



**La fábula de Alasto y Crisalda en *La Arcadia* de Lope:
el arte de la improvisación, la interrupción
y el disimulo ***

Cristina Castillo Martínez

<ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4002-2565>>

Universidad de Jaén (España)

ccastill@ujaen.es

JANUS 12 (2023)

Fecha recepción: 26/10/23, Fecha de publicación: 11/12/23

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=266>>

<DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20231218>>

Monográfico

La novela corta interpolada en el Renacimiento y primer Barroco

Resumen

En los libros I y II de *La Arcadia*, Lope de Vega incluye la fábula de Alasto y Crisalda. Esta ficción en segundo grado surge como estratagema para desviar la conversación de un grupo de pastores. Se articula en torno a los conceptos de improvisación, interrupción y disimulo, aderezados con generosas dosis de erudición. En este artículo se examina cómo, a través de ellos, Lope ensaya nuevas formas de contar.

Palabras clave

Fábula de Alasto y Crisalda; *Arcadia*; Lope de Vega; improvisación; interrupción; disimulo; relato interpolado; novela pastoril

Title

The fable of Alasto and Crisalda in Lope de Vega's *La Arcadia*: The art of improvisation, interruption and dissimulation

* Este artículo se inscribe dentro del Proyecto de Generación de Talento del MICINN Estudio y edición crítica de las Obras completas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano (PID2021-123533NB-I00).

Abstract

In chapters I-II of *La Arcadia*, Lope de Vega includes the fable of Alasto and Crisalda. This second-degree fiction, arises as a strategy to divert the conversation of a group of shepherds. It is articulated around the concepts of improvisation, interruption and dissimulation, with a good dose of erudition. This article examines how, through them, Lope tries new ways of telling stories.

Keywords

Fable of Alasto and Crisalda; *Arcadia*; Lope de Vega; improvisation; interruption; dissimulation; intercalated story; pastoral novel



A Joaquín Rubio Tovar.

In memoriam

El verdadero oficio del pastor literario consiste en vivir el amor, pero también en contarlo y cantarlo, ya sea en aparente soledad o ante un auditorio ávido de acontecimientos ajenos. La experiencia sentimental se transforma en palabra que ha de ser comunicada a los pacientes campos o a aquellos pastores que simplemente preguntan. El encuentro con nuevos personajes posibilita, así, el conocimiento de muchas de las historias, gracias al deseo de saber (o de saber más), de acuerdo a esquemas o procedimientos de solicitud del relato (Encarnación, 2019).

A diferencia de lo que sucede en buena parte de los libros de pastores, en la *Arcadia* no es la curiosidad la que abre la puerta a nuevas narraciones; al menos, no en la fábula de Alasto y Crisalda (libros I-II). Esta ficción en segundo grado surge como estratagema para desviar la conversación de un grupo de pastores. Se articula en torno a los conceptos de improvisación, interrupción y disimulo, aderezados con generosas dosis de erudición. Lope exhibe, así, una nueva forma de contar, en consonancia con la renovación literaria que se estaba dando en aquel contexto histórico (Sánchez Jiménez, 2014a: §3).

La fábula narra en dos tiempos cómo el gigante Alasto se enamora de la hermosa pastora Crisalda, quien, por temor y no por amor, promete corresponderle y acudir con frecuencia a su cueva; sin embargo, transcurre más de un año sin que cumpla su palabra. Cuando el gigante va a buscarla a su aldea, la encuentra labrando unas camisas para Orfindo, su futuro marido, y de nuevo la pastora le miente haciéndole creer que son para él. Entretanto los padres de Crisalda organizan su desposorio, lo que desespera a otros pretendientes

como Galicio, que sube al monte a cantar sus desdichas. Alasto, al escucharlo, se entera de la verdad y vuelve a irrumpir en la aldea atemorizando a sus habitantes, que no cesan de pensar cómo vencerle. Los padres asustados le aseguran que le aceptarán por yerno y, para festejarlo, siguiendo los consejos de un astuto ganadero, le animan a beber vino. De esta manera lo adormecen y consiguen, entre todos, atarlo y acabar con su vida.

Estas líneas argumentales configuran un relato de cariz mitológico en el que el protagonista no es el jayán de los libros de caballerías, sino el gigante heredero del Polifemo ovidiano, homérico e incluso ariostesco (Osuna, 1968b: 7; 1996: 55). Lope prescinde de su carácter ciclópeo, pero no de las posibilidades narrativas que ofrece no solo el contraste entre su supuesta fiereza y la hermosura de la pastora, sino, sobre todo, entre su apariencia externa y su sensibilidad, entendible solo por su origen. De ahí que Alasto se vea en la necesidad de contar su historia, pues es fruto de la violencia que el dios Júpiter ejerció sobre la casta Alania, ninfa de Diana. Posee, por tanto, la paradójica combinación de fuerza y delicadeza que le hace capaz de crear estupor, pero también de amar con generosidad y de manifestarlo a través del canto. Lope recreó varias veces esta fábula clásica, que ha sido estudiada sobre todo en lo que tiene que ver con los regalos del cíclope a Galatea (Osuna, 1996). En la narrativa pastoril, la había adaptado previamente Alonso Pérez en su *Segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor* (Valencia, Joan Mey, 1563), a través de los personajes de Gorforosto y Stela. Sin embargo, el salmantino la insertó dentro de la diégesis, vinculada a la historia de Delicio y Partenio (Osuna, 1996: 32; Gerhardi, 2018: XXXII-XXXIII). Además, perfiló un protagonista inicialmente despiadado que, al perseguir a la ninfa, se asemejaba al salvaje clásico (Alonso, 2002: 277).

