

**Le *locus horridus* en Espagne et en Italie :
les lieux effroyables dans les textes et les images (XV^e-XVII^e siècles)**

**La serpiente escondida en la hierba: ¿una incrustación del
locus horridus?**

Sandra CONTAMINA
Université d'Angers, 3L.AM

Résumé

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier le motif topique du serpent caché dans l'herbe en tant que possible expression synthétique du *locus horridus*, qui peut émerger sous une forme condensée et fugace dans un cadre bucolique, comme un instantané poétique. Ainsi, nous étudions à travers divers textes de Góngora, Tirso, Calderón... comment le *Latet anguis in herba virgilien* est devenu la matrice poétique du motif dans la littérature du Siècle d'or, en mettant en évidence quatre types d'adaptations : littérale, allégorique, par effet d'inversion, et par effet de combinaison.

Resumen

En este trabajo se propone investigar el motivo tópico de la serpiente escondida en la hierba como posible expresión sintética del locus horridus, que pueda surgir de forma condensada y fugaz en un entorno bucólico, como una instantánea poética. Así, estudiamos a través de diversos textos de Góngora, Tirso, Calderón... cómo el Latet anguis in herba virgiliano se convirtió en la matriz poética del motivo en la literatura del Siglo de Oro, recalcando cuatro tipos de adaptaciones: literal, alegórica, por efecto de inversión, y por efecto de combinación.

Es un hecho conocidísimo: los infiernos están repletos de serpientes. Y es otro hecho conocido que la serpiente asoma alguna vez en entornos idílicos, como amenaza de un peligro mortal o de alcance más simbólico. Me gustaría intentar aproximar estas dos evidencias para evaluar el grado de dependencia que existe entre el *locus horridus* y el *locus amoenus*, a través del motivo de la serpiente¹ escondida en la hierba, y, por ende, determinar la naturaleza de éste en relación con ambos *topoi*.

Como lo recuerda María Rosa Lida de Malkiel, la serpiente oculta en la hierba es una imagen “repetidísima entre los poetas del siglo XVII”². El origen latino del motivo se halla en la tercera Égloga de las *Bucólicas* virgilianas, precisamente el verso 93:

*Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.*

Así, aun cuando existen muchas posibilidades de que Virgilio no inventase la imagen, por lo menos su *Latet anguis in herba* se convirtió en la matriz poética del motivo en la literatura del Siglo de Oro. Desde entonces la serpiente pasó a ser una representación simbólica de las trampas urdidas por Amor.

Dicha visión desencarnada le resta mucha potencialidad trágica a la presencia de la serpiente, animal mortífero cuya mordedura letal se evoca en varios relatos mitológicos. Entre ellos, recordemos cómo una serpiente, invisible en las hierbas, provocó la muerte de Eurídice. Las dos principales fuentes latinas que transmiten el mito de Orfeo y Eurídice son las *Geórgicas* de Virgilio:

*Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
Immanem ante pedes hydrum moritura puella
Servantem ripas alta non vidit in herba*³.

Y, claro, las *Metamorfosis* de Ovidio:

*Nam nupta per herbas
Dum nova naiadum turba comitata vagatur,
Occidit in talum serpentis dente recepto*⁴.

Una diferencia fundamental entre las evocaciones citadas del mito de Eurídice y la ocurrencia virgiliana del *Latet anguis in herba* es el protagonismo que se le otorga a la serpiente: mientras el verbo latino *lateo*, *latere* implica que la serpiente sea a la vez sujeto y agente de la acción (lo que podría inducir una voluntad propia del animal), los otros dos textos, al evocar la serpiente, se contentan con hacer del animal el medio de la muerte. Así, en el texto de las *Geórgicas* se justifica su presencia porque la huida desesperada de Eurídice impidió que vease al hidró (“*hydrum [...] non vidit*”) que

¹ En nuestro estudio del motivo tópico, no distinguimos semánticamente entre los términos “serpiente”, “sierpe” y “áspid”.

² Lo comenta ella en una extensa nota a pie de página en su estudio *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, a propósito de los versos “Oh duras prendas, bien que dulces quando / su acíbar escondía entre flores” del soneto XVI de Francisco Trillo y Figueroa comenta en una extensa nota : “Está implícito en esta imagen, muy grata a Trillo y Figueroa, otro recuerdo virgiliano, la serpiente oculta en la hierba - *Latet anguis in herba* - de la *Égloga III*, 93. María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, LondRES, Tamesis books, 1974, p. 46.

