

**SÍMBOLOS MÍTICOS DEL PODER EN EL BARROCO**  
**(RIMAS DE LOPE DE VEGA)**

**Rosa Romojaro**  
**(Universidad de Málaga)**





En el Barroco, como en ninguna otra época, se pone de manifiesto, de manera evidente, la utilización del arte, de la literatura y de la fiesta popular, al servicio de las estructuras de poder <sup>1</sup>. La mitología, como sustancia de contenido clásica a través de los tiempos, arraigada en la concepción estética del arte barroco, se reconvierte al cristianismo mediante la función ejemplificadora del mito, que llega a constituirse en fuente de enseñanzas morales <sup>2</sup>. La Iglesia obtiene así su victoria sobre el paganismo. Del mismo modo, el Imperio asimila y metaforiza ciertas figuras míticas, transformándolas en símbolos, cuyo valor, en muchos casos, perdura hasta nuestros días.

Cuatro son los mitos clásicos de mayor rendimiento emblemático para representar el poder del Estado y de la Iglesia en el barroco literario español: el *Aguila de Júpiter*, el *Ave Fénix*, *Hércules* y *Atlante*. Las *Rimas* de Lope de Vega, autor que asumirá sin distanciamiento en la mayoría de los casos, las fórmulas de aquiescencia a los esquemas de poder establecidos, ofrecerán uno de los ejemplos más patentes de esta recurrencia simbólica, concretada en tres momentos de la trayectoria creativa del poeta <sup>3</sup>.

Motivos legendarios y mitológicos fundamentan la valoración del *Aguila* como símbolo del Imperio. Según la leyenda, esta ave es la única que soporta en sus ojos la luz del sol sin retirar la mirada (en este sentido, esta figura quedaría integrada den-

- 
- (1) Vid., especialmente, Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1981; J.A. Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, y *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980<sup>2</sup>; A. Bonet Correa, "La fiesta barroca como práctica del poder", *Diwan*, 5-6 (1979), pp. 53-85.
  - (2) Ovidio se cristianizará en el siglo XIV (*Ovide moralisé*, ed. C. de Boer, Amsterdam, 2 vols., 1915-1938). Si en la primera mitad del siglo XVI las traducciones de las *Metamorfosis* carecen de comentarios alegóricos, a partir de 1568 se agudiza la tendencia moralizante. Vid. J.H. Turner, *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres, Tamesis Books, 1976, pp. 27-46. Para la interpretación moral de la mitología y el influjo de los manuales en este aspecto, vid. J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 77-104 y 227-263.
  - (3) Nos referimos a *Rimas* (1602), *Rimas sacras* (1914) y *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634).

tro del área mítica que podemos llamar *heliosimbólica*)<sup>4</sup>. Por otra parte, distintas mitologías funcionan paralelamente en la valoración positiva de este signo mítico, que permanece unido, desde las más lejanas civilizaciones, a la suprema divinidad regidora de los destinos humanos<sup>5</sup>.

Los mitólogos del Barroco refieren cómo Júpiter hizo del Aguila su ave por ser la que vuela más alto y porque se le apareció como buen presagio antes de la lucha contra los Titanes. Ya el mismo Júpiter, pues, la toma por empresa, como señala Balthasar de Vitoria<sup>6</sup>, y, desde esta base mitológica clásica, el Aguila se convierte en pronóstico de reinos y divisa de sus gobernantes. Según registra el mismo mitólogo, los emperadores romanos la heredaron de los troyanos, de quienes se consideraban descendientes: "El primero que tomó por armas el Aguila fue Marco Bruto, que decía descender de Eneas"<sup>7</sup>. De Roma pasó al Imperio alemán y a los reyes de España, conservando toda la carga simbólica y emblemática de tradición latina.

Las alusiones mítico-literarias al Aguila se producen, generalmente, en contextos panegíricos de alabanza a personajes históricos entroncados en dinastías consideradas hiperbólica y simbólicamente de "águilas", aunando en este término valores connotativos de magnificencia tanto material como espiritual.

Rara vez el mismo Júpiter funciona como traspositivo de reyes y personajes históricos españoles. La escasez de mención al máximo dios de la mitología clásica se debe a que éste carecía de toda relación con España, y a que el rasgo más determinante de su personalidad mítica derivaba hacia la aventura amorosa, frente a otras figuras del pasado legendario<sup>8</sup>. El Aguila, pues, acoge todos los valores connaturales a Júpiter, de poderío y gloria, como dios de dioses y hombres, apareciendo en contextos metafóricos y simbólicos que elevan al plano mítico actuaciones de personajes reales de la época.

