

Ximena González  
Universidad de Buenos Aires

## El mito clásico y su función dramática en *La bella aurora* de Lope de Vega. Un análisis del sentido a través de la polimetría {\*

El esquema métrico que plantea *La bella Aurora* de Lope de Vega, versión teatral del mito de Céfalos y Procris, transita especies variadas, de rara utilización en el vasto corpus del Fénix, y otras de uso ya más regulado por su propia preceptiva y por la práctica dramática del momento. Si bien los usos de estas variedades líricas parecen no apartarse del hábito del dramaturgo, nos interesa plantear la relación que entablan con ciertos sentidos expresados en la estructura profunda de la obra, a partir de la evocación de ciertos mitemas indirectamente relacionados con la historia representada.

353 { texturas 9-9/10

Palabras clave

{ teatro barroco, teatro mitológico, polimetría, estructuras de versificación }

\* Este trabajo fue leído en ocasión del VI Congreso Internacional *Letras del siglo de oro español* organizado por la Universidad del Litoral en 29 y 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2006.

I. Introducción: el trabajo con las herramientas métricas

La recreación dramática del mito de Céfaló y Procris constituye una de las últimas obras de la serie mitológica de Lope de Vega. Este conjunto, intermitente y breve, se resiste a mayores clasificaciones que las que permite su común procedencia argumental. Es difícil hablar de un género mitológico por cuanto las historias derivadas de este inmenso reservorio de la antigüedad se vierten tanto en moldes cómicos como trágicos y tragicómicos; articulan distintos espacios dramáticos, se plantean para ambientaciones escénicas comerciales y palaciegas y así, rehúyen las constantes que permitirían uniformarlas bajo una misma denominación genérica.

En el caso de *La bella Aurora*, el mito se escenifica a través de una configuración trágica. Puede pensarse por un lado que esta resolución es un requerimiento impuesto por el propio argumento, puesto que el mito culmina con la muerte de uno de los protagonistas. Sin embargo, conocemos otros ejemplos en los que el final luctuoso al que obliga la desaparición de algún personaje central (*Adonis* y *Venus* o *El marido más firme*) está atenuado de alguna manera.<sup>1</sup>

La historia de Céfaló y Procris, tal cual Lope la recrea en la obra, es una historia de amor y fidelidad matrimonial; como contrapartida y para generar los sucesivos conflictos dramáticos intervienen los celos provocados por la presencia de supuestos rivales. Esta temática está ya contenida en el relato mitológico de base aunque la tradición incluye versiones en las que ambos esposos dan sobrados motivos a las sospechas y a la desconfianza. Con todo, ya en Ovidio se había operado ese viraje argumental hacia la inocencia mutua de la pareja en las acusaciones de traición. Martínez Berbel –quien se ha ocupado de las comedias de Lope que recogen las historias mitológicas de fuente ovidiana– sostiene que para el Siglo de Oro la historia de Céfaló y Procris tenía un significado muy preciso:

*“(la relación de Céfaló y Procris) se ha convertido en motivo recurrente de inspiración para artistas en todas las épocas, especialmente en el siglo de oro, donde los amores de Céfaló y Procris simbolizaron el amor intenso constantemente puesto a prueba por celos, equívocos e infidelidades”*  
(Martínez Berbel, 2003, 427).

En su tesis Martínez Berbel sostiene que en *La bella Aurora* –por ser ya su séptimo ensayo con este material– “Lope parece haber encontrado la voz apropiada para expresar el hecho mitológico con suficientes garantías de valor artístico.” (2003, 482) El fundamento de este aserto se asienta básicamente en el trabajo de conversión dramática del mito que Lope ofrece a partir de la creación de los personajes secundarios, en especial los antagonistas. Las características de estas figuras que, como indica el crítico, presentan rasgos profundamente humanos, alejados de las arbitrariedades y caprichos característicos de las figuras que intervienen en las representaciones

mitológicas, ayudan a impulsar y enfatizar el carácter trágico de la obra en la que un matrimonio de jóvenes enamorados, excesivamente sensible a los agujijones de los celos, se inclina hacia la desconfianza merced a la acción negativa, sí, pero amparada en un impulso amoroso igualmente potente, de sus rivales.

