

VENUS REINTERPRETADA EN LA *ARCADIA* DE PHILIP SIDNEY

Christian Santana Hernández*

ABSTRACT

With this paper I show the process of “adaptation” and “reworking” (re-elaboration) of the myths of classicism with attention to Venus and its role in the first version of Philip Sidney’s *The Countess of Pembroke’s Arcadia*, known as “Old” Arcadia. For this purpose, I stress and focus my analysis on how the author handles classical mythology in the creative process of his work.

KEYWORDS: Mythology, Renaissance, English literature, Philip Sidney.

RESUMEN

Con este artículo muestro el proceso de “adaptación” y “reelaboración” de los mitos del clasicismo prestando atención a Venus y su papel en la primera versión de *The Countess of Pembroke’s Arcadia* de Philip Sidney, universalmente conocida como “Old” Arcadia. Y para ello destaco y centro mi análisis en cómo el autor maneja la mitología clásica en el proceso creativo de la obra.

PALABRAS CLAVE: mitología, Renacimiento, literatura inglesa, Philip Sidney.

En el Renacimiento se produjo un renovado y singular interés por la mitología del mundo clásico, que se percibió como un medio pleno de valor simbólico y estético, como una materia dúctil especialmente indicada para reflejar y tratar distintas cuestiones, que van desde la naturaleza de los sentimientos, las pasiones y las virtudes del ser humano, hasta la divulgación de forma alegórica de todo tipo de posiciones e ideas morales, religiosas, filosóficas, políticas y científicas, entre otras posibilidades. Esto va a hacer que los artistas y los escritores del momento aporten a los mitos antiguos una savia y un brillo nuevos y que potencien sus rasgos, como es el caso de su hermosura y su capacidad de evocar, todo ello dentro de un proceso ideológico y creativo de particular relevancia. Es a este proceso de adaptación y reelaboración de los mitos del clasicismo al que me acerco en este artículo prestando atención a Venus y su papel en la primera versión de *The Countess of Pembroke’s*

* Doctor en Filología Inglesa y miembro de la European Shakespeare Research Association (ESRA) (christiansantanahernandez@gmail.com). Ha publicado reseñas y distintos artículos sobre literatura inglesa y Shakespeare, sin olvidar su incursión en la narrativa, siendo autor de la trilogía *Trazos del destino: la ratonera de Van Gogh* (2014), *Artistas del odio* (2015) y *Desmontando a Provotz* (2016).

*Arcadia*¹ de Philip Sidney, universalmente conocida como “Old” *Arcadia*. Y para ello centraré mi análisis en cómo el autor maneja la mitología clásica en el proceso creativo de la obra.



Hieronimo Custodis (?). “Posthumous Portrait of Sir Philip Sidney.”
National Portrait Gallery.

Conviene recordar que las artes y las letras del Renacimiento hicieron de la mitología grecolatina uno de los temas más presentes en las creaciones del momento. Las principales figuras de los mitos antiguos constituyen en muchos casos el tema central de la obra; en otros, se recrean escenas mitológicas que se enmarcan en bosques, ríos, soledades y prados, y en las que cobran vida faunos, ninfas, náyades y otras criaturas de igual naturaleza; y en otras ocasiones se dan composiciones temáticamente mixtas, en las que elementos del universo mítico se fusionan con la representación artística de personajes del presente y de la realidad del momento. Ello es así, sin duda alguna, por la mirada intensa que el hombre del Renacimiento dirige a los clásicos y porque el modelo educativo de entonces se fundamenta esencialmente en los autores y las fuentes de la antigüedad grecorromana. Dentro del bagaje que este sistema de educación reporta se encuentra la mitología, que forma parte destacada de los motivos y los temas utilizados por los escritores y los artistas de la época, y a la que en aquellos momentos se acude de manera constante no solo porque se trata de un recurso bello y efectivo, pleno de simbolismo y que está revestido de un particular prestigio, como todo lo que provenía del clasicismo, sino también porque constituye un código cultural que en buena medida comparten autores y receptores.

