

UN EJEMPLO DE LA INFLUENCIA DE LA *ENEIDA* DE VIRGILIO EN EL *ISIDRO* DE LOPE DE VEGA

M^a SANDRA ROMANO MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

Introducción

En el año 1599 publicó Lope de Vega su *Isidro*, poema en honor a San Isidro Labrador¹, hijo y patrón de Madrid, que narra su vida y milagros en clave épica y quintillas castellanas. A propósito de esta obra la bibliografía es muy escasa —no existe propiamente una edición crítica del texto²—, y se ve reducida a estudios sobre las fuentes y la influencia de la tradición clásica en Lope³, línea

¹ La canonización del santo tuvo lugar por aquellas fechas y parece ser que, como sugiere F. Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1988, pág. 28: «El *Isidro* de Lope resultó probablemente decisivo al proponer un modelo hagiográfico actualizado y capaz de consolidar a su alrededor esa clase de apoyo colectivo para una empresa poco prometedora en sus principios». Lope también compuso una comedia con el mismo tema, *San Isidro Labrador de Madrid*, contemporánea del *Isidro*, y más tarde, para celebrar el evento de la canonización, dos pequeñas piezas tituladas *La niñez de San Isidro* y *La juventud de San Isidro*, así como promovió y pronunció la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro, en las fiestas de su beatificación*.

² Todavía A. Carreño puede lamentar la ausencia de ediciones críticas o de estudios generales de la obra, en «1. Lope de Vega: poesías y prosas», *Historia y crítica de la literatura española, 3/1 Siglos de Oro: Barroco*, Crítica, Barcelona, 1992, 94-106, pág. 97, y en A. Carreño (ed.), *Lope de Vega, Poesía. I: La Dragontea, Isidro, Fiestas de Denia, La hermosura de Angélica*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2002, pág. xxiv. Esta edición transcribe la príncipe de 1599.

³ Cf. por ejemplo A. K. Jameson, «Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature», *Bulletin Hispanique* 38, 1936, 444-501, o S. A. Vosters, *Lope de Vega y la tradición occidental*, Partes I, II y III,

motivada en gran medida por las notas eruditas sobre sus fuentes que el propio poeta añadió a los versos⁴. Y, aunque no siempre se está de acuerdo en si el conocimiento que tenía de este enorme caudal de erudición se debía a un contacto directo con los modelos, o si se trataba en muchos casos de citas extraídas de manuales y repertorios, lo que al menos sí resulta indudable es su deuda para con Virgilio y su obra, de la que mostraremos un ejemplo⁵.

En efecto, son numerosos los detalles que señalan esta influencia en el *Isidro*, y uno de ellos es la aparición en él del tópico épico del concilio de los dioses, adaptado, claro está, a las exigencias de un poema cristiano⁶. Se ha dicho que este poema marca en la lírica de Lope la transición desde el influjo popular del *Romancero* a las tendencias cultas⁷, y también se ha señalado que uno de los aspectos más relevantes de la creatividad de Lope y de sus variadas formas de recurrir a los clásicos se aprecia sobre todo en los pasajes en los que reelabora y «trascodifica» sus modelos, como, por ejemplo, en la cristianización de los elementos paganos⁸. Pues bien, ambos rasgos son fundamentales para entender el pasaje que estudiaremos.

Con todo, la escasa crítica dedicada al *Isidro* ha insistido en general en el carácter popular y sencillo del poema⁹. Y, sin poner en duda lo concienzudo de tales

Castalia, Madrid, 1977. Un trabajo distinto, de interpretación de la obra en el contexto del autor y del momento histórico, lo compone F. Márquez Villanueva, *op. cit.*, págs. 23-141.

⁴ Pueden consultarse en la edición de J. de Entrambasaguas (ed.), *Obras completas de Lope de Vega, I: Obras no dramáticas. I: Arcadia, La Dragontea, Isidro, Fiestas de Denia, Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia*, csic, Madrid, 1965. Los comentaristas han criticado bastante duramente esta enorme acumulación de fuentes, referencias y citas, cf. por ejemplo Azorín, *Lope en silueta (con una aguja de navegar Lope)*, Losada, Buenos Aires, 1960, pág. 75. «Diríase que todas estas anotaciones marginales son una pesada broma de Lope».

⁵ Sin embargo, Ovidio es el poeta clásico más imitado por Lope de Vega (cf. por ejemplo, el estudio de J. A. Martínez Berbel, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003. Con todo, no faltan los estudios que centran su atención en la presencia de Virgilio. Así, M. Socrate, «Vega y Carpio, Lope Félix de», *Enciclopedia Virgiliana*, v*, 1990, págs. 459-468.

⁶ Así lo notó ya V. Cristóbal López, «Una reminiscencia del *Moretum* en el *Isidro* de Lope de Vega», *Eclás*, 89, 1985, 379-390, pág. 389 n. 17, a quien agradecemos desde aquí que nos señalara este pasaje y aconsejara su estudio.

⁷ Cf. F. C. Sáinz de Robles (ed.), Lope Félix de Vega Carpio, *Obras selectas, tomo II: Poesía y prosa*, Aguilar, Madrid, 1947, pág. 413.

⁸ M. Socrate, *op. cit.*, pág. 466. Pone como ejemplo el pasaje de la *Jerusalén Conquistada* 12.62-106, en que, mediante una variación en clave religiosa, se sustituye el caballo de Troya de la *Eneida* por un falso brazo de la Cruz con que los infieles quieren engañar a los cruzados.

⁹ Como afirmó Azorín, *op. cit.*, pág. 73 «el elemento realista, humano, domina en el *Isidro*»; repite Sáinz de Robles, *op. cit.*, pág. 414: «Hasta tal punto se sobrepone en *El Isidro* el elemento popular al erudito, que algunos críticos han desistido de clasificarlo como poema épico, ya que, a su entender, el fárrago de la erudición es un peso muerto en el poema, al que perjudica indudablemente, pero al que no modifica»; y más tarde confirma J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, 2, Época barroca, Gredos, Madrid, ²1983 (1970), pág. 237: «[...] nada hay en esta obra de la pretenciosa artificiosidad de sus restantes poemas cultos, en los que cedía al gusto de su tiempo y pretendía emular a los grandes épicos renacentistas italianos. El *Isidro* ni siquiera es propiamente

estudios, parece cada vez más necesaria una relectura del poema desde un punto de vista más imparcial, tanto político como religioso. Se puede comprobar, en efecto, que este pretendido «popularismo» no es más que la necesaria adecuación formal al tema escogido para el poema, que consiste en contar la vida de un labriego sencillo y piadoso con miras a servir de base hagiográfica para su pronta beatificación¹⁰. Una empresa semejante no es pequeña cosa, y Lope se cuidó muy bien de que no faltaran las necesarias referencias a la poesía culta, recreando de diversas formas los tópicos establecidos en el género épico¹¹.

El tópico literario del concilio de los dioses

La escena típica de la asamblea de los dioses constituye un elemento compositivo constante y significativo en la tradición épica grecolatina. Desde los poemas homéricos, *Ilíada* y *Odisea*, fue heredado ampliamente por la literatura griega y latina posteriores, sobre todo en su vertiente épica (Ennio, Virgilio, Ovidio, Valerio Flaco, Estacio, Claudiano, o los griegos Quinto de Esmirna y Nonno de Pánopolis); pero también fue parodiado por las versiones satíricas de Lucilio, Séneca, Apuleyo, Luciano, Juliano el Apóstata o Marciano Capela.

El tópico consiste, siguiendo el patrón que parte del modelo iliádico, en describir a todos los dioses celebrando una asamblea solemne en el Olimpo, presidida por Zeus (o Júpiter), y que sirve para tratar un asunto muy importante que atañe a los hombres o a los propios dioses. Éstos suelen discutir entre sí, para llegar al final a tomar una decisión, que suele corresponder con la voluntad de Zeus, impuesta a las del resto de divinidades¹². Se trata de una escena de naturaleza teatral, con planteamiento, nudo y desenlace, narrada a partir de los discursos con que los dioses se enfrentan entre ellos. Suele tener una estructura fija, dividida en cinco partes, que son una presentación descriptiva de la convocatoria

un canto épico, sino casi una historia familiar contada con desenvuelta naturalidad: paisaje castellano, vida cotidiana, personajes sencillos»; cf. también la bibliografía que cita.

¹⁰ Es interesante en este sentido lo que apunta F. Márquez Villanueva, *op. cit.*, págs. 30-31: «Algo tiene, o quiere tener, del poema religioso-narrativo o *romanzo sacro* al estilo de Sannazaro (*De partu Virginis*), Girolamo Vida (*Christias*) o *Le lacrime di San Pietro* de Luigi Transillo. Se reconoce allí un conato, al menos, del tratamiento a escala mayor que el natural o como entonces decían “heroico”, con elementos tan característicos como son invocaciones, mitologías y episodios (descripción de Tierra Santa, compendio de teología cristiana, leyendas de la Virgen de Atocha, amores pastoriles de Silvia y Silvano). Lo anómalo es que, frente a aquellos depurados y cultísimos modelos italianos, el *Isidro* toma al mismo tiempo por una vía de arrogante popularismo, hasta el punto de una inaudita renuncia al endecasílabo y al abandono de la octava real a favor de la modesta quintilla».

¹¹ Ya V. Cristóbal López, *op. cit.*, demostró la dependencia de los vv. 1-14 del *Moretum* virgiliano de un pasaje del *Isidro* (5.541-590) repetidamente estudiado como muestra del realismo y el naturalismo lopianos.

¹² Este tema lo he tratado por extenso en mi tesis doctoral *El tópico grecolatino del concilio de los dioses* (defendida en mayo de 2007 y aún inédita).

del concilio, el discurso o discursos que plantean el problema, un momento de tensión máxima en el auditorio tras el debate, un segundo discurso que propone o impone una solución al problema, y la conclusión, también descriptiva, con que se da por terminada la sesión y se vuelve a enlazar con el escenario humano de cada obra. La finalidad de la utilización de esta escena es, principalmente, ilustrar desde el punto de vista «olímpico» los hechos que se están contando, con lo que cada autor suele servirse de esta perspectiva privilegiada para expresar sus opiniones o convicciones sobre el destino, la historia, o el sentido de la vida. Al tratarse de una escena directamente dependiente de la poesía homérica, su uso también implica una plena identificación de la obra que lo incluya con el género épico, convirtiéndose, por así decir, en un «elemento marcado» del género.

Las tradiciones europeas heredadas de los clásicos han seguido utilizando este tópico de muy diversas maneras, y lo han adaptado conforme a las exigencias de cada época. Es sobre todo interesante ver que el modelo formal del concilio épico, a través de la metamorfosis que en varias obras de Claudiano lo convierte en asamblea de seres infernales¹³, ha adquirido tanta relevancia en la tradición posterior como la imagen típica de la asamblea homérica¹⁴. Y de la misma forma, la influencia de Luciano de Samósata, combinado con Apuleyo¹⁵, resulta muy relevante para las recreaciones burlescas del tópico.

¹³ *De raptu Proserpinae* 1.32-117, *In Rufinum* 3.25-122.

¹⁴ G. Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, I, Fondo de Cultura Económica, México, 1996 (1954), págs. 235-240, comenta la presencia de lo sobrenatural en la épica medieval y renacentista, y en la pág. 238 apunta: «El concilio de los demonios en el canto IV de la *Jerusalén Liberada* y en el II del *Paraíso Perdido* es semejante a los concilios de los dioses en las epopeyas clásicas». Cf. también O. H. Moore, «The Infernal Council», *Modern Philology*, 16, 1918, págs. 169-193. En efecto, pueden hallarse asambleas de dioses o similares en las siguientes obras: *Merlin*, de Robert de Boron (c. 1215); *Filocolo*, de Boccaccio (c. 1340); *Distinctio* 1.3, de Alain de Lille; *Momus* I, de Leon Battista Alberti; *De partu Virginis*, de Sannazaro (1526); *Christias*, de Vida (1535); *Gerusalemme Liberata* IV, de Tasso (1574); *Paradise Lost* 2, de Milton (cf. D. P. Harding, *The Club of Hercules: Studies in the Classical Background of «Paradise Lost»*, Urbana, 1962, para un amplio estudio sobre la influencia de la poesía clásica en Milton); Folengo, *Moschaea* II 1-34; Tassoni, *La secchia rapita* II 28-68; Pope, *The Rape of the Lock* II 53-137 (cf. F. Montanari (pról.), Homero, *La battaglia delle rane e dei topi. Batrachomyomachia*, a cura di M. Fusillo, Milano, 1988, pág. 113). Cf. también M. R. Lida, «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas», apéndice a: H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, 1983 (1956), págs. 369-449.

¹⁵ Por ejemplo, la asamblea de los ríos con que termina la manierista *Fábula del Genil*, vv. 153-240, de Pedro de Espinosa (1605); la asamblea de la primera parte (1.7) del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán; también en el *Deucalión* del Conde de Torrepalma aparece una asamblea de tono ovidiano; asambleas infernales encontramos en el *Arauco Domado* de Pedro de Oña (1596), o en *La Proserpina* de Pedro Silvestre (1721), que también recrea una asamblea olímpica siguiendo a Claudiano, cf. M. D. Castro Jiménez, *El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, UCM, Madrid 2001; como herencia de la formulación lucianesca perdura en la literatura actual al comienzo de la novela *El hostel de los dioses amables* de G. Torrente Ballester (1979).

La asamblea celestial del *Isidro*

Así lo entendió también Lope de Vega, y nos encontramos con el tópico del concilio divino doblemente representado en su *Isidro*. Aunque no nos detendremos en su análisis, en el canto 2 aparece una versión cristiana del tópico de la asamblea infernal de Furias que arrancaba del *Contra Rufino* de Claudiano¹⁶; en el pasaje se narra el descenso de la Envidia al infierno y su conversación con el demonio para que la ayude a enemistar al joven Isidro con su amo. Así, las fuerzas infernales consiguen sembrar la maledicencia entre los vecinos de Isidro, que hablan mal de él a su amo Iván contándole que pasa rezando las horas en que debería estar trabajando los campos. La piedad y religiosidad del santo conmueven al mismo cielo, y el poema pasa entonces a narrarnos la escena celestial propiamente dicha: al principio del canto 3 nos encontramos con una asamblea en la mejor línea épica. Veamos el texto¹⁷:

Ábrese entre tanto el cielo
que esto en la tierra pasaba,
de cuyo empíreo bajaba
nueva luz al verde suelo,
5 que el Padre eterno miraba,
que a su hermosa jerarquía,
de quien Daniel quería
hacer número infinito,
de su pecho circunscrito
10 estas palabras decía:
«Tenía determinado
que padeciese en su honor
afrenta aquel Labrador
que tan buena cuenta ha dado
15 de su viña a su señor.
Mas ya quiere que no sea
lo que la Envidia desea
de aquel su enemigo injusto,
sino que su pecho justo
20 su dueño indignado crea.
Id, celícolas, volando
a la tierra en que ya veo
su humildad, por quien deseo
que ayudéis a Isidro arando:

¹⁶ Parece ser que Lope tradujo a Claudiano al castellano en su juventud, cf. M. Socrate, *op. cit.*, pág. 460 y la bibliografía que cita. También A. K. Jameson, *op. cit.*, págs. 494-495 señaló las evidentes relaciones de las lopianas *Dragontea* y *Jerusalén Conquistada* con las invectivas *In Rufinum* e *In Gildonem* de Claudiano.

¹⁷ Edición de A. Carreño, *Lope de Vega, Poesía 1: La Dragontea, Isidro, Fiestas de Denia*, págs. 275-278. Aunque no es más fiable que otras anteriores, al menos moderniza la grafía y la ortografía del texto, haciéndolo más asequible.

25 Isidro nuevo Eliseo.
Que quiero con este aumento
sosegar su pensamiento,
premiando al que tiene arado
con su oración y cuidado
30 el campo del firmamento.
Yo lo sé todo, y en fin
como de siervo fiel,
quiero el cordero de Abel
y no el fruto de Caín,
35 que es fratricida cruel.»
Dijo, y la divina Esposa,
que con dorada y preciosa
ropa del hijo a la diestra
la contemplación nos muestra,
40 más que los cielos hermosa,
respondiole (enamorado
con su honesta boca el cielo):
«Yo agradezco ese consuelo,
Padre eterno, desde cuando
45 fui protectora del suelo.
Mil gracias por él os doy,
que sé que de Isidro soy
amada con tanto extremo,
que os debo, Padre supremo,
50 la merced que le hacéis hoy.»
Después de la Ester que tanto
cuanto quiso gracia halló
en los ojos que miró,
Isidro, arzobispo santo,
55 así por Isidro habló:
«Gran Dios de eterno poder,
Vos que para haber y hacer,
todos son ojos y manos,
no con voz y rostro humanos,
60 que al hombre se dejen ver,
grandeza profunda y alta
por ciencia y por majestad,
todo en todo, luz, verdad,
vida y fuente, que no falta
65 principio y eternidad;
de misericordia es
digno Isidro; hazedla pues,
si es del que os tiene temor».
Dijo, y al santo Pastor
70 Prosiguió el aspado Andrés:
«Señor, que sólo tenéis
luz clara e inaccesible,

vida inmortal e impasible,
 Vos que a las obra volvéis
 75 el galardón conveniente,
 Vos, a quien no sólo el suelo,
 mas las columnas del cielo
 tiemblan, volved por el pobre,
 miradle para que cobre
 80 en sus angustias consuelo.»
 Esto diciendo, ya estaban
 seis ángeles en la tierra,
 que el campo de Isidro encierra,
 adonde también le daban
 85 seis envidiosos tal guerra.

Dejando a un lado las numerosas referencias bíblicas y teológicas que preñan el pasaje, los paralelos con la escena de concilio olímpico con que se abre el libro 10 de la *Eneida* (vv. 1-117) son continuos, y muy significativos. En primer lugar, la asamblea tiene la estructura dramática habitual de los concilios homéricos, también repetida en el pasaje virgiliano: introducción descriptiva del lugar —el empíreo— y de los asistentes al concilio —la corte de los santos y de los ángeles— (*Isidro* 3.1-10); discurso que plantea el problema, pronunciado por el dios principal, en este caso Dios padre (*Isidro* 3.11-35); debate entre los dioses, aunque aquí las intervenciones de la Virgen, San Isidoro de Sevilla y San Andrés (*Isidro* 3.36-80) no discuten lo dicho por Dios, ya que no sería adecuado al contexto religioso; y conclusión en la que el mensajero ejecuta la orden de la asamblea, convertido en seis ángeles que bajan a la tierra (*Isidro* 3.81-85).

En segundo lugar, y ya más concretamente, se puede comprobar una constante dependencia de la escena virgiliana a nivel fraseológico, léxico y temático. Propongo para su análisis una lectura paralela de ambos pasajes¹⁸:

~ *Isidro* 3.1-2. En sus escolios eruditos, Lope anotó que los dos primeros versos se referían al libro 9 de la *Eneida*. Por ello, la crítica posterior¹⁹ ha señalado el paralelismo con *Aen.* 9.1, *atque ea diversa penitus dum parte geruntur*, «y mientras que estas cosas ocurren en un lugar bien lejano», que ciertamente, está recogido en *que esto en la tierra pasaba* (3.2). Pero parece mucho más claro que el v. 3.1 *Ábrese entre tanto el cielo*, es una traducción literal de *Aen.* 10.1, *panditur interea domus omnipotentis Olympi*, «Se abre entretanto la casa del omnipotente Olimpo»²⁰. Se trata de una evidente transformación ya desde el primer verso de la iconografía pagana en cristiana, al sustituir el Olimpo por el Cielo. Además,

¹⁸ Citamos el libro 10 de la *Eneida* por la edición de S. Harrison (ed.), *Vergil, Aeneid 10*, Clarendon Press, Oxford, 2002 (1991).

¹⁹ Cf. A. K. Jameson, *op. cit.* pág. 457.

²⁰ V. Cristóbal López, *op. cit.*, pág. 389 n. 17, señala que se trata de una contaminación de los dos pasajes.

en *Aen.* 10.3-4 se dice que Júpiter *terras unde arduus omnis|... aspectat* «desde donde las tierras todas elevadol... contempla», como en Lope.

