

University of New Orleans

ScholarWorks@UNO

Foreign Languages Faculty Publications

Department of English and Foreign Languages

1990

El mito del paraíso en La buena guarda (1610) de Lope de Vega

Maria del Carmen Artigas

University of New Orleans, martigas@uno.edu

Follow this and additional works at: https://scholarworks.uno.edu/fl_facpubs



Part of the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Artigas, María del Carmen. "El mito del paraíso en La buena guarda (1610) de Lope de Vega." *Explicacion de Textos Literarios* 19.2 (1990): 29-36.

This Article is brought to you for free and open access by the Department of English and Foreign Languages at ScholarWorks@UNO. It has been accepted for inclusion in Foreign Languages Faculty Publications by an authorized administrator of ScholarWorks@UNO. For more information, please contact scholarworks@uno.edu.

EL MITO DEL PARAISO EN *LA BUENA GUARDA* (1610)
DE LOPE DE VEGA

MARIA DEL CARMEN ARTIGAS

En mi edición de *La buena guarda*, comedia del teatro religioso de Lope, analizo una escena amorosa (vv. 1367-1434), en donde se encuentra el mito del Paraíso, y que es el interés de este artículo.¹ El simbolismo de esta escena ha sido pasado por alto por los cuatro editores contemporáneos de la pieza.² Asimismo, Fernando Lázaro Carreter en su artículo "Cristo, Pastor robado: Las escenas sacras de *La buena guarda*," se une a los editores de *La buena guarda* al pensar que la escena amorosa en cuestión es parte del mal.³ El caso es que puede no ser necesariamente así pues Lope, sacando de la realidad diaria a los amantes de *La buena guarda*, los une a un mito religioso universal.

Según Mircea Eliade, el mito pertenece a los modelos ejemplares o arquetipos y, al mismo tiempo, es una historia sacra pues describe un momento trascendental de los principios de la humanidad.⁴ En las sociedades primitivas se formaron mitos con los hechos ejemplares de ciertos hombres y estos se convirtieron en la historia moral y religiosa de los pueblos. Si bien, dice Elías, el mito es una realidad compleja y difícil de definir, se puede decir que es, en lenguaje corriente, lo que se encuentra opuesto a la realidad, como por ejemplo, la creación del primer hombre y la historia de los principios del mundo, entre otros.

Uno de los mitos más importantes en la historia de la humanidad es el del Paraíso (vocablo griego), o del Edén (vocablo hebreo). El deseo del retorno a un lugar idílico se encuentra en el corazón de todos los hombres, pues existe un deseo de conquistar nuevamente la unidad perdida y la amistad con lo

¹ María del Carmen Artigas, ed. "Edición crítica y anotada de *La buena guarda* de Lope de Vega," tesis doctoral. Universidad de Virginia, enero, 1990. La numeración de los versos que sigo es la mía. Ninguno de los editores anteriores numeró la pieza, con excepción de Pilar Díez y Giménez Castellanos (Madrid, Ebro: 1936), que la numeraron por actos.

² Editores de *La buena guarda*: Juan Eugenio Hartzenbusch (Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, M. Rivadeneyra: 1873) vol. 41; Marcelino Menéndez y Pelayo (Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra: 1895) vol. 5; Julia Martínez (Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando: 1934); Pilar Díez y Giménez Castellanos (Madrid, Ebro: 1936).

³ Fernando Lázaro Carreter, "Cristo Pastor robado: Las escenas sacras de *La buena guarda*," en *Homenaje a William L. Fitcher*, eds. A. David Kossoff y José Amor Vázquez (Madrid, Castalia: 1971): 413-27.

