

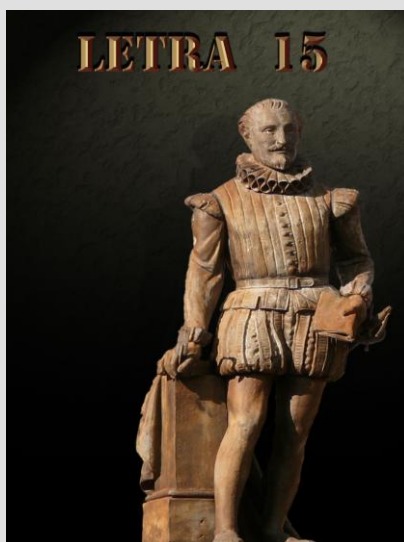
Adenda

Materiales didácticos de la APE Francisco de Quevedo



## EL BARROCO EN EL MUSEO DEL PRADO

M<sup>a</sup> Ángeles Pereira Rodríguez



Letra 15  
Nº 1 Febrero 2014  
ISSN 2341-1643



# EL BARROCO EN EL MUSEO DEL PRADO



Material elaborado por M<sup>a</sup> Ángeles Pereira Rodríguez

EL BARROCO LITERARIO A  
TRAVÉS DE LA PINTURA DEL  
MUSEO DEL PRADO. LOPE Y LOS  
PINTORES DE SU ÉPOCA



## ADENDA AL Nº 1 DE *LETRA 15* **MATERIALES DIDÁCTICOS DE LA A.P.E. FRANCISCO DE QUEVEDO**

- Del texto y la propuesta: M<sup>a</sup> Ángeles Pereira Rodríguez.
  - De esta edición: Asociación de Profesores de Español "Francisco de Quevedo", de Madrid.
  - De las imágenes: Museo del Prado, de Madrid.
- ISSN: 2341-1643

“La obra de arte no es un objeto natural para agregar a la obra de su creador. Ella es un punto de encuentro entre espíritus, es un signo de enlace con los mismos títulos de todos los otros lenguajes. Y es tan absurdo pensar que los edificios o los cuadros pueden tener existencia independiente del doble esfuerzo del artista y el espectador, como creer que la existencia de palabras unidas fuera del campo de quienes las usan, constituyen los lenguajes.”.

Pierre Francastel

## PRESENTACIÓN

---

«Pintores y poetas siempre andan hermanados,  
como artífices que tienen un mismo arte.»

-López Pinciano, finales del siglo XVI-

Nada nuevo decimos si comentamos el hecho de que las relaciones entre pintura y poesía han sido, son y seguirán siendo fuente continua de debates. Aunque ambos ámbitos artísticos han estado emparentados mediante fórmulas diferentes, no han faltado espacios de reflexión que defendían planteamientos de divergencia y separación cuya finalidad no era otra que demostrar la objetivación y la racionalidad de la demarcación creativa, esto es, de la preponderancia de las líneas separadoras frente a la intersecciones en el acceso a ambas disciplinas. Sin embargo, al mismo tiempo que esto sucedía, otras concepciones, aunque no renunciaran del todo a la representación de tales aseveraciones particularizantes, promovían actitudes que buscaban reivindicar espacios de intenso diálogo. Esta actitud se verá intensificada en una modernidad que concibe al destinatario como un sujeto que siente, piensa y se construye dentro de una experiencia múltiple, tanto como ser social como ser cultural, lo que hace que su conocimiento se construya a partir de intervenciones y procesos de aprendizaje convergentes y divergentes dentro de una experiencia sociocultural.

Dentro de este ámbito epistemológico, y tal como sucedía en los dos cuadernos anteriores (el elaborado para trabajar el Modernismo a través del Museo Sorolla y el realizado para abordar el Renacimiento a través del Museo Lázaro Galdiano), *El Barroco en el Museo del Prado. Lope y los pintores de su época*, nos ofrece la posibilidad de indagar no solo en el modo en que pintores y escritores se influían y motivaban continuamente, sino también en la manera en que esta relación se establecía sobre modos e intenciones muy diversos, y casi siempre enriquecedores para ambas disciplinas. Como sabemos, el conocido *ut pictura poesis* de Horacio cobra en el barroco un sentido especial; de hecho, como señala Pierre Civil: “Son poquísimos los poetas que no dejaron una pieza poética relacionada con una figura pintada, así como son conocidas de todos, entre otras muchas, las composiciones «a un retrato» de **Lope, Góngora, Quevedo**, etc., en las que riman profusamente la palabra «pinceles» y el nombre de Apeles”. La plasmación de esta referencia a la fórmula horaciana que descubriremos una y otra vez en la época, no solo pregonaba el carácter mimético del arte, sino que se convertirá en una fuente predilecta de creación literaria, en especial poética, configurada alrededor de un sinfín de variaciones. Una de las expresiones pictórica que más se prestaba a estos ejercicios de ékfrasis era, sin duda, aquella que tomaba como referencia la mitología clásica, en su doble valor de celebración cultural, por un lado, pues en no pocas ocasiones, diversas tradiciones solían coincidir y confluir en la poesía y la pintura de los Siglos de Oro (pensemos, por ejemplo, las representaciones pictóricas de **Tiziano** o los sonetos de **Quevedo** o **Lope** del mito de Diana y Acteón, en los que se presenta al príncipe de Tebas bien víctima de sus perros por su excesiva afición a la caza, considerada superficial por tratarse de una actividad ociosa, y particularmente cara, que alejaba a sus practicantes de trabajos más productivos; bien como cazador, tradición tan antigua como la primera, que amará intensamente a la diosa de la castidad, amor que acabará matándolo); y en su vertiente más puramente barroca por la que el mito se seculariza o resulta objeto de reescritura burlesca o irónica, por otra. Cómo evitar un sonrisa al recordar a aquel Apolo convertido en “Bermejazo platero de las cumbres” o aquella ninfa Dafne, convertida en meretriz de baja estofa: “si la quieres gozar, paga y no alumbres.”. Mucho darían estos juegos para hablar también de cómo la Reforma influye en estos deterioros mitológicos y marca intenciones y temáticas igualmente paralelas en ambas artes, pero no es lugar, aunque estamos seguros de que, tras el recorrido que se nos propone en las páginas siguientes, aflorarán continuamente.

Como ya hemos comentado anteriormente, al plantear desde la **APE Quevedo** estos materiales, se ha buscado contribuir al análisis de los mecanismos y posibilidades de interacción interdisciplinar en torno a ámbitos de formación no reglada: museos, rutas urbanas, medios audiovisuales, así como a establecer nuevos espacios en los que los ámbitos específicos en la creación se establezcan como espacios de formación en los que la intertextualidad se configure como una herramienta motivadora y centro de la labor pedagógica. Es por ello por lo que somos partidarios de que en el marco de la escuela han de darse las condiciones sociales y éticas que favorezcan el aprendizaje como una actividad tanto disciplinaria como interdisciplinaria, creativa y favorecedora de una conciencia clara de que el aprendizaje es un proceso holístico y para toda la vida. Es evidente que, para que ello suceda, tiene que existir confianza y voluntad de aprender, innovar y desarrollar fórmulas capaces de descubrir e integrar continuamente conocimientos, no solamente dentro del espacio multidisciplinar del centro educativo, sino también en aquellos espacios de formación no reglados desde los que es posible establecer, como si de vasos comunicantes se tratara, canales de interacción continuos. Entre otras cosas, esto significa aceptar que las aulas han de habitar más allá de los espacios escolares a los que se ha delegado el acceso al conocimiento y romper o, al menos, situar en su espacio verdadero, las divisiones heredadas de épocas muy anteriores a la nuestra, y al mismo tiempo reivindicar el valor pedagógico de la exploración de las intersecciones entre áreas del conocimiento y de sus aplicaciones prácticas, tanto para el desarrollo de nuevas propuestas didácticas que sumen la existencia de puentes entre disciplinas como algo no solo inevitable, sino también deseable y muy provechoso.

Pedro Hilario Silva.

Presidente de la APE Francisco de Quevedo

## PALABRAS PREVIAS

---

En 1562 nace en Madrid **Lope de Vega**. Y este es el año en el que **Tiziano** envía a Felipe II *El rapto de Europa* y *Perseo y Andrómeda*, completando así una serie de cuadros mitológicos que el italiano había realizado para el rey español (antes le había mandado *Dánae recibiendo la lluvia de oro*; *Venus y Adonis*; *Diana y Acteón* y *Diana y Calisto*). Lo curioso es que **Tiziano** se refiere expresamente a estas pinturas con el término “Poesías”. ¿Por qué será?

**La relación entre pintura y poesía** fue objeto de análisis ya en el pensamiento grecorromano. La afirmación de **Simónides de Ceos** (s. VI – V a. C.) “*la poesía es pintura que habla y la pintura, poesía muda*”, sienta las bases del conocido lema horaciano “**ut pictura poesis**” que será retomado en el Renacimiento y alcanzará su máxima cima en el Barroco. En esta tradición estética es donde debemos encuadrar no solo a **Tiziano** sino también a **Tintoretto**, **Veronés**, **Carracci**, **Reni** y ¡cómo no! a estos dos grandes artistas barrocos –y de todos los tiempos- que son **Lope de Vega** y **Rubens**.

**TIZIANO** (1480?-1576), “el pintor del color y de la luz”, fue –durante su larga y dilatada carrera- el artista más prolífico, influyente y admirado de su tiempo. Su grandeza como pintor, su fama de artista inimitable, su insaciable perfeccionismo... propiciaron que fuera reconocido por sus contemporáneos como “el sol entre las estrellas”. Nombrado “pintor primero de la corte” por Carlos V y protegido por Felipe II, para Lope era el paradigma de pintor excelente.

**LOPE DE VEGA** (1562-1635), llamado “Fénix de los ingenios” y “Monstruo de la naturaleza”, además de ser uno de los más importantes poetas y dramaturgos del Siglo de Oro español, era gran aficionado al arte y vivía rodeado de pinturas, tapices, grabados y dibujos. En sus obras son frecuentes las referencias y alusiones a cuadros y pintores –preferentemente de su época-: **Tiziano**, **Van der Hamen**, **el Bosco**, **Rubens**... y hasta llega a decir que “*plumas y pinceles son iguales*”.

**RUBENS** (1577–1640), además de ser el pintor favorito de Felipe IV, y el artista de más prestigio e influencia en su época (no en vano le llamaban “príncipe de los pintores flamencos”), era un hombre culto e ilustrado, que poseía una amplia formación humanística y que tuvo siempre un profundo interés por la Antigüedad clásica, lo que le valió el apelativo de “Homero de la pintura”. (“*Estoy convencido de que para lograr la mayor perfección en la pintura es necesario comprender a los antiguos*”, afirmaba). Lope lo consideraba su “alma gemela” y lo llamó “segundo Tiziano”, “nuevo Apeles” y “pintor excelentísimo”.

Los tres –como otros muchos- inician sus carreras artísticas en un tiempo en que la cultura europea vivía cautivada por el hechizo de la **Mitología** –que les proporcionaba numerosos motivos de inspiración- y se suman a esa pasión generalizada dejándonos un abundante conjunto de obras mitológicas.

### 1

En nuestro recorrido por el Museo del Prado, vamos a intentar descubrir las analogías entre determinados obras de **Lope de Vega** con cuadros de **Tiziano**, **Rubens** y otros pintores de la época.



Estudiosos de la obra del Fénix, sostienen que **Lope** admiraba el cuadro **Venus y Adonis** de **Tiziano** y que lo utilizó como fuente de inspiración para su obra teatral “Adonis y Venus”. Pero no olvidemos que **Lope** era gran conocedor de la pintura italiana y también que **Rubens**, en su segundo viaje a España (1628-29), copió prácticamente todos los cuadros de **Tiziano**. En esos años fue cuando **Lope** conoció al flamenco y quedó fascinado por su arte. ¿No pudo haberse inspirado el Fénix en algún lienzo de los artistas italianos y del genial **Rubens**?

Nuestra visita, con el título *“Lope de Vega y los pintores de su época, unidos por el mito en el Museo del Prado”*, empezará así, con las pinturas de los maestros italianos a los que tanto admiraban **Lope** y **Rubens**. En primer lugar, **Tiziano**. Veremos primero “el sol” y luego las “estrellas” que no pudieron sustraerse a su influjo: **Veronés** (1528-1588), figura central del Manierismo veneciano; **Annibale Carracci** (1560-1609), perteneciente a la corriente del Clasicismo romano-boloñés, **Guido Reni** (1575-1642), seguidor del estilo implantado en Bolonia por los Carracci.

Pasaremos luego a contemplar algunas de las obras maestras del genial **Rubens** y terminaremos con **Velázquez** (1599–1660), máximo exponente de la pintura barroca española, maestro de la pintura universal, y último eslabón de esta tradición estética en la que tan admirablemente se funden Poesía, Pintura y Mitología.

Pese a nuestro empeño por demostrarlo, salvo la evidencia de que todos ellos – artistas del pincel y de la pluma– se inspiraron en las mismas fuentes (preferentemente *Las Metamorfosis* de **Ovidio**) y los casos puntuales constatados por los estudiosos de **Lope de Vega**, no podemos probar que haya habido influencias mutuas entre **Lope** y estos magníficos pintores pero las concomitancias entre las obras del Fénix y los cuadros seleccionados, os van a sorprender. No en vano fue el propio **Lope** quien dijo que “*el poeta (es) pintor de los oídos y el pintor, poeta de los ojos*”.

M<sup>a</sup> Ángeles Pereira Rodríguez

(Octubre, 2013)



# LOPE Y LOS PINTORES DE SU ÉPOCA

**RUBENS (1577-1640)**



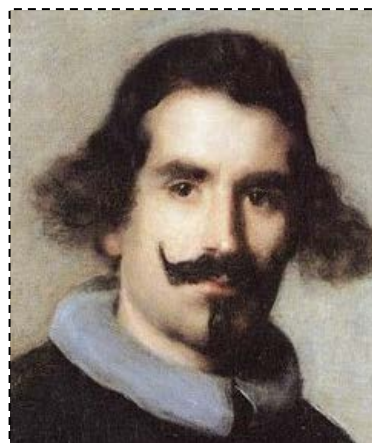
**TIZIANO (1490–**



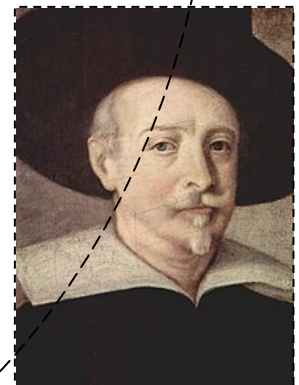
**LOPE DE VEGA (1562–1635)**



**J. JORDAENS ( 1593-**



**D. VELÁZQUEZ ( 1599-**



**GUIDO RENI ( 1575 –**

Apolo pone en duda si está escrita,  
o pintada su historia, aunque no niega  
que escribe con pincel LOPE DE VEGA,  
y con la pluma a la pintura imita (...)

**Mateo Pérez Cárdenas** (Fragmento de un Soneto  
incluido en los Poemas preliminares de  
*La hermosura de Angélica*, de **Lope de Vega**, 1602)

No se viera más bella y peregrina  
de divino pincel dibujo humano,  
corrida al quadro la veloz cortina  
la celebrada Venus del Tiziano.