³ VIRGILIO, *Geórgicas*, IV, v. 457-459.

⁴ OVIDIO, *Metamorfosis*, libro X décimo (Orfeo y Eurídice), v. 8-10.

estaba observando las orillas (“*servantem ripas*”); el contexto del texto ovidiano es al respecto muy escueto ya que sólo se mencionan las hierbas por las que vagan las náyades, y el diente que recibe en el tobillo parece ser totalmente fortuito. Además, los epítetos usados recalcan la naturaleza terrorífica de la serpiente: *frigidus*, que significa “frío”, remite a lo que provoca una sensación de hielo, por efecto del pavor, o de la muerte; *immanem* significa “monstruoso”, “cruel”, “salvaje”⁵. En el mito grecolatino, al cabo de una serie de accidentes (Aristeo persigue a Eurídice; Eurídice no ve la serpiente; Eurídice está destinada a morir; la serpiente muerde a Eurídice), la culpa de la muerte de Eurídice es de nadie y de todos: la muerte es obra del *fatum* y no es posible apuntar alguna maldad intrínseca del animal⁶.

Ernst Robert Curtius⁷ fue el primero en definir el *locus amoenus* como esquema arquetípico, fundándose en el uso recurrente del adjetivo por Virgilio en su *Eneida*: tras señalar que los orígenes del paisaje ideal se hallan en el ideal homérico de “la naturaleza [que] participa de lo divino”⁸, recuerda los versos con que se evoca la llegada de Eneas a los Campos Elíseos, durante su viaje al Infierno:

*Devenere locos laetos et amoena virecta
fortunatorum nemorum sedesque beatas*⁹.

Tras estas aclaraciones sobre la historia de los étimos poéticos del motivo, aún cabe precisar dos elementos trascendentes para apreciar su evolución hasta sus modalidades renacentistas.

Destaquemos primero la fuerza asimiladora de la ideología cristiana, que influyó en el significado de los tópicos antiguos para ampliarlo o especializarlo. Curtius apunta que en la *Eneida* Virgilio aplica constantemente la voz “*amoenus*” a la naturaleza hermosa y placentera¹⁰. Así que, transponiéndola luego, “los poetas cristianos aplicaron al paraíso la descripción virgiliana de los Campos Elíseos”¹¹.

Asimismo, cambian los significados de la figura de la serpiente: como lo afirma Claude-Gilbert Dubois en la frase liminal de su estudio, “*le serpent est un animal dont le symbolisme recouvre, dans des directions opposées, jusqu’aux limites extrêmes de son réseau de sens*”¹². Conserva gran parte de su ambivalencia semántica aún en la Edad Media, tal como se puede notar en los bestiarios, que recogen la tradición del simbolismo antiguo a través del *Fisiólogo* atribuido a San Epifanio en el que cuatro capítulos (del XIII al XVI) vienen dedicados a la serpiente en sus diversos aspectos¹³.

⁵ Charles BATTEUX, *Principes de la littérature*, tome 5, Paris, chez Desaint et Saillant, 1775, p. 34.

⁶ María JOSÉ ECHARTE COSSÍO, “Orfeo y Eurídice (Geórgicas IV): un prólogo para la Eneida”, *Publicaciones Didácticas*, nº 73, agosto 2016.

⁷ Ernst Robert CURTIUS, *Literatura Europea y edad media latina*, 2 t., México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

⁸ *Ibid.*, p. 265 y sq.

⁹ VIRGILIO, *Eneida*, canto VI, v. 638-639.

¹⁰ CURTIUS, *op. cit.*, p. 276.

¹¹ *Ibid.*, p. 285.

¹² Claude-Gilbert DUBOIS, « Le Serpent biblique : modes d’emploi ou ‘quand la Bête fait l’Ange’ », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 33, nº 1, 2014, p. 13.

¹³ Vicenta BLAY MANZANERA, “Más datos sobre la metáfora de la serpiente-*cupiditas* en ‘*Celestina*’”, *Celestinesca*, vol. 20, nº 1/2, 1996, p. 129-54. Véase también los trabajos de Jean TRINQUIER para el período de la Antigüedad. Por ejemplo: “La fabrique du serpent draco: quelques serpents mythiques chez les poètes latins”, *Pallas*, nº. 78, 2008, p. 221-55.