A este respecto no está de más recordar también que en este periodo la información mitológica es particularmente amplia y diversificada, canalizándose a través de distintos tipos de fuentes. Una de ellas es, por supuesto, el texto de los propios autores clásicos, en especial Ovidio, cuya importancia para la literatura y el arte europeos es inmensa, y especialmente singular es su influencia en las letras del Renacimiento, que imitaron una y otra vez la energía, la belleza y la brillantez narrativa de las *Metamorfosis*, y cuyas historias, actitudes y detalles se reflejan repetidamente en los espejos del arte de la época, por lo que no es en

¹ Manejo la edición de Katherine Duncan-Jones (1994) Todas las citas remiten a esta fuente. Esta edición sigue la de J. Robertson (1973) que se hace a través de un cuidadoso cotejo de los diez manuscritos que han sobrevivido y teniendo como texto base el manuscrito de St. John’s College, Cambridge.

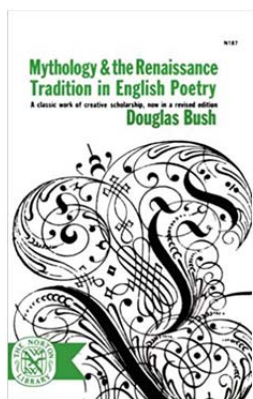
nada exagerada la afirmación de que Ovidio está en todas partes (Martindale 1). También hay que tener en cuenta que, además de la divulgación textual, durante el Renacimiento los asuntos mitológicos se representaban frecuentemente en el arte, y las *Metamorfosis* eran la mayor fuente de estas narraciones, con lo que el término “ovidiano” es sinónimo de mitológico. De ahí que muchas de las historias a partir de esta obra hayan sido temas representados en pinturas y esculturas, sobre todo durante el Renacimiento. De hecho, las *Metamorfosis* también impregnaron la teoría del arte en el Renacimiento y el Barroco, con su idea de la transformación y la relación de los mitos de Pígalión y Narciso en el papel del artista.



El nacimiento de Venus, de Botticelli (1485-1486).
Galería Uffizi, Florencia.

Junto a esto hay que señalar que el conocimiento de los mitos antiguos que se tiene en el Renacimiento no siempre procede de la obra primaria de los autores clásicos, sino que se produce a través de otro tipo de fuentes, en formato de manuales o guías, que los creadores aprovechan ampliamente en este sentido. Además, hay que reflejar también que la utilización del material mitológico en la literatura de esta etapa se va a producir en el marco de una actitud particular en este sentido por parte de los autores, en la que se funden e interactúan el respeto por la tradición—una posición generalizada en una época en la que están en auge el estudio y la imitación, en las formas y en las ideas, de los modelos clásicos—junto a un profundo sentimiento de libertad, que les permite reformular o retocar la historia mitológica e introducir en todo momento aquellos elementos personales o de la época que estiman oportunos. Como no puede ser de otra manera, con la mitología pasa lo mismo que se da con el proceso de imitación de las fuentes clásicas en su conjunto, y que es que el resultado final constituye una nueva creación que procede del original, pero que no depende de él.

En cuanto a la manera de servirse de este recurso, se dan dos formas claramente diferenciadas. En una de ellas el mito constituye el cuerpo central de la obra y el autor lo elige y lo recrea por su belleza, por las posibilidades que ofrece para la creación y por su capacidad de evocar y sugerir. Pero lo más común es que la mitología no aparezca como el motivo temático central y único de la obra, sino que se utilice en forma de apuntes o detalles que tienen como objetivo ilustrar, completar y enriquecer de manera puntual (Lotspeich; Bush, *Mythology*; Root; Sawtelle; y Wheeler). Ello es así por la naturaleza propia de la mitología grecolatina. No hay que olvidar que, aunque inmortales y poderosas, las deidades