**Lope de Vega:**  
*Égloga a Amarilis*, 1633

## EL TRATAMIENTO DEL MITO

---

En palabras de **Antonio Sánchez Jiménez**, *Lope utilizó el mito como un trampolín de su propia capacidad de fabulación y lo convirtió en el centro de un abigarrado mundo literario en el que cabe casi todo...* En ese “casi todo” entra su propia experiencia vital ya que de todos es sabido que, a lo largo de su obra (tanto en verso como en prosa), **Lope de Vega** vierte su autobiografía. Pero vamos a ver en qué medida, grado y forma, incorpora la **Mitología**. Y nos centramos, ante todo, en su obra **lírica**.

Ya en las primeras composiciones líricas encontramos alusiones y comparaciones mitológicas –sobre todo de aquellos dioses o mitos que más relación tenían con su biografía-. Así, en las **Canciones y Romances** de los primeros años (1579–1600), aparecen con frecuencia alusiones a Cupido, dios del amor, y al rapto de Elena (nombre que le resultaba tan familiar por su historia amorosa con Elena Osorio<sup>2</sup>):

Mas ¡ay! que es venir a menos  
aunque pueda hacer un hurto  
más famoso que el de **Elena**  
negarte mi alma tributo;  
y así lo cuento a **Cupido**  
a la vez que a su templo acudo ...

Y en una de las **Canciones** sobre Elena Osorio:

Supo mi delito  
aquella morena  
que reinaba en **Troya**  
cuando fue mi reina ...

Es en los **Sonetos** donde **Lope** utiliza los mitos de forma variada. En algunos, solo aparece una tímida alusión mitológica (un único mito) que el poeta incluye en uno de los cuartetos –para referirse a sus circunstancias personales de amor y desamor. (Frecuentes, sobre todo, en los poemas dedicados a Lucinda<sup>3</sup> y Elena):

Deseando estar dentro de vos propia,  
Lucinda, para ver si soy querido  
miré ese rostro, que del cielo ha sido  
con estrellas y sol natural copia.

Y conociendo su bajeza impropia  
vime de luz y resplandor vestido  
en vuestro sol, como **Faetón** perdido  
cuando abrasó los campos de Etiopia.

Blancos y verdes álamos, un día  
vi yo a Lucinda a vuestros pies sentada,  
dándole en flores su ribera helada  
el censo que a los suyos le debía.

Aquí pedazos de cristal corría  
esta parlera fuente despeñada,  
y la voz de **Narciso** enamorada,  
cuanto ella murmuraba, repetía.

-----

Hermosos ojos, yo juré que había  
de hacer en vos de mi rudeza empleo  
en tanto que faltaba a mi deseo  
el oro puro que el oriente cría.

Cayó la Troya de mi alma en tierra,  
abrasada de aquella griega hermosa,  
que por prenda de **Venus** amorosa  
**Juno** me abrasa, **Palas** me destierra.

Rústica mano de esta fuente fría  
ofrece el agua; mas mirad que a **Orfeo**  
versos le dieron singular trofeo  
de aquella noche que no ha visto el día .

Mas como las reliquias dentro encierra  
de la soberbia máquina famosa,  
la llama en las cenizas victoriosa  
renueva el fuego y la pasada guerra .

En otros sonetos, **Lope** recurre, no a uno, sino a varios mitos para expresar sus sentimientos. Así hace en el siguiente poema (incluido en las *Rimas*, 1602), dedicado a Micaela Luján, donde el poeta reclama el amor de Lucinda para que no le suceda lo mismo que a Dafne, Narciso o Anaxarte (quienes, por no corresponder al amor de Apolo, Eco e Ifis, fueron castigados, transformándose en laurel, flor y piedra).

Lo ilustramos con un cuadro de **Jan Cossiers** (1600–1671), pintor barroco flamenco, del que se sabe que estuvo relacionado con **Rubens** y que, a partir de 1638, se encargó de algunos de los cuadros de asunto mitológico destinados a la **Torre de la Parada**<sup>4</sup>, sobre bocetos del propio **Rubens**. Es, entre otros, el caso de este **Narciso**, que pertenece al Museo del Prado. **Cossiers** pinta a Narciso contemplando, arrobado, su propia imagen -reflejada en el agua- de la que se enamora, despreciando así a Eco.

Vierte racimos la gloriosa palma,  
y sin amor se pone estéril luto;  
**Dafne** se queja en su laurel sin fruto,  
**Narciso** en blancas hojas se desalma.

Está la tierra sin la lluvia en calma,  
viles hierbas produce el campo enjuto,  
porque nunca el Amor pagó tributo,  
gime en su piedra de **Anaxarte** el alma.

Oro engendra al amor de agua y de arenas,  
porque las conchas aman el rocío,  
quedan de perlas orientales llenas.

No desprecies, Lucinda hermosa, el mío,  
que al trasponer del sol, las azucenas  
pierden el lustre, y nuestra edad el brío.



**JAN COSSIERS: *Narciso* (1638)**

Finalmente, en otro conjunto de sonetos, **Lope** abandona las referencias personales para recrear, simplemente, el mito elegido. Así hace en los que llevan por título: *De Jasón*, *De Venus y Palas* y en el delicioso *De Andrómeda* (que ilustramos con un cuadro de **Rubens** que se encuentra en la actualidad en el Getty Museum, de Los Ángeles. (Dejamos para más adelante el que trata el tema de *El rapto de Europa*, por su relación con el cuadro de **Rubens** que podemos admirar en el Museo del Prado).

### DE JASÓN

Encaneció las ondas con espuma  
Argos, primera nave, y sin temellas  
osó tocar la gavia las estrellas  
y hasta el cerco del sol volar sin pluma.

Y aunque Anfitrite airada se consuma,  
dividen el cristal sus ninfas bellas,  
y hasta Colchos Jasón pasa por ellas,  
por más que el viento resistir presuma.

Más era el agua que el dragón y el toro,  
mas no le estorba que su campo arrase  
la fuerte proa entre una y otra sierra.

Rompióse al fin por dos manzanas de oro  
para que el mar crüel no se alabase,  
que por lo mismo se perdió la tierra.

### DE VENUS Y PALAS

La clara luz en las estrellas puesta  
del fogoso León por alta parte  
bañaba el sol, cuando Acidalia y Marte  
en Chipre estaban una ardiente siesta.

La diosa por hacerle gusto y fiesta  
la túnica y el velo deja aparte,  
sus armas toma y de la selva parte,  
del yelmo y plumas y el arnés compuesta.

Pasó por Grecia, y Palas viola en Tebas  
y díjole: «Esta vez tendrá mi espada  
mejores filos en tu blanco acero».

Venus le respondió: «Cuando te atrevas  
verás cuanto mejor te vence armada  
la que desnuda te venció primero».

## DE ANDRÓMEDA

Atada al mar Andrómeda lloraba,  
 los nácares abriéndose al rocío,  
 que en sus conchas cuajado en cristal frío,  
 en cándidos aljófares trocaba.  
 Besaba el pie, las peñas ablandaba  
 humilde el mar, como pequeño río,  
 volviendo el sol la primavera estío,  
 parado en su cenit la contemplaba.  
 Los cabellos al viento bullicioso,  
 que la cubra con ellos le rogaban,  
 ya que testigo fue de iguales dichas;  
 y celosas de ver su cuerpo hermoso,  
 las nereidas su fin solicitaban,  
 que aún hay quien tenga envidia en las  
 [desdichas.

**LOPE DE VEGA : *Rimas* (1602-609)**



**RUBENS : *Andrómeda*  
 (Getty Museum)**

## LOS POEMAS LÍRICOS MITOLÓGICOS

Empezamos por los Sonetos de **Lope**, entre los que seleccionamos el titulado ***De Europa y Júpiter***. Inspirándose en *Las metamorfosis* II de **Ovidio**, **Lope** recrea aquí el tema de la princesa fenicia raptada por Júpiter, quien, para conseguirla, se transforma en un manso toro blanco. El poeta hace una versión un tanto humorística, al recoger el lamento de Europa, que llora desconsolada... por haber perdido su virginidad.

El mismo tema fue pintado (entre 1559-62) por **Tiziano**, quien se lo envió a Felipe II en 1562, con el título de ***El rapto de Europa*** (hoy, en el Museo Isabella Stewart Gardner, de Boston). El pintor italiano plasma con gran dramatismo la desesperación de Europa al ver cómo el engañoso toro la aleja de los suyos.

Cuando **Rubens** (en su segunda estancia en España, en 1628) contempló este cuadro en Madrid, hizo una excelente y fidelísima copia (como veremos en la página siguiente), que podemos admirar hoy en el Prado. El mismo asunto del ***Rapto de Europa*** lo vuelve a pintar **Rubens** en un delicioso boceto para la decoración de la Torre de la Parada.





**TIZIANO:** *El rapto de Europa* (1559-62)

Como curiosidad, recordamos que el mismo cuadro (de **Tiziano**) fue copiado de nuevo por **Velázquez** en su famoso lienzo de *Las Hilanderas*, bajo la forma de un tapiz bordado por Aracne, que provocará la ira de Atenea.

En la actualidad, podemos contemplar estos dos cuadros (el de **Rubens** y el de **Velázquez**) en la misma sala del Museo del Prado: 15 A (una de las varias dedicadas a **Velázquez**).



**VELÁZQUEZ:** *Las Hilanderas* (1659)



**RUBENS:** *El rapto de Europa* (1628-29)



### Rubens : Boceto para la Torre de la Parada



### DE EUROPA Y JÚPITER

Pasando el mar el engañoso toro,  
volviendo la cerviz, el pie besaba  
de la llorosa ninfa, que miraba  
perdido de las ropas el decoro.

Entre las aguas y las hebras de oro,  
ondas el fresco viento levantaba,  
a quien con los suspiros ayudaba  
del mal guardado virginal tesoro.

Cayéronsele a Europa de las faldas  
las rosas al decirle el toro amores,  
y ella con el dolor de sus guirnaldas,

dicen que, lleno el rostro de colores,  
en perlas convirtió sus esmeraldas,  
y dijo: «¡Ay triste yo!, ¡perdí las flores!».

LOPE DE VEGA: *Rimas* (1602-1609)

En otros sonetos, el poeta recurre a un mito completo para expresar sus sentimientos. Así ocurre en el siguiente poema (incluido en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, 1634) donde la elección que Paris hace de Venus, en *El Juicio de Paris*- le sirve a **Lope** para expresar su admiración por la belleza de Juana (si en él se refiere a su segunda esposa, el toque humorístico -rozando la parodia- es evidente, ya que, en opinión de los que la conocieron, Juana Guardo<sup>6</sup> no era precisamente una Venus, sino “una mujer vulgar y poco agraciada”).

Lo ilustramos con el primer cuadro que **Rubens** pintó sobre el tema, hacia 1606, y que podemos contemplar hoy en el **Museo del Prado**. El lienzo fue realizado en Italia y evidencia el interés de **Rubens** por el estudio de la estatuaria clásica y de los artistas manieristas italianos, apreciable en el ritmo sinuoso de las figuras.

### LO QUE HICIERA PARIS SI VIERA A JUANA

Como si fuera cándida escultura  
en lustroso marfil de Bonarrota,  
a Paris pide Venus en pelota  
la debida manzana a su hermosura.

En perspectiva Palas su figura  
muestra por más honesta, más remota;  
Juno sus altos méritos acota  
en parte de la selva más oscura;

pero el pastor a Venus la manzana  
de oro le rinde, más galán que honesto,  
aunque saliera su esperanza vana.

Pues cuarta diosa en el disorde puesto,  
no solo a ti te diera, hermosa Juana,  
una manzana, pero todo un cesto.



**RUBENS: *El Juicio de París* (1606)**

## LOS POEMAS NARRATIVOS MITOLÓGICOS

---

Rindiéndose al gusto de la época, **Lope** escribió en su madurez, varios extensos **poemas narrativos** de tema mitológico: *La Filomena* y *La Andrómeda* (publicadas en 1621), *La Circe* y *La rosa blanca* (en 1624).

En la primera parte de *La Filomena*, el poeta nos da su versión, en octavas reales, del terrible mito de **Progne y Filomena** (tomado, sin lugar a dudas, de *Las Metamorfosis*, libro VI). **Lope** narra con todo detalle la fábula: primero, las bodas de Progne y Tereo; luego, cómo Progne envía a su marido a recoger a su hermana Filomena; la pasión que siente Tereo al ver a su cuñada, cómo la fuerza y, para que no lo delate, le corta la lengua y la encierra en una torre. Pero Filomena se las ingenia para notificar a su hermana (por medio de unos bordados) el relato de su desgracia. Consiguen, al fin, reunirse las dos hermanas y traman una terrible venganza (servirle a Tereo como manjar a su propio hijo); la ira de Tereo, la huida de las dos hermanas y su transformación final en aves: Progne, en golondrina; Filomena, en ruiseñor.

**Rubens** elige para su cuadro *El banquete de Tereo* (1636-1637) el instante más espeluznante y brutal del mito. Al finalizar el tétrico banquete, Filomena entra en la estancia con la cabeza del pequeño Itis en las manos, mientras Progne, furiosa, revela toda la historia a su marido.

El pintor plasma magistralmente este momento en el que *la tensión sube hasta el punto más álgido, manifestando la furia de las mujeres y el gesto de desesperación y rabia de Tereo, que empuña su espada y tira, de una patada, la mesa en la que estaban los restos del banquete. La escena se desarrolla en el palacio de Tereo, por lo que aparecen unas arquitecturas al fondo y una puerta abierta con un sirviente fisgando el suceso. Sin embargo, las figuras protagonistas están en primer plano, sugiriendo que estamos ante un relieve clásico por el increíble volumen con que el maestro ha conseguido dotarlas. De nuevo, la luz sirve para realzar el sentimiento trágico de la escena. Los gestos y las expresiones aumentan el dramatismo, por lo que se asemeja a una representación teatral.* (La cita, en cursiva, está sacada de la ficha de Arتهistoria).

(Este cuadro –destinado, en principio, a la Torre de la Parada– se podía contemplar, hace años, en el Museo del Prado, aunque en la actualidad no está expuesto).



**RUBENS: *El banquete de Tereo* (1636–1637)**

Guisan las dos, ¡oh, gran maldad!, turbadas,  
los pedazos sangrientos, y en la mesa  
ponen, menos contentas que vengadas:  
vengarse alegre, y lo que cuesta, pesa.  
Entre frutas de agravios sazonadas  
come Tereo de sí mismo, y cesa  
el orden natural, que tanto alcanza,  
frenética de celos, la venganza.

Suspira Progne, acuérdate Tereo  
del tierno infante, y que le traigan manda,  
teniéndole delante, caso feo,  
y aun en sí mismo, en forma de vianda.  
“¿Qué dudas conocer, bárbaro ateo,  
le dice Progne, *al que en tus venas anda  
como alimento ya, de que estás lleno  
que no mata el menor tan gran veneno?*”

*Y pues víbora ha sido tu arrogancia  
y el corazón, de fieras sierpes hecho  
engéndrale otra vez de tu sustancia;  
romperá como víbora tu pecho”.*  
No dando a su dolor mayor distancia,  
de un éxtasis en lágrimas deshecho,  
Filomena salió, salió vengada:  
la cabeza del niño en vez de espada.

Suelto el cabello, abiertos más los ojos,  
el tronco de la lengua mal formando  
voz inarticulada, los despojos  
le tira al rostro y se acercó bramando.  
Tereo, ardiendo en ira, los enojos  
por las ardientes venas dilatando,  
prueba arrojar el alimento triste,  
que, como está en su esfera, se resiste.