A Lope parecen interesarle otros aspectos y por eso da un paso más en el proceso de humanización del gigante. Esto le permite ahondar en el tema de los celos —crucial en la obra—, valiéndose de este mito no como una mera inserción, sino como espejo que refleja en *mise en abyme* la historia marco (Osuna, 1968b: 8; Collins, 2004: 900-901; Sánchez Jiménez, 2014a: §29). De este modo, Anfriso, celoso porque Belisarda se casa con Salicio, enloquece y de manera similar Galicio pierde la compostura al descubrir que Crisalda se desposa con Orfindo. Por si fuera poco, también son los celos los que posibilitan la transición entre un nivel narrativo y otro, pues la fábula se crea a raíz de las suspicacias de Menalca por el supuesto comportamiento de Isbella con Olimpio. Es entonces cuando entran en juego el disimulo, la improvisación y la interrupción.

EL DISIMULO

La casualidad hace que Olimpio observe a Alcino, Menalca, Isbella y Leonisa oculto tras unos mirtos y, para disimular “la bajeza que es escuchar a nadie” (Vega Carpio, 2012: 212), entona un soneto. Su voz pone en alerta a los pastores quienes fingen estar contando una fábula cuando realmente están hablando de él:

Algún rato después de haber cantado Olimpo estuvo hablando con los árboles por disimular mejor que aun no vía [a] los pastores. Mas, siendo llamado de ellos, los saludó amorosamente y se sentó junto a Alcino, el cual dijo a Menalca, por disimular mejor lo que trataban, que prosiguiese la historia que les contaba. A lo cual replicó Menalca que, pues Olimpio no se había hallado al principio, sería justo volver a comenzarla de nuevo. Y agradeciéndoselo todos, con la prontitud y artificio de tan peregrino ingenio y con la experiencia de cosas que había visto, comenzó así (Vega Carpio, 2012: 212-213).

El espacio abierto en el que tienen lugar estos hechos posibilita tanto el encuentro fortuito como el premeditado, dando lugar a situaciones comprometidas no solo por parte de quien habla sino también de quien escucha, pues observar a escondidas podría considerarse el reverso de la murmuración, en la medida en que ambos actos suponen una injerencia en el espacio personal del otro. Por eso, Olimpio y Menalca han de esconder la vergüenza que sienten al verse descubiertos: el primero lo hace cantando; el segundo, contando. No es un hecho gratuito ni mucho menos insólito, sino muestra de una habilidad social propia del estilo de vida cortesano, marcado por la discreción, el equilibrio, el decoro o ese cuidadoso descuido de la *sprezzatura*. No podemos olvidar que la novela pastoril se prestaba claramente a proyectar idealizando los valores y códigos de buenas maneras de la nobleza, que había explicitado claramente Baldassare Castiglione en su gran obra (Torres Corominas, 2010; Quondam, 2013) y que se perpetuaría, con matices, a lo largo del Siglo de Oro gracias a otros títulos. Uno de los que más repercusión tuvieron fue el *Galateo español*, versión que Lucas Gracián Dantisco hizo de la obra de Giovanni della Casa en 1593, transmutando el interés de ascenso social por la búsqueda del agrado con particular interés en el efecto de la disimulación (Cerezo Alberdi, 2014: 41, 55-56; Coll-Tellechea, 2018: 191-192).

Lope de Vega era sabedor de dichos códigos no solo por estos tratados —que evidentemente conocía, sobre todo el *Galateo español* para cuyos preliminares escribió un soneto—, sino también por su experiencia personal pasada y reciente en su destierro en Alba de Tormes al servicio de don Antonio Álvarez de Toledo, V duque de Alba (Montero Reguera, 2008: 204-206;

Sánchez Jiménez, 2014b: 57-59). De hecho, a través de las páginas de esta obra deja plasmados algunos aconteceres ajenos¹ y propios, como manifiesta en uno de los famosos lemas de la portada: “De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son” (Avalle-Arce, 1974: 158-159). No obstante, en el caso concreto de este episodio hace alusión a actitudes generalizadas propias de un grupo social determinado que, junto con otros muchos aspectos de la obra, podían satisfacer los gustos de unos lectores para quienes este tipo de situaciones no resultarían extrañas.

Ahora bien, la disimulación es un ejercicio artificioso de ocultación de la verdad que se emplea con el propósito de mantener una imagen positiva frente al resto. Cuando se da en una conversación, normalmente se basa en cambiar de tema y no en empezar un relato, como sucede en la fábula de Alasto y Crisalda. Lo curioso, además, es que Menalca asume el papel de narrador a instancias de Alcino, transformando en colectiva una decisión supuestamente individual. Todos los presentes entienden que han de solventar la situación engorrosa en la que se encuentra y Menalca, sin más, improvisa un relato haciendo gala de sus dotes narradoras.

LA IMPROVISACIÓN

La inmediatez del disimulo lleva aparejada en este contexto la improvisación, que, aunque se defina como la realización de algo no calculado, se sostiene sobre la base de saberes previamente adquiridos. Improvisar, por tanto, no consiste en partir de cero, por mucho que dé apariencia de creación *ex nihilo* y genere en el lector la ilusión de presenciarla. Por eso el narrador aclara antes de empezar: “Y agradeciéndoselo todos, con la prontitud y artificio de tan peregrino ingenio y con la experiencia de cosas que había visto, comenzó así” (Vega Carpio, 2012: 213).