del mundo clásico surgen de un proceso de invención antropomórfica y exhiben, como es de esperar, los valores de la bondad, la compasión, la generosidad y otras virtudes y cualidades positivas, junto a las bajezas, las pasiones, las frustraciones y los sufrimientos de los hombres, con lo que incluyen un abanico manifiestamente amplio y variado de estados anímicos, actitudes y situaciones: el dolor, los celos, la desesperación, la belleza, el amor no correspondido, la pasión, el valor, la fuerza y la soledad, por citar solo algunas posibilidades. De este modo, cuando se utiliza así, el mito funciona como una especie de espejo o fondo escénico de carácter efímero al que el autor recurre cuando lo estima oportuno para proyectar en él los asuntos y los motivos que se describen en sus creaciones y de este modo contextualizarlos y destacarlos. Este segundo uso de los mitos clásicos en las letras del Renacimiento es el que va a centrar mi atención en esta ocasión, focalizada en el tratamiento que Sidney le da a la figura de Venus.

En este caso estamos ante una referencia inevitable en toda pieza renacentista que trate sobre el amor y que se sirva de los mitos antiguos. En la *Arcadia* Venus se presenta en unos casos como lo que es, la diosa del amor y la pasión; en otras ocasiones la vemos como la reina de la belleza, pero una soberana a la que la perfección física y espiritual de la amada destronan y relegan inevitablemente a una posición secundaria, con lo que la diosa de la belleza le cede el trono a la nueva reina de la hermosura. De igual modo Venus también aparece como la diosa de la pasión y la infidelidad, la del desigual matrimonio con el deforme Vulcano y la de las aventuras amorosas con Marte. A todo ello se une el tratamiento cómico e irónico, en consonancia con los distintos tonos que el autor asigna a los personajes en la obra.

LA DIOSA DEL AMOR, LA PASIÓN Y LA HERMOSURA

Así la vemos en varios pasajes, como en este del tercer libro, en el que Cleophila está en la entrada de una cueva y escucha una voz que dice que su cuerpo y sus circunstancias son la propia muerte recubierta de carne, y que su vida es una tumba; la voz se detiene por un momento y, con una melodía de lamento, continúa cantando una octava; en ella dice que de la misma forma que los enfermos no saborean lo dulce y solo les agrada el gusto amargo, su mente, presa de la pasión, no disfruta de las alegrías; las penas amargas le saben mejor, el dolor es su alivio y, aunque esté mortalmente infectada, el amor es su enfermedad. Tras escuchar estos versos, Cleophila invoca a Venus y le pregunta quién puede ser la que así habla que, pareciendo conocerla, hace un retrato de sus propias miserias; ella cree que debe tratarse de un espíritu destinado a velar por ella y que, oculto en la cueva, se lamenta de su infeliz cometido:

‘O Venus,’ said Cleophila, ‘who is this so well acquainted with me, that can make so lively a portraiture of my miseries? It is surely the spirit appointed to

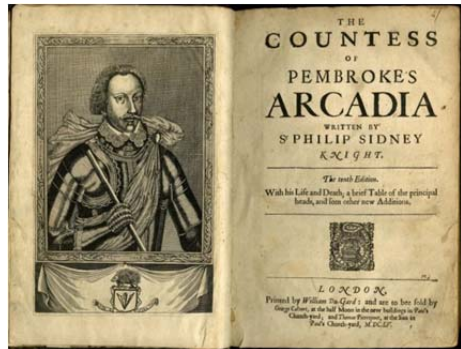
have care of me which doth now in this dark place bear part with the complaints of his unhappy charge. (159)

Nos encontramos ante una situación particularmente singular ya que la diosa es invocada por Cleophila no por su belleza o por sus aventuras amorosas, sino por representar al amor en sí.



Tiziano. *La Venus del espejo*. 1555. National Gallery, Washington.

