

Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro

Gaspar GARROTE BERNAL

RESUMEN

Como esbozo de la perspectiva diacrónica «Prometeo en la literatura española», el corte sincrónico «Prometeo en la lírica del Siglo de Oro» relaciona los cinco mitemas de la historia prometeica (fijados por las leyendas antiguas en la relación de Prometeo con la religión del fuego, la creación del hombre, Zeus y Tetis) con la continua reinterpretación (cambio de contextos de lectura y escritura) realizada en los siglos XVI y XVII por diversos poetas. Aunque estos poetas trataron el mito prometeico colateralmente, sus textos muestran que este mito se adapta a nuevos contextos, aislando la historia mítica en mitemas, seleccionando algún mitema (o algunos) y dándole (o dándoles) un significado distinto del originario.

SUMMARY

As an outline of the diachronic perspective «Prometheus into Spanish Literature», the synchronous character «Prometheus into Golden Age Lyrical Poetry» relates the five mythical nucleus of the story of Prometheus (set up by the ancient legends about the relationship of Prometheus with the fire religion, the man creation, Zeus, and Thetis) to the continuous reinterpretation (changes of the contexts of reading and writing) realized by different poets during the 16th and 17th centuries. Despite these poets treated the myth of Prometheus colaterally, their texts show that this myth adapts to new contexts cutting the mythical story off nucleus, choosing some nucleus, and giving it (or them) a different meaning from the original sense.

La variedad interpretativa (alegorismo moral, evemerismo racionalista, ficción poética) a que se abre el mito —pese a su parentesco con el pensar mágico-religioso, que reclama siempre una ortodoxia—, produce lecturas ambiguas (heterodoxas) que revelan una central paradoja: toda heterodoxia se contempla a sí misma como la única ortodoxia posible. Pero si los mitos son ambiguos, el de Prometeo lo es medularmente: ¿creó al hombre?; ¿por qué robó el fuego divino?; ¿qué le impulsó a proteger a la humanidad? Las fuentes clásicas no siempre contestan unívocamente a todas las preguntas, con lo que ensanchan el espacio para la interpretación (contextualización)¹.

La literatura española testimonia esta permanente recontextualización *adaptando*, esto es, releyendo y reescribiendo los mitemas o componentes de la *narratio* mitológica, o *reinventando*: cada estilo y cada escuela seleccionan y reordenan los mitemas que convienen a sus valores históricos, sociales, ideológicos, estéticos o religiosos. A la ambigüedad originaria, pues, se superponen sucesivos estratos interpretativos. Desentrañar la función del mito prometeico en la relación de fuentes clásicas y actualizaciones españolas añadirá otro capítulo a la historia de la recepción de la mitología clásica en España y ofrecerá sustento a hipótesis de teoría literaria sobre la imbricación re-significativa del referente (aquí, el propio mito), los cambiantes contextos, y el autor, receptor de una historia anclada en la tradición y reelaborador-emisor de la misma².

Como esbozo de la diacronía «Prometeo en la literatura española», el corte sincrónico «Prometeo en la lírica del Siglo de Oro» relacionará los cinco mitemas centrales de la historia prometeica con las soluciones de varia fortuna presentadas en los siglos XVI y XVII por diversos poetas. Aunque estos trataron el mito prometeico colateralmente³, sus textos operan, de manera paradigmática, mediante la selección y recontextualización de sus mitemas, fijados por las leyendas antiguas en la relación de Prometeo con la religión del fuego, la creación del hombre, Zeus (conflictivamente), y la diosa Tetis.

Mitema 1: «Bienhechor y civilizador de la humanidad». Según Séchan, la religión griega del fuego simbolizó la civilización moral bajo la forma del Hogar y contó como divinidades principales con Prometeo, Hefesto y Atenea. Prometeo ('previsor', 'prudente') aparece, frente a su torpe hermano Epimeteo,

¹ Además, en Prometeo apreciaron las letras de Occidente muy varias dimensiones simbólicas: filantropía civilizadora, revolución anti-tiránica, modelo de conducta libre y contramodelo de soberbia y engaño (C. García Cual, *Prometeo. mito y tragedia*, Madrid 1979, pp. 193-216).

² Cf. J. Urrutia, "La respuesta creativa", *Literatura y comunicación*, Madrid 1992, pp. 79-104.

³ M. Chevalier, basándose en las *Fábulas mitológicas* de Cossío, señaló que los mitos que inspiraron a los poetas del Siglo de Oro fueron los de amor y muerte, mientras que otros apenas interesaron, "y Prometeo, mito del siglo XIX, no inspira más que a un poeta" (*Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid 1976, p. 60), sin citar a quién se refiere, aunque quizás piense en la anónima *Eccos de la Musa Trasmontana*. Por lo que respecta a las letras españolas, creo que Prometeo es un mito del siglo XX más que del XIX.

como bienhechor de la humanidad, iniciador de la civilización (Esquilo), patrón de los alfareros (Luciano) o inventor de los *pyreia* con que se enciende el fuego (Diodoro Sículo)⁴.

Relacionada con esta visión positiva se halla otra faceta de Prometeo: la de inventor y civilizador. Traduciendo a Polidoro Virgilio, *De rerum inventoribus libri octo* (1558)⁵, y en interpretación evemerista y didáctica, Juan de la Cueva razona las diversas aportaciones del *ingenioso* Prometeo al desarrollo de la civilización. Conquistas civilizadoras del Titán son, así, el aprovechamiento de las reses: “Quien mató buey, i ovejas, el primero / hazen al infelice Prometheo”; la astrología: “Delas Estrellas l'ascondida ciencia / dizen, que la halló el antiguo Belo. / Otros quieren que sean los Assirios, / otros que Prometheo...”, y el anillo, la teología, la filosofía y (otra vez) la astrología, según un fragmento que interpreta el robo del fuego divino (mitema 3) como el inicio del estudio sobre los astros, y que funde el mito —entendiendo que *Prometeo* significa ‘providencia’— con la historia bíblica de Noé:

El Anillo primero qu'en el mundo
se vio con piedra d'estimado precio
lo hizo el ingenioso Prometheo.
Enseñó qu'en el dedo lo truxesen
del Coraçon, i fu'el que cueradamente
delas Divinas cosas dio noticia
i a la Philosophia abrió camino,
i los mentales ojos alçó al Cielo
a especular con vehemente fuerça
las cosas de los Cuerpos celestiales.
Dizen, que dezir quiere Prometheo
providencia, i que fue delos tres hijos
el mayor, que Noe metió en el Arca⁶.

Estos inventos atribuidos a Prometeo resultan de la racionalización de algunos de los episodios míticos en que participó. La invención de los anillos, así,

⁴ L. Séchan, *El mito de Prometeo*, Buenos Aires 1965, pp. 7-14, con revisión de las fuentes clásicas del mito (exhaustivamente realizada por L. Eckhart, en Pauly-Wisowa, *Real-Encycl. des Class. Altertumwissenschaft*, Stuttgart 1957, XXIII, 1, cols. 653-730, y K. Bapp, en W. H. Roscher, *Lexikon der griechischen und romischen Mythologie*, Hilderheim 1965, III 2, cols. 3032-3110). Cf. también A. Ruiz de Elvira, “Nuevas puntualizaciones sobre Prometeo”, en *Homenaje a Antonio Tovar*, Madrid 1972, p. 447, para quien Prometeo, “protagonista de la *magnitudo animi*”, simboliza hoy de forma sublime, más que en cualquier otra época, incluido el Romanticismo, “las realidades y aspiraciones humanas”.

⁵ Cf., de J. de la Cueva, *Los Inventores de las Cosas*, ed. B. Weiss y L. C. Pérez, Pennsylvania 1980, pp. 13-22, y *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. J. García Cebrián, Madrid 1984, pp. 48-50.

⁶ *Los Inventores....*, Libro II, vv. 516-27 (ed. cit., pp. 92-3). Las dos citas anteriores proceden de Libro II, vv. 19-20 (p. 81) y Libro III, vv. 140-3 (p. 105). Prometeo y Noé se relacionan a través del mito de Deucalión y el diluvio universal: Prometeo aconsejó a Deucalión que construyera un arca para lograr la salvación de la especie humana (A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid 1975, pp. 261-2).

procedería de la noticia transmitida por Higino, *Poeticon Astronomicon*, II, 15: liberado Prometeo, Zeus le ordenó llevar siempre en el dedo un anillo con una piedra engarzada, de modo que no dejara de cumplirse el juramento hecho por el dios supremo, según el cual Prometeo estaría eternamente encadenado a la piedra y al hierro: *neque id, quod fuerat iuratus [Iuppiter] remisit, vacuum omni alligatione futurum, sed memoriae causa ex utraque re, hoc est lapide et ferro, digitum sibi vinciri iussit.*

También el soneto CXXXIV de las *Rimas* (1609) de Lope, “De los inventores de las cosas”, atribuye la invención del anillo a Prometeo (v. 9). El poema se funda, sintácticamente, en una sentencia única, cuyo esquema (*Halló + Sujs. [mitos, héroes] + C.Ds. [inventos]*): “Halló Baco la parra provechosa [...], anillos Prometeo...”) conduce hasta un verso final que, sorpresivamente, deriva el sentido del texto hacia lo amoroso y la personalización del motivo: “Amor el fuego, y celos el Infierno”.⁷

Mitema 2: «Creador-alfarero de la humanidad». La tardía leyenda del Prometeo creador de la humanidad se habría fundido con la del mitema 1. Así, Prometeo aparece como creador de figuras humanas con arcilla⁸. El titán Prometeo —primer miembro de la especie humana o uno de los varios progenitores de familias— crea hombres y origina la estirpe deucaliónide: con la Océanide Clímene o con la misma Pandora engendra a Deucalión, quien se unió a Pirra, hija de Pandora⁹. La comparación entre Prometeo y el *deus creator*, ambos alfareros, se estableció después, en síntesis de tradiciones bíblicas y mitológicas¹⁰.