Si Lope recurre a esta muestra de ingenio y gracia es porque la conocía perfectamente, sabía de las posibilidades que tenía y del interés que despertaba (González Echevarría, 2015). Él mismo la había cultivado en algunos de

¹ En este sentido apunta Antonio Sánchez Jiménez que “Uno de los atractivos de la obra de Lope era que supuestamente abría la puerta a los salones de los duques de Alba a los lectores anónimos que la adquirían. Estos podían así compartir las intimidades y delicados sentimientos de los aristócratas, como si formaran parte del encumbrado círculo de la corte ducal. Y es que la *Arcadia* afirmaba ser un texto en clave que tenía acceso exclusivo a la vida sentimental del palacio, en una afirmación que ya era tradición en el género pastoril” (Sánchez Jiménez, 2016: 131). Sobre el ambiente cultural y social del entorno del duque, ver Morby, 1975: 12:13; Cañas Murillo, 2000; y Finello, 2008: 80-93.

sus poemas —puesto que se asociaba fundamentalmente al verso— y se había codeado con los más destacados repentistas letrados del momento, como su amigo Juan Baptista de Vivar (Campo Tejador, 2004: 125). Los libros de pastores, en cuanto textos proclives a lo poético, se prestaban a ese trovar sin previsión en el marco de celebraciones donde las competiciones eran un entretenimiento más. Es la estrategia que utiliza Cervantes en el juego de los propósitos al final del tercer libro de *La Galatea*. Lope hará lo propio en *La Arcadia*, pero no tanto con finalidad recreativa, como para insistir en la admiración que esta capacidad suscita. De hecho, durante las fiestas y justas organizadas en el libro III, una de las canciones más celebradas es la de Silvio por hacerlo “de improviso” (2012: 434). En ese mismo contexto, piden a las pastoras allí presentes que den “algunas prendas a sus amantes, con tal condición que ellos las celebrasen de improviso con algunos versos” (2012: 469). Y en el libro V, todos quedan admirados “del improviso furor poético” de Anfriso (2012: 670)², cuando, tras descubrir la sala con los retratos de los mejores poetas españoles y beber de la fuente Cabalina, entona 153 tercetos encadenados en honor al Gran duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo.

La reacción de quienes escuchan la fábula de Alasto y Crisalda resulta similar y se expresa en los mismos términos: “Aquí llegaba Menalca, con no pequeña admiración de los que sabían que de improviso iba formando el cuento” (2012: 230). Pero lo interesante en este último caso es que Lope aplica esta práctica no para crear un texto en verso, sino en prosa y, además, con cierta complejidad compositiva, pues emplea distintos niveles narrativos. Merced a la elegancia de estos pastores cortesanos, Menalca (que es autor y narrador) puede arrancar el relato desde el inicio: “A lo cual replicó Menalca que, pues Olimpio no se había hallado al principio, sería justo volver a comenzarla de nuevo” (2012: 213). Asume inicialmente la tercera persona para pasar, después, a reproducir estructuras dialógicas que nos adentran aún más en el relato, hasta llegar a ceder la palabra al propio Alasto que relata su nacimiento en primera persona. Pero se trata de una subjetividad mediatizada por el Menalca-narrador y, en la medida en que supuestamente está improvisando, también su omnisciencia queda en entredicho.

Con todo, lo importante es que el relato avanza gracias a la combinación de talento, habilidad narrativa y conocimiento. La muestra es que el pastor construye su fábula afianzándola en personajes y pasajes literarios, sobre

² En la línea de los versos incluidos en la epístola V, dedicada al conde de Lemos, en *La Filomena* (Barcelona, Sebastián Cormellas, 1621): “Y desde agora, Príncipe, os aviso / que me escuchéis sin arte y sin gobierno, / que Amor me da palabras de improviso” (vv. 19-21).

todo mitológicos, que son sugeridos o directamente referenciados. Más allá de la evidente recreación del Polifemo, cuando alude al tamaño y fortaleza de Alasto, lo compara con Hércules, Briareo o Encélado. Su madre Alania, ninfa de Diana, fue violada por Júpiter en un arrebato sexual que recuerda a los que tuvo con Europa, Dánae, Leda o Calisto. De resultas de aquella violación, Alania fue convertida en monte y a los siete meses dio a la luz a Alasto, que fue criado por unas ninfas al encontrarlo solo y llorando “como a Remo y Rómulo Fáustulo y Laurencia” (2012: 220). La piedra que Diana tenía puesta en su templo como prueba del adulterio hace recordar las ordalías medievales y sus trasuntos caballerescos como el del arco de los leales amadores del *Amadís* (Avalle-Arce, 1952: 155). Las leyes de castidad esculpidas en la puerta del templo coinciden con la inscripción que precede al palacio de Felicia en *La Diana* de Montemayor (libro IV). Y, por citar un último ejemplo, la argucia de los aldeanos para librarse del gigante es de herencia clásica y por partida doble: en lo que tiene que ver con la utilización del vino como somnífero para vencer a un enemigo mayor, remite al canto IX *Odisea*:

Había entre los más viejos un astuto ganadero que siendo niño había oído contar a un sacerdote de Diana la industria con que Ulises quitó la vida al gigante Polifemo, y concertándose con otros, hizo que en una gran caldera le trajesen del más fuerte y antiguo vino que tenían y convidando al gigante, que echado en su montaña sobre un arroyo le solía bebiendo detener el curso por algún espacio, bebió una y muchas veces, enamorado de la suavidad de aquel licor que hasta entonces no había visto; tanto que ocupada de su gran fuerza la no usada cabeza, dormidos los ojos y trabada la lengua, se rindió al sueño (Vega Carpio, 2012: 324).

Y, en la manera de contener al gigante una vez dormido, apunta al intento frustrado de los pigmeos de matar a Hércules en venganza por la muerte de Anteo, aunque en esta ocasión sí logran su propósito:

Los villanos, ya ciertos de su vitoria, con unos gruesos cordeles le ataron los pies y manos, y luego, como los pigmeos que quisieron matar al fiero hijo de Alcúmena, subieron por encima de su cuerpo como si fuera un monte y con diversas y villanas armas, cayados, piedras, azadones y otros instrumentos, le quitaron la vida, aunque si no le hubieran ligado fuera imposible (2012: 324).