⁴ Mircea Eliade, *Myths, Rites, Symbols: A Mircea Eliade Reader*, eds. Wendell C. Beane y William G. Doty (New York, Harper & Row: 1976) 1:3-4.

divino.⁵ El jardín edénico es parte de los arquetipos platónicos, que el hombre ha visto antes de que su alma se encarnara. De acuerdo con Jung, hay un factor *a priori* en toda actividad humana (arquetipos o imágenes primordiales) que se presenta cuando encuentra condiciones favorables. En la fantasía creativa se lo puede reconocer fácilmente.⁶ La experiencia del arquetipo primordial existe latente en la mente de todo hombre, de ahí que la ciencia moderna lo describa como la unión de los opuestos, o el Ying y Yang de la tradición oriental.⁷ Eliade explica, asimismo, que esta nostalgia se presenta con una gran variedad de símbolos, los cuales tratan de recobrar la imagen original.⁸ El mito del Paraíso se le encuentra en la literatura universal, en la *Iliada* de Homero, en Ovidio, en Plinio y en la *Biblia*. Asimismo, se encuentra en el *Talmud*, que desarrolla los primeros capítulos del *Génesis* explicando que los santos entraban a un jardín invisible en donde se unían con la divinidad.⁹ En el mito índico de Radha y Krishna es el éxtasis de amor en el jardín el que recupera al Dios perdido.¹⁰ También, en el libro -----*Zohar*, el libro de la luz o *Esplendor*, del siglo XII, que contiene comentarios bíblicos, la unidad de la reina y el rey (Adán y Eva) simboliza el momento en que el hombre entra en contacto con la divinidad, recobrando la unidad.¹¹ En la Biblia el Jardín del Edén es llamado: "El Jardín de Dios" (Ezequiel, 28:13). La literatura religiosa de todos los tiempos ha usado la imagen del jardín y la consabida unidad del hombre-mujer para indicar la recuperación de la divinidad perdida. Los nombres del primer par han variado, pero el símbolo sexual se ha mantenido constante. Técnicamente cuando la imagen del jardín edénico se presenta en la mente del hombre estamos frente a un arquetipo primordial de la mente que intenta curar una disociación síquica. De ahí que esta imagen "de conciliación" aparezca con frecuencia en todas partes del mundo.¹²

El jardín paradisiaco, en donde el hombre y la mujer se recrean en el amor, aparece frecuentemente en el arte y la literatura de la Edad Media y a comienzos

⁵ Mircea Eliade, *Myths Rites*, 2: 432; Eliade, *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*, trad. Philip Mairet (New York, Sheed & Ward: 1952) 16-17.

⁶ C. G. Jung, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, trad. por R. F. C. Hull (Princeton, N. J., Princeton University Press: 1969) 10-13.

⁷ Mircea Eliade, *Images and Symbols*, 16-17.

⁸ Eliade, *Myths, Rites*, 1:232-33.

⁹ Geoffrey Parrider, *Mysticism in the World's Religions* (Londres, Sheldon Press: 1976), p. 116.

¹⁰ Verónica Ions, *The World's Mythology*, int. por Jacquetta Hawkes (Londres, The Hamlyn Publishing Press: 1974) 89.

¹¹ *Mysticism*, 116-117.

¹² Marie-Louise von Franz, *Projection and Re-Collection in Jungian Psychology: Reflections of the Soul*, trad. por William H. Kennedy (La Salles, Illinois, Open Court Publishing Co.: 1980) 113. Asimismo, C. G. Jung, *Four Archetypes*, 10-12.

del Renacimiento. La imagen ha sido de gran importancia para el desarrollo artístico y espiritual de Europa, pues recupera el aspecto femenino en la mente del hombre y en la sociedad, en frente a un Cristianismo de moral cerrada. En el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (c. 1200), el joven poeta entra a un jardín, que carece de preocupaciones y que, por lo tanto, facilita el amor.¹³ El jardín se encuentra en la poesía amatoria de Dante, Petrarca y Boccaccio. En estos jardines las aguas son frescas y los árboles dan sombra. La naturaleza prepara un lugar íntimo en donde el cuerpo y la mente pueden recrearse en el amor, tal como al principio de los tiempos.¹⁴