En el Renacimiento se confundieron las leyendas-mitemas 2 y 3 (robo del fuego). Erasmo (*De Conscriptis*) señala así, entre los temas miticos que pueden inspirar ejercicios escolares, la figura de arcilla que crea Prometeo co-

⁷ *Obras poéticas*, ed. J. M. Blecuia, Barcelona 1983, p. 103. Blecuia remite también a Polidoro Virgilio, cuya obra Lope conocía y aprovechó en otros lugares. R. Romojaro Montero, “El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega”, *BBMP*, LXII (1986), pp. 37-8 y n. 2, incide en la básica función *tópico-erudita* que el mito desempeña en las letras del Siglo de Oro, una función que se entendía como generadora de belleza y de la que dependen los demás valores del mito, signo literario en esta época.

⁸ García Gual, pp. 59-60 y n. 8. Según otras leyendas, Prometeo modela a la primera mujer, Pandora, y luego a los demás seres vivientes (Séchan, pp. 12 y 55-6, y nn. 78 y 82-4). En las *Metamorfosis* de Ovidio —fuente básica del saber mitográfico en el Siglo de Oro—, Prometeo crea figuras de barro y les da vida con el fuego robado (I, 82). Marcial (X 39, 4) exagera así la vejez de una mujer: *Ficta Prometheo diceris esse luto* (“Dicen que estás modelada con el barro de Prometeo”). Para lo que trataré después, es curioso que Juvenal (*Sat.*, 4, 135) emplee, metonímicamente, el nombre de Prometeo por *figulus* ('alfarero').

⁹ A. Ruiz de Elvira, “Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre”, *CFC*, I (1971), pp. 79-108; J. G. Frazer, “La creación del hombre”, *El folklore en el Antiguo Testamento*, México 1981, pp. 9-25 (pp. 11-2 para Prometeo).

¹⁰ E. R. Curtius, “Dios como artífice”, *Literatura europea y Edad Media latina*, México 1976, II, pp. 757-9.

ciéndola con el fuego celeste, la arcilla a la que este dios-alfarero insufló con su aliento y la partícula de divinidad que hay en los cuerpos humanos, pues el alma es chispa del fuego celestial o pequeño rayo procedente de la luz divina¹¹. Incompatible con la ortodoxia católica, el Prometeo creador del hombre se transformó a veces en un escultor y alfarero de figuras imitadas de las humanas, a las que dotaba de movimiento con una “ascondida y sutil ciencia” esotérica. Así aparece el motivo en De la Cueva:

Prometheo fu'el primero que amasando
el grueso lodo, hizo a semejança
del Ombre, otro de la misma forma,
i de aqui nacio el arte que hiziesen
a los Dioses i Ombres las Estatuas,
en que usó de un primor maravilloso
que con cierta ascondida y sutil ciencia
(que siempre ocultó a todos) les hazia
que se moviesen, como estando vivas¹².

Pero el afán manierista de regulación del arte halló en la conjunción de los mitemas 2 y 3 una veta para la reflexión sobre la pintura. Como los relatos bíblico y prometeico coincidían en la creación del hombre con arcilla, la (ad)ecuación se estableció como *Deus creator* = Dios alfarero = Prometeo (*figulus saeculi novi*)¹³, a partir de la cual la imitación de los pintores se asoció, metafóricamente, al hurto de nuevos Prometeos, capaces de transferir a sus pinceles el soplo de la vida. El motivo del *Deus artifex*, que en la Edad Media explicó en términos humanos la creación del mundo y del hombre (retrato de Dios), dio razón, en los siglos XVI y XVII, de la esencia del artista como usurpador. Figura importante en las letras latinas de la Edad de Plata, el *Prometheus figulus* influyó pronto en la iconografía cristiana, en la que es el héroe arquetípico que enseña a dar vida con el barro: que origina la creación artística¹⁴.

¹¹ D. W. T. Starnes y E. W. Talbert, *Classical Myth and Legend in Renaissance Dictionnaires* [1955], Westport (Conn.) 1973, pp. 122-3, que remiten también al emblema CII de Alciato, cuya traducción castellana examino luego.

¹² *Los Inventores de las Cosas*, Libro IV, vv. 18-26 (ed. cit., p. 122).

¹³ Así, Rioja parece fundir, en el soneto “¿Cómo será de vuestro sacro aliento / depósito, Señor, el barro mío?...”, la imaginería cristiana (el *puro movimiento* del que procede la vida humana) con una cierta alusión al *Prometheus figulus*, mediante una semántica del fuego, en el violento hipérbaton “Llama a polvo fiar mojado y frío / fue dar leve ceniza en guarda al viento” (vv. 3-4), o en expresiones como *ardor*, *encendido soplo* o *breve fuego* (vv. 6, 9, 14), sin descartar que *duramente atado* (v. 10) se relacione con el castigo caucásico. Este soneto se estructura sobre la teoría de los humores y los elementos, el más elevado de los cuales es el fuego (el de la divina esfera); el aire, el segundo más alto, simboliza el soplo divino (Bergmann, pp. 82-3 de la obra que cito en n. 14); su *ascensus* concuerda no sólo con dos sonetos de Medrano (cf. F. de Rioja, *Poesía*, ed. B. López Bueno, Madrid 1984, p. 198), sino también con las octavas de Aldana que revisaré luego.

¹⁴ E. L. Bergmann, *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge (Mass.) 1979, pp. 17-70.

Mitema 3: «Ladrón del fuego divino». La primera dimensión negativa de Prometeo se conecta con la aparición de Pandora y el final de la Edad de Oro, no explicado por los textos clásicos: no se sabe si acaeció por el destronamiento de Saturno, los engaños del titán o la funesta acción de Pandora. También se desconoce por qué se culpó a los hombres de ello y por qué los protegió Prometeo. Tras el desacato de Prometeo, que en Mecone estafa en los sacrificios a los dioses, la equívoca conducta del titán, “bribón divino”¹⁵, provoca el enfrentamiento con Zeus, que castiga a la humanidad. El Prometeo bienhechor (mitemas 1 y 2) acarrea ahora graves males a los hombres, a quienes Zeus oculta los medios de subsistencia y el fuego. Pero Prometeo roba el fuego del Olimpo y lo devuelve a sus protegidos¹⁶. El consecuente castigo será mayor: Zeus ordena a Hefesto crear la primera mujer, Pandora, que los dioses equipan y envían al insensato Epimeteo con una tinaja que contiene todos los males. Pandora abre la tinaja, extiende los males por el mundo y sume definitivamente a la humanidad en la desgracia y la decadencia, de las que Prometeo, disociando a hombres de dioses, aparece como artífice¹⁷.

De nuevo Juan de la Cueva¹⁸ interpreta el mitema a lo racionalista (*i por esto...*), presentando al titán como descubridor del fuego... y lo demás (el robo y el castigo) son cosas de poetas: Prometeo yace atado en el frío Cáucaso y un águila come eternamente su hígado (mitema 4):

Del sustentar el fuego entre las hojas
çecas, o en la fogosa cañaheja,
hazen el inventor a Prometheo,
i por esto, dixerón los Poetas
que del Cielo hurtó el divino fuego,
i Mercurio, mandado del Dios Jove
lo tenía en el Caucaso ligado,
el rigor padeciendo de su yelo,
un Aguila comiendoles los higados,
que comidos volvian a renacelle.

El fragmento refleja que un modo habitual en que la poesía del Siglo de Oro se refiere a Prometeo es mediante palabras-clave, *hurtó* y *fuego* aquí. Es lo que

¹⁵ Cf. García Gual, p. 41 y n. 16, que analiza también Hesíodo, *Teogonía*, 507-616 y *Trabajos*, 42-105, así como Platón, *Protágoras*, 320c-323a (Protágoras adaptó el mito de manera optimista para ilustrar sus tesis políticas, sin que su interpretación se impusiera a la pesimista de Hesíodo).

¹⁶ “Ladrón del fuego” (*τοῦ πυρὸς κλέπτην*) llama Hermes a Prometeo (*Prometeo encadenado*, v. 945), y el propio titán se presenta ante Io con estas palabras: *Πυρός βροτῶν δοτῆρ* ‘*ορᾶς Προμηθέα*’ (“Estás viendo a Prometeo, el dador del fuego a los mortales”).

Entre las abundantísimas fuentes antiguas que transmiten los dos hechos (robo olímpico y donación terrestre del fuego), la sátira XV, 84-86 de Juvenal dicta: *ignem / quem, summa caeli raptum de parte Prometheus / donavit terris*.

¹⁷ Los desacatos de Prometeo, la creación de Pandora y el castigo del titán hubieron de ocurrir en la Edad de Plata (Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 116-8).