**LOPE DE VEGA: *La Filomena* (1621)**

En *LA ANDRÓMEDA*, publicada, a continuación, en el mismo volumen que La Filomena, **Lope** vuelve a narrar la fábula de Andrómeda y Perseo (tema por el que parece sentir cierta debilidad, pues lo trata en todos los géneros: lírico, en un soneto delicioso, dramático (en su comedia Perseo) y, en forma de poema narrativo, en octavas reales, como es el caso que nos ocupa.

Empieza **Lope** contando la historia de la hermosa **Dánae**, encerrada por su padre en una torre para guardarla de las asechanzas de Júpiter. Pero este –tan aficionado a las aventuras galantes– consigue seducirla y conquistarla transformándose en *lluvia de oro*. De la unión de los amantes nace Perseo quien, tras numerosas hazañas, encuentra a Andrómeda atada a un peñasco, a punto de ser devorada por un monstruo marino. Perseo, con la promesa de hacerla su esposa, la libera y se casa con ella.

En el **Museo del Prado** podemos contemplar, al menos, dos cuadros inspirados en este mito.

- El primero es *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, pintura que **Tiziano** envió a Felipe II en 1553 (dentro de la serie que el italiano llamaba “Poesías”), formando pareja con el de *Venus y Adonis*. En el cuadro, la joven Dánae –a la que acompaña un perrillo–, aparece desnuda en el lecho, contemplando cómo cae sobre ella una lluvia de monedas, mientras su sirvienta –sorprendida y avariciosa– intenta recoger en su delantal la mayor cantidad de ellas. La blancura del cuerpo de Dánae contrasta con el cuerpo oscuro y retorcido de la sirvienta.
- El segundo cuadro: *Perseo liberando a Andrómeda*, es de **Rubens**, quien lo pintó entre 1639 y 1641 (al parecer, es el último cuadro del pintor). El lienzo ilustra el momento en el que Perseo libera a Andrómeda de sus ataduras. El amor que siente por ella lo delata la presencia de Cupido con su carcaj. Al fondo, **Rubens** representa a Pegaso, el caballo del héroe, junto al monstruo vencido. Es de notar también en este cuadro el tremendo contraste de las figuras: Andrómeda, blanca, desnuda figura –como era usual en él– inspirada en su segunda mujer, Elena Fourment), frente a Perseo, con armadura negra (donde solo la capa que lo cubre pone su nota de color –rojo– como símbolo de la pasión amorosa que siente el héroe por la ninfa).





**TIZIANO: *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (1553)**

Celos de Acrisio, aunque paternos celos,  
la hermosa Dánae sin razón tenían  
en una torre, que a los altos cielos  
la luz por todas partes defendían,  
en vez de claros cristalinos velos,  
impenetrables jaspes ofendían  
la que mayor en Berenice tiene  
el encendido amante de Climene.

Júpiter, codicioso, al viento llama  
padre de la amorosa primavera,  
porque entre a ver la nunca vista dama,  
pues solo ambiente espíritu pudiera.  
Las alas pide Céfiro a la Fama;  
llegó a la torre de una en otra esfera,  
y entró dichoso, sin hallar desvío,  
porque en naturaleza no hay vacío.

Júpiter, que del viento oyó mayores  
que la fama las gracias de la bella  
Dánae reclusa, despreciando amores,  
por los oídos comenzó a querella;  
y en nube de triformes resplandores,  
al anunciar el sol la cipria estrella,  
bañó su cama en torno, y por decoro  
de su poder comunicóse en oro.

Dicen que no fue lluvia, ni sus brazos  
doró amoroso, mas que el oro pudo  
a las guardas servir de liga y lazos,  
que ruega ciego y solicita mudo.  
Temerosa de ver de un hombre abrazos,  
vestido de oro y de piedad desnudo,  
Dánae dio voces, pero no fue oída:  
así la voz halló voz que la impida.

**LOPE DE VEGA: *La Andrómeda* (1621)**



**RUBENS : *Perseo liberando a Andrómeda* (1639)**

Aquí desnuda virgen con cadenas  
ligada al mar, Andrómeda lloraba  
tan triste , que las focas, las sirenas  
y numes escamosos lastimaba:  
bañaba todo el campo de azucenas  
aunque en rosas del rostro comenzaba  
aljófar, que, engendrado en dos estrellas,  
dio al mar coral por las mejillas bellas.

La perfección de cuerpo merecía  
no menos bella y peregrina cara,  
y la cara no menos simetría  
que la del cuerpo, tan hermosa y rara:  
piadoso, el viento del cabello hacía  
cendal a su marfil, cortina avara;  
no sé si a la pintura o al deseo;  
que era hijo de Júpiter, Perseo.

*“Estas armas que ves, mis dos hermanos,  
Mercurio y Palas, ínclita me dieron;  
estos coturnos por los aires vanos  
al reino de tu padre me trajeron;  
yo vi del mar los promontorios canos,  
y ellos mi sombra en sus espumas vieron,  
y la máquina , punto indivisible ,  
a la circunferencia incorruptible.*

*Podré, quiéralo Amor, como decía,  
morir, si no pudiera defenderte  
del fiero monstruo que la envidia envía  
a quitarme la vida con tu muerte;  
pero si fuere tal la dicha mía ,  
que pueda defender tu vida, advierte  
que has de ser mi mujer, en premio y gloria  
de amor, que aun es mayor que la victoria”.*

**LOPE DE VEGA: *La Andrómeda* (1621)**



En otro poema narrativo, *La rosa blanca* (segundo poema mitológico publicado en el volumen *La Circe con otras rimas y prosas*, en 1624) recrea **Lope**, también en octavas reales, una serie de episodios míticos vinculados a la diosa Venus, de entre los cuales seleccionamos dos fragmentos:

- El primero es el de las *Bodas de Tetis y Peleo*. Nos detalla **Lope** el momento en el que la diosa Eris arroja la *manzana de la discordia* con la inscripción *kallisti* “para la más bella”, que provocará la rivalidad de Juno, Palas y Venus.

El mismo motivo lo pinta (en 1636–37), un discípulo de Rubens, **Jacob Jordaens** (1593–1678) con claras influencias del maestro. (El lienzo estaba destinado a la Torre de la Parada, cuya decoración había encargado Felipe IV a **Rubens**, quien a su vez cedió parte del encargo a sus colaboradores en el taller). En el cuadro vemos el momento crucial de las bodas, cuando la diosa de la Discordia, Eris (alada) lanza la manzana que intentan recoger Atenea (con armadura), Hera (sentada junto a Zeus) y Afrodita (con Cupido). Delante de Eris, vemos también a Hermes con el gorro con alas.

**Jordaens** –con un estilo similar a su maestro– se interesa por la expresión de las figuras, que denotan sorpresa en su mayoría, aunque parece respirarse la disputa que se avecina en el futuro. Los colores son muy vivos, destacando también por los escorzos y por la riqueza de los detalles dentro del estilo barroco flamenco. La luz ilumina más a las diosas que provocarán el conflicto, que a los novios, que quedan en semipenumbra.

- El otro fragmento seleccionado corresponde al conocido *Juicio de Paris* (tomado por **Lope**, seguramente, de *La Iliada*, XXIV–XXV). Nuestro poeta empieza describiendo a las tres diosas que se disputan el título de “la más bella”, el soborno de Venus a Paris y la inevitable concesión de la manzana a la diosa del amor.

**Rubens** (que ya había pintado este tema en 1606), vuelve a hacerlo ahora, un año antes de su muerte (1639), con una perfección asombrosa. En el cuadro aparece Mercurio, entregando la manzana de oro a Paris y mostrándole a las tres “finalistas”. Se las reconoce por los símbolos que las acompañan: Minerva es la de la izquierda y tiene en el suelo la lechuza, el casco y el escudo; Juno está a la derecha, con su pavo real. La del centro es Venus a cuya pierna se aprieta Cupido. Como será la ganadora, aparece sobre ella otro amorcillo con la corona de la victoria. **Rubens**, una vez más, toma a su segunda esposa, Elena Fourment, como modelo de la diosa Venus.



**J. JORDAENS : *Las bodas de Tetis y Peleo* (1636/ 37)**

En estas pretensiones ocupada  
casóse la gran Tetis con Peleo,  
la boda entre los dioses celebrada,  
a que asistieron Venus e Himeneo;  
mas no siendo de nadie convidada  
(que fue delito en su soberbia feo)  
la Discordia que en gustos nunca  
[es buena  
injustamente la venganza ordena.

Una manzana de oro, a quien pudieran  
rendirse las hespérides manzanas,  
en el convite echó sin que la vieran  
que tiene el cielo estrellas por ventanas.  
Los dioses su hermosura consideran  
rubíes de Ceilán y tirias granas,  
y ven que donde más dorada viene,  
“Dése a la más hermosa”, escrito tiene.

Juno, presuntuosa la pedía,  
como reina, y de Júpiter esposa;  
Palas, por la mayor sabiduría,  
o porque fue de las batallas diosa;  
Venus, por su hermosura y gallardía,  
aunque habiendo de ser la más hermosa  
yo sé quien la tuviera más segura  
por ciencia, gracia, sangre y hermosura.

**LOPE DE VEGA: *La rosa blanca* (1624)**



### RUBENS: *El Juicio de Paris* (1638–1639)

Paris, sabiendo el celestial decreto,  
mandólas desnudar: Juno, turbada,  
fue en pura nieve de su vista objeto,  
deponiendo la túnica estrellada;  
Palas, dejando el acerado peto,  
morena se mostró, pero labrada  
en pardo mármol de Lisipo o Fidias,  
modelo al arte y a la nieve envidia.

Llegóse a Paris Venus entretanto,  
y díjole: “*Mancebo ilustre, advierte  
que si por tu favor alcanzo cuanto  
merece el estimarte y el quererte,  
y en hermosura a todas me adelanto,  
en amor te daré tan alta suerte  
que no veas mujer que no te quiera,  
por ti suspire y por quererte muera*”.

Venus, en proporción como en belleza,  
un campo de cristal con tan sutiles  
líneas de azul, que la naturaleza  
quiso que hubiese mapas de marfiles,  
enmudeció al pastor; mas la firmeza  
de su equidad, que no es para hombres  
[viles,  
le tuvo al resolver la lengua muda,  
que cada cual por sí le pone en duda.

Era Paris un mozo que tenía  
veinte años, y hermosura que en mil  
[años  
no vio la verde selva en que vivía,  
edad dispuesta a amor y amor a engaños  
oyó el soborno que otra sangre cría,  
de que tenemos tantos desengaños,  
y por Venus juzgó, poco discreto,  
pues como fue la causa, fue el efeto.

### LOPE DE VEGA: *La Rosa blanca* (1624)



El último de los Poemas narrativos mitológicos en el que vamos a detenernos es *El Laurel de Apolo* (de 1630). El poema central –que da título al volumen– viene a ser el acta de unas cortes del Parnaso, que **Lope** aprovecha para elogiar a los poetas de su tiempo.

Pero incluye también aquí un número considerable de **mitos**, que nuestro poeta elabora a su aire.



Uno de ellos es *El baño de Diana* (tomado de *Las Metamorfosis* de **Ovidio**, libro II). **Lope**, después de describir detalladamente a Diana y a sus ninfas, nos cuenta –en silvas– el momento clave, cuando la diosa manda a las ninfas desnudarse, la negativa de Calisto a hacerlo –temiendo la indignación de Diana– y el castigo que esta le aplica (al descubrir su estado) expulsándola de su séquito.

El tema había sido objeto de un lienzo de **Tiziano** con el título de *Diana y Calisto* (cuadro –arriba, en esta página– que el italiano envió a Felipe II en 1559 y que hoy se encuentra en la National Gallery, de Edimburgo). Si **Tiziano** elige el momento de máxima tensión del mito, cuando las ninfas desnudan a la fuerza a Calisto, mientras que Diana, rodeada de su corte, aparece como juez supremo, **Rubens** –quien probablemente se inspiró en el italiano y cuya pintura (1635), con el mismo título que la de **Tiziano**, podemos contemplar en el Museo del Prado– plasma justo el momento inmediatamente anterior, cuando Calisto, temerosa y recatada, intenta impedir que la desnuden para no provocar la ira de la diosa.

En otro momento de *El laurel de Apolo*, **Lope** describe –utilizando la silva como estrofa– el cortejo y compañía del dios de las artes en el Parnaso. La maestría de **Lope** se muestra sobre todo en la descripción de las **Tres Gracias**. Estas eran hijas de Zeus: Aglaya (resplandeciente), Eufrosine (gozosa) y Talía (floreciente) y estaban al servicio de Venus. Eran consideradas las diosas de las alegrías y de los festejos y se relacionaban con el amor, la belleza, la sexualidad y la fertilidad, entendidos como fuerzas generadoras de vida. En su cuadro sobre el tema (1635), **Rubens** proyecta (como solía hacer **Lope** en sus versos) recuerdos de su vida, al pintar en la figura de la derecha a su primera mujer, Isabel Brant, y en la izquierda, a la segunda, Elena Fourment (con la que se había casado cercano a los sesenta años, teniendo ella dieciséis).

El cuadro fue propiedad personal de **Rubens** pero, a su muerte, fue subastado y comprado por un representante del rey Felipe IV (por eso lo tenemos en el Prado).



RUBENS: *Diana y Calisto* (1635)

Tenía la castísima Diana  
en este tiempo sobre pura nieve  
solo el collar y las manillas de oro;  
la diferencia humana  
le daba la obediencia que le debe,  
que era divina, y era humano el coro;  
la fuente rica de tan gran tesoro  
las arenas en perlas convertía,  
las guijas en zafiros,  
y Calisto con íntimos suspiros  
la indignación de la deidad temía,  
exhalando con lágrimas el pecho;  
porque quien no le tiene satisfecho  
siempre la cara esconde:  
llamándola, responde

que está mirando atenta  
si algún sátiro viene:  
tales disculpas la vergüenza tiene.  
Diana, mal contenta  
de aquella novedad...  
mandó que Floris, Cloris y Silvana  
por fuerza le quitasen hasta el velo...

**LOPE DE VEGA:** *El baño de Diana* (incluida en *El Laurel de Apolo*, 1630)



**RUBENS:** *Las Tres Gracias* (1630–1635)

Las Gracias, que pudieran  
ser escultura de Lisipo griego,  
si blanco mármol fueran,  
vinieron luego  
en tan estrecho vínculo abrazadas  
con la flexible nieve  
de los ebúrneos brazos,  
amorosas lazadas  
que el recíproco amor al Amor debe,  
indisolubles lazos  
que el Laocón de Virgilio parecieran;  
transparentes cubrían  
los blancos velos con las fimbrias de oro  
la gracia y la belleza  
del uniforme coro  
que despacio estudió naturaleza,  
porque fuese su cándida figura  
Gerión de la hermosura,  
siendo una misma idea  
Eufrosine, Talía y Pasitea.

**LOPE DE VEGA: *El Laurel de Apolo* (1630)**



## LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS

Como apunta **Sánchez Aguilar**\*: “Lope de Vega inició su carrera como dramaturgo en un tiempo en que la cultura europea vivía cautivada por el hechizo de la mitología: las viejas fábulas de Grecia y Roma inspiraban a los poetas de todo el continente, iluminaban cuadros y tapices, revivían en las obras teatrales representadas en los colegios de religiosos y se aparecían lo mismo en las fiestas privadas de la corte que en los carnavales callejeros de Roma o de Madrid”.

