

## **ALGUNAS CIRCES EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA: LA PASIÓN QUE ANIMALIZA\***

**Santiago Restrepo Ramírez**  
Universidad de los Andes/ PROLOPE  
srestreporamirez@uniandes.edu.co

*A Catalina Valdés,  
que ve cada día su “asnochecer”*

### **Resumen**

Este artículo estudia la figura de Circe en el teatro de Lope de Vega y su intrínseca relación con el amor y la transformación de los amantes en animales. Esto a partir de un *corpus* de obras teatrales que oscilan entre el género urbano y el pastoril -es decir, entre realidades cercanas y lejanas al público de los corrales-, evidenciando un uso frecuente y con una función muy similar de la figura clásica en comedias de muy distinta índole. Asimismo, se tiene en cuenta su relación con la magia y el poder de la seducción.

**Palabras clave:** Lope de Vega – teatro – Circe – magia - amor

### **Abstract**

This article studies the image of Circe in Lope de Vega's theatre and its intrinsic relationship with love and the way lovers transform into animals. Based on a corpus made of theatre plays that vary between the pastoral and the urban genre -this is, between realities that are located near and far away from the farmyard audience- this analysis will evidence a frequent use of the image, and the similar function the classic figure has in different comedies. Moreover, its relation with magic and the power of seduction is also taken into account.

**Key words:** Lope de Vega – theater – Circe – magic - love

La amplísima obra dramática de Lope de Vega nos regala, en multitud de ocasiones, referencias a animales por su valor metafórico, muchas de ellas de origen popular, o a otros más curiosos y raros, como bien apunta Di Pinto (1999:199)<sup>1</sup>. En algunos casos, muchos menos, vemos aparecer en escena animales de diversa índole. En este trabajo me propongo ocuparme de la figura de Circe y su relación con la transformación de los hombres en animales en dos niveles básicos: en primer lugar metafórico, a través del amor y del deseo, aunque siempre relacionado con creencias mágicas<sup>2</sup> y, en el caso más extremo y cómico, en la representación física de dicha metamorfosis. Para esto estudiaremos comedias de muy distinto carácter: desde las *urbanas*, muy tempranas, que se desarrollan en un tiempo contemporáneo, hasta las *pastoriles*, remotas y ubicadas en mundos de fantasía, donde aparece la figura de la maga homérica con funciones muy similares.

En el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, aparece una estupenda descripción de Circe en boca del narrador:

Dicen de Circes, una ramera, que con sus malas artes volvía en bestias los hombres con quien trataba; cuáles convertía en leones, otros en lobos, jabalíes, osos o sierpes y en otras formas de fieras, pero,

---

\* Este trabajo se beneficia de mi participación en el proyecto “Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega” (FFI2015-66216-P) y de mi proyecto FAPA (Fondo de Apoyo para Profesores Asistentes) financiado por la Universidad de los Andes.

<sup>1</sup> Se ha estudiado, incluso, la función terapéutica y venenosa de los animales mitológicos (Andrade-Rosa y López Muñoz 2016).

<sup>2</sup> Los estudios sobre la magia y la hechicería en los Siglos de Oro no solo son abundantes sino en algunos casos excelentes. Véase como muestra los recientes trabajos de Lara Alberola (2005 y 2010), Zamora Calvo (2016), Montaner (2016) y Urzáiz Tortajada (2016). Por otra parte, recientemente se han publicado sendos volúmenes dedicados al tema: véase el de Lara Alberola y Montaner (2014) y el de Lobato, San José y Vega (2016). Por otra parte, Serés (1996) estudia la transformación de los amantes desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro.

juntamente con ello, quedábales vivo y sano su entendimiento de hombres, porque a él no les tocaba. Muy al revés lo hace agora estotra ramera, nuestra ciega voluntad, que, dejándonos las formas de hombres, quedamos con entendimiento de bestias (Alemán, *Guzmán de Alfarache*, ed. Gómez Canseco, II, III, 5, p. 687).

Aparte de la calidad del pasaje, conviene llamar la atención sobre los dos tipos de transformación que puede sufrir el hombre a causa de estas dos “rameras” (y no perdamos de vista el término): externa e interna. Ambas metamorfosis de carácter degradante. En su nota, apunta Gómez Canseco que “el pasaje se tomó muy probablemente de la versión que fray Alberto de Aguayo hizo de *La consolación de la filosofía* de Boecio” (687n.), en el que también se llama “ramera” a Circe<sup>3</sup>. Alemán, en el pasaje que habla de “estotra ramera”, alude a la tradición que usó la figura de Circe de manera moralista para tratar el dominio de las pasiones y que encontramos ya en el *Enquiridión* de Erasmo, y, en España, en fray Luis de León. Sin embargo, el pasaje del *Guzmán* me interesa por dos motivos fundamentales: en primer lugar, distingue dos fuerzas -la magia y las pasiones, “ciega voluntad”- capaces de transformar a los hombres; en segundo lugar, ambas serán denominadas “rameras”. En Lope encontraremos de manera muy evidente cómo estos dos conceptos se relacionan siempre, aunque en mayor medida para describir la potencia de la voluntad a través del imaginario poder de la magia -y de una magia muy particular, *circeana*, si se me permite el atrevimiento.

---

<sup>3</sup> También seguirá Lope la versión de Boecio traducida por Aguayo, traducción que se editó cuatro veces en el xvi. Como explica de Cossío [1952:60]: “Se aparta Boecio de la versión de Ovidio, que supone que los *ulisianos* fueron todos convertidos en puercos. En esta se trasmudan en diversos animales, y esta lección han de seguir, como vemos, algunos que tratan de esta fábula”. Reproduzco el pasaje de la traducción: “Circes, ramera galana; / y ella usaba una mixtura, / para los advenedizos / hecha de bebedizos /.../ así que, en bebiendo todos / los nautas ulisianos / los brebajes circeanos, / vieron sus miembros humanos / vueltos en bestiales modos: / tornose tigre casero / el uno; el otro, león; / el otro, puerco cebón; / otro se tornó en cabrón; / otro lobo carnicero. / E aunque todo lo fuera / las ponzoñas lo mudaron, / empero nunca tocaron / al alma, que la dejaron / quieta, sana y entera; / así que cuanto bebían / de aquel mezclado beber, / perdían el parecer, / andar hablar y comer, / más no el alma que tenían” (Boecio, 1943: 228).

