

# MUJER Y MITO EN EL TEATRO CLASICO ESPAÑOL: "LA VIUDA VALENCIANA" Y "LA DAMA DUENDE"

*Fredrick A. de Armas*

Pennsylvania State University

Un oráculo había pronosticado que la princesa se casaría con un monstruo. Sus padres, después de una procesion fúnebre, aunque dedicada a Himeneo, la abandonan en lo alto de un monte para que se cumpla la profecía. Llega Céfiro, el viento del oeste, y la lleva por los aires a un valle cundido de fragantes flores. Es allí donde Psique encuentra el palacio de su marido. En la noche, viene éste a dormir con su nueva esposa. El se esconde en la oscuridad y le hace prometer que ella nunca tratará de verlo. Después de pasar noches y días de gran felicidad, Psique comienza a extrañar a su familia y le pide al esposo que deje que sus hermanas la visiten. Aunque el esposo cree que un gran mal puede derivarse de esta visita, cede al fin a los ruegos de la bella princesa. Durante la visita, las envidiosas hermanas de Psique le recuerdan que la profecía declaraba que ella se casaría con un monstruo. Le aconsejan lo que debe de hacer. Una noche, cuando su invisible esposo se duerme, la curiosa Psique saca una luz para asegurarse de que en realidad su esposo no es monstruo. Lleva un cuchillo para matarlo si es que lo que dijeron sus hermanas es cierto. Su esposo sí es monstruo, es el monstruo del amor, el dios Cupido, el hombre más hermoso del mundo. Pero ya es demasiado tarde para la desgraciada princesa. Una gota de aceite cae de la lámpara sobre el hombro del dios, quien se despierta y abandona a la princesa por su curiosidad y desobediencia. Tenemos entonces los trabajos de Psique quien labora en el mundo para recobrar a su dios<sup>1</sup>.

Esta narrativa aparece en un cuento intercalado en el *Asno de oro* de Apuleyo. Los mitógrafos medievales y renacentistas perciben aquí una alegoría neoplatónica y continúan cristianizándola y explicándola como la caída y redención del ser humano (Fulgentius 89)<sup>2</sup>. La metamorfosis de Cupido en Cristo durante el Siglo de Oro español, fue acompañada por otra muy diferente, como muestran dos estudios recientes sobre el teatro de la época. James Mandrell utiliza el mito de Cupido y Psique en su estudio del *Burlador de Sevilla*. En la primera escena de esta comedia, don Juan se encuentra con Isabela en la oscuridad y no quiere que ella saque una luz, que ella lo vea (vv. 9-13). Para Mandrell, esto recuerda la situación descrita por Apuleyo donde Psique se casa con un hombre a quien no puede ver. Al igual que Isabela, ella saca una luz para ver a su amado. Concluye Mandrell que la metamorfosis de Cupido en don Juan cambia al dios en figura negativa "whose desires are apparently fulfilled *only*

---

<sup>1</sup> Aunque Psique se deja llevar otra vez por la curiosidad y casi muere al abrir una caja que sólo Venus debe manejar, es rescatada al fin por Cupido quien se la lleva a los cielos.

<sup>2</sup> En su estudio de la historia de Cupido y Psique en España, Adolfo Bonilla muestra cómo autos sacramentales de Valdivielso y de Calderón presentan a Psique como el alma y a Cupido como el amor de Cristo.

by disrupting the social fabric, by disjoining and disuniting those couples created by the erotic love he panders" (64). En vez del amor cristiano, representa la lujuria y trae consigo la destrucción.

Judith Arias también estudia la relación entre don Juan y Cupido encontrando que el dios pagano caracterizado por Apuleyo como entidad que une el alma a Dios, se transforma en un ser diabólico durante los siglos dieciséis y diecisiete. Da como ejemplo a Pérez de Moya quien, en su *Philosophía secreta*, relaciona a Cupido con el diablo<sup>3</sup>. Añade Arias que el autor del *Burlador de Sevilla* presenta a don Juan como "the modern, diabolic, counterpart of the pagan gods." Cupido no sólo se transforma en dios de amor y ser diabólico durante el Siglo de Oro. Hay una tercera metamorfosis del mito. He estudiado el tema de la amante invisible en la literatura del Siglo de Oro, explicando cómo se basa en la inversión de los papeles del mito de Cupido y Psique. En estas obras, el hombre hace el papel de la curiosa Psique mientras que la mujer se convierte en el Cupido "invisible". Muchos de estos textos presentan una visión positiva de la mujer ya que ella se relaciona con el dios de amor mientras que el hombre se convierte en la persona curiosa que trae consigo la caída bíblica. Así, la inversión de un misterio pagano le quita a la mujer la culpa de Eva.

Pero, como dijimos, investigaciones recientes prueban que en algunos textos del Siglo de Oro, Cupido se relaciona con el diablo y no es personaje de un misterio neoplatónico. ¿Quiere esto decir que la mujer no es presentada como un Cupido benéfico en los textos del Siglo de Oro que tratan de la amante invisible? También en años recientes se ha cuestionado la importancia del misterio en algunas obras que tratan de la amante invisible. Silvia Monti reúne en un ensayo tres obras teatrales muy diferentes, una comedia de capa y espada de Lope de Vega *La viuda valenciana*, una comedia mitológica de Calderón, *Ni amor se libra de amor* y una obra caballeresca de Ana Caro *El conde Partinuplés*, pues las tres se basan en el mito de Cupido y Psique. Desviándose de interpretaciones anteriores<sup>4</sup>, rechaza la importancia del misterio y subraya la presencia de la ironía (24), el sarcasmo y la incongruencia (25, 26) en la comedia de Lope<sup>5</sup>.

Por otra parte, hay una serie de estudios sobre la obra de Apuleyo que demuestran que durante el medievo y el Renacimiento este autor era considerado un mago o un brujo, o sea que autores del Siglo de Oro buscarían el misterio y la magia en *El asno de oro* de Apuleyo, obra cuya versión española se editó frecuentemente durante los siglos dieciséis y diecisiete<sup>6</sup>. Se decía en esa época, por ejemplo, que Apuleyo se inició "en las ceremonias religiosas de todos los países que recorrió en sus viajes"<sup>7</sup>,

---

<sup>3</sup> El mitógrafo español cita a San Isidoro: "Est enim cupido demon fornicationis".

<sup>4</sup> Monti rechaza, por ejemplo, las ideas de Rull: "Non sono d'accordo con Enrique Rull... che vede nel misterio 'el eje de la trama'"(22)

<sup>5</sup> También estudia la comicidad del gracioso y la resolución banal de la obra de Ana Caro.