¹⁸ *Los Inventores...*, Libro I, vv. 278-87 (ed. cit., p. 60).

ocurre en el soneto CXXII de Boscán, que individualiza —al asociarla con el fuego prometeico (*tal fuego hurtara*)— la frecuente, clásica y renovada por el petrarquismo metáfora del fuego de amor:

Este fuego que agora yo en mí siento
es puro y simple, y puesto allá en su 'spera;
y cuando acá desciende su hoguera
es porque tal materia le presento,
que 'n su calor rebivo y me caliento,
templando todo 'l ayre en tal manera,
que, doquier que 'stoy, es primavera,
con flores y con fruto en un momento.
Su luz, alderredor do 'stoy presente,
alumbra en un instante cuanto veo,
mudándolo en color claro y luziente.
Si este tal fuego hurtara Prometheo,
cuando quiso alegrar la mortal gente,
tuviera gran desculpa su desseo.¹⁹

En lectura ingenua, puede que el poema cante al amor como un puro fuego que desciende de su esfera al ofrecer el amante un material de leña también puro, o que Boscán introduzca el mito prometeico en su mundo hogareño de amor virtuoso²⁰; pero, más bien, el soneto asocia el amor neoplatónico (amante y amada se sitúan en dos planos alejados: él, en el terrestre y real; ella, en el ideal y celeste) con el ascenso de Prometeo hasta el cielo olímpico para robar el fuego con que beneficiar a la humanidad (*la mortal gente*). El ascenso y el hurto prometeicos (como la osadía de amor, que en el petrarquismo simboliza sobre todo el mito de Ícaro) signan aquí el (cromático) incendio de amor, resuelto en calor y color, en primavera y luz.

Interpreta también positivamente el mitema 3 Baltasar del Alcázar en la primera de sus dos epístolas enderezadas a Gregorio Silvestre, “Salud a vos, modelo, norte, idea...”, vv. 97-105. Alcázar alaba el valor intelectual de su receptor y lo compara con poetas y mitos de la Antigüedad. En este contexto, el nacimiento de Silvestre tiene su parangón en la historia de Pandora y Prometeo:

y entiendo que en el punto en que os hacía
hurtó cual Prometeo lumbre nueva
del no templado sol de medio día,
y, puesta en vos, halló tan buena prueba,
que, añadiéndonos mil gracias a lo justo,
os trujo de Pandora, y no de Eva.

¹⁹ *Las obras de Juan Boscán de nuevo puestas al día y repartidas en tres libros*, ed. C. Clavería, Barcelona 1991, p. 385. En el v. 2, *spera* debe leerse *sphera*. La metáfora del fuego de amor recurre “en forma machaconamente insistente en los poetas renacentistas” (M. P. Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona 1990, pp. 549-57).

²⁰ Así en la interpretación de A. G. Reichenberger, “Boscán and the Classics”, *Comparative Literature*, III (1951), p. 114.

Salisteis por el mundo fuego adusto,
y por labrar el ánimo excelente,
dejó de monstruo el cuerpo tan robusto.²¹

La comparación que sustenta la introducción del mito (*cual Prometeo...*) es otro procedimiento habitualmente usado en esta poesía para tratar la historia prometeica. La comparación atenúa aquí el referente aludido y lo desplaza a otro connotativo (fuego = saber), por el que el fuego que roba Prometeo beneficia a la humanidad. El *hacía* del v. 97 se refiere a una Naturaleza tan recurrente como el verbo *hurtar* (también presente aquí) en estas recontextualizaciones líricas del mito²².

En semejante línea se halla la poesía religiosa de un Andrés de Claramonte:

Que yo Prometeo hurtara
iumbre, quando al Capitolio
en que preside llegara,
o a el Regio supremo solio
medido con digna vara.²³

Como adelanté, otra derivación del mitema 3 (asociado al 2) sirvió a los poetas áureos para loar el arte de la pintura y a algunos retratistas. Tal vez como antecedente del motivo se cuente una octava del “Canto de Turia” (1564), en que Gaspar Gil Polo alude (con palabra-clave: *robado*) al arquetipo —que recuperó León Felipe— del poeta prometeico, así como al hurto del fuego divino, fuente de saber técnico y artístico:

Tendréis un don Alonso que el renombre
de ilustres Rebollados dilatando
en todo el universo irá su nombre
sobre Marón famoso levantando;
mostrará no tener ingenio de hombre,
antes con verso altísimo cantando,
parecerá del cielo haber robado
l'arte sutil y espíritu elevado.²⁴

²¹ Cito por G. Torres Nebrera, *Antología lírica renacentista*, Madrid 1983, II, p. 250.

²² La asociación de la Naturaleza con el fuego y el hurto prometeicos es una clave para detectar un cierto grado de “prometeísmo” en textos del Siglo de Oro. En el contexto del elogio de pintores —en que me detendré enseguida— tal asociación es patente; en otros poemas, como “Tomó Naturaleza / en su mano un pincel...”, de Figueroa, creo que la falta de referencia explícita a Prometeo no empaña el hecho de que el poema comparte un ámbito análogo al del prometeico elogio de pintores. (Cf. F. de Figueroa, *Poesía*, ed. M. López Suárez, Madrid 1989, pp. 117-9 (texto) y 342-3 (excelente anotación de la editora)).

²³ A. de Claramonte y Corroy, “Sancte Cicili”, *Letanía moral...*, Sevilla, Matías Clavijo, 1613, p. 219.

²⁴ G. Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1987, p. 226. La moda laudatoria del Siglo de Oro originó todo un subgénero poético; cf. G. Garrote Bernal, “La retórica de los poemas laudatorios de poetas en los siglos XVI y XVII”, en J. A. Hernández, ed., *Poética y Retórica*, Cádiz 1991, pp. 159-73.

Y según Cristóbal de Mesa, el *divino* arte de la poesía fue traído a la tierra por el *osado* Prometeo, junto con el fuego que robó:

Primero aqueste espiritu diuino
Tuuo el antiguo celebre Nereo,
Este don traxo al mundo quando vino
Con el fuego el osado Prometeo:
De misteriosos hados adiuino,
Lo mostrò en sus oraculos Proteo,
Lino, y Museo tambien, y Orfeo infelice,
El infierno aplacò por su Euridice.²⁵

La asociación entre el mitema 3 y la teoría pictórica es consecuencia del problema suscitado durante el Renacimiento y el Manierismo sobre la écfrasis o descripción retórica, que presupone la posibilidad de crear la ilusión del espacio con palabras, y que formó parte de la discusión (de raíz horaciana) sobre las relaciones entre pintura y poesía. Los tópicos clásicos de la écfrasis, situados paradigmáticamente en Homero y Virgilio, fueron continuados en Bizancio y en la *Antología griega*, que difundió el concepto del Prometeo artista. Las ideas de esta obra, leída en la versión latina de Fausto Sabeo de Brescia (1555), y seguidas en la *Mitología* (1556) de Natale Conti, aparecen en España, por ejemplo, en el *Discurso de la antigua y moderna escultura* (1604), del pintor Pablo de Céspedes²⁶, quien, por cierto, en su “Poema de la pintura” se refiere así a Miguel Angel, mediante la consabida comparación: “Cual nuevo Prometheo, en alto vuelo / alzándose, estendió las alas tanto, / que, puesto encima el estrellado cielo, / una parte alcanzó del fuego santo”²⁷. Así, Prometeo sintetiza arquetípicamente una ambigua consideración del arte, frecuente en los siglos XVI y XVII: si representa la audacia humana de aprehender el mundo, no puede crear imágenes con vida, sino que ha de recurrir al engaño, la ilusión, el ingenio²⁸.

En esta recontextualización del mito, que aprovecha los mitemas 2 (Prometeo alfarero y escultor, o sea, artista), 3 (el fuego como soplo de vida y el *hurto* de la inspiración divina) y 4 (el castigo como símbolo del sufrimiento del artista), vuelve a ser sig-

²⁵ *La Restauración de España...*, Libro X, octava 35, Madrid, Juan de la Cuesta, 1607, fol. 164r.

²⁶ Bergmann, pp. 1-14; S. A. Vosters, “Lope de Vega y la pintura como imitación de la naturaleza”, *Edad de Oro*, VI (1987), p. 272, que también se detiene (pp. 276-83) en los motivos del *Deus artifex* y del *Deus pictor*.

²⁷ F. Pacheco, *Arte de la pintura*, Libro II, cap. V (I, p. 363), cit. por Bergmann, p. 109, n. 51. En la misma línea, Salcedo Coronel (en el “Panegírico” publicado en las *Rimas* de Góngora, 1627), denomina a Velázquez *Apeles Prometeo*, “lo cual en este caso alude más a la aptitud de dar vida a la materia muerta que al robo del fuego celestial” (Vosters, p. 273).

²⁸ Según Vosters, p. 275, las ideas del Rubens elogiado por Lope (véase *infra*) coinciden con las de muchos de sus contemporáneos: la pintura imita “ficciones e invenciones, pero carece de la verdad”, que es lo más valioso. “Aún se desconocía la noción de que puede haber una separada verdad artística, típica de la estética moderna, que por eso ha abandonado completamente la idea de la mimesis”. La solución barroca al problema solía consistir en que el arte se acercara a la verdad cuando pudiera, directa o alegóricamente.

nificativa la recurrencia del sustantivo *hurto* y del verbo *hurtar* en la referencia a Prometeo: la pintura es *hurto vital* (Paravicino), *hurto noble* (Góngora) o *hurtada semejanza* (Quevedo), y el poeta *hurtó sus pinceles* (Lope)²⁹. Gongorinos y antigongorinos coinciden plenamente aquí. En 1609, El Greco retrató a fray Hortensio Paravicino, y éste correspondió con el soneto “Al mismo Griego en un retrato que hizo del autor”:

Diuino Griego de tu obrar, no admira
que en la imagen exceda al ser el arte,
sino que della el cielo por templarte
la vida, devda a tv pinzel retira.

No el Sol sus rayos por su esfera gira,
como en tus lienzos, basta el empeñarte,
en amagos de Dios, entre a la parte
naturaleza que vencer se mira.

Émulo de Prometheo en vn retrato,
no affectes lumbre, el hurto vital dexa,
que hasta mi alma a tanto ser ayuda.

Y contra veinte y nueve años de trato,
entre tu mano, y la de Dios, perpleja,
qual es el cuerpo en que has de viuir duda.³⁰

Pfandl y Alarcos destacan la admiración de Paravicino ante el cuadro del Greco, que poniendo tanta vida en su obra hace dudar de quién sea más real, si el modelo o el retrato³¹, *topos* muy usado en la écfrasis de la época, como recuerda Bergmann, para quien el soneto lleva la referencia prometeica a su lógica conclusión: el retrato supera a la naturaleza. Así —según Lara Garrido— se equiparan la creación natural y la pictórica, y se cuestionan el poder del artista y el grado de mímisis de la pintura respecto a una naturaleza que “reafirma el poderío de su emulador”. Es esa analogía final entre arte y naturaleza la que provoca la paradoja y la ambigüedad radical del soneto (imagen humana sin alma, pero con vida)³².

Góngora, amigo de Paravicino, imitaría este soneto en el titulado “A vn Pintor Flam[en]co haciendo el retrato de do[n]de se copio el que va al principio

²⁹ Cf. Bergmann, “The Expression of an Artistic Dilemma in the Allegorization of the Myth of Prometheus” (*op. cit.*, cap. II, pp. 71-120), con detención en todos estos testimonios.

³⁰ Cito por J. Lara Garrido, “Los retratos de Prometeo (Crisis de la demisugra pictórica en Paravicino y Góngora)”, *Edad de Oro*, VI (1987), p. 135, que sigue la ed. de *Obras postumadas, diuinias y humanas de Don Félix de Arteaga*, Madrid, M. Sánchez, 1641, fol. 63r. Señalaré ahora que, con el título “Del maestro Ortensio, a Dominico greco auiendo le echo vn retrato. Soneto”, se copia (o estropea) este texto en un manuscrito del s. XVII, *Poesías diversas*, BNM, Ms. 3.985, fol. 183r, con las variantes: 2. *exceda en tu pintura* / 3. *de ella* / 5. *no por su esfera el sol sus rayos* / 6. *lienzos, trata de igualarte* / 7. *baya* / 9. *mi* / 11. *pues ... el ... tal osar* / 12. *pues ... trey /n/ta* / 14. suprime en.

³¹ Citados ya por Lara Garrido, cf. L. Pfandl, *Historia de la Literatura nacional española de la Edad de Oro*, Barcelona, 1952, pp. 276-7; y E. Alarcos García, “Paravicino y el Greco” [1940-41], en *Homenaje al Excmo. Sr. D. Emilio Alarcos García*, Valladolid 1965, I, pp. 301-4, que se detiene en éste y en los otros tres sonetos que Paravicino enderezó al Greco.

³² Bergmann, pp. 93-9; Lara Garrido, pp. 135-7, quien detecta y destaca la “novedosa organización locutiva” del soneto y su “perfecto contrabalanceo dialéctico explanado con el diseño mítico del pintor-Prometeo”.

deste Libro”, es decir, el retrato de Góngora que abre el manuscrito Chacón, y al pie del cual figura la siguiente octava, firmada por “A. A. M. L.”:

De amiga idea, de valiente mano
 Molestado el metal, viuio en mi vulto
 Emulo tibio: i el intento vano
 Si vida se vsurpò, me rindio culto.
 Bien assi, o Huesped, doctamente humano
 Copias perdona de mi genio culto,
 Quando aun la Fama del pinzel presuma:
 Que no ai de mi mas copia que mi pluma.³³

El soneto de Góngora, fechado en 1620 por el manuscrito Chacón, dicta:

Hvrtas mi vulto, i quanto más le deue
 A tu pincel, dos veces peregrino,
 De espiritu viuaz el breue lino
 En las colores que sediento beue;
 Vanas ceniças temo al lino breue;
 Que emulo del barro le imagino,
 A quien (ia aetereo fuese ia divino)
 Vida le fió muda esplendor leue.
 Belga gentil, prosigue al hurto noble,
 Que á su materia perdonará el fuego,
 I el tiempo ignorará su contextura.
 Los siglos que en sus ojas cuenta vn roble
 Arbol los quenta sordo, tronco ciego,
 Quien mas vee, quien mas oie, menos dura.³⁴

Salcedo Coronel notó que Góngora aludía aquí a Prometeo³⁵, lo que corrobora

³³ En fusión emblemática, retrato y octava (que coincide con los poemas prometeicos aquí revisados en sintagmas como *vulto*, *Emulo tibio*, *vida se vsurpò*) figuran en los preliminares (sin foliación) del t. I de las *Obras de don Luis de Góngora y Argote [Manuscrito Chacón]*, ed. facs., Málaga 1991. M. Sánchez Mariana, prologando el t. II de esta ed. (p. xiii), trata de localizar a los autores de la octava (quizá Pellicer) y del retrato que abren el ms. Chacón.

³⁴ *Obras de don Luis de Góngora*, ed. cit., I, p. 85. Cf. también Lara Garrido, *art. cit.*, p. 140 y n. 38, quien elabora la hipótesis de que Góngora imitó el anterior soneto de Paravicino, y M. Molho, “Sobre un soneto a un pintor”, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona 1988², pp. 83-5, quien subraya la imbricación en el soneto de las mitologías pagana y cristiana.

³⁵ L. Salcedo Coronel, *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora*, Madrid 1644, pp. 246-7, comenta el segundo cuarteto así: “Alude Don Luis a la fabula de Prometeo, hijo de Iapeto: este fingieron los Poetas que formò de barro el primer hombre, y que admirada Minerua de su ingenio, le ofreciò qualquier cosa que huiesse en los Dioses, que pertenescesse a la perfeccion de su obra. Y respondiendo Prometeo, que él no podia saber que cosas auia en los Dioses a propósito, sino las esaminua estando presente: Minerua le lleuò al cielo, donde viendo todos los cuerpos animados con el fuego celestial, y conociendo ser vtillissimo a su obra, acercandose a la rueda del Sol, encendió en ella vna caña, ó junco, que lleuaua, en que traxo el fuego a la tierra, animando con el la figura que auia formado de barro [...] La razon Mithologica desta fabula puedes ver en Natal Conde”. Asimismo, Salcedo Coronel remite a Virgilio, *Ecl.* VI, y a Claudio, *In Eutropium*, libro II, a quien dice que imita Góngora. Cf. también S. Guillou-Varga, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, Paris 1986, II, p. 626, y L. de Góngora, *Sonetos completos*, ed. B. Cipljauskaité, Madrid 1985⁵, p. 106, con anotación al soneto y noticia de que E. Brockhaus, *Gongoras Sonettendichtung* (Bochum 1935), parece haber sido el primero en relacionar los poemas de Paravicino y Góngora.

ra Bergmann, quien explica cómo, partiendo de la ecuación clave en estas écfrasis poéticas (retratar = hurtar), el segundo cuarteto del poema muestra al creador dando vida a su obra, en sugerencia del mito de Pigmalión. El fuego se presenta en la ambivalencia entre la construcción artística (*vida le fió muda*) y una destrucción (*cenizas, tiempo*) que no afecta al arte (terceto final). Según Lara Garrido, esta elusión de Prometeo se compensa con los “términos referidos a los materiales primarios y su animación” y con la referencia al fuego y al hurto. El poema, que incita al pintor a mostrar todas sus facultades (*prosigue el hurto noble*), separa los cuartetos (temor a que la materia pictográfica se destruya) y los tercetos (perennidad de esa materia inerte). Para Góngora, pues, el arte mimetiza la vida, aunque sólo mediante réplicas imaginarias de la materia, ajenas al tiempo y al fuego de la vida³⁶.

Sin referencias prometeicas, la silva “Al pincel”, de Quevedo, coincide en semejantes planteamientos. El pincel, “competidor valiente / de la Naturaleza” (vv. 2-3), es “poderoso” corrector del tiempo y la muerte y eternizador del “breve presente”, gracias a lo que “comunican los vivos con los muertos” (v. 18). Contra el tópico del *ubi sunt?* (vv. 27-9), los pintores (Protógenes, Apeles, Ticiano, Rafael, Miguel Angel, Fernández de Navarrete, Ricci) crean “ingeniosa vida” (v. 32), en acción de “engaños los mortales” (v. 51), quitándoles (robándoles) los sentidos. De modo que termina Quevedo citando la conocida —en estos contextos— clave prometeica, al ponderar la osadía del pincel (vv. 125-6), que se atrevió a “examinar hurtada semejanza” de Dios (v. 138), “expirando igualmente / de amor correspondido, / el espíritu ardiente procedido”³⁷.

También Lope ensaya —en dos momentos— el elogio prometeico de pintores. En el soneto “A Juan de Vander Hamen Valderrama, pintor insigne” (*La Circe*, 1624), la Naturaleza va al Olimpo de Júpiter para quejarse de que el “ingenio peregrino” del “nuevo Apeles”, el receptor inmediato del poema, “le hurtó, para hacer frutas, sus pinceles”. Este pintor, hiperbólicamente, no pinta: crea en el lino como la Naturaleza en la tierra, por lo que el arbitraje de Júpiter decreta que Vander Hamen origine las frutas, que se quedarán en el Olimpo y que servirán de modelo para que la Naturaleza obtenga las suyas³⁸.

El soneto compendia los motivos que Lope, seis años después, amplía en la silva “Al quadro, y retrato de sv magestad que hizo Pedro Pablo Rubens, Pintor

³⁶ Bergmann, pp. 84-93; Lara Garrido, pp. 142-3 y 147, para quien Góngora será el último poeta en realizar esta ingenua exaltación de la demisurgia artística; los poetas posteriores, en sentido ascético, recurrirán a “paráboles sobre la fugacidad en las que denunciar la imposible aspiración de Prometeo”.

³⁷ F. de Quevedo, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecuau, Barcelona 1981, pp. 242-6. Es claro que el v. 18 de esta silva contrae la relación intertextual con otro poema de Quevedo, el soneto “Retirado en la paz de estos desiertos...”, vv. 3-4: “vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos”. M. Fernández-Galiano, “Introducción general” a Esquilo, *Tragedias*, Madrid 1986, pp. 210-1, cita dos poemas atribuidos a Quevedo en la ed. de Blecuau (Barcelona 1963, pp. 1.387-8), “Aunque del alto monte en la aspereza...” y “Triunfad, hijo de Maya cauteloso...” (desaparecidos en las posteriores reediciones de esta obra), que son paráfrasis de Esquilo, *Prometeo encadenado*, vv. 966-70.

³⁸ Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. cit., p. 1.310.

Excellentissimo”, escrita en 1628-29, quizá influida por el anterior soneto de Góngora³⁹ y publicada al final del *Laurel de Apolo* (1630). La silva narra cómo Rubens roba los pinceles de la Naturaleza mientras ésta duerme. Aves y fuentes se hacen cómplices del pintor, pero la Envidia despierta a la Naturaleza para avisarla; sin embargo, la Naturaleza queda satisfecha con el cuadro y da por bien robados sus pinceles:

Mientras naturaleza descansaua,
 (Aunque su eterno Autor, siempre despierto)
 Los pinçeles le hurtó, si bien es cierto
 Que si se los pidiera se los diera
 Para que su poder sustituyera.
 Las aues que entretanto
 Complices fueron suspendiendo el canto,
 Las fuentes que la plata detuieron
 Vnas cantaron, y otras se rieron
 Del hurto generoso,
 La embidia solo en Satiro celoso
 Couertida intentaua
 Que el agua que en las piedras se quexaua,
 Y el viento que en los Arboles heria
 Hiziesen vna barbara armonia,
 Porque naturaleza despertase
 Y el hurto de las manos le quitase

 Naturaleza entonces a las Rosas,
 Dixo: que por castigo les daria
 Belleza que durase solo vn dia,
 Mas informada de la embidia fiera
 Que Rubens de imitalla con deseo
 Era de sus pinçeles Prometheo,
 Dexando la segunda primauera
 Buscarla intenta por diuersas vias...

Mientras los vv. 76-7 indican que “Rubens robó los pinceles de la Naturaleza como Prometeo robó el fuego del cielo para animar al primer hombre que formó de barro, el contrapeso mitológico del tema judeo cristiano de la Creación”⁴⁰, Lope hace patente la interrelación entre naturaleza y arte al dejar claro que la fantasía pictórica es creación de la misma naturaleza.

Mitema 4. «El castigo eterno». La lucha entre Prometeo y Zeus es una de las que jalona el proceso de consolidación del poder de éste. Tras robar el fuego, Prometeo es atado a una columna en el Cáucaso, y Zeus decreta que un

³⁹ Según hipótesis de Vosters, p. 273, cuya edición (pp. 267-70) sigo al copiar los vv. 44-60 y 72-9 del poema, que se refiere a Rubens, *Retrato alegórico de Su Magestad [Felipe IV] a caballo* (1628). Los tres cuadros aludidos en los poemas de Paravicino, Góngora y Lope pueden verse en Bergmann, pp. 344-7 y 350-1.

⁴⁰ Vosters, p. 272.

águila⁴¹ le devore continuamente el hígado. Fuente básica es aquí la de Esquilo, que exalta el tesón prometeico, no doblegado ante la tiranía⁴². La rebeldía de Prometeo y su grandeza son, en efecto, motivos relevantes de este mitema. Frente a los delegados de Zeus (el Poder, la Violencia y los serviles Hefesto y Hermes), Prometeo se torna en el paradigma del ser libre, cuya altivez y soberbia contrastan con las del tiránico Zeus. El Coro de la tragedia esquilea participa del sufrimiento del titán y muestra así un concepto moral elevado y la compasión humana por el Redentor martirizado sobre la peña.

En la póstuma *Primera parte de las obras...* (1589) de Francisco de Aldana, un diálogo entre la Naturaleza y Dios frecuenta usuales motivos neoplatónicos (*mortal velo* ['cuerpo'], *patria región* ['ciclo']), e incide en la lectura positiva del mitema 3. En dependencia del entendimiento patrístico de ese mitema —según anota Lara Garrido— como imagen del robo de las almas de la cárcel del pecado, pero también por la analogía (en el motivo de la redención de la humanidad) entre el martirio prometeico y la crucifixión de Cristo, Aldana asocia a Cristo, el “gran Reformador” (redentor de almas en su ascenso al cielo), con Prometeo. Saluda así la Naturaleza a Cristo resucitado y en ascenso:

«Gracias, ¡oh mi divino Prometeo!,
por la merced os doy, que tanto excede
no sólo al merecer, mas al deseo,
pues ver al sol sin sol vista no puede;
carácter de tan alto jubileo
hasta en el mismo infierno impreso quede,
no porque gocen dél tus fugitivos,
mas porque en él de ti gocen los vivos».⁴³

⁴¹ En la mayoría de las fuentes, siguiendo a Esquilo, se habla del águila como verdugo (el águila misma de Júpiter), pero otros testimonios hablan de un buitre, en probable confusión y contaminación con el mito de Ticio. Ante este dilema, ciertas fuentes latinas se abstienen de pronunciarse y dicen simplemente “ave”. Así, Virgilio, *Ecl.*, VI, 42 (*volucres*: más un plural poético que una variante de la leyenda); Horacio, *Epod.* XVII, 67 (*aliti*), y Propertino (II, 1, 70) y Marcial (*De Spect.*, 7, 2), ambos *avem*.

⁴² Prometeo, único dios que protagoniza una tragedia clásica, centra el problema teológico que diferencia esta obra de las otras de Esquilo. Si Hesíodo separó tajantemente a un Zeus justo de un criminal Prometeo, el *Encadenado* indaga en los comportamientos de Zeus y del Titán, y plantea la cuestión de la rectitud de ambos. Esquilo reelabora trágicamente el personaje hesiódico, aunque no haya una diferencia esencial entre ambas versiones, ni entre ellas “y el artífice de la ἄνθρωποτούχη o creación del hombre con barro”, según Ruiz de Elvira. Innovación esquilea es la conexión de los sufrimientos de Prometeo e Ío, transformada en vaca —por una injusta conducta de la divinidad— siempre agujoneada por un tábano. Sobre el castigo de Prometeo tampoco hay coincidencia en las fuentes clásicas. Para Horacio, por ejemplo (*Epod.*, XVII, 67; *Carm.*, II, 13, 37, y II, 18, 34-36), estuvo castigado en el infierno (Ruiz de Elvira, “Nuevas puntualizaciones...”, p. 437; Séchan, pp. 15-28).

⁴³ F. de Aldana, “Siete octavas a Díos Nuestro Señor: antes que se encarnase, su Encarnación, Muerte, Resurrección y Ascensión”, vv. 49-56, *Poesías castellanas completas*, ed. J. Lara Garrido, Madrid 1985, pp. 298 (para la certera anotación) y 300 (para el texto citado). Ya Tertuliano vio a Cristo como *verus Prometheus* (no he encontrado el artículo de R. Buttiglione, “Cristo y/o Prometeo”, *Communio*, n.º 1, Madrid 1978); sobre la interpretación filantrópica de Prometeo (autosacrificio que favorece a la civilización humana) y su asociación con Cristo, cf. García Gual, pp. 193-4.

A mediados del XVI, Bernardino Daza Pinciano tradujo al castellano los *Emblemas* de Alciato, que tanta influencia tendrían en la literatura española. En la sección de «Astrologia»⁴⁴ se halla el emblema CII, *Quae supra nos, nihil ad nos*, que Daza vierte en una octava real situada en el Libro I y titulada “Que con cuidado se alcanza la ciencia”, donde se aprecia la huella de las interpretaciones evemeristas. Como parte de un emblema, el texto se relaciona con la ilustración de un Prometeo encadenado cuyo hígado está devorando un águila:

Atado está Prometeo en alta roca
Del Cáucaso, y el hígado comiendo
Un águila le está, que entre la boca
Quanto más come más le está creciendo.
El su voluntad culpa, vana y loca,
Crecerle su penar continuo viendo,
Qual crece el de los que saber presumen
Las ciencias, que los ánimos consumen.

Los seis primeros versos de la octava describen la situación del atormentado Prometeo en el Cáucaso (*narratio*), según el mitema 4: atado y devorado su hígado, éste siempre se renueva de *continuo* (adverbio que aparecerá también en Lomas Cantoral). En el pareado final, Daza introduce el sentido alegórico (*enarratio*) de la fábula, por medio de una comparación (*Qual crece...*). Así se identifica la soberbia prometeica con el ansia de saber de los hombres de ciencia.

En la lírica petrarquista del Siglo de Oro, el mito de Prometeo aparece en ocasiones como término de referencia del sufrimiento. En este sentido, el tormento eterno del titán se compara con el experimentado psicológicamente por el yo lírico en su relación imposible con la amada⁴⁵, negativa experiencia amorosa que se simboliza con el ciclo mítico de los tormentos eternos: Prometeo, Ixión, Sísifo, Atlante y Tántalo.

Como algunas fuentes antiguas hermanaron a Prometeo y Atlante (así Hesíodo, *Teog.*, 509), ciertos textos renacentistas mantuvieron tal parentesco. Es lo

⁴⁴ Como Polidoro Virgilio, Alciato asocia a Prometeo con la astrología y el deseo de saber; el ascenso de Prometeo al cielo con la ayuda de Minerva y la alegorización del mito como referido a la creación artística se hallan desde Cartari, *Immagini dei Dei degli Antichi* (1556) (O. Raggio, “The Myth of Prometheus”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXI [1958], pp. 44-62, artículo que cita Bergmann, pp. 111-2, nn. 16-7, y que no he hallado). J. Pérez de Moya, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, cap. XL, Barcelona 1977, I, pp. 245-50, se hace eco racionalista de esta presencia de Minerva. Para la traducción de Daza, *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas* (Lyon, 1549), sigo la edición de M. Soria, Madrid 1975, p. 81; en p. 330, el poema latín de Alciato.

⁴⁵ Y *tormento* es uno de los términos más recurrentes en esta lírica, especialmente en posición de rima, según mostró J. M. Rozas, “Petrarquismo y rima en -ento”, *Filología y Crítica Hispánica*, Alcalá de Henares 1969, pp. 67-85. R. Romojaro (*art. cit.*, pp. 58, 61 y 75) atiende al hecho de que la comparación con y la alusión a los mitos *helio-simbólicos* (ave Fénix, águila de Júpiter, Ícaro, Faetón, Prometeo) es signo de sublimación amorosa en toda la lírica del Siglo de Oro, y singularmente en la de Lope de Vega.

que sucede, por ejemplo, en *The Shephearde's Calendar* (1579), que interpreta la figura de Atlas como el gigante que sostiene el cielo con sus brazos (según la visión más extendida del mito) o como un rey de un país que quizás se llamara Atlas y que era hermano de “Prometheus, who (as the Grekes say) did first fynd out the hidden courses of the starres, by an excellent imagination: wherefore the poetes feigned, that he susteyned the firmament on hys shoulders”⁴⁶. En la lírica española, esta unión de Prometeo y Atlante se aprecia en la canción IV, vv. 79-91, de *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582), en una erudita alusión, típica de Herrera, a diversos montes míticos:

El alto monte verde
que de Palas es gloria,
sintiendo en sí los pies de su señora,
su tristeza ya pierde,
i le da la vitoria
aquej do Prometeo gime i llora,
i donde la sonora
lira de Tracia espira,
el sagrado Elicona
con florida corona,
i do Atlante del peso no respira,
pues su cumbre sostiene
la belleza qu'el cielo en tierra tiene.⁴⁷

En esta asociación en el dolor eterno entre los personajes míticos y el yo lírico, resulta significativa la elegía III del Libro II de la edición póstuma de Pacheco, *Versos de Fernando de Herrera emendados i divididos por él en tres libros* (1619), donde Herrera sitúa el dolor personal en un ámbito de referencias míticas que incluye la cita de Tántalo, Ixión y Sísifo (vv. 8, 62 y 64) y la alusión (frecuente procedimiento para referirse a Prometeo en la lírica áurea) al titán: “Si no eres en las rocas engendrado / d'el alto, ierto Cáucaso espantoso, / i de l'armenia tigre alimentado, / serás a mis tormentos piadoso...” (vv. 31-4)⁴⁸.

El mitema 4 vuelve a expresar el padecer amoroso en los tercetos del soneto XLVI de *Algunas obras de Fernando de Herrera*:

⁴⁶ Starnes y Talbert, pp. 45-6, que remiten también a Cooper, *Thesaurus*, s. v. *Atlas*. Prometeo sugirió a Hércules el modo de engañar a Atlas para que éste siguiera soportando sobre sus hombros el universo (Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 236-7).

⁴⁷ F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid 1985, pp. 435-6. Comenta el pasaje Guillou-Varga, II, pp. 555-6.

⁴⁸ Herrera, p. 658. Otra referencia al Cáucaso en p. 656, n. 5. Guillou-Varga, II, p. 434-5 y 593, clasifica los mitos empleados por Herrera en cinco grupos, según las funciones que desempeñan al expresar distintos avatares amorosos. El cuarto grupo engloba a Prometeo, Icaro, Faetón, Tifón, Encélado, Mimante, Oromedonte y Briareo; el quinto, a Sísifo, Anteo, Atlante y Hércules. Según esta autora, Factón, Prometeo, el Sol, Atlas y Anteo son los mitos que configuran la referencia imaginativa básica (“la rêverie fondamentale”) de Herrera y que recurren continuamente en sus poemas (II, p. 579).

En otro nuevo Cáucaso enclavado,
mi cuidado mortal i mi deseo
el corazón me comen renovado,
do no pudiera el sucesor d'Alceo
librarme del tormento no cansado
qu'ecede al del antiguo Prometeo.⁴⁹

El soneto incide en la falta de reposo y descanso del yo lírico, que sufre noche y día: “cuanto en la confusión nublosa peno, / padesco en la rosada luz del día” (vv. 7-8). El testimonio herreriano ejemplifica la diferente proyección de un autor (re-contextualización) sobre un mismo mitema: Zeus condenó a Prometeo a tormento sin fin; pero mayor tormento es el que padece el yo lírico, situado en el *topos* del amador más desdichado, habitual en la poesía herreriana y, como precedente, en la de Ausias March. En esa línea, Herrera vuelve a comparar el mitema 4 con el padecer amoroso en el soneto LXVII de *Versos...*, Libro III, donde una nueva alusión a Prometeo se sitúa en el contexto del penar amoroso:

Si fue con pena inmensa la osadía
que robó el fuego a la celeste rueda,
terror i exemplo a umano atrevimiento,
podré alabarm'en la fortuna mía
qu', aunque mi grande afán al suyo eceda,
desdeo que no acabe mi tormento.⁵⁰

Herrera se refiere aquí al motivo del castigo divino por el hurto del fuego olímpico. La personal autocontemplación en el dolor amoroso proporciona la *variatio* del tema. Por último, en el soneto XIII de *Versos*, Libro II, Herrera insiste en su confrontación de penas mediante la asociación de un paradigma mítico y un contexto amoroso. Pero ahora no se refiere a Prometeo, sino a Ticio, gigante al que también dos buitres devoraban cíclicamente el hígado. La idea del dolor eterno, continuamente renovado (como el juego verbal del v. 1 muestra, circularmente), vuelve a focalizar el texto: “La llama crece i arde, i crece luego / el dolor que mi gloria i bien deshaze; / el pecho esala todo, i se rehaze / cual Ticio, sin hallar algún sossiego”⁵¹.

⁴⁹ Herrera, p. 412; cf. Guillou, II, pp. 491-2. El *sucesor de Alceo*, una de las frecuentes alusiones cultistas de Herrera, es el libertador de Prometeo, Hércules (nieto de Alceo) y no Júpiter, como anota erróneamente C. Cuevas (ed. cit., p. 412, n. 12). Este es el único testimonio prometeico de Herrera al que atienden J. M. Díaz-Regañón López, “Los trágicos griegos en España”, *Anales de la Universidad de Valencia*, XXIX (1955-56), p. 120, quien sólo comenta el “recuerdo de Prometeo atormentado por el buitre voraz” que hay en el poema; y M. Fernández-Galiano, “Introducción...”, cit., p. 210, que sitúa justamente la referencia prometeica de Herrera en un “contexto amoroso”.

⁵⁰ Herrera, p. 810.

⁵¹ Herrera, p. 648; en n. 4, Cuevas remite a Lucrecio, *De rerum natura*, III, 992-4, para la aplicación del mito de Ticio al tormento amoroso. Cf. Guillou, II, p. 525-7.

Así pues, el tormento *sin sossiego*, eterno sí, es el marco de referencia que explica la recurrencia prometeica de esta lírica amorosa. Es lo que se aprecia en el soneto XXXVII del Libro II de *Las obras de Hieronimo de Lomas Cantoral, en tres libros diuididas* (1578). Este poema llega a la fusión mítica⁵² explícita entre Prometeo y el yo lírico, que declara: “soy en la pena Prometco”:

Ni cuando la agradable diosa bella
se muestra al mundo con serena cara,
ni cuando el sol esconde su luz clara
acá y el otro polo goza de ella,
mi alma da reposo a su querella
ni a su dolor un punto desampara,
ni el dulce fuego mío menos para,
que vive y crece de contíno en ella.
Antes en polvo y llanto deshaciendo
el fuego y el dolor a mi cuitada
vida, soy en la pena Prometeo,
y a veces rara Fénix que batiendo
está las viejas alas con deseo
de fenecer por verse renovada.⁵³

Los diversos niveles de significación del soneto transmiten una idea de “eterno retorno”, de circularidad repetida continuamente, mediante la referencia astrológica al ciclo noche-día (primer cuarteto) y la doble referencia mítica de los tercetos: a Prometeo (vv. 9-11), con quien se funde el yo lírico por la semejanza de su tormento (eterno y renovado penar caucásico); y al ave Fénix⁵⁴ (vv. 12-4), donde también ocurre, a veces, la fusión mítica dentro de un ciclo de destrucción-generación visto como realidad presente (dolor actual) y como esperanza futura (regeneración). El *renovada* final sintetiza el carácter básico de los dos mitos referidos (la pena de Prometeo y el ave Fénix). En medio del poema (segundo cuarteto), el yo lírico, sujeto paciente de la acción cíclica y eterna de la pena sugerida, convoca al mito prometeico con los sintagmas *dolor, dulce fuego y de contíno*.

Si la Elegía II, 3 de los *Versos herrerianos* compendiaba los mitos de eterno castigo y sufrimiento, el soneto LVI de las *Rimas de Lope de Vega Carpio* (1609), dicta:

⁵² Entre todas las posibles vertientes de realización de este concepto operativo fijado por A. Prieto (“La fusión mítica”, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona 1972, pp. 131-87), en el poema de Lomas Cantoral se cumple la que establece la identificación de un yo lírico con las circunstancias de un mito, conocidas (compartidas) por un grupo de receptores.

⁵³ *Los Obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. L. Rubio González, Valladolid 1980, pp. 188-9. Para G. Torres Nebrera, en las dos citas míticas del soneto (Prometeo, ave Fénix) “la idea de la interminable renovación” es el “denominador común para expresar la intensidad y la constancia de la pena” que obsesiona al yo lírico (*Antología...*, cit. II, p. 328). La diosa del v. 1 es la Aurora, lo que asegura la oposición alba-ocaso en el primer cuarteto.

⁵⁴ Sobre la presencia de este mito en las letras españolas puede verse ahora M. T. Callejas Berdonés, “Pervivencias del mito del ave Fénix en la literatura española”, *Actas del II Congreso Andaluz de Estudios Clásicos*, Málaga 1988, I, pp. 353-59.

Que eternamente las cuarenta y nueve
 pretendan agotar el lago Averno;
 que Tántalo del agua y árbol tierno
 nunca el cristal ni las manzanas pruebe;
 que sufra el curso que los ejes mueve
 de su rueda Ixión, por tiempo eterno;
 que Sísifo, llorando en el infierno,
 el duro canto por el monte lleve;
 que pague Prometeo el loco aviso
 de ser ladrón de la divina llama
 en el Caucaso, que sus brazos liga;
 terribles penas son, mas de improviso
 ver otro amante en brazos de su dama,
 si son mayores, quien lo vio lo diga.

Como el Herrera de *Versos*, soneto III, 67, Lope recuerda la causa del castigo de Prometeo: ser “ladrón de la divina llama”. Y a los personajes míticos convocados por Herrera (Tántalo, Ixión, Sísifo y Prometeo), Lope une —en torno a la idea de *terribles penas*, sufridas *eternamente, por tiempo eterno*— la historia de las cuarenta y nueve Danaides que asesinaron a sus esposos y primos, los Egíptidas, por lo que fueron castigadas eternamente a llenar de agua una tinaja agujereada en el Tártaro⁵⁵. La estructura sintáctica paralelística del soneto desemboca en el caso personal, con el que, de nuevo, se comparan los tormentos anteriores. Es un procedimiento no sólo seguido habitualmente por esta lírica con respecto al mito prometeico, sino también muy practicado en general por Lope; así, la conclusión del soneto, “quien lo vio lo diga”, está construida sobre la misma base fónico-sintáctica del conocido final del soneto CXXVI de las *Rimas*: “esto es amor: quien lo probó lo sabe”. Frente a testimonios anteriores, el dolor originado en la experiencia personal no se debe aquí a la indiferencia o al desdén de la amada, sino a su infidelidad.

Cuantitativamente, Lope de Vega es el poeta más prometeico de la lírica del Siglo de Oro. Como Lomas, Lope se fusiona míticamente con Prometeo en el soneto CXXVIII de las *Rimas*, donde, dirigiéndose a Quevedo, opone al penar propio el estado de felicidad de que goza su receptor inmediato. El poema se cierra así:

Y yo, sin mí y sin vos, atado a un risco,
 no habiendo hurtado al sol la llama santa,
 sustento de mi sangre un basilisco.⁵⁶

⁵⁵ Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 130-4. R. Romojaro, p. 55, ejemplifica con el sintagma *las cuarenta y nueve* uno de los procedimientos que Lope empleó para manejar su erudición mítica: la “locución sinónímica explicativa” o perifrasis que remite a un mito. Cito el soneto de Lope de Vega por *Obras poéticas*, p. 56. Siguiendo a Menéndez Pelayo, Blecua recuerda que este poema se había insertado ya en la comedia lopesca *Los palacios de Galiana*.

⁵⁶ *Obras poéticas*, p. 99. Sin comentarios sobre Prometeo, R. Romojaro, p. 60, ilustra con este poema el procedimiento de la “alusión mítica”, usado con frecuencia por Lope.

Acudiendo a otros mitos de sol y fuego (Febo, Dédalo), Lope dedica *La Filomena* (1621) a doña Leonor Pimentel con un soneto en que se entrecruzan los mitemas prometeicos 3 y 4. Así, en el segundo cuarteto, Lope se refiere al ascenso de Prometeo: “No menos alto el pensamiento veo / que me conduce a vos, oh soberana / deidad, oh sol, que mi esperanza vana / Dédalo mira, y teme Prometeo”, mientras que en el segundo cuarteto alude al castigo que provocará esta acción: “que cayendo del sol mi pensamiento, / vuestro mismo valor tendrá la culpa, / y el castigo tendrá mi atrevimiento”⁵⁷.

En la única ocasión que conozco en que un poeta del Siglo de Oro recontextualiza burlescamente el mito de Prometeo, el diálogo “Apolo”, también de Lope, presenta a este dios doliéndose de la desgracia de que lo tengan por divinidad de los poetas; enumerando algunos crímenes que, no habiendo cometido él, merecieron menor castigo que ése, Apolo recuerda la fechoría de Prometeo: “¿Hurté la clara llama / por quien atado al Cáucaso inhumano / llora el gigante bárbaro, atrevido?” (vv. 7-9)⁵⁸.

El mito de Prometeo parecía reservado en la lírica amorosa del Siglo de Oro a la comparación y a la breve alusión. Pedro Soto de Rojas rompió esta tendencia en el soneto I, 75, “Confiesasse digno de tal castigo”, de su *Desengaño de amor en rimas*, escrito hacia 1611, con Privilegio de 1614 y publicado en 1623⁵⁹. Prácticamente todo el soneto se dedica a describir el tormento de Prometeo —al que no se cita expresamente—, mientras que una apódosis final establece la relación con el caso particular del yo lírico:

Si el Semidios engendrador del justo,
Que en tanta piedra impuso tanta vida.
Por vna antorcha que usurpò encendida,
Ministro dulce del humano gusto,
En el Càucaso preso, al mas injusto
Berdugo, al mas cruel, por no homicida,
Para la eterna penetrante herida,
Expone el pecho, el coraçon robusto;
Que me querello yo, que a vn imposible
Atado està con esperança incierta,
Y que vn desden me sirua de tormento,
Si en las luces del cielo inaccesible,
De Fenix encendi mi vista muerta?
Mas ay! que amor auua el sentimiento.

⁵⁷ *Obras poéticas*, p. 575; cf. R. Romajaro, p. 64.

⁵⁸ *Obras poéticas*, p. 187.

⁵⁹ P. Soto de Rojas, *Obras de D...*, ed. A. Gallego Morell, Madrid 1950, pp. 76-7. En los finales “Apvntamientos por folios, paginas, y líneas deste librillo, declarando, y anotando lugares del”, el propio Soto comenta el verso inicial de este soneto, señalando sus fuentes: “Es el justo Deucalion Noè de la gentilidad de su padre, segun Apolonio, y Herodoto fue Prometeo, esta fabula moraliza Macrobius lib. I in Somnium Scipionis, tratala Ouid, en su meta, la pena de Prometeo en el lib. I. y della Alciato pone vna emblema: *quae supra nos nihil ad nos*” (pp. 270-1).

Soto de Rojas hace especial hincapié en el adjetivo *eterna*, situado en medio de un soneto que pertenece a la serie de textos en que el poeta manifiesta que la osadía amorosa (= Ícaro) vence toda clase de obstáculos. En este paralelismo mítico con Prometeo, el acto de amor del yo lírico “es en sí mismo una osadía, un asalto a la luz de la amada, una elevación que quiebra la norma y que puede ser entendida como cumplimiento de un deber”⁶⁰.