Otra referencia en el mismo sentido, esto es, como paradigma del amor y la hermosura, la vemos en la sección final del libro tercero. Pyrocles continúa explicándole a Philoclea que su verdad es constante y su corazón es testigo de su intachable fe, de forma que todo lo que tiene que decir en su propia defensa es sincero y auténtico. Philoclea se pregunta a qué se debe la conversión de Pyrocles; teme que se trate de otra de sus trampas y que su amado, ahora que es Pyrocles, pretenda engañarla como cuando se hacía llamar Cleophila; por eso se pregunta si hay algún otro sexo que Pyrocles desea adoptar para burlarse de ella; le pide, entonces, a su amado, que disfrute de sus conquistas y que esté seguro de haber alcanzado el punto más alto de su astucia. Su única defensa es no creerse nada y Pyrocles se da cuenta de que el tiempo no sirve para probar sus actos y que mientras mejores palabras emplea, más sospechosas son para ella; Pyrocles siente una pena tan grande que pierde el aliento; sus ojos se cierran y cae junto al lecho de su amada con solo tiempo para decirle que sus palabras lo matan. Philoclea, que no esperaba la extrema reacción de su amado, sale de la cama, como Venus del mar, e impulsada por la fuerza del amor y el deseo de ayudarlo, inclina su hermoso cuerpo sobre el pecho del príncipe:



She that little looked for such an extreme event of her doings, starting out of her bed like Venus rising from her mother the sea, not so much stricken down with amazement and grief of her fault as lifted up with the force of love and desire to help, she laid her fair body over his breast; and throwing no other water in his face but the stream of her tears, nor giving him other blows but the kisses of her well formed mouth, her only cries were these lamentations. (206)

Como se puede ver aquí, el narrador compara la forma en que Cleophila sale de su cama con la de la diosa Venus saliendo del mar. Conviene recordar en este sentido que en la mitología romana, Venus era la diosa de la belleza y del amor equivalente a la Afrodita de los griegos. Cuando el titán Crono, incitado por su madre Gea, castró a su propio padre, Urano, y arrojó los órganos sexuales cortados al mar, en derredor del miembro se amontonó la espuma y de ella nació Afrodita. El viento Céfiro la condujo hasta la isla de Chipre y allí fue acogida por las Horas. El nacimiento de Afrodita explica que se le considera un símbolo del atractivo sexual, en tanto que diosa del amor y del matrimonio. El hecho de que el narrador establezca esta comparación entre la diosa y la protagonista sugiere un renacer en el corazón de Philoclea. La joven sale de la cama para socorrer a Pyrocles y, en un sentido metafórico, lo devuelve a la vida con su abrazo; pero Philoclea también renace como persona al sentirse nuevamente amada por Pyrocles.²

La diosa del amor aparece de nuevo en el cuarto libro. Pyrocles es llevado de la estancia en la que se encontraba retenido junto a Philoclea y la joven empieza a imaginar lo que puede ocurrirle a su amado, temiendo lo peor. Se dirige a Philanax y le recuerda las veces que le prometió servirla y su única petición es que, mientras viva, no esté separada de aquel a quien los dioses le han destinado y que toda la crueldad que recaiga sobre él recaiga igualmente sobre ella. Las palabras de la princesa parece que logran cambiar en algo la actitud de Philanax y la contundencia de su argumentación en contra de los acusados:

Therefore, first muttering to himself suchlike words: ‘the violence the gentleman spake of is now turned to marriage. He alleged Mars, but she speaks of Venus. O unfortunate master, this hath been that fair devil Gynecia, sent away one of her daughters, prostituted the other, empoisoned thee to overthrow the diadem of Arcadia.’ But at length thus unto herself he said: ‘If your father, madam, were now to speak unto, truly there should nobody be

² Esta referencia de Venus se entiende mejor si la vinculamos con la alusión mitológica que la *Arcadia* nos proporciona a continuación sobre Píramo y Tisbe, en este caso con una identificación correcta. Philoclea, creyendo que Pyrocles ha muerto por sus reproches, pide a su alma que la condene al castigo de Tisbe, que se suicidó tras hallar a Píramo muerto. Philoclea menciona la imprudencia de Tisbe a la hora de dejar su velo atrás mientras huía de la leona, considerándose ella misma igual de imprudente por haber dado muerte a Pyrocles con sus crueles palabras, aunque, en realidad, solo se haya desmayado.

found a more ready advocate for you than myself; for I would suffer this fault, though very great, to be blotted out of my mind by your former led life, and being daughter to such a father. But since among yourselves you have taken him away in whom was the only power to have mercy, you must now be clothed in your own working, and look for no other than that which dead pitiless laws may allot unto you. For my part, I loved you for your virtue; but now where is that? I loved you for your father; unhappy folks, you have robbed the world of him.’ (263-264)

Philanax recoge en su razonamiento mental la disparidad de las posiciones a las que recurren Pyrocles y Philoclea para explicar la situación. Pyrocles se relaciona con Marte porque, supuestamente, ha empleado la violencia al tratar de forzar a Philoclea y ahora está dispuesto a casarse. La princesa, de modo diferente, confiesa amar a Pyrocles y su deseo de permanecer unida a su amado es un asunto que corresponde a Venus.



Titiano. *La ofrenda a Venus*. 1518-1520. Museo del Prado.

LA MADRE DE CUPIDO

En otros pasajes de la *Arcadia* Venus aparece como la madre del dios niño, como sucede en el primer conjunto de églogas, una vez que concluye la composición de Lalus y Dorus; entonces interviene Dicus para dejar constancia de su visión tremendamente negativa de Cupido en la que parte del hecho de que los cielos se han equivocado al hacer dios a Cupido y mucho más Venus, por llamarlo hijo suyo, cuando en realidad es un bastardo:

But Dicus, as if it had been no jesting matter, told him plainly that long they had done the heavens wrong to make Cupid a god, and much more to the fair Venus to call him her son—indeed, the bastard of false Argus, who, having

the charge of the deflowered Io (what time she was a cow), had traitorously in that shape begot him of her; and that the naughtiness of men's lust had given him so high a title. (57)

Como se ve con nitidez en cada una de sus palabras, no cabe duda de que para Dicus, el dios niño es el causante de todos los males del enamorado; y en lo que respecta a Venus, la posición del pastor es negar la maternidad de la diosa, con lo que establece una genealogía diferente a la que tradicionalmente se le adjudica a Cupido, que lo hace hijo de Venus y Marte o Vulcano. Según esta versión, Cupido era el ayudante de Afrodita y dirigía la fuerza primordial del amor y la llevaba a los mortales.

Poco después, dentro del segundo conjunto de églogas, viene otra referencia dentro de la égloga de Boulon y Plangus, en la que este habla de su amada Erona, de su cautiverio y de su muerte cercana. En este punto hay que recordar que la cruel Artaxia ha capturado a Erona y, a menos que Pyrocles y Musidorus no acudan a Persia a luchar contra cuatro de sus mejores guerreros, la va a quemar en la hoguera; la misión de Plangus, como se sabe, es encontrar a los dos héroes griegos para que salven a su amada Erona; como todavía no ha dado con ellos, Plangus piensa en la posibilidad de la muerte horrenda que le espera a la princesa y le pide a los dioses que no lo permitan y que ellos le den una muerte rápida y sin sufrimiento. Como antes hace con Vulcano, Plangus le pide a Marte que no muera en la hoguera su amada —en la que Plangus personifica a Cupido, el hijo de su querida Venus— y que use su hacha para que no sufra; y le ruega a Venus que no tenga en cuenta las alabanzas que él le hace a Erona y que interceda para ello ante el dios de la guerra, tan cercano a ella:

Therefore, alas, you use vile Vulcan's spite,
Which nothing spares, to melt that virgin wax
Which while it is, it is all Asia's light.
O Mars, for what doth serve thy armed axe?
To let that witold beast consume in flames
Thy Venus' child, whose beauty Venus lacks?
O Venus (if her praise no envy frames
In thy high mind) get her thy husband's grace. (131-132, vv. 107-114)

LA DIOSA DE LA INFIDELIDAD

Son numerosos los amores que Venus tuvo, pues resultaba difícil resistirse a sus encantos y su belleza. Lo que es indudable es que provocó discordias entre los dioses. Su esposo, el deforme Hefesto, con quien Zeus la obligó a casarse, fue el menos favorecido de todos los dioses. Este consentía las infidelidades de Venus, hasta que un día, sabiendo por Helio que su esposa lo engañaba con Marte, preparó en su lecho una red de oro invisible. Cuando Venus y Marte, confiados en que Vulcano estaba de viaje, se disponían a amarse, la red los aprisionó y Vulcano invitó a los demás dioses a presenciar el espectáculo. De la unión de Marte y Venus nacieron Eros, Anteros, Deimo, Fobo y Harmonía. Una referencia en este

sentido viene en el segundo grupo de églogas, en la composición de Cleophila (143). A mi entender, la historia de la red de Venus mencionada por Cleophila se refiere, sin duda, a la red metálica construida por Vulcano para atrapar a su mujer en brazos de Marte. Esta alusión se comenta de forma más amplia en el análisis de Adonis, Endimión y Europa.

LA DIVINIZACIÓN DE LA AMADA

Este proceso convencional de idealización es característico de la poesía amorosa y en él se separa a la persona amada de su condición humana, se la eleva al trono de la belleza y la perfección, y se le adjudican naturaleza y origen divinos. Además, hace que todas las referencias posibles de perfección, magnificencia, belleza y poder pasen a un segundo plano, inevitablemente apagadas y relegadas por las virtudes, la hermosura y el equilibrio de la amada divinizada. Ocurre así con la naturaleza, que es el tradicional reino de la belleza, la serenidad y la armonía, pero que es un trono que le arrebató la amada idealizada, y sucede también, por las mismas razones, con las deidades clásicas. Esto es lo que hace que veamos a los dioses olímpicos como figuras de escasa relevancia y autonomía manifiestamente limitada. Esto lo vemos en distintos pasajes, como en el segundo conjunto de églogas, en la composición de Dicus y Dorus, que se produce una vez que termina el tumulto de los habitantes de Phagona y los pastores se pueden dedicar a sus entretenimientos habituales; aquí vemos que el pastor Dicus, que le ha tomado una gran simpatía a Dorus, quiere probar su ingenio, se dirige a él y comienza su égloga intentando saber más sobre el amor de su compañero. Este le aclara las dudas de Dicus en torno al nacimiento de su amor, contándole que fueron la voz y los ojos de su amada los que lo sedujeron. Dicus lo anima a que explique de qué forma el amor lo poseyó y Dorus le cuenta que su amor nació con la vista y se desarrolló en el pensamiento; describe el amor como un nacimiento: su niñez es el asombro, su juventud el deleite; su madurez es la opresión del alma que lo hace dudar en el sueño y lo despierta con la imaginación; la ilusión es su alimento y su ropa es la atención; la belleza es su libro y su entretenimiento el desacuerdo; sus ojos son una búsqueda curiosa ofuscada en la vigilancia; sus alas son a menudo cortadas por la desesperación. Pero, pese a esta detallada descripción del amor, Dorus no sabe si su conquista es por poder o por persuasión, pues la experiencia le hace dudar y las escuelas lo discuten. Dicus pide a Dorus que le describa a su amada, diciéndole que, de la misma forma en que sus ovejas satisfacen sus deseos con la lana, los ojos de su amada satisfacen sus propios ojos. Dorus bendice el nombre de su amada, aunque sin mencionarlo, y dice que sus heridas son bálsamos y su yugo mayor que cualquier placer. Comienza, entonces, una extensa descripción de la amada en la que Dorus elogia su virtud y sus dones; cuando su amada se muestra furiosa, el sol calienta como en verano; cuando se ausenta, el sol se esconde y cuando está alegre, brilla en todo su esplendor y Venus la engalana:

But when to give some grace she doth content herself,
O then it shines; then are the heav'ns distributed,
And Venus seems, to make up her, she spent herself. (122, vv. 64-66)

El hecho de que Venus, diosa de la belleza, engalane a su amada viene a aumentar la hermosura de la joven y le da atributos divinos.³ El cuarto grupo de églogas incluye otra referencia, en la intervención de Philisides, una vez que Strephon y Klaius terminan su égloga. Philisides continúa relatando su sueño y explica que las dos damas que estaban en el carro no eran comunes y que cuando las vio descender del carro, pensó que eran hijas de las montañas:

But walking forth, the first thus to the second said:
 'Venus, come on.' Said she: 'Diane, you are obeyed.'
 Those names abashed me much, when those great names I heard;
 Although their fame (meseemed) from truth had greatly jarred. (293, vv. 77-80)

En su intervención, realiza una descripción física de Diana y Venus que coincide con la historia mitológica. Poco después viene otra alusión. Philisides prosigue con el relato de su sueño. Venus se mostró de acuerdo con la propuesta de Diana y estaba decidida a acabar con las disputas entre ellas:

And be it as he saith.' Venus was glad to hear
 Such proffer made, which she well showed with smiling cheer;
 As though she were the same as when by Paris' doom
 She had chief goddesses in beauty overcome. (295, vv. 143-146)

En este sentido, no me cabe duda de que la discordia entre ambas diosas tiene reminiscencias con el conocido juicio de Paris. Como se sabe, Afrodita disputó con Hera y Atenea el título de la más hermosa y fue ella quien salió vencedora ofreciéndole al joven Paris, quien había hecho de árbitro, a la más bella mujer como esposa. Afrodita se atrajo el odio de las otras dos diosas que, en lo sucesivo, se declararon enemigas acérrimas de los troyanos. Con la ayuda de Afrodita, Paris consiguió raptar a Helena, la esposa del rey de Esparta, Menelao, y con ello motivó la guerra de Troya. Por ello el papel de Paris sería similar al de Philisides al tener que elegir entre la belleza de Venus y Diana. Además creo conveniente resaltar que Philisides hace una referencia explícita a este mito cuando afirma que la sonrisa tonta de la diosa es similar a la que esbozó tras salir vencedora en el juicio de Paris.⁴

³ Estos ejemplos se suman a otros en el mismo sentido que vienen en *Astrophil and Stella*. Aquí vemos repetidamente cómo la incuestionable magnificencia y perfección de la amada, en la visión del enamorado Astrophil, se traducen en la pérdida de relevancia de Venus, que pasa a una posición subordinada. Véanse la canción primera y los sonetos 42, 77 y 79.

⁴ Interesa comparar estas referencias con las que vienen en *Astrophil and Stella* en las que Venus aparece como diosa de la pasión, pero opuesta a Diana, la castidad hecha símbolo, un motivo que es particularmente común en la literatura renacentista y que vemos en la estrofa 12 de la canción quinta.

EL TRATAMIENTO CÓMICO E IRÓNICO

Este tratamiento se refleja claramente en dos pasajes del primer libro, que nos revelan la riqueza de tonos y de posibilidades que los mitos presentan en las piezas del Renacimiento. Uno de estos pasajes lo tenemos cuando Dametas se despierta y descubre a Cleophila diciendo para sí la pasión que la absorbe y entonces, la maldice:

But beginning to swear by the pantable of Pallas, Venus's waistcoat, and such other oaths as his rustical bravery could imagine, leaning his hands upon his bill, and his chin upon his hands, he fell to mutter such railings and cursings against her as a man might well see he had passed through the discipline of an alehouse (27).