<sup>6</sup> La edición latina de Apuleyo se publicó en Roma en 1469. La traducción española de Diego López de Cortegana apareció alrededor de 1525. Se publicaron muchas ediciones de esta traducción tales como las de Zamora 1536 y 1539, Medina del Campo 1543, Amberes 1551, Alcalá 1584, Valladolid 1600 o 1601, y Sevilla 1613 (Scobie, 93-4). Según Menéndez Pelayo, en el siglo diecisiete, el texto fue expurgado "de orden del Santo Oficio por el licenciado Alonso Sánchez de la Ballesta" (506). Sobre la relación entre Apuleyo y la magia durante el Siglo de Oro véase a de Armas, *Evoking Apuleius y Hermetic Tradition*.

<sup>7</sup> Según Menéndez Pelayo, es verdad que Apuleyo se inició en los misterios de Osiris cuando viajó a Egipto (491).

estudió los sistemas teosóficos, y en Tesalia, país célebre en la antigüedad por sus hechiceros, aprendió la magia” (Menéndez Pelayo 491). También se sabía que este escritor clásico había sido acusado de usar la brujería para lograr que una rica viuda se casara con él. Su *Apología*, escrita durante su juicio, no llega a desmentir la acusación pues en ella él admite haber usado un espejo “mágico.” Su tratado *De deo Socratis* también sirvió para probar su interés en la magia, pues trata del tipo de demonio que ayudaba a Sócrates. San Agustín, por ejemplo, ataca este tratado sobre demonios<sup>8</sup>, al mismo tiempo que cita frecuentemente a Apuleyo como gran conocedor de los poderes de los demonios. Hasta la definición que da San Agustín del demonio neoplatónico proviene de Apuleyo<sup>9</sup>.

El nombre de Apuleyo también se relacionaba durante el Renacimiento con la tradición hermética, como ha demostrado Frances Yates. Se creía que el *Asclepio*, escrito supuestamente por Hermes Trismegisto, fue traducido por Apuleyo<sup>10</sup>. También se pensaba que “Apuleyo había encerrado en su obra todo el saber humano, y, para que nada faltase, diéronse los alquimistas a buscar en aquella fábula el secreto de la piedra filosofal, los recónditos misterios de la *Crisopeya* y de la transmutación” (Menéndez Pelayo 494). En realidad, la transmutación en la obra tiene que ver con el personaje central. Al querer Lucio comprender las artes mágicas de una bruja, es transformado en asno. La metamorfosis final del protagonista, cuando no solamente recobra su forma humana sino que se convierte en sacerdote de la diosa Isis, revela ciertos misterios del culto de esta deidad de Egipto, lugar donde supuestamente se creó la tradición hermética. La misteriosa y mística conclusión del *Asno de oro* lleva al lector a releer el mito de Psique y Cupido intercalado en la novela, pues ambos, el desarrollo de Psique y el de Lucio convertido en asno, incluyen una caída a causa de la curiosidad y terminan en una reconciliación con un dios o una diosa<sup>11</sup>. De esta manera, ambos mito y novela encubren y revelan ciertos misterios paganos.

Utilizando la nueva visión crítica de Cupido como demonio, y teniendo en cuenta los estudios que subrayan la importancia de Apuleyo como mago y del *Asno de oro* como texto que encubre y revela misterios paganos, quisiera ahora hacer una re-visión de dos de las comedias que tratan el tema de la amante invisible, *La viuda valenciana* de Lope de Vega y *La dama duende* de Calderón para puntualizar el papel de la mujer

---

<sup>8</sup> Según Frances Yates, San Agustín ataca a Apuleyo "for the views on airy spirits or *daemones* which he held to be intermediaries between gods and men... Augustine regards this as impious, no because he thinks they are wicked spirits or devils" (10). Véase a San Agustín, VIII, cap. 14, 259-60. San Agustín también critica a Apuleyo por no explicar que no se deben de adorar estos intermediarios como a los dioses: "he does not distinguish between the worship due to them and the religious homage due to the supernal gods" (VIII, cap. 21, 269).

<sup>9</sup> "The definition which Apuleius gives of demons, and in which he of course includes all demons, is that they are in nature animals, in soul subject to passion, in mind reasonable, in body aerial, in duration eternal" (VIII, cap. 8, 287). En el siglo dieciséis, Cornelio Agrippa utiliza a Apuleyo como autoridad en magia y hechicería y Luis Vives "admite... la magia de Apuleyo" en su *Comentario a la Ciudad de Dios*. Aún en pleno siglo dieciocho, Feijóo defiende a Apuleyo de acusaciones de hechicería y magia (Menéndez Pelayo 949).

<sup>10</sup> Giordano Bruno, representante de la tradición hermética en el Renacimiento, usa el asno de Apuleyo como símbolo clave en el desarrollo del ser humano (Lindsay 28).

<sup>11</sup> "In both stories the theme of *improspera curiositas* is central... Both protagonists obstinately persist in the path to ruin... Both submit to a goddess" (Kenney 15).

junto al mito. Trataré de mostrar que el misterio y la magia sobreviven la ironía y la comicidad en la obra de Lope, mientras que en Calderón se deshace la mitología pagana para presentarse una visión de lo sobrenatural cristiano que, aunque se inspira en Apuleyo, rechaza los misterios antiguos<sup>12</sup>.

*La viuda valenciana*, se escribió entre 1595 y 1599 (Morely y Bruerton 262). Aunque tiene como fuente principal una novela de Bandello<sup>13</sup>, se trata de una versión del tema de la amante invisible donde se invierten los roles Psique y Cupido. Aquí la viuda valenciana, Leonarda, es el Cupido invisible. Habiéndose enamorado de un joven que vió en la iglesia, y queriendo preservar su libertad, decide enviar por él secretamente y verlo o con máscara o en la oscuridad para así remediar su pasión “Sin perder mi punto y fama” (72), o sea, sin perder la honra, concebida aquí como la opinión ajena<sup>14</sup>. Camilo se deja llevar por este “Amor sin luz” (107) viéndose con su amante invisible unas seis o siete veces, “Hasta que al fin la gocé / Sin más luz que de los ojos” (133). Pero Camilo, como Psique, siente curiosidad de ver a su amada, no pudiendo aceptar la prohibición contra la vista. Cuando el gracioso le aconseja que lleve una luz escondida, Camilo recuerda el mito:

Podráme costar la vida,  
Floro, aqueste atrevimiento;  
Que si Psiques vio al amor,  
A quien a oscuras gozaba,  
Perdió la gloria en que estaba,  
y negoció su dolor (134).

