

## «LA ROSA BLANCA», DE LA MITOLOGÍA A LOPE \*

ELENA CANO TURRIÓN  
Universidad de Córdoba

«La rosa blanca» es el segundo poema mitológico del misceláneo volumen *La Circe con otras rimas y prosas*. Inscrito en el ciclo de Amarilis, en estos años Lope asiste al auge del gongorismo en la corte, es objeto de múltiples ataques desde diversos frentes, y se inclina por un acentuado neoplatonismo en su poesía, que podemos relacionar con su situación sentimental con Marta de Nevares.

*La Circe* (1624) continúa la serie de fábulas mitológicas comenzada por *La Filomena* (1621), volumen gemelo de poesía culta con el que la conexión se evidencia ya desde la portada de ambas obras.<sup>1</sup> El paralelismo entre los dos títulos, de publicación tan cercana, continúa con la estructura similar que las dos obras mantienen: el núcleo de un largo poema mitológico que da nombre a la obra, algunos poemas narrativos y descriptivos, y una serie de epístolas y poemas de contenido diverso, sin olvidar las posteriormente denominadas *Novelas a Marcia Leonarda*, donde ensaya Lope el género de novela corta frente al éxito del modelo cervantino.

Nuestro poema se dirige a doña María de Guzmán, hija del Conde de Olivares, y constituye una explicación del origen de la rosa blanca, pasando ésta del color rojo al blanco, en clara oposición a la versión dada por la mitología clásica. El motivo que rige el heterogéneo desarrollo de la fábula es la presencia de la rosa blanca en el escudo de la dama. Así, Lope ensalza los orígenes nobiliarios de María de Guzmán conectando la rosa blanca de su escudo con la mitología de Venus, dentro de la cual se encuadra el nacimiento de la rosa.

\* El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto I+D+I «La República de los Poetas en los Siglos de Oro. Textos fundacionales», HUM2004-02373/FILO.

1. La portada de *La Circe* está constituida por una orla arquitectónica sustentada por dos estatuas, la de la Guerra y la de la Paz, cada una de ellas con una inscripción celebrando al Conde de Olivares, como señala E. Martinenche en «*La Circe* y los poemas mitológicos de Lope de Vega», *Humanidades*, IV (1922), pp. 59-66 (60); a su vez, la portada de *La Filomena* muestra una estructura muy similar.

El poema se compone de 109 octavas en las que podemos distinguir varios elementos narrativos. En primer lugar, Lope despliega la materia mitológica relativa a Venus (nacimiento, boda y adulterios con Mercurio y Marte, los cuales dan lugar, respectivamente, al nacimiento de Cupido y Anteros), y el origen de la rosa roja, con distintas variantes respecto a la materia clásica, que trataremos más adelante. En segundo lugar, el poema introduce los amores de Júpiter por Amarílida, que provocarán los celos de Juno, causantes a su vez de la metamorfosis de la rosa roja en blanca. El asunto mitológico queda enmarcado por las octavas 1-11, que constituyen la dedicatoria a doña María de Guzmán, y la octava 109, epílogo donde se pone final a la composición con una invocación a la destinataria.

La obra plantea problemas e interrogantes aún sin respuesta, siendo uno de los textos menos atendidos de la producción de Lope y analizado con enfoques parciales, meramente descriptivos o insuficientes. Ante los principales estudios sobre «La rosa blanca» y su contexto dentro del volumen de *La Circe* quedan sin respuesta problemas tan fundamentales para la comprensión global del poema como son los cambios operados por Lope en la mitología clásica relativa a Venus, los materiales y modelos con los que cuenta para la realización de estos cambios, y, fundamentalmente, la intención de Lope al situarse, en muchos momentos, al margen de las fuentes principales que documentan estos hechos mitológicos, e introducir una nueva mitología producto de su invención poética.

La alusión al nacimiento de Venus realizada por Lope ya al comienzo de «La rosa blanca» nos lleva inevitablemente a la famosa representación de Botticelli, lo que nos introduce en una línea de investigación tremendamente fructífera: las relaciones con la filosofía amorosa codificada y sistematizada por la academia florentina reunida en torno de Lorenzo de Médicis y un legado platónico cada vez más impregnado de componentes esotéricos y místéricos. Ya los estudios de Gombrich demostraron cómo tras *El nacimiento de Venus* (c. 1485; Galería de los Uffizi, Florencia) se escondía un programa iconográfico y conceptual que respondía al sistema neoplatónico de Ficino;<sup>2</sup> éste concedía gran importancia a la vista, ya que, en su opinión, por medio de las imágenes se podía llegar más fácilmente al alma de los jóvenes que con la enseñanza abstracta, como la proporcionada por la escolástica medieval. La conexión con *La primavera* (1478; Galería de los Uffizi, Florencia) basada en el protagonismo del mismo personaje de Venus, queda confirmada por Warburg,<sup>3</sup> si bien es advertida ya por Vasari en sus *Vidas*;<sup>4</sup> así, en palabras del precursor de la historiografía artística, al hablar de Sandro Botticelli: «Para las distintas casas de la ciudad pintó tondos y muchos desnudos femeninos, entre

2. E. H. Gombrich, «Las mitologías de Botticelli», en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 63-174.

3. Cfr. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1981, p. 275.

4. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*, eds. L. Bellosi y A. Rossi, Cátedra, Madrid, 2002, pp. 412-413.

los cuales en Castello, residencia del duque Cosme de Florencia, hay todavía dos cuadros que representan: uno, el Nacimiento de Venus, con las auras y vientos que la sacan a tierra con sus Cupidos, y el otro, una Venus a la que las Gracias adornan de flores, en representación de la Primavera, expresadas con gracia por él».

*El nacimiento de Venus* y la *Primavera* fueron realizados por Botticelli para Lorenzo de Pierfrancesco, primo de Lorenzo de Médicis, el mecenas del autor. Estas obras proceden de la Villa di Castello que fue adquirida por el joven Lorenzo cuando apenas contaba quince años, en 1478. Es en relación con esta intención doctrinal de mostrar una serie de valores morales a través de la figura de Venus a un adolescente que comienza su educación, donde podemos ver la conexión con nuestra fábula, dedicada a la joven hija del Conde de Olivares, a la que, tras contar los adulterios de Venus, se dirigen palabras como las de los versos 541-544:

No os espante, señora, que esta diosa  
tantas veces se rinda enamorada:  
que esta corteza fabulosa cría  
moral y natural filosofía.

Uno de los motivos que mejor puede ejemplificar la manera de proceder de Lope en la composición de esta fábula mitológica se encuentra en el pasaje del segundo adulterio cometido por Venus. Nos referimos a su unión con Marte. Lope sitúa a los amantes en un *locus amoenus*: se encuentran en un prado, junto a un arroyo, donde Cupido y Anteros juegan con las armas de Marte

jugaba Cupidillo, y del dorado  
escudo las figuras, que miraba  
relevadas en oro, codiciaba.  
Reñían él y Anteros por las plumas,  
el penacho rompiéndole entretanto.  
(vv. 374-378)

Señala Almudena Zapata el distanciamiento de las fuentes clásicas (desde Homero, *Odisea* VIII, 267-270),<sup>5</sup> en las que los amantes aguardan la marcha de Vulcano para yacer en el lecho conyugal del herrero, y cómo los niños en ninguna fuente clásica están presentes mientras se comete el adulterio.

En verdad, la presencia de Eros y Anteros mientras sucede el adulterio no tiene lugar en las fuentes mitológicas clásicas; sin embargo, los juegos de los “niños”, que poetiza Lope, con las armas de Marte evocan un fragmento perteneciente a la *Antología palatina* recogido por Natale Conti; nos referimos al siguiente texto de Filipo:

5. A. Zapata Ferrer, «La mitología en *La rosa blanca* de Lope de Vega», en *Los Humanistas españoles y el Humanismo europeo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990, pp. 261-266 (263). Un caso similar podría ser la presencia de Anteros en el momento del cortejo: las fuentes más canónicas hacen de Anteros el hijo de Marte y Venus, lo cual haría de todo punto imposible su presencia antes de su nacimiento; no obstante, no es descartable la existencia de fuentes alternativas.

Mira cómo los Amores, habiendo saqueado el Olimpo, se revisten con las armas de los inmortales, jactándose de los despojos. Llevan el arco de Febo, el rayo de Zeus, la armadura y el casco de Ares, la clava de Hércules, la lanza de tres puntas del dios marino, el tirso de Baco, las aladas sandalias de Hermes, las antorchas de Artemis. Y no es digno de admiración que los mortales cedan a los dardos de los Amores, a quienes los dioses les han concedido tener sus armas como adorno.<sup>6</sup>

Por otra parte, en relación con este episodio mítico existen otras fuentes que deben ser cotejadas, y que se encuentran tanto en textos clásicos, como en algunos textos poéticos más cercanos a Lope, sin olvidar la importancia de la iconografía. Entre las fuentes clásicas, olvida Almudena Zapata el texto de Reposiano (mediados del s. II-finales del s. III d.C.), el *Concúbito de Marte y Venus*,<sup>7</sup> poema de 182 hexámetros, en el que los amantes aparecen ya en un *locus amoenus*; en la misma línea debemos tratar un texto poético de Aldana,<sup>8</sup> de 1591, también en octavas, muy posiblemente conocido por Lope, en el cual encontramos a los amantes en una fiesta campestre. Las similitudes encontradas en algunas manifestaciones pictóricas hacen necesario un cotejo de la fábula con las mismas. Nos referimos, fundamentalmente a dos cuadros, pertenecientes a Botticelli y Piero di Cossimo.

*Marte y Venus* (1483; National Gallery, Londres) de Botticelli, muestra una Venus (*Humanitas*) velando ante un Marte entregado al sueño y desarmado, mientras cuatro pequeños sátiros juegan con las armas del dios. Propuesta como fuente de esta obra la interpretación astrológica ficiniana, no se excluye la interpretación moral de la misma, especificada en las palabras virgilianas *Omnia amor vincit*, interpretadas en la Renacimiento, según sabemos, como el triunfo de la *Humanitas* sobre la violencia, que a su vez se relacionan con el emblema de los Médici *amor vincit fortitudinem*.

Los estudios de Gombrich arrojan luz acerca de esta obra que constituía una dote en la línea de los *cassoni*; podría saberse el matrimonio celebrado por el escudo de armas, pero en su lugar aparece un tronco rodeado de avispa que, por un juego de palabras (vespa [avispa] / Vespucci),<sup>9</sup> alude al escudo de armas de la familia Vespucci, para quienes ya hemos visto que había trabajado Botticelli anteriormente. Pero la obra trascendió los límites del panegírico epitalámico y tuvo una notable descendencia. Encontramos así la obra de Piero di Cossimo *Venus, Marte y Amor* (c. 1505; Gemäldegalerie, Berlín) que, teniendo sin duda como modelo el cuadro de Botticelli, reproduce el mismo esquema compositivo, matizando algunos rasgos e incorporando otros; la presencia de

6. Reproduzco el texto por la traducción de N. Conti en *Mitología*, IV, 13, traducción, introducción, notas e índices de R. M.<sup>a</sup> Iglesias Montiel y M.<sup>a</sup> C. Álvarez Morán, Universidad de Murcia, Murcia, 1988, p. 300.

7. *Priápeos. Grafitos amatorios pompeyanos. La velada de la fiesta de Venus. Reposiano: El concúbito de Marte y Venus. Ausonio: Centón nupcial*, introducciones, traducciones y notas de E. Montero Cartelle, Gredos, Madrid, 1981, pp. 207-216.

8. «[...] Marte, dios del furor, de quien la fama», en Francisco de Aldana, *Poesía*, ed. R. Navarro Durán, Planeta, Barcelona, 1994, pp. 96-120.

9. E. H. Gombrich, «Las mitologías de Botticelli», p. 118.

Cupido aumenta el poder del amor, reforzado al tiempo con la inclusión de los animales atribuidos a Venus, como las palomas y la liebre, menos conocida en su atribución a la diosa, pero presente ya en Filóstrato (I, 6, 6): «Porque pienso que sabes lo que se dice de la liebre, que tiene mucho que ver con Afrodita. Dícese, en efecto, de la hembra, que mientras amamanta a su cría que acaba de parir, lleva ya otra camada en el vientre, a la que nutrirá con la misma leche».<sup>10</sup> Al fondo podemos ver cómo los amorcillos juegan con las armas de Marte mientras éste duerme.

De vuelta a la fábula de Lope, es en el escenario del *locus amoenus* donde se encuentran descansando Marte y Venus:

Daba una siesta albergue al dios guerrero  
y a la diosa gentil un verde prado,  
donde un arroyo manso y lisonjero  
imitaba cristal al pie nevado;

(vv. 369-372)

mientras tanto, Eros y Anteros juegan con las armas de Marte. En este marco idílico se produce el trágico desenlace, al ser atrapados los amantes por la red de Vulcano.

Respecto a este motivo queda clara la existencia de una línea anterior a Lope en el tratamiento mítico donde los amantes se sitúan en un *locus amoenus* y rodeados de amorcillos que juegan a su alrededor.

Otro de los motivos que ilustran el procedimiento poético de Lope en este texto es el episodio de los amores de Venus y Adonis con el origen de la rosa roja y, posteriormente, en la fábula lopesca, la blanca. En este punto la vacilación mostrada por las fuentes mitográficas presta el espacio poético a Lope para introducir su propia versión (vv. 513-568). Aunque sea en este momento del poema cuando se despliega el relato de la fábula de Adonis y Venus, ya el texto adelanta esta relación, si bien desde otra perspectiva diferente; al presentar a la propia Venus (vv. 89-96) se hace referencia a la interpretación natural de los amores de Venus y Adonis-sol, muy extendida en la época, presente ya en los tratados mitográficos desde Boccaccio,<sup>11</sup> pasando por Natale Conti,<sup>12</sup> hasta Pérez de Moya.<sup>13</sup>

Según esta explicación, tras la muerte de Adonis, Venus llega a un acuerdo con Prosérpina: Adonis pasará seis meses con ella en los *ínferos* y seis con Venus en la tierra, formándose así la explicación del paso de las estaciones.

Tras la inclusión de esta interpretación natural, alude Lope al nacimiento del mar de Venus y se hace referencia al concepto de cielo impíreo como morada de Venus («La trasladaron al impíreo cielo», v. 112). Según se desprende

10. L. A. de Cuenca y M. A. Elvira, eds., *Filóstrato el Viejo, Imágenes, Filóstrato el Joven, Imágenes. Calístrato, descripciones*, Siruela, Madrid, 1993, p. 42.

11. *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M.<sup>a</sup> C. Álvarez y R. M.<sup>a</sup> Iglesias, Editora Nacional, Madrid, 1983, II, 53, p. 159.

12. *Mitología*, V, 16, pp. 382-383.

13. *Philosophía secreta*, III, 6, ed. C. Clavería, Cátedra, Madrid, 1990, p. 159.

14. «Lope de Vega y Titelmans. Cómo el Fénix se representaba el universo», *Revista de Literatura*, XXI (1962), pp. 5-35.

del estudio de Vosters,<sup>14</sup> el concepto de cielo impíreo procede en Lope de la obra de Titelmans *De consideratione rerum naturalium* (Amberes, 1530), en concreto de la edición modificada y mejorada publicada en París (1582) con el nombre de *Compendium philosophiae naturalis*, y más concretamente al capítulo 13 del libro VII sobre el cielo y el mundo.

Respecto a los amores de Venus y Adonis, sigue Lope, en general, la versión dada por Ovidio en las *Metamorfosis*.<sup>15</sup> Así relata nuestro poeta el origen de Adonis, hijo de Mirra y Cynire, a quien, sin embargo, no se nombra en el texto, aunque sí hay una alusión al origen antinatural de Adonis («que por esta maldad incestuosa», v. 523), por el que su madre termina convertida en la planta a la que da nombre; a ello se suma la referencia a su gusto por la caza. Continúa Lope narrando los amores de Venus y Adonis y cómo el amor de Venus provoca los celos y la envidia de Marte. Aquí se aparta Lope de la versión ovidiana,<sup>16</sup> en la que un jabalí, al que Adonis mismo ha herido antes, le mata, siendo Aletto, furia infernal llamada por Marte, quien mueva el ataque del animal. El llanto por la muerte de Adonis ocupa las dos siguientes octavas (vv. 552-568); las ninfas y la naturaleza en general (las aves, los ríos, el monte) se unen al doloroso llanto de Venus por Adonis; también Cupido, e incluso Marte finge lágrimas y dolor, mientras Apolo ríe, considerándose vengado.

Prescinde Lope del motivo de la transformación de la sangre de Adonis en flor. Según Ovidio,<sup>17</sup> Venus transforma la sangre de Adonis en una flor roja, la anémona. El motivo por el cual Lope no incluye esta parte del mito es, posiblemente, la redundancia que presentaría la pintura de la conversión de la sangre en flor con lo que va a contar inmediatamente después, de relación más directa con la intencionalidad artística del poema lopesco.

Por otra parte, el nacimiento de la flor roja, la anémona, nacida de la metamorfosis que Venus realiza con la sangre de Adonis en el texto de Ovidio, no muestra un seguimiento unánime en las mitografías, encontrándonos en ellas muy distintas variantes.

Boccaccio,<sup>18</sup> primero de la serie de repertorios mitográficos que alimentan a los poetas renacentistas y barrocos, narra cómo Venus transforma a Adonis, no a su sangre, en una flor de color púrpura. Natale Conti en su *Mitología* relata un origen diferente: «Entonces, de la sangre de Adonis nació la anémona roja, ya que antes era blanca»,<sup>19</sup> atribuyendo a la anémona una existencia anterior, en la que ostentaba un color diferente. En la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya se ofrece una explicación que difiere de las anteriores: «Que de la sangre de Adonis tomasen color las rosas, como primero fuesen blancas, esto se dice porque al tiempo que ellas nacen, que es la primavera, parece que todos los corazones se encienden en el deseo amoroso y acudicia de en-

15. X, 731 y ss; Ovidio, *Metamorfosis*, ed. C. Álvarez y R. M.<sup>a</sup> Iglesias, Cátedra, Madrid, 2001, p. 587.

16. *Metamorfosis*, X, 731 y ss, p. 586.

17. *Metamorfosis*, X, 731 y ss, p. 587.

18. *Genealogía de los dioses paganos*, II, 53, p. 158.

19. VIII, 15, p. 548.

20. III, 6, pp. 387-388.

gendar. Ser primero blancas denota que el efecto del frío es hacer blanco».20 Finalmente, en el *Teatro de los dioses de la gentilidad* Baltasar de Vitoria cita entre otros orígenes para la rosa roja aquel en el que la flor nace de la sangre de Adonis.21

Es evidente que se produce una contaminación entre la transformación de la sangre de Adonis en una flor roja (la anémona) y la transformación que la sangre de Venus provoca en la rosa blanca al teñirla con su sangre. Quizá la falta de unanimidad respecto al origen de la rosa roja, de la que trataremos a continuación, constituya el suelo sobre el que Lope levanta la singularidad de su poema.

Después de la muerte de Adonis, Marte intenta reanudar sus amores con Venus y la persigue («por selvas y por montes la seguía», v. 571). Esta persecución da lugar a que Venus, no habiéndola advertido, pise una zarza («el pie de nieve, que con un suspiro / rubí fue rojo y cárdeno safiro», vv. 575-576), y de la sangre que brota de Venus nace la rosa roja.

Conti recoge en la *Mitología* el nacimiento de ambas flores como producto de las dos transformaciones.22 En sus páginas, la rosa roja toma su color (antes era blanca) de la sangre de Venus al ir a auxiliar a Adonis, herido de muerte por el jabalí: «Cuando Venus, con los cabellos desordenados y los pies desnudos, corría hacia allí, la rosa se enrojeció por la sangre de Venus porque una espina había pinchado profundamente su pie».

Para Pérez de Moya,23 la rosa, previamente blanca, se vuelve roja por la sangre de Adonis: «Dicen que de la sangre que de la muerte de Adonis se vertió se volvieron las rosas coloradas, como primero fuesen blancas».

Baltasar de Vitoria, en sus páginas sobre Venus, tomando como fuente a Cartari, dice

que la razón de serle consagradas las rosas, es que antiguamente todas las rosas fueron blancas, y estando el Dios Marte muy celoso de que Venus tenía puestos sus amores en el hermoso Adonis, quiso Marte quitarle la vida, para del todo quitar las ocasiones, y por quererle socorrer Venus de presto, espinose los pies con una espina de un rosal, y tiñéndose ellas con la sangre de la Diosa se tornaron de blancas coloradas.24

Cita, además, otro origen, según el cual en un banquete el dios del Amor derrama un vaso de néctar que vuelve las rosas de blancas a rojas.

Señala Almudena Zapata cómo Lope se distancia de otro testimonio que narra el nacimiento de la rosa roja, la égloga III de Garcilaso;25 en ella (vv. 183-184:

21. *Teatro de los dioses de la gentilidad*, VI, 5; cito por la reedición de Valencia, 1646, p. 415. En cualquier caso, Lope debió conocer estos textos antes de la publicación de *La Circe* dado que aprueba la primera parte en 1619. La segunda parte, donde se contiene la materia de Venus, aparece en Salamanca en 1623.

22. V, 16, p. 382.

23. *Philosofía secreta*, III, 6, p. 386.

24. *Teatro de los dioses de la gentilidad*, VI, 5, pp. 414-415.

25. A. Zapata Ferrer, «La mitología en *La rosa blanca* de Lope de Vega», p. 265.

«Las rosas blancas por allí sembradas / tornaba con su sangre coloradas») se refleja el origen de la rosa roja por el efecto de la sangre de Adonis sobre la rosa, que, originariamente, nació blanca. Pero también el texto de Garcilaso se separa de otras fuentes mitológicas que, como hemos visto, narran cómo la rosa, si bien es blanca antes de ser teñida con sangre, toma su color de la sangre de Venus,<sup>26</sup> no de Adonis, pinchada por una zarza al ir a socorrer a Adonis herido de muerte por el jabalí.

Ante tantas versiones posibles, creemos importante destacar el cambio introducido por Lope en el contexto del nacimiento de la rosa, no ya en el momento de ir a socorrer a Adonis, sino en la huida de Venus obligada por la lascivia de Marte; pudiéramos decir, pues, a la vista de la elección lopesca, que la rosa roja nace del deseo de Marte, o, en palabras de Ficino, de un *amor ferinus*.

Los versos 573-577 narran los momentos de mayor tensión poética del mito:

por unas zarzas, fugitiva, un día,  
no vio la más oculta, y puso en ella  
el pie de nieve, que con un suspiro  
rubí fue rojo y cárdeno safiro.

De aquella sangre procedió la rosa...<sup>27</sup>

Quien descubre la flor es la culebra, que, lisonjera, la ofrece a Júpiter, el cual le pagó con la prudencia que constituye su rasgo proverbial. Ante la rosa roja vuelven a desatarse las disputas entre Juno, Palas y Venus, quien no sabe que procede de su sangre. Discurre el enfrentamiento entre las diosas en términos que rozan la comicidad; valgan como ejemplo las palabras que Venus dirige a Palas en relación con su pureza y castidad:

Siempre la castidad fue en las mujeres  
el adorno mayor, la mayor gloria;  
mas muchas como tú, que la refieres,  
lo son tal vez por fuerza o vanagloria.  
¡Oh, gran virtud! Conozco que lo eres;  
si en la virtud hay fuerza meritoria;  
que si te amaran muchos, por ventura  
rindieras el valor a la hermosura.

(vv. 633-640)

26. Testimonio poético de esta otra versión es la silva de Francisco de Rioja «A la rosa», en concreto los versos «Bañote en su color sangre divina / de la deidad que dieron las espumas», quien también dedica otra composición al origen de color amarillo «A la rosa amarilla». Cfr. Francisco de Rioja, *Poesía*, ed. B. López Bueno, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 221-222 y 215-216.

27. La similitud de la narración del pinchazo sufrido por Venus con la zarza respecto a otro poema del mismo Lope nos obliga a recoger algunos versos del mismo; nos referimos al soneto «Encarece el poeta el amor conyugal deste tiempo», formulación burlesca del mito de Eurídice y Orfeo, contenida en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. J. M. Bleuca, Planeta, Barcelona, 1969, p. 1382:

Fugitiva Eurídice entre la amena  
hierba de un valle, por la nieve herida  
del blanco pie, de un áspid escondida,  
pisándola clavel, cayó azucena.

(vv. 1-4)



Las diosas llegan a tomar las armas, pero la batalla es detenida por Júpiter, que, para impedir más luchas por la rosa, coloca la flor en un templo de una selva consagrada a Flora; allí la rosa concede su color a las ninfas que acuden al templo.

Acaba aquí la primera parte de la fábula dedicada a los asuntos de Venus y, dentro de ellos, el nacimiento de la rosa roja, para dar paso a la "fábula" de los amores de Júpiter y Amarílida.

La segunda parte de «La rosa blanca» es por completo producto de la invención poética de Lope de Vega, aunque el episodio de los amores de Júpiter y Amarílida, con la inclusión de los celos de Juno, podría, sin embargo, haberse inspirado en alguno de los múltiples adulterios de Júpiter, prestando cualquiera de ellos el esqueleto argumental del que aquí tratamos.

En los bosques en que se encuentra el templo donde está la rosa roja vive la ninfa Amarílida, a quien la rosa también concede su color. En relación con el nombre de la ninfa, Almudena Zapata indica que Amarílida deriva de la Amarilis de Teócrito, Virgilio y Ovidio.<sup>28</sup> En verdad es así, pero creemos importante resaltar cómo tras el nombre de Amarilis se esconde, en la obra poética de Lope, Marta de Nevares y Santoyo. De esta forma, ya desde el comienzo de la fábula, podemos identificar a la ninfa con Marta, identificación que cobra fuerza con la descripción física de la ninfa:

Negro el cabello, aunque en las puntas claro,  
sútiles hebras por la frente pierde,  
a quien el cielo sobre mármol paro  
puso dos soles de esmeralda verde;  
dormida luz con artificio raro  
para matar mejor cuando recuerde,  
los acompaña con tales dulces risas,  
que antes de herir de la traición avisa.

(vv. 737-744)

La descripción dada de Amarílida se corresponde con la expuesta por Lope en *La viuda valenciana* (1620), identificada por Alonso Zamora Vicente como Marta de Nevares.<sup>29</sup> Tras corroborar la identidad de Amarílida, no nos extrañará ver en los versos 789-792 la defensa implícita que Lope hace de sus amores con Marta, por los que era duramente cuestionado y que se veían como un claro impedimento para su ascenso social en la corte:

[...] que no repara  
en lo que el vulgo bárbaro condena  
un poderoso puesto en alto asiento,  
si tiene un amoroso pensamiento.

En la fábula la belleza de Amarílida cautiva a Júpiter, que se rinde enamorado ante ella, pero no es correspondido; la negativa le llevará a ensayar las

28. A. Zapata Ferrer, «La mitología en *La rosa blanca* de Lope de Vega», p. 265.

29. «Ordéneme Amarilis...», pp. 66-80, en *Lope de Vega*, Salvat, Barcelona, 1985; la afirmación, en p. 71.

metamorfosis que en otros casos le han dado resultado (vv. 794-797), aunque en este momento lo hace sin éxito. No obstante, ante el amor de Júpiter se producen los celos de Juno, quien toma la rosa y la vuelve blanca «por quitar el color a la hermosura» (v. 808).

Ante las quejas de las ninfas, Júpiter devuelve a la rosa el color rojo, si bien conserva el color blanco por no indisponerse con Juno y porque le parece más pura y hermosa. La rosa presta ambos colores a Amarílida,<sup>30</sup> haciéndola aún más bella, lo que mueve a todos los habitantes de las selvas y prados a enamorarse de ella.

La belleza de Amarílida y el amor que provoca despiertan las iras de Juno, confirmada como emblema del orden matrimonial, y la esposa de Júpiter despedaza la rosa. De los pétalos esparcidos nacen las rosas rojas, más numerosas por haber más pétalos de este color, y las blancas, más escasas (y, por tanto, valiosas), por ser menos los pétalos blancos. Tal es el origen de la rosa blanca, según narran los versos 809-816:

Ésta fue la primera blanca rosa  
que vio en selva o jardín pastor ninguno,  
que siendo sangre de la idalia diosa,  
en nieve la volvió la airada Juno.  
¡Salve, fúlgida estrella, que lustrosa  
teñiste en blanca paz (sin rayo alguno)  
las hojas de tu cándida corona!  
Tarde te vi, la dilación perdona.

Se cierra el poema con la octava 109, en la que Lope ensalza la rosa blanca, «cándida, pura, honesta, hermosa, / y en menos cantidad desde aquel día» (vv. 867-868), para invocar, seguidamente, a la dedicataria («¡oh clara y ilustrísima María!», v. 866) deseándole unas dulces bodas que él pueda contar-cantar con su pluma.

El pasaje se carga de connotaciones que, sin duda, revierten en el significado del poema. Es de notar la simetría que introduce con las estrofas iniciales de introducción, entre épica y panegírica, como corresponde a una fábula en octavas;<sup>31</sup> el carácter panegírico ya se había señalado, por ejemplo, en el texto de Poliziano citado como fuente de algunas de las configuraciones neoplatónicas de las imágenes amorosas,<sup>32</sup> y no falta tampoco en la égloga III de Garcilaso, fuente relevante de la poesía mitológica española, también de-

30. Como corresponde a un ideal sancionado en el canon petrarquista y continuado en el imaginario erótico-lírico del Barroco. Cfr. M.<sup>a</sup> P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1990.

31. Para la tópica característica, véase A. Prieto, «Del ritual introductorio en la épica culta», en *Estudios de literatura europea*, Narcea, Madrid, 1975, pp. 15-71; la relación subrayada con el canon de Ferrara apunta un vínculo para el desplazamiento de esta retórica prohemial a las fábulas mitológicas, sin que falte en este decurso el carácter panegírico también presente en géneros como la égloga. Cfr. lo dicho abajo al respecto.

32. *Stanze, cominciate per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero di Medici*, en <http://natey.com/poliziano/history.html>.

sarrollada en octavas y dirigida asimismo a una joven dama, precisamente la que origina en su invocación por el poeta del Tajo el juego de intertextualidad lopesco, cuyo verso es eco evidente del segundo de la citada égloga: «ilustre y hermosísima María». Sin embargo, como es sabido, no es la de Lope una relación única, pues al menos hay que contar en su formulación con la realización gongorina, en su soneto de 1583 que comienza con un endecasílabo idéntico al de Garcilaso.

Por todo ello, cabe ver en este cierre un subrayado de alguno de los motivos e intencionalidades últimas del poema en su re-escritura heterodoxa de la materia mitológica, claramente enderezada, por la vía laudatoria, a justificar al poeta y reforzar su posición ante sus destinatarios y su entorno cortesano.

A lo largo de la fábula, Lope construye, por medio de una imitación compuesta, un discurso mitológico a partir de materiales diversos. Ante las diferentes versiones de los mitos, escoge aquellas que le son afines para su propósito poético, e inserta en la fábula episodios mitológicos de su invención.

No debemos olvidar que el autor escribe el poema para dar un origen mítico a la rosa blanca que aparece en el escudo de María de Guzmán, y aprovecha para ello el sentido panegírico del *nobilitare*, que se extiende desde el modelo canónico de la épica a este tipo de composiciones, explotando los valores del cauce común de las octavas y su elevación estilística. El origen de esta rosa debe ser además lo bastante noble como para ser dedicado a la hija del Conde de Olivares.

En relación con la mitología de Venus, selecciona el autor aquellas fuentes más interesantes en su intento de exponer conceptos e ideas neoplatónicos, incluyéndose en una línea de pensamiento que ya relacionaba a Venus con la filosofía neoplatónica.

Cuenta Lope con las versiones mitológicas que dan origen a la rosa roja por la sangre de Venus, siendo ésta blanca anteriormente, o por la sangre de Adonis, como hemos visto, o, incluso, por la transformación del mismo Adonis.

La contaminación entre el mito del origen de la rosa roja y el mito de la muerte de Adonis causa una vacilación que se refleja en las distintas mitografías. Es posible que fuese esta falta de unanimidad en el mito y esta contaminación la que, al provocar una situación inestable en el relato, diese a Lope la oportunidad de introducir su propia versión poética.

En la fábula mitológica de Lope la rosa nacerá roja para tomar luego el color blanco de la pureza. Como ya hemos mencionado, en el momento en que Venus se pincha y provoca el nacimiento de la rosa roja no corre a ayudar al moribundo Adonis, como cuenta el mito, sino que huye de Marte, quien la está acosando. De esta manera, la rosa roja nace ya con el estigma del amor lascivo, dando pie a su posterior conversión, conectada con la pureza de Amarílida.

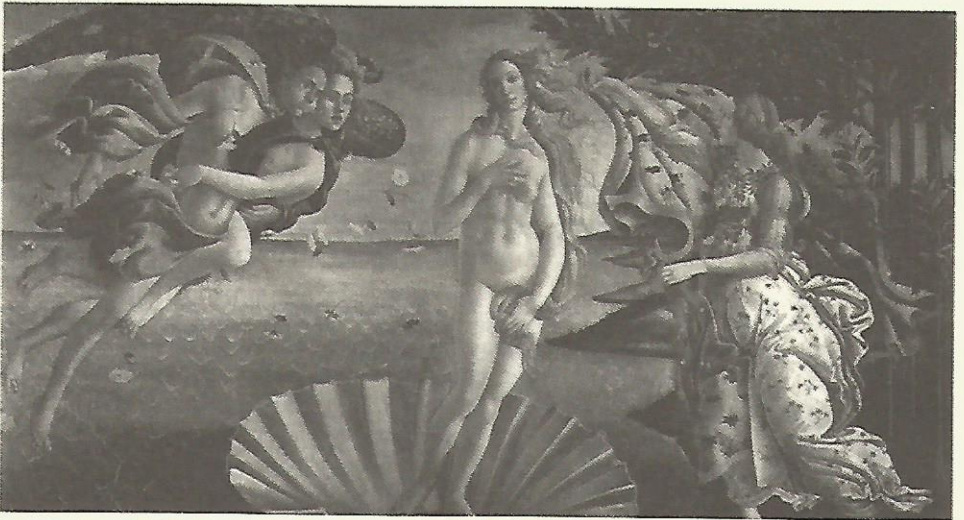
Como ya hiciera Garcilaso con Elisa en la égloga III, introduce Lope, en la segunda parte de la fábula, un personaje mitológico de su invención: Amarílida, a quien hace habitante de los bosques del templo de Flora. Aunque Júpiter pretende a Amarílida, como en tantos casos de la mitología tradicional, ésta

se conservará casta, prometida con un pastor, lo que no evitará los tremendos celos de Juno, que también nos son familiares. La diosa, como sabemos, quitará el color a la rosa, que embellecía a las ninfas que acudían al templo, entre ellas a Amarílida.

Finalmente, Júpiter devuelve el color rojo a la rosa, conservando el blanco; este acto hace a Amarílida aún más bella, lo que provoca el consiguiente enfado de Juno que deshoja la flor. La transformación de los pétalos de cada color en flores da final a la materia mitológica.

Lope consigue con todo ello un tratamiento "original" de la mitología, al tiempo que un modelo de poesía culta y docta que pueda competir e imponerse en un horizonte en el que el gongorismo amenaza con convertirse en la corriente dominante. Bajo su tratamiento de la historia mítica late su amor por Marta de Nevares, la necesidad de justificarlo y el papel que en ello puede desempeñar la filosofía neoplatónica.

#### APÉNDICE



Botticelli, *El Nacimiento de Venus* (c. 1485). Galería de los Uffizi (Florencia).



Botticelli, *La Primavera* (1478). Galería de los Uffizi (Florencia).



Botticelli, *Venus y Marte* (1483). National Gallery (Londres).



Piero di Cosimo, *Venus, Marte y Cupido* (c. 1505). Gemäldegalerie (Berlín).