Entre las décadas de 1590 y 1630, Lope se sumó a esa pasión generalizada por el mito componiendo un conjunto de más de veinte comedias mitológicas del que, por desgracia, tan solo conservamos ocho: *Adonis y Venus* (que es, cronológicamente la más temprana); *El Perseo* (o *La bella Andrómeda*); *Las mujeres sin hombres* (sobre las Amazonas); *El laberinto de Creta* (sobre Teseo y Ariadna), *El marido más firme* (recreación de la fábula de Orfeo y Eurídice); *La bella Aurora* (donde Lope trata libremente el mito de Céfalos y Procris–Floris en la obra de nuestro autor), *El vellocino de oro* (sobre Jasón y los argonautas) y *El Amor enamorado* (la última en su composición y donde Lope de Vega versiona el mito de Apolo y Dafne, junto a una historia de amor del propio Cupido).

En el **Museo del Prado** hay (o había) cuadros de pintores de la época de **Lope** que plasman los mismos temas. Es el caso de los lienzos que siguen: **Céfalo y Procris**, de **Peeter Symons** (1605–1677) y **Jasón y el vellocino de oro**, de **Erasmus Quellinus II** (1607–1678). Ambos fueron discípulos y colaboradores de **Rubens** en la decoración de la Torre de la Parada –que se llevó a cabo entre 1636 y 1638 – y era el lugar al que iban destinados los dos cuadros que vemos aquí.

-----

(\*Sánchez Aguilar. *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope*. Ed. Un. Extremadura, 2010)



**P. SYMONS : Céfalo y Procris (1636) E. QUELLINUS : Jasón y el vellocino de oro**

Aunque es la última de las comedias mitológicas que **Lope** compuso, (1632), empezamos por *El Amor enamorado*, en la que se suceden dos historias:

-La tan conocida de Apolo y Dafne, que **Lope** –siguiendo fielmente el mito de *Las Metamorfosis*, libro II- inicia con la venganza de Cupido, continúa con el enamoramiento de Febo (nombre de Apolo que prefiere Lope) al recibir la flecha de oro; el rechazo de Dafne, al ser tocada por flecha de plomo; la huida de la ninfa perseguida por el dios y su posterior transformación en laurel, árbol que, a partir de ese momento, será símbolo de Febo (Apolo).

-Una historia de amor (invención de **Lope**) del propio Cupido quien, al herirse involuntariamente con una de sus flechas, se enamora locamente de la ninfa Sirena (de ahí el título de la comedia: *El Amor enamorado*). Pero Apolo encuentra la ocasión de vengarse del dios del amor, pide ayuda a Diana y finalmente los dos hermanos recurren a su padre, Júpiter, quien legitima la unión de Sirena y Alcino (el rival de Cupido), por lo que este se queda sin su amada.

En **pintura**, el mito de Apolo y Dafne ha sido tema recurrente y son muchos los artistas –de todas las épocas y naciones– que lo han pintado, tomando, sobre todo, como inspiración, el momento de la transformación de Dafne en laurel.

En el Museo del Prado se podía contemplar, hace años, el cuadro de **Cornelis de Vos**, *Apolo persiguiendo a Dafne*, que plasma el momento en que el dios, en su persecución de la ninfa, está a punto de alcanzarla. Ésta pide ayuda a su padre, Peneo, para que lo impida y es cuando Dafne empieza a transformarse en árbol (la metamorfosis de la ninfa comienza por los brazos –donde podemos apreciar las primeras hojas del laurel en que se convierte-).

De nuevo volvemos a encontrarnos con un pintor barroco flamenco, seguidor del estilo de **Rubens**. Nacido en 1584 y muerto en 1651, **Cornelis de Vos** fue colaborador de Rubens y trabajó para él en la decoración de la Torre de la Parada (1636–1638), época en la que hay que fechar la realización de este cuadro.



**CORNELIS DE VOS: *Apolo persiguiendo a Dafne* (1636–1638)**

FEBO - ¡Detente, Dafne, un instante!  
 ¿Cómo sufres que tus pies  
 tantas espinas maltraten?  
 ¿Quieres, por dicha, cruel,  
 que, como a la hermosa madre  
 de Amor, produzca la tierra  
 nuevas rosas de tu sangre?

DAFNE - ¡Ya le veo, yo soy muerta!  
 Peneo, mi dulce padre,  
 ¡favor!

FEBO - No dirás que he sido  
 tan veloz para alcanzarte  
 como corriendo los cielos,  
 aunque eres más bella imagen,  
 que por mi eclíptica de oro  
 forman eternos diamantes.

*(Váyase DAFNE arrimando a la  
 transformación.)*

Ya no tienes dónde huir;  
 si quieres asegurarte,  
 en estos brazos te esconde.

DAFNE - Tierra, tus entrañas abre,  
 y en tu centro me sepulta.

*(Transformándose en laurel.)*

FEBO - Tente, espera; celestiales  
 dioses, ¿qué crueldad es esta?  
 ¿Un árbol queréis que abrace?  
 ¿Qué lo dudo? Ramos son  
 que del duro tronco salen,  
 alma de aquella cruel:  
 venganzas son desiguales  
 de mis ofensas, Amor.

*(DAFNE en el árbol.)*

DAFNE - ¡Ay!

### LOPE DE VEGA: *El Amor enamorado* (1632)

Nos centramos, a continuación, en *El marido más firme* (obra escrita en 1621 y publicada en 1625), en la que **Lope** recrea el mito de Orfeo y Eurídice, inspirándose, con toda seguridad, en *Las Metamorfosis*, libro X. Así lo dramatiza nuestro Fénix:

En un ambiente pastoril, se encuentran Orfeo y Eurídice, que se enamoran nada más verse. Se celebran las bodas y la felicidad de la pareja solo es enturbiada por los celos de Eurídice. Pero ella, a su vez, es acosada por Aristeo y, al huir de este es mordida por una serpiente venenosa. Orfeo la encuentra a punto de expirar. Muere Eurídice, y Orfeo, desesperado, desciende al Hades para convencer a los dioses infernales (Plutón y Proserpina) de que le devuelvan a su esposa. Estos acceden con la condición de que Orfeo vaya delante de Eurídice, sin volver la cabeza en ningún momento. Pero la impaciencia de Orfeo le hace desobedecer a los dioses, vuelve la cabeza y, en ese mismo momento, Eurídice desaparece “resuelta en viento”.

Dos pintores de su época plasmaron el mismo tema en magníficos cuadros que pertenecen al Museo del Prado. El primero es **Erasmus Quellinus** (1607–1678), discípulo de **Rubens**, con quien colaboró en la decoración de la Torre de la Parada y en cuya obra podemos ver claras influencias del maestro. En su lienzo *La muerte de Eurídice* (1636), el pintor plasma el momento en el que Orfeo descubre a una moribunda Eurídice, tras haber sido mordida en el pie por el áspid. La expresión desencajada de Eurídice y la actitud amorosa de Orfeo –con la lira abandonada a sus pies– reflejan perfectamente el dramatismo de la escena...



El segundo, que lleva por título *Orfeo y Eurídice* (1636–1637), es del maestro **Rubens** y recoge el instante en el que Orfeo abandona el Hades en compañía de su esposa. Sentados, a la derecha, están los dioses Plutón y Proserpina, esta con la mano levantada para advertir a Orfeo de que no vuelva la vista atrás antes de haber salido del Hades. La expresión insegura de Eurídice parece anticipar el fatal desenlace.



### E. QUELLINUS: *La muerte de Eurídice* (1636)

ORFEO - ¡Ay, aquí está su cuerpo,

aquí mi sol eclipsado,

y su hermosura en el cielo!

¡Eurídice!

EURÍDICE - ¿Eres mi esposo?

ORFEO - Yo soy.

Pues mi Eurídice, ¿qué es esto?

EURÍDICE – Mordióme un áspid el pie

por esas selvas huyendo ...

ORFEO - ¿Triste de mí! (...)

Vida mía, ¿quién te ha muerto?

EURÍDICE - Tus celos, esposo mío.

ORFEO - ¿Mis celos, mi bien?

EURÍDICE - Tus celos.

ORFEO - ¿Cuándo o cómo?

¡No responde!

Yo voy; pero aunque la llevo

muerta, ella me lleva a mí,

que voy en sus brazos muerto.

**LOPE DE VEGA: *El marido más firme* (1621)**



**RUBENS: *Orfeo y Eurídice* (1636–1637)**

**PROSERPINA** - Advierte las condiciones,

Orfeo , con que te doy

a tu esposa .

Que hasta que estés en los

[montes

de Tracia no has de volver,

aunque sus manos te toquen

la cabeza, a ver tu esposa ,

porque tus pies y tus voces

seguirán detrás de ti.

Si es que te atreves, disponte

a llevarla adonde vives;

que si la promesa rompes,

apenas la habrás mirado

cuando la pierdas y llores.

**ORFEO** - Gran cosa me pides, reina;

pero todas son menores

que mi amor.

**PROSERPINA** - Pues mira

aunque su voz te enamore,

no la mires.

porque si una vez la pierdes,

no haya miedo que la cobres.

**ORFEO** - ¡Ay, mi bien, por verte muero!

¡Dura condición me ponen!

*( Sale Orfeo, sin volver la cabeza, con Eurídice y ella detrás, con un velo de plata sobre el vestido) .*

**ORFEO** - Camina, Eurídice bella,

camina, señora mía;

que a mí no sé quién me guía

pues se queda atrás mi estrella.

**EURÍDICE** – Ya voy, mi querido esposo;

no temas, contigo voy.

**ORFEO** - Muriéndome voy por verte,

y no verte es vivir yo;

¿quién, como yo, caminó

entre la vida y la muerte?

**EURÍDICE** - Presto, mi vida, verás

cómo te pago esa fe,

cuando mis brazos te dé.

**ORFEO** - ¡Ay, cielos, no puedo más!

¡Vuelvo a verte, loco estoy!

**EURÍDICE** – Tente, mi bien.

**ORFEO** - No podré.

**EURÍDICE** - ¿Qué has hecho esposo?

**ORFEO** - No sé.

**EURÍDICE** - ¡Perdístemel!

**ORFEO** - ¡Muerto voy!

**LOPE DE VEGA: *El marido más firme* (1621)**

Invirtiendo el orden cronológico, dejamos para el final la primera de las comedias de asunto mitológico que **Lope** escribió. Se trata de *Adonis y Venus*, publicada en 1621, aunque su fecha de composición es anterior (entre 1597 y 1603).

Esta comedia, llamada tragedia por **Lope** y tragicomedia por un personaje al finalizar el texto, recrea –con bastante libertad por parte de Lope– el mito de Venus y Adonis, basándose en el libro X de *Las Metamorfosis* de **Ovidio**, en el que incluye (en el Acto II) el de Hipómenes y Atalanta, junto a una leve trama pastoril.

Los estudiosos han criticado la endeble estructura dramática de esta comedia y se le podría achacar también la alteración del mito que hace **Lope** al poner a un Apolo enamorado de Venus y causante –por sus celos vengativos– de la muerte de Adonis; pero, en su favor, debemos decir que **Lope** volcó aquí sus mejores galas poéticas y la cuidó con todo esmero hasta el punto de considerarla como *una de las cinco comedias que tenía por mejores*.

Elegimos varios momentos de la comedia lopesca para relacionarlos con cuadros de la época que podemos admirar (¡esta vez sí!) en el Museo del Prado:

- El primer momento es, cuando Venus, al comienzo del Acto I, está con Cupido esperando la llegada de su amado Marte. La diosa invita a su hijo a matar mariposas, pajarillos, tórtolas o liebres; pero Cupido se siente ofendido por malgastar en animales indefensos sus preciadas flechas de amor y, enojado, decide vengarse de su madre hiriéndola con una de ellas. En ese momento hace su aparición Adonis y Venus no puede evitar el efecto de la flecha de oro que le lanzó Cupido y le declara su amor.

- El cuadro para ilustrar este momento bien puede ser el que, con el título de *Venus, Adonis y Cupido*, pintó hacia 1595 el italiano **Annibale Carracci** (1560-1609) que era gran admirador de **Tiziano**. Los protagonistas de la escena se presentan en primer plano, mostrándose al fondo un paisaje boscoso. Venus, en el centro de la composición y con una postura un tanto forzada, mira -sorprendida y encantada- al bello Adonis, quien, sosteniendo en sus manos el arco y acompañado de su perro de caza, le sostiene la mirada. A la izquierda del cuadro se encuentra Cupido, que dirige su mirada al espectador con una sonrisa pícaro, señalando a su madre (concretamente

al lugar exacto donde le ha clavado la flecha, que es... en medio de los pechos) involucrándonos así -también a nosotros- en esta escena que marca el comienzo de una bella, aunque desafortunada, historia de amor.



(**Carracci** pinta aquí conjuntamente lo que en **Lope** aparece en dos escenas distintas: el lanzamiento de la flecha por Cupido y el primer encuentro de Venus y Adonis).

**ANNIBALE CARRACCI: Venus, Adonis y Cupido (1595)**



|   |   |
|---|---|
| CUPIDO - ( <i>Aparte</i> )                | ADONIS- Luego, ¿querré lo que veo?      |
| Hoy veréis si Amor es Dios.               | VENUS- Si te agrada.                    |
| Ya tiro: Venus repare                     | ADONIS- Eso es forzoso.                 |
| que aunque más mi madre sea,              | VENUS- Por tu condición lo creo.        |
| la tengo de herir de amor.                | ADONIS- Cuéntanme de amor mil males;    |
| VENUS - ¿Qué puede ver quien te vea?      | póntenme temor.                         |
| ( <i>Tira Cupido una flecha a Venus</i> ) | VENUS - Amor                            |
| ¡Ay, Dios, qué extraño dolor!             | es falso entre los mortales;            |
| ( <i>Vase Cupido</i> )                    | no se entiende ese rigor                |
| ( <i>Venus y Adonis</i> )                 | con los dioses celestiales.             |
| ADONIS – Pues, ¿quién eres?               | ADONIS – Antes la misma razón           |
| VENUS - Venus soy                         | me da a entender tu mudanza.            |
| que solo a buscarte vengo                 | VENUS – Los dioses nunca lo son.        |
| de la esfera donde estoy.                 | ADONIS-Luego, en humana esperanza       |
| ADONIS – Respeto a tu nombre tengo.       | ¿hay divina posesión?                   |
| Mil alabanzas te doy,                     | VENUS – Cuando la humana hermosura      |
| y en sacrificio, señora,                  | el cielo baja a la tierra,              |
| la voluntad que jamás                     | ¿qué posesión más segura?               |
| rendí a mujer.                            | ADONIS – Dicen que el dios de la guerra |
| VENUS - Desde agora                       | o la tiene o la procura.                |
| sabrás qué es amor, sabrás                | Pues si amas a Marte, en parte          |
| querer bien a quien te adora.             | mujer humana te veo.                    |
| ADONIS - ¿Qué es amor?                    | VENUS – Bien dices que quiero a Marte,  |
| VENUS - ¿Amor?... Deseo                   | no porque a Marte deseo,                |
| ADONIS - ¿De qué?                         | sino porque quiero a-marte ...          |
| VENUS – De lo que es hermoso.             | (...)                                   |

LOPE DE VEGA: *Adonis y Venus* (Acto I)

El segundo momento es el que más veces ha servido de inspiración a poetas y pintores. Es cuando Venus intenta detener a Adonis para que no vaya a cazar, temiendo que le suceda una terrible desgracia (Acto III en la comedia).