En *La buena guarda* el mito del Paraíso aparece en el segundo acto, después que la devota monja, Clara, y su amante, Félix, han dejado el monasterio. El centro temático de la obra lo forma la leyenda medieval de la sacristana, o la leyenda de la monja que huye con su amante mientras la Virgen María toma su lugar en el monasterio.¹⁵ La joven monja ha sido conquistada por el empleado, no puede resistir "la tentación," y deja el monasterio con él. Inmediatamente, Lope, en vez de llevarlos al centro del mal, que es como debería suceder, ya que la monja acaba de romper sus votos religiosos, los conduce al jardín edénico en donde Clara y Félix, en completa armonía con la naturaleza, se declaran marido y mujer. El pasaje ocurre justo en la mitad de la obra. Tiene un tono suave, idílico y gentil como las descripciones de Theocrito, Virgilio y Oviedo. La escena ocurre al amanecer, momento propicio para el amor. Si bien en la literatura española, los poetas han sentido cierto recelo en usar el amanecer mitológico de la tradición grecolatina, no es éste el caso de *La buena guarda*. La aurora trae luz y reconciliación.¹⁶

En el prado en donde se recrean Félix y Clara, se encuentran flores y fuentes. La verdura (v. 1367) sugiere inocencia y nueva vida. Las "hermosas fuentes" (v. 1368), con su simbólica purificación y los ríos traen a la memoria la escena primal entre el hombre y la mujer. Para Félix la belleza de Clara supera la de las flores blancas y rojas (v. 1377), que el sol ilumina, aumentándola.

¹³ Paul F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance* (Cranbury, New Jersey, Associated University Press, Inc.: 1979) 12-29.

¹⁴ Sheila Moon, *A Magic Dwells* (Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press: 1970) 2-3.

¹⁵ La leyenda de la sacristana en la literatura universal ha sido estudiada extensamente por Robert Guette en *La légende de la sacristine* (Paris: Slatkine: 1981).

¹⁶ María Rosa Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España* (Barcelona, Editorial Ariel: 1975) "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española," pp. 118-164.

La armonía con el mundo animal completa el paraíso recobrado por los amantes.¹⁷ Las aves, símbolos del alma y de la espiritualidad, cantan a Clara dulces "motetes" (1386) y "la tortolilla" gime su "soledad" (v. 1396). La "presurosa gama," que busca a su esposo (v. 1393) colabora a crear el ambiente de inocencia en donde se mueven los amantes.¹⁸ Nótese, que en general en la literatura española, el ciervo aparece herido, siendo este el caso en San Juan de la Cruz, en Sor Juana Inés de la Cruz y, asimismo, en Jorge de Montemayor.¹⁹ No así en la épica Ramayana, en donde Maricha para capturar a Sita toma la forma de un espléndido ciervecillo, cuyos cuernos parecían "joyas" y cuyas orejas formaban dos flores azules.²⁰ En el paraíso de la tradición judeo-cristiana (Génesis, II 19), Dios ordena a Adán y a Eva poner los nombres a los animales, indicando con ésto, dominio sobre los mismos.

En la literatura española la naturaleza como trasfondo amoroso aparece en las arcadias pastoriles, que en forma más compleja trataban de recrear una edad primitiva y simple. En *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo, y la *Diana* de Jorge de Montemayor los pastores cantan sus amores al lado de estanques y arroyos, y en *La Galatea* de Cervantes, como así en *La Arcadia* de Lope, entre otras. Sin embargo, contrariamente a lo que ocurre en estas arcadias pastoriles, en *La buena guarda* el sentimiento amoroso ni se encuentra frustrado ni es nostálgico, pues los amantes están presentes, se encuentran solos, como se encontraron Adán y Eva, el amor es correspondido y se unen en consumado matrimonio. Si bien, claro está, en *La buena guarda*, como en las arcadias renacentistas, hay un deseo de idealizar la belleza del prado para que éste refleje la belleza interior de los personajes. Como en la *Egloga primera* de Garcilaso, Lope relaciona el estado armónico de la naturaleza que rodea a los amantes en *La buena guarda* con el estado emocional de los mismos. David Gerlitz ha notado que, en general, Lope une el simbolismo de sus escenas con una serie de imágenes concretas, siendo ésto clave en la elaboración de sus comedias.²¹

Momentos después, con la mención de Dafne y de Jacinto, (v. 1383), y la comparación de éstos con la belleza de Clara, Lope saca a los amantes del dominio de la realidad para llevarlos al plano mitológico, y preparar, en esta forma, la unión matrimonial de ambos. Los amantes se encuentran solos.

