

Reminiscencias paganas en la intención cristiana de Agustín Moreto en *El Eneas de Dios**

Sofía CANTALAPIEDRA DELGADO

Universidad de Barcelona
sofiacantalapiedra@ub.edu

Haz que se vaya lejos la muchacha,
y hasta el confín del mundo
le seguirá su amante valeroso.
(Ovidio, *Amores*, 1.9)

Agustín Moreto escribió *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento* en torno al año 1648, y aparece impresa por primera vez y en vida del autor, en la *Parte quince de comedias nuevas, escogidas de los mejores ingenios de España* en Madrid, publicada por Melchor Sánchez, y a costa de Juan de San Vicente y en el año 1676, fallecido ya nuestro dramaturgo, en la *Segunda parte de comedias de don Agustín Moreto* en Valencia, Imprenta de Benito Macé, y a costa de Francisco Duarte. En este drama político¹ –reescritura de la comedia de Lope de Vega titulada, también, *El Caballero del Sacramento*, algo común en la época, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII² y, especialmente, en nuestro dramaturgo, como señaló Francisco Sáez en un artículo reciente³– Moreto manifiesta la voluntad de experimentar mediante diferentes recursos escénicos; prueba de ello es que nos encontramos ante un drama político con diferentes tintes dramáticos, de enredo, mitológicos, religiosos «con tal de conseguir la variedad, propia de toda literatura barroca que movía a nuestros dramaturgos a jugar con los límites de los diferentes géneros dramáticos»⁴, para así denunciar, en este caso, a partir de los diferentes disfraces de la mitología pagana y cristiana, la tiranía de un rey y recuperar el orden político bajo la máscara barroca de la política de Dios. Es probable que el dramaturgo escribiera esta propuesta político-religiosa movido por la etapa de decadencia del reinado de Felipe IV, que moriría años después (1665), puesto que era común que las comedias mitológicas se mostraran coherentes «con su origen en las cortes italianas, cuyo objeto se cifraba en la exaltación de la imagen del príncipe y de un estado ideal que sirviera de modelo a gobernantes y súbditos»⁵ y, a su vez, alentado por todos los tratados de la época en torno a la Razón de Estado en el marco de la Contrarreforma en la que surge «una doctrina de la razón de Estado enfrentada o *alternativa* a la denominada “maquiavélica”»⁶:

* Esta comunicación se inscribe dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia y fondos FEDER: *La obra dramática de Agustín Moreto III: Comedias escritas en colaboración*, referencia FFI2010-16890 (Subprograma FILO) y en la actividad del Grupo de Investigación PROTEO de la Universidad de Burgos.

¹ Este trabajo es una continuación de otro anterior titulado: “Máscaras en *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento*”, leído en el Congreso Internacional *Máscaras y juegos de identidad en el teatro del Siglo de Oro*, celebrado en Burgos del 4 al 7 de mayo del 2010, en prensa.

² Como señaló Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, en *Criticón*, 72 (1988), p. 12.

³ A propósito de la reescritura en Agustín Moreto ver el estudio de Francisco SÁEZ RAPOSO, “El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon”, en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Bellaterra, Grupo de Investigación Prolope, 2010, pp. 195-225.

⁴ Lola JOSA, “Prólogo” a Lope de Vega, *Despertar a quien duerme*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, ed. Rafael RAMOS, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, vol. I, p. 68.

⁵ Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS, *Calderón*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, p. 116.

⁶ Javier PEÑA ECHEVERRÍA, “La razón de Estado en la época de la Contrarreforma”, en *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII (Antología de textos)*, Madrid, Tecnos, 1998, p. XXIII.