Según señala Antonio Sánchez Jiménez, este episodio lo recogen Filóstrato en sus *Imagines*, 2.22 y Alciato en el emblema 58 (1531) (2012: 324). Pero aparece también en el número LXIX del *Aureolorum emblematum liber singularis*, de Nicolaus Reusner (Strassburg: Bernhard Jobin, 1587),

presidido por el lema *VIRTUS, NON NUMERUS VINCIT* y acompañado de la *suscriptio* “*Virtus, non numerus vincit: perit Herculis ecce pressa manu, mortem turba pusilla parans*”. Lope de Vega conoció la obra de este jurista alemán, de quien manejó al menos su *Picta Poesis Ovidiana* (Conde Parrado, 2017).

Muchas de estas referencias aparecen explicadas en la “Exposición de los nombres poéticos e históricos contenidos en este libro” que Lope incluyó al final de la obra (2012: 686-723). No es casualidad que sea precisamente en los libros primero y segundo donde exhibe una mayor erudición pues ambos acaparan unas 200 de las 452 notas que incluyó (Osuna, 1968a: 265-266). Casi la mitad proceden del *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* de Carolus Stephanus; otras, de polianteas o directamente de sus autores (Osuna, 1968a: 268-269). De una u otra manera, esta exhibición de conocimiento sumada a su capacidad para reelaborar material previo contribuía a cultivar la imagen de escritor serio y culto que tanto ansiaba (Montero Reguera, 2008: 195).

LA INTERRUPCIÓN

La fábula de Alasto y Crisalda posee suficiente entidad como para funcionar de manera independiente a pesar de que se cuenta fragmentada. Las dos secuencias narrativas resultantes están estructuradas simétricamente al intercalar poemas en el discurso en prosa (el canto del gigante a Crisalda y las quejas de Galicio, respectivamente) e incluir comentarios de los oyentes referidos casualmente a dos piedras: la que tiene Diana en su templo con la propiedad de secar la mano de la esposa infiel (una prueba que causa risa a Alcino y desencadena una breve discusión sobre la mujer); y la glosopetra, perteneciente al rico lapidario de Alasto, que despierta el jocosos interés de Enareto³.

No obstante, estos comentarios son breves cortes en la narración de Menalca que recuerdan la presencia de un auditorio activo, pero que no afecta a la cohesión del improvisado relato. La gran interrupción que lo escinde en dos (justo cuando Alasto termina de cantar a Crisalda para convencerla de

³ No tanto por el valor pecuniario de la piedra, como por sus propiedades, pues “a los terceros de los amores es felicísima” (2012: 314), según señala Lope en una velada adaptación de la utilidad “para los venéreos lenocinios” a la que se refiere Sannazaro en la *Arcadia* (1993: prosa IX, 153). Más comedido se mostrará Gaspar de Morales en su *Libro de las virtudes y propiedades maravillosas de las piedras preciosas* al decir que “las virtudes desta piedra, según Camillo Leonardo, son muchas, y para fines no buenos y así será bien las callemos” (Madrid, Luis Sánchez, 1605: 332v).

que acuda a su cueva), viene determinada por la aparición de Celio y el tropel de pastores que le acompaña. Es entonces cuando Menalca y el resto deciden abandonar el lugar al son de los versos de Leonisa, cediendo, con ello, no solo su espacio sino también el protagonismo. La fábula de Alasto y Crisalda queda sin terminar y el foco de atención se traslada a esta otra comunidad de heterogéneos y cultos pastores, formada por el loco Celio, el anciano Tirsi, el rico Gaseno, el retratista de pastoras Danteo, el sabio matemático Benalcio, el autor de epigramas Celso, y “el Rústico” Cardenio. Todos ellos se convertirán, curiosamente, en narradores y oidores de dos nuevas fábulas de raigambre mitológica: la de Júpiter y la culebra verde, por un lado; y la de Aracnes y Palas, por otro.

La fábula de Júpiter y la culebra verde

El origen de la primera está en una conversación sobre las lágrimas que no tarda en adquirir hondura cuando se mezcla con el tema de la falsedad de las personas y la dificultad de conocer sus verdaderas intenciones:

—Bien dijo el sabio —respondió Benalcio—: “Guárdate del animal hombre, que tiene el pensamiento en lo más escondido del corazón”.

—Eso mismo —dijo Celso— reprendía Momo a Prometeo, teniendo por mejor que el pensamiento estuviera en la frente, donde de todos fuera visto. Pero mejor está en su lugar, porque solo le conozca el artífice de tan gran misterio, que así conoció Júpiter en la rosa encarnada la intención de la culebra verde (Vega Carpio, 2012: 242).

El sabio al que se refiere el pastor matemático parece ser Leon Battista Alberti, como apunta Morby (1975: 114). Lope podría estar siguiendo su *Momus sive de principe* —probablemente en la traducción de Agustín de Almazán—, cuando en el libro primero dice que Júpiter, al ver terminada la fábrica del mundo, mandó a los dioses “según sus fuerças y poder le traxesse lo más hermoso y excelente que para ello aver pudiese” (Alberti, 1553: 2r). Palas le entrega el buey, Minerva la casa y Prometeo el hombre. Momo, en lugar de seguir su ejemplo, llena la tierra de sabandijas y se dedica a vituperar los dones entregados por el resto.