En el Soneto 193 de *Rimas*<sup>9</sup>, mediante la alegoría, los propios reyes españoles Felipe II y Felipe III son parangonados al sol y al águila simbólicos:

-----

- (4) Vid. nuestro artículo "El simbolismo del sol en las *Rimas* de Lope de Vega". *Analecta Malacitana*, 7,1 (1984), pp. 53-78. Dentro de esta área heliosimbólica estarían incluidos, asimismo, los mitos del Ave Fénix, Icaro, Faetón y Prometeo. Para el significado simbólico del sol en sus componentes 'luz' y 'fuego', vid., entre otros, G. Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966; P. Diez, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976; J. Chevalier - A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, IV, París, Seghers, 1974<sup>5</sup>. Para la leyenda del águila que hace mirar a sus polluelos al sol para confirmar que son sus crías, vid. la *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo, traducida por el Licenciado Geronimo de Huerta (...). Año 1624 (...). En Madrid, Por Luis Sanchez Impresor del Rey N.S.*, X, III, p. 671b.
- (5) Vid. J. Chevalier - A. Gheerbrant, *op. cit.*, I, pp. 20-27.
- (6) *Primera parte del Theatro de los Dioses de la Gentilidad* (1620), Madrid, Juan de Ariztia, 1737, p. 103.
- (7) *Ibid.*, p. 104.
- (8) Las *Metamorfosis* de Ovidio contribuyen de manera fundamental en determinar la aureola de trivialidad que configura el retrato de Júpiter. Para la iconografía de Júpiter en los siglos XVI y XVII, cfr. Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, especialmente, pp. 260-271.
- (9) Citamos por *Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nuevo añadidas con el Nuevo Arte de hazer Comedias deste tiempo. Año 1609. En Madrid. Por Alonso Martin. A costa de Alonso Perez Libroero*, f. 98 r.

Desata el capirote, y las piquelas,  
Aguila de Filipo soberano,  
Vera el antiguo, y nuevo mūdo Hispano  
Que al Sol te acercas, y a su lado buelas

El ayre dexen, quando el ayre impelas,  
El pardo Azor, beligerero Otomano,  
Y aquel Sacre, o sacrilego Christiano,  
Que tiembla ya, de que su nōbre zelas.

Muestra subido al cielo, al baxo mundo  
Las nuevas vñas con q̄ alçar le puedes,  
Agora asidas a vna debil caña.

Porque Tercero de tan gran Segundo,  
Podras como su espada, y cetro heredes,  
Vencer el mundo, y gouernar a España.

Paralelamente, el *Ave Fénix*, al devenir símbolo, en abstracto, de lo eterno, llegará a significar la perdurabilidad del poder, concentrada en su persistente resurgir cíclico. Encontramos el mito en las *Metamorfosis* de Ovidio (XV, 390-407), como prueba de una ley imperante de cambio y mutación en la naturaleza, puesta en boca de Pitágoras: "Tan sólo hay un pájaro que se renueva y se reproduce él mismo: los asirios le dan el nombre de Fénix. No vive ni de semillas ni de hierbas, sino de lágrimas de incienso y jugo de amomo. Al cumplir los cinco siglos de su existencia, se construye un nido sobre las ramas o la copa de una cimbreante palmera, valiéndose de sus uñas y de su pico sin mancha. Y tan pronto como ha puesto en el fondo canela, espigas de suave nardo y trozos de cinamomo con mirra de dorados reflejos, se acuesta sobre él y termina su existencia en medio de perfumes. Dícese que, entonces, del cuerpo del padre vuelve a nacer un pequeño fénix destinado a vivir igual número de años. Cuando por su edad llega a tener fuerzas para aguantar una carga, hace que las ramas del encumbrado árbol dejen de aguantar el peso de su nido y, piadoso, se lleva su cuna, tumba también de su padre, a través de la ligera brisa, entra en la ciudad de Hiperión, y la deja delante de las sagradas puertas de su templo"<sup>10</sup>.