Esta razón de estado no es una sola, sino dos: una falsa y aparente, otra sólida y verdadera; una engañosa y diabólica, otra cierta y divina; una que del Estado hace religión, otra que de la religión hace Estado; una enseñada de los políticos y fundada en la vana prudencia y en humanos y ruines medios, otra enseñada de Dios, que estriba en el mismo Dios y en los medios que Él, con su paternal providencia descubre a los príncipes y les da fuerza para usar bien de ellos, como Señor de todos los Estados⁷

En muchos de estos tratados prevalecía la defensa de la fe como meta y justificación de la política y, de ahí, la creencia de que el Rey era escogido por Dios en la tierra, bajo la guía divina:

Dos argumentos servían para garantizar la conciliación de lo bueno con lo útil: el argumento providencialista de que Dios da la victoria a quienes le sirven, y un argumento intrínsecamente pragmático: la conducta inmoral es contraproducente para los intereses del gobernante (por ejemplo, la mentira acarrea pérdida de reputación y debilita el poder). La política maquiavélica, y no la cristiana, es la que lleva a la ruina a los Estados⁸

Como ya señaló en el año 1583 Fray Luis de Granada en su *Introducción del símbolo de la fe*⁹, se creía que el cosmos se encontraba ordenado por la voluntad divina. Ante ello la península metafísica tenía que tomar buena lección y los poetas (líricos o dramáticos) debían decir la suya. Moreto, en *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento*, manifestará esta postura a partir del protagonista, Luis de Moncada, el nuevo Eneas, que, tras servir a Dios (no debemos olvidar que salva de las llamas al Santísimo Sacramento), este le premia con el amor de su amada, doña Gracia y, a su vez, castiga al Rey siciliano, un rey tirano y, por lo tanto, como señaló el padre Mariana en su tratado *Del Rey y la institución real*, al que se le podía destronar o, incluso, matar:

LUIS	Dejé al Conde y empeñado con generoso ardimiento siguiendo el alcance al Rey, di la victoria a los nuestros. Muerto y por despojado queda de mi valor y mi aliento el tirano Rey injusto	(vv. 2885-2891) ¹⁰
------	--	-------------------------------

Los príncipes cristianos debían caracterizarse, en primer lugar, por la prudencia que era la virtud que regía y medía a todas la demás, como la religión, la piedad y, en segundo lugar, la justicia; características todas ellas que no cumple el Rey siciliano de esta comedia, al ser incapaz de escuchar las súplicas y lamentos de doña Gracia ante la confusión de un papel que entrega al Rey:

¡Oh, muriera yo antes que
mi esposo hubiera leído
contra mi justa inocencia
aqueste traidor indicio,
pues padecerá inculpable
lo que nunca he cometido!
¿Qué dirá el mundo de mí?

⁷ Pedro de Rivadeneira, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano, contra lo que Nicolás Maquiavelo y políticos de este tiempo enseñan*, en *La razón de Estado en España* cit., pp. 11-12.

⁸ Pedro de Rivadeneira, *Tratado de la religión* cit., p. xvii.

⁹ Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, Madrid, Cátedra, 1989.

¹⁰ Agustín Moreto, *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento*, ed. Sofía CANTALAPIEDRA, [en línea], en *Moretianos*, <http://www.moretianos.com/> (fecha de consulta: 24-XII-2010). Citaré siempre por esta edición.

Culparme será preciso.
 Yo quiero buscar mi esposo
 y aunque a mayor precipicio
 me condene el declararlo
 sabrá la verdad que animo
 que puede ser que mi llanto,
 mis lágrimas y suspiros
 y mi inocencia, que es más,
 le convenzan que a eso aspiro.
 Y si no bastare el llanto
 por verle de mí ofendido,
 ruego al cielo que mi vida,
 lástima de los siglos,
 y culpa que no son culpas,
 acaben en un retiro
 dando lástima a Sicilia
 con mi llanto enternecido

(vv. 1687-1710)

El Rey, incapaz de escuchar la voz de su esposa: «¡Qué bien suena aquella voz / a mis oídos! Sus quejas / son para mí, indignación» (vv. 2062-2064), decide encerrarla en una torre sin alimentos. Este será el motivo por el que el Salvador del Santo Sacramento, Luis de Moncada, dé muerte al Rey tirano, como ya señalamos en un trabajo anterior.