Aunque en este momento Camilo invoca el mito para no desobedecer el mandamiento de su “diosa”, más adelante este galán, al igual que Psique, llevará una luz para averiguar si su amor es bello o monstruoso.

Esta versión del mito de Psique fue revisada por Lope y publicada en 1620 con dedicatoria a Marta de Nevares en la parte XIV de sus comedias. Marta fue el último gran amor de Lope de Vega. Aunque lo que tenemos aquí es una pasión desenfrenada entre un cura y una mujer casada, Lope trató de elevar estos sentimientos a través del neoplatonismo como explica Alan Trueblood: “The Neo-Platonic concern gives his culture a focus, direction and relevance not always evident in his earlier years. It offers a way of extricating himself from the morass of carnal passion... One cannot separate his Neo-Platonic aspirations from his relationship with Marta” (201). La fábula de Apuleyo es una manera ideal de representar este neoplatonismo pues, como se ha dicho, representa la unión del alma con la deidad del amor. Al invertir los papeles en el mito y hacer de la mujer una diosa, Lope le está rindiendo nuevo tributo a Marta, pues ella se convierte en su “dios.” También, la presentación del amor sin vista, una fórmula que

---

<sup>12</sup> Esto no quiere decir que Calderón rechazara siempre los misterios paganos. Muchas de sus comedias mitológicas, escritas en su mayoría durante tres décadas de su vida, manifiestan su preocupación por el significado escondido de estas fábulas.

<sup>13</sup> Se trata de la novela número veinticinco de *La quarta parte de le novelle del Bandello*. Véase a Fucilla 3-6; Rull 9-24; y de Armas, *Invisible* 61-66.

<sup>14</sup> Para Jaime Fernández, “el tema de la comedia gira en torno a la decisión inmoral de Leonarda de mantener su honor-opinión tras el abandono de la virtud” (823).

se opone a la creencia que la pasión siempre entra por los ojos, subraya el Neoplatonismo de la obra. Cuando Camilo declara que el quiere “Imitar a Amor, y ser / Sin ojos enamorado” (134), recuerda que en el Renacimiento se pintaba Cupido frecuentemente con los ojos vendados. Este ciego Cupido representaba un misterio neoplatónico según Edgar Wind: “That the supreme form of Neoplatonic love is blind was plainly asserted not only... by Marsilio Ficino, by Pico della Mirandola, by Lorenzo de’ Medici, but the idea was expanded to inordinate lengths in the *Eroici furore* by Giordano Bruno, who distinguished no less than nine kinds of amorous blindness” (53). Tenemos pues dos representantes del dios Amor en la obra: Leonarda como “diosa” que le ordena a Camilo que no la vea y el mismo Camilo, quien al amar sin vista se convierte en el ciego Cupido. Para los neoplatonistas del Renacimiento éste representaba el amor más alto.

Aunque escrita muchos años antes del comienzo de la relación amorosa entre Lope de Vega y Marta de Nevares, *La viuda valenciana* ya parece haber contenido elementos esenciales para la idealización neoplatónica de la amada. Muy probablemente la comedia fue escrita cerca de 1598, año en que Lope publicó *La Arcadia*. Esta es la primera fase de su neoplatonismo, el cual desaparece pocos años después, para volver a adquirir importancia comenzando con 1613 (de Armas, *Hermetic*). No sabemos exactamente qué cambios le hizo Lope a la obra para la publicación, pero ciertamente estos servirían para realzar los paralelos entre la Leonarda de la obra y Marta de Nevares. Lope le dedica la obra a “Marcia Leonarda” uno de los nombres poéticos de Marta y explica que su comedia es “espejo en que vuesamerced se tocará mejor que en los cristales de Venecia” (39). La comedia es entonces espejo donde está retratada Marta de Nevares. Ya hemos visto como este espejo refleja un misterio neoplatónico. Lope le dice a Marta que “lo puede preguntar al espejo” (41), o sea que la comedia tiene respuestas para la amada. Estas son respuestas que le explican cómo el amor entre ellos refleja misteriosamente el amor divino. Es interesante notar que el espejo no sólo se encuentra en la dedicatoria sino también dentro de la obra. Así como Marta se mira en el espejo de la comedia, a Leonarda le dan el espejo dentro de la obra para que vea su situación. Su criada, usando el tema del *carpe diem*, le aconseja que se case por segunda vez:

Acábate de ver:  
Verás lo que has de llorar,  
No lo pudiendo cobrar,  
Si aquí lo dejas perder (49).

Su tío Lucencio también usa el espejo para recomendarle el casamiento. Le dice que su hermosura y juventud van a traerle muchos engaños si no se sujeta a otro hombre:

Cuando mires al espejo  
Tu hermosura y pocos años,  
Tu verás cuantos engaños  
Te dan los dos por consejo (57).

Pero la respuesta de Leonarda, o sea, la respuesta que le da Lope a Marta cuando ella pregunta lo que debe hacer al espejo-comedia, no es la que proponen Lucencio

y Julia. Cuando Marta de Nevares pregunta si debe casarse después de la muerte de su marido, Lope le muestra como "puede hallar remedio para su soledad sin empeñar su honor" (38), o sea, como puede seguir amando a Lope y no casarse. Este uso del espejo para dar respuesta, recuerda la presencia del espejo mágico en la *Apología* de Apuleyo. Durante el medievo y aún en el siglo diecisiete, se creía que el espejo tenía poderes mágicos. De allí podían salir demonios para seducir o engañar a la mujer<sup>15</sup>. Lope puede muy bien haber recordado la magia de Apuleyo y el poder de los espejos al decirle a Marta que escuchara la respuesta de su espejo-comedia. Pero para Lope, el espejo no contiene el demonio concebido por el cristianismo sino el buen demonio de que hablaban Apuleyo y los neoplatonistas.