Constituida el *Ave Fénix* en símbolo de lo espiritual y lo eterno, funciona con estos valores en contextos religiosos (compitiendo con la paloma en la representación de la espiritualidad)<sup>11</sup>, amorosos (para expresar el amor que sobrevive a la muer-

(10) Traducimos del texto latino en Ovide, *Les Métamorphoses*, III (XI-XV), París, "Les Belles Lettres", 1972<sup>5</sup>, p. 134.

(11) Como en el Soneto LXI de *Rimas sacras* (Madrid, 1614; seguimos la ed. facsímil de J. de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1963), fs. 23 r-v, dedicado "A vn hueso de San Laurencio", donde se compara al mártir por el fuego con el *Ave Fénix*, de la que renacerá una "cándida paloma", el alma de San Laurencio que vuela hacia el cielo.

te) <sup>12</sup>, y políticos, asociado, generalmente, a otros símbolos de exaltación panegírica, como es el caso del Soneto 49 de *Rimas*, en el que Lope alaba la figura de don Antonio de Toledo y Beamonte, quinto Duque de Alba, y las de sus antepasados <sup>13</sup>:

Tu que de aquellas aguilas decientes:  
Que miraron del sol la excelsa llama,  
Seras el fenix que oy su fuego enciendes (vv. 9-11)

Por otra parte, los mitos de *Atlante* y *Hércules* comparten un motivo común en la intersección de sus relatos: el cambio de personajes en la función de sostener la bóveda celeste cuando Hércules va a buscar las manzanas al jardín de las Hespérides.

Ovidio trata de Atlante en las *Metamorfosis*, al narrar las aventuras de Perseo después de haber vencido a Medusa (IV, 627-662). Perseo llega al país donde reinaba Atlante, en el extremo occidente, lugar en el que se encontraba el huerto de las manzanas de oro. Sospechando Atlante que es Perseo el hijo de Zeus que, según el oráculo, le robará las manzanas, le hace frente y Perseo lo petrifica con la cabeza de Medusa, convirtiéndolo en la cordillera del Atlas, sobre la que, según la leyenda, se apoya, desde entonces, el cielo con todos sus astros. Sólo una vez descansa Atlas de este trabajo, cuando Hércules lo sustituye siguiendo una estratagema urdida para robar las manzanas de oro <sup>14</sup>. Personajes religiosos y políticos se comparan en el Barroco con Atlante y Hércules, especialmente haciendo alusión al motivo mítico de sostener la bóveda celeste, trasposición metafórica tanto de la Iglesia como del Imperio. Estas dos figuras míticas van a representar alegóricamente a los monarcas de la Casa de Austria y, por extensión, a otros famosos personajes históricos, que salvaguardan al Imperio de las asechanzas de enemigos que quieren destruirlo y, del mismo modo, a los santos varones encargados de defender la fe católica de las acometidas de distintas doctrinas heréticas. Sin embargo, Atlante no siempre comporta una valoración de signo positivo: a veces, se alude al hecho mítico de haber participado en la Titanomaquia, o se le confunde con uno de los gigantes, y entra a formar parte de las figuras simbólicas negativas frente a las positivas que representan a Cristo y a su Iglesia. Esta valoración negativa observamos en la *Canción al dichoso parto de la Reina, Nuestra Señora*, con la que Lope compitió en el certamen poético celebrado en Toledo (1605) para conmemorar el nacimiento del futuro Felipe IV:

- 
- (12) Como en el soneto "Que al amor verdadero, no le olvidan el tiempo, ni la muerte; escriue en seso" de *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomè de Burguillos* (Madrid, 1634; seguimos la ed. facsímil de la Cámara Oficial del Libro de Madrid, 1935), f. 39 v, en el que la amada que fue luz del poeta, convertida ya en polvo, abraza su alma en el recuerdo, no agotando su amor, como la ceniza de la que surge el Ave Fénix.
- (13) Ed. cit., f. 25 r.
- (14) O bien, como señala Balthasar de Vitoria, "estando cansado el Gigante Atlas de sustentar sobre sus ombros el Cielo, le puso para descansar sobre los ombros de Alcides" (en *Segunda parte del Theatro de los Dioses de la Gentilidad -1620-*, Madrid, Juan de Ariztia, 1738, p. 148). Ovidio registra sólo el hecho (*Met.* IX, 190). Para un recuento general de fuentes sobre el *jardín de las Hespérides*, vid. P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1981, pp. 248-249.

Y tu, niño gigante, pues ya pesa  
 en tus débiles ombros filipeos,  
 la nave de la Iglesia Militante,  
 y el cetro de dos mundos, crece apriesa,  
 para que oprimas bárbaros tifeos,  
 y bajas la cerviz del moro atlante <sup>15</sup>.

Comentando esta última composición, ejemplo, asimismo, de la tendencia general en el Barroco, y característica de Lope, de fusionar hechos bíblicos con hechos mitológicos al alegorizar las contiendas de los monarcas de la Casa de Austria con sus enemigos, comenta S.A. Vosters que "al leer esta amalgamación de figuras bíblicas y gentiles uno se pregunta si aquí asistimos a un fenómeno que pudiera llamarse mitologización de la Biblia, un intento de bautizar el Olimpo o de paganizar el cielo (...). Personajes tan diversos y de tan diferentes épocas, ya históricos, ya fantásticos, venen juntos (...) a los símbolos del mal, es decir a los Tifeos y Atlantes, Goliat y el demonio, a los islamitas y a los luteranos" <sup>16</sup>.

Un claro ejemplo de amalgama mítico-bíblica en pos del nacionalismo poético, lo constituye el soneto de Lope que rememora la muerte del rey de Suecia, en el que se confunden tanto acciones y personajes como símbolos y alegorías provenientes de las dos esferas que funcionan unidas:

*El sucesor del Gothico arrogante,  
 Que fulminò dos vezes Carlos Quinto,  
 En blâco armado, aunque de sangre tinto  
 Del sacro Imperio presumiose Atlantè:*

*Estaua el mundo en acto circunstante  
 Si bien el voto vniuersal distinto,  
 Quando cayò de tanto laberinto  
 Con breue plomo el inclito Gigante.*

*Mesurose el Leon de España, el Aue  
 Del Imperio parò las sacras plumas,  
 Y el gran Melchisedech dorò la llaue.*

*Que suelen de olas infinitas sumas  
 Pensando altiuas contrastar la Naue,  
 Nacer Montañas, y morir espumas <sup>17</sup>.*

(15) Citamos por J. de Entrambasaguas, *Lope de Vega en las Justas Poéticas Toledanas de 1605 y 1608*, Madrid, s.e., 1969, p. 76.

(16) *Lope de Vega y la tradición occidental*, I, Valencia Castalia, 1977, pp. 455-456.

(17) En *Rimas humanas y diuinas*, ed. cit., f. 18 v.

La alusión al mito de Atlante que en sus hombros sostiene el firmamento, relacionándolo con el rey Gustavo Adolfo de Suecia (1611-1632) en su intento de dominar política y religiosamente el "sacro Imperio", se conecta, en el segundo cuarteto, con el mito de los Gigantes que intentan superponer unas a otras las más importantes montañas de Grecia para llegar al cielo, unido a la construcción de la torre de Babel, cuyo "laberinto" de lenguas origina que no se lleve a cabo la empresa contra la divinidad. Este cuarteto, por otra parte, se sustenta en un hecho real, la muerte del rey Gustavo Adolfo II en la batalla de Lützen, tras la victoria contra la Liga y el emperador Fernando II, muerte que deja sin cerebro dirigente las empresas bélicas suecas. Al mismo tiempo, el poema abunda en símbolos referidos a los tres sectores europeos que se erigen como defensores de la fe católica (España, Alemania, el Papado romano): Felipe IV está representado emblemáticamente por "el Leon de España"; "el Aue del Imperio" —el águila— representa al Sacro Imperio Romano Germánico, defensor del catolicismo y de los ideales contrarreformistas; Melquisedec sustituye, como sacerdote del Dios Altísimo (*Gén.* 14, 18-20), antecesor de la figura papal, al propio Papa. Es decir, los representantes del Imperio católico europeo conceden una tregua a sus inquietudes cuando este "rey godó" muere, circunstancia que hace cambiar la política expansiva y anticatólica de los suecos, quienes ya dominaban las orillas del Rhin y habían establecido el protestantismo en los arzobispados católicos de esta zona.

Se puede afirmar, de forma general, que en el Barroco, la valoración positiva de Atlante prevalece en la fusión e interconexión con el mito de Hércules. Tanto los poetas, como el mismo gobierno de los Austrias, habían unido las dos figuras míticas como representación de sus monarcas: al abdicar Carlos V, como emblema del peso político que descarga en su hijo, hace batir una medalla con el busto de Felipe II y Hércules soportando el mundo, con el texto alusivo a su retiro a Yuste "Ut quiescat Atlas". Diego Angulo Iníiguez nos presenta, en su ensayo sobre la mitología y el arte del Renacimiento el grabado de esta moneda, señalando como precedente de la asociación Carlos V-Hércules, las acuñadas por el emperador Adriano<sup>18</sup>. Según palabras de S.A. Vosters, "cuanto más débiles se hacían los monarcas de la Casa de Austria, tanto más se acentuaba la continuación del linaje hercúleo en su defensa de patria e Iglesia, mezclándose con preferencia alguna alusión religiosa. Así Felipe II, se glorifica como: 'Divino Sucesor del nuevo Alcides', Felipe II y Felipe IV como 'Alcides de la Santa Nave' y 'Atlante del cielo de María'"<sup>19</sup>.

En ocasiones, encontramos conectado el mitema en el que los héroes sostienen el peso del firmamento sobre sus hombros al de la construcción de las columnas de Hércules. Cuando Felipe IV hereda las empresas sacro-políticas de su padre, escribe Lope:

*El peso del Atlántico desvelo  
En dos altos Piramides confía,*

(18) "La mitología y el arte español del Renacimiento", *BRAH*, 130, 1 (1952), p. 127.

(19) *Op. cit.*, p. 476.



En quien pudo librar su Monarquía  
Por bien vniuersal, piadoso el Cielo <sup>20</sup>.

Ambos motivos funcionan también unidos al tratar Lope, poéticamente, la genealogía de la Casa de Alba, en el Soneto 49 de *Rimas* <sup>21</sup>:

Diuino sucesor del nueuo Alcides,  
q̄ puso en Francia, Italia, Africa, y Fládes,  
Pyramides mas altos, y tan grandes,  
Que fueron gloria de Christianos Cides (vv. 1-4)

La interpretación de este último hecho mítico varía según los mitólogos, Balthasar de Vitoria nos informa de cómo era costumbre en la Antigüedad que los héroes, para conmemorar conquistas, levantaran altas columnas, así como para señalar los límites de sus posesiones, y recoge las opiniones más fidedignas que registran el origen de las de Hércules y su ubicación. Parece ser que estas columnas de Hércules simbolizaron el fin de sus trabajos y el límite de la tierra, ya que tras éstas sólo existía el mar desconocido, constatado por el mensaje que en ellas inscribió Hércules: *Non plus ultra* <sup>22</sup>. A partir de este mensaje, el obispo de Tuy, Luis Morliani, crea una empresa para el Emperador, invocando a Hércules en su venida a España para luchar contra Gerión, agregándole el mote *Plus Ultra* <sup>23</sup>.

La mitología, pues, constituye uno de los paradigmas fundamentales del que el artista, convertido en divino cronista de la historia española, selecciona arquetipos y símbolos con los que enaltecer la gloria de los héroes nacionales. Habrá que esperar al siglo XIX para que se inicie la revalorización de aquellos "antihéroes" míticos que osaron atreverse a cuestionar las reglas del poder establecido <sup>24</sup>.

-----  
(20) En *Rimas humanas y diuinas*, ed. cit., f. 70 v.

(21) Ed. cit., f. 25 r.

(22) B. de Vitoria, *Segunda parte del Theatro*, cit., pp. 168-174.

(23) El dato nos lo ofrece Diego Angulo, *loc. cit.*, 127; registra el hecho, asimismo, S. Sebastián, al describir los monumentos que en Palma de Mallorca se erigieron para recibir a Carlos V: el arco de la Universidad presentaba las dos columnas con la inscripción *Plus Ultra* y las imágenes del Emperador, Hércules y Adriano (*Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 234-235). Cfr. Rosa López Torrijos, *op. cit.*, pp. 116 y ss.

(24) Un ejemplo podría ser la interpretación romántica de la figura de Prometeo, que se constituye en símbolo de la rebeldía frente al poder despótico, de la revolución del espíritu y de la autoafirmación de la personalidad humana. Vid. L. Séchan, *El mito de Prometeo*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964<sup>2</sup>, pp. 13-14, y C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Peralta, 1979, pp. 193 y ss. Como ejemplo heroico, en la pintura del Siglo de Oro, lo trata R. López Torrijos, *op. cit.*, pp. 242-248.