En el Museo del Prado podemos admirar el cuadro *Venus y Adonis* que **Tiziano** pintó sobre el tema (dentro de la serie “poesías”) y que envió al príncipe Felipe, en 1554, para formar pareja con el de *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (enviado un año antes). Por curiosidad, ponemos aquí un fragmento de la carta que **Tiziano** escribió, acompañando el envío de “Venus y Adonis”: “...y porque en la *Dánae* que ya envié a Vuestra Majestad se veía la parte delantera, he querido en esta otra poesía variar y hacerla mostrar la contraria parte para que resulte la habitación en la que han de estar, más graciosa a la vista”. En el cuadro de **Tiziano**, podemos ver a la diosa de espaldas -en una postura un tanto forzada-, intentando retener a su amado para evitar su desgraciado final. Adonis mira a Venus, como queriendo tranquilizarla, mientras sujeta a uno de sus perros, dispuesto ya a emprender la cacería. La luz incide directamente sobre la pareja protagonista. Detrás, en segundo plano, Cupido, semidormido, no interviene para nada en la escena.

Abajo, la copia que **Rubens** hizo en España (en 1630) del lienzo de **Tiziano**. La copia desgraciadamente ha desaparecido, pero nos podemos hacer una idea aproximada de cómo era gracias a esta versión pintada años más tarde (que, actualmente, se encuentra en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York).

La composición es similar pero no idéntica (como era normal en otras copias). Y es que la disposición de las figuras de **Rubens** es justo al revés que en **Tiziano**: Venus aparece de frente mientras Adonis, de espaldas, se vuelve para intentar tranquilizar a su amada. En los dos cuadros el juego de las miradas entre ambos personajes es muy interesante. En el de **Rubens**, sin embargo, Cupido interviene activamente en la escena, agarrándole una pierna a Adonis, para impedir su marcha (frente a la actitud pasiva que tiene en el cuadro de **Tiziano**).



**RUBENS: Venus y Adonis**



**TIZIANO: *Venus y Adonis* (1554)**

***(Venus, deteniendo a Adonis )***

**VENUS - ¡Detente, por vida mía,**

**Si la estimas, prenda amada!**

**ADONIS - ¡Suelta, acaba!**

**VENUS - No querría**

**que te sucediese nada.**

**ADONIS - En mi destreza confía,**

**que yo suelo al más ardiente**

**fiero jabalí, que baña**

**de sangre y de espuma el diente,**

**testigo aquesta montaña**

**atravesar el tridente (...)**

**VENUS - ¡Ay, mi bien!...**

**No solo entre los mortales**

**la envidia vive, que aún llega**

**a los dioses celestiales.**

**ADONIS - ¡Oh, cómo vienes extraña!**

**¿Ya mi valor se te olvida?**

**Deja que aquesta montaña**

**siguiendo las fieras, mida (...)**

### **LOPE DE VEGA: *Adonis y Venus* (Acto III)**

El tercer momento viene, en la comedia de **Lope**, justo a continuación del anterior. Satisfecha Venus con las razones que le ha dado Adonis, accede a dejarlo ir de caza. Pero antes lo convence para que descanse un rato, invitándolo a recostarse en su regazo. La diosa aprovecha la ocasión para decirle la causa de su temor y lo hace contándole la historia de Hipómenes y Atalanta. Pero Adonis se queda dormido.

Esta escena se corresponde con un cuadro de **Paolo Caliari**, conocido con el nombre de **Veronés** (1528–1588), que es, junto con **Tiziano** y **Tintoretto**, uno de los máximos representantes de la escuela de pintura veneciana del s. XVI. El cuadro, que –como no podía ser de otra manera– lleva por título ***Venus y Adonis***, es de 1580 y fue comprado por **Velázquez** en su segundo viaje a Italia (1649–1651), viaje que hizo precisamente con el fin de adquirir pinturas y esculturas para el rey Felipe IV.

En la pintura de **Veronés**, vemos a Adonis dormido en el regazo de Venus –en un pronunciado escorzo–, vestido con los más ricos ropajes de la Venecia del s. XV. Junto a él, Venus aparece semidesnuda, mirando atenta lo que hace Cupido, mientras acaricia y “da aire” a su amado. A la izquierda del cuadro (derecha de Venus), Cupido sujeta con fuerza uno de los perros de Adonis, intentando que no despierte a su amo para ir a la cacería en la que perderá la vida...

Se observa un notable contraste entre la figura de Venus, iluminada por los rayos de sol que se filtra entre los árboles, y el cuerpo de Adonis, dormido entre las sombras. Asimismo contrastan las vestiduras de un rojo intenso de Adonis con el cuerpo semidesnudo y blanquísimo de la diosa.



**Paolo Caliari, VERONÉS: *Venus y Adonis* (1580)**

***(Duérmese Adonis en el regazo de Venus)***

**VENUS - ¿Duermes, mis ojos? ¿Duermes?**

**Parece que le baña**

**los ojos blando eclipse**

**de sus estrellas claras.**

**Amadríades verdes**

**destas montañas altas,**

**salid a entretener**

**el bien de mi esperanza.**

**Tejed alegres coros**

**y amorosas guirnaldas**

**al nuevo amor dormido,**

**incendio de las almas.**

***(Canta mirando a su hijo Cupido)***



Rapacillo lisonjero,  
el de los ojos vendados,  
si no aciertas cuando tiras,  
¿por qué te pintan con arco?  
  
Niño que engañas el tiempo,  
un viejo de tantos años,  
¿por qué le hurtaste las alas  
pues que te vas tan despacio?

**LOPE DE VEGA: *Adonis y Venus* (Acto III)**

El último momento que recogemos de la comedia de **Lope** no puede ser otro que el de la muerte de Adonis (final de la obra). Unos pastores traen el cuerpo de Adonis al lugar donde están sus enamoradas. Al poco aparece Venus, con Cupido. La diosa, desesperada, llora su muerte y lo transforma en flor (una anémona –aunque **Lope** no lo dice).

La escena fue pintada también por **Rubens** (en 1614) y, aunque el cuadro no está en el Prado sino en el Museo de Israel, no podemos resistirnos a ponerlo aquí.



**RUBENS: *Muerte de Adonis* (1614)**

**VENUS – Dejadme ver, pastores,**

**la muerta vida de mi Adonis caro.**

**ALBANIA – Venus de los amores**

**diosa , ¿cómo a tu amor no diste amparo?**

**VENUS – Porque el hado tenía**

**dispuesta la tragedia deste día.**

**Ponedlo en este suelo.**

**¡Ay, mísera de mí! Pónganse luto**

**en mi tercero cielo**

**toda estrella de amor.**

**CUPIDO -                    ¡Qué triste fruto**

**ha dado tu esperanza!**

**Madre, quien siembra amores, viento alcanza.**

**VENUS – Bellísimo mancebo**

**envidia de los hombres, y por dicha**

**del mismo hermoso Febo,**

**bien te pronosticaba esta desdicha .**

**Mas , ¿qué voz o qué espejo,**

**a la primera edad dará consejo?**

**Mas pues que los amores**

**pocas veces nos rinden mejor fruto**

**de sus hermosas flores,**

**memoria de tu muerte y de mi luto**

**quedará desta forma.**

**Tu cuerpo en flores mi dolor transforma.**

***(Desaparece Adonis, y sale en su lugar una rama llena de flores)***

**LOPE DE VEGA: *Adonis y Venus* (Acto III)**

Pero en la comedia de **Lope** que nos ocupa, *Adonis y Venus*, el Fénix incluye también la historia de Hipómenes y Atalanta. El Acto II está todo él dedicado a este mito, que, posteriormente (en el Acto III) Venus cuenta a un Adonis dormido para prevenirlo de la posible venganza de los “falsos leones”. Asistimos así a la historia de Atalanta, bella y ágil ninfa consagrada a Diana, que, para evitar el oráculo que le predijo que el día en que se casara sería convertida en animal, decide no casarse. Pero, ante la insistencia de sus pretendientes, anunció que su esposo sería solo aquel que lograra vencerla en una carrera; por el contrario, si ella triunfaba, su oponente moriría.

Y así sucedió en numerosas ocasiones, hasta que, un día, apareció el hombre que logró derrotarla. Este apuesto joven, llamado Hipómenes, consiguió obtener la mano de Atalanta gracias a un ardid: llevaba con él tres manzanas de oro (del jardín de las Hespérides) que le había dado Venus. Cada vez que la joven iba a darle alcance en la carrera, Hipómenes dejaba caer una de las manzanas, que Atalanta se detenía a recoger hechizada por su mágica belleza. Mientras ella se distraía con cada manzana que caía, el joven logró llegar antes a la meta. Pero Hipómenes se olvidó de agradecer a Venus la ayuda prestada. Y, por si esto no bastara para provocar la ira de la diosa, un día los enamorados -incapaces de aguantar su pasión- entraron en el templo de Venus para gozar allí de su amor, profanando el santuario de la diosa, por lo que Venus, ofendida, los castigó transformándolos en leones (en el mito original no es el templo de Venus sino el de Cibeles el que profanan y los leones, condenados a tirar del carro de la diosa suprema).

-

En el Prado hay dos cuadros sobre el tema, de pintores coetáneos de **Lope**: el que vemos aquí es del pintor flamenco **Jacob Peeter Gowy** (1615-1661) discípulo y colaborador de **Rubens**. (El cuadro no está expuesto en el Museo).



GOWY : *Hipómenes y Atalanta* (1636 )

El otro cuadro (que sí podemos admirar en el Prado), con el mismo título que el de **Gowy**, es una de las mejores obras de su autor, **Guido Reni** (1575–1642), pintor italiano que gozó de enorme prestigio en su época. **Guido Reni** plasma en su *Hipómenes y Atalanta* (1618-1619) el momento crucial de la carrera, cuando Atalanta se detiene a recoger la tercera manzana, lo que le impedirá la victoria. El colorido exquisito y refinado (contrastando la oscuridad del paisaje de fondo con la blancura de las figuras –muy iluminadas– de los protagonistas); el gran dinamismo de los cuerpos, que reflejan unos elegantes movimientos, más coreográficos que deportivos; la gracia y la belleza de la composición, son las principales características que resaltan en esta pintura, considerada una de las obras maestras de nuestro Museo del Prado.



**GUIDO RENI: *Hipómenes y Atalanta* (1618–1619)**

*( Un pastor- Frondoso - le cuenta a Venus el desarrollo de la carrera)*

**FRONDOSO** - Mas , pues que te disfraza el mortal hábito

oye el suceso en este breve epílogo:

Atalanta veloz, que huyendo el tálamo

vino por estos montes siempre indómita;

la que, como has oído, fue tan áspera

a cuantos en el curso ligerísimo

pudo vencer, dio en pena muerte infélice.

**Corrió esta tarde con el bello Hipómenes;  
pero valióse de una industria el Príncipe,  
que tres manzanas, más que las Hespérides,  
que Medea guardó con arte mágica,  
le fue arrojando entre las plantas ágiles;  
con que, mientras la ninfa iba cogiéndolas,  
ganó el laurel tan digno de sus méritos (...)**

**LOPE DE VEGA: *Adonis y Venus* (Acto II)**



## UN RECORRIDO POR EL BARROCO EN EL MUSEO DEL PADRO

### LOPE DE VEGA Y LOS PINTORES DE SU ÉPOCA UNIDOS POR EL MITO EN EL MUSEO DEL PRADO



## INTRODUCCIÓN

En nuestro **recorrido por el Museo del Prado** vamos a intentar descubrir las analogías entre determinados obras de **Lope** con cuadros de **Tiziano**, **Rubens** y *otros pintores de la época*.

Estudiosos de la obra del Fénix, sostienen que **Lope** admiraba el cuadro *Venus y Adonis*, de **Tiziano**, que **lo utilizó** como fuente de inspiración para su obra teatral *Adonis y Venus*. Pero no olvidemos que **Lope** era *gran conocedor de la pintura italiana* y también que **Rubens**, en su segundo viaje a España (1628-29), copió prácticamente todos los cuadros de **Tiziano**. En esos años fue cuando **Lope** conoció al flamenco y quedó fascinado por su arte. ¿No pudo haberse inspirado el Fénix en algún lienzo de los artistas italianos y del genial **Rubens**?

Nuestra visita, con el título *“Lope de Vega y los pintores de su época, unidos por el mito en el Museo del Prado”*, empezará así, con las pinturas de los “maestros italianos” a los que tanto admiraban **Lope** y **Rubens**. En primer lugar, **Tiziano**. Veremos primero “el sol” y luego las “estrellas” que no pudieron sustraerse a su influjo: **Veronés** (1528-1588), figura central del Manierismo veneciano; **Annibale Carracci** (1560-1609), perteneciente a la corriente del Clasicismo romano-boloñés, **Guido Reni** (1575-1642), seguidor del estilo implantado en Bolonia por los **Carracci**.

Pasaremos luego a contemplar algunas de las obras maestras del genial **Rubens** y terminaremos con **Velázquez** (1599–1660), máximo exponente de la *pintura barroca española*, maestro de la pintura universal y último eslabón de esta tradición estética en la que tan admirablemente se funden Poesía, Pintura y Mitología.

Pese a nuestro empeño por demostrarlo, salvo la evidencia de que todos ellos – artistas del pincel y de la pluma– se inspiraron en las mismas fuentes (preferentemente *Las Metamorfosis* de **Ovidio**) y los casos puntuales constatados por los estudiosos de **Lope de Vega**, no podemos probar que haya habido influencias mutuas entre **Lope** y estos magníficos pintores pero las concomitancias entre las obras del Fénix y los cuadros seleccionados, os van a sorprender. No en vano fue el propio **Lope** quien dijo que *“el poeta (es) pintor de los oídos y el pintor, poeta de los ojos”*.

## RELACIÓN DE CUADROS QUE VEREMOS EN EL RECORRIDO

- TIZIANO: *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (Sala 44)
- TIZIANO: *Venus y Adonis* (Sala 44)
- CARRACCI: *Venus, Adonis y Cupido* (Sala 26)
- VERONÉS: *Venus y Adonis* (Sala 26)
- GUIDO RENI: *Hipómenes y Atalanta* (Sala 26)
- RUBENS: *El Juicio de París* (Sala 16 B)
- RUBENS: *El Juicio de París* (Sala 29)
- RUBENS: *Las Tres Gracias* (Sala 29)
- RUBENS: *Diana y Calisto* (Sala 29)
- RUBENS: *El rapto de Ganimedes* (Sala 29)
- RUBENS: *El rapto de Europa* (Sala 29)
- RUBENS: *Mercurio y Argos* (Sala 15 A)
- VELÁZQUEZ: *Mercurio y Argos* (Sala 15 A)
- VELÁZQUEZ: *Las Hilanderas* (Sala 15 A)





## DÁNAE Y LA LLUVIA DE ORO

En *Las Metamorfosis* (Libro I), **Ovidio** (s. I. a. C.) solo alude a este mito, cuando dice que Acrisio le niega a Perseo la entrada en los muros de la ciudad argólica *“porque no cree que sea de estirpe divina; porque tampoco creía que fuese hijo de Júpiter aquel Perseo a quien concibiera Dánae de la áurea lluvia”*.

El mito de Dánae y la lluvia de oro es narrado de forma más completa por **Apolodoro** (s. II a. C.), en su *Biblioteca mitológica*. Cuenta el autor cómo, temeroso Acrisio del oráculo que le pronosticaba que *“de su hija nacería un niño que le daría muerte... construyó bajo tierra una cámara de bronce y allí guardó a Dánae... Pero Zeus se transformó en lluvia de oro y, deslizándose hasta el seno de Dánae a través del techo, se unió a ella”*.