La referencia que aparece en *La Arcadia* se centra en la crítica a Prometeo, creador del hombre, al considerar, como señala Alberti, “que lo que en él no habían acertado era el haberle escondido el pensamiento allá dentro en el pecho, en medio de las entrañas, el cual convenía que estuviera en medio de la frente, o en la más descubierta parte del rostro” (1553: 2r). Se trata del *topos* de la *mens fenestrata*, que deriva de ese otro del *cor fenestrato*

que desarrolló Luciano de Samósata en el *Hermótimo*. Allí Licino narra cómo el diosецillo Momo ha de juzgar los trabajos de Atenea, Poseidón y Hefesto y

respecto del hombre hizo la siguiente crítica, y regañó al artista, a Hefesto, porque no le había abierto unas ventanas a lo largo del pecho capaces de abrirse para que todos pudieran fácilmente conocer lo que quiere o lo que está pensando y si miente o si dice la verdad (Luciano, 1992: 43).

Este último es el que ha tenido mayor predicamento en la literatura y en la emblemática áurea, aunque Lope se decantó por el modelo del italiano⁴ como se da a entender también en la construcción de la fábula de la culebra verde. Según cuenta Benalcio más adelante, Júpiter organizó una fiesta en agradecimiento a los dioses por su decisiva ayuda en la lucha contra los gigantes. Para ello envió a Momo a la tierra con la idea de que solicitara a los animales lo mejor de sus fuerzas. Todos le ofrecieron valiosos presentes, salvo la culebra verde que optó por llevarle en su boca una rosa encarnada. Júpiter entendió que tras la hermosura de la flor intentaba disimular su ponzoña y castigó a la culebra convirtiéndola en constelación y a la rosa vistiéndola de espinas.

Más allá de la metáfora de la ventana en la frente o en el pecho, los paralelismos con el texto de Alberti se perciben en los siguientes puntos: 1) tras un hecho importante (creación del mundo/victoria sobre los gigantes), 2) Júpiter pide que se le entreguen obsequios vinculados con la fuerza de cada uno (bien al resto de dioses, bien a los animales), pero 3) alguien obstaculiza la tendencia benévola de los dones (Momo/la culebra).

De las diversas aportaciones al relato, es preciso subrayar el didacticismo, aspecto que no escapa a los pastores: “—No está mal entendido —dijo Tirsi— en ese ejemplo lo que nos debemos guardar de amigos fingidos, lisonjeros, mentirosos y aduladores” (2012: 245). Esta moraleja tiene relevancia en la historia marco, pues, siguiendo a Antonio Sánchez Jiménez (2012: 245, n.

⁴ “En *La Arcadia* Lope [...] lleva a su último extremo la imitación del motivo albertiano adaptándolo con todos sus detalles y relegando a un segundo plano el referente lucianesco. Desvinculando el episodio, en definitiva, de su fuente clásica. La familiaridad de Lope con Alberti, como lo demuestran sus anotaciones autógrafas al texto de *La Arcadia* (“Momo, hijo del Sueño y de la Noche, libre satírico y reprehensor de todo, Luciano, León Baptista, Hesíodo”) reviste aún más importancia, si se tiene en cuenta que en la fuente de la que Lope toma muchas de sus informaciones, el *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* de Carolus Stephanus (1596), bajo la voz “Momo”, no se hace mención alguna de la obra albertiana, a la que sí alude, en cambio, Lope. Con el dramaturgo español, el reclamo lucianesco, si no perdido, se habrá difuminado por el tamiz del *Momus* albertiano. El intermediario habrá así suplantado al modelo” (Coroleu, 1994: 182).

220), ni Celio se guardó de Ricardo, ni Anfriso de Olimpio, pero podría relacionarse, asimismo, con el episodio de Alasto, puesto que también Crisalda y los villanos actúan con falsedad. Es cierto que los receptores internos de una y otra fábula son distintos, pero no así los lectores a quienes iba dirigida *La Arcadia*; supuestamente cortesanos a quienes no resultarían extrañas actitudes semejantes. Sería una forma de poner en entredicho las políticas del disimulo⁵.

La fábula de Aracne y Palas⁶

Todavía en ese intervalo que divide en dos el episodio de Alasto y Crisalda, el lector se encuentra con una nueva fábula, esta vez en quintillas y situada en el libro segundo. Con motivo de las fiestas organizadas a la diosa Palas⁷, los distintos grupos de pastores pasan la noche en las inmediaciones de su templo. Unos cuantos se acomodan en una esquina mientras escuchan al anciano Tirsi comentar las pinturas que lo adornan. Cuando compara la que representa las victorias y los vicios de los dioses con la contienda de Aracne y Palas, los pastores instan a Celso a cantar esta fábula. Para ello, Lope recurre una vez más a las *Metamorfosis* de Ovidio, modificando mínimamente el final al otorgarle un sentido al golpe propiciado por Atenea a Aracne y añadir que el tapiz termina ensangrentado: “y las figuras bañó/ de la sangre de su frente, / que fue el lugar que pecó” (2012: 294-295). No es baladí que el pecado de la *hybris*, la presunción de quien ha intentado superar a una diosa, reciba el castigo en el lugar del cuerpo asociado al pensamiento.

La incorporación de esta fábula se justifica en un contexto festivo ligado a la arquitectura del templo, cuya descripción precede a la de cualquiera de las actividades y entretenimientos de los pastores. Lope aprovecha, entonces, para insertar la primera écfrasis de la *Arcadia*. Lo hace de forma gradual y veladamente crítica, con una primera referencia al mito al decir que “Todas las paredes del templo tenían en diferentes cuadros con molduras de bronce los amores de los dioses a imitación de la maliciosa tela de Aragnes” (2012: 289). Poco después y en estilo indirecto, el narrador señala que el discreto Tirsi discurre sobre las pinturas “ya declarando las mal entendidas, ya

⁵ “Los pechos transparentes o de vidrio, con ventanas y puertas que dejaban a la vista el corazón, sirvieron además como paradigma de la amplia polémica sobre el disimulo que desarrolló la literatura europea de los siglos XVI y XVII, sobre todo en los tratados de política y moral” (Egido, 2000: 60).