Otro de los elementos supuestamente "diabólicos" de la dedicatoria es lo que José Luis Aguirre llama "una alegría salvaje y nada caritativa" que muestra Lope a la muerte del marido de Marta. Esta alegría, junto con el consejo de Lope a Marta que no se casara, ha llevado a que la crítica estudie la "moralidad" de la obra bajo el punto de vista de la biografía de Lope y que la considere amoral, inmoral y libre<sup>16</sup>. Vista de esta manera, Leonarda es espejo falso pues no comprende lo que es la verdadera virtud. Parece confundir el honor con la opinión, así aconsejándole a Marta que haga lo mismo. Leonarda es entonces, un nuevo Cupido, el dios diabólico presentado por ciertos mitógrafos como Pérez de Moya. Desde este punto de vista, la comedia se convierte en un espejo demoníaco que aconseja mal a Marta, que trata de hechizarla para que se deje llevar de un amor prohibido<sup>17</sup>. Esta posibilidad esta ya inscrita en la obra. El amante de Leonarda la llama Circe y hechicera (180, 186). Así Leonarda, durante un breve momento en la comedia es percibida como una de las lujuriosas hechiceras presentadas por Apuleyo en su *Asno de oro*<sup>18</sup>. El amante sería entonces un asno llevado de la curiosidad. Tiene que ser salvado por un ser superior como la diosa Isis. Hay más. Ambas Marta y Leonarda son viudas y según la biografía de Apuleyo, éste había "hechizado" a una viuda. Pero la comedia de Lope es ambos un hechizo que atrapa a Marta y una apología que rechaza la hechicería. Quien salva al galán de la obra de la "hechicera" Leonarda es la misma dama convertida en diosa. Así Lope escenifica los misterios más altos del amor neoplatónico. Tales misterios se contraponen a la hechicería en *El asno de oro* de Apuleyo. En su comedia, Lope presenta sus amores como los de Cupido y Psique. Aunque la alegría de Lope ante la muerte del marido de Marta es chocante, no creo que Lope esté mostrando un "desenfado ante el juicio del público" como piensan Castro y Rennert (236). En vez, el poeta quiere sugerirle al público

---

<sup>15</sup> En 1668 Candido Brognolo publica un libro de exorcismo donde explica cómo en Venecia en 1664 una joven de catorce años se enamoró de un hermoso galán que veía dentro de un espejo. El galán demonio la persuadió a que rechazara el cristianismo (Thorndike 564). Es interesante que Lope se refiera a los espejos de Venecia.

<sup>16</sup> Schaffer dice que "Apenas se concibe que obra tan inmoral, con un prólogo más inmoral, pueda dedicarse a una dama" (citado por Castro y Rennert 236); Aguirre la llama "libre y amoral" (31). Por otra parte, Jaime Fernández explica que ciertas contradicciones en lo que dicen los personajes hacen "que el espectador capte y repruebe la inmoralidad de los mismos" (822).

<sup>17</sup> Aunque Jaime Fernández apunta la inmoralidad de la presentación honor/opinión, cree que la obra es moral ya que contiene una "serie de reflexiones con que unos personajes condenan las actitudes perversas de otros" (828).

<sup>18</sup> Estas hechiceras de Apuleyo eran bien conocidas. De Pamphila habla Cornelio Agrippa (80-81).

un nuevo tipo de moralidad basada en un ideal amoroso neoplatónico que trasciende las leyes sociales de la época.

Hay otra dicotomía importante en la comedia. Para críticos tales como Rull, el eje central de *La viuda valenciana* es el misterio. Pero para Silvia Monti, es una obra festiva. Para ella, la presencia de la festividad le quita importancia al misterio. Pero esto no es el caso. *El asno de oro* concluye con un festival, pero es una fiesta dedicada a la diosa Isis. Así, lo sagrado misterioso y lo festivo se aúnan. Lo mismo ocurre en *La viuda valenciana*. El carnaval hace posible ciertas transformaciones que serían más difíciles en otros momentos. El carnaval es el momento en que muchas leyes sociales pierden su rigor. Lope usa el carnaval para proponer un neoplatonismo que no se rige por las leyes sociales de la época. Monti también piensa que uno de los elementos festivos más notorios en *La viuda valenciana* es la presencia de tres pretendientes. En sus jocosos intentos de enamorar a Leonarda crean un tono festivo. Ahora bien, estos galanes también cumplen otros propósitos relacionados con el misterio neoplatónico de la comedia. Ya Lucencio, el tío de Leonarda, le había avisado que se si no se casaba, una serie de galanes vendrían en su busca usando una serie de disfraces:

Mil que seguido te han,  
A Júpiter cisne harán,  
O por dicha lluvia de oro.  
¿Cuánto es mejor que te cases,  
y estas malicias excuses? (54).

Los tres cómicos pretendientes de la obra ciertamente utilizan una serie de transformaciones para ver a Leonarda. Disfrazados de libreros (83), mercaderes de pinturas (87) o vendedores de pastillas y perfumes (90), Otón, Valerio y Lisandro se convierten en personajes que imitan las metamorfosis de Ovidio<sup>19</sup>.

La presencia del humor en la comedia de Lope no implica un rechazo de Apuleyo. En *El asno de oro*, episodios eróticos y cómicos coexisten con elementos sobrenaturales y místicos. De aquí viene el tono doble de la obra de Lope. *La viuda valenciana* incluye un episodio cómico de la novela de Apuleyo. Lisandro, rondando la casa de Leonarda una noche, ve que la justicia persigue a unos ladrones que habían robado "Del vino un famoso cuero" (65). Los ladrones se esconden en un hueco a la entrada de la casa de Leonarda y los alguaciles pasan sin verlos. Lisandro cree divisar uno de los ladrones en la oscuridad y le clava la daga suya en el pecho. Luego se da cuenta que en vez de sangre, tiene vino en la camisa pues su daga había herido no al ladrón, sino al cuero de vino. Este episodio, que también fue utilizado por Cervantes en el capítulo que trata "De la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto," proviene del *Asno de oro*, donde Lucio cree haber herido a tres ladrones que según él estaban tratando de entrar secretamente en la casa de Milo quien lo estaba hospedando. Los tres ladrones son también aquí cueros de vino (Véase a Hahn y Scobie). Comienza Lisandro su relación del episodio del cuero de vino, explicando que el estaba "Velando las prendas de un muerto" (65). Con esto nos quiere

---

<sup>19</sup> También se podría decir que imitan a Apuleyo, pues su *Asno de oro* se titula realmente la *Metamorfosis*. El amor en esta obra trae consigo transformaciones tan asombrosas como las de Ovidio, pero más humorísticas, donde una bruja se convierte en buho y un curioso asno.

decir que está desvelándose por su viuda. Ahora bien, en Apuleyo, hay un famoso episodio en el cual Telefrón tiene que guardar el cuerpo de un muerto para que las brujas no vengan a robarle las orejas o la nariz<sup>20</sup>. Es posible que la frase de Lope recuerde al espectador ese episodio sobrenatural en Apuleyo. Si este es el caso, Lisandro está diciendo que para él, cualquier pretendiente que trate de entrar en casa de Leonarda es como brujo que le roba a la dama las prendas que él debe guardar. De esta manera, teniéndose como modelo a Apuleyo, se combinan episodios jocosos y elementos misteriosos y sobrenaturales en la comedia de Lope.