No se sabe bien cuál de estas fuentes utilizó **Tiziano** para el cuadro del Museo del Prado *Dánae recibiendo la lluvia de oro* -1ª pintura de la serie “Poesías” realizada por el veneciano entre 1551 y 52 y enviada al príncipe Felipe en 1553 (parece ser que el



príncipe pidió a **Tiziano** que retratara en la figura de la diosa a su amada de aquellos años, Isabel Osorio). En el lienzo se ve cómo Júpiter –transformado en lluvia de oro– entra en la torre y fecunda a una desnuda y sensual Dánae (nombre que significa “sedienta”) mientras una vieja criada trata de recoger en su delantal las preciadas monedas. (El cuadro fue considerado “lascivo” por Carlos III).

**Lope de Vega** –gran admirador de la obra de **Tiziano**– alude claramente a esta pintura en *La Circe*, poema narrativo publicado en 1624. Cuando Ulises llega al palacio de la maga, el poeta nos describe los cuadros con fábulas míticas que lo adornan, entre ellos el de Dánae: *Valiente cuadro, abriéndose los cielos / la lluvia de oro espléndida enseñaba, / que a pesar de cuidados y desvelos / entró donde jamás de amor la aljaba.*

No es, pues, de extrañar que –unos años antes– se hubiera inspirado también en el cuadro del veneciano para su poema narrativo, en octavas reales, *La Andrómeda* (1621). Si bien el núcleo central del poema narra las aventuras de Perseo y la liberación de la desdichada Andrómeda, el Fénix empieza contando el origen de Perseo, por lo que se remonta al momento en el que Dánae –encerrada por su padre Acrisio en la torre– es seducida por Júpiter, metamorfoseado en lluvia de oro.

Celos de Acrisio, aunque paternos celos  
la hermosa Dánae sin razón tenían  
en una torre, que a los altos cielos  
la luz por todas partes defendían,  
en vez de claros cristalinos velos,  
impenetrables jaspes ofendían

la que mayor en Berenice tiene  
el encendido amante de Climene.  
Júpiter, que del viento oyó mayores  
que la fama las gracias de la bella.  
Dánae reclusa, despreciando amores  
por los oídos comenzó a querella;  
y en nube de triformes resplandores  
al anunciar el sol la cipria estrella,  
bañó su cama en torno, y por decoro  
de su poder comunicóse en oro.  
Dicen que no fue lluvia, ni sus brazos  
doró amoroso, mas que el oro pudo  
a las guardas servir de liga y lazos  
que ruega ciego y solicita mudo (...)

## VENUS Y ADONIS

---

En *Las Metamorfosis* (libro X), **Ovidio** relata este mito pero en ningún momento cuenta que Venus se empeñe, por la fuerza, en retener a Adonis. Solo dice que *le aconseja temer a las fieras, deseosa de que su consejo le sirva de algo*. “*Sé fuerte – dice– contra los que de ti huyan. No quieras, oh joven, ser temerario con peligro para mi dicha; no ataques a aquellos animales a los que la naturaleza dio armas, no sea que tu gloria me cueste demasiado. Ni tu edad, ni tu belleza, ni todo lo que ha conmovido a Venus conmoverá a los leones ni a los puercos erizados de sedas (...). Los jabalíes llevan el rayo en sus corvos colmillos; los rojizos leones son muy coléricos y atacantes: raza para mí odiosa*”.

Sin lugar a dudas, **Tiziano** se basó en **Ovidio** para su cuadro *Venus y Adonis* (segundo lienzo de la serie **Poesías**, que fue pintado en 1553 y enviado al príncipe Felipe en 1554 para que formara pareja con el de Dánae). El pintor elige el momento en el que Adonis se dispone a partir de caza, pero Venus –tal vez presintiendo el destino que le aguarda– trata de impedir la marcha de su amado. El joven mira a la diosa con ternura pero con determinación, mientras sujeta a sus perros. En el cielo, nubes tormentosas dejan filtrar unos rayos de sol, que apuntan a un lugar del bosque. Es **Tiziano** el primero que pinta la escena del “impedimento” de Venus, su violento intento de retener al amado. Parece ser que el pintor representó en el rubio Adonis al príncipe Felipe, y en Venus, a su gran amor juvenil, Isabel Osorio.

El cuadro fue admirado por todos los artistas pero considerado “impúdico” por Carlos III, debido al atrevido desnudo de la diosa.

En cuanto a **Lope de Vega**, son varios los estudiosos de su obra (Frederick. A. de Armas, Sánchez Aguilar...) que sostienen –sin lugar a dudas– que el Fénix conocía el cuadro de **Tiziano** y lo utilizó como fuente de inspiración para su obra **Adonis y Venus**, primera a la que el Fénix dio el nombre de “tragedia”. Y así parece ser, pues siguiendo al pintor veneciano, encontramos en el Acto III, una escena similar a la del cuadro, en la que Venus intenta retener a su amado. Los rayos de sol que apuntan a una zona del bosque podrían representar a Apolo, a quien **Lope** hace ser –por celos– el causante de la muerte de Adonis.

*(Venus, deteniendo a Adonis)*

VENUS - ¡Detente, por vida mía,  
si la estimas, prenda amada!.

ADONIS - ¡Suelta, acaba!

VENUS - No querría  
que te sucediese nada.

ADONIS – En mi destreza confía;  
que yo suelo al más ardiente,  
fiero. jabalí que baña  
de sangre y de espuma el diente  
atravesar el tridente (...).



## VENUS, ADONIS Y CUPIDO

Los hechos que veremos en el cuadro que nos ocupa son –en el desarrollo del mito– anteriores a los reflejados por **Tiziano** en el lienzo arriba comentado. Pero tanto **Tiziano** como **Carracci** (y también **Veronés**) utilizan como fuente de inspiración **Las Metamorfosis** de **Ovidio** (Libro X), si bien hay algunos cambios que vamos a analizar.

Se trata, en este caso, del primer encuentro de Venus y Adonis y la razón por la que se produce el **enamoramiento** de ambos. **Ovidio** cuenta que estando Venus con Cupido, “...al besar a la diosa su hijo, el diosecillo que lleva aljaba, le ha rozado el pecho, sin darse cuenta, con el extremo de una flecha que sobresalía; Venus, sintiéndose herida, ha apartado a su hijo de un empujón; pero la llaga era más honda de lo que parecía...”. No nos dice nada del encuentro con Adonis, solo que, a partir de este momento, “cautivada por la hermosura del varón... le retiene, le acompaña a todas partes y acostumbraba a solazarse siempre en las umbrías y a aumentar su hermosura arreglándose (...).



En el cuadro “**Venus, Adonis y Cupido**”, pintado hacia 1590 por el boloñés **Annibale Carracci** (uno de los seguidores de **Tiziano**), se recoge este episodio, con notables diferencias. En el lienzo se ve cómo Cupido – mirando pícaramente al espectador– señala con el dedo el pecho de su madre –en el que le ha clavado la flecha. (No parece, pues, que haya sido “sin darse cuenta”, sino intencionadamente). Incapaz de resistirse a la flecha del amor, Venus –

en una postura un tanto forzada– mira con pasión a Adonis, que aparece por casualidad en ese momento, sosteniendo en una mano el arco y acompañado de uno de sus perros. (Cuadro “lascivo” para Carlos III) .

**Lope de Vega** (aunque no es probable que conociera este cuadro, que llegó a España en 1664, adquirido por Felipe IV), en su comedia **Adonis y Venus** (publicada en 1621), está más en la línea de **Carracci** que de **Ovidio**. Así, en el Acto I, Cupido – irritado con su madre, quien (mientras espera a Marte) trata de alejarlo de su lado incitándole a

disparar sus flechas a mariposas, palomas y otros pajarillos indefensos, decide vengarse de ella clavándole uno de sus dardos (“Ya tiro; *Venus repare; / que aunque más mi madre sea, / la tengo de herir de amor*”). Aparece, entonces, casualmente Adonis y la diosa, “herida” por la flecha de Cupido, termina declarándose al hermoso mancebo, que tan pronto le ha hecho olvidar a su anterior amante: “Desde agora / sabrás qué es amor, sabrás / querer bien a quien te adora” (...). Y, al extrañarse Adonis de su súbita mudanza, Venus confiesa: “Bien dices que quiero a Marte no porque a Marte deseo, sino porque quiero a-marte” (...)



El tercer momento de la historia de Venus y Adonis es cuando deciden hacer un alto para descansar. En **Las Metamorfosis**, después de decirle Venus a Adonis que los leones son, para ella, una raza odiosa, este, intrigado, le pregunta el porqué. La diosa, entonces, le responde: “Voy a decírtelo; escucha el relato de una antigua culpa y del maravilloso portento que se le siguió. Pero esta insólita ocupación me tiene ya cansada y he aquí que ese álamo nos atrae con su oportuna sombra y el césped nos da un lecho; siento ganas de tumbarme aquí y descansar contigo. Echóse, oprimiendo a la vez la hierba y el cuerpo de su amante; y, reclinando la cabeza con el rostro hacia arriba en el seno del joven, cuéntale así, entremezclando a las palabras los besos”. (El cuadro de **Poussin** –arriba-, de 1624, es el que mejor plasmaría este momento).





En el Prado, reconocemos esta escena –con algún cambio– en el cuadro *Venus y Adonis*, de **Paolo Cagliari, el Veronés**, quien fue –después de **Tiziano**– el más importante pintor veneciano de mitología del s. XVI. Felipe II le hizo varios encargos pero el cuadro, pintado hacia 1580, no llegó a España hasta 1651 (cuando **Velázquez** lo adquirió para la colección de Felipe IV). **Veronés** se inspira –sin lugar a dudas– en **Ovidio**; pero resulta curioso que cambie la postura de los protagonistas.

Aquí es Adonis el que se recuesta en el regazo de la diosa. Esta mira con pesadumbre a Cupido, quien trata de sujetar a uno de los perros de Adonis, para que no despierte a su amo.

**Lope de Vega** se basó –sin duda– en **Ovidio** pero hay que pensar en la posibilidad de que tuviera alguna noticia del cuadro de **Veronés**; de otra manera, no se explica que él también –al igual que el pintor– ponga a Adonis recostado en Venus (Acto III).

VENUS – Y entre tanto, mi señor,  
te contaré por mi gusto  
la ocasión deste temor.  
ADONIS – Ya te obedezco  
y aquí me siento.  
VENUS – Espera, que a ti  
que te sirva es justa cosa  
el regazo de una diosa (...)

*(Siéntase Venus y pónese Adonis en su regazo, recostado)*

## HIPÓMENES Y ATALANTA

El relato que Venus le cuenta a Adonis para que este comprenda por qué odia a los leones, es la historia de Atalanta e Hipómenes. En *Las Metamorfosis* (Libro X) **Ovidio** empieza contando cómo el oráculo advierte a la joven: “No, Atalanta, en modo alguno necesitas esposo; huye del trato marital; aunque, a pesar de todo, no escaparás a él y, sin dejar de vivir, dejarás de ser tú misma”. Luego, cómo ella, acosada por la turba de pretendientes, los pone en fuga con la condición de que solo se desposará con quien la venza en la carrera; el que no lo consiga, morirá. Y así sucede con muchos admiradores, hasta que Hipómenes decide participar invocando la ayuda de Venus, quien le proporciona el ardid de las tres manzanas de oro. “Hipomenes jadeaba con sus labios secos, y la meta aún quedaba lejos. Entonces, por fin, el descendiente de Neptuno arrojó uno de los tres frutos del árbol. La joven se detuvo asombrada y, sintiéndose atraída por la brillante poma, desvíase en su carrera y se agacha a coger aquel oro que va rodando. Hipómenes la adelanta; los espectadores hacen resonar el recinto con sus aplausos. Aprieta Atalanta a correr para recuperar el tiempo que ha perdido al detenerse y de nuevo deja al joven a su espalda; y una vez más, detenida por el lanzamiento de la segunda fruta ...” (El mito termina con la venganza de Venus que, ante la ingratitud de Hipómenes, inculca en los amantes una pasión irrefrenable que les hace entrar en el templo de Cibeles, donde se unen amorosamente provocando la ira de la Madre de los dioses, que los transforma en leones para que tiren de su carro).



El momento que el pintor boloñés **Guido Reni** plasma en su cuadro *Hipómenes y Atalanta* es precisamente cuando Hipómenes acaba de lanzar la segunda manzana y Atalanta se desvía de la carrera para recogerla. (Tiene ya una manzana pero no puede resistirse a la otra. Hipómenes aún guarda en su mano izquierda la tercera, con la que ganará la carrera). Pintado hacia 1618-19, el cuadro –una de las obras maestras del Prado– no

llegó a España hasta 1664, año en que fue adquirido por el conde de Peñaranda para el rey **Felipe IV**. (Está claro que **Lope de Vega**, muerto en 1635, no pudo contemplarlo –al menos aquí–, aunque pudo tener noticias del mismo).

En la comedia de **Lope** (Acto III), Venus le cuenta a Adonis (recostado en su regazo) esta historia de amor que acabará trágicamente con la transformación de los amantes en leones (en la obra del Fénix, por profanar el templo de Venus). Pero es en el Acto II donde el poeta dramatiza el mito de Hipómenes y Atalanta en su totalidad. Y es el pastor Frondoso quien le cuenta a Venus el desarrollo de la carrera:



*Corrió esta tarde con el bello Hipómenes ;  
pero valióse de una industria el Príncipe,  
que tres manzanas , más que las Hespérides,  
que Medea guardó con arte mágica ,  
le fue arrojando entre las plantas ágiles ;  
con que , mientras la ninfa iba cogiéndolas,  
ganó el laurel tan digno de sus méritos (...)*

## EL JUICIO DE PARIS

---

Varios son los autores clásicos que refieren esta historia. Es mencionada con indiferencia por **Homero** (*Ilíada*, XXIV). Con más detalle la encontramos en la *Biblioteca mitológica*, de **Apolodoro**; los *Diálogos de los dioses*, de **Luciano de Samosata** (en clave irónica); **Apuleyo**: *El asno de oro* (Cap.X) y **Ovidio** (*Heroidas*, XVI).

**Apolodoro** cuenta cómo Zeus ordena a Hermes que conduzca a las diosas a presencia de Alejandro (Paris) para que sean juzgadas por este y ellas le prometen dones. En la obra de **Luciano**, la historia –con un tono humorístico- se desarrolla en diálogos.

HERMES.- ¡Es que no son mujeres, Paris! Estás viendo a Hera, a Atenea y a Afrodita, y yo soy Hermes, enviado por Zeus. No temas: Zeus te ordena que seas el juez de la belleza de estas diosas. El premio de la competición lo conocerás si lees la inscripción de esta manzana.

PARIS.- La más hermosa, dice, debe recibirla (...). Quiero verlas desnudas (.. ).

En las *Heroidas* XVI –Carta de Paris a Helena-, escribe Paris a su amada: “Cuando te vi, me quedé estupefacto y sentí, atónito, que lo más íntimo de mi corazón ardía con emociones desconocidas. Tenía un rostro semejante, por lo que recuerdo, Citerea, cuando vino a mi Juicio (...) Te he preferido a los reinos que en otro tiempo me prometió, muy grandes, la esposa y hermana de Júpiter; y, con el fin de poder rodear

*mis brazos a tu cuello, desprecié el valor guerrero, al ofrecérmelo Palas. Y no me pesa ni me parecerá jamás que elegí neciamente” (...)*

No sabemos en cuál de estas fuentes se inspiró **Rubens**, quien pintó hasta seis versiones de este mito. Una de las primeras es esta –realizada en Italia hacia 1606– que se encuentra también en el Prado. En el lienzo, Mercurio (desnudo, erguido, en pose heroica) y París (sentado, de espaldas al espectador) miran atentamente a las diosas que se están desnudando con ayuda de unos erotes. Pero es Venus, en el centro del cuadro, con manto rojo, quien acapara la atención de París que parece estar reflexionando con el premio aún en las manos.

En el soneto XIII “*Lo que hiciera Paris si viera a Juana*” de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, (1634) **Lope de Vega** parece inspirarse – por su tono satírico– en **Luciano de Samosata**, pero es posible también que conociera el cuadro de **Rubens**. La intención de **Lope** es parodiar el petrarquismo y también la mitología. Y lo hace poniendo al lado de las excelsas diosas que se disputan el título de “la más bella”, a una mujer vulgar, Juana (¿su segunda mujer, Juana Guardo?, ¿una lavandera?), que no solo podría rivalizar con las tres divinas sino que conseguiría arrebatárles el tan ansiado título.



Como si fuera cándida escultura  
 en lustroso marfil de Bonarrota,  
 a Paris pide Venus en pelota  
 la debida manzana a su hermosura.  
 En perspectiva Palas su figura  
 muestra por más honesta, más remota;  
 Juno sus altos méritos acota  
 en parte de la selva más oscura;  
 pero el pastor a Venus la manzana  
 de oro le rinde, más galán que honesto,  
 aunque saliera su esperanza vana.  
 Pues cuarta diosa en el disorde puesto  
 no solo a ti te diera, hermosa Juana,  
 una manzana, pero todo un cesto.



La última versión de *El Juicio de Paris* –una de las obras maestras del Museo del Prado –fue realizada por **Rubens** entre 1638 y 1639, por encargo del cardenal-infante don Fernando (gobernador de los Países Bajos) para su hermano Felipe IV. Se cuenta que en una carta enviada al rey, en febrero de 1639, el infante le dice que el cuadro ya está terminado: *«Es de lo mejor de su arte, pero las diosas están demasiado desnudas, y dicen que la figura de Venus es retrato de su mujer»* (la 2ª esposa del pintor, Elena Fourment con la que se casó cuatro años después de fallecer la primera -Isabella Brandt- cuando Rubens tenía 57 años y Elena, 16).

El maestro recoge el momento en el que Mercurio le muestra a Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, la manzana que deberá entregar como premio a la diosa más bella. Las tres habían intentado previamente comprar la decisión del joven príncipe con diferentes ofrecimientos: Juno, todo el poder que pudiera desear; Palas, la sabiduría y la victoria en todas las batallas; Venus, el amor de la mujer más bella del mundo, Elena, esposa del rey de Esparta, Menelao. Pero antes de decidir, Paris les pide que se desnuden y así es como las está contemplando él y también el espectador: de izquierda a derecha, **Palas Atenea** (Minerva), con sus armas en el suelo y la lechuza; **Afrodita** (Venus), acompañada de Cupido, y **Hera** (Juno) con su pavo real. Sobre ellas se sitúa un amorcillo que corona a Venus, anticipando la elección del joven –que en el cuadro la mira “embobado”.

Colocado en el Palacio del Buen Retiro, el cuadro fue muy admirado en el s. XVII, pero en el XVIII, Carlos III lo consideró “impúdico” y a punto estuvo de quemarlo.

**Lope de Vega** incluye *El Juicio de Paris* entre los episodios míticos relacionados con Venus que aparecen en el Poema narrativo *La Rosa blanca*, de 1624. (Es evidente que **Lope** –admirador de **Rubens**– no pudo conocer el cuadro de 1638). También recurre a este mito para expresar –humorísticamente– su admiración a Juana, en un **Soneto** incluido en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634). En *La Rosa blanca*, **Lope** dedica una octava completa a Venus, que –como en el cuadro– ha cautivado a Paris:

*Paris, sabiendo el celestial decreto,  
mandólas desnudar: Juno, turbada,  
fue en pura nieve de su vista objeto  
deponiendo la túnica estrellada.  
Palas, dejando el acerado peto,  
morena se mostró, pero labrada  
en pardo mármol de Lisipo o Fidias,  
modelo al arte y a la nieve envidia.  
Venus, en proporción como en belleza,  
un campo de cristal con tan sutiles  
líneas de azul, que la naturaleza  
quiso que hubiese mapas de marfiles,  
enmudeció al pastor; mas la firmeza  
de su equidad, que no es para hombres viles,  
le tuvo al resolver la lengua muda,  
que cada cual por sí le pone en duda.*



## LAS TRES GRACIAS

En la mitología griega, las **Cárites** o **Gracias** (en griego Χάριτες, en latín *Gratiae*) habitaban en el Olimpo junto a las Musas y eran las diosas del encanto, la belleza, la alegría, la creatividad humana y la fertilidad. Aparecen en **Homero** (*Ilíada*, XIV), aunque su número no es claro, pero ya las vemos otorgando el don que tienen y formando parte del séquito de Afrodita. **Hesíodo** (*Teogonía*) dice que son hijas de Zeus y una Oceánide, elogia sus encantos y les da número (3) y nombre. “*Eurínome, hija de Océano, de muy agradable aspecto, le dio las Tres Gracias, de hermosas mejillas: Aglaya, Eufrosine y la encantadora Thalía (...)*”.

A principios del helenismo (100 a.C.), un artista anónimo genial –escultor o pintor– concibió una fórmula que se convirtió en canon: la que muestra a las tres figuras formando un grupo en el que una da la espalda al espectador y las otras se muestran de cara, todas ellas con las manos enlazadas.

**Séneca** en *De beneficiis* (I) se pregunta sobre esta descripción iconográfica: “¿Por qué las Gracias son tres, por qué son hermanas, por qué están asidas de las manos y por qué se las pinta risueñas, jóvenes y vírgenes, con la vestidura suelta y transparente?”.

Inspirándose –bien en los textos o en la representación artística (escultura y/o pintura) que arranca de la Antigüedad clásica–, **Rubens** pinta hacia 1635 su obra más famosa: “**Las Tres Gracias**”. La composición respeta el modelo clásico que representa a las Gracias completamente desnudas y reunidas, pero cambia la relación entre las tres figuras que están conectadas entre sí a través de los brazos, el velo transparente que las cubre, y sus miradas, es decir, psicológicamente, dando así nueva unidad al grupo. La disposición de las



Gracias forma un triángulo, estando la de enmedio de espaldas, con la cabeza vuelta y apoyada en sus compañeras. El pintor cambia también el canon de belleza, empleando el típico de sus pinturas, con mujeres entradas en carnes pero proporcionadas, elegantes, aunque con formas más ampulosas. Y, como era usual en él, pinta en la figura de la derecha a su primera mujer, Isabel Brandt, y en la izquierda, a la segunda, Elena Fourment. El cuadro fue adquirido por un representante de Felipe IV entre los bienes del pintor, subastados tras su fallecimiento –el 30 de mayo de 1640– pasando a decorar alguna de las salas del Alcázar de Madrid. Carlos III (¡cómo no!) lo consideró “lascivo”.

**Lope de Vega** (que murió en agosto de 1635) no pudo llegar a conocer el cuadro de **Rubens** pero, “alma gemela” del pintor flamenco, había compuesto, cinco años antes, una espléndida silva que incluyó en *El Laurel de Apolo* (1630) y su descripción de las Gracias bien podría competir con la magnífica pintura. (Nótese que **Lope** cambia el nombre de Aglaya por Pasitea).

*Las Gracias, que pudieran  
ser escultura de Lisipo griego,  
si blanco mármol fueran,  
triángulo de amor, vinieron luego  
en tan estrecho vínculo abrazadas  
con la flexible nieve  
que el Laocón de Virgilio parecían;  
de los ebúrneos brazos (...),  
transparentes cubrían  
los blancos velos con las fimbrias de oro  
la gracia y la belleza  
del uniforme coro  
que despacio estudió naturaleza,  
porque fuese su cándida figura  
Gerión de la hermosura,  
siendo una misma idea  
Eufrosine, Talía y Pasitea.*

## DIANA Y CALISTO

---

El mito es narrado con todo detalle por **Ovidio** en *Las Metamorfosis* (Libro II). Nos cuenta el poeta latino cómo Júpiter consigue seducir a Calisto (habiendo adoptado la faz y el atuendo de Diana para acercarse a ella). Una vez descubierta su verdadera identidad, Calisto se resiste en vano y el dios logra sus propósitos. Nueve meses después, llegando Diana a una fresca arboleda de donde salía un arroyuelo, decide bañarse en él e invita a sus ninfas. “*Estamos –dijo– lejos de cualquier censor; desnudémonos y bañemos en estas linfas nuestros cuerpos*”. (Calisto) *se ha puesto ruborosa, quítanse todas los vestidos; tan solo una busca pretextos para demorarlo. Mientras así duda, despójánla de sus vestes, quitadas las cuales, junto con su cuerpo queda al desnudo su crimen. Aturdida, intenta taparse el vientre con las manos. “Marcha lejos de aquí –dícele la diosa– y no contamines las fuentes sagradas*”. De tal modo la ordena que se separe de su compañía. (El mito acaba con la venganza de Juno que –una vez que Calisto ha tenido a su hijo Arcas– la transforma en osa, aunque conservando su antiguo entendimiento. Quince años después, yendo Arcas de caza, se encuentra con su madre y –como desconoce su origen– se prepara para dispararle una de sus flechas. Pero Júpiter impide el cruel parricidio arrebatando a los dos y colocándolos en el cielo convertidos en dos constelaciones vecinas: la Osa mayor y la Osa menor).

Este momento de tensión –cuando la ninfa Calisto se resiste a desnudarse para no delatar su embarazo ante Diana– es el que plasma **Rubens** en dos cuadros. En el primero (1628-29) -copia fidelísima del *Diana y Calisto* de **Tiziano** (que este envió a Felipe II en 1559)- las ninfas desnudan a la fuerza a Calisto. En el segundo, pintado por **Rubens** hacia 1635, vemos el momento en el que Diana acaba de descubrir el embarazo de la ninfa y le ordena abandonar su séquito. (**Rubens** vuelve a elegir como modelo para Calisto a su segunda esposa, Elena).

**Lope de Vega** (que conoció con toda seguridad el cuadro de **Tiziano** y probablemente la **copia de Rubens**), nos cuenta en silvas este episodio en *El baño de Diana* (incluido en *El Laurel de Apolo*, 1630). En sus versos, se ve claro paralelismo con los cuadros del pintor flamenco.

*... y Calisto con íntimos suspiros  
la indignación de la deidad temía,  
exhalando con lágrimas el pecho;  
porque quien no le tiene satisfecho  
siempre la cara esconde (...)  
Diana, mal contenta  
de aquella novedad...  
mandó que Floris, Cloris y Silvana  
por fuerza le quitasen hasta el velo (...)*



## EL RAPTO DE GANIMEDES

Ganimedes era "el más bello de los mortales", príncipe de la familia real de Troya y descendiente de Dárdano. Pastoreaba con su rebaño sobre una montaña, cerca de Troya, cuando Zeus lo vio y se enamoró apasionadamente de él. El dios se transformó entonces en águila y se lo llevó por los aires hasta el Olimpo, donde le convirtió en copero de los dioses. Así cuenta **Ovidio** su historia en *Las Metamorfosis* (libro X): “*Tiempo hubo en que el soberano de los dioses se abrasó de pasión por el frigio Ganimedes y encontró algo que Júpiter deseó que fuera algo más de lo que era. No se dignó en transformarse en ningún pájaro sino en aquel que podría llevar sus rayos. Sin tardanza, batiendo los aires con engañadoras alas, arrebató al nieto de Ilo, y todavía hoy es quien sirve la copa a Júpiter y le administra el néctar a despecho de Juno*”.



Son muchos los pintores europeos del Renacimiento y del Barroco que plasmaron “El rapto de Ganimedes” en sus lienzos. Entre ellos, **Correggio** (en 1531), **A. Carracci** (en 1589) y **Rubens**, que lo hizo, al menos, en dos ocasiones: la primera, en 1611-12; la segunda (que podemos admirar en el Prado) pintada hacia 1636-37, por encargo de Felipe IV con destino a la Torre de la Parada. La escena que pinta **Rubens** está cargada de dramatismo, intensidad y violencia, por cuanto nos muestra el momento culminante del rapto. Júpiter –convertido en águila poderosa– se lleva por los aires a un joven Ganimedes, que muestra en su gesto la sorpresa, la impotencia y la angustia que le invaden, mientras intenta inútilmente zafarse de las garras del águila.

Seguramente **Lope de Vega** había visto algunas versiones pictóricas de este mito (no la última de **Rubens**, hecha después de la muerte del Fénix). Lo cierto es que, en el Canto V de la **Jerusalén conquistada** (poema épico publicado en 1609), al describir las pinturas que adornan el palacio de Conrado, **Lope** hace alusión expresa a un cuadro del rapto de Ganimedes. El poeta describe al joven, lloroso, con el manto al aire, raptado por el águila... Pero también hay un lebel con el hocico alzado. Parece estar describiendo el cuadro de **Correggio** (¿lo habría visto Lope?) Y, si no

fue la pintura del italiano, no cabe duda de que sí conocía la copia del mismo que, por encargo real, hizo en 1604 **Eugenio Cajés** -uno de los grandes amigos de **Lope de Vega**, que sería pintor oficial de Felipe III-. El cuadro forma parte de la colección del Museo del Prado –aunque no está expuesto–.

*Ganymedes lloroso, dando el rico  
manto a los aires, otro cuadro honraba,  
por el lebel, que con alzado hocico  
el águila ladrando amenazaba (...);*





## EL RAPTO DE EUROPA

Es **Ovidio** quien relata este mito en *Las Metamorfosis* (Libro II). Prendado de la princesa fenicia Europa, el dios supremo, Zeus (Júpiter) se transformó en un toro blanco y se mezcló con las reses que tenía el padre de la muchacha, Agenor. Mientras Europa y sus compañeras recogían flores cerca de la playa, ella vio al toro y –maravillada de su belleza– se acerca a él, le alarga flores, y, al notar su mansedumbre, se atreve a tomar asiento en su lomo. *“Entonces, el dios, dejando el seco terreno de la orilla, marca primero las falsas huellas de sus pies en el agua; enseguida se va adentrando más y por fin lleva ya su presa por en medio de la llanura del ponto... Espantada, la joven vuelve su vista hacia la costa de donde él la había raptado y que va quedando lejos, con su mano derecha se agarra a un cuerno, la otra la lleva sobre la grupa; sus vestiduras ondean trémulas al soplo de la brisa”*.

El gran **Tiziano** se inspiró en el momento final de tensión y dramatismo del mito ovidiano, para pintar (entre 1559 y 1562) su lienzo *El rapto de Europa* (último cuadro



de la serie **Poesías**, que envió a Felipe II en 1562). La violencia del rapto ha sido remarcada por el maestro, al situar al toro y a la joven en primer plano, en una postura forzada, creando una acentuada diagonal definida por la sensual y bella figura de Europa, con las vestiduras al viento, que permiten contemplar parte del cuerpo de la muchacha. Al fondo, podemos apreciar el paisaje de la costa donde las compañeras de Europa observan con

inquietud el rapto, gritando y realizando gestos ostentosos. El cuadro fue copiado –fidelísimamente– por **Rubens** en su segunda estancia en España (1628-29).

**Lope de Vega** –sin duda alguna– conocía el cuadro de **Tiziano** (al que tanto admiraba). Debió de ver años después también la copia de **Rubens**, pero, antes, nos había dejado ya su soneto *De Europa y Júpiter* (*Rimas*, 1602-1609) donde recrea el mito con un toque humorístico. (Europa se queja de la pérdida de su virginidad).

*Pasando el mar el engañoso toro,  
volviendo la cerviz, el pie besaba  
de la llorosa ninfa, que miraba  
perdido de las ropas el decoro.  
Entre las aguas y las hebras de oro,  
ondas el fresco viento levantaba,*



*a quien con los suspiros ayudaba  
del mal guardado virginal tesoro.  
Cayéronsele a Europa de las faldas  
las rosas al decirle el toro amores,  
y ella con el dolor de sus guirnaldas,  
dicen que, lleno el rostro de colores,  
en perlas convirtió sus esmeraldas,  
y dijo: «¡Ay triste yo!, ¡perdí las flores!».*

## MERCURIO Y ARGOS

En *Las Metamorfosis* (Libro I), **Ovidio** nos cuenta la historia de Io, una bella ninfa seducida por Júpiter que fue posteriormente convertida en vaca por el dios, para así esconderla de su esposa, Juno. Sospechando la infidelidad de su marido, Juno solicitó la bella ternera como regalo, a lo que Júpiter no pudo negarse. Para que Io fuese vigilada constantemente, Juno la puso al cuidado del gigante Argos, cuyos cien pares de ojos nunca se cerraban al mismo tiempo. Júpiter envió a Mercurio para que con su música consiguiese sumir en un profundo sueño a Argos y en ese momento le cortara la cabeza, liberando así a Io. “... *vio entonces (Mercurio) que a Argos se le habían cerrado todos sus ojos, rendidos al sopor. Inmediatamente deja de hablar y pasándole con suavidad su entosigada vara sobre los lánguidos párpados, le refuerza el sueño. Después, sin perder un instante, mientras está el monstruo dando cabezadas, le hiere con el falcado acero allí donde la cabeza con el cuello se une (...)*”. Juno, en agradecimiento a Argos, recogió sus cien ojos y los colocó en la cola de su animal favorito, el pavo real.

**Rubens** se inspira en este mito para ilustrar la escena clave. En su cuadro *Mercurio y Argos* (pintado hacia 1636–37), aparecen los tres personajes: Io (convertida en vaca), Argos, completamente dormido y Mercurio, con la espada en alto, a punto de cortarle la cabeza. Las figuras recogen en sus gestos y acciones la carga dramática y la violencia del momento.



Años más tarde (hacia 1659), **Velázquez** nos da su versión del tema, con algunas variantes. En su lienzo, Io se aleja entre las sombras; Argos, a la derecha, está sentado en el suelo, dormido –con la cabeza inclinada sobre su pecho–; a la izquierda, Mercurio se arrastra de rodillas acechando cauteloso el instante propicio para atacarle. (Elige, pues, el pintor sevillano el momento previo al que había escogido **Rubens**).

**Lope de Vega** recurre a este mito para referirse a una situación personal que desconocemos, en el soneto XLVIII de sus 1602–1609). La alusión al mito ocupa el segundo terceto:



Yo solo, aunque la noche con su manto  
esparza sueño y cuanto vive aduerma,  
tengo mis ojos de descanso faltos.  
**Argos** los vuelve la ocasión y el llanto,  
sin vara de **Mercurio** que los duerma,  
que los ojos del alma están muy altos.

## LAS HILANDERAS (PALAS Y ARACNE)

El mito lo relata **Ovidio** en *Las Metamorfosis* (Libro VI). Aracne era una joven lidia, famosa por su extraordinaria habilidad para tejer. Niega que el arte se lo haya enseñado la diosa Palas y esta, ofendida, “*toma aspecto de vieja poniéndose falsas canas en las sienes...*” y se presenta ante la artista para intentar convencerla de que debe pedirle disculpas, por su orgullo. Aracne se pone furiosa y reta a la diosa a competir con ella. Palas monta en cólera, descubre su verdadera identidad y se inicia la competición. En el tapiz de la diosa, mágicamente bordado, se veía a los doce dioses principales del Olimpo en toda su grandeza y majestad. Además, para advertir a la muchacha, mostró cuatro episodios ejemplificando las terribles derrotas que sufrían los humanos que desafiaban a los dioses. Por su parte, Aracne representó los amoríos deshonorosos de los dioses, entre ellos el de Zeus y Dánae, Zeus y Leda; también “*a Europa burlada por la apariencia del toro. A Europa se la veía mirar la tierra que atrás dejaba, llamar a sus compañeras y por que no la tocasen las aguas saltarinas, encoger los pies tímidamente*”. La obra era perfecta, pero Palas, irritada por el insulto hecho a los dioses, desgarró el maravilloso tapiz y con la lanzadera golpeó a la joven en la frente tres o cuatro veces. No soportó la infortunada tal humillación, por lo que terminó ahorcándose. Compadecida Palas al verla colgando, quiso aliviarla y la transformó en araña, diciéndole: “*Conserva la vida pero quédate colgada, miserable...*”.



**Diego Velázquez** (1599-1660) –en su época de mayor esplendor, cuando era ya pintor oficial del rey Felipe IV- pinta, en 1657, *La Fábula de Aracne*, popularmente conocido como *Las Hilanderas*, una de las obras maestras del artista sevillano.

La escena del primer término retrataría a la joven Aracne, a la derecha, vuelta de espaldas, devanando una madeja. A la izquierda, hilando en la rueca, la diosa Palas que finge ser una anciana (pero la delata su pierna joven y tersa). En el fondo, se representa el desenlace de la fábula. El tapiz confeccionado por Aracne está colgado de la pared; su tema constituye una evidente ofensa contra Palas, ya que la joven ha representado *El rapto de Europa*, uno de los engaños que utilizó su padre, *Zeus*, para una de sus conquistas amorosas. (El cuadro es una copia del que *Tiziano* hizo hacia 1559 y que *Velázquez* introduce aquí a instancias de su amigo y mentor, *Rubens*). Frente al tapiz, se aprecian dos figuras: Palas, con sus atributos (el casco y la lanza), que tiene el brazo levantado, amenazando a la joven; y, ante ella, Aracne, ricamente vestida, observando a la diosa. Otras tres damas contemplan cómo la ofendida diosa, va a transformar a la humana rebelde en araña.

Sabemos que *Lope de Vega* no profesaba especial simpatía hacia *Velázquez* -nunca hizo mención alguna en sus obras al gran artista sevillano (sí, en cambio, elogió a su suegro, Francisco Pacheco)-; pero hemos encontrado en el Fénix el soneto *A una dama que hilaba* (incluido en la tragicomedia *El mejor mozo de España*, de 1625), con claras alusiones al mito clásico, en el segundo cuarteto: “hiladora famosa a quien pudiera / rendirse Palas y quedar vencida, / de cuya tela, Amor, de oro tejida, / si no fuera desnudo, se vistiera (...).

## CUADROS RELACIONADOS CON OBRAS DE LOPE Y FUENTES EN QUE SE INSPIRAN

| CUADROS  | OBRAS DE LOPE   | FUENTES   |
|--|---|---|
| <b>TIZIANO: <i>Dánae recibiendo la lluvia de oro</i></b> (Pintado entre 1551-52, y enviado por el pintor al príncipe Felipe en 1553).  | <b>“La Andrómeda”</b> (Poema narrativo en octavas reales, publicado en 1621) .<br><b>“La Circe”</b> (Poema narrativo, publicado en 1624)  | <b>OVIDIO: <i>Las Metamorfosis</i></b> (Libro IV). El autor hace una leve alusión al mito.<br><b>APOLODORO: <i>Biblioteca mitológica</i></b> (Lo narra con más detalle).  |
| <b>TIZIANO : <i>Venus y Adonis</i></b> (Pintado en 1553 y enviado al príncipe Felipe en 1554)<br><b>CARRACCI: <i>Venus, Adonis y Cupido</i></b> (1590)<br><b>VERONÉS: <i>Venus y Adonis</i></b> (Pintado hacia 1580)<br><b>GUIDO RENI: <i>Hipómenes y Atalanta</i></b> (1618-19) | <b>“Adonis y Venus”</b> (comedia compuesta entre 1597 y 1603 y publicada en 1621)<br><b>“Los amores de Adonis y Venus”</b> (incluido en la Parte III de <b>“La rosa blanca”</b> , Poema narrativo en octavas reales, publicado en 1624).  | <b>OVIDIO : <i>Las Metamorfosis</i></b> (Libro X)   |
| <b>RUBENS: <i>El Juicio de París</i></b> (primer cuadro, pintado en 1606; segundo, en 1638–1639)   | Soneto <b>“Lo que hiciera París si viera a Juana”</b> (incluido en <i>Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos</i> , 1634)<br><b>“La rosa blanca”</b> (Parte III). (Poema narrativo en octavas reales publicado en 1624) | <b>LUCIANO DE SAMOSATA: <i>Diálogos de los dioses</i></b><br><b>HOMERO: <i>Ilíada</i></b> (XXIV)<br><b>APOLODORO: <i>Biblioteca mitológica</i></b><br><b>OVIDIO: <i>Heroidas</i></b> (XVI). Carta de París a Helena |
| <b>RUBENS: <i>Diana y Calisto</i></b> (primer cuadro, copia de Tiziano, pintado en 1628-29; segundo cuadro, de 1635)   | <b>“El baño de Diana”</b> ( incluido en el <b>Laurel de Apolo</b> , poema narrativo en silvas, publicado en 1630)   | <b>OVIDIO: <i>Las Metamorfosis</i></b> (Libro II)   |
| <b>RUBENS: <i>Las Tres Gracias</i></b> (pintado hacia 1635)  | <b>“El Laurel de Apolo”</b> “ (poema narrativo, publicado en 1630)  | <b>HESÍODO: <i>Teogonía</i></b><br><b>HOMERO: <i>Ilíada</i></b> (XIV)<br><b>SÉNECA: <i>De beneficiis</i></b> (I)  |

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p><b>RUBENS: El rapto de Ganimedes</b><br/>(Pintado hacia 1636-37)</p> <p><b>EUGENIO CAJÉS: <i>El rapto de Ganimedes</i></b><br/>(Pintado en 1604, es una copia del que hizo Correggio en 1531. El cuadro pertenece al Prado, pero no está expuesto )</p> | <p><b>“Jerusalén conquistada”</b><br/>( Canto V )</p> <p>Poema épico en octavas reales (publicado en 1609)</p>                      | <p><b>OVIDIO: <i>Las Metamorfosis</i></b><br/>( Libro X )</p> |
| <p><b>RUBENS: <i>Mercurio y Argos</i></b> (pintado hacia 1636–37)</p> <p><b>VELÁZQUEZ: <i>Mercurio y Argos</i></b> (Pintado hacia 1659)</p>  | <p><b>Soneto XLVIII</b>, incluido en<br/><b>Rimas</b> (1602–1609)</p>   | <p><b>OVIDIO: <i>Las Metamorfosis</i></b><br/>(Libro I)</p>   |
| <p><b>RUBENS: <i>El rapto de Europa</i></b><br/>(copia hecha en 1628–29, sobre el original de Tiziano que este pintó hacia 1560 y envió a Felipe II en 1562)</p> <p><b>VELÁZQUEZ: <i>Las hilanderas</i></b> (Pintado en 1657)</p>                          | <p><b>Soneto “ De Europa y Júpiter”</b><br/>(incluido en <b>Rimas</b>, 1602-1609 )</p>  | <p><b>OVIDIO: <i>Las Metamorfosis</i></b><br/>(Libro II)</p>  |
| <p><b>VELÁZQUEZ: <i>Las hilanderas</i></b><br/>(interpreta a su aire el mito de <b>Palas y Aracne</b> )</p>  | <p><b>Soneto “A una dama que hilaba”</b>, incluido en la tragicomedia <b><i>El mejor mozo de España</i></b> (publicada en 1625)</p> | <p><b>OVIDIO: <i>Las Metamorfosis</i></b><br/>(Libro VI)</p>  |





## BIBLIOGRAFÍA

ALAMILLO, Assela – (2003). *El Juicio de Paris a través de la imagen*. Conferencia impartida en el XI Seminario de Arqueología clásica. Fac. Geografía e Historia. U.C.M. 5 Nov. 2003.

ALBORG, J.L. (1970). *Historia de la Literatura española* (Vol. 2). Madrid. Ed. Gredos.

APOLODORO (2010). *Biblioteca mitológica*. Madrid. Alianza Ed. Biblioteca temática.

ARMAS, Frederick A. de (2008). *Adonis y Venus: hacia la tragedia en Tiziano y Lope* (incluido en “Hacia la tragedia áurea: lecturas para un nuevo milenio”). Iberoamericana Ed.

BAYÓN, D. (1970). *Rubens* (en *Historia del Arte*, Vol. 7). Barcelona. Ed. Salvat.

BLECUA, J. M. (1989) *Lope de Vega: Obras poéticas*. Barcelona. Planeta.

COSSÍO, J. M<sup>a</sup> de (1998). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid. Istmo.

DÍAZ DE REVENGA, F. J. (1983). *Lope de Veg : Antología Poética*. Barcelona. Ed. Orbis.

DOMÍNGUEZ, Pau (2012). *Una diosa para el rey*. Barcelona. Ed. Debolsillo.

EGIDO, Aurora (1989). *La página y el lienzo. Sobre la relación entre poesía y pintura*. Zaragoza. Ed. Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

HESÍODO (2008) *Teogonía. Trabajos y días*. Madrid. Alianza Ed. Biblioteca temática.

OVIDIO, P. (2010). *Heroidas*. Barcelona. Ed. Planeta.

(1967) *Las Metamorfosis*. Barcelona. Ed. Vergara.

PEDRAZA, F. (1990) *Lope de Vega esencial*. Madrid. Ed. Taurus.

PORTÚS, Javier (1999) *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. San Sebastián. Ed. Nerea.

(2004): *Los cuadros secretos del Prado*. [Revista electrónica cuatrimestral Nº 2](#) (Abril, 2004).

QUINTANA, A. (2001): *La Mitología en el Museo del Prado*. Madrid. Ed. Museo Nacional del Prado / Guías didácticas / Temas.

(2001). *Rubens*. Madrid. Ed. Museo Prado / Guías didácticas / Monografías.

SAMOSATA, Luciano de (2010). *Diálogos de los dioses*. Valencia. Ed. Tilde.

SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín (2005). *Las comedias mitológicas de Lope de Vega*. Universidad Autónoma de Barcelona.

(2010). *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*. Ed. Universidad de Extremadura.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. (2011) *El pincel y el Fénix: pintura y Literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid. Ed. Un. de Navarra (Biblioteca de Autores hispánicos).

VALENCIA LÓPEZ, Natividad (2002). *Estudio de las comedias mitológicas de Lope de Vega* (Universidad Complutense de Madrid).

VARIOS. (1979) *Grandes estilos de la pintura. Pintura del Renacimiento 2* (Tiziano, Veronés). *Pintura del Barroco 1* (A. Carracci; Rubens; Velázquez). Madrid. Ed. Sedmay.

VEGA, Lope de. (1994). *Obras completas*. Madrid. Ed. Turner.

VILLACORTA, Antonio (2000) *Las mujeres de Lope de Vega*. Madrid. Aldebarán Ed.

ZAPATA FERRER, Almudena (1990). *La mitología en “La rosa blanca”, de Lope de Vega* (en *Los humanistas españoles y el humanismo europeo* . *Actas IV Simposio de Filología Clásica*)