¹⁷ Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter Between Contemporary Faith and Archaic Realities*, trad. por Philip Mairet (New York, Harper & Row: 1967). Según Eliade el primer síntoma de la recuperación del Paraíso es la recuperación del dominio sobre los animales. En el Génesis, II, 19, Dios ordenó a Adán y a Eva dar nombre a los animales, o lo que significaba dominarlos, pp. 67-68.

¹⁸ Ad De Vries, *Dictionary of Symbols* (Amsterdam, North Holland Publishing Co.: 1976).

¹⁹ Lida de Malkiel, *La tradición clásica*, pp. 68-73.

²⁰ Trilok Chandra Majupuria, *Sacred and Symbolic Animals of Nepal* (Kathmandu, Nepal, Sahayogi Prakashans Tripureswar: 1977) pp. 124-25.

²¹ David M. Gerlitz, *La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega* (Valencia, Albatros: 1980) 67-87.

Lope ha hecho desaparecer de la escena aún al sacristán del monasterio, Carrizo, que había acompañado a Clara y a Félix en la huida del monasterio y, que más adelante, acompañará en todo momento a Félix hasta el final de la pieza. De ésta forma ha creado una mayor intimidad. El simbolismo del árbol aparece también en la escena. Félix le dice a Clara:

Mira cuán enredados
están aquestos chopos destas vides,
y que como casados
se enredan en los árboles de Alcides.
(vv.1397-1400)

"Las vides," Dafne, se encuentran "como casados" con los laureles. La imagen del árbol es típica de los jardines amatorios, ya que crea permanencia en contraposición con la vegetación efímera. En el jardín de la Biblia, en un árbol se encontraba el secreto del "bien y el del mal," que ocasionó "el pecado" y la pérdida de la unidad original. Este no es el caso, sin embargo, en *La buena guarda*, ya que "los chopos" están "como casados," con los laureles, de esta forma perpetuando el amor en la imagen. La imagen del árbol jugaba, asimismo, una parte importante en el culto Isis-Osiris. Los dioses héroes son incorporados a los árboles, como Adonis al arrayán y Attis al pino.²²

Rodeados de una naturaleza apacible, Félix y Clara se declaran marido y mujer (vv. 1426-1427). Esta es claramente una unión transcendental. Esta escena de *La buena guarda*, se une a la historia religiosa de la humanidad y al mito universal del Paraíso. Lope convierte esta escena en mítica, no tan solo con las imágenes y el matrimonio, sino que al sacar a los amantes del tiempo real, convierte el tiempo en donde éstos se mueven en *in illo tempore*, o tiempo religioso. De esta manera, une la escena al arquetipo primordial de la humanidad, con la acompañada recuperación de la divinidad.²³

Félix trae a su memoria los amores de Angélica y Medoro, y la mención del anillo de Angélica completa el simbolismo de unidad (vv. 1407-1408 y 1412). Félix experimenta una felicidad sin tiempo y medida y así lo declara. "No pienso que del uno al otro polo hay hombre tan dichoso" (vv 1424-1425). La escena idílica termina cuando Félix reposa en el regazo de Clara.

Lope profundo conocedor de la mitología tuvo conciencia de lo que escribía y del simbolismo del episodio. Solamente una lectura rápida de la pieza hace pensar que esta escena conduce al pecado. Aún más, en la época de Lope la censura probablemente interpretaría este pasaje como "pecaminoso."

²² De Vries, *Dictionary of Symbols*.

²³ Eliade, *Myths, Rites* 1:30-35.

Lope corrigió el manuscrito antes de la primera impresión de 1621,²⁴ y cambió el monasterio por una casa de señoritas casaderas, en esta forma suavizando el rompimiento de los votos por parte de Clara. Sin embargo, a la escena que estudio la dejó tal cual. Probablemente pensaría que sería interpretada como pecaminosa, como fue interpretada, ya que los amantes celebran un matrimonio privado en contra de los decretos del Concilio de Trento.²⁵ Sin embargo, al sacarlos de la realidad diaria, los hace partícipes de una realidad superior y universal.