Pues bien, no es casual que Alemán califique ambas potencias de “rameras”. En Lope, como veremos a continuación, la asociación es bastante clara entre la figura de Circe y el bajo mundo. Apunta Hsu (2002: 155) que “The tradition of characterizing courtesans as enchantresses who turn men into animals by taming or dehumanizing them continues. [...] Occasionally, courtesans are compared to mythological figures, especially Circe”. Y es que algunos de los ejemplos que encontramos de referencias a Circe están justamente circunscritos al mundo prostibulario. Es el caso, por ejemplo, de dos comedias urbanas - así las califica Arellano [1999]- en las que se recrea el mundo del hampa: *La prueba de los amigos* (1604) y *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606)<sup>4</sup>, donde las potentes figuras de las cortesanas, prostitutas del más alto rango, están fuertemente relacionadas con la diosa.

Empecemos por *La prueba de los amigos*. En esta comedia aparece una de las cortesanas más relevantes de Lope, me refiero a Dorotea, quien en principio trabaja al servicio de Ricardo: “la que a Ricardo, / un cierto alférez gallardo, / que agora en Madrid pasea, / da lo que a los otros quita” (vv. 860-863)<sup>5</sup>, pero que goza de gran independencia. Como sea, el trato con este personaje entraña sus peligros, como bien le advierte Galindo a su señor Feliciano: “Conoces esta mujer; / los hombres en bestia muda” (vv. 821-822). He aquí la primera referencia, aunque indirecta, a la figura de Circe. Pero, como si fuera poco, el mismísimo Ricardo, su rufián, se refiere a ella en términos mellizos: “Habrá tres meses (que deciros puedo / a vos este secreto, aunque lo fuera) / que vine aquí, llamado de Tancredo, / ¡y que pluguiera a Dios no viniera! / a cenar con la Circe, la Medea, / que llaman Dorotea” (vv. 1029-1034). Si cabía alguna duda de la filiación de Dorotea con el personaje homérico, las palabras de Ricardo la despejan. Además, también relaciona Ricardo a la cortesana con otra de las figuras emblemáticas de las magas de la

---

<sup>4</sup> Sigo en las fechas las propuestas por Morley y Bruerton (1968), salvo cuando indico lo contrario. En el caso de *La prueba de los amigos*, por ejemplo, la fecha se lee en el ms. autógrafa de Lope que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, Res 168. Véase Presotto (2000:336).

<sup>5</sup> Gómez (1998:24) la cataloga como “cortesana sentimental”, sin duda alguna porque Dorotea declara que “a Ricardo adoro” (v. 698).

Antigüedad, Medea. Dorotea, sin embargo, es una maga que no utiliza propiamente la magia, al menos no la sobrenatural y oculta. En realidad, su magia consiste en ejercer un convincente arte de la seducción, que describe el mismo Ricardo:

¡Oh, Fulgencio! No hay género de amores  
más peligroso que una cortesana [...].  
¡Qué enredos tienen! ¡Qué palabras blandas!  
¡Qué afeites de traiciones! Todo es cebo.  
¡Qué baños odoríferos! ¡Qué holandas,  
mortaja vil de un moscatel mancebo!  
¡Pues vellas como imágenes en andas  
en el estrado rico, limpio y nuevo! [...]  
¿Qué dirás si se juntan a consejo  
sobre pelear un hombre mentecato?  
Celos, si es mozo; tierno amor, si es viejo;  
pedir la seda, el faldellín, el plato.  
¡Si las vieses tocar al limpio espejo  
y quedar el bosquejo del retrato!  
¡Mal año para mí, si tú las vieses,  
que tantos ascos de vinorre hicieses!  
No saca algún pintor tantas colores,  
ni más unguentes saca un cirujano. (vv. 1072-1100)

Desde luego, tal despliegue de talentos ofrece sus frutos: “ya soy de Dorotea / muy justamente perdido, / pues que soy de ella querido, / que es lo que el alma desea” (vv. 641-644), confiesa Feliciano. Las atenciones y la coquetería de Dorotea, en fino juego de insinuaciones, resistencias y otras mañas, consiguen que Feliciano les entregue regalos y dinero. Es

justamente lo que sucede en el segundo acto cuando Feliciano le entrega a la cortesana un costoso regalo: “Lo que se usa: / un brinco con mil diamantes; / mil ducados me costó” (vv. 1958-1860). No tiene desperdicio el comentario del criado Galindo en aparte: “¡Ah, pobre seso hechizado!” (v. 1964). Se ha cerrado el círculo: de la advertencia inicial de Galindo, hasta la constatación de este mismo de que el entendimiento de su señor ha caído bajo los efectos de la magia de la seducción. Para rematar, ya en el tercer acto, Fabricio —un interesado amigo de Feliciano— va a comprobar lo apuntado cuando planea junto a Clara —criada de Dorotea— otra estafa: “Es un indiano, mi amigo, / muy rico y muy caballero, / a que hemos de poner / como queda Feliciano, / que es una bestia el indiano / y adora en cualquier mujer” (vv. 2293-2298). “Bestia”, en este pasaje y en el primero citado, implica la ausencia de razón, la animalización de las víctimas, demasiado inclinadas a sus pasiones.

Muy cercana a la figura de Dorotea está la de Fenisa, la cortesana más importante del corpus lopesco, con la particularidad de que el rechazo al amor de la segunda es verdaderamente radical<sup>6</sup>: para ella, aún en las manifestaciones más intensas de la pasión, “mientras no viere provecho, / todo era cosa de risa” (vv. 225-226). Su cinismo está fuertemente justificado por la misma cortesana: “Desde el primero que amé / y que a olvidar me enseñó, / tan diestra en no amar quedé, / que, de uno que me burló, / en los demás me vengué” (vv. 122-126); y continúa, “Según corre entre los hombres / esto de amar con engaño, / de mi desdén no te asombres” (vv. 132-134).