Para trabajar la trayectoria de los antagonistas y las acciones que precipitan el desenlace trágico, hemos elegido centrar la mirada en uno de los elementos configuradores de la comedia aurisecular: la polimetría. Además de su elevada importancia en la estructuración formal de las obras, la variación de estructuras métricas dentro de la sucesión sintagmática de la obra proyecta una serie de sentidos que pueden coleccionarse en una asociación paradigmática basada en el examen de las formas métricas utilizadas. De esa manera nos proponemos trabajar en este caso.

## 2. Antagonistas: identidad métrica e identificaciones mitológicas

Un primer elemento que podría despertar la atención al plantear el análisis polimétrico es el hecho de que las primeras apariciones de los personajes antagonistas se realizan mediante parlamentos diseñados en el mismo metro, las liras, y en situaciones que muestran un estrecho parecido por sus implicaciones argumentales.

En el primer caso se trata de un segmento que se inserta en la situación dramática inicial: la secuencia de apertura, *in medias res*, se desarrolla en el ámbito urbano y corresponde a la partida de Céfalo a la expedición de caza con el príncipe y la consecuente separación de los esposos. Este primer componente argumental se despliega íntegramente en redondillas excepto por la inserción de un segmento de doce liras de seis versos, que corresponde a la primera aparición del príncipe Doristeo: allí, tanto él como su valido Perseo revelan sus pretensiones amorosas hacia Floris y la verdadera intención de la excursión cinegética: separar al matrimonio.

En esta secuencia, el tiempo se detiene; no hay movimientos en la acción dramática; pero el diálogo entre el príncipe y su valido es de una gran densidad semántica por cuanto concentra varios sentidos que se registran luego en otros momentos de la obra. Estos sentidos están fundamentalmente anclados en las referencias mitológicas a las que se apela. Doristeo, por ejemplo, entabla para sí mismo una comparación con Prometeo, que no es aludido a través de su nombre sino por medio de la mítica hazaña que le valió tanto la fama como un interminable tormento:

*“y los dioses me den mayor castigo  
que a quien hurtó su llama que no puedo  
tener menos amor ni mayor miedo.”*  
(Lope de Vega 1965: 190b)

Esta mención es notable por el hecho de que para expresar un suplicio infinito, causado por amores desencontrados y celos es más frecuente la elección de cualquier

otro miembro del elenco de condenados: Sísifo, Tántalo, Ticio e Ixión. La figura de Prometeo, que despierta mayores simpatías, se asocia más frecuentemente con una curiosidad científica y filosófica generosa con el mundo, como sugiere la interpretación histórica de Pérez de Moya:

*“...crecióle deseo de saber, y para esto mejor alcanzar fuese a la provincia de Asiria, y después de haber oído la doctrina de los sabios caldeos fuese al monte Cáucaso, en donde entendió el movimiento de las estrellas y sus naturalezas, y otras cosas de filosofía natural, y después de mucho tiempo volvióse a los asirios, los cuales aún no tenían orden de vida política, mas medio salvaje, a los cuales trajo con leyes y costumbres a conversión civil, por lo cual parece que de nuevo hizo a estos hombres, no siendo ellos antes hombres por su grosedad de entendimiento.”* (Pérez de Moya 1995: 520).

Es decir que la identificación que opera en el texto a través de la evocación mitológica apunta a una asociación que tiene por objeto mostrar en Doristeo un sentir profundamente apasionado que aunque es consciente de su culpabilidad (él será a su vez, robador de una llama ajena) no es capaz de evitarla.

Por el contrario y en actitud opuesta, en este mismo fragmento, el valido Perseo, más desenfrenado en su *hybris* erótica, no puede eludir la típica mención de Júpiter y sus ampliamente conocidas metamorfosis engañosas para seducir mujeres:

*“Coronados de flores, blanco Toro,  
pasó la mar a Europa  
sin vela, o viento en popa,  
Júpiter, que otra vez en lluvia de oro  
transformado, gozó de Danae bella.”* (Lope de Vega 1965: 190b).

Estas comparaciones mitológicas establecen una diferencia entre los dos adversarios<sup>2</sup> de Céfalo que va a continuar señalándose en situaciones posteriores.