Las figuras de serpientes polisémicas que aparecen en la Biblia, participan de la construcción de nuevos motivos arquetípicos que se convierten en encarnaciones de valores claramente negativos: la serpiente que tenta a Eva en el Jardín del Edén está calificada de astuta¹⁴, y mediante desplazamientos sucesivos, superponiéndose los distintos matices contextualizados¹⁵, se pasa de la astucia a la mentira, al engaño, a la malicia... de tal modo que la serpiente se “maquiaveliza” hasta volverse un motivo tópico de lo diabólico, “la encarnación genérica del mal, de las impurezas y de todos los vicios”¹⁶: “*Le Serpent se machiavélise*”. *On voit alors poindre derrière le Serpent l’image du ‘Malin’*”¹⁷. Una visión alegórico-moral que difundirían a continuación los Padres de la Iglesia.

La relación de la serpiente y del infierno no se da desde los orígenes por evidente y sería más bien el fruto de una evolución histórica. Sin duda se debe reconocer el mérito en gran parte de Dante para asociar en el imaginario europeo ambas visiones al poblar parte de los reinos ultramundanos de serpientes en *La Divina comedia*, cuando dedica los *cantos XXIV y XXV del Infierno* a la fosa de los ladrones atormentados por serpientes. Se sabe que las principales fuentes de inspiración eran dos relaciones de viajes al inframundo, la *Eneida* y *El Apocalipsis* de Pablo de Tarso, conocido también como *Visión de Pablo*, texto apócrifo del Nuevo Testamento muy difundido en la Edad Media. El modelo arquetípico del *locus horribilis* lo encontramos en las descripciones virgilianas del descenso a los infiernos de Eneas, pero aquella visión de mundos infernales habitados por serpientes parece ser invención del mismo Dante, a quien influyó eso sí la literatura apocalíptica.

Cabe subrayar otro elemento importante, con la existencia de una cronología en la construcción de ambos lugares, el idílico y el horrible. Tanto el paisaje ideal como el terrorífico están presentes en la poesía latina, y del mismo modo vienen actualizados de modo sincrónico e independiente en la literatura renacentista y barroca. Sin embargo, el *locus horridus* parece ser una inversión bastante sistemática de los elementos constitutivos del *locus amoenus*¹⁸, y como tal instalado en una posterioridad; e insisto en la lógica como degradante de este proceso de inversión, desde lo ideal hasta lo infernal.

Por fin, y esto sería a la vez una consecuencia y un compendio de lo dicho anteriormente: los elementos históricos mentados interfieren con el motivo antiguo de “la serpiente oculta en la hierba”, combinándose muchas veces, para finalmente renovar dicho motivo cuyo significado se elabora –y será mi hipótesis– sobre una relación triangular *serpiente / locus terribilis / locus amoenus*. A partir del momento en que se define el *locus horridus* o *terribilis* como el reverso del *locus amoenus*, y que la serpiente integra exclusivamente valores morales negativos, ¿cómo interpretar y definir la incursión de la serpiente dentro del lugar idílico?

¹⁴ “*Sed et serpens erat callidior cunctis animantibus terrae quae fecerat Dominus Deus*”, Génesis 3.1.

¹⁵ “Es temida por su astucia (Génesis 3.1) y por su veneno (Salmos 140.4) y como símbolo de falsedad (Génesis 48.17), maledicencia y difamación (Salmos 140.4), pero también caracterizada por su sagacidad (Mateo 10.16).” Juan Manuel ESCUDERO, “El motivo de la serpiente en los autos sacramentales de Calderón. Notas para un bestiario fantástico”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 29, nº. 1, 2004, p. 129.

¹⁶ Vicenta BLAY MANZANERA, *op.cit.*, p. 130.

¹⁷ Claude-Gilbert DUBOIS, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸ Hervé BRUNON, “Locus secretus”: topique et topophilie. *Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura* [Actes du colloque international organisé par la Fondazione Benetton Studi Ricerche, Arquà-Tréviso (Italie), 4-5 février 2005], sous la direction de Domenico LUCIANI et Monique MOSSER, Tréviso, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, coll. “Memorie”, 2009, p. 5-6.

A modo de intento de respuesta, me valdré de unas variantes poéticas del motivo del *Latet anguis in herba* ubicadas en textos que abarcan diacrónicamente todo el periodo del siglo de Oro.