⁶ “A pesar de las múltiples alusiones a Aracne en la poesía española del siglo XVI, no encontramos ninguna fábula mitológica que desarrolle dicho mito, a excepción de la inserta por Lope de Vega en *La Arcadia*” (Cano Turrión, 2015: §49).

⁷ Herencia de las *palilia* descritas por Sannazaro en la prosa tercera de la *Arcadia* (1993: 80).

encareciendo los únicos pinceles a quien Apolodoro, Nicómaco y Polignoto reconocieran ventaja”, e interpretando, en lo que podría ser una crítica que hoy se nos escapa, que el autor de la de Aracne y Palas “presumió competir con entrambas” (2012: 290-291). Las opiniones del pastor no ocupan más que un breve párrafo pero sirven de preámbulo al poema de Celso que, en lugar de plantearse como una descripción directa de la pintura, se convierte en compendio del mito que representa: “Agradó la fábula de Aragnes a los pastores, por ver que había resumido las telas en tan sucintos versos, y así en estas y otras cosas, ya preguntando enigmas, ya refiriendo fábulas, con alegre conversación y música engañaban la noche” (2012: 295).

El recurso efrástico, tan habitual en Lope, implica de por sí una pausa (Armas, 2013: 60-61) y, en este caso, mientras quedan en el aire no solo las tramas de la diégesis, sino la de la metaficción de Alasto y Crisalda⁸. Estamos ante una nueva *amplificatio* erudita, pero que lleva implícita un mensaje moral, puesto que las fábulas de Lope incluidas en la *Arcadia* están vinculadas, además de al entretenimiento cortesano, al didactismo, incluso cuando aparecen referidas pero no contadas. Es lo que sucede en la fiesta acaecida en el libro III en la que el sabio Benalcio determina “que para la siguiente noche echasen a suertes a cuáles de los pastores cabía contar dos fábulas, una en prosa y otra en verso” (2012: 433). Los elegidos son Tirsi y Frondoso. La de este último la salda con un rápido fue “referida la fábula en prosa” (2012: 469), pero de la de Tirsi añade que “comenzó su fábula con elegantes versos y exornación de historias y moralidades” (2012: 438), dando lugar después a un interesante debate sobre la poesía y el didactismo.

Por lo demás, las fábulas en verso no son ajenas a la novela pastoril anterior a la *Arcadia* (Cossío, 1998-I: 223-249). De hecho, a partir de 1561, la edición vallisoletana de la obra de Montemayor añade la *Historia de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe*. Y Alonso Pérez inserta una larga fábula sobre Pitón, Apolo y Dafne dividida en dos partes a consecuencia de las interrupciones de los oyentes (2018: 82-93 y 94-104). La cuenta Parisiles, padre de Stela, según la vio escrita en el templo de Apolo y no ha de interpretarse exclusivamente como muestra de erudición y ornato, sino también como anticipo de la persecución de Gorforosto a la ninfa Stela contada más adelante (Pérez, 2018: 123-129). Con ello, Alonso Pérez está emulando la furia persecutoria insatisfecha de Apolo. Ambas ninfas piden ayuda y con ello se libran de ser alcanzadas: Dafne convirtiéndose en laurel, Stela lanzándose a las aguas de un arroyo.

⁸ Una tendencia a la digresión que practica Lope antes incluso que Mateo Alemán o Cervantes (Rey Hazas 1982; Bonilla, 2007: 106-107; Sánchez Jiménez, 2013: 107-108).

De regreso a la *Arcadia*, una vez contadas las fábulas de Júpiter y la culebra verde y de Aracne y Palas, el foco de atención se dirige a la historia de Alasto y Crisalda. A pesar de esta escisión, la lógica del relato no se resiente. Lo único que se altera es el número de receptores internos en un movimiento que recuerda al escénico. Del grupo inicial formado por Isabella, Leonisa, Olimpio, Menalca y Alcino, desaparece este último y se unen Julia, Celia, Anarda, y Enareto. Cambios que se explican porque entre una y otra secuencia narrativa han transcurrido varios días y algunos avances en la historia marco. Esta circunstancia no pasa desapercibida al narrador: “de común parecer de todos quería ya Menalca proseguir la fábula del gigante Alasto y la ninfa Crisalda, que en el bosque de pino había dejado destroncada⁹. Atentos, pues, los pastores, y referida de paso para los que no la habían oído, prosiguió” (2012: 309).

Por tanto, la narración de Menalca se ve afectada por la decisión del narrador de cambiar de tema y por dos intervenciones internas realizadas por los escuchantes (breves, jocosas y alusivas a la historia). Sánchez Jiménez, que ha estudiado minuciosamente este aspecto de la interrupción, arroja luz sobre su sentido partiendo de la base de que forma parte del proyecto literario de Lope (Sánchez Jiménez, 2013: 101, 106), incidiendo en cómo la presencia de un público interno condiciona al lector:

Este artificio de la interrupción fomentaba la sensación de pertenecer a una comunidad de lectores, de estar escuchando la historia de Alasto y Crisalda entre los refinados pastores de la Arcadia/Alba de Tormes [...]. Lope se esfuerza por infundir en los lectores la idea de que están ante algo refinado, complejo, elegante, en una palabra: cortesano. por atenernos a nuestra metáfora, la *Arcadia* quiere dar la impresión de que es una máquina, una máquina que nos transporta a un mundo exclusivo y exquisito (Sánchez Jiménez, 2016: 132).