Clara en los versos 1410-1414 recuerda "al juez supremo," pero es una preocupación que pasa inmediatamente, sin ningún remordimiento, pues Félix guardará los gozos en su "pecho" (v. 1422). Más adelante, Félix menciona "¡Qué no se vuelva loco/quien goza un bien que tanto mal le cuesta!" (vv. 1431-1432). Estos versos parecerían indicar que hay un cierto escrúpulo. Pero si comparamos esta escena amorosa con otra escena de amor humano en la pieza (vv. 2290-2401) nos damos cuenta que ambas tienen un carácter completamente diferente. La segunda escena de amor ocurre después que Félix ha abandonado a Clara. Esta se encuentra a las orillas del río Tajo y observa a unas "damas y galanes," que, acompañados por unos músicos, planean merendar y gozar del momento. Los músicos cantan una "seguidilla" con vocablos de doble sentido como, "arena en los dedos/me hace cosquillas" (vv. 2291-2292) y, maliciosamente, mencionan los tres picos del bonete episcopal en conexión con una de las damas (vv. 2302-2305). Las mujeres y los hombres se desnudan, y una de las damas le dice a un galán "¿Huélgaste de ver nadar.?" y ésta le contesta, "¿Eso dudas?" Otra dama explica, "Pues allí podréis pasar la merienda" (vv. 2313-2315). Uno de los galanes continúa: "Mil primores, dulce prenda,/ haré en el agua por ti" (vv. 2316-2317). En la escena del jardín del Edén, el agua de las fuentes había servido para crear el ambiente de plenitud en el que se movían los amantes, mientras que aquí contribuye a la carnalidad.

Momentos más tarde aparecen unos gentilhombres, quienes se desnudan también con el objeto de tentar a Clara (vv. 2327-2360). El vocabulario de los gentilhombres carece de delicadeza. Uno de ellos le dice al otro refiriéndose a Clara: "¡Lindo brazo!" y el otro le responde: "¡Y qué rollizo!" (v. 2339), y luego, con obvio sentido sexual, continúa, "Daréle para corales si a los labios

²⁴ *La buena guarda* fue impresa dos veces en 1621, la primera por Fernando Correa Montenegro en Madrid y la segunda por la Viuda de Alonso Martín, también en Madrid. Ambas impresiones tienen las mismas correcciones, con pequeñas variantes, que he podido ver en una copia del manuscrito autógrafo (Cortesía del servicio de *Interlibrary Loan* de la Universidad de Virginia, 1987).

²⁵ El Concilio de Trento declaró en 1563 inválidos los matrimonios clandestinos. Para que un matrimonio fuera válido tenían que estar presentes un sacerdote y dos testigos. *New Catholic Encyclopedia* (Washington, D. C., The Catholic University of America: 1967).

me los trueca" (vv. 2342-2343), y uno de ellos le dice a Clara, "Oiga, no sea tan seca" (v. 2344). Clara cree reconocer que lo que está sucediendo es invención "del demonio" (vv. 2306-2307). Las flores, la naturaleza apacible y los animales de la escena paradisíaca han desaparecido. Esta vez la música ligera, los diálogos de rápido movimiento, así como las palabras picantes crean un movimiento intoxicador. Clara sufre y tiene expresiones de dolor. Es el demonio que la quiere conducir "al mundo" con sus placeres, y está dispuesta a cerrar los ojos a tal tentación (vv. 236-2363).