Desde el comienzo de la comedia se nos presenta a Fenisa relacionada con la figura de Circe: Camilo, un galán, describe a la cortesana como “de Circe un retrato” (v. 155). Comenta Gómez Canseco en su nota: “Por un lado, Fenisa, como Circe, hace perder la razón a los hombres -los animaliza-, termina por engañarlos y hacerlos sus prisioneros; por otro, se insinúa la posible hechicería de Fenisa, tema que queda apuntado en varios momentos de la obra y que cuadra con el

---

<sup>6</sup> Gómez (1998:24) dice que esta es la comedia “donde la cortesana adquiere su máximo protagonismo” y Hsu (2002) aparte de puntarla con tres estrellas (\*) en el apéndice, indicando su importancia dentro del corpus, la convierte en el eje central de su estudio. Véase además Navarro Durán (2011).

marco celestinesco en que se desarrolla” (v. 155n). Da en el blanco Gómez Canseco y nos apunta, al vuelo, el gran poder de la cortesana y su ‘posible’ cercanía al mundo de la magia. A continuación, una glosa de los pasajes. Ante las resistencias de Lucindo, y de que Fenisa admita que “pasmarse un ingenio agudo / es lo que se ha de estimar” (vv. 736-737), la cortesana apela a todas sus facultades y recursos, incluso pide a su criada Celia lo siguiente: “Ábreme esa librería / de engaños, trazas y enredos” (vv. 744-745). Y termina por invocar a la deidad, lo que le da a la mención del libro antes citado un cierto regusto hechicero: “Circe, tu deidad imploro” (v. 750). Otro pasaje ahonda en este sentido: “que si supiera / volar o hubiera en Sicilia / encantadores...” (vv. 3154-3156). Nótese, pues, cómo desde diferentes perspectivas se apunta al supuesto carácter brujo y mágico de la cortesana, sin embargo esos mismos pasajes remarcan lo ‘supuesto’: Fenisa no sabe volar, en Sicilia no hay encantadores, y su libro no es de artes mágicas, sino de “engaños, trazas y enredos”. Su magia, como la de otras mujeres y cortesanas, consiste, precisamente, en su poder de seducción, en su habilidad para despojar a los hombres de la razón a través de inducir en ellos el enamoramiento, pero no a través de brebajes mágicos. De hecho, las últimas referencias a Fenisa como Circe -ubicadas al final de la comedia- apuntan en esta dirección: dice Tristán de “esta Circe cortesana” (v. 2944) que “Mamaste tu mismo engaño, / Circe de enredos autora” (vv. 2979-2980).

En este sentido, no dejemos pasar los versos 736-737: “pasmarse un ingenio agudo / es lo que se ha de estimar”. Imagen muy similar a la de Feliciano con el “seso hechizado” (v. 1964). Y es que sus víctimas son animales y, más concretamente, peces: “Pues eso mismo hay en mí, / pero aplíqueme a pescar; / y a eso vengo por aquí: / tiendo la red en el mar, / que es la estrella en que nací. / Ojos y lengua son cebo / del anzuelo deste amor; / si pica y es bobo y nuevo, / doyle cuerda, y del favor / asido un año le llevo” (vv. 197-206).

Nuestras cortesanas, pues, no se conforman con convertir a los incautos enamoradizos en animales, sino que la transformación va más allá y los vuelven sus propias presas. La imagen depredadora es potente. Conviene apuntar que en *El anzuelo de Fenisa* no hay referencias directas, aunque sí implícitas, a la transformación en animales de sus

enamoradizas víctimas. Por otra parte, la noción de las cortesanas como depredadoras también aparece en *La prueba de los amigos* en varias ocasiones. Algunos ejemplos: Clara, cuando pide a Fabricio que traiga al indiano, dice: “Pues, Fabricio, si este pez / nos trujeses hasta el cebo, / porque parece algo nuevo, / quedará como una pez” (vv. 2299-2302). En el primer acto ya había utilizado este léxico de la pesca Leonarda para describir las actividades de Dorotea: “jura ha de pescalle” (v. 868). O la misma Dorotea: “Déjame pescar aquí / donde pican estos peces, / y ande el interés a veces / ya que Amor lo quiere así” (vv. 987-990). Hsu (2002:150), a la luz de una constelación de cortesanas lopescas, apunta que “Conventional predatory imageries (such as hunting, fishing, plucking, etc.) are often used to render courtesans aggressive, dangerous, and greedy”. La idea invade incluso el título de *El anzuelo de Fenisa*.

La imagen de Circe no sólo aparece relacionada con la labor de las cortesanas, sino también con el amor sincero. Es el caso que encontramos en *La francesilla* (1596)<sup>7</sup>. Esta comedia urbana, basada en la *novella* LXV de Masuccio Salernitano (Latorre Pena 2014:572 y Berruezo Sánchez 2015:184-188), representa la historia del amor ilegítimo de dos jóvenes de la nobleza media que, pese a todo, finalmente triunfa. Entre los motores de enredos está el interés de la dueña Dorista, que, a sabiendas de que los españoles llevan mil escudos de oro, vende la virginidad de Clavelia, aunque sin intenciones de que el hecho se consume; por su parte, la dama, enamorada y a escondidas de la vieja alcahueta, decide abrirle la puerta al galán -“tú le quieres burlar / y yo el alma le he de dar” (vv. 1039-1040)-. Posterior a la escena del trato, justo al comienzo del segundo acto, aparece una referencia a Circe<sup>8</sup>:

FELICIANO                      No me entristezcas, Tristán,

---

<sup>7</sup> La fecha aparece en el manuscrito Gálvez (*apud*. Latorre Pena 2014:569). Morley y Bruerton (1968:79) la datan entre 1595-1598 por razones métricas.

<sup>8</sup> Hay otra referencia a Circe al comienzo de la comedia, sin embargo, en este caso se utiliza para describir el poder corruptor de la Corte madrileña: “¿Qué hace un mozo en esta madre / de vicios, Circe que encanta, / que a las doce se levanta / a la mesa de su padre” (vv. 93-96).

mi desventura me baste.

TRISTÁN           ¿Qué Circes, señor, topaste  
que tales formas nos dan?  
Tras cogernos el dinero,  
como pájaros burlados  
vamos los dos transformados,  
yo en sátiro y tú en carnero.

FELICIANO       Boecio pinta muy clara  
aquesta transformación.  
¿De qué casa de Milón  
más baja forma sacara?