Y señalando, por último, que esta técnica invita a reflexionar sobre lo narrado, especialmente en lo que tiene que ver con la inversión de los perfiles de Alasto y Crisalda resuelta en dilema:

Lope ha manipulado sus fuentes y las expectativas de los lectores para fomentar el conflicto moral en la mente del lector. Este efecto es el que explica las peculiares interrupciones con que el Fénix siembra el texto de la fábula, y en particular las de los lectores internos, Olimpio, Julia, Enareto y compañía

⁹ Aunque es narración oral, podría relacionarse con la costumbre de los pastores de grabar sus penas en los árboles (Castillo Martínez, en prensa).

nos indican cómo tenemos que recibir la historia, es decir, de modo activo y polémico: como ellos, los lectores debemos tomar posiciones a favor de uno u otro personaje o posibilidad [...] Lope propone una lectura activa y reflexiva (Sánchez Jiménez, 2014a: §26).

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

A tenor de lo dicho, se puede concluir que, con la fábula de Alasto y Crisalda, Lope altera la disposición habitual de la narrativa pastoril tendente a enlazar diversas biografías sentimentales. Inserta, en cambio, un relato en segundo grado, secuenciado en dos partes. En el intervalo entre una y otra, avanza la trama principal, se sucede una decena de composiciones poéticas, además de las estudiadas fábulas de Júpiter y la culebra verde, por un lado, y la Aracne y Palas por otro. Curiosamente, la de Alasto y Crisalda las abraza sin que sea marco de ninguna, pues suceden en distinto nivel narrativo, con otros narradores y diferente auditorio; tan solo (no es poco) el lector sabe de todas. Sí coinciden las tres en la recreación de similares escenarios de narración oral, aderezados con comentarios que invitan a la reflexión o al debate, y acordes con la condición cultural de estos estilizados pastores que escuchan de manera activa. Responde, con ello, a los intereses, costumbres, temas, gustos y comportamientos de los lectores a los que iba dirigida la *Arcadia*. Todas se basan en el entretenimiento, pero ninguna es un pasatiempo sin más.

Con pericia no exenta de complejidad, Lope aúna actitudes cortesanas con aspectos estilísticos en un espacio en que confluyen improvisación, interrupción, interpolación y disimulo. De este modo da muestras de su capacidad creadora a través de la recreación de material mitológico y por medio del manejo de las distintas instancias narrativas, especialmente de Menalca, el responsable del diseño estructural de esta fábula improvisada. En ella, Lope no deja nada al azar, ni siquiera la sorpresa que genera en el auditorio interno, pues en la literatura escrita ni el disimulo, ni la improvisación, ni siquiera la soledad son reales. En el caso de la fábula de Alasto y Crisalda, todo responde a un plan trazado por el hombre desterrado en la corte ducal de Alba, por el dramaturgo y el poeta que, en 1598, se convirtió en narrador y consiguió que la *Arcadia* fuera, a pesar de las críticas, la más leída de sus obras.



BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Leon Battista, *El momo. La moral y muy graciosa historia del momo compuesta en latín por el docto varón Leon Baptista Alberto floretín, trasladada en castellano por Augustin de Almacán*, Alcalá de Henares, Joan de Mey Flandro, 1553.
- Alonso Miguel, Álvaro, “La metamorfosis del cíclope”, en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, G. Cabello Porras y J. Campos Daroca (eds.), Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 273-283.
- Arellano, Ignacio, “Notas de varia lección a la *Arcadia* de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, nº 40, (2021), pp. 387-425.
- Armas, Frederick A. de, “¿Es éste Adonis?”. La écfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega”, *eHumanista*, nº 24, (2013), pp. 60-79.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, “El arco de los leales amadores en el *Amadís*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº VI/2 (1952), pp. 149-156.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, “Lope de Vega ante la novela”, *Anuario Lope de Vega*, nº 4, (1998), pp. 33-54.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, “Divagaciones lopescas: a propósito de las *Novelas a Marcia Leonarda*”, en *Actas del congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.), Pamplona, Eunsa, vol. I, 2005, pp. 3-18.
- Barrera, Cayetano Alberto de la, *Obras de Lope de Vega. Nueva biografía*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, tomo I, 1890.
- Blasco, Francisco Javier, “Entre la magia del amor y la magia de la memoria. Hermetismo y literatura en la *Arcadia* de Lope”, *Edad de Oro*, nº X (1990), pp. 19-37.
- Bonilla Cerezo, Rafael, “Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Edad de Oro*, nº 26, (2007), pp. 91-145.
- Campo Tejador, Alberto del, “Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro”, *eHumanista*, nº 4, (2004), pp. 119-157.
- Cano Turrión, Elena, “Dedos de sutil delicadeza. Aracne, Ovidio y sus ecos en España”, *Bulletin Hispanique*, nº 117/2, (2015), pp. 485-504, <<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3989>> [consulta: 21/03/2023].
- Cañas Murillo, Jesús, “Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia”, *Anuario Lope de Vega*, nº 6 (2000), pp. 75-92, <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmzcz7z9>> [consulta: 10/02/2023].