Si bien es cierto que en la antigüedad pagana los amores orgiásticos, como los de los bañistas del río en *La buena guarda*, conducían, asimismo, a la divinidad, no creo que este sea el caso, ni fuera la intención de Lope. Pues esta segunda escena amorosa tiene un marcado sentido cristiano y de pecado debido a las oraciones de Clara y a una intensa culpabilidad de la cual no parecería poderse librar. Clara con tristeza dice: "Dejad las cosas, mis ojos/del mundo" (vv. 2374-75). La escena del retorno al Edén es simbólica y mitológica, pero esta segunda escena no lo es. Si Lope hubiera deseado crear el simbolismo divino de los ritos dionisiacos, lo hubiera podido hacer llevándonos a una situación en donde el culto fálico fuera símbolo de fertilidad y vidas, pero no lo hizo.²⁶

En cuanto a la imagen del Paraíso como recurrente en la mente de los hombres y que sirve para curar una disociación síquica, diré que probablemente éste fue el caso de Lope, quién durante su vida fue movido continuamente por objetos externos, y éstos ocasionaban en él estas disociaciones.²⁷ En *La buena guarda* la producción de la imagen con el símbolo mitológico, indica que Lope había superado su disociación y que la mente había llegado a una nueva síntesis de la personalidad y a una unión de los opuestos.²⁸ Según Eliade la nostalgia del Paraíso coincide con la confluencia de los opuestos, pues en el estado primario, el hombre vivía en armonía con su otra parte y este es el deseo de todo hombre, llegar a la unidad nuevamente. Por lo tanto, Lope con la producción de esta imagen, produjo en sí un *hieros gamos*, o un matrimonio con su "anima," o su parte femenina.²⁹ Con este mito, Lope expresó no tan solo lo que ocurría en su interioridad, sino una realidad simbólica absoluta, de

²⁶ Erich Neumann, *The Origins and History of Consciousness*, intr. por C. G. Jung (Princeton, N. J., Princeton University Press, 1970) 60-61. Jack Lindsay, *The Ancient World: Manners and Morals* (Londres, Weidenfeld & Nicolson: 1968) 173.

²⁷ C. G. Jung and C. Kérenyi, *Essays on a Science of Mythology* (New York, Harper & Row: 1963) 81-82.

²⁸ Eliade, *Myths, Rites* 2: 439-40.

²⁹ Neumann, *Origins and History*, p. 414-415; Jung and Kerényi, *Essays on Science* 173.

ahí, asimismo, su carácter religioso.³⁰ Joseph Campbell, en *The Hero With Thousand Faces*, es de opinión que la aventura final del héroe, en su crecimiento espiritual, es el encuentro con la mujer, o la "Godess of the World," y es representado con un símbolo que muestra su unión con ella.³¹ Sin embargo, no es necesario para que se produzca el símbolo del *hierogamos* que sea una "aventura final" del héroe, como sugiere Campbell, pues la mente produce estas imágenes a medida que la personalidad adquiere mayor síntesis, y la puede producir numerosas veces. Podemos afirmar, asimismo, que esta imagen de *La buena guarda* es una imagen andrógena, ya que envuelve no tan solo una unidad sexual, sino la perfección del estado primordial.³²

Por lo tanto diremos que tanto los críticos, así como los contemporáneos de Lope, han pasado por alto el profundo simbolismo de la escena paradisiaca. Lázaro Carreter y Menéndez y Pelayo han considerado ambas escenas amorosas como antireligiosas, y que muestran, la primera: la caída en pecado de la monja y la segunda: el vencimiento por parte de Clara de una tentación carnal, que los bañistas en el río le estaban ocasionando, cuando en realidad, no es así. En resumen diré que, con toda probabilidad, Lope de Vega escribió este episodio teniendo como base una experiencia personal y que transformó esta experiencia en el pasaje más bello de la pieza.

³⁰ Haskell M. Block, "The Myth of the Artist," en *Literary Criticism and Myth*, ed. Joseph P. Strelka, (University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press: 1980) 6-21. Eliade, *Myths, Rites*, 1:30-35, Para Eliade la diferencia entre el tiempo profano y el sagrado es que el tiempo primordial se convierte en religioso cuando se lo hace presente con una nueva evocación.

³¹ Joseph Campbell, *The Hero With Thousand Faces* (Princeton, N. J., Princeton University Press: 1968) 109-11.

³² Eliade, *Myths, Dreams*, 174-175.