A continuación, explicaré cómo recurre a la mitología pagana para perfilar el carácter de su protagonista, de tal modo que observaremos cómo bajo lo pagano, se esconde, a su vez, lo cristiano en una época en la que la Iglesia recurrió a la mitología como elemento civilizatorio:

A mediados del siglo XVI, la tendencia hacia la moralización e interpretación cristiana de los mitos se radicaliza. La Contrarreforma aprovecha la materia profana como instrumento ejemplar para sus fines religiosos, ante la imposibilidad de erradicarlos, dada la sólida base con que la transmisión había consolidado su asentamiento en la cultura occidental, fomentando, con esto, por otra parte, una dirección interpretativa que, desde los clásicos, había alcanzado su apogeo en la Edad Media: la literatura del *exemplum*¹¹

El dramaturgo madrileño recurrirá directamente a la fuente virgiliana de la *Eneida* para caracterizar a Luis de Moncada y a doña Gracia y, de este modo, mostrar el dominio de los diferentes recursos escénicos a través del enredo, la mitología y la religión. Una obra que conforme avanza en sus actos se nos define como un drama político, aunque repleto de un lenguaje simbólico, pleno de imágenes agentes y, a su vez, escondiendo la moral cristiana.

Tengamos presente que, en esta época, en pleno Barroco, aunque ya desde la Edad Media, como señala Aurora Egido, «la tradición pagana y la cristiana coincidían en ser ambas portadoras de mitos»¹², por lo que se establecía cierta concordancia entre la religión pagana y la cristiana que Edgar Wind recoge de una cita de San Agustín:

La cosa misma (*res ipsa*) que ahora es llamada religión cristiana, estaba ya en los antiguos (*erat apud antiquos*) y estaba ya en la raza humana desde sus principios hasta que en Cristo se hizo carne: desde entonces la verdadera religión, que ya existía, empezó a ser llamada cristiana¹³

Cristianización de los dioses paganos que arranca del Medioevo, pero que Boccaccio

¹¹ Rosa ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 112.

¹² Aurora EGIDO, *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 89.

¹³ Edgard WIND, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972, pp. 30-31.

se esfuerza en justificar en el siglo XIV en su manual mitográfico *De genealogía deorum gentilium*¹⁴ y que en el siglo XVII cuenta en España con dos obras fundamentales: la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya (Madrid, 1585), y *Teatro de los dioses de la gentilidad* del Baltasar de Vitoria (Salamanca, 1620 y 1623), siguiendo la influencia de Giraldi, Comes, Cartari, Ovidio, Boecio, Marsilio Ficino y Pico della Mirándola¹⁵. Baltasar de Vitoria dirá:

Sabida cosa es, que los Filósofos, y Poetas antiguos fueron los Teólogos de la antigua Gentilidad como lo afirma Lactancio Firmiano, San Agustín, y San Ambrosio, y assi los mas de los Poetas procuraron aprovecharse de los libros del sapientissimo Maysen, y de los demas que tocauan a la sagrada Escritura, sacándola de sus quicios para adorno de las fábulas. Assi lo afirma S. Iustino Mártir, S. Teodoro, y San Clemente Alexandrino, por lo qual todas las fábulas que compusieron, fue trasegándolas, y traduciéndolas de las verdades Catolicas, componiéndolas, y enmascarandolas a su modo gentilicio¹⁶

Pérez de Moya opinaba que en toda fábula se podía extraer cierta doctrina moralizadora, por lo que poetas y dramaturgos, bajo el arte de creación, descifraban los códigos cristianos que se escondían bajo las fábulas paganas para denunciar o moralizar a favor, o en contra, de las doctrinas impuestas en el momento.

El mito: Eneas

El guerrero Eneas, hijo de Anquises y Afrodita, descendiente del mismo Zeus y amante de la reina de Cartago, Dido, es el que Agustín Moreto escoge para caracterización del protagonista de *El Eneas de Dios* o *El Caballero del Sacramento* bajo la influencia de la obra virgiliana *La Eneida*, en la que se percibe el entramado cabal entre la acción divina y la humana, tal como el dramaturgo manifestará en sus versos, puesto que personifica el modelo de piedad y el de valía guerrera¹⁷. Luis de Moncada, el nuevo Eneas, será caracterizado como héroe, un héroe que desde las narraciones homéricas era protegido por los Dioses y, a su vez, como emblema de Cristo.