A/ En primer lugar podemos enfocar las adaptaciones literales del motivo (si bien en realidad “literales” lo son todas las citas, ya que la fidelidad a la letra constituye un requisito previo para la transmisión del motivo tópico que ha de quedar reconocible). La referencia explícita a la muerte de Eurídice favorece este proceso casi citativo en la *Égloga* tercera de Garcilaso (v. 129-132), donde la ninfa Filódoce está tejiendo el tapiz de aquel momento:

Estaba figurada la hermosa
Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponzoñosa,
entre la hierba y flores escondida¹⁹.

A pesar de un contexto de índole alegórica, bien se reconoce el mismo proceso citativo en el sexto capítulo del *Viaje del Parnaso de Cervantes* (v. 223-225), en estos versos en que el uso del verbo “ver” aproxima más bien el motivo a su étimo virgiliano de las *Geórgicas*:

Y ella, cual ciega del mejor sentido,
No ve que, entre las flores de aquel gusto
el áspid ponzoñoso está escondido²⁰.

B/ Otro tipo de adaptación textual del *Latet anguis in herba* sería alegórico, basado en el principio de proyección analógica. El primer paso en la vía analógica se da con la comparación. Encontramos ejemplos en Dante, en estos versos de la *Divina Comedia (Inferno, VII, v. 82-84)*:

*Perchè una gente impera, e l'altra l'angue,
seguendo lo giudicio di costei,
che è occulto come in erba l'angue*²¹.

Los designios de la fortuna quedan tan inescrutables que hace falta andar con cautela; el adjetivo “oculto” parece apelar aquí la figura de la serpiente, sin más connotaciones negativas.

Y en un soneto de Petrarca (v. 5-8), encontramos otro símil, modulado, donde el prado que hace de elemento comparante convoca a su vez el étimo virgiliano de la serpiente escondida en la hierba:

Questa vita terrena è quasi un prato,
che l' serpente tra' fiori et l'erba giace²².

¹⁹ GARCILASO DE LA VEGA, *Obras*, Tomás NAVARRO (ed.), Madrid, Espasa-Calpe “Clásicos Castellanos”, 1935, p. 128.

²⁰ Miguel de CERVANTES, *Obra completa: Viaje del Parnaso*, F. SEVILLA ARROYO y A. REY HAZAS (eds.), Madrid, Alianza Editorial con la colaboración del Centro de Estudios Cervantinos, 1997, p. 125. “Ella” designa “la altiva Vanagloria”.

²¹ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Gregorio DI SIENA (ed.), Nápoles, Perrotti, 1870, p. 119.

²² Francesco PETRARCA, *Le rime di Francesco Petrarca* (sonetto LXVII), vol. 1, Padua, coi tipi della Minerva, 1837, p. 323.

El proceso analógico lleva al motivo hacia tres campos semiológicos que son la palabra engañosa, los peligros del amor y la encarnación demoníaca.

1) En *Los embustes de Celauro*, una comedia de Lope, el personaje de Lupercio así reprende a su esposa Fulgencia, pensando que ésta le ha sido infiel (acto II, 859-860):

Calla, sierpe venenosa
que entre la hierba se halla²³.

Y Mira de Amescua, en otra comedia titulada *El ejemplo mayor de la desdicha*, pone en boca de Belisario estas palabras, dirigidas al Emperador (III, v. 2610-2617):

Cruel sois haciendo bien,
avaro en el beneficio,
tirano dando la vida;
engañoso es vuestro estilo.
¿Qué más hiciera algún áspid
entre acantos y narcisos,
una sirena cantando
y llorando un cocodrilo?²⁴

Ilustra así el “estilo engañoso” del Emperador con la serpiente oculta, encareciendo el motivo con las figuras de la sirena que canta y el cocodrilo que llora; es de notar de paso que con esa variante no se asigna el tema de la palabra engañosa al sexo femenino.

2) En cuanto a los peligros del amor, son numerosos los ejemplos, y entre éstos numerosos son los que hallamos en la poesía de Góngora. Es sin duda el significado metafórico que más fácilmente se vincula con el *locus amoenus*; dicho vínculo se elabora claramente según el principio de la inserción del motivo de la serpiente en el tópico del *locus amoenus*.