Don Rodrigo Caravajal, en el soneto 179 del *Cancionero Antequerano*, compilado por Ignacio de Toledo y Godoy hacia 1627-28, recupera la alusión y la comparación prometeicas para expresar un estado de sufrimiento amoroso:

Cuantas de mi temor amargas penas,
tantas de mi esperanza dulces glorias,
atormentan, regalan mis memorias,
y de gozo y pesar las dejan llenas.

Mas pienso, con el son de mis cadenas,
imposibles de amor ganar victorias,
[que] en las desconfianzas más notorias
cobran más fuerzas las hidalgas venas.

Después que me subió mi entendimiento
al cielo de mi sol, y al rayo ardiente
hurté para ilustrar mi pensamiento,

no me aflige q[ue] el pájaro hambriento
en mis tiernas entrañas se apaciente,
porq[ue] vence mi gloria a mi tormento.⁶¹

De nuevo se contextualiza el sufrimiento de Prometeo en relación con el padecer amoroso del yo lírico y con mitos de osadía, como el de Hero y Leandro y, sobre todo (el ascenso al cielo), el de Ícaro. Algunos elementos léxicos, sin embargo, resultan novedosos en relación con la tradición lírica que he venido examinando. Me refiero a la presencia de términos como *cadenas*, *pájaro hambriento* (perífrasis que asegura la conocida rima en *-ento*, aun ripiosa) y *entrañas*, no encontrados hasta ahora y que sirven para localizar —con adhesión a las fuentes clásicas— el mito prometeico en su espacio caucásico. Nótese, además, que el hurto del *rayo ardiente* se interpreta —como ya hicieron Boscán y Alcázar— positivamente, en cuanto símbolo del saber (*ilustrar*, de todos modos, contrae relación paradigmática con palabras como *lustre*).

Mitema 5. «Liberación final y relación con la diosa Tetis». En Esquilo hay dos variantes del suplicio prometeico: en la tierra, con el doble encadenamiento

⁶⁰ Cf. G. Cabello, “«Ero infeliz, Leandro temerario»: la adhesión de Pedro Soto de Rojas a una fabulación mítica”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, XI (1985), pp. 81-2 y n. 9, que compara además este soneto con el I, 8 del *Desengaño*.

⁶¹ [Cancionero Antequerano] I. *Variedad de Sonetos*, ed. J. Lara Garrido, Málaga 1988, p. 127. En p. 308, Lara Garrido recuerda que en el soneto (recogido también por J. A. Calderón en su antología de *Flores*, II, p. 173, con la misma autoría) “el amante esclavo [...] imagina la trayectoria transgresión-castigo en la doble elusión mítica de Prometeo: robador del fuego celeste y vencedor inmortalizado de su interminable castigo”.

miento escita (al norte de Europa) y caucásico (con la llegada cíclica del águila); y en el Tártaro, castigo subterráneo en que a Prometeo sustituyó voluntariamente el centauro Quirón, que, al ser padre adoptivo de Tetis —según Píndaro—, enlaza a Prometeo y Tetis. En todo caso, la experiencia trágica esquilea es una forma de sabiduría, por la que Zeus provoca el sufrimiento para perfeccionar al hombre. Así, la perdida trilogía *Prometeida*, de Esquilo, unía al *Encadenado* las tragedias *Prometeo liberado*, de la que se conservan algunos fragmentos, y *Prometeo portador del fuego*, de la que sólo queda el título. La trilogía terminaría, según tres hipótesis de reconstrucción (gracias a la perfectibilidad de la divinidad, Zeus se hace ecuánime; las vías de la justicia divina son inexcrutables; Prometeo se arrepiente) con la liberación de Prometeo, que se reconcilia con Zeus a cambio de una información vital para éste: el hijo de Tetis y Zeus será más poderoso que su padre (así en Higino, *Fab.*, 35)⁶².

No he hallado testimonios de este mitema en la lírica española del Siglo de Oro, ni siquiera en el “único tratamiento exento” que del mito prometeico hace la poesía del XVII⁶³: el anónimo *Eccos de la Musa Trasmontana o Prometheo. Fábula alegórica*, copiado en el Ms. 2.573 de la BNM, y descrito y publicado por J. M. Díaz-Regañón⁶⁴. Esta fábula de cien octavas y sintaxis y léxico gongorizantes ofrece una visión angustiosa del Prometeo encadenado en el Cáucaso, de acuerdo con el curso del mitema 4 y con ciertos elementos revisados por este artículo en la tradición poética del Siglo de Oro: Prometeo ha sido castigado no sólo por la asociación alegórica entre la soberbia del titán (en *Eccos*, un ser humano) y el ansia de saber de los hombres, sino, sobre todo, porque al modelar a Pandora (cf. n. 8), en lo que tiene de asociación con el mito de Pigmalión (cf. comentario al soneto de Góngora y n. 35), ha hurtado la capacidad divina de insuflar vida a la materia inerte. Tras esa falta, Prometeo se granjea la enemiga de los dioses, a excepción de Minerva, que le ayuda a ascender al Olimpo (cf. n. 44).

Pero los *Eccos* merecen a su vez un tratamiento exento, fuera de este ya largo artículo, que podrá servirle, en su día, de marco encuadrador, a partir del panorama que, como conclusión, esbozaré seguidamente. En el Siglo de Oro, al menos dieciocho poetas (diez de ellos durante el siglo XVII) recurrieron colateralmente —excepto uno— unas treinta veces a Prometeo, para expresar diversos temas (contextos de interpretación), entre los que sobresalen tres: la experiencia (sobre todo en su dimensión de sufrimiento) amorosa, el avance de la tecnología (inventores de las cosas) y el elogio de los pintores (capaces casi de dar vida a sus creaciones). El procedimiento general de inclusión (re-contextualización) del mito en tales discursos es el de citar al titán (en menor medida se emplea la alusión) para emplearlo como término de comparación con el asunto tratado.

⁶² Cf. Séchan, pp. 38-44 (reconstrucción de la trilogía esquilea); García Gual, pp. 152-3 (interpretaciones sobre la liberación de Prometeo), y Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, pp. 235-6 y 340.

⁶³ Lara Garrido, “Los retratos...”, p. 138 y n. 27.

⁶⁴ “Los trágicos griegos en España”, cit., pp. 120 (y n. 246) (descripción del manuscrito) y 327-52 (edición del texto).

En muchos casos parece evidenciarse el uso de fuentes indirectas (renacentistas sobre todo: Polidoro, Alciato, Cartari, Natale Conti, Pérez de Moya), que sirven así de puente entre la tradición clásica (Hesíodo, Esquilo, Ovidio) y la poesía española del Siglo de Oro.

Las referencias poéticas estudiadas se basan no sólo en esa recontextualización (reinterpretación) del mito, sino también en su segmentación en cuatro mitemas, de los que se prefieren el tercero y el cuarto, es decir, los dos que ofrecen la dimensión negativa y pesimista del mito prometeico. De ahí que los tratamientos burlescos y humorísticos no se produzcan nunca (excepto en un caso indirecto).

En esa selección de mitemas destaca la alta frecuencia de aparición de ciertas palabras-clave que hacen funcionar cada recurrencia dentro de ámbitos semánticos muy definidos, sobre todo los del «castigo» (*Cáucaso, tormento, atormentar, continuo, eternamente, pena(r), águila, atar...*), el «robo» (*hurtar, hurto, robar*) y el «fuego» (*fuego, lumbre, llama*).

Significativamente, sólo tres poetas dedican una atención insistente al mito. En los tres, esa atención sintetiza, como síntoma, el carácter estilístico de su obra. De la Cueva expresa, aunque dentro de una sola línea argumental, su voluntad didáctica y racionalista traduciendo evemerísticamente a Prometeo. Herrera utiliza el mito siempre en el mismo contexto, el amoroso, para conducir el mismo tema (sufrimiento de amor) y recurriendo al mismo mitema (Prometeo castigado), lo que pone de manifiesto el estilo reiterativo de su poesía. Por contra, Lope expresa su variedad estilística⁶⁵ empleando el mito en diferentes contextos (amoroso, satírico, laudatorio), con distintos asuntos (invención del anillo, sátira de los poetas, sufrimiento amoroso, elogio de los pintores) y seleccionando diversos mitemas (bienhechor de la humanidad, ladrón del fuego divino, y castigado eternamente).

El curso del mito de Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro muestra, por tanto —y otra vez—, que la tradición literaria es una fuerza dinámica en la que un mismo referente puede contextualizarse de muy diversas maneras (estilos) para que signifique, en cada momento, lo que un emisor elija dentro de un horizonte cultural de expectativas (posibilidades de elección). Tal horizonte, que se configura de acuerdo con las selecciones previas realizadas en horizontes anteriores, se irá modelando y modulando según determinen las nuevas selecciones. La tradición (y no sólo la mitológica) es una selección del pasado que opera en la tarea de producir significados, tarea que todos los presentes realizan y a partir de la cual se explican y avanzan hacia el futuro.

⁶⁵ Como muestran otros estudios, la variedad estilística de Lope se evidencia sintomáticamente en su tratamiento dispar de la mitología, y no sólo de Prometeo. Así, V. Cristóbal, “Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas”, *CFC*, XXIII (1989), pp. 76-80 y 95, atiende a la triple recreación de este mito, según los tres contextos genéricos en que lo actualiza.