El mito «ha proporcionado al hombre modelos de comportamiento e interpretación de la realidad en forma de dramas humanos condensados, por lo que se ha interpretado tradicionalmente como un elemento especialmente adecuado para nutrir las diversas creaciones literarias»¹⁸, y de ahí, que el dramaturgo seleccione los aspectos más destacados del Eneas virgiliano para acentuar la conducta, podríamos afirmar, del buen gobernante cristiano, en relación con lo señalado, anteriormente, respecto a los tratados de la razón de Estado, ya que no debemos olvidar, a su vez, cómo la mayoría de las producciones culturales de la época «estaba destinada, explícita o implícitamente, a defender y sustentar la ideología del poder, que era el absolutismo teocéntrico»¹⁹. El mito en el teatro áureo era sometido a una reescritura para poder adaptarse a las convenciones dramáticas del teatro de la Edad de Oro pa-

¹⁴ Sebastián NEUMEISTER, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, p. 29.

¹⁵ A mediados del siglo XVI se publican varios manuales cuyo modelo era euhemerístico: Lilio Gregorio Gyrardi, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur...* (Basilea, 1547); Natales Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (Venecia, 1551); Vincenzo Cartari, *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* (Venecia, 1556); Ovidio, *Metamorfosis*; Boecio, *Consolatio philosophiae*, Ficino y Pico della Mirándola que interpretaban el mito como una poética teológica. Idea extraída de NEUMEISTER, *Mito clásico y ostentación* cit., p. 30.

¹⁶ Baltasar de VITORIA, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Primera Parte, cap. I. Cito por NEUMEISTER, *Mito clásico y ostentación* cit., p. 93.

¹⁷ Arturo ECHEVARREN, "La figura de Eneas en el teatro español del Siglo de Oro", en *Silva: Estudios de humanismo y tradición clásica*, 6 (2007), p. 96.

¹⁸ ECHEVARREN, "La figura de Eneas" cit., p. 91.

¹⁹ Javier PORTÚS, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999, p. 21.

ra realizar, en el caso de la presente comedia, una función ejemplificadora²⁰ «herencia del vigoroso afán humanístico por medir todas las acciones humanas refiriéndolas a los paradigmas heroicos de la Antigüedad»²¹.

Los dos episodios de los que se vale el dramaturgo madrileño para caracterizar a su protagonista están en el Libro II y en el Libro IV. En ellos encuentra la «brava mina» para demostrar el valor del héroe, capaz de renunciar al Amor a favor de la salvación del Padre que según Arturo Echevarren en su estudio de “La figura de Eneas en el teatro español del Siglo de Oro” es:

Un motivo fértil en la recreación sobre las tablas del famoso episodio virgiliano, de pareja notoriedad es también el rescate de objetos culturales o imágenes religiosas cristianas –correlatos simbólicos de los Penates troyanos– como instrumento de conexión de la escena dramática con el pasaje de la *Eneida*²².

LUIS	La iglesia se está abrasando, voy al remedio volando.	
SALVADERA GRACIA	Qué te has de perder, recelo. Aquesta es buena ocasión para que logre su intento don Luis, pues nos dan aliento este fuego y confusión.	
LUIS	De las varias luminarias se emprendió, al socorro llevo.	
SALVADERA	Tu prima está. (Dentro) ¡Fuego, fuego!	
LUIS	El fuego arde en partes varias. No permita mi valor que yo dé tan mal ejemplo que vea abrasarse un templo y vaya a lograr mi amor	(vv. 612-626)
LUIS	Mi pecho de amor va ciego, mas en esta distancia apagar mayor ganancia del divino templo el fuego	(vv. 631-634)

Versos en los que se nos corrobora la valía de don Luis de Moncada y la dimensión sacra de los mismos: «Racional Salamandra sea mi aliento / por librar el divino Sacramento» (vv. 661-662) y que, una escena después, se tejen con la dimensión profana:

LUIS	Señor, que de esta cándida cortina cubres la Majestad que admira el cielo, si al Arca de Maná cubre ese velo, amor piadoso, como ves, me inclina: perdona lo que un alma determina que abrasas tú con tu amoroso celo, pues todo el fuego me pareció hielo al resplandor de tu deidad divina. Confíesote mis culpas y te pido perdón de tan extraño atrevimiento. Disculpado de amor, de amor vencido,
------	--

²⁰ ROSA ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 111-114.