Los peligros del amor son múltiples, pero con la serpiente se alude a menudo de manera metafórica a los celos, como lo vemos en el soneto 48 de Góngora²⁵ (titulado precisamente “*A los celos*”):

¡Oh niebla del estado más sereno...!
...
¡Oh ponzoñosa víbora escondida
de verde prado en oloroso seno!
...
furia infernal, serpiente mal nacida²⁶.

²³ LOPE DE VEGA, *Los embustes de Celauro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir de: *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614 [en Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)].

²⁴ Antonio MIRA DE AMESCUA, *El ejemplo mayor de la desdicha*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir del manuscrito autógrafa de la obra. Ms. R-112 de la Biblioteca Nacional (España).

²⁵ Serpientes escondidas hay en otros sonetos gongorinos: “de su veneno armado, cual entre flor y flor sierpe escondida entre la hierba se dilata con regalado son, con paso lento... guirnalda vil de estéril hierba” (soneto 33); “entre las violetas fue herido de el áspid ... no entre las flores ... áspid duerma breve el ocio” (soneto 38).

²⁶ Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, *Sonetos*, Ramón GARCÍA GONZÁLEZ (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

Algo parecido encontramos en las *Fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón con este símil explícito (III, v. 195-200):

Pisa, pisa con tiento las flores,
quedito, pasito, amor, que no sabes
en cual dellas se escondan los celos,
y puesto que son de tus flores el áspid
No, no los despiertes;
duerman y callen²⁷.

Y en una comedia suya, titulada *Las firmezas de Isabela* (I, v. 99-105), aparece la imagen del áspid, combinada con la del gusano, como representación de la conciencia presa de los remordimientos del enamorado Marcelo, quien se aflija por atormentar a Violante:

de púrpura y de nieve
flores el áspid breve
le arman pabellones en el prado:
yo en los gustos me aflijo
de ser huésped prolijo;
y esto me roe y muerde,
en la gran sala y en el jardín verde²⁸.

3) Por lo que atañe a la analogía sistemática que se ejerce para trasponer al plano religioso el mito de Orfeo y Eurídice y el motivo pagano del *Latet anguis in herba*, abundan ejemplos en los autos sacramentales de Calderón²⁹. Primero porque el argumento de uno de ellos, entre los más conocidos, *El divino Orfeo*, se centra en el episodio de la muerte de Eurídice, repitiendo una y otra vez el mismo motivo de la serpiente escondida (v. 275-278):

Áspid me llaman y pues
hay flores, plantas y frutas
y en frutas, plantas y flores
dicen que el áspid se oculta³⁰.

En este auto elaborado como una alegoría de la Redención, la repetición del motivo tiene una doble finalidad, patética (o sea emocional y dramática) y didáctica. Orfeo se

²⁷ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Publicación original: Madrid, Por Francisco Sanz, 1683. Ubicación de originales: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO). Autorizada por Evangelina Rodríguez Cuadros.

²⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Las firmezas de Isabela*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir del Manuscrito Chacón: Obras, vol. III, Biblioteca Nacional (España), Res. 46, p. 1-120. Edición facsímil: Málaga, Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols. (Biblioteca de los Clásicos).

²⁹ Ignacio ARELLANO, *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger / Universidad de Pamplona, 2000, p. 33. También: Juan Manuel ESCUDERO, "El motivo de la serpiente en los autos sacramentales de Calderón. Notas para un bestiario fantástico", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 29, nº 1, 2004, p. 132.

³⁰ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El divino Orfeo* (versión de 1663), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edición digital a partir de la edición de E. DUARTE, Pamplona, Universidad de Navarra, Kassel, Reichenberger, 1999.

desposa con la Naturaleza Humana (la ninfa Eurídice); El Príncipe de las Tinieblas (Aristeo) y la Envidia (en forma de serpiente) convencen a la Naturaleza de que coma la manzana prohibida; Orfeo consigue finalmente rescatarla con su arpa. En este fragmento, es interesante notar como la enumeración ternaria reiterada logra despertar por efecto cumulativo la memoria dominante de la tradición en la letra, así como el verbo “decir”, en 3^{ra} persona, que señala aquella presencia auctorial.

No es ésta la única obra en que el dramaturgo atiende a la figura de la serpiente oculta; le resulta muy familiar el motivo a Calderón que vuelve a usarlo, siempre en una perspectiva alegórico-moral en otros autos sacramentales. En *La siembra del Señor* (v. 982-983):

Pero si tú, Culpa, eres
de aquestas flores el áspid...³¹

En *El verdadero dios Pan* (v. 1254):

Quiero ver si otra vez venzo
como áspid entre flores escondido...³²

En *El pastor Fido* (v. 1089-1094):

Oh Humana Naturaleza,
que sepas que en tu vergel
anda escondido en sus flores
tan astuto áspid infiel,
que es su voz lisonja antes,
pero tósigo después³³.

