

Acotaciones complementarias al motivo de los mansos en Lope de Vega

José LARA GARRIDO

Al prologar una antología que marcó época en los estudios lopianos, J. F. Montesinos planteaba de forma totalmente suscribible hoy el básico proceso de la relación entre vida y literatura en la lírica del Fénix. «Lope como poeta —escribía— transfigura en motivo poético cualquier episodio trivial de su existencia y lo recrea o lo reproduce nuevamente en momentos en que ya poesía y realidad no están en necesaria conexión.» Y detectaba el gran lopista cómo lo realmente fecundo de indagar no era la anécdota (enmarcable en la construcción, tan ficticia, de una biografía), sino el tema como indicio sucesivo de una creación literaria: «cuándo y con qué motivo surgen en el alma del poeta sensaciones y sentimientos que dejan profunda huella en su obra sucesiva; y luego cómo el hecho primario, suceso real tal vez insignificante, ya transformado en tema poético puro, va desenvolviéndose»¹.

Los anteriores asertos venían ejemplificados con la efectiva presencia de un motivo, verdadero «problema de creación poética» al que Loje había dado «distintas soluciones... todas hermosísimas»²; el de los mansos³. Oponiéndose, en la vía trazada, a la mera utilización biografista del tema, F. Lázaro Carreter estudió la serie de los tres sonetos en que Lope había transformado, mediante la alegoría del pastor despojado del manso, la crispadora crisis de sus relaciones amorosa con Elena Osorio. Con plena sensibilidad mostró cómo «época y temple

¹ LOPE DE VEGA, *Poesías líricas*, ed., introducción y notas de J. F. Montesinos (Madrid: 1968 [Reimpresión de la de 1925]), pp. XXVI-XXVII.

² A. ALONSO, *Materia y forma en poesía* (Madrid, 1969²), p. 124, quien impresionado por la *realia* subyacente en la alegoría amorosa, enuncia el tema, incorrectamente, como el de «el pastor y la oveja favorita».

³ La nómina ampliada aparece en *Estudios sobre Lope de Vega* (Salamanca: 1969), p. 158.



difieren de uno a otro... han sido escritos en tres momentos diversos, cronológica y psicológicamente, de la vida del Fénix»⁴. El primero, «Vireno, aquel mi manso regalado...», denota, con su cercanía a los hechos, «un formidable temblor en el alma de Lope, que se delata en los claros insultos que estampa y en la lozanía sensual que por él campea»; escrito «no mucho más tarde de 1584», repleto de cólera y sensualidad, «resulta difícil separarlo de aquel momento tormentoso en que Lope supo que otro galán venía a relevarlo». Algún tiempo después, «quizá ya recuperada una pequeña porción de su antiguo estado», el poeta «se decidió, a la vez, a dar al olvido el soneto *Vireno* y a salvar aquella hermosa imagen del manso comiendo en la mano de su pastor», y escribe un segundo soneto, «Querido manso mío que vinistes...», donde mucho de literario se ha sobrepuesto al impulso inicial constituyendo «un punto más adelantado de objetivación, de sublimación crítica del acontecimiento, que así avanza hacia su definitiva metamorfosis, en tema casi exclusivamente poético». El punto terminal es el soneto «Suelta mi manso, mayoral extraño...», donde Lope «ha renunciado al fin principalísimo de los otros dos poemas, esto es, a intervenir, de algún modo, en la voluntad de Elena Osorio»; ahora, eliminadas las alusiones personales, se ha creado «una emoción nueva y literaria, al desarrollar un solo aspecto de aquellos sucesos... Todo el soneto es una nueva fábula, fraguada artísticamente mediante el sacrificio y sublimación de un hecho dinámico».

Como corolario de tan certero análisis se llegaba a una hipótesis no menos sugerente: los tres sonetos, con su sistema de referencias intratextuales de índole temático-formal, constituye un ciclo «definido con vínculos más estrechos aún que los de la simple comunidad de elementos poéticos. Cada uno de estos poemitas parece representar un "estudio" del tema, un tratamiento de sus tres planos fundamentales: *pastor robado-manso-raptor*». Surgía ante esto una objeción inmediata: Lope, que tan sabiamente ha repartido los apóstrofes —digamos, el punto de vista desde el que se escribe cada soneto— seleccionando un destinatario con «intención definida»: la de que, cerrando el círculo, a cada protagonista del drama le correspondiese «un diverso tratamiento del tema», ¿cómo ha roto su propia concepción publicando tan sólo los dos últimos y dejando manuscrito el soneto *Vireno*?⁵ Las *Rimas*, donde en 1602 aparecen correlativamente (en los números CLXXXVIII

⁴ F. LÁZARO CARRETER, «Lope, pastor robado. Vida y arte, en los sonetos de los mansos», en *Estilo barroco y personalidad creadora* (Madrid: 1974), pp. 149-167.

⁵ «Vireno, aquel mi manso regalado...» procede del cartapacio salmantino de Pedro de Penagos y fue editado, por primera vez, por J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Poesías nuevas de Lope de Vega, en parte autobiográficas* (Madrid: 1934), p. 19, quien volvió a incluirlo, publicando la trilogía con el título «El manso perdido», en *Flor nueva del «Fénix». Poesías desconocidas y no recopiladas de Lope de Vega* (Madrid: 1942), pp. 39-40.

y CXXXIX) los sonetos «Querido manso mío que veniste...» y «Suelta mi manso mayoral extraño...», constituyen una selecta recolección de su lírica en la que Lope «ensayaba una armonía más perfecta» agrupando «cuanto no debía morir del todo», rehecho a veces a su sensibilidad presente, eliminando lo que podría ser circunstancial o en exceso personal⁶. De hecho, el último de los sonetos sufrió una serie de ponderadas correcciones antes de su edición definitiva, en un «consciente caminar hacia la perfección» al que guía la búsqueda de mayor coherencia y decoro poéticos⁷, algo difícilmente realizable con el soneto *Vireno*, cuya «cualidad de exabrupto, de cuajada irritación —aunque genial—, es lo que más movió a Lope a no recogerlo en las *Rimas*».

Es decir, la inicial agrupación compositiva fue deshecha en parte para pasar a un ámbito de difusión diferenciado de aquel en que el ciclo poético debió circular. Existe una prueba indirecta, pero incontrovertible, de que los tres sonetos se dispusieron con esa unidad cíclica que la erudición contemporánea ha sabido recomponer, y en un medio que obviamente debió ser el manuscrito. Se trata de la única imitación poemática, en lo que alcanza a mi conocimiento, del motivo lopiano de los mansos: el siguiente soneto de Fray Fernando Luján incluido en las *Flores* (1611), de Calderón⁸:

Querido manso mío regalado,
 ojuelos de zafiro, piel de nieve:
 con menos priesa el paso velos mueve,
 y más espacio atiende a tu cuidado.
 Si te pierdo, perdido es mi ganado,
 pues a ti su valor todo se debe.
 Mira: cuando tu boca otra sal pruebe,
 no será tal cual la que yo te he dado.
 Vuelve: darte han los prados esmeraldas,
 helada plata las corrientes bellas,
 y el corazón de tu pastor amores.
 Para ti estoy tejiendo estas guirnaldas;
 si las desprecias por caducas flores,
 ciñan tus sienes, y serán estrellas.

La composición no pasa de un discreto tono medio, y resultaría una blasfemia su parangón incluso con los momentos más conceptuosos y menos felices del ciclo lopiano. Pero su interés precisamente radica en que su autor, con estro admirativo, ha repasado los tres sonetos del Fénix y ha querido apropiarse algo del aliento artístico y el per-

⁶ Cf. J. F. MONTESINOS, «Para la cronología de las *Rimas humanas*», en *op. cit.*, pp. 236-244.

⁷ F. LÁZARO CARRETER, pp. 162-166.

⁸ *Segunda parte de la Flores de poetas ilustres de España, ordenada por D. Juan Antonio Calderón, anotada por D. Juan Quirós de los Ríos y D. Francisco Rodríguez Marín* (Sevilla: 1896), p. 181.

fecto modelado de la alegoría que ahí se conjugan. Es seguro que para este contemporáneo las diferencias de época y temple no han resultado relevantes frente al hecho de encontrarse ante un *tema* poético abordado en formas diferenciadas. Vasallaje y variación, Fray Fernando Luján ha realizado en los dos primeros versos una breve pero compleja labor de taracea en que ha dejado su huella los tres sonetos de Lope: «Querido manso mío regalado» combina el arranque del II con la primera palabra *in rima* del I; los «ojuelos de zafiro» se han impregnado de «los ojuelos» maravillosamente caracterizados en «Suelta mi manso mayoral extraño...». En el resto los ecos son más lejanos: del último terceto de *Vireno* parte la alusión a la sal ajena tomada por la boca del manso; de *Querido manso mío* la antítesis «ganado»-«perdido» y la incitación a la vuelta al paisaje propio, ahora descrito en los más relamidos tópicos del material petrarquista. La alegoría del manso ha sido retrotraída —y despojada de dramatismo— a una inicial e hipotética situación para la cual la perspectiva apropiada no parecía ni la confesión (I) ni la exigencia al raptor (III), sino el apóstrofe al propio manso (II). Con ello el tema del robo se encara en el único momento posible, que permite cierta originalidad de planteamiento, con precedencia a la totalidad del ciclo: en el temor ante su efecto, vertebrándolo sobre un tono de súplica y promesas.

El motivo de los mansos había cristalizado en «tema poético puro», y como sugería el incitador esquema de J. F. Montesinos era necesario indagar su posterior desarrollo en la poesía de Lope. Años después del estudio tantas veces citado, F. Lázaro Carreter reconocía los voluntarios límites que en él se había marcado⁹, acometiendo esta empresa complementaria a propósito de la versión ofrendada en las escenas sacras de *La buena guarda*: si en los sonetos, «moviéndose en lo humano, había ido dando forma a la alegoría del manso», ahora, en tan distinto marco formal, Lope la diviniza «y presta a Cristo su propia desazón de amante burlado... Mediante este proceso, quien empezó siendo el propio Lope se ha mutado en Cristo, y Filis ha parado en alma extraviada e implorada por Dios»¹⁰. Pero el motivo era sin duda dilecto para el Fénix, y su estudio debe comprender una segunda transferencia a un ámbito igualmente diferenciado del de su primigenia troquelación: el poema mitológico. Resulta expresiva la equidistancia temporal con

⁹ «Me interesaba entonces no salir de un mismo marco poético y de un tratamiento profano del tema, para analizar la conversión de un suceso que hirió vivamente al poeta en puro pretexto artístico» (*op. cit.*, p. 169).

¹⁰ F. LÁZARO CARRETER, «Cristo, pastor robado (Las escenas sacras de *La buena guarda*)», en *op. cit.*, pp. 169-185. J. F. Montesinos se había limitado a señalar que «todavía muchos años después, en 1610, en una breve, admirable égloga a lo divino, la escena más poética de *La buena guarda*, recuerda Lope algo de aquel tema predilecto de su juventud» (*op. cit.*, p. 239), sin contar tampoco con la variación contenida en *La Circe*.

que se presenta otra vez el tema de los mansos respecto a la comedia y el presumible final del ciclo, como si Lope con su última recreación en *La Circe* hubiera querido atenerse a cierto ritmo en el resurgir y adoptar en direcciones opuestas su eficaz hallazgo poético. El proceso podría, en sinopsis, aparecer así:

1. De la vida a la literatura: composición del ciclo de sonetos (terminado en 1600) y difusión manuscrita como tal.
2. Transformación a lo divino en *La buena guarda* (1610).
3. Transferencia a la materia mitológica en *La Circe* (1624).

Más significativo se presenta, sin embargo, el considerar de forma intrínseca el conjunto de elementos de la inicial alegoría que en el doble trasvase se han visto potenciados o, por contra, atenuados, llegando incluso a desaparecer. En el caso de *La Circe* el fenómeno es aún, si cabe, más interesante de observar, pues ahí opera algo semejante al cruce de dos variables, dado que el motivo de los mansos acude a la pluma de Lope para innovar el tratamiento de un tema que también le es fecundamente querido: el de Polifemo. Convendrá, pues, fijar, siquiera a grandes rasgos, la historia interna que la fábula homérica-ovidiana ha recorrido en la poesía del Fénix para calibrar en adecuada perspectiva la recogida final de lo que fue en un principio exultante y escabrosa anécdota.

Por mucho tiempo Lope parece haber contemplado en este tema mitológico un medio apropiado para poetizar, al socaire de los ofrecimientos del cíclope a Galatea, una de las variantes enumerativas de la cornucopia barroca que con más frecuencia se documenta en su obra: la del «cortejo rústico» o la «riqueza campesina»¹¹. Certeramente se ha subrayado que «fue Lope de Vega el gran divulgador del tema en la poesía española del siglo XVI, en múltiples y exuberantes versiones que demuestran la predilección que sentía por el bodegón»¹², aunque sin fijar el carácter específico que en cada momento adquiere el tratamiento en géneros y situaciones diferenciadas.

La primera presencia del tema polifémico la encontramos en *La Arcadia* (1598) y resulta de cultivada complejidad. Fundiendo la versión

¹¹ Para el motivo, con las denominaciones referidas, cf. J. F. MONTESINOS, *op. cit.*, pp. 173-174, y en especial el exhaustivo catálogo que bajo el epígrafe «Richesses du paysan» reúne N. SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Burdeos: 1965), pp. 275-307. De forma complementaria aportan datos o reflexiones útiles sobre el mismo en Lope y su contexto: D. ALONSO, *Poesía española* (Madrid: 1971), pp. 468-474, y R. OSUNA, «Bodegones literarios en el Barroco español», en *Th*, XXIII (1968), pp. 206-217, y «Nuevas Indias de gula reconquistadas para Lope», en *L. T.*, XVII (1969), pp. 82-92.

¹² A. VILANOVA, *Los temas y las fuentes del «Polifemo» de Góngora*, I (Madrid: 1957), pp. 523-529, donde se recogen con una breve caracterización las más importantes anteriores a 1613.

ovidiana y homérica se construye una intriga secundaria en la que Lope emplea el mito «como espejo de la historia central que su novela narra». Los amores de Galicio y Crisalda y la rivalidad del gigante Alasto se corresponden al triángulo central de Anfriso, Belisarda y Olimpo, estableciendo una conexión de estructuras con la que «confiere Lope un doble perspectivismo tanto a su novela como a su fábula, la trama de los cuales, presentada de esta forma geminada, sirve por una parte para presentar dos puntos de vista narrativos y, por otra, para fusionar indisolublemente a su novela lo que no hubiera sido de otra forma sino una historia intercalada por las buenas»¹³. Claro que en la dialéctica de la génesis, previo al encuadre y ajuste con la historia central, parece haberse planteado el episodio como un propiciador de los remansos descriptivos del género. Por ello el motivo de la cornucopia rústica en el canto del cíclope se desdobra: el gigante Alasto, como en Ovidio, ha conocido a Crisolda y le ofrenda sus riquezas en un hermoso romance de más de 200 versos que recita «ayudado a veces de una zampoña de silvestres cañas», y posteriormente, cuando Crisolda ante el temor de los aldeanos va a entretenerlo, lo encuentra cantando «con unos roncos alboques de mal juntadas cañas, como otro Polifemo», a lo que sigue una nueva enumeración —ahora en prosa— de presentes¹⁴.

Con un carácter más circunstancial, aunque denotando su composición coetánea a la novela, se presenta la variante incluida en el *Isidro* (1599). Lope construye una historia cerrada para trazar un paralelo —y contraste— con el peligro del amor lascivo que intenta turbar la armonía conyugal del santo madrileño. Pero lo importante es el progresivo abandono del esquema externo del mito que se insinúa en la situación de súplica y ofrecimiento que antecede al extenso bodegón silvestre. Ahora, de forma libre, el lamento proviene de «un tierno mancebo», vértice de una de las tantas afecciones encontradas del eros pastoril: Silvano quiere a Silva, quien «a Jacinto seguía / Jacinto que a Tirsi amaba»¹⁵. Un típico enredo nada ovidiano, que muestra la disponibilidad con que el Fénix perfila el motivo del bodegón polifémico.

Será otro episodio cerrado y de pura invención novelesca el que reselle el trasiego libre de la materia, esta vez en una fábula mitológica: la primera parte de *La Filomena* (1621). Filomena, «hermosa y muda», será amada por un pastor cuya única función consiste en llevar el lienzo con la historia labrada de su tragedia a Progne. Previamente, y como recordando la adaptación anterior, Silvio «que presumía / con voz que

¹³ R. OSUNA, «Una imitación de Lope de la *Fábula de Polifemo* ovidiana», en *B. H.*, LXX (1968), pp. 5-19; la cita en p. 8. Y cf. del mismo, «*La Arcadia* de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad» (Madrid: 1973), pp. 125-127 y 162-164.

¹⁴ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, ed. E. S. Morby (Madrid: 1975), pp. 100-107 y 168-170.

¹⁵ *Obras completas de Lope de Vega*, ed. de J. de Entrambasaguas (Madrid: 1965), I, pp. 344-346.

acreditó rústica vena / de música y de amante» imitará, aunque con lira, al «amante feroz de Galatea» ofreciendo a la desdénosa un cumplido catálogo, en cinco octavas reales, de «cuanto sustenta el mar y el monte cría»¹⁶.

Lope compone *La Circe* en un clima y con una intencionalidad precisas: el triunfo de Góngora y el afán de convencer y vencer en su propio terreno de gran poema mitológico. La ambigüedad de propósitos y resultados es notable: atacar a los cultos y subrepticamente a Góngora¹⁷, pero sufriendo un alto y cultivado contagio de su estilo y de sus miras estéticas¹⁸. De forma más directa, la emulación se patentiza en el Canto II, que dedica a la leyenda polifémica con una técnica digresivo-ingresiva de «novela intercalada» que ha podido compararse a la inducida por la narrativa griega¹⁹. Con meditada sutileza, el enlazamiento de la fábula ovidiana de Acis y Galatea y el relato homérico da congruencia al episodio en la escritura poemática, al tiempo que la compleja perspectiva del narrador adelgaza, hasta conceder cierta autonomía, los hilos del entramado con la confesión de sus desventuras por parte de Ulises²⁰. Lope quiere y teme al mismo tiempo la comprensión directa con el *Polifemo* gongorino, y si puede admitirse que su fábula la ha compuesto «en emulación y a la vez en homenaje a Don Luis de Góngora»²¹, es matizando lo que de impulso primario habría en ello y obligado conocimiento de las cualidades propias y del rival en esto.

Los tratamientos de ambos poemas «tienen coincidencias que no son explicables por Ovidio ni Virgilio ni por Anguillara o los más conocidos traductores e imitadores de las *Metamorfosis*». Algunas constituyen un rendido vasallaje a la poesía del cordobés y en terrenos que Lope ha laborado mucho tiempo antes y podría reivindicar como propios. Entre ellos nada menos que las cornucopias de ofrecimientos a

¹⁶ LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, ed., introducción y notas de J. M. Blecua (Barcelona: 1969), I, pp. 604-606.

¹⁷ En la dedicatoria al Conde-Duque de Olivares se arremete contra quienes han acabado con la pureza de la lengua (*ritornello* de Lope en sus diatribas anticulistas) y en el curso del poema, siguiendo un procedimiento que sustentó la segunda parte de *La Filomena*, se animalizan algunos enemigos literarios y, entre ellos, presumiblemente Góngora (cf. E. OROZCO DÍAZ, *Lope y Góngora, frente a frente* (Madrid: 1973), pp. 349-350).

¹⁸ D. ALONSO, pp. 441-445, quien tras anotar algunas imitaciones incontrovertibles señala cómo también «la tensión estética ha tenido notable aumento. Lope sigue narrando y narrando con fluidez, pero hay en su estilo una mayor preocupación de la belleza».

¹⁹ CH. V. AUBRUN, «*La Circe*: estudio de estructura», en *CHA*, LIV (1963), pp. 213-245; especialmente pp. 234-235.

²⁰ Sobre la perspectiva de la narración, comparada al juego múltiples de espejos, en que «el grado de virtualidad del relato es sin duda determinable en cada uno de los discursos... pero queda voluntariamente indeterminado», cf. CH. V. AUBRUN, pp. 229-230.

²¹ J. M.ª DE COSSO, p. 345.

la ninfa, el móvil del tratamiento en la función narrativa del mito de *La Arcadia* a *La Filomena*. Desde luego no se trata tan sólo de que Lope haya operado una reducción radical en su afán enumerativo, sino de algo más profundo: el reconocimiento de una diferente y superior sensibilidad²². El Fénix no ha querido competir con armas tan desiguales y elige las de su rival, como ya había notado D. Alonso, aunque sin detenerse en el significado del cambio: «los frutos que Lope y Góngora atribuyen al gigante se parecen mucho entre sí y muy poco al modelo común... Lope, en materia de desfiles de frutos no tenía nada que aprender de Góngora... Por eso es tanto más curioso que al narrar la historia polifémica en *La Circe* se le concentren las mismas frutas que Góngora había juntado en su fábula»²³. Eliminada toda posibilidad de cotejo desventajoso al apropiarse la intensidad descriptiva gongorina, las propias cualidades pueden, desplazadas, causar un diferente efecto, y por ello la reducción de la *enumeratio* es compensada con las doce octavas en que se describe, con cornucopia de comparaciones rústicas, la belleza de Galatea. Homenaje, como se ve, de intencionada magnificación *pro domu sua*.

Todo lo anterior puede marcar una pauta crítica de que partir: Lope, en el Canto II de *La Circe*, ha recogido y concentrado sus mejores cualidades. Una de ellas es su capacidad de variación de motivos en libre desarrollo; otra, su fórmula de *amplificatio* comprensiva de dilatadas materias con extremos ejemplos en *El Isidro* y *La Andrómeda*. Y con carácter general, a propósito de la fábula mitológica, Cossío apuntaba además que «la característica de Lope no es la fidelidad, sino la familiaridad con que los temas, que trata como materia conquistada»²⁴. Tres directrices presentes en la elaboración última de la alegoría del manso, como observaremos a continuación.

Conviene recordar el punto de partida en la versión homérica del mito que ha posibilitado el desplazamiento al viejo motivo personal. Ulises y sus compañeros han dejado ciego al cíclope y se valen de una estrategia para abandonar la cueva; Polifemo palpa el lomo de sus rebaños queriendo evitar inútilmente la huida de los griegos y se lamenta ante el animal favorito, que por su fortaleza ha elegido el capitán aqueo: «Carnero mío, ¿por qué me sales de la cueva el último del rebaño? Antes jamás marchabas detrás de las ovejas, sino que, a grandes pasos, llegabas el primero a pastar las tiernas flores del prado

²² Con justeza ha visto R. JAMMES que «la poésie rustique tends toujours chez Lope à una certaine superficialité, alors que chez Góngora elle se tourne vers la recherche de l'intensité et de la profondeur» (*Etudes sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos: 1967, pp. 549-550), juicio que suscribe, por su parte, M. J. WOODS, *The poet and the natural world in the age of Góngora* (Oxford: 1978), pp. 85-89.

²³ D. ALONSO, p. 443.

²⁴ J. M.ª DE COSSÍO, p. 326.

y llegabas el primero a las corrientes de los ríos y el primero deseabas llegar al establo por la tarde. Sin duda echas de menos el ojo de tu soberano, el que me ha cegado un hombre villano con la ayuda de sus miserables compañeros» (IX, vv. 447-58)²⁵. La equivalencia del animal que se describe en la epopeya homérica con los rasgos propios del garrón y el manso no tienen más fundamento posible que lo afirmado por Covarrubias: «En los hatos de ganado llamamos manso al carnero que va delante de los demás; *latine vervex sectarius et dux gregis*»²⁶. Pero ha sido suficiente esta conexión para el quiebro que Lope, en alta cota sentimental, ofrece, recogiendo el apóstrofe y la perspectiva del segundo de los sonetos en una *amplificatio* libre de la materia, reapropiada y traída al cotidiano —y conocido por sus contemporáneos— tema del manso²⁷:

Querido manso mío, que criado
fuieste a blanca sal de vuestro dueño,
¿cómo el postrero sois de mi ganado,
cual suele el que es más débil y pequeño?
¿Sentís, por dicha, el miserable estado
en que el griego furor, rendido al sueño,
puso quien os crió y amaba tanto?
Troquemos mi razón a vuestro llanto.
Agua me falta, ya lo veis, pues vierto,
en vez de tiernas lágrimas, un río
de humor sangriento, y que abrazar no acierto
vuestro cuerpo, que fue regalo mío.
Páreceme que estáis más crespo y yerto,
y que al campo salís con menos brio:
la esquila y el collar os han quitado
de piel de tigre y de metal dorado.
¡Qué lozano os vi yo por esta puerta,
de mi ganado capitán famoso,
el alba apenas cándida despierta,
barriendo flores por el valle umbroso!
Agora con el sol purpúreo abierta,
desmayado salís y perezoso;
que como no escucháis mi voz sonora,
en la noche que estoy no veis aurora.
¿Quién primero que vos por las orillas
destos arroyos los dejó afeitados
de blancas y doradas manzanillas
con el hocico y dientes afilados?
¿Quién primero que vos las campanillas
rojas y azules de los verdes prados?
¿Quién los tomillos, retozando a saltos,
por los repechos de los montes altos?

²⁵ HOMERO, *Odisea*, ed. y traducción de J. L. Calvo (Madrid: 1976), p. 183.

²⁶ S. DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua castellana o española* (Madrid: 1977), p. 782.

²⁷ LOPE DE VEGA, *Obras poéticas*, I, pp. 991-992.

¡Qué diferencia con la versión ofrecida en *La buena guarda*! Allí el motivo era casi incidental y la alteza del sujeto divino exigía una contención, una neutralidad en la transferencia que lo ha reducido a muy pocas notas: «el elogio de la belleza del manso, las *señas*, la esquila, la sal ofrecida en los mansos del pastor, la rima *oro-decoro*»²⁸. Pero en Lope el sentido general del proceso «no es de distanciamiento sino de sublimación»²⁹, y ahora, pese a no tematizarse una relación amorosa y a los años transcurridos, el mero tratamiento se impregna de ese latido cordial y ese temblor que filtrados por la serenidad iluminan el recuerdo de Elena Osorio en *La Dorotea*.

El arranque de la lamentación adopta la perspectiva directa del soneto II en un igual sentido de soliloquio íntimo subrayado con el mismo sistema pronominal, pero con el cruce del detalle de la sal troquelado sobre el último verso de «Suelta mi manso mayoral extraño...». Otros elementos reflejan la marca del ciclo: el vellocino «crespo» del manso, su retozar, el mando del ganado por un paisaje desarrollado sobre las insinuaciones de los sonetos y, sobre todo, el recuerdo imborrable del robo, con la vieja alusión a la riqueza de Granvela y las motivaciones de su amante retocada en la descripción de la esquila y el collar. Si nos detenemos en el saldo, apunta un primer vector en esta escritura del motivo: purificado de todo lastre anecdótico y de todo conceptualismo, Lope ha conservado sólo los detalles esenciales, la línea de puntos que recomponen la silueta de un diseño retórico.

Pero hay algo más, que nos hace percibir esta recreación como menos circunstanciada, más próxima y viva que la incidental escena de *La buena guarda*, algo así como una recuperación de la vida sin menoscabo del arte. Se trata sólo de un valorar subjetivo del temple, pero creo no equivocarme al ver aquí una mirada cálida al pasado que empieza a otearse con nostalgia. Todo el fragmento respira un reposado erotismo donde no cabe ya nada de la sensualidad directa y franca, pero cuyo sentido lo aísla como ejercicio lírico de su circunscripción textual. Ya no es el cíclope, sino Lope, quien recuerda la dependencia amorosa del manso y consigna el eco de la turbadura relación con Elena Osorio, que todavía seguirá dejando un rastro indeleble, en un verso en que la pluma se ha desviado totalmente de la lógica del mito: «vuestro cuerpo, que fue regalo mío». Es así como el Fénix cierra con llave de oro su personal motivo de los mansos, devolviendo la transferencia por un momento a su primitivo cauce y anudando para siempre el hilo de lo vivido a la tesela del arte.

Universidad de Málaga.

²⁸ F. LÁZARO CARRETER, p. 182.

²⁹ P. PALOMO, *Lope de Vega* (Madrid: 1974), p. 15. Para los *ciclos* conformados en tan complejo proceso, *vid.* J. M. ROZAS, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»* (Badajoz-Cáceres: 1982), p. 12.