²¹ ECHEVARREN, “La figura de Eneas” cit., p. 92.

²² ECHEVARREN, “La figura de Eneas” cit., p. 101.

que los guarde» (vv. 822-824) remitiéndonos directamente a la reina de Cartago que morirá abrasada por amor; los amores y celos de los distintos personajes, un fuego, por lo tanto, metafórico que se convierte en material cuando don Luis asiste a la salvación del Cuerpo de Cristo y que adquirirá connotaciones cristianas «pues todo el fuego me parece hielo / al resplandor de tu deidad divina» (vv. 679-680), por lo que «una ardiente devoción ha superado las hazañas análogas de los héroes del Antiguo Testamento y de la Antigüedad»²⁷, convirtiéndose, así, en Eneas de Dios: «¡Fuego de Dios en el / querer bien!» (vv. 1043-1044). A partir de este momento será protegido por la divinidad, con tal de reestablecer el orden político y conseguir el amor. Doña Gracia, trasunto de Dido, también adquiere connotaciones cristianas: «Gracia divina» (v. 222):

LUIS	Noche, madre de las sombras, a ti mi dichas encomiendo que si a mi Gracia con ellas consigo, yo te haré un templo donde te ofrezca mi amor holocaustos entre incendios	(vv. 525-530)
------	---	---------------

Perfilando, sutilmente, a doña Gracia como la enamorada Dido, aunque el gran protagonista sea Eneas. Es significativo observar cómo en el acto II se entretujan dos elementos contrarios: el fuego y el agua, precisamente para caracterizar el fuego del amor que habita en el corazón de la reina y, a su vez, las ansias de apagarlo, es decir, Gracia suplica agua, siendo éste un elemento contrario a su propia naturaleza:

GRACIA	Dadme un jarro de agua, amigos, mirad, que ardiendo estoy de sed.	
SALVADERA	Éste es otro fuego y apagarle te tocó [...]	
GRACIA	¡Agua!	
LUIS	Señora, ya voy a socorrer ese fuego que mi desdicha causó [...]	
GRACIA	¡Agua, que muero rabiando!	
LUIS	Si he sido la culpa yo, voy a buscar su remedio. Ya os traigo agua, ¡favor me dé el cielo!	(vv. 2025-2048)
	<i>Vase don Luis</i>	

Estos elementos, en realidad, están regidos por el «quinto»: el Amor, como ya señaló Agustín de la Granja en un artículo centrado en el mismo²⁸, siendo éste el único que da guerra y que Moreto, como el mismo Lope²⁹, empareja agua y fuego para resaltar las situaciones límites amorosas. Sólo el Amor será la fuerza que regirá el resto, dado que «es conti-

²⁷ DIXON, “Otra comedia ‘desconocida’ de Lope de Vega” cit., p. 402.

²⁸ Agustín de LA GRANJA, “El amor, quinto elemento (En torno a Lope de Vega)”, en *Les quatre éléments dans les littératures d’Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, ed. J.-P. ÉTIENVRE, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2004.