TRISTÁN           ¿Sabes en lo que se ve  
que en asno te han convertido?  
En que apenas has comido  
y vas caminando a pie.  
¡Ah, bellacas hechiceras! (vv. 1050-1066)<sup>9</sup>

La cita es riquísima en contenido y referencias. En primer lugar, aparece Circe como causa de la transformación metafórica de los personajes. McGrady (1981) explica en su edición el juego de palabras: “sátiro” por la dilogía de ‘satírico’ -este sentido es clarísimo en la crítica y el humor que encierran sus palabras- y ‘hombre lascivo’; mientras “carnero” se refiere al estado de ‘cornudo’. Apunta Latorre Pena (2014: 651n) que en general la referencia aparece en Lope para expresar fealdad. Por otra parte, el Fénix de los ingenios nos regala aquí, en boca del protagonista, su fuente, Boecio, revelando que sigue la misma tradición que seguiría por los mismos años Mateo Alemán en su *Guzmán de*

---

<sup>9</sup> Véase Urzáiz Tortajada [2016]. Pasaje similar encontramos en la *Celestina* (I, p. 44) cuando Sempronio juzga que la belleza de Melibea convierte en “asnos”.

*Alfarache*. Y otra referencia que aúna también la magia y la transformación de los hombres: Milón en el *Asno de oro* de Apuleyo. Nuestros personajes, pues, sufren una triple transformación metafórica, toda de carácter animalístico: primero en pájaros burlados, después en *sátiro* y cabrón, para terminar con la degradante imagen del asno, que en el Siglo de Oro era símbolo de estupidez y de potencia sexual. Las palabras más relevantes del pasaje están puestas en boca de Tristán, el criado, uno de los primeros ‘graciosos’ de la comedia áurea y cuya caracterización se hace siempre desde el contraste con el galán, con el que tiene un estrechísimo vínculo: “Si Feliciano pondera sus equivocaciones en el marco de la historia y la mitología, Tristán insiste en llamarlo asno” (Latorre Pena 2014: 571)<sup>10</sup>.

En el contraste de la pareja de personajes -amo y criado- está precisamente la explicación de la transformación. Si el criado adjudica semejante transformación a los poderes mágicos de estas Circes -la dama y su dueña-, Feliciano no dudará en apuntarnos al verdadero responsable: “Calla, que no soy yo solo, / que Amor de uno al otro polo / hace estas hazañas fieras. / Hoy de Alejandro se tacha / que, haciendo a Thaïs servicio, / quemó el más bello edificio / del mundo encendiendo un hacha. / Y así Grecia desterró, / juzgándolo a desatino, / a Aristóteles divino / porque a Harpálice adoró” (vv. 1067-1077). Así pues, aunque aparezca con frecuencia la referencia a la magia -o a las magas-, Lope señala directamente la responsabilidad del amor -en este caso-, o de las pasiones humanas, muy presentes en las metamorfosis anteriores. La fuerza que atribuye el dramaturgo al amor es de tal magnitud que impera sobre los hombres más sobresalientes en la guerra y en el pensamiento, dando como ejemplos paradigmáticos a Alejandro Magno y a su maestro Aristóteles. Nadie se salva del poder transformador del amor. Incluso cuando es sincero y profundo, su efecto es el mismo: la animalización.

---

<sup>10</sup> “Tristán como figura de gracioso ha sido ampliamente estudiado por la crítica”, debido, por supuesto, a las propias palabras de Lope que lo ubican como el primer ejemplar del tipo. La discusión ha sido amplia, sin embargo, como señala Latorre Pena [2014:571], “es indiscutible que Tristán no es un *intento* de gracioso, sino el ejemplo de un tipo ya desarrollado o que desarrolla, en esta comedia concreta, la fórmula del éxito”.

Demos un paso más en el desplazamiento que este artículo dibuja desde unas comedias de carácter urbano y contemporáneo hacia las que se desarrollan en el mundo idealizado de los pastores. *La pastoral de Jacinto* (1595-1600) representa un punto intermedio porque<sup>11</sup>, si bien la comedia es pastoril, se ubica en un espacio concreto y real (en la ribera del río Tajo). Este mundo, en palabras de los pastores que lo habitan, parece repleto de magia: dice Flórida que “Está tan lleno este prado / de hechizos y encantamientos, / que creo cuanto ha contado” (vv. 414-416); Jacinto exclama: “¡Oh, tierra, de hechizos llena!” (v. 1681), para después caracterizar el Tajo y su “hechicera orilla” (v. 1697).

Dentro de este contexto debemos entender el deseo de algunos personajes por acercarse, conocer y aprender las artes oscuras. Es el caso de la protagonista, Albania, que “quiere dar en mágica” (v. 858), como bien apunta Flórida en su conversación con Belardo, un pastor rústico y fingido nigromante: “Tiénelo por remedio salúfero, / Belardo amigo, porque está tan tímida / de los hechizos de que estuvo incrédula, / que ya, como otra Circe nigromántica, / quiere volver los hombres sierpes y áspides” (vv. 859-863).<sup>12</sup> Nótese, por otra parte, cómo todo el pasaje dedicado a la supuesta hechicería -el pastor confiesa su máxima rusticidad y su ignorancia total de las artes mágicas, “apenas sé cuándo entra el sol en Géminis, / ni cuándo se levanta la canícula” (vv. 873-874); y más adelante “Pero yo hechizos y negocios trágicos... / ¡Vive Dios que en mi vida supe, oh Flórida, / mayor hechizo que mis propias lágrimas! / Estas doy a beber, si el pecho frígido / de la que adoro no me tiene lástima” (vv. 888-892)- está escrito en versos esdrújulos, marcando fuertemente el carácter cómico del mismo. Como sea, Albania comparece ante el fingido nigromante Belardo para que este le enseñe hechizos que pongan fin al enredo amoroso. El libro, lejos de las artes mágicas, se nos revela como un texto de engaños amorosos -imposible no pensar que este es el mismo, o muy similar, a la “librería / de engaños, trazas y enredos”

---

<sup>11</sup> Para la fecha y la historia del texto, véase Ambrosi (1997:1-24).

<sup>12</sup> La Camacha de Cervantes (*Coloquio de los perros*, pp. 591-592), bruja sin igual, no solo es superior a Circe, sino que “tuvo fama que convertía los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años en forma de asno, real y verdaderamente”.

(vv. 744-745) de Fenisa- titulado “Tabla primera y mayor / de los secretos de amor” (vv. 933-934). Lo demuestran sus capítulos, de los que ofrezco una selección: “Secreto para hacer / al que bien quiere, olvidar” (vv. 936-937); “Secreto para aplacar / que un hombre venga celoso” (vv. 956-957); “Secreto para que vuelva / humilde y enternecido / un amante que ha reñido, / y en casarse se resuelva” (vv. 960-963). Esta, pues, es la magia que permitirá a Albania “volver a los hombres sierpes y áspides”.

No hay, pues, magia ‘mágica’ —permítanme el oxímoron—, pero la figura de Circe sigue asociándose en esta comedia con su poder de convertir a los hombres en animales o, en sentido similar, en locos carentes de razón. Y todo gracias al poder y a las técnicas relativas a las artes amatorias. Así lo comenta el protagonista, Jacinto: “¿Qué es esto que en mí siento? / Cruel, ¿quién me transforma? / ¿Quién, si no tú, me hechiza, Circe mía? / ¿Cómo que tu mudanza / me mude cuerpo y rostro, / y me llares y tengas por Jacinto?” (vv. 1081-1086). “De nuevo, la magia real queda relegada a un plano muy inferior al del amor. Sólo este tiene el poder de capturar almas y voluntades. Él es el verdadero mago”, como bien comenta Porteiro Chouciño (2010:38). Pero la fuerza del amor, similar a la de Circe, convierte a los hombres en animales o los transforma en seres animalizados carentes de razón. La concreción de esta magia la encontramos en boca del mismo Jacinto: “¿Soy yo vuestro Jacinto, / o ya perdí la forma? / ¿Soy espíritu, o cuerpo? / ¿Soy insensible, o alma? / Mirad que estoy sin mí, y en otro vivo. / Doleos de mí un poco, / que estoy de un mismo yo celoso y loco” (vv. 1100-1106). El último verso, que enfatiza la confusión y la locura de amor de Jacinto, se repite en varias ocasiones (vv. 1119, 1132, 1145) intensificando el sentido del pasaje. Y es que el amor, conjugado con la multitud de enredos, malentendidos y burlas, produce tal locura, tal transformación<sup>13</sup>.

En *La Arcadia* (h. 1615)<sup>14</sup>, “la más lograda comedia pastoril del Fénix” (Porteiro Chouciño 2014: 49), aparecen dos ejemplos del poder del amor relacionado con la figura de Circe, uno de los cuales podemos calificarlo

<sup>13</sup> Véase Morros Mestres (1998) y García Fernández (2007).

<sup>14</sup> Acepto la fecha propuesta por su editora Porteiro Chouciño (2014:49). Por su parte, Morley y Bruerton [1968:285-286] proponen un intervalo temporal más amplio, entre 1610-1615.

como verdaderamente extraordinario. Solo apuntemos el primero y más somero: Anfriso, el protagonista, en el último acto de la comedia, confronta a su amada, Anarda, porque cree que lo ha engañado y que le ha enviado una carta amorosa a otro galán. Las palabras que utiliza para enfrentarla no dejan lugar a dudas: “Detente, fiera, / Circe de aquesta ribera, / más que Medea crüel; / toma ejemplo del laurel, / que fue de Apolo castigo” (vv. 2297-2301). Aquí la alusión a las magas de la Antigüedad se podría calificar de ‘ornamental’ -por utilizar el término de Martínez Berbel (2001: 347)<sup>15</sup>, en el sentido de que apenas apunta a la hechicería y a la crueldad con la que se relacionan estas figuras en los Siglos de Oro.

El segundo caso, por otra parte, representa uno particularísimo de las transformaciones en el teatro lopesco: esta se dará ya no en un plano meramente metafórico, sino físico, enmarcado en unos pasajes de clarísimo corte entremesil y cómico. Sus protagonistas son dos pastores rústicos: Cardenio, astutísimo, y Bato, bobo, cara y cruz de la misma moneda. Conviene apuntar que todos los episodios protagonizados por estos dos personajes constituyen auténticos entremeses insertos en la comedia: “Las escenas en las que ambos intervienen conforman núcleos de comicidad autónoma, una especie de entremeses internos que recuerdan a los existentes en la *Égloga de Plácida y Victoriano* entre Pascual y Gil” (Porteiro Chouciño 2010:40). El personaje de Cardenio es fundamental para el desarrollo de la trama: él se eleva como el titiritero que controla los personajes, sus acciones funcionan como auténticos motores de la acción dramática.

Bato, desde su aparición, está marcado por su enamoramiento, como bien lo nota el astuto Cardenio: “Dime, por Dios, tu suceso. / ¿Hásete, acaso, perdido, / algún becerro? ¿Algún puerco? / ¿Hate hecho algún desdén / tu Flora?” (vv. 970-974). A lo que responde el mismo Bato, en una clara alusión a un chiste fácil: “Eso sí, Cardenio: / ¡revuelve puercos y Floras!” (vv. 974-975). Pero la desdicha del pastor bobo no tiene nada que ver, en este caso, con la mujer de la que está enamorado, sino

---

<sup>15</sup> Un ejemplo de este uso lo encontramos en la *Fábula de Perseo*, cuando el protagonista se encuentra con Medusa y le dice: “¿A mí me dices amores / tú, más que Circe, cruel?” (vv. 1589-1590).

con los sucesos extraños que se presentan en el mundo de la Arcadia. En este caso, con el particular de que ha escuchado hablar a la estatua de Venus -“Por detrás. / ... / Cuando le miré la boca, / los labios no se movieron” (vv. 989-993)- y proferir una malvada profecía. Nosotros, espectadores, solo podemos gozar con la comicidad de la escena producto de la ironía dramática: Bato no sabe lo que nosotros sí, justamente que ha sido el mismo Cardenio el autor de la treta que ha hecho hablar a la diosa-estatua con semejante voz “jumentil” (v. 957). El rústico astuto le sigue el juego y refuerza la imagen de un mundo repleto de prodigios tenebrosos, base sobre la cual se edificarán todas las burlas a Bato: “¡Pardiós, Bato, que yo tiemblo! / ¡Las cosas que hay en Arcadia! / Todos son encantamientos; / todos son dioses y diosas, / faunos, drías, semideos, / sátiros, medio cabritos, / Circes, gazmios, Polifemos, / centauros y semicapros” (vv. 1004-1011). Y refuerza el deseo de Bato de “irme a otro monte” (v. 1023) aludiendo al peligro de sufrir una transformación en semejante mundo:

Cardenio	A la fe que a no estar el mar en medio, que yo me pasara a Italia, que andan por estos enebros unos medios ninfos trasgos, que, en viendo un pastor durmiendo, le vuelven en cabra, en mona, en lechuza o en jumento. ¿No has oído que en Tesalia era jumento Apuleyo?
Bato	¡Pardiez, si a mí me transforman, la mitad se tiene hecho! (vv. 1024-1034)

La alusión al *Asno de oro* de Apuleyo es cristalina como ejemplo caracterizador de un mundo donde las transformaciones en animales por obra y gracia de la magia son comunes; además, como apunta Porteiro Chouciño en su nota, “la mención de la maga Circe, aunque imprecisa, es evidente, al aducir que convertía a los hombres en animales” (vv. 1026-1032n.). “Temblando de miedo estoy” (v. 1041), confiesa Bato. Cardenio lo intenta calmar, “Conmigo no tengas miedo, / que yo sé bravos conjuros” (vv. 1042-1043), pero el bobo enuncia una preocupación, no solo bien fundamentada, sino que se revela como anticipación cómica: “Solo que me vuelvas temo / jumento, que es animal / cuitado y de poco precio. / Ya si yo fuera caballo...” (vv. 1044-1047). Queda pues en pie la base del máximo artificio de Cardenio: la relación entre Bato y Flora, apenas aludida pero ya presente, y las ‘artes mágicas’ del astuto pastor.

Los magos -y las magas, desde luego, con mayor presencia- son consultados con frecuencia para solucionar problemas amorosos. Como apunta Zamora Calvo (2016: 114), “el personaje del mago se caracteriza por conocer el uso correcto de los poderes ocultos que se hallan en las cosas, las imágenes celestes, las invocaciones, los nombres, en definitiva, el mago es el conocedor del privilegio que goza el hombre como centro del universo”. Caso ejemplar es el de Cirsea -y nótese su nombre, cercanísimo al de Circe- en *El premio de la hermosura* (h. 1611)<sup>16</sup>, a quien su hija, Mitilene, busca precisamente para este tipo de menesteres, a lo que la madre responde: “Yo hiciera que te quisiera, / (que es en fin mi propio oficio), / Lauridemo fácilmente / si tu me dieras lugar” (vv. 1545-1548). Y el paralelo con la maga de la Antigüedad no se limita solo al parecido de sus nombres, sino que otros personajes remarcan el parentesco: “oh, gran sabia Cirsea / ... / ya que a Circe y Medea / vencen en el imperio tus engaños” (vv. 1246-1250), dice Mitilena; “Oh nueva Circe y Medea” (v. 1586), exclama más adelante Rolando, arrodillado. Cirsea -y por relación Circe- en este pasaje se presenta como una profesional de la tercería -“mi

---

<sup>16</sup> Escrita por encargo de la reina Margarita de Austria antes de su muerte en 1611 y publicada en la *Parte XVI* (1621), es uno de los textos dramáticos de Lope “más sustancialmente alterado y reescrito durante el proceso que va de la composición de la comedia a su publicación” (D’Artois y Ruiz, 2017: 55-60).

propio oficio”, como Celestina. Esta es justamente la posición que Cardenio quiere asumir -y asume- en el mundo arcádico. Por eso, no solo hace gala de sus “bravos conjuros”, sino que entrena unos “pájaros dorilos” (v. 1268) para que digan “Cardenio es sabio” (v. 1276) y así “opinión tener / en toda aquesta montaña” (vv. 1273-1274). La publicidad engañosa -anacronismo justo- que se hace el pastor surte efecto y Bato regresa -después de afrentado y desengañado de los poderes mágicos de Cardenio, remarcando la comicidad más brutal del tonto que cae siempre en la misma trampa- en busca de su ayuda: “Pero di, que sabes tanto, / ¿cómo no me das remedio / para que me quiera Flora; / Flora, que me tiene muerto? / Dicen todos los zagales / que eres tan sabio, Cardenio, / que hasta las aves lo dicen” (vv. 1972-1978). Cardenio, pues, ha logrado establecerse como una Celestina, como una Cirsea, profesional en los remedios de amores. La oportunidad, pues, se presenta inexcusable para la transformación última de Bato en animal, en lobo, para ser exactos: “haré luego con mi ingenio / que te transformes en lobo. / ... / Con ciertos versos. / Irás, pues, a tu cabaña / y, los pastores huyendo, / si se desmayare Flora... / Harto te he dicho” (vv. 1987-1993). No habrá, como es obvio, tal magia, pero sí transformación, aunque en un animal menos prestigioso. Lo anticipa cómicamente el mismo Cardenio cuando le espeta: “El asnochece estoy viendo” (v. 1985).

El desenfrenado deseo sexual y amoroso de Bato le impiden razonar y vislumbrar los evidentes peligros que entraña el plan propuesto por el burlador -ser lobo en un mundo de pastores-. El episodio, como muchos de los entremeses de los Siglos de Oro, termina en *palos*, como evidencia la acotación: “A este tiempo dicen dentro: ¡guarda el lobo!, y sale Bato, vestido de lobo, y van los pastores tras de él a palos, y con hondas; salen por una puerta y entran por otra” (v. 2092 *Acot.*). Los movimientos escénicos debían ser de un dinamismo y de una comicidad absoluta, sazonados con la graciosa sorpresa de los pastores cuando escuchan al lobo hablar: “¿Si desde el tiempo de Esopo, / que hablaban con los corderos, / se quedó este lobo aquí?” (vv. 2096-2097). Tras el desengaño de Bato -“¡Oh, mal hubiese pastor / que se cree de hechiceros / soberbios con ciencia humana / en los divinos secretos” (vv. 2108-2111)-, Cardenio le explica por qué el artificio no ha surtido efecto -“Yo apostaré que has tenido / la culpa” (vv. 2126-2127)-:

CARDENIO        Di luego,  
                          ¿cómo entraste en la cabaña?

BATO                Púseme desde los fresnos  
                          a gatas, y dije “buf”.

CARDENIO        ¿No lo dije yo? ¿En qué pueblo  
                          en qué valle, selva o monte,  
                          has oído, pastor necio,  
                          que los lobos digan: “Buf”?

BATO                Como yo era lobo nuevo,  
                          y no hay en toda la Arcadia  
                          vocabulario lobesco,  
                          ¿era mucho que buscase  
                          de mi capricho, Cardenio,  
                          este “buf”, que me ha costado  
                          bufar por montes y cerros? (vv. 2127-2141)

Las reminiscencias animalescas del pasaje son extraordinarias, y, además, apuntan a una transformación distinta a la lobuna: el personaje entra “a gatas” y bufa. No aúlla, no gruñe, como esperaríamos de un lobo. Para colmo, habla. Estos elementos ponen de manifiesto no solo la comicidad, sino la falta de pericia del transformado, su falta de razón que desemboca en quedar “Todo mordido de perros, / y de las hondas y palos / roto en mil partes el cuerpo” (vv. 2105-2107).

Cardenio ha consumado de una manera paródica, cómica y satírica una transformación que, como antes, no es producto de la magia, sino del ingenio. Pero la metamorfosis ha alcanzado un plano distinto a las antes estudiadas: Bato se convierte físicamente en el animal, aunque por medio de un disfraz -y esto es una hipótesis- posiblemente tosco que haría las delicias del público, fuera en una fiesta cortesana o en el corral de

comedias<sup>17</sup>. Lo dice claramente su editora, Porteiro Chouciño (2014: 55): “la burla y la magia, dispuesta al servicio del engaño (...). Manifestaciones ruidosas y movimientos violentos son el eje de una rápida presentación de situaciones ridículas, cuyas consecuencias se apuran hasta límites absurdos en pocos instantes”. Así pues, Cardenio se eleva como mago paródico, como Circe travestida y cómica que utiliza los poderes mágicos de su ingenio para transformar a Bato en animal -lobo por fuera, burro por dentro-, burlarse de él y provocar la carcajada. No me parece desproporcionado ni descabellado caracterizar a Cardenio como una especie de Circe travestida, sobre todo si tenemos en cuenta que en la misma comedia el personaje suplanta la voz de Venus, escondido tras la estatua de la diosa (v. 796 *Acot.*), haciéndola hablar con voz “jumentil” (v. 957), como ya habíamos dicho, construyendo una “Venus macho” (v. 951), “Venus falsa” (v. 964). Y que, para colmo, habla “Por detrás” (v. 989), imagen escatológica que se mezcla irremediabilmente con la diosa del amor y la belleza. Bato nos ofrece otra joya cómica para explicar tan paradójica situación: “Como aquí se queda al hielo, / debe de estar resfriada, / porque habló como un becerro” (vv. 994-996). Pues bien, estas imágenes las podríamos trasladar también a Circe, a quien el pastor rústico y audaz no emula a través de la voz, sino de los actos: en últimas es la magia ingeniosa de Cardenio -Circe macho, Circe falsa- la que transforma en animal al pobre y ridículo Bato, aprovechando, desde luego, su deseo amoroso y carnal.

Hemos visto, pues, como Circe aparece reiteradamente en el teatro de Lope -en comedias urbanas o pastoriles, dos géneros alejados en el mundo dramático del poeta- como referencia ambivalente: por un lado, está siempre asociada con los poderes mágicos y brujeriles; sin embargo, esta misma fuerza de la magia queda siempre deslucida -incluso

---

<sup>17</sup> Recuérdese que la obra “recoge las características y los gustos del público cortesano de la época”, como apunta Porteiro Chouciño (2014: 52) y que Ferrer Valls (1995: 213-232) ha construido una hipotética puesta en escena; sin embargo, también tenemos datos que apuntan a la representación en los corrales y una vida escénica más bien turbulenta (Porteiro Chouciño, 2014:50-52). Véase también, para el teatro cortesano, el fundamental estudio de Ferrer Valls (1991).

podríamos decir que anulada- ante el poder supremo del amor<sup>18</sup>. Esta idea -la predominancia del amor sobre la magia- la pudo heredar nuestro dramaturgo de Ovidio, uno de los autores por quien Lope “sintió siempre una gran afinidad”, en palabras de Dixon (2013: 38), ya fuera en lectura directa o a través de las traducciones, como apunta Martínez Berbel (2001)<sup>19</sup>, quien plantea la relación de la maga con el amor en dos obras clásicas, la primera de ellas *Arte de amar*:

Se engaña aquel que acude a las artes de Hemonia y da a tomar lo que arranca de la frente de un potro recién nacido. Las hierbas de Medea no harán que el amor perviva, ni los conjuros de los marsos acompañados de mágicos sonos. La mujer del Fasis hubiera retenido al Esónida y Circe a Ulises, si con sólo los conjuros pudiera el amor conservarse. Y no serviría de nada hacer probar a las jóvenes esos filtros que las ponen pálidas: los filtros dañan la razón y tienen fuerza enloquecedora. (vv. 100-105)

En *Remedios de amor* también Ovidio niega el poder de la magia, pero esta vez en un pasaje dirigido directamente a Circe:

¿Qué provecho te hicieron, Circe, las hierbas de Perse, cuando la brisa favorable se llevo las naves de Néritos? Todo lo intentaste para que no se marchara tu astuto huésped, pero él entregó sus velas hinchadas a la huida que se había propuesto. Todo lo intentaste para que el fiero fuego no te abrasara, y el Amor duradero se asentó en tu corazón que

---

<sup>18</sup> La actitud escéptica de Lope frente a la magia, al menos en estas comedias, la podemos enmarcar dentro la tendencia que “niegan la realidad de este tipo de conventículos [aquejarres de brujas], achacando los testimonios que sobre el tema existen a motivos vinculados con el consumo de estupefacientes, una psicología débil, la envidia y el rencor propios de personas que conviven cerca” (Zamora Calvo, 2016: 39). Lope, aquí, niega la existencia de brujas -y de magia- propiamente dichas y los justifica, sumando una razón al argumento de Zamora Calvo, por medio del ingenio y de la astucia de algunos personajes y, principalmente, por el poder del amor.