Para proporcionar otra perspectiva algo distinta en el manejo del pensamiento analógico, cabe aludir a Fray Luis de León, que parece, a la inversa de Calderón, partir del pensamiento cristiano para volver a los textos antiguos. En la oda IX, titulada “Las serenas”, y cuyo destinatario poético es Cherinto, el poeta combina y refunde una serie de lugares comunes procedentes de la tradición clásica y de la tradición bíblica, elaborando una “imitación compuesta” según la expresión de Fernando Lázaro Carreter³⁴. El propósito es moralizante y aleccionador, y el destinatario es en realidad universal: se exhorta a cualquier hombre a actuar con prudencia para resistir la tentación de las brillantes apariencias. En la tercera lira (v. 11-15), irrumpe el motivo de la serpiente escondida, con un imperativo negativo (“Retira el pie”), que concuerda con el tono admonitorio del conjunto:

Retira el pie, que asconde
sierpe mortal el prado, aunque, florido,

³¹ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La siembra del Señor (Los obreros del Señor)*, Mariela INSÚA y Carlos MATA INDURÁIN (eds.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2013.

³² Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El verdadero Dios Pan*, texto crítico preparado por F. ANTONUCCI procedente de la edición CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El verdadero Dios Pan*, Fausta ANTONUCCI (ed.), Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2005.

³³ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El pastor Fido, Colección de autos sacramentales completos*, Fernando PLATA PARGA (ed.), v. 40, Ignacio ARELLANO (dir.), Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, 2003.

³⁴ Aparece en el título de un estudio suyo: Fernando LÁZARO CARRETER, “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial”, *Anuario de estudios filológicos*, nº 2, 1979, p. 89-119.

los ojos roba; adonde
florece más, metido
el engañoso lazo está escondido³⁵.

En otra oda, “*De la Magdalena*”, se encuentra un verso similar: “*Recoge, Elisa, el pie que vuela el día*”. Prueba ello que Luis de León hizo suyo el *Latet anguis in herba* para guardar tan sólo su potencial contenido moral: les recomienda tanto a Elisa como a Cherinto que huyan ante los peligros de la sensualidad, encarnada por el prado florido donde los ojos, atraídos por las flores, no ven la serpiente.

C/ Después de las adaptaciones literales y alegóricas del motivo, quedan por evocar tipos de adaptación más complejos en su elaboración, y a riesgo de simplificar distinguiré tan sólo dos: por efecto de inversión, y por efecto de combinación.

1) En su estudio sobre Garcilaso y la melancolía, Christine Orobitg señala a propósito de los versos ya citados de la tercera Égloga que la armonía del *locus amoenus* está pervertida por la presencia mortífera de la serpiente escondida en la hierba³⁶. Afirma en otro estudio, todavía a propósito de la tercera Égloga que el alejamiento de Filis “provoca una degradación del paisaje que se transforma en *locus horridus*”³⁷. La idea del paisaje como espacio afectivo en el cual el amante transfiere, proyecta su deseo amoroso se encuentra ya en la poesía latina. Tanto el *locus amoenus* como el *locus horridus* se originan sin duda en la inmersión física del placer y del pavor.

Hervé Brunon consagra un artículo a la invención del *locus secretus* por Petrarca, aseverando que el antagonismo entre aquellos dos lugares arquetípicos le proporciona al poeta una técnica narrativa mediante la cual el *locus amoenus* adquiere tonalidades elegíacas, mientras se atenúa el carácter horroroso de los parajes solitarios: “*On pourrait parler chez Pétrarque d’un processus d’esthétisation du sauvage*”³⁸. No tenemos ese tipo de matiz y ese efecto de suavización en nuestros ejemplos, muy al contrario: cuanto más importante es la distancia que se instala entre ambos *loci*, mayor es el efecto sorpresa. Pero mantengamos presente la idea de recurso dramático: en la relación de interdependencia que mantienen *locus amoenus* y *locus horridus*, el *Latet anguis in herba* funciona como motivo central, que gira constantemente sobre su eje para mantener viva la tensión de la intranquilidad.