²⁹ En *Los melindres de Belisa* asocia estos dos elementos, como señala LA GRANJA, “El amor, quinto elemento” cit., pp. 269-270.

nua guerra de elementos»³⁰. Y, de ahí que don Luis, movido por él, salvó, primero, de las llamas el Santísimo Sacramento y, en segundo lugar, salvará a doña Gracia de ese fuego que arde en su interior, socorriéndola con Agua, por la pureza de su simbología misma y, salvándola, finalmente, de la muerte a la que le condena el Rey de Sicilia que nos remite, a su vez, a la muerte de Dido al morir arrojada a las llamas: «A la Reina he de prender, / a don Luis he de matar, / del Conde me he de vengar» (vv. 1821-1823). Como se puede comprobar, Moreto recurre en esta comedia a todo un entramado simbólico que nos remite al mito, pero que a su vez nos remite a la simbología cristiana.

Otros pasajes de la *Eneida* escogidos por el autor de *El desdén, con el desdén* es la condición de peregrino del héroe virgiliano, ya que don Luis de Moncada –una vez que doña Gracia parte rumbo a tierras italianas, casada con el rey siciliano y despechada por amor– decide arrojarse al mar para satisfacer su amor, siendo sólo por Dios el único motivo por el que la puede perder, del mismo modo que Eneas, guiado por Júpiter, que conoce todos los destinos, le pide que se aleje de Dido; es decir, un Dios pagano o cristiano son los únicos motivos por los que los héroes pueden alejarse de su amor.

Don Luis de Moncada se nos caracteriza a partir del segundo acto como un peregrino de amor y, Moreto lo perfila a partir de un antecedente remoto como es Eneas, en el que manifiesta el culto de la experiencia como educación humana y, a su vez, como el peregrino del Barroco que bajo el influjo de la Contrarreforma será el paradigma del hombre del siglo XVII y el ideal del caballero cristiano³¹

Elige el disfraz de peregrino porque a partir de la Contrarreforma simboliza al «hombre cristiano, surgido de la idea bíblica de la peregrinación de la vida humana y de la peregrinación amorosa»³², «dando a la peregrinación de su vida un sentido trascendente y simbólico acorde con los principios religiosos»³³. Tal y como se manifestará a lo largo del acto II y III, y que ya argumenté en un trabajo anterior.

Como se puede apreciar, Agustín Moreto lo que hace en esta comedia es resaltar las mejores aptitudes del héroe virgiliano convirtiéndolo a los valores del cristianismo, propio de la época, precisamente, para resaltar las cualidades del buen gobernante cristiano. Y, a su vez, entreteje toda una simbología de la dimensión sacra y profana, jugando con el Fuego, un fuego que sólo el Amor, el quinto elemento, puede alterar, apropiándose de las palabras de Agustín de la Granja, ya sea, procazmente humano, ya sea honestamente divino³⁴.

Resumen: Agustín Moreto en torno al año 1648 escribió *El Eneas de Dios*, un drama político en el que emplea diferentes recursos dramáticos –enredo, mitología cristiana y pagana– para denunciar la tiranía de un rey y recuperar el orden político. En el presente estudio se analiza cómo en el siglo XVII los tratados del buen gobernante cristiano eran conocidos y empleados, también, por los dramaturgos, tal es el caso de Moreto que recurre al mito de Eneas para caracterizar a su personaje, Luis de Moncada, que bajo la máscara barroca de la política de Dios, es capaz de restablecer el orden político.

Palabras clave: teatro, Siglo de Oro, Moreto, reescritura, mitología.

Abstract: Around 1648, Agustín Moreto wrote *El Eneas de Dios*, a political drama in which different dramatic resources are used –enredo, Christian and pagan mythology–, to denounce the tyranny of a king and restore political order. This study examines how in the 17th century treatises of the good Christian governor were known and used also by playwrights. This is the case of Moreto who uses Eneas' myth for his character, and Luis de Moncada who, under the baroque mask of God's policy, is able to restore political order.

Keywords: Theatre, Golden Age, Moreto, Rewriting, Mythology.

³⁰ LA GRANJA, “El amor, quinto elemento” cit., p. 257.

³¹ CANTALAPIEDRA, “Máscaras en *El Eneas de Dios*” cit.

³² Antonio VILANOVA, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, en IDEM, *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 332.

³³ VILANOVA, “El peregrino andante” cit., p. 349.

³⁴ LA GRANJA, “El amor, quinto elemento” cit., p. 274.