- Castillo Martínez, Cristina, “Lo que los árboles cuentan del amor en la novela pastoril”, en *“So long as my deeds live after me”: Estudios en homenaje a Carmelo Medina Casado*, Eroulla Demetriou y Luciano García, (eds.), Jaén, Editorial UJA, (en prensa).
- Cerezo Alberdi, Miguel, “*El discreto Galateo*: Cortesanía, discreción, disimulo y medro social en la obra de Lucas Gracián Dantisco”, *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 39, (2014), pp. 37-57.
- Collins, Marsha S., “Lope’s Arcadia: A Self-portrait of the Artist as a Young Man”, *Renaissance Quarterly* nº 57/3 (2004), pp. 882-907.
- Coll-Tellechea, Reyes, “Espacio literario y espacio de poder: el *Lazarillo*, el *Galateo*, el disimulo y la historia», en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, María Morrás (ed.), Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2018, pp. 183-195.
- Conde Parrado, Pedro, “Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta Poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, nº 23 (2017), pp. 366-42.
- Coroleu, Alejandro, “El *Momo* de Leon Battista Alberti: una contribución al estudio de la fortuna de Luciano en España”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, nº 7 (1994), pp. 177-184.
- Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España I*, Madrid, Istmo, 1998.
- Cristóbal López, Vicente, “La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas”, *Lectura y signo*, nº 5 (2010), pp. 9-30.
- Egido, Aurora, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000.
- Encarnación Sandoval, Paola, *Relato y curiosidad en la Arcadia: Mecanismos narrativos en los libros de pastores españoles*, Madrid, Sial/Trivium, 2019.
- Finello, Dominick, *The Evolution of the Pastoral Novel in Early Modern Spain*, Arizona, Brepols, 2008.
- Gherardi, Flavia, “Edición, introducción y notas”, en *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, Alonso Pérez, ed. Flavia Gherardi, Salamanca, Universidad, 2018.
- Gómez Montero, Javier, “¿Cuento, fábula, patraña o novela? Notas acerca de una tipología de las formas breves en el Siglo de Oro español”, *Ibero-romania*, nº 33 (1991), pp. 74-100.
- González Echevarría, Roberto, “Improvisación y error en Lope: *La niña de plata*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 786 (2015), pp. 2-33.
- Grande Yáñez, Miguel, “La relevancia de la disimulación en Saavedra Fajardo”, *Res publica*, nº 19 (2008), pp. 189-199.

- Llosa Sanz, Álvaro, “De canes, lobos, sierpes y rosas: Berganza y la memoria enmascarada del dios Momo”, *Anales Cervantinos*, nº XLIV (2012), pp. 159-172.
- Luciano, *Obras. Hermótimo o Sobre las sectas*, tomo IV, trad. José Luis Navarro González, Madrid, Gredos, 1992, pp. 24-89.
- Montero Reguera, José, “Prosas de Lope”, *Lectura y signo*, nº 3 (2008), pp. 195-235.
- Morby, Edwin S. “Estudio, edición y notas”, en *La Arcadia*, Lope de Vega Carpio, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.
- Núñez Rivera, Valentín, “En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos”, en *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Valentín Núñez Rivera (coord.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 25-47.
- Osuna, Rafael, “El *Dictionarium* de Stephanus y la *Arcadia* de Lope”, *Bulletin of Hispanic Studies*, nº 45/4 (1968a), pp. 265-269.
- Osuna, Rafael, “Una imitación de Lope de la Fábula de Polifemo ovidiana”, *Bulletin Hispanique*, nº 70 (1968b), pp. 5-12.
- Osuna, Rafael, *La “Arcadia” de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1972.
- Osuna, Rafael, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- Pérez, Alonso, *Los ocho libros de la segunda parte de la Diana de Jorge de Montemayor*, ed. Flavia Gherardi, Salamanca, Universidad, 2018.
- Piqueras Flores, Manuel, “Las metaficciones como episodios en la narrativa del Siglo de Oro (1560-1620)”, en *Entre historia y ficción. Formas de la narrativa áurea*, D. González Ramírez, E. Torres Corominas, J.J. Martín Romero, M.ª M. Merino García y J.R. Muños Sánchez (coords.), Madrid, Ediciones Polifemo, 2020, pp. 137-150.
- Quondam, Amedeo, *El discurso cortesano*, ed. lit. Eduardo Torres Corominas, Madrid, Polifemo, 2013.
- Rey Hazas, Antonio, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, nº 1 (1982), pp. 65-105.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Introducción, edición y notas”, en *Arcadia, prosas y versos*, Lope de Vega Carpio, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.

- Sánchez Jiménez, Antonio, “La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega”, en *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Valentín Núñez Rivera (coord.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 99-114.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “El dilema moral en la prosa de ficción del siglo XVI: Alasto, “humana bestia” de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega”, *Criticón* [en línea], n° 120-121, (2014a), pp. 73-88, <<https://doi.org/10.4000/criticon.764>> [Consulta: 20/12/2022].
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Furor, mecenazgo y enárgeia en *La Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el Palacio del Gran Duque de Alba”, *Etiópicas*, n° 10 (2014b), pp. 55-110.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “El artificio y la novela pastoril: la *Arcadia* (1598), de Lope de Vega, como máquina”, en *Artificios. Technik und Erfindungsgeist in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, Wolfram Nitsch y Christian Wehr (eds.), Paderborn, Wilhelm Fink, (2016), pp. 127-135.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Lope de Vega y la ambigüedad de los signos: la incertidumbre del significado en unas variaciones sobre el tema de la *Arcadia*”, *Anuario Lope de Vega*, n° 23, (2017), pp. 549-574.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “El suicidio de Belisa-Dido: variaciones sobre un motivo virgiliano en la obra no dramática de Lope de Vega”, *Revista de Literatura*, n° 80 (2018), pp. 119-140.
- Sannazaro, Jacopo, *Arcadia*, ed. Francesco Tateo, trad. Julio Martínez Mesanza, Madrid, Cátedra, 1993.
- Serés, Guillermo, “La ‘fábula episódica’: la libertad del artista está en el fondo”, *Hipogrifo*, n° 6.2 (2018), pp. 699-715.
- Sobejano, Gonzalo, “La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad, vol. 2, 1978, pp. 469-494, <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb985>> [consulta: 27/01/2023].
- Torres Corominas, Eduardo, “*El Cortesano* de Castiglione: modelo antropológico y contexto de recepción en la corte de Carlos V”, en *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (coords.), Madrid, Polifemo, 2010, vol. 2, pp. 1183-1234.
- Vega Carpio, Lope de, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.

- Vega Carpio, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- Ynduráin, Francisco, *Lope de Vega como novelador*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1962.