<sup>19</sup> Aunque lejano en el tiempo, sigue siendo referencia de la relación de Lope y Ovidio el trabajo de Schevill (1913: 211 ss.).

no lo quería. Tú podías transformar a los hombres en mil figuras, pero no podías transformar las leyes de tu alma. (vv. 265-270)

Y es que, recordémoslo una vez más, en estas comedias de Lope no hay el más mínimo rastro de artes mágicas ni de hechicería: todo es obra y gracia del amor y de las pasiones que despierta. No en vano es esta fuerza la que degrada de tal manera a Aristóteles y a Alejandro Magno, según las palabras de Feliciano que ya hemos citado. Despertar las pasiones amorosas -o sexuales, en los casos más cómicos-, alimentar su llama y manipularla al antojo, da fuerza y poder a una serie de personajes que utilizan la pasión y el amor de distintas maneras -las cortesanas para su sustento, las enamoradas para alcanzar su deseo, el pastor rústico y astuto para divertirse a costa de sus víctimas-, pero que siempre concluye con la metamorfosis, metafórica o física, de aquellos hombres en animales. Lope, por cerrar con la cita que abre este artículo, no distingue como Guzmán de Alfarache dos fuerzas transformadoras -aquellas “rameras”: Circe y “nuestra ciega voluntad”- y dos efectos distintos -transformar lo exterior o lo interior-, sino solo una representada por Circe: el amor o, en palabras más profanas y que se acoplan mejor a algunos contextos aquí estudiados, “nuestra ciega voluntad”. No hay, pues, más ‘magia’ que la del amor y de sus artes; no hay poder más grande que el de controlar los deseos del otro y convertirlo así en un ser irracional, en un animal. La única explicación de semejantes transformaciones -algunas más grotescas que otras- nos la ofrece Feliciano: “Amor de uno al otro polo / hace estas hazañas fieras”.

### **Bibliografía**

Alemán, M. (2012). *Guzmán de Alfarache*. Ed. Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española.

Andrade Rosa, C. y J. F. López Muñoz (2016). “Los animales mitológicos como engendro de venenos y antídotos en la España Aurea. A propósito del basilisco y el unicornio en la obra de Lope de Vega”. *Tribuna plural: la revista científica*, 11. 71-127.

- Berruezo Sánchez, D. (2015). *Il Novellino de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Boecio, A. M. T. S. (1943). *La consolación de la filosofía*. trad. fray Alberto de Aguayo, ed. Luis G. Alonso Getino. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Cervantes, M. (2001). "Coloquio de los perros". *Novelas ejemplares*. Ed. J. García López. Barcelona: Crítica. 539-623.
- D'Artois, F., y H. Ruiz (2017): véase su edición de Lope de Vega, *El premio de la hermosura*.
- De Cossío, J. M. (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Di Pinto, E. (1999). "Entre bestias anda el juego' o la tradición animalística clásica en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 17. 199-217.
- Dixon, V. (2013) "¿Cuánto sabía Lope?". *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. 31-46.
- Ferrer Valls, T. (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis-Institució Valenciana d'Estudis de Investigació, 1991.
- (1995). "La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima *Gran pastoral de Arcadia*: una encrucijada de tradiciones escénicas", *Journal of Hispanic Research*, III.147-165.
- Galindo Esparza, A. (2015). *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia-Editum.
- García Fernández, O. (2007). "Locura de amor en el teatro mitológico de Lope de Vega". *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas del XII Congreso de AITENSO*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal. Almagro: Colección Corral de comedias. 181-194.
- Gómez, J. (1998). "Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope". *Celestinesca*, 22.1. 3-42.
- Hsu, C. Y. (2002). *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*. Kassel: Edition Reichemberg.

Lara Alberola, E. (2005). "Pervivencia de la hechicera clásica en el teatro español barroco", *Quaderns de Filologia. Studis Literaris*, 10. 169-184.

----- (2010). "La hechicera en la literatura española del siglo XVI", *Lemir*, 14. 35-52.

----- y Alberto Montaner (coord.) (2014). *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*. Salamanca: SEMYR.

Latorre Pena, M (2014): véase su edición de Lope de Vega, *La francesilla*.

Lobato, M. L., J. San José y G. Vega (eds.) (2016). *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.

Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Universidad de Granada, 2001, tesis doctoral.

Montaner, A. (2016). "La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro". *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. M. L. Lobato, J. San José y G. Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. 405-474.

Morley, S. G. y C. Bruerton (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. María Rosa Cartes. Madrid: Editorial Gredos.

Morros Mestres, B. (1998). "La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope". *Anuario Lope de Vega*, IV. 209-252.

Navarro Durán, R. (2011). "Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte". *La desvergüenza en la comedia española. Actas de las XXXIV jornadas de teatro clásico de Almagro, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011*, eds. F. Pedraza, R. González Cañal y E. Marcello. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha. 17-37.

Ovidio (2010). *Remedios de amor. Arte de amar*. Trad. Vicente Cristobal López. Madrid: Gredos.

Porteiro Chouciño, A. M. (2010), "Amor, magia y mitología en *Belardo, el furioso* de Lope de Vega". *Anagnórisis*, 2. 83-104.

----- (2010a), "Influencias y reelaboraciones clásicas e hispánicas en la comedia pastoril de Lope de Vega". *Como en la antigua, en la edad nuestra. Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. N. Fernández Rodríguez, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. 11-46.

Presotto, M. (2000). *La commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Edition Reichenberger.

Rojas, Fernando de (2011), *La Celestina*. Ed. F. J. Lobera et al. Madrid: Real Academia Española.

Schevill, R. (1913). *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley: University of California Press.

Serés, G. (1996). *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

Urzáiz Tortajada, H. (2016). "Una Celestina de Lope, 'todo diablo y vieja'". *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. M. L. Lobato, J. San José y G. Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. 685-708.

Vega Carpio, L. d. (1973) *La prueba de los amigos*, ed. Henryk Ziomek. Athens: University of Georgia Press.

----- (1997). *La pastoral de Jacinto*, ed. Paola Ambrosi. Kassel: Edition Reichenberger.

----- (2009), *El anzuelo de Fenisa*, ed. Luis Gómez Canseco, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona. 3 vols., II. 723-870.

----- (2014). *La Arcadia*, ed. Ana María Porteiro Chouciño. *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez. Madrid: Gredos. 2 vols., I, 49-230.

----- (2014). *La francesilla*, ed. Marta Latorre Pena, *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, 2 vols., II, pp. 569-752.

----- (2017). *El premio de la hermosura*, ed. Florence d'Artois y Héctor Ruiz. *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani. Madrid: Gredos. 2 vols., I. 53-210.

----- (2017). *Fábula de Perseo*, ed. Roland Béhar. *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. Florence D'Artois y Luigi Giuliani. Madrid: Gredos. 2 vols., I. 821-1006.

Zamora Calvo, M. J. (2016). *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*. Barcelona: Calambur.