~ *Isidro* 3.3-5. La mención del empíreo del que baja luz a la tierra es una forma de variación respecto a la fórmula de *Aen.* 10.3 *sideream in sedem* «a la sede sideral»; y el hecho de estar el Padre eterno (*Aen.* 10.2 *divum pater* «padre de los dioses» y 10.18 *pater ... aeterna potestas* «padre ... eterno poder») mirando desde allí recoge también *Aen.* 10.3-4. Es la misma imagen.

~ *Isidro* 3.6-10. La referencia a las jerarquías de ángeles y arcángeles que lo rodean, a quienes dirige su discurso, amplifica la somera alusión de la *Eneida* de que los dioses tomaron asiento (*Aen.* 10.5 *considunt tectis bipatentibus, incipit ipse* «se sientan bajo los techos de dos puertas, él mismo comienza»). La introducción a su discurso también se repite en el v. 3.10 con *estas palabras decía*.

~ *Isidro* 3.11-20. Dios padre comienza su parlamento afirmando que estaba determinado por su voluntad que Isidro sufriera una afrenta en su honor, pero que, vista su buena voluntad, su determinación ahora será ayudarle a que su dueño no crea las infamias que se dicen de él. Júpiter en la *Eneida* también anuncia que estaba determinado por su voluntad que Eneas alcanzara Italia (*Aen.* 10.8-15).

~ *Isidro* 3.21-25. Para ayudar al santo, Dios ordena a los «celícolas» —y no se especifica a cuáles— que vuelen hasta la tierra para arar con él los campos. De la misma manera, el parlamento de Júpiter empieza diciendo *caelicolae magni* «grandes habitantes del cielo» (*Aen.* 10.6), y la referencia a los dioses presentes en la asamblea se hace siempre con esta palabra, *Aen.* 10.97 y 10.117. Termina también hablando a la asamblea en su conjunto (*Aen.* 10.15 *nunc sinite et placitum laeti componite foedus* «ahora dejadlo y contentos sellad un pacto convenido»).

~ *Isidro* 3.31. Lope atribuye esta referencia a la omnisciencia de Dios diciendo que la ha tomado del *Evangelio de San Juan* 16; con todo, los dos breves discursos de Júpiter en la *Eneida* son proféticos, y sirven para advertir a los dioses de que nada pueden hacer contra su voluntad o contra el destino que está decidido. La cristianización del tema, de nuevo, es la técnica por la que se reutilizan los elementos virgilianos.

~ *Isidro* 3.36-42. Al primer discurso responde la Virgen María. Pero se la presenta con el apelativo *divina esposa* (v. 3.36)²¹, y se la describe sentada a la derecha del padre, vestida de ropas doradas, insistiéndose en su hermosura y en la admiración que causa su presencia. En la *Eneida* quien responde en primer lugar es Venus, aunque después le contesta Juno, que es la esposa de Júpiter; con todo, la identificación de la Virgen con Venus es buscada y efectiva: en *Aen.* 10.16 la transición al discurso de Venus se hace llamándola *Venus aurea* «Venus dorada», lo que justifica la insistencia en el ropaje dorado de la Virgen. De nuevo se sirve Lope de la cristianización de los elementos paganos para enclavar su poema en la tradición épica, sin renunciar a los elementos más característicos de su modelo.

~ *Isidro* 3.43-50. El discurso de la Virgen agradece la ayuda que se le va a dar a Isidro. Pero las palabras que se ponen en su boca recuerdan también a las de

²¹ Como nota V. Cristóbal López, *loc. cit.*

la Venus virgiliana, con las expresiones del v. 3.45 *padre eterno* y 3.49 *padre supremo*, que parecen condensar la de *Aen.* 10.18 *o pater, o hominum rerumque aeterna potestas* «oh padre, oh eterno poder sobre hombres y cosas». Es significativo que en ambos casos las dos cumplan la función de protectora del héroe protagonista, lo que justifica la intervención de la Virgen en este momento y la necesidad de explicar por qué protege al santo. Además, resulta que ella es *protectora del suelo* (v. 3.45); también en el discurso de Venus hace la diosa alusión al suelo de Troya (*Aen.* 10.60 *solum quo Troia fuit* «el suelo en el que Troya estuvo») y al campo de labor que espera a Eneas en el Lacio (*Aen.* 10.52-53 *positis inglorius armis | exigat hic arvum* «que, abandonando las armas, sin gloria | reclame este campo»).

~ *Isidro* 3.76-78. Tras la Virgen interviene San Isidoro —que apoya a Isidro por la coincidencia del nombre²²—, y San Andrés —que lo hace porque Isidro será sepultado en su iglesia madrileña²³—, también para alabar al Señor y para recomendar que se ayude al piadoso labriego. Pero en el parlamento de San Andrés es curioso que se diga que el suelo y el cielo tiemblan ante Dios; probablemente se está recogiendo la idéntica imagen virgiliana de la tierra que tiembla ante Júpiter (*Aen.* 10.102 *tremefacta solo tellus* «tiembla la tierra desde el fondo») y del Olimpo que hace lo propio (*Aen.* 10.115 *adnuit et totum nutu tremefecit Olympum* «asintió, e hizo temblar el Olimpo entero con su asentimiento»). Ambas expresiones aparecen en los últimos versos de la asamblea de la *Eneida*, y no podía faltar una referencia a ellas para redondear una imagen de concilio divino perfectamente clásico.

~ *Isidro* 3.81-82. Los «celícolas» enviados son ángeles, seis en concreto, que descienden a la tierra a arar los campos de Isidro y librarle así de los envidiosos que estaban hablando mal de él a su amo. En la *Eneida* no se produce propiamente el envío del mensajero a poner en práctica lo decidido en la asamblea, aunque en numerosas obras antiguas que recogen el tópico sí aparezca²⁴, y suelen ser Mercurio o Iris los encargados de bajar volando a la tierra a cumplir su misión. Lope utiliza la imagen tópica de las divinidades voladoras para sustituirlas por ángeles, que son los seres celestiales que sirven de mensajeros divinos en la iconografía cristiana. El paralelismo no deja lugar a dudas.

Conclusiones

Parece, pues, muy claro que el texto sobre el que se articula esta escena celestial del Isidro es la corte olímpica de la *Eneida*, y resulta llamativo que hasta

²² Nombre en la versión rústica que, nos cuenta Lope, sus padres le pusieron por devoción al santo sevillano cuando pasaban sus restos por los campos de Madrid al ser trasladados desde Sevilla a León por Fernando I, cf. F. Márquez Villanueva, *op. cit.*, págs. 36-39.

²³ Cf. F. Márquez Villanueva, *loc. cit.*, págs. 82 y 111.

²⁴ Ejemplos señeros encontramos en *Ilíada* 4.73-80, 15.143-150, 24.117-122 y *Odisea* 5.43-54; en la literatura latina, Séneca, *Apocolocyntosis* 11.6; Estacio, *Tebaida* 1.292-311; Apuleyo, *Metamorphoses* 23.5.

la fecha la crítica no lo haya señalado con mayor énfasis. A ello ha podido contribuir el hecho de que Lope no lo cite en absoluto en las notas de referencias cultas a su poema, y, sin embargo, que sí haga referencia a otros pasajes de la *Eneida* mucho menos relevantes, que han desviado la atención de los estudiosos. Esto puede deberse a una voluntad precisa del Fénix de ocultar su fuente, motivada por el hecho de que el traslado de elementos de la religión pagana a un poema que narra la vida de un santo cristiano podría no parecer muy oportuna a determinadas sensibilidades, ya que implican una relativa frivolidad del resultado; son sobre todo conflictivas la clara identificación de Júpiter con Dios padre y de Venus con la Virgen María.

En fin, podemos decir que la transposición en este pasaje del concilio divino del libro 10 de la *Eneida* es una muestra evidente de que Lope construyó sobre materiales propios de la épica su poema en honor a San Isidro, que aparece ante nuestros ojos menos popular y ajeno a las exigencias del género de lo que el propio Lope pretendía. Épica castellana de tema campesino, pero épica al fin y al cabo.