Dametas es un pastor iletrado y bruto y por eso el narrador, en un tono claramente irónico, refleja sus limitaciones en el saber mitológico, como se ve en el desatino de atribuirle a Venus un chaleco como parte de su atuendo. Poco después, todavía en el primer libro, volvemos a encontrar otra referencia en la composición de Alethes que recuerda Pyrocles y en la que, como se sabe, se sirve de los atributos de determinados dioses para poder describir el físico de Mopsa. En estos versos se menciona a Venus, junto a Saturno, Pan, Juno, Iris, Cupido y Vulcano (28). En lo que concierne a Venus, quiero aclarar que, pese a que la diosa es de sobra conocida por su belleza, jamás se la consideró casta, como se sugiere, con burla, en el poema de Alethes. Con lo que, desde mi punto de vista, se quiere mostrar que Mopsa, por lo tanto, es tan libertina como la diosa (Hager 177-182).

Este tratamiento es característico de las letras renacentistas, en las que en muchos casos el proceso desmitificador tiene un largo recorrido. Esta tendencia se va a cebar especialmente con algunas de las figuras femeninas más ensalzadas durante el Renacimiento: Venus, diosa del amor y de la belleza, y las castísimas Diana y Penélope. La más perjudicada en este asunto es Venus, a quien degrada sin piedad hasta llegar a la deformación grotesca, como se puede ver en la poesía erótico-festiva de Hurtado de Mendoza, que va a convertir a la diosa en prostituta, alcahueta y ninfómana. Lo más representativo del ciclo desmitificador de Venus es la manera en la que el personaje quedará insertado en diversos arquetipos literarios, muy del gusto de la literatura popular. La tipificación es el peor castigo para un personaje con identidad propia, y más aún si goza de tanto prestigio en el mundo artístico (Colón y Ponce 20). En la misma línea se manifiesta Miles (12) que, aunque presta atención a *The Faerie Queene* de Edmund Spenser, ve en Venus la sexualidad mientras que en Diana la castidad.

En definitiva, nos encontramos ante una deidad que aporta muchas posibilidades y formas de analizar sus actos. Sin embargo, eso no significa que sus análisis queden por ello incompletos. De manera que no estoy de acuerdo con los estudios que se justifican al asegurar que cualquier aproximación a la figura mítica de Venus debe asumirse, desde el inicio, como un trabajo incompleto: aunque se acote su presencia en una literatura específica, o en un momento histórico determinado como pueda ser el primer Renacimiento.

La amplitud y complejidad del mito y, más concretamente, su especial conformación simbólica—arraigada en el acervo cultural de Occidente—ocasionan que, las más de las veces, un análisis sobre esta materia se salde con una visión reduccionista y frecuentemente insatisfactoria.

Obras citadas

- Bush, Douglas. *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. New York: Norton, 1963.
- . "Spenser's Treatment of Classical Myth." *Edmund Spenser's Poetry*. Ed. H. MacLean. New York: Norton, 1982. 590-600.
- Colón Calderón, Isabel y Jesús Ponce Cárdenas, eds. *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2002.
- Hager, Alan. *Dazzling Images: The Masks of Sir Philip Sidney*. London: Associated UP, 1991.
- Lotspeich, Henry Gibbons. *Classical Mythology in the Poetry of Edmund Spenser*. Princeton: Princeton UP, 1932.
- Martindale, Charles, ed. *Ovid Renewed*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Miles, Geoffrey, ed. *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*. London: Routledge, 1999.
- Ovid. *Metamorphoses*. Oxford: Oxford UP, 1987.
- Root, Robert Kilburn. *Classical Mythology in Shakespeare*. New York: Henry Holt, 1903. Web 8 Jun. 2017. <<https://archive.org/details/classicalmythol01rootgoog>>.
- Sawtelle, Alice Elizabeth. *The Sources of Spenser's Classical Mythology*. New York: Silver, Burdett, 1896.
- Sidney, Sir Philip. *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*. Ed. Jean Robertson. Oxford: Clarendon, 1973.
- . *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*. Ed. Katherine Duncan-Jones. Oxford: Oxford UP, 1994.
- Spenser, Edmund. *The Faerie Queene*. London: Penguin, 1987.
- Wheeler, Charles Francis. *Classical Mythology in the Plays, Masques, and Poems of Ben Jonson*. Princeton: Princeton UP, 1938.