

Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega

Ana María Porteiro Chouciño
Universidad de A Coruña
anaporteiro@edu.xunta.es

Palabras clave:

Amor, magia, mitología, *Belardo, el furioso*, Lope de Vega.

Key Words:

Love, magic, mithology, *Belardo, el furioso*, Lope de Vega

Resumen:

Belardo, el furioso (1586-1595) forma parte, junto con *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La pastoral de Jacinto*, *La Arcadia* y *La selva sin amor*, del ciclo pastoril teatral de Lope de Vega. El autor parte de la dramaturgia bucólica del siglo XVI, en la que se combinan la rusticidad de farsas y entremeses, el influjo italiano y la tendencia hacia una orientación cortesana, de la que recibe y reelabora temas y motivos como la vinculación entre lo bucólico y lo mitológico, las quejas y recuestas de amor, la locura y las ansias de la muerte por parte del amante desesperado. Todos ellos se supeditan al tópico del *Omnia vincit amor*, que resume y aúna el contenido y significado ulterior de la obra estudiada.

Abstract:

Belardo, el furioso (1586-1595) forms part, together with *El verdadero amante*, *Los amores de Albanio e Ismenia*, *La pastoral de Jacinto*, *La Arcadia* and *La selva sin amor*, theater pastoral cycle of Lope de Vega. The author draws on the pastoral drama of the sixteenth century, which combine the hardiness of farce and interludes, the Italian influence and the trend toward court guidance, which receives and reworks themes and motifs as the link between the bucolic and the mythological, complaints and lie down with love, madness and the longing for death by the desperate lover. All of them are subordinated to the topic of *Omnia vincit amor*.

vincit amor, which summarizes and combines the content and meaning of these work.

1. Introducción

El mito se manifiesta como signo literario en la obra de los clásicos y se transmite diacrónicamente, conservando, adquiriendo o matizando distintas funciones materializadas en los textos posteriores. La preceptiva literaria del Siglo de Oro convierte la erudición en un factor determinante que revela el valor de la obra [Shepard, 1970: 193-202]. Por eso, el recurso mitológico responde, en muchas ocasiones, a un afán erudito que sobrevuela sobre el resto de las funciones que pueda desempeñar.

La mitología constituye, ante todo, una realidad multiforme y cambiante, que supone un soporte estable para el desarrollo del enredo en la escena del teatro español del Siglo de Oro. Además, a través del mito se desarrolla un proceso simbólico que pretende ser reflejo y explicación de una existencia incompleta, que no nos ha llegado en su totalidad. Por eso, los dramaturgos áureos recurrieron a este instrumento como un modo de definir su universo poético.

La reelaboración del mito clásico en Lope de Vega obedece a estas consideraciones. El empleo de tal procedimiento cubre varias necesidades textuales: la función ejemplificadora, la comparativa, la metamítica y la burlesca. Pero bajo todas ellas subyace una motivación erudita [Romojaro, 1986: 39-40].¹ Lope presta una atención continuada al mundo mitológico a lo largo de su producción literaria. Escribió ocho comedias de inspiración mítica y enriqueció muchas otras con menciones de este tipo,² entre ellas

¹ Romojaro analiza la presencia del elemento mítico en la poesía del autor. Distingue tres momentos clave en el funcionamiento del mito clásico aplicado a sus sonetos. En las *Rimas* (1602) predominan los tópicos eruditos que se acogen a los códigos renacentistas. En las *Rimas sacras* (1614), el paradigma mítico se ajusta al pensamiento barroco sobre la vida y la muerte. En las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), prima la función burlesca.

² Martínez Berbel ha realizado un estudio completo de siete de las ocho comedias mitológicas de Lope de Vega. Véase Martínez Berbel, 2003.



Belardo, el furioso, donde el autor combina con éxito tres de los ingredientes fundamentales de la comedia pastoril: la mitología, la magia y el amor. Por eso, el objetivo de este estudio se cifra en el análisis de estos elementos, bajo los que subyace el topos virgiliano del *Omnia vincit amor*. Se trata de uno de los rasgos distintivos más característicos de estas obras. Todas las comedias pastoriles «suponen la confirmación de poder absoluto del amor, que vence todos los obstáculos y enredos, incluida la propia razón humana, a la que avasalla» [Oleza, 1986: 333]. En este sentido, la *Representación sobre el poder del Amor* de Juan del Encina ocupa un lugar destacado en la producción pastoril al extender este motivo también al mundo bucólico. En obras anteriores,³ el amor se concentraba tan sólo en el ámbito cortesano y en contadas excepciones su destinataria era una pastora. Sin embargo, en esta pieza se pone en escena la contienda entre el pastor Pelayo y la figura alegórica del Amor que, pese a su condición, le hiere con su flecha para proclamar su poder sobre todos los estados.⁴

2. El amor en las comedias pastoriles de Lope de Vega

El amor es ocupación universal en la producción dramática de Lope de Vega. Se sitúa en el centro de un sistema conceptual con una casuística y unos valores perfectamente cohesionados. Constituye, en la mayoría de los casos, la temática medular de la obra y suele presentarse como la máxima pasión humana y como base de la vida de los personajes. Sobre esta premisa se asienta una arquitectura argumental de la que deriva una compleja problemática social, cuya justificación última sigue siendo esa fuerza irracional que rige la fortuna del hombre. La expresión de este sentimiento se organiza en herencias literarias que van desde la tradición provenzal y el bucolismo renacentista y neoplatónico hasta las teorías que propugnan el poder del amor sobre el intelecto. Los *Diálogos de amor* de León Hebreo

³ La *Representación sobre el poder del Amor* se compuso en septiembre de 1497 para el príncipe Don Juan y su esposa Margarita de Austria.

⁴ Véase Pérez Priego, 2002: 80.



son un claro ejemplo del último caso. Se trata, además, de un ideal que gobierna y hace posible el equilibrio de la naturaleza, principio cosmogónico imprescindible para la perdurabilidad del mundo y del hombre.⁵ De acuerdo con su poder absoluto, actuará como una fuerza a la que es inútil oponer resistencia,⁶ como «fuerza natural incomprensible que reina en cuanto compone alguna parte del elemento en el mundo visible» [Vega Carpio, 1982: 144].

En casi todas las acciones o comedias de Lope las intrigas adquieren un carácter eminentemente amoroso.⁷ Este sentimiento es representado en las tablas de diversas formas. Una de las grandes motivaciones de sus comedias es el amor entendido como ideología que legitima el deseo y que justifica el matrimonio. Según León Hebreo, el amor nace del deseo y este procede de la carencia, puesto que sólo se puede anhelar lo que no se posee [Hebreo, 1986: diálogo I]. Una vez satisfecho tal deseo, sus efectos han de disolverse a favor del amor, que debe canalizarse hacia la institución social del matrimonio. De este modo, la pasión primera se legaliza.

Existen, no obstante, múltiples posibilidades de desviación del esquema establecido: deseo-amor-matrimonio. Esta mutación junto con la reconducción de la historia hacia el orden previamente determinado constituye la intriga. Se trata de un enredo en el que todo es válido y en el que el fin justifica los medios empleados.⁸ Lope no reflexiona sobre la concepción abstracta del amor sino que examina casos individuales. El amor es una fuerza ciega, casi sobrenatural, que domina a sus personajes y que condiciona su comportamiento hasta el punto de que estos no son responsables de las acciones que realizan. La voluntad de los enamorados queda anulada por el sentimiento amoroso, causa última de las intromisiones de un tercero en las relaciones de una pareja ya formada.

⁵ Véase Rico, 1970: 107 y siguientes.

⁶ Véase Díez Borque, 1976: 21-28.

⁷ Véase De la Granja, 2004: 255-274.

⁸ Véase Oleza, 1990: 203-220.



Sin embargo, el autor no se queda en el terreno cancioneril, neoplatónico o metafísico sino que logra la transformación del amante en el ser amado,⁹ siguiendo los presupuestos ficinianos.¹⁰ Así, el verdadero amor opera sobre los enamorados como si de la magia más poderosa se tratase. Por lo tanto, este sentimiento se erige como un personaje más —el de mayor repercusión en la obra—, que cambia el destino de las personas y las une indisolublemente. Se trata, entonces, de un *amor mago* al que ya Ficino se refería de la siguiente forma:

Pero, ¿por qué imaginamos al amor *magos*? Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural. Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza [...]. Por esto, ninguno puede dudar que el amor es un mago, ya que toda la fuerza de la magia se basa en el amor y la obra del amor se cumple por fascinaciones, encantamientos, sortilegios [Ficino, 1986: 153-155].

De esa pasión absoluta y subyugante deriva la locura o enfermedad de amor, propia del amante triste cuyas quejas se deben al amor no correspondido o a los celos innecesarios. En particular, la melancolía se convierte en un medio de representación de estos trastornos emocionales que abundan en las comedias pastoriles de Lope. Entre los síntomas de

⁹ Guillermo Serés ahonda en esta dimensión y fusión del amante con el ser amado en su obra *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. En *La Dorotea*, escena V del acto I, Fernando cree que el mejor remedio para olvidar a la protagonista es hacer sangrar la vena del corazón y cerrar los ojos. Considera que si consigue desalojar los espíritus sanguíneos de su cuerpo, podrá dejar de pensar en su amada, ya que en ellos se encuentra impresa su imagen. Esta, como es sabido, entra por los ojos y es conducida al cerebro a través de los espíritus vitales sublimados en espíritus animales. Los últimos vinculan el alma y el cuerpo, conectándolos por medio de la imaginación, facultad intermedia entre la sensación y la idea. Véase Serés, 1996: 304-346.

¹⁰ Véase Ficino, 1986: 135: «*el alma y el cuerpo, de naturaleza muy diferente entre sí, se unen por el espíritu intermedio, que es un cierto valor muy tenue y transparente, generado por el calor del corazón de la parte más sutil de la sangre [...] toma a través de los instrumentos de los sentidos las imágenes de los cuerpos exteriores, que no pueden fijarse en el alma, pues la sustancia incorpórea que es superior a los cuerpos no puede ser formada por ellos al recibir las imágenes. Pero el alma, estando presente en el espíritu en todas partes, fácilmente ve las imágenes de los cuerpos que reflejan en este como un espejo [...] mientras la contempla, por su propia fuerza, concibe en sí misma imágenes semejantes a aquellas, e incluso mucho más puras. A esta concepción la llamamos imaginación y fantasía*».



dicho desequilibrio destacan: el insomnio, la tristeza exagerada sin causa determinada, el miedo paralizante, los celos, la búsqueda de aislamiento social, la predilección por la oscuridad, la desesperación, las alucinaciones, la ira irracional, el pensamiento obsesivo, las sospechas infundadas, el abatimiento, etc. [Casa, García Lorenzo y Vega García-Luengos, 2002: 169-170]. A veces, cobran mayor relevancia las consecuencias más graves de esta patología que puede terminar en una obsesión o desesperación peligrosas para el amante que la padece.

2.1. Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso*

El conflicto dramático de *Belardo furioso* se organiza en torno al siguiente esquema: dos jóvenes enamorados desde la niñez ven interrumpidas sus relaciones debido a las motivaciones económicas de la familia de ella, que la impulsan a aceptar el amor del rico mayoral que la pretende. A partir de ahora, la unión de los amantes se resiente y con la ruptura se sucede un proceso de degradación física y mental del pastor que desemboca en la huida de la realidad y posterior locura del protagonista. La intervención del amigo-confidente es decisiva para que se produzca la curación del pastor y la reconciliación de los amantes en *Belardo el furioso*. Cuando parece que la felicidad arcádica vuelve a instalarse entre la pareja protagonista, surge el enredo. Este viene propiciado por la irrupción en escena de rivales de la dama o el galán que aspiran al amor del otro. A partir de este momento, el sufrimiento de los amantes desencadena una reacción social. Así, Jacinta es acusada de hechicería y condenada a muerte por propagar en el valle la locura de amor. Por su parte, Siralbo pronuncia un conjuro falso para hacer creer a Belardo que con ello rescata a su amada de los infiernos. Esta obra establece una vinculación directa entre la magia y la enfermedad de amor que padece el pastor.

En efecto, la presencia de la magia en las comedias pastoriles de Lope viene exigida por las leyes implícitas de un género que hace del amor la fuerza que impulsa toda la acción. En el mundo arcádico, el amor restaura



la armonía de la naturaleza y une a cada uno con su semejante.¹¹ Las obras plantean siempre un conflicto amoroso que provoca una serie de discrepancias entre los pastores que deben ser solventadas.

La magia irrumpirá en la vida de los pastores de tal forma que estos se verán obligados a aceptar su influencia. La actitud que los personajes demostrarán ante este fenómeno oscilará notablemente entre el temor, la creencia, la incredulidad y la burla.¹² Lope —conocedor del hermetismo renacentista—¹³ introduce en sus obras distintas prácticas mágicas al servicio de la doctrina neoplatónica del amor,¹⁴ del enredo y de la teatralidad.

En el primer acto, Pinardo, tío y tutor de Jacinta, trata de convencerla para que acepte el cortejo de Nemoroso, un pastor mucho más acaudalado

¹¹ Según Ficino, los físicos y moralistas consideran que los afectos nacen de «*una similitud de carácter, de alimentación, de educación, costumbres y opinión. Y finalmente, allí donde muchas causas concurren es donde se encuentra una reciprocidad más vehemente*». Ficino, 1986: 45-46.

¹² La presencia de lo mágico en la vida española del Siglo de Oro está plenamente atestiguada en la literatura. Todos los géneros se hacen eco de esa realidad. En el teatro, los hechos portentosos funcionan a veces como una creencia que genera discusión —como en *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón. En otras ocasiones, se trata de un elemento que fortalece la acción y enriquece la dimensión espectacular de la pieza. Es el caso de *Los encantos de Medea* y *Los encantos de la China* de Rojas Zorrilla o *Los encantos de Merlín* de Rey de Artieda. En un primer momento, la magia se practica de una forma meramente verbal. El personaje dotado de poderes enumera todo lo que es capaz de hacer con los conocimientos que posee. Pero más tarde, los progresos escenográficos trasladan su contenido al plano visual, representando vuelos, transfiguraciones, desapariciones... Como tema literario —ya sea a manera de creencia o de sátira—, la magia ocupa una posición de privilegio entre las manifestaciones dramáticas de los siglos XVI y XVII, desde *La Celestina* hasta los epígonos de Calderón. Triunfa el pensamiento hermenéutico, que se plasma en obras como el *Auto da feira*, *Auto das fadas*, *Auto dos físicos* o la *Tragicomedia das cortes de Júpiter* de Gil Vicente, donde la astrología se convierte en un factor esencial para el desarrollo de la acción. Por su parte, algunas piezas de Calderón como *El astrólogo fingido*, *El mayor monstruo del mundo*, *El hijo del sol*, *Faetón* o *La vida es sueño* retoman el tema. Abordan la realidad astrológica no sólo desde la perspectiva de la superstición popular, sino también y sobre todo desde su vinculación con la mentalidad culta renacentista y barroca.

¹³ La doctrina hermética se encuentra en el origen del pensamiento mágico renacentista y barroco. Fueron los círculos florentinos de finales del siglo XV quienes propagaron esta tendencia por Europa. El *Corpus Hermeticum* proporciona el andamiaje teórico sobre el que se desarrollará la disciplina. La obra está formada por quince tratados que abordan el tema de la astrología y las ciencias ocultas, los poderes que emanan de las plantas y las hierbas, la magia astral y la manera de adquirir facultades divinas. Véase Rodrigues Vianna Peres, 2000: 337-353; Alonso Palomar, 1998: 181-192 y Halstead, 1939: 205-219.

¹⁴ Véase Blasco, 1990: 20.



que Belardo. En su intervención, recurre a comparaciones mitológicas e introduce por primera vez alusiones —en este caso metafóricas— a la naturaleza hechicera de su sobrina:

¿Es posible que pierdas el sentido
por un llorón cual otro Adonis tierno,
tú que la Circe de este valle has sido?
¿Cómo piensas pasar el frío invierno,
a lumbre de papeles y palabras?
(vv. 324-328)

Pinardo atribuye de forma figurada las cualidades y el poder de Circe a Jacinta. Esta, junto con Medea, es uno de los principales personajes femeninos mágicos de la tradición grecolatina. Pero tanto Circe como Medea fracasan en el amor y también lo harán muchas de las hechiceras que abundan en la literatura.¹⁵ Ninguna de las dos logra, pues, la correspondencia amorosa. Se valen de sus poderosas artes mágicas para infundir temor y respeto en los demás, pero no consiguen retener a los hombres que quieren. Sí mantienen una relación con ellos, pero sólo es producto de una rendición de estos ante la seducción femenina. El dominio de Circe radica en su capacidad para transformar a los hombres en otros seres o formas,¹⁶ para utilizarlos y hacerlos sucumbir ante sus exigencias. Este es, precisamente, el sentido en el que Pinardo emplea la comparación mitológica.

También Belardo, desesperado por el engaño de Jacinta, acusa a Pinardo de favorecer los amores interesados de la joven con Nemoroso, refiriéndose a ella de la siguiente forma: «¡Tú, mal viejo, / que aquella *hechicera* vendes» (vv. 1331-1332). Aquí, Belardo alude a la atracción que Jacinta despliega entre los pastores del valle y que lo ha convertido a él en un loco de amor, dados los celos que la relación de esta con Nemoroso y el

¹⁵ Véase Lara Alberola, 2006: 294-298.

¹⁶ Véase la descripción que Circe hace de sus propias cualidades en *El mayor encanto amor* de Calderón de la Barca, en Chadwyck-Healey, *Teatro español del Siglo de Oro*, Base de datos de texto completo, Inso Corporation, 1997-1998: 5-7.



sentimiento de pérdida despiertan en él.¹⁷ Su intenso sufrimiento le provoca una gran alteración emocional que preocupa sobremanera a su amigo Siralbo:

No hay fuera dél quien remediarte pueda.
¡Quien vio este mozo y su desdicha mira!
¡Quien vio su ingenio y su locura advierte!
¡A quién su loca perdición no admira,
que fuera a menos mal el de la muerte!
Pues si de esto en que da no se retira,
he menester buscar de alguna suerte
industria con que venza el desafío:
tal estoy, que en un punto lloro y río.

(vv. 1482-1487)

La enfermedad de amor¹⁸ de Belardo se traduce en una gran tristeza agravada por accesos de violencia y alucinaciones que lo llevan al convencimiento de que su amada Jacinta ha muerto. Decide, por ello, bajar a los infiernos a rescatarla y devolverla a la vida. Belardo se transforma así en un Orfeo que desciende al Hades para salvar a Eurídice. Mitología y ambientación bucólica se conjugan de forma armónica:

Murió Jacinta sin duda
y ya en su alma, desnuda
de aquesta cárcel mortal,
bajó al abismo infernal
que los espíritus muda.
Ya Carón la habrá pasado
a los Campos Elíseos;
¡triste yo, que lo he causado
por imitar los deseos
de aquel pastor desdichado!
Pero pues yo fui Aristeo,
no dudes que seré Orfeo;
al infierno he de bajar,

¹⁷ Ya Jorge de Montemayor en *La Diana* recoge situaciones procedentes de la égloga dramática y retomada luego por la novela, por ejemplo, el triángulo amoroso entre dos pastores y una pastora o el pastor que se deja morir de pena. Véase Finello, 2001, p. 251.

¹⁸ Si la *aegritudo amoris* en la Antigüedad clásica y en la Edad Media consistía en una serie concreta de síntomas dictaminada por los tratados médicos, en el Siglo de Oro se convierte en un tópico, en un mero pretexto literario.



y dél el alma sacar
que metió mi mal deseo.

(vv. 2013-2027)

Ante su preocupante estado, Siralbo trata de ayudarlo. Para ello, finge realizar un conjuro con el que resucitará a Jacinta. Hacer ensalmos o conjurar espíritus fueron algunos de los cometidos tradicionales de magos, brujas y hechiceras. Esta concepción práctica de la magia encontró en la doctrina hermética del universo un considerable soporte teórico.¹⁹ Sin embargo, en este caso no se trata de una fórmula mágica con operatividad real, sino que existía un acuerdo previo entre Siralbo y Jacinta para que ella se presentase ante Belardo después de que él pronunciase el conjuro fingido. Ella reconoce finalmente la fuerza de su amor por el pastor y por eso sale a su encuentro. Por lo tanto, es el amor, revestido de magia aparente, el que logra la curación del protagonista. Ambos elementos se combinan en la obra de Lope, pero la magia quedará siempre supeditada al amor.²⁰ Este será el verdadero mago y sólo él podrá vencer los obstáculos que entorpezcan la unión de los amantes.

Además del plano individual de los enamorados y sus confidentes, funciona también en la obra una perspectiva social, en la que se incluye la generalidad de los pastores del valle. Estos conocen la historia de Jacinta y Belardo, y han sido testigo de las diferentes fases por las que ha pasado la enfermedad de él. Estos acontecimientos provocan que la fama de hechicera de Jacinta se extienda por el prado: «que un hechizo me dicen que le ha dado, / con que por esos montes anda loco / y cerca de morir precipitado»

¹⁹ Pilar Alonso Palomar ha elaborado un catálogo de los libros de magia hallados en algunas bibliotecas españolas del Siglo de Oro. La autora afirma que sólo ha podido localizar seis libros de conjuros, impresos en su mayoría durante el siglo XVII. Véase Alonso Palomar, 1997: 16.

²⁰ También en *La Diana* se plantean estos temas, aunque en su caso la magia ocupa un lugar mucho más relevante en la conversión del pastor enamorado. El motivo de la curación se relaciona directamente con el de la muerte y la resurrección. Silvano se asombra del cambio operado en Sireno tras despertar del sueño en que lo había sumido el agua mágica de Felicia. Este sueño tan profundo puede equipararse a la muerte, puesto que de él sólo despertarán por orden de la maga. Al volver a la vida consciente, los personajes han dejado de ser los de antes para adoptar ahora una nueva actitud.



(vv. 2136-2138) y que las autoridades dictaminen su castigo: «Digo que es digna de violenta muerte» (v. 2822).

Con el establecimiento del cristianismo, las herejías y la hechicería en general comenzaron a ser condenadas con leyes civiles. Durante el siglo IV se desarrolló el Código Teodosiano, en el que se castigaba explícitamente el culto idolátrico y los ritos mágicos. Una de estas leyes sancionaba con la pena capital cualquier tipo de vinculación con el demonio.²¹ Eso es, precisamente, lo que se pregunta uno de los personajes de la obra: «Esta, ¿es demonio o mujer?» (v. 2908). En la Baja Edad Media, la opinión generalizaba aceptaba tanto la eficacia como la peligrosidad que suponía la magia negra. En el siglo XIV, Nicolau Eimeric redacta un *Directorium inquisitorum*, uno de los primeros manuales que considera la lucha contra la hechicería como uno de los propósitos más acuciantes de las autoridades eclesiásticas y civiles [Eimeric y Peña, 2006]. La ley de Juan II de 1410 imponía la pena de muerte como máximo castigo para aquellos que ejecutaban prácticas mágicas relacionadas con el amor.

Pero Lope no permite que la agitación popular convoque la tragedia. Por el contrario, acude en el último momento al recurso del conjuro fingido para disipar los temores de los pastores de la región y unir definitivamente a la pareja de amantes.

Hacia el final, introduce, además, una nueva visión acerca de la presencia de este tipo de supuestos encantamientos en la comedia:

BATO.	¡Oh, Nemoroso! ¿Aquí estás?
NEMOROSO.	¿Qué es aquesto, Bato amigo?
BATO.	Que han venido, cuando menos, a prender a mi señora.
NEMOROSO.	¿A Jacinta?
CORNADO.	Mesmo agora.
NEMOROSO.	¡Tantas armas y hombres buenos!
PERUÉTANO.	Y más que esto es menester.
NEMOROSO.	¿Por qué?

²¹ Véase también la condena que de estos actos hacían el *Fuero Juzgo* o *Las siete partidas de Alfonso X*, así como los distintos sínodos y concilios, como el de Elvira (año 300-306), el de Braga (572) y el de Toledo (633).



CORNADO. Porque es hechicera,
y puede por donde quiera
salir, entrar y volver.
PERUÉTANO. Y aún, ¡voto al sol!, que sospecho
que cuando la entré a buscar,
se me debió de colar
por un resquicio del techo.

(vv. 2335-2347)

La magia es aquí motivo de una comicidad que nace del miedo exagerado, de las sospechas infundadas y de la credulidad del vulgo representado en la obra.²² El autor se burla, pues, de las creencias sustentadas en determinadas manifestaciones populares y supersticiosas. También el mundo de las apariciones, transfiguraciones, la astrología o la alquimia conforma un terreno abonado para la burla y la sátira. Como observa Caro Baroja, ya los autores clásicos y medievales acompañaban el terror que inspiraban hechiceras y brujas de una actitud de burla y risa [Caro Baroja, 1966: 269-273] que Lope emplea para rebajar la tensión dramática.

2.2. El mito de Orfeo y Eurídice en *Belardo, el furioso*

En las comedias pastoriles de Lope se establece una evidente asociación entre lo bucólico y lo mitológico. Vicente Cristóbal alega que lo pastoril es «invención deliberada e individual (aunque en el marco de una modélica tradición de tópicos). El mito, en cambio, es tradición comunitaria» [2002: 109]. Ambos resultan indudables exponentes de la literatura clásica occidental, donde ya se producía dicha simbiosis. El caso más ilustrativo es el de las *Metamorfosis* de Ovidio, depositarias del saber y las fábulas mitológicas ambientadas en contextos pastoriles que los autores del Siglo de Oro utilizarán para enriquecer sus textos. Por otro lado, los *Idilios* de Teócrito y las *Bucólicas* de Virgilio refuerzan también esta injerencia entre ambos elementos y constituyen, además, el legado y el

²² Manuel V. Diago, en su artículo «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», desarrolla ampliamente este aspecto, atestiguando su presencia en la práctica escénica anterior a la de Lope de Vega y que ejerce una notable influencia en todo el ciclo pastoril del Fénix. Véase Diago, 1992: 51-70.



modelo que reciben tanto la novela²³ como el teatro pastoril áureos. De este modo, es frecuente la intervención de los dioses, bien de forma episódica, bien incidiendo directamente en la acción,²⁴ así como la asunción de conocidas figuras míticas por parte de las pareja protagonista. Esta ósmosis ya se daba en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*—²⁵ que Encina recoge de las corrientes clasicistas y paganizantes del teatro italiano de la época [Pérez Priego, 2002: 83-84]—²⁶ y Lope la retoma en *Belardo, el furioso*. La introducción de los mitos clásicos en el género pastoril obedece a una necesidad estructural. Además de servir de puente entre la cultura antigua y la moderna, su reelaboración constituye un efectivo instrumento al servicio del enredo y plantea múltiples y flexibles conflictos dramáticos. Los autores utilizan la mitología según las exigencias de cada comedia. No dudan, para ello, en alterar su historia y adecuarla a los propósitos de la trama. Nos encontramos, según Joan Oleza, «en pleno desmontaje contrarreformista de la mitología clásica» [Oleza, 1986: 327].

La obra presenta, por lo tanto, gran parte de las características funcionales que Vicente Cristóbal [2002: 109-110] aplica a otro género parejo al estudiado, el de la novela pastoril: la alternancia, la proyección, la ampliación, la ejemplificación y la denominación. El primer concepto de la serie se refiere a la dependencia del mito dentro de la ficción literaria. Esta

²³ Dominick Finello recoge en su obra *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, una completa actualización sobre la importancia y difusión de la novela pastoril española, dedicando un apartado íntegro, y múltiples referencias en otros, al análisis de *La Arcadia* (1598) de Lope de Vega, escrita en el mismo período que la mayor parte de sus comedias pastoriles y estrechamente vinculada con ellas. Véase Finello, 2008.

²⁴ En *Adonis y Venus* y *La selva sin amor* los enfrentamientos entre Venus y Cupido determinan el destino de los pastores y de Adonis. Sin embargo, no deben confundirse estas obras con las mitológicas de trasfondo pastoril, que están lejos de inscribirse en el género que estudiamos. Es el caso de *La bella Aurora*, *El marido más firme* o *El amor enamorado*. Véase Fosalba, 2002: 115-117.

²⁵ En ella, los amantes se ven obligados a separarse. Plácida llora desconsoladamente la ausencia de Vitoriano, mientras que él busca consejo en su amigo Suplicio. Este lo induce a concertar nuevos amores con Fulgencia, pupila de la celestinesca Eritrea —como Celestina, es partera, remendadora de virgos y realiza hechizos amorosos—. Plácida, incapaz de sobrellevar su pena, se suicida. Tampoco Vitoriano consigue olvidarla. Por eso parte en su búsqueda, pero cuando la encuentra, esta ya ha perecido. Después de un largo lamento también él decide darse muerte. La diosa Venus, conmovida por el sufrimiento del amante, envía a Mercurio a rescatar a Plácida al infierno, donde van los muertos de amor.

²⁶ Véase también Pérez Priego, 1999: 139-145 y 2004.



conforma el marco general en el que se insertan los elementos míticos en forma de relatos, referencias, alusiones, canciones, écfrasis u otros excursos poéticos. A tal procedimiento acude Lope de Vega en la comedia analizada. La pieza desarrolla una sólida línea argumental, autónoma e independiente del contexto mitológico, hasta el final de la misma, donde Belardo alcanza el punto más álgido de su locura al creer que Jacinta ha muerto y, por ello, queda convertida en una renovada Eurídice a la que él, como Orfeo, debe salvar de los infiernos. Ambos han dejado atrás sus verdaderas personalidades para ingresar en un mundo mitológico caracterizado por su antropomorfismo y adaptabilidad. El empleo de la mitología clásica en el teatro de Lope responde a una necesidad de humanizar lo divino para acercar al espectador realidades que les resultan demasiado lejanas o incomprensibles. El autor transforma experiencias y lugares extraterrenos en espacios naturales que emulan la belleza de los primeros. Así pues, el mito en Lope de Vega sobrevive a cualquier escenario porque se metamorfosea para amoldarse a una vida en perpetuo cambio. De este modo, mientras que el ideario cristiano separa irremisiblemente el cielo y el infierno, el mitológico los reúne en un mismo plano. De ahí que las transgresiones protagonizadas por personajes como Ulises, Hércules o el mismo Orfeo sean frecuentes. Siralbo recrea un improvisado y temporal Hades en el valle de la Arcadia para que Belardo / Orfeo rescate a su Eurídice y regresen de nuevo ambos vivos a su mundo:

Esta incierta
 cueva es, Belardo, la puerta
 del reino de luz ajeno;
 esta es una de las bocas
 de Mongibelo y volcán;
 quemaráte si la tocas,
 ¿no ves qué alaridos dan
 del dolor las almas locas?
 (vv. 2537-2544)



Esta situación eleva a la proyección como mecanismo fundamental de la obra al servicio de la estrecha vinculación entre ficción y mitología, puesto que el relato legendario reelaborado por el autor surge en un principio como imitación, como mimesis de la narración tradicional. Sin embargo, a medida que los hechos establecidos se contaminan con el argumento de la comedia, los primeros se transforman para adaptarse a las circunstancias particulares de los personajes concretos que habitan la obra. De esta forma, el mito conocido por todos pierde sus signos distintivos para asumir temáticas y formas nuevas, atendiendo a los dictados de la ficción. En este sentido, el personaje de Orfeo ejerce una notable influencia y atracción momentáneas sobre el personaje de Belardo debido al estado de confusión que se ha apoderado de él. No obstante, la sombra del cantor no se extiende sobre Belardo de manera tan profunda que anule totalmente al pastor para asimilar por completo los rasgos definitorios del mito. Esta transposición alcanza varias fases y si bien en la primera, Belardo imita, mimetiza a Orfeo; en la siguiente comienza a sobreponerse a él, para amoldarlo a su propia personalidad y a las condiciones específicas que vive en la comedia. Y, finalmente, despojarse de esta máscara mitológica cuando ya no le es útil, es decir, cuando sus problemas amorosos quedan resueltos y recupera, a la vez, su estabilidad psicológica.

El recurso de la proyección se mezcla aquí con el de la ampliación, puesto que Lope no se conforma con aplicar a su protagonista las características más sobresalientes del héroe clásico, sino que, como ya se ha dicho, lo adapta a sus necesidades, destacando unos rasgos y solapando otros que no son pertinentes para la ficción que él ha creado. De esta manera, el mito se sumerge de lleno en el argumento teatral, eliminándose así la distancia cronológica objetiva que existe entre mito y ficción para convertirlos a ambos en componentes coetáneos en la obra. Por eso, para este Belardo / Orfeo no se mencionan las aclamadas dotes para el canto y la



música que suponen el punto de referencia del héroe,²⁷ ya que no será Belardo quien, como Orfeo a través de su arte, trate de salvar a su amada, sino que, en este punto, Lope decide alterar la historia tradicional en pos de sus propios fines teatrales. El autor es consciente de que debe entregar al espectador un final creíble y acorde a las consideraciones argumentales que hasta ahora se han vertido en la pieza. Belardo necesita curarse de su locura de amor y Jacinta dejar atrás su comportamiento egoísta para volver a asumir el rol que se le ha asignado, el de exponente femenina del verdadero amor, ajena, por lo tanto, a intereses económicos o de otra índole que no sean los propiamente espirituales o emocionales. Para lograrlo, la pareja de amantes no precisa de música, sino de una tercera persona que actúe como *deus ex machina*. Por eso, Lope elige al confidente, a Siralbo, para que idee toda la trama final. Él convence a Jacinta para que se compadezca del sufrimiento del pastor y recapacite sobre su decisión de abandonarlo. A continuación, el propio Siralbo fingirá un falso conjuro en el que dará paso a la representación en escena de la joven:

Jacinta, alto sujeto de hermosura,
 por quien se abrasa de Belardo el alma
 en gentileza como verde palma,
 que no en la condición áspera y dura:
 Siralbo por el agua te conjura,
 no del olvido y su espaciosa calma,
 mas por la que llorando le desalma
 y hasta la sangre de su pecho apura.
 Conjúrote por esta lastimosa
 historia de su vida y hechos raros,
 vida que cuelga ya de tu cabello,
 que salgas luego tierna y amorosa
 del cielo puro de tus ojos claros,
 no como furia, mas como ángel bello.

²⁷ El poder de seducción y atracción de la música de Orfeo se traslada a los pastores literarios ya desde Teócrito y Virgilio, que, cuando cantaban o hacían tañer sus instrumentos, conseguían emocionar a la naturaleza que los rodeaba, de la misma manera que el canto del héroe clásico, embellecido por el profundo dolor que este sentía, conmovió a Hades y Perséfone. Desde ese momento, el canto y la música interpretados por los pastores fueron asociados al lamento por el desdén, la ausencia o la muerte de la amada. Para un mayor desarrollo del tema, véase Cabañas, 1953: 331-358; y Cristóbal López, 1980 y 2002.



(vv. 2550-2563)

De esta manera, magia y mitología se combinan a favor del triunfo del amor. Las palabras del 'hechicero', junto con la contemplación del estado melancólico y desesperado de Jacinto, provocan el arrepentimiento sincero de Jacinta, que se disculpa ante el pastor por su actitud interesada, profesándole luego su amor y fidelidad eternos. En ese momento, Belardo se desprende de su disfraz mitológico para retomar su verdadera identidad. Tanto Siralbo como Jacinta aprecian de inmediato la trasmutación. Dice el primero: «Jacinta, ya tiene seso: / de otra suerte habla y mira» (vv. 2642-2643). Por lo tanto, el paréntesis mítico de Belardo sirve para curarlo de su locura de amor y reinstalarlo definitivamente en el universo pastoril del que procede. Así pues, el relato mítico y sus actantes convertidos en actores concretados en las figuras mitológicas han generado una fórmula poético-teatral en la que el autor reelabora el argumento mítico tradicional. Lope acude, entonces, a la función recreativa y metamítica de la fábula clásica, mezclando, además, la ficción pastoril y la mitológica en único y actualizado relato poético de base erudita, enriquecido con la innovación mítico-literaria.²⁸

3. Conclusión

La comedia *Belardo, el furioso* forma parte del ciclo pastoril de Lope de Vega. Estas piezas, redactadas en su mayoría durante la etapa de la creación dramática del Fénix, reciben el influjo de la literatura cortesana y son reelaboradas por el autor para adaptar su temática y formulación a los mecanismos de la comedia española del Siglo de Oro. Por eso, predomina en *Belardo, el furioso* motivos procedentes de la tradición anterior como la combinación de lo bucólico y lo mitológico, las quejas y recuestas de amor, la locura y las ansias de la muerte por parte del amante desesperado. Todos ellos se supeditan al *topos* clásico *Omnia vincit amor*, que permea las piezas

²⁸ Véase la definición del concepto de *actualización* mitológica en Romojaro, 1986: 71.



pastoriles de Lope. El amor se concibe así como una fuerza externa al hombre que lo mantiene en constante inquietud y que es causa de una enfermedad que puede derivar en locura, e incluso provocar la muerte. Pero esta fuerza puede también desencadenar una transformación beneficiosa en él al ofrecerle la posibilidad de elevar su alma a la virtud. El amor perfecciona al amante porque acaba por derrotar todos los obstáculos, incluso la desarmonía. El triunfo de este sentimiento correspondido supone la victoria de las virtudes sobre los vicios y los conflictos.

La temática amorosa es una constante en la producción pastoril de Lope de Vega y sobre ella se construye un enredo que se complica debido a la intervención efectiva de otros elementos en escena. Es el caso de la mitología o la magia que, asociadas a este motivo, enriquecen y obstaculizan la relación entre los amantes. Sirven, además, para demostrar de manera más fehaciente la supremacía de amor, que los reduce a meras apariencias y engaños. Él es el verdadero mago, mientras que los supuestos hechizos, encantamientos y acciones mágicas tienen sólo una finalidad burlesca. Gracias a ellas, el autor teje complicadas tramas que generan dinamismo y permiten retener la atención del público hasta el final. La credulidad popular reflejada en estas obras dará lugar a los episodios de mayor comicidad, que a menudo constituyen núcleos autónomos o entremeses internos. Los elementos mágicos y mitológicos inciden, por lo tanto, en la dimensión espectacular de estos textos y constituye uno de los recursos más atractivos para lograr la sorpresa, la risa, el dramatismo y la atención del público.



Bibliografía

- ALONSO PALOMAR, Pilar, «La importancia de la magia a la luz de los libros contenidos en algunas bibliotecas particulares españolas de los Siglos de Oro (II parte)», en *Castilla: Estudios de literatura*, 1997, núm. 22, pp. 7-22.
- _____, «La presencia de la magia en la literatura de los Siglos de Oro. Breves apuntes», en C. Hernández Alonso (coord.), *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García en el centenario de su nacimiento 1895-1995*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, 1998, pp. 181-192.
- BLASCO, Javier, «Entre la “magia” del amor y la “magia” de la memoria. Hermetismo y literatura en *La Arcadia* de Lope», en *Edad de Oro*, 1990, núm. 9, pp. 19-37.
- CABAÑAS, Pablo, «Eurídice y Orfeo en la novela pastoril», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1953, vol. IV, PP. 331-358.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1966.
- CASA, Frank, Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 1980.
- _____, «Mitología clásica y novela pastoril», en Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 109-122.
- DIAGO, Manuel V, «La magia como elemento burlesco en el teatro populista del siglo XVI», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), *La comedia de magia y de santos*, Gijón, Ediciones Júcar, 1992, pp. 51-70.



- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- EIMERIC, Nicolau y Francisco PEÑA, *El manual de los inquisidores*, traducción, selección e introducción de J. A. Fortea, Madrid, La Esfera de los Libros, 2006.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, traducción y estudio preliminar de R. de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.
- FINELLO, Dominick, «Sobre la contemporaneidad en la novela pastoril española», en J. C. Mercado e I. Lozano Renieblas (coords.), *Silva: studia philologica in honores Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 245-255.
- _____, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Brepols, Arizona, 2008.
- FOSALBA, Eugenia, «Impronta italiana en varias églogas dramáticas españolas del Siglo de Oro: Juan del Encina, Juan Sánchez Coello (?) y Lope de Vega», en *Anuario de Lope de Vega*, 2002, núm. 8, pp. 81-120.
- GRANJA, Agustín de la, «El amor, quinto elemento (en torno a Lope de Vega)», en Jean-Pierre Étienne (dir.), *Les Quatre Éléments dans les littératures d'Espagne (XVI^e et XVII^e siècles)*, París, Presses de L'université Paris-Sorbonne, 2004, pp. 255-274.
- HALSTEAD, F. G., «The Attitude of Lope de Vega Toward Astrology and Astronomy», en *Hispanic Review*, 1939, núm. 7, pp. 205-219.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, José María Reyes Cano (ed.), Barcelona, PPU, 1986.
- LARA ALBEROLA, Eva, «Hechiceras desamadas y brujas desa[l]madas: amor y magia en la literatura de los Siglos de Oro», en Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (coords.), *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Santiago de

Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, pp. 294-302.

MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.

OLEZA, Joan, «La tradición pastoril en Lope de Vega», en Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 325-343.

_____, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», en *Edad de Oro*, 1990, vol. X, pp. 203-220.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Juan del Encina y el teatro de su tiempo», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan de Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 139-145.

_____, «La égloga dramática», en Begoña López Bueno (ed.), *La Égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 2002, pp. 77-89.

_____, *El teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2004.

RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970.

RODRIGUES VIANNA PERES, Lygia, «La magia en el teatro de Calderón», en *Calderón. Protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 337-353.

ROMOJARO MONTERO, Rosa, «El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega», en *BBMP*, 1986, vol. LXII, pp. 37-75.

SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

SHEPARD, S., *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.

VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Madrid, Atlas, 1965.



_____, *La gatomaquia*, Celina Sabor de Cortázar (ed.), Madrid, Castalia, 1982.