La serpiente escondida en la hierba está invisible, y por ende queda presente en la imaginación de forma permanente. Sea mero presagio o mordedura letal, se impone la sensación de peligro. En cualquier parte donde crece la hierba, hay una serpiente que acecha; en cualquier actualización del *locus amoenus* hay una matriz destructora que incumbe al *locus horridus*. El mismo motivo del *Latet anguis in herba* se vuelve el lugar donde se manifiestan “*des forces létales où Thanatos s’oppose à Eros*” según la

³⁵ FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías*, Javier SAN JOSÉ LERA (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

³⁶ Christine OROBITG, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 49-50. Sobre las fuentes del motivo garcilasiano, véase: Pilar MANERO, *Imágenes petraquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PU, 1990, p. 279 sq. También: Francisco RICO, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de littérature comparée*, 1978.

³⁷ Christine OROBITG, “Exil de la voix poétique et figures de l’Ailleurs dans la poésie lyrique espagnole du XVI^e siècle (Garcilaso, Cetina, De la Torre)”, in Estrella MASSIP I GRAUPERA y Yannick GOUCHAN (eds.), *Poésie de l’Ailleurs : Mille ans d’expression de l’Ailleurs dans les cultures romanes*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 61.

³⁸ Hervé BRUNON, *op.cit.*, p. 7.

expresión de Christine Orobitg³⁹. Viene a concentrar el motivo aquella “presencia ausente” de la serpiente-amenaza como una abreviación. He aquí lo que exponen y desarrollan los versos siguientes, sacados de *El Sueño* (X, v. 73-80; XII, v. 89-96) del Marqués de Santillana:

Non mucho se dilató
esta próspera folgura,
ca la mi triste ventura
en proviso la trocó,
e la claridad mudó
en nubosa obscuridad,
e la tal felicidad,
como la sombre, pasó.
[...]
E los árboles sombrosos
del vergel, ya recontados,
en punto fueron mudados
en troncos fieros, nudosos,
los cantos melodiosos
en clamores redundaron,
e las aves se tornaron
en áspides ponzoñosos⁴⁰.

Siguiendo los estados de ánimo del yo poético, estas estrofas declaran la transformación de un paraje apacible en lugar sombrío e inhóspito, elemento tras elemento, a modo de traducción interlineal. El motivo del *Latet anguis in herba* no está dado de antemano, sino que, presente *in absentia*, activa la figura de la serpiente que emerge en la letra del poema al cabo del proceso de inversión del *locus amoenus*: las aves se tornan áspides como señal de transformación completa y remate. En la siguiente estrofa, las serpientes acaban de poblar por completo el espacio poético (XIII, v. 97-104):

E la farpa tan sonora,
que recuento que tañía,
en sepes se convertía
de la grand sirte arenosa,
e con ravia viperosa
mordió mi siniestro lado:
assí desperté turbado
e con angustia rajosa⁴¹.

El imaginario horrífico se remata con una alusión infernal, la del arpa transformada en serpiente, que ya no vive en ningún prado sino en una sirte arenosa, y que le muerde el costado. Miguel Ángel Pérez Priego recuerda lo que la inspiración de Santillana debe a Boccaccio: precisamente en este caso a la *Elegia di Madonna*

³⁹ Christine OROBITG, *op.cit.*, p. 39.

⁴⁰ ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de SANTILLANA, *El sueño*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir del manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca; edición de Ángel GÓMEZ MORENO y Maxim P. A. M. KERKHOF (SANTILLANA, ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.)

⁴¹ *Ibid.*

*Fiammetta*⁴² (cap. I) tanto por la transformación del paisaje⁴³ como por las imágenes serpentina. A este respecto, llama la atención la precisión que conlleva el contexto bocaciano acerca de la serpiente que le muerde el lado izquierdo: andaba escondida debajo de la hierba. Lo que demuestra, si hace falta, que al evocar el lugar ameno, el motivo está presente, que la serpiente allí está *en potencia*.

*che me sopra l'erbe distesa, una nascosta serpe venente / venendo tra quelle, parve che sotto la sinistra mammella mi trafiggesse; il cui morso, nella prima entrata degli acuti denti, pareva che mi cocesse...*⁴⁴

2) Para terminar este panorama, ilustraré adaptaciones complejas por efecto de combinación con tres ejemplos más tardíos, que pertenecen al período del Barroco.

En primer lