para más información ver: Juan Pérez de Moya. *Philosophía secreta* (p.514-520), Carlos Clavería, Cátedra, 1995.



Otro elemento que aporta comicidad al relato es el hecho de que los demás personajes toman por loco a Orfeo al mencionar su bajada al infierno o su previa intención de hacerlo. Este elemento dota de una significativa humanización al relato mítico, ya que se observa desde el punto de vista humano, a pesar de que el marco de la obra sea un ambiente pastoril y pagano donde habitan ninfas, dioses de la antigüedad y otros elementos distantes de la realidad del siglo XVII. Incluso los personajes que viven en este ambiente teatral son conscientes de la imposibilidad del suceso que Orfeo cuenta, y se crea así una atmósfera a medio camino entre la mitificación y la cotidianeidad, a cuya configuración contribuyen los tintes cómicos esparcidos por toda la comedia.

Ya se observó en el soneto CXXIX y en *Belardo el furioso* una cierta intertextualidad con Garcilaso. En esta obra podríamos encontrar también una posible referencia al poeta renacentista en los siguientes versos: «Resuelve en tierras las rosas,/y en polvo las azucenas» (vv.2354-2355). La referencia radicaría en las rosas y las azucenas, que recuerdan al célebre soneto XXIII de Garcilaso. En estos versos de *El marido más firme* observamos la confluencia de estos términos con un léxico mortuorio, referente a lo caduco, mediante los elementos de la tierra y el polvo, y este cruce de elementos puede interpretarse en clave barroca, aludiendo a cómo el paso del tiempo se entromete de forma sustancial en la belleza, representada en las rosas y las azucenas.

Igual que en *Belardo el furioso*, es en el acto III de la obra donde se recrea el viaje al inframundo en busca de la amada, y este descenso, ya sea real, como en el caso de Orfeo, o imaginario, como en el caso de Belardo, se colma de intervenciones cómicas y elementos mundanos y cotidianos que dotan al suceso mitológico de una humanización y desmitificación claras.

Asimismo, a pesar de la intrusión de elementos cómicos y cotidianos, se observa una expresión seria, acorde a los cánones literarios, en el canto de Orfeo ante Perséfone (vv. 2479-2515), así que podríamos decir que en la obra hay una mezcla entre sublimidad y comicidad, con mayor presencia de la segunda. En cuanto a este momento de la obra, sorprende la rapidez en convencer a Proserpina. Esto es probablemente debido a que el elemento configurador de la obra no es la recreación del mito en sí y la bajada al inframundo, sino toda la trama que se genera a partir de la reconstrucción del mito.

En cuanto al final de la obra, se promete una segunda parte porque, tal como afirma Díez Borque (1975:425), la tragedia no era la estructura dramática mayoritariamente aceptada y, por consiguiente, no podía quedar ese final para el personaje de Orfeo (ya que, aunque los demás personajes sí tengan un final satisfactorio, Orfeo no ha recuperado a Eurídice). En este sentido, en cuanto al final del personaje mitológico se refiere, sí se mantiene la originalidad del relato del



mito, no como sucedía en el final de *Belardo el furioso*. Probablemente el final de *Belardo el furioso* se deba a que no se trata en sí de una comedia mitológica, sino de una comedia inspirada en motivos mitológicos.

En definitiva, recogiendo los aspectos de la obra relacionados con la modificación y desviación del mito mencionados, observamos ciertas similitudes entre *Belardo el furioso* y *El marido más firme*. El ambiente es, además, pastoril en las dos comedias, pero la recreación del mito es más fiel en *El marido más firme*, elemento que puede comprobarse ya en la elección de los nombres de los personajes para cada comedia. En *Belardo el furioso* se introducen nuevas tramas, personajes y desviaciones argumentales alrededor del relato mitológico inspirador y el mito es usado como motivo iluminador para la creación una comedia de temática amorosa y, en cambio, en *El marido más firme* se pretende crear una comedia que recree el mito de Orfeo y Eurídice, y los personajes secundarios introducidos o elementos añadidos respecto de los relatos de los mitógrafos responden a la ampliación a una obra teatral (no obstante, eso no quiere decir que *El marido más firme* sea fiel a los relatos de los mitógrafos, sino que se aproxima en mayor medida).

6. EVOLUCIÓN EN EL TRATAMIENTO DEL MITO DE GARCILASO A LOPE:

A partir de las composiciones analizadas podemos extraer una serie de rasgos acerca del tratamiento del mito de Orfeo y Eurídice en el periodo renacentista y barroco.

En cuanto al Renacimiento, partimos de la base de que el uso de la mitología en el movimiento aporta elevación y dignificación a la composición artística, puesto el valor enaltecedor y revalorizador que se le otorga a la antigüedad en el período. No obstante, si nos adentramos en el uso particular que el poeta Garcilaso le otorga al mito, deducimos que su poética no coincide del todo con esos valores ennoblecedores del mito. En el soneto XV se ha visto una cierta humanización del héroe clásico, e incluso un rebajamiento del motivo mitológico, ya que el yo poético se erige superior a Orfeo en cuanto a su sufrimiento amoroso. Por tanto, aunque el poeta toledano se circunscriba en esa línea de recuperación de motivos mitológicos, atendiendo además a la gran presencia mitológica en sus composiciones, prioriza la expresión sentimental del sujeto poético a la elevación del mito. Esta humanización del mito puede vincularse también con las premisas del humanismo, que radican en la equiparación de los hombres con los dioses. En cualquier caso, se observa ya un germen de la humanización barroca de los mitos clásicos en el mismo Renacimiento.



Asimismo, observamos que Garcilaso también pretende introducir todo ese bagaje de la antigüedad, del que se ha nutrido en Italia, a su mundo contemporáneo, fundiendo clasicismo con contemporaneidad e intimidad, cuestión que podemos observar a partir del propio hecho de equiparar a Orfeo con su propia sentimentalidad.

En cuanto al Barroco, hemos visto a través de las tres obras lopescas distintas intenciones en cuanto al uso del mito: en primer lugar, el soneto CXXIX respondía a una voluntad cuestionadora a los postulados amorosos renacentistas, poniendo en duda la exageración amorosa del soneto XV garcilasiano; en segundo lugar, en *Belardo el furioso* se observa el uso del mito como cauce expresivo de la sentimentalidad respecto a las vivencias autobiográficas del autor, en la línea de lo que ya inició Garcilaso, y, en tercer lugar, en *El marido más firme* se observa una voluntad afianzadora de la firmeza amorosa. Sobre esta cuestión Berbel apunta (2014:207): «en manos del dramaturgo madrileño Orfeo tiene una función más limitada que en las versiones clásicas y más directa y sencilla: defender sin fisuras la institución del matrimonio».

Asimismo, en el Barroco, a diferencia de lo que ocurre en el Renacimiento, es esencial tener en cuenta que el acceso a las obras latinas no es directo, sino que interviene la mediación de los mitógrafos áureos. Los barrocos son conocedores de los mitos clásicos por dos vías: por un lado, las obras renacentistas, y, por otro lado, los manuales mitológicos hechos por mitógrafos, y este acceso indirecto a los mitos es esencial para entender las configuraciones barrocas de los relatos mitológicos.

También se ha observado que en el Barroco el mito ya no puede ser concebido únicamente en su esencia, sino que las problematizaciones y crisis existenciales propias del contexto se cruzan con el mito y lo impregnan de elementos como los engaños, los errores o las confusiones. Los engaños y cambios de identidad mediante el disfraz son elementos muy presentes en el enredo barroco, y responde también a la conciencia de la problematización del conocimiento del mundo.

Por último, es de destacar que tanto en *Belardo el furioso* como en *El marido más firme* observamos que en la expresión del relato mítico se intercalan elementos inventados, nuevas tramas, equivocaciones y nuevos personajes, que responden al principio de la *variatio*. Es esencial tener en cuenta también, por tanto, los postulados estéticos sobre la representación escénica del propio autor, insertos en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).



7. CONCLUSIONES:

A partir del tratamiento mitológico en las obras de Garcilaso y Lope analizadas, se puede concluir que el uso que Garcilaso hace del mito, además de responder a una moda literaria, responde a una voluntad de convertir a Orfeo en trasunto de su propia intimidad, y se identifica con el personaje mitológico con el fin de elevar la expresión amorosa del sujeto poético. En cambio, en el tratamiento del mito que hace Lope observamos que, aunque Orfeo siga siendo trasunto del enamorado, como se observa en *Belardo el furioso*, el tono para tratar el mito es ridiculizador en ocasiones, y vemos que los personajes mitológicos son sufrientes de la enfermedad de amor y son también tomados por locos por los demás personajes, enfocando la narración del relato desde una perspectiva cotidiana y humanizada.

Asimismo, también puede concluirse a raíz de las composiciones analizadas que el origen de la humanización barroca de los mitos clásicos puede darse ya en el Renacimiento con la figura de Garcilaso, en cuyo soneto XV ya hay indicios leves de esa tendencia humanizadora de los mitos que recorrerá el período barroco.

Por último, hemos rastreado una intertextualidad constante entre Lope y Garcilaso. Los artistas barrocos se han formado a partir de sus fuentes renacentistas, y al continuar la trayectoria poética renacentista se han encontrado con la imposibilidad de seguir con esos mismos preceptos en un contexto sociológico distinto. Por consiguiente, podríamos pensar que los barrocos llegan a ser conscientes de un punto de ruptura entre sus predecesores y ellos mismos, y el proyecto poético barroco releja cuestiones filosóficas y epistemológicas relacionadas con su vivencia del mundo. Por este motivo el diálogo entre Garcilaso y Lope es constante, y Lope, como también harán otros artistas barrocos, en sus composiciones desmiente y desmitifica posiciones y postulados del Renacimiento, tal como se observa en el soneto CXXIX. Es, por tanto, en este contexto en el que debemos situar la desmitificación y humanización de los mitos clásicos llevada a cabo por los artistas barrocos, en un momento vehiculado por el cuestionamiento y desconfianza de todos los preceptos heredados.



8. BIBLIOGRAFÍA:

- Arango, M. A. (1980). *Centro Virtual Cervantes*. Obtenido de https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/35/TH_35_002_159_0.pdf
- Arellano, I. (2002). Calderón 2000. *Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra*. Zaragoza: Reichenberger.
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Soneto CXXIX, Lope de Vega. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--34/html/ffe58ca0-82b1-11df-acc7002185ce6064_5.html
- Biblioteca Digital Artelope. *Belardo el furioso*. http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0521_BelardoElFurioso.php
- Berrio, P. M. (1994). *El mito de Orfeo en el Renacimiento* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
- Correa, G. (2016). «Garcilaso y la mitología». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Obtenido de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_034.pdf
- Cossío, J. (1998). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Itsmo.
- Clavería, C. (1995). *Juan Pérez de Moya. Filosofía secreta*. Madrid: Cátedra.
- Díez Borque, J. (1975). *Peribáñez y el comendador de Ocaña. La moza del cántaro. El marido más firme*. Madrid: Editora Nacional.
- Duarte, J. E. (1997). El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición y en Calderón. *Congreso Internacional, Universidad de Navarra*, (págs. 73-91). Pamplona.
- Ferrer, T. (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis Books Limited.
- Franco Durán, M. (2017). *Jorge de Bustamante. Las metamorfoses o transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*. Würzburg-Madrid: Clásicos Hispánicos.



- García Aguilar, I. (2020). *Garcilaso de la Vega. Poesía*. Madrid: Cátedra.
- Jiménez, A. S. (2021). Orfeo en la poesía cortesana de Lope de Vega (1621-1624). *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 5-38.
- Martínez Berbel, J. (2001). *El mundo mitológico de Lope de Vega: Siete comedias de inspiración ovidiana*. (pp. 530-634) [tesis doctoral, Universidad de Granada].
- Martínez Berbel, J. (2014). De Orfeo a Orfeo. Mito y exégesis en el teatro de Lope y Calderón. *Anuario Calderoniano*, 7, 197-214.
- Morley, S., & Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Oleza, J. (1981). *La propuesta teatral del primer Lope de Vega*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-y-prcticas-escnicas0/html/ff852bd0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_100.html
- Sánchez Jiménez, A. (2021). Orfeo en la poesía cortesana de Lope de Vega (1621-1624). *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, 5-38.
- Trambaioli, M. (2020). Belardo, el furioso: modelo paradigmático de las reescrituras ariostescas de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI, 146-170.