El segundo pretendiente, Otón, no parece incorporar elementos de Apuleyo en sus acciones o discursos<sup>21</sup>. La caracterización del tercero, Valerio, contiene mucho menos comicidad. Sus discursos contienen muchas alusiones a la mitología. Podríamos descartar tales referencias pero ya Alfredo Rodríguez López-Vázquez nos ha aconsejado que aunque en muchos casos "los textos pasan a ser una acumulación de citas sin demasiada relación entre sí... en otros... su uso desvela una segunda intención que el escritor trata de hacer pasar entre líneas" (527-8)<sup>22</sup>. Cuando se disfraza de mercader, Valerio quiere venderle a Leonarda una estampa, copia de "El Adonis del Tiziano" (87)<sup>23</sup>. Mientras que en el mito Venus se despide de Adonis, en la pintura éste quiere despedirse de ella para ir de caza. La inversión de papeles puede referirse al contraste entre elementos biográficos, donde Lope trata de enamorar a Marta de Nevares y la situación en la comedia donde es Leonarda la que persigue a Camilo. También recuerda que la comedia convierte a Leonarda en Cupido y a Camilo en Psique (de Armas, *Invisible* 71-2).

Inmediatamente después de mencionar al Ticiano, Valerio le enseña a Leonarda una estampa de Rafael de Urbino (88). Recordemos que Rafael decoró todo un salón, una *loggia* de la quinta de los Farneses en Roma, con la historia de Cupido y Psiques. No debe ser casualidad que el Federico Zuccari mencionado después por Valerio, también trabajó para la familia Farnese y se mudó luego a España. En 1586 comienza su obra en el Escorial bajo la dirección de Felipe II (Brown 63). Es posible que Lope lo conociera y recibiera de Zuccari informaciones sobre la historia de Cupido y Psique pintada por Rafael y basada en la narración de Apuleyo<sup>24</sup>.

Valerio le presenta entonces a Leonarda imágenes de amor, basadas en los mitos de Cupido y Psique y de Adonis y Venus. Estos dos mitos tienen en común la figura

---

<sup>20</sup> Céspedes y Meneses recuerda este episodio en *El Soldado Píndaro*: "trayendo a la memoria el caso de Apuleyo sobre el difunto y guarda que introduce en Larisa de Tesalia, temí que como a aquél, en cerrando los ojos, me avían de dexar sin narizes: (I, 95; de Armas, *Evoking Apuleius*).

<sup>21</sup> En su disfraz de librero, Otón le menciona a Leonarda un libro que él ha escrito y luego pasa a citar otros textos. El primero de ellos, *El pastor de Filida*, es novela pastoril que contiene muchos elementos de magia (Véase a de Armas, *Caves*).

<sup>22</sup> Cuando los tres pretendientes narran sus frustrados intentos en conseguir el amor de Leonarda, la historia de Valerio incluye elementos mitológicos, refiriéndose a Píramo y Tisbe (64).

<sup>23</sup> Aquí, al igual que en *La Dorotea*, Lope se refiere "al famoso cuadro de Venus y Adonis conservado en el Museo del Prado" (Morby 95). Esta pintura es famosa por la inversión de papeles. Explica Erwin Panofsky: "It was Titian who invented what may be called 'The Flight of Adonis' in contradistinction to the 'Leave-Taking of Venus'" (152).

<sup>24</sup> La única representación importante de Cupido y Psiques en España a principios del siglo diecisiete es la de Miguel Ángel Leoni. En 1611 "el techo de la habitación real se decoró con la historia de las *Bodas de Psique y Cupido*... Desgraciadamente la pintura de El Pardo se ha perdido (López Torrijos 360).

de Venus. En el primero, la diosa trata de impedir la unión entre una mujer y un dios mientras que en el segundo la diosa ama a un hombre (Adonis). Valerio y los otros dos pretendientes hacen el papel de la Venus de Apuleyo al crear obstáculos en los amores entre Leonarda y Camilo. Por otra parte, Valerio quiere ser el Adonis de su diosa Leonarda/Venus.

Mientras que Valerio medita en la diosa Venus, Camilo piensa que Leonarda es Diana (117). Parece como si Valerio y Camilo tienen imágenes muy diferentes de Leonarda, pues en la antigüedad clásica estas dos diosas eran figuras opuestas<sup>25</sup>. Camilo explica que Leonarda es Diana porque representa la luna (117). En *El asno de oro*, Lucio, transformado en asno, se despierta en la noche y ve una brillante luna. Le reza entonces a la diosa celestial, diciendo que no sabe quién es y llamándola entre otros nombres, Venus y Diana. Ella entonces se le aparece y le explica que su verdadero nombre es Isis, diosa de la luna, pero que es adorada bajo diferentes nombres incluyendo el de Venus y Diana. Dice más específicamente que es la Diana *Dyctinna*. De ella, el investigador y poeta clásico Valerio Catón escribió una larga narración en verso<sup>26</sup>. El nombre de Valerio en la comedia de Lope puede muy bien apuntar a este Valerio Catón. El conflicto mítico entre Venus y Diana se resuelve entonces al saberse que ambas son aspectos de Isis, diosa de la luna, cuyo misterio revela Apuleyo en su novela y Lope en su comedia. Es diosa de Egipto, lugar de donde proviene según la leyenda los misterios herméticos. Uno de los conceptos más importantes del neoplatonismo es la armonía de opuestos a través del misterio de *discordia concors*<sup>27</sup>. Lope de Vega en su comedia presenta este misterio a través de una serie de oposiciones tales como Venus y Diana, diosa y bruja, lo cómico y lo sagrado. La inversión de papeles sirve para hacernos comprender que los opuestos pueden armonizarse y que la lucha entre el ideal neoplatónico y un amor prohibido puede trascenderse.

En *La dama duende* (1629) también encontramos una serie de opuestos que se centran en el papel de la mujer. Don Manuel no sabe cómo llamar a Angela, por eso utiliza la frase “Ángel, demonio o mujer” (v. 2080). La obra, entonces, trata de definir el papel de la mujer. Esta oposición ángel/demonio también puede verse a través del mito de Psique y Cupido. *La dama duende* es la primera obra en la que Calderón se enfrenta a este mito. Al igual que en *La viuda valenciana*, tenemos aquí la inversión de papeles. Ambas Leonarda y Angela se convierten en Cupidos invisibles, cuidándose de no mostrar sus rostros. Don Manuel, el galán, muestra la curiosidad de Psique. Pero en *La dama duende* no tiene que traer luz. El juego luz-oscuridad tan común en obras que imitan la historia de Cupido y Psique, es aquí más complejo. Cosme, el gracioso, ve a un espíritu, en realidad ve a la criada de Angela, cuando él entra inesperadamente en la habitación de Manuel trayendo luz (1531-86). Pero Manuel no tiene

---

<sup>25</sup> Recordemos el *Hipólito* de Seneca donde este joven llega a un fin trágico por dedicarse totalmente a Diana y olvidarse de Venus.

<sup>26</sup> No se preservan los escritos de Valerio Catón, autor nacido en Gaula alrededor de 100-90 a.c. De él nos habla Suetonio. Su *Diana* o *Dictyna* narraría cómo Minos persiguió a Britomartis quien para escapar, se tiró al mar pero fue rescatada en una red por pescadores y pudo así llegar a una selva dedicada a Artemisa/Diana donde se le construyó un templo y fue identificada con la diosa.

<sup>27</sup> Los amores de Venus y Marte que traen consigo el nacimiento de Armonía es el mito principal relacionado con el concepto de *Discordia concors* (Wind 86). Cervantes usa este concepto como tema principal en su comedia *El gallardo español* (de Armas, *Excesos* 249-60)

que traer luz para ver a su dama invisible ya que ella, creyendo que Manuel está de viaje, entra en su habitación y saca una luz que traía escondida (2003-2006).

A pesar de la inversión de papeles, el galán no es culpable aquí, pues no se le ha prohibido traer luz, ni siquiera él la saca. Es la mujer la que se delata a sí misma. La culpa de Eva, que debía pasar al hombre en esta nueva visión de la caída, alegorizada a través del mito de Cupido y Psique, parece seguir en el campo de la mujer. Aunque Manuel muestra cierta curiosidad por resolver el misterio de esta dama duende, es ella la que quiere comer la fruta del árbol de la sabiduría. Ella quiere entrar en el cuarto de Manuel "No porque verlo deseo / sino solo por saber" (573-4). Añade luego "Un necio deseo / tengo de saber" (624-25). Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo rechazan la importancia del mito del Paraíso en la elaboración de *La dama duende*: "Por lo tanto, partir de ahí para establecer después que *La dama duende* invierte el mito del Paraíso, y en lugar de castigo y expulsión, [Angela] obtiene amor y felicidad, porque se libera del paraíso demoníaco que es el autoritarismo, y otras cosas de este jaez, me parece inconcebible" (xxxiii). Pero el paraíso demoníaco representa solamente un punto de vista que brilla súbitamente para desvanecerse cuando nos damos cuenta de que Calderón no sólo describe a Angela como mujer curiosa sino que también "the very implications of the word *duende*, a malevolent spirit that creates confusion, lead us to a realization of her errors" (*Invisible* 145). El motivo fundamental de la obra es entonces (y lo repetimos otra vez) la definición de la mujer. ¿Es angel, duende o demonio?

Esta pregunta nos lleva a otra, ¿de qué tradición proviene el Cupido femenino de Calderón? ¿Se deriva de obras que lo relacionan con el demonio o de obras en que aparece como dios o como Cristo? *La dama duende* se basa en un episodio de una novela hoy casi desconocida, *El soldado Píndaro* (1626) de Gonzalo de Céspedes y Meneses (de Armas, *Invisible* 130-37). Esta novela utiliza muchos elementos de *El asno de oro*. Céspedes menciona a Apuleyo en varios casos, pero siempre tratando de destruir los misterios paganos del modelo<sup>28</sup>. El novelista transforma el episodio de Psique y Cupido para crear una versión de la amante invisible donde la caracterización de la mujer es mucho más negativa que en el modelo. Aquí ella sabe todo lo que dice y hace el hombre, pues puede observarlo a través de una ruptura en las bovedillas del techo. Cuando piensa que él la ha traicionado, lo manda a matar mientras él duerme en la cama de la amada. El soldado Píndaro se refiere a esta cruel dama como "demonio o mujer" (II, 19). Mientras que la mujer adquiere características de un Cupido demoníaco, el hombre pierde la culpa de Psique pues no rompe ninguna promesa ni se muestra excesivamente curioso. Estos dos elementos son incorporados por Calderón en *La dama duende*.

Pero Calderón pudo tener un segundo modelo, *La viuda valenciana*<sup>29</sup>. Mientras que Lope escribe su obra como espejo que idealiza a Marta de Nevares, Calderón con-

---

<sup>28</sup> Cita, por ejemplo, el momento en que Lucio le reza a la diosa en forma de luna, pero transforma el episodio en un cuento humorístico: "No assí uvo implorado el favor de la luna, como escribe de sí transformado Apuleyo, cuando por secretos misteriosos, que sabréis adelante, la respondió a una voz todo el bestiamen del lugar" (II, 173). Véase a de Armas, *Evoking Apuleius*.

<sup>29</sup> Las similitudes entre *La viuda valenciana* y *La dama duende* llevaron a que Joseph Fucilla declarara que la comedia de Calderón tuvo como modelo principal la obra de Lope.

cibe su obra como un espejo para observar las características positivas y negativas de la mujer. Este espejo incluye reflejos de una viuda quien, al igual que Leonarda, esconde su rostro para poder amar libremente. Pero el espejo mágico e idealizante de Lope ha desaparecido. *La dama duende* se encuentra en un punto medio entre el neoplatonismo de Lope y el antipaganismo y antifeminismo del episodio de Céspedes. El misterio del espejo mágico de Lope se transforma en una alacena de vidrio (358) que le permite a Angela entrar secretamente en las habitaciones de don Manuel. Para Leonarda, la honra es sólo opinión. Ella crea la burla de la amante invisible para que otros continúen viéndola como mujer virtuosa. En *La dama duende* la alacena también se relaciona con la honra. Dice don Luis:

... no ha puesto por defensa  
de su honor más que unos vidrios,  
que al primer golpe se quiebran (366-68).

La alacena crea el misterio, le ayuda a Angela a elaborar su fantasía. Al mismo tiempo, don Luis la percibe como algo que se rompe tan fácilmente como la honra. La alacena es la clave del misterio y de la honra en Calderón. En Lope, el misterio no es solamente el de la amante invisible, sino que hay también una serie de referencias mitológicas que indican la presencia de un misterio pagano, o sea, de unos mitos que esconden ciertas verdades trascendentes. En la comedia de Calderón sólo sobrevive el mito de Cupido y Psique, pero está tan matizado y transformado que lleva connotaciones bien ambivalentes. Es verdad que hay una referencia a la “inconstante luna / que aprende influjos de mí” (385-86). Pero la luna aquí no tiene nada que ver ni con Diana ni con Isis. Se relaciona con la inconstante fortuna de Angela, y subraya el paralelo tan común en la época entre mujer, luna y fortuna. Las tres son supuestamente mudables. La mayoría de los otros mitos que se mencionan en *La dama duende* están en boca de Cosme, el gracioso, el que tiembla ante fuerzas sobrenaturales que son en realidad burlas humanas<sup>30</sup>. En *La dama duende*, los misterios paganos se han transformado en un objeto real, la alacena. Este es el único misterio de la obra, a no ser que consideremos la naturaleza de la mujer como el misterio que representa Calderón en su comedia.

Don Manuel se pregunta si su dama es ángel, demonio o mujer. El paralelo con el ángel ya se encuentra en el nombre de la dama, y reaparece en la pregunta de Manuel. Además, Angela se describe a sí misma como mártir, enterrada viva “donde apenas el sol sabe / quien soy” (381-2). Pero es esta misma mártir y ángel la que engaña a sus hermanos, se escapa de la casa y crea la burla de la amante invisible. Como veremos, estos eventos la transforman en personaje diabólico. La oposición de términos, ángel/demonio, establece lo que Catherine Larson llama “shifting characterization” (33). Para ella, esta es la típica descripción de la mujer hecha por el hombre. Explica Larson que el hombre idealiza a la mujer como ángel que representa la pureza y lo pasivo. Este ser ideal “is also capable of scheming and manipulation, refusing to stay in her ordained place: she displays a negative side that Gilbert and Gunbar label as monstrous” (39). Lo interesante es que en *La dama duende* Calderón parece mostrar al

---

<sup>30</sup> Cosme se refiere a Píramo y Tisbe y a Hero y Leandro al principio de la obra. El mito de Píramo y Tisbe es mencionado por Valerio en *La viuda valenciana*.

principio lo positivo del deseo de libertad que siente la mujer. Pinta de manera fascinante la habilidad de la mujer para crear un bello mundo fantástico. Pero todo esto lo define a través del diálogo como el lado monstruoso que transforma a la mujer en ser diabólico. En mi estudio anterior estudiaba el posible equilibrio entre lo positivo y lo negativo en la caracterización de Angela. Pensaba entonces que lo positivo predominaba en la obra. Ahora no estoy tan seguro, ya que hay un gran número de alusiones a la dama como ser demoníaco en la comedia.

Cosme no sólo es el primero en aludir a la mitología en la obra, sino que también es quien primero se refiere al demonio. El gracioso invoca cómicamente a “doscientos mil demonios” (697) para que sean testigos de su deseo de vivir “en Galicia o Asturias, / antes que en esta corte” (706-7). Este mundo sobrenatural continúa siendo parte del humor de los criados cuando Isabel, quien sirve a Angela, le quita el dinero que Cosme tenía en su cuarto, substituyéndolo por carbones (873). Isabel relaciona esta transformación al día de los difuntos (“que esto sucedió en noviembre” [866]) pues, como explica Valbuena Briones: “Las almas del purgatorio podían ocasionar pequeños trastornos con sus poderes sobrenaturales si la familia no rogaba por ellos o les dedicaba las misas necesarias. Dineros, joyas y alhajas podían ser transformados en carbones...” (82). Pero Cosme tiene otra interpretación para la transformación<sup>31</sup>, pensando que hay un “duendecillo” (917) en la casa, pues estos espíritus son guardianes de tesoros y pueden convertirlos en carbón según Covarrubias (487). El mismo don Manuel se maravilla cuando encuentra una carta de la misteriosa dama en su aposento, aunque piensa que es resultado de “ingenio y arte” (1071). Para Cosme, esto prueba que hay seres sobrenaturales en la casa, tales como familiares, súcubos, diablos o almas del purgatorio, o, que por lo menos hay allí personas que usan poderes sobrenaturales tales como brujas, hechiceras, mágicos, nigromantes, energúmenos.

El ser que más parece acercarse a los hechos que ocurren en casa de don Luis y don Juan es el duende, pues este espíritu, según Covarrubias, hace travesuras en las casas (487). Por esto don Juan le recomienda a Manuel:

Quedaos con Dios, y acostaos,  
don Manuel, sin que os desvele  
el duende de la posada ((945-47).

Manuel también utiliza el término al firmar una carta a la dama misteriosa con el nombre de “El Cavallero de la Dama Duende” (1122-3). La mujer entonces aparece como ser travieso. Usa la burla, trastorna la casa, para lograr sus deseos. A primera vista, está muy lejos de la asociación entre el demonio y Cupido. Pero, si prestamos atención a la definición de la palabra duende en la época, todo esto cambia. Dice Covarrubias: “Es algún espíritu de los que cayeron con Lucifer, de los cuales unos baxaron al profundo, otros quedaron en la región del ayre y algunos en la superficie de la tierra... y algunos dizen que en la fin del mundo los han de manifestar al Antecristo, para que con ellos haga guerra” (487).

El paralelo entre la dama y el diablo vuelve a aparecer hacia el final de la obra de forma aún mas negativa, aunque de nuevo está en boca de Cosme. El gracioso ya

---

<sup>31</sup> Cosme también menciona la posibilidad que haya en la casa “almas del purgatorio”. (1089)

no habla de duende sino de súcubo. Este ser, que el gracioso había mencionado en su lista de seres sobrenaturales en el primer acto (1083) es un demonio que toma la forma de una mujer para tener relaciones eróticas con el hombre. En el tercer acto Cosme le dice a Angela que no le tiene temor aunque sabe quién es ella. Le cuenta cómo:

En forma de una doncella  
aseada, rica y bella  
a un pastor se apareció;  
y él, así como la vio,  
se encendió de amores de ella.  
Gozó a la diabla... (2638-43)

No se trata ya de los demonios benévolos que invoca Apuleyo, sino del duende que es espíritu caído y de el súcubo que es demonio en traje de mujer. Tampoco se trata aquí de la biografía de Apuleyo donde este escritor usa hechizos para alcanzar el amor de una viuda. En vez, es la viuda la que parece haber hechizado al galán.

Todo parece resolverse al final. Se aclara el misterio de la alacena y se casan Manuel y Angela. Pero la mujer tiene que pedirle ayuda al hombre para poder resolver el “caos” que ha creado. En la última escena Angela no habla. Son los hombres los que lo arreglan todo y preparan el casamiento. Esperan que así el “duende” no tendrá que hacer más travesuras y podrá retornar a su papel de ángel pasivo. Aunque la comedia de Calderón presente los deseos y aspiraciones de la mujer, es el aspecto demoníaco de ella el que sobresale. Para Angela, la casa ha sido un paraíso demoníaco, pero ella tiene que usar de las cualidades que según la sociedad patriarcal son negativas en la mujer para tratar de obtener su liberación. Aunque la mujer puede ser ángel, los hombres en esta obra le tienen cierto temor (y también cierta admiración) a esta Angela que actúa como duende y demonio.

Al principio de la obra, Manuel había preguntado, “¿Es dama o es torbellino?” (114). Según Covarrubias el torbellino “se causa de dos vientos encontrados, y assí andan a la redonda peleando el uno con el otro” (970). Este es el misterio de la mujer en Calderón. Está formada de dos fuerzas contrarias, la angélica y la diabólica. Como anuncia el título, en *La dama duende* predomina la fuerza diabólica. Pero hay más, la misma contienda entre los dos vientos, las dos fuerzas dentro de la mujer son capaces de romper la armonía, de crear un torbellino de pasiones que solo puede controlarse a través del matrimonio. El misterio neoplatónico de *discordia concors* utilizado por Lope para alabar a Marta de Nevaes se transforma en esta comedia en un torbellino que muestra cómo los opuestos no pueden armonizarse, sino que tienen que ser sujetos en el yugo del matrimonio. La inversión del mito de Psique y Cupido ha servido para estudiar el papel de la mujer en estas dos comedias del teatro clásico español. Ambas utilizan ciertas oposiciones y dicotomías para llegar a una imagen de la mujer. Mientras que Lope trata de trascender la realidad de sus amores anhelando la visión armónica de los neoplatonistas, Calderón prefiere mostrar a la mujer como torbellino que nunca logrará reconciliar los aspectos angélicos y diabólicos en su ser.

## OBRAS CITADAS

- Agrippa, Cornelius. *Three Books of Occult Philosophy*. London: Chthonios books, 1986.
- Apuleius. *Cupid and Psyche*. Ed. E. J. Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- The Golden Ass*. Ed. y Trad. Jck Lindsay. Bloomington: Indiana University Press, 1965.
- Arias, Judith. "Don Juan, Cupid and the Devil", *Hispania* (forthcoming).
- Augustin, Saint. *The City of God*. Trad. Marcus Dods, intr. Thomas Merton. New York: The Modern Library, 1950.
- Bonilla y San Martín, Adolfo. *El mito de Psychis*. Barcelona: Impreta de Henrich, 1908.
- Brown, Jonathan. *The Golden Age of Painting in Spain*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La dama duende*. Ed. Angel Valbuena Briones. Madrid: Cátedra, 1976.
- Castro, Américo y Hugo Rennert. *Vida de Lope de Vega*. New York: Las Américas, 1968.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo de. *Varia fortuna del soldado Píndaro*. Ed. Arsenio Pacheco. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Claramonte, Andrés de. *El burlador de Sevilla*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 1992.
- Cortés, Honorio. "Algunas reminiscencias de Apuleyo en la literatura española", *Revista de Filología Española* 22 (1935), 44-53.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla, 1987.
- de Armas, Frederick A. "Caves of fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel", *Studies in Philology* 82 (1985), 332-58.
- "Evoking Apuleius 'Mysteries: Mythand Witchcraft in Céspedes y Meneses' *El soldado Píndaro*", *Homenaje a Donald Bleznick*, ed. Eric Pennington (en prensa).
- "Los excesos de Venus y Marte en *El gallardo español*", *Cervantes. Su obra y su mundo*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981, pp. 249-60.
- The Invisible Mistress. Aspects of Feminism and Fantasy in the Golden Age*. Charlotesville: Biblioteca Siglo de Oro, 1976.
- "Lope de Vega and the Hermetic Tradition: The Case of Dardanio in *La Arcadia*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7 (1983), 345-62.
- Fernández, Jaime. "Honor y moralidad en *La viuda valenciana* de Lope de Vega: 'Un tan indigno ejemplo'", *Hispania* (1986), 821-29.

- Fucilla, Joseph G. "Lope's *La viuda valenciana* and Its Bandellian Source", *Bulletin of the Comediantes* 10 (1958), 3-6.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. (New Haven: Yale University Press, 1984).
- Hahn, Juergen. "El curioso impertiente and Don Quijote's Symbolic Struggle Against *Curiositas*", *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972), 128-40.
- Larson, Catherine. "La dama duende and the Shiftin Characterization of Calderón's Diabolical Angel". *The Perception of Women in the Spanish Theater of the Golden Age*. Eds. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991.
- Lope de Vega Carpio, Félix. *La viuda valenciana*. Ed. José Luis Aguirre. Madrid: Aguilar, 1967.
- López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Mandrell, James. *Don Juan and the Point of Honor. Seduction, Patriarchal Society, and Literary Tradition*. University Park: Pennsylvania State University, 1992.
- Menéndez Pelayo, M. *Orígenes de la novela*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946, Vol. 3.
- Monti, Silivia. "Il mito di Psiche e il suo rovesciamento: tre testi barocchi", en *La metamorfosi e il testo. Studio tematico e teatro aureo*. Milano: Franco Angeli, 1990. Págs. 17-46.
- Morby, Edwin S., ed. Lope de Vega, *La Dorotea*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Morley, S. Griswolk, y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Panofsky, Erwin. *Problems in Titian*. New York: New York University Press, 79.
- Rey Hazas, Antonio y Florencio Sevilla Arrollo, eds. Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*. Barcelona: Planeta, 1991.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. "Ideología y mito en el Siglo de Oro: de Cristóbal de Villalón a Calderón de la Barca", *Hommage des hispanistes français a Noel Salomon*, pp. 527-41.
- Rull, Enrique. "Creación y fuentes de *La viuda valenciana* de Lope de Vega", *Segis-mundo* 7-8 (1968), 9-24.
- Seidenspinner-Núñez, Dayle. "Symmetry of Form and Emblematic Design in *El conde Partinuplés*", *Kentucky Romance Quarterly* 30 (1983), 61-76.
- Scobie, Alexander. *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage*. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1969.
- "El curioso impertinente and Apuleius", *Romanische Forschungen* 88 (1976), 75-6.
- Thonrdike, Kynn. *A History of Magic and Experimental Scienci*. New York: Columbia University Press, 1958, Vol. 8.

- Trueblood, Alan. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of "La Dorotea"*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- Whitbread, Leslie Geoge. *Fulgentius the Mythographer*. Columbus: Ohio State University Press, 1971.
- Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. New York: W.W. Norton, 1968.; 2<sup>a</sup> ed.
- Yates, Frances. *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*. Chicago: University of Chicago Press, 1964.