Una vez cerrado este bloque inicial se produce un importante cambio de espacio. La escena abandona la ciudad para transportarse al bosque de Diana, lugar configurado en armonía con la tradición bucólica y con ingredientes mágicos y maravillosos como la presencia de faunos, gigantes y palacios encantados. Allí, dos ninfas cazadoras sostienen un diálogo de materia amorosa para el que Lope vuelve a utilizar las estrofas aliradas de seis versos. Una de las ninfas, Aurora, será la rival de Floris y la otra fuerza antagónica de la tragedia.

En este segmento no están ausentes tampoco las evocaciones mitológicas: la figura de Diana (que será más tarde un personaje en escena) aparece aludida como capitana de las vestales del bosque y se la recuerda también a través de una imagen bastante frecuente, incluso en las representaciones pictóricas de la época: la escena del baño en la fuente a la hora de la siesta y después de la caza a resguardo de toda visión y presencia masculina.

De esta manera se enfatiza la pertenencia de Aurora al grupo de doncellas desdeñosas de los hombres condición que hace posible anticipar su irremediable enamoramiento de Céfalos y reforzar su imposibilidad de actuar frente a este sentimiento.

En el tercer acto aparecen nuevamente las liras pero en funciones netamente diferentes de las que se plantearon hasta ahora. Hemos señalado que eran la estructura métrica con la que se presentaban en escena los rivales de los protagonistas y que en ambos casos eran soporte de alusiones mitológicas que permitían completar el diseño de estos personajes. Lope retoma las liras para uno de los segmentos de mayor vigor poético de la obra y las utiliza como metro englobador de dos sonetos de idéntico desarrollo sintáctico y de contenido temático igual con los que Céfalos y Floris expresan mutuamente sentimientos de amor y lealtad.

Otro segmento más, de particular importancia dentro de la obra, está también estructurado en liras. En este caso, no se trata de un interludio lírico ni de un paréntesis para reflexiones amorosas, como en los anteriores ejemplos sino de una pequeña escena de gran densidad dramática: Floris, en la cúspide de su crisis de celos, consiente que su marido vaya a cazar una fiera con la intención de seguirlo para descubrirlo en flagrante traición; de todos modos, para asegurar el éxito de la cacería de Céfalos y proteger su vida, le hace entrega del objeto patético: un dardo de puntería infalible que Diana le había obsequiado a ella y con el que, podemos prever, se ejecutará su propia muerte.

### 3. Octavas: cuatro núcleos de identidad métrico semántica

Otra estructura métrica que permite establecer interesantes enlaces semánticos es la octava; hay un componente semántico recurrente en todos los segmentos que se configuran mediante este metro que es la presencia de alguna situación de engaño. Las acciones de los antagonistas para lograr la separación del joven matrimonio y las que ellos mismos realizan para probar la fidelidad del otro incluyen mentiras, fingimientos y disfraces y en todos estos casos intervienen las octavas.

Aparecen en cuatro ocasiones y solo una de ellas –la de más breve extensión– no cuenta con la presencia de Doristeo, figura que encarna el poder y a quien, en observación de su propia preceptiva, sería lógico que Lope hiciera hablar en octavas. La primera secuencia marca un regreso al espacio urbano; el príncipe, por segunda vez en escena, a los pies del balcón de Floris pronuncia un elogio a la noche, basado en su condición ideal para el engaño y la mentira e introduce esta recurrencia semántica que, como dijimos, queda asociada al metro. A continuación, su privado, insiste nuevamente con las comparaciones mitológicas y evoca por segunda vez el engaño de Júpiter a Dánae a través de la metamorfosis en lluvia de oro. La figura del rey del Olimpo, vinculada siempre al poder y elemento de comparación constante para reyes y grandes señores, es recordada de nuevo por su conducta falaz y desenfrenada a la hora de dar cauce a sus desmedidas pasiones.

A continuación Floris y el príncipe mantienen un diálogo que da lugar a la puesta en marcha del primer dispositivo de engaño: Doristeo miente que Céfalos ha muerto

en el monte, víctima del ataque de una fiera y Floris acepta inmediatamente estas palabras, sustentándolas en los negros vaticinios que su corazón le había dado cuando su marido partió en la expedición.

Al comienzo del segundo acto y luego de un hiato temporal de un año en el tiempo dramático, Lope vuelve a utilizar las octavas y retoma los hechos planteados en la aparición anterior de este metro. El primer engaño fracasó en su propósito con lo cual se instala la necesidad de un segundo dispositivo de engaño que es expresado y descripto mediante octavas. Este segmento, como el anterior y como los que se analizaron en ocasión de examinar el uso de las liras, contiene comparaciones con referentes mitológicos: en este caso, Doristeo, que se había igualado a Prometeo, se equipara a uno de los eternos atormentados que penan en el Tártaro:

*“Porque dura montaña inaccesible  
del peñasco de Sísifo cargado  
llevo en los hombros mi mortal cuidado.”  
(Lope de Vega 1965: 204a)*

Si bien es cierto que la comparación con estos personajes del grupo de condenados a los castigos infernales tiene, en el Siglo de Oro, carácter tópico y generalmente se aplica para magnificar el efecto de una pena, no debemos dejar de tener presente la comparación previa con Prometeo respecto de la cual, la mención de Sísifo representa un viraje en la percepción de su conducta y del carácter de su tormento. Para comprender esta transformación no está de más tener en cuenta lo que la dice del mito la interpretación alegórica de Pérez de Moya:

*“Por este fingimiento de Sísifo nos quisieron avisar los sabios que nos  
apartásemos de las ambiciones y chismes y de hombres cautelosos, crueles y  
engañosos...” (Pérez de Moya, 1995, 570).*

Es cierto también que esta metáfora de los mitos relativos a los castigos infernales suele usarse para expresar el tormento a que están sujetos los amantes celosos pero en esta galería no suele incluirse a Prometeo, lo que determina una diferencia entre la comparación inicial (Doristeo es un audaz robador del brillo ajeno) y la segunda (Doristeo se ha entregado a la insanía de los celos de un amor no correspondido). Una vez terminado este diálogo entre Doristeo y Perseo, de gran parecido con el del primer acto, queda establecida la decisión de ejecutar el segundo engaño. Sin embargo esta argucia embaucadora del príncipe no llegará jamás a concretarse razón por la cual se va perfilando su poca peligrosidad como contrincante.

Un poco más adelante y en el otro espacio dramático de la obra, tiene lugar un nuevo segmento en el que las octavas actúan como soporte lírico. Es el más breve de todos, puesto que solo cuenta con tres estrofas pero su contenido es de gran importancia dramática porque da lugar al tercer dispositivo de engaño,<sup>3</sup> el único que

verdaderamente implica una circunstancia de riesgo para la unión matrimonial. Exigido por una absurda necesidad de probar la fidelidad de su esposa durante su propia ausencia, Céfaló decide fingir ser un extraño y cortejarla para ver su reacción. Esto motivará (en una escena posterior) la huida de Floris al bosque, su encierro en la corte de Diana y en consecuencia, una larga y prolongada separación de los amantes.

La última aparición de las octavas trae nuevamente a escena a Doristeo y Perseo en un fragmento que combina varios elementos de importancia; en primer lugar, las alusiones mitológicas que –como hemos visto– son de gran frecuencia en el discurso de estos personajes, dan pie a acrecentar ciertas construcciones de sentido. Por ejemplo, en este caso, se traza un paralelo entre Floris y Penélope, referente obligado de castidad y fidelidad matrimonial. En segundo lugar, se desarrolla aquí un núcleo bastante recurrente en la dramaturgia lopesca de tema mítico que es la escena del *furor amoris* como efecto de la ausencia de la amada. Existe otro caso en el corpus de piezas dramáticas mitológicas de Lope en el que la expresión de la locura amorosa de un personaje está realizada por las octavas (Lope de Vega 1985: vv. 2775-2991). En el caso de *La bella Aurora* el discurso del *furor* está acompañado por interpelaciones a los montes, los árboles, las fuentes, en fin, a los constituyentes del *locus amoenus* llamados a padecer con el amante. En último lugar, el cuarto dispositivo del engaño también está presente en esta secuencia de octavas y está protagonizado por Aurora, quien va a despertar los celos de Céfaló al asegurarle que su mujer es amante del príncipe de Tebas.

359 { gonzález

#### 4. El relato mítico central y su estructura métrica diferencial

Reservamos un fragmento final del análisis para el examen de una forma métrica de uso más bien infrecuente en la dramaturgia lopesca: la copla real. El recurso a una forma poco empleada permite recortar el fragmento en cuestión y destacar su importancia dramática. Corresponde al momento en que el espectador conoce las razones por las que Céfaló no regresó a su casa después de la cacería y se entera del sentimiento amoroso que anima a la ninfa Aurora a retenerlo encantado en su palacio mágico. Además, este segmento recrea la historia mitológica de Aurora, su vínculo obligado con Febo del que depende la sucesión de los días.

Pero la copla real no solo cumple la función de actualizar la información que se necesita para que el desarrollo de la trama sea inteligible; además, en sus breves y hermosos cien versos, presenta el núcleo mítico central. Recordemos que el título de la pieza es *La bella Aurora* a pesar de que, luego no sea la ninfa quien ostente el protagonismo sino que su papel dentro del reparto termina desplazándose hasta el lugar de la rival. El relato mítico de Belisa en este segmento destacado de la obra, configurado con delicada belleza poética y estructurado a través de una forma métrica inesperada, puede despertar fácilmente la empatía necesaria para que de algún modo, Aurora adquiera la dimensión necesaria de heroína trágica que justifique su accionar posterior. En este núcleo mítico, ella es quien padece las adversidades de un destino esquivo que la retiene lejos de su enamorado y en un lecho indeseado.

*“¿Ves las perlas y el cristal  
que llueve el cielo al Aurora?  
Pues es, con ser desigual  
que por su Céfalo llora  
y que a su sol quiere mal.”*  
(Lope de Vega 1965: 201a).

## 5. Conclusiones

El análisis de las diferentes estructuras métricas empleadas en la configuración de esta obra nos ha permitido establecer ciertos sentidos que aparecen subrayados conforme se realizan a través de esquemas de versificación similares. De este modo, comprobamos cómo está presente en un nivel de significación una serie de componentes que fortalecen y otorgan sentido al desenlace trágico. Los dos amantes, a pesar de su amor constante, sucumben con demasiada facilidad al influjo de los celos y es solamente esta debilidad la que termina por establecer su separación permanente, dictada por la muerte. Las acciones de los antagonistas, dictadas por un sentimiento incontrolable para ambos,<sup>4</sup> no representan en ningún momento un riesgo importante para la continuidad de la pareja y son neutralizadas por el espíritu de fidelidad de los esposos. El sustento trágico de la obra descansa en el poder destructivo de los celos pese a la inocencia de los cónyuges en todas las acusaciones de traición y a los frustrados intentos de los rivales de quebrar su confianza.



## Bibliografía

**Martínez Berbel, Juan Antonio** (2003). *El mundo mitológico de Lope de Vega. Siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

**Pérez de Moya, Juan** (1995). *Philosophía secreta*, Carlos Clavería (ed.). Madrid. Cátedra.

**Vega, Lope de** (1965). "La bella aurora". En: M. Menéndez y Pelayo *Obras de Lope de Vega*, XIII. Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXC. Madrid. Atlas, 187-236.

**Vega, Lope de** (1985). *La fábula de Perseo o La bella Andrómeda*, edición crítica, introducción y notas por M. D. McGaha. Kassel. Edition Reichenberger.

## Notas

<sup>1</sup> En el caso de *Adonis y Venus* hay constantes alusiones jocosas que matizan el efecto trágico de la muerte del joven pastor. La representación de la metamorfosis final en rosal le da a la desaparición de Adonis un sentido trascendente que mitiga la consecuencia dolorosa de su desaparición. En *El marido más firme*, Orfeo asume funciones de administrador de justicia y resuelve, casamiento mediante, un conflicto de índole privada pero con consecuencias en la vida civil de Tracia.

<sup>2</sup> Es importante señalar que, no obstante su mayor desmesura, Perseo no va a concretar en la obra ninguna acción independiente que atente contra la joven pareja y su desempeño se va a limitar a secundar al príncipe en sus intentos de seducción y a sugerir estrategias para obtener el favor de Floris.

<sup>3</sup> Es importante aclarar que esta secuencia no corresponde a la situación en la que el engaño se pone en práctica sino al momento en que se planea y decide. La trampa se va a escenificar más adelante y en esa ocasión Lope elige las redondillas para desenvolverla, seguramente por la agilidad y dinamismo que la escena requiere.

<sup>4</sup> Descarto las que corresponden a Perseo puesto que jamás se materializan y, a pesar de que su naturaleza es más desmesurada y desmedida, no encarna en ningún momento un auténtico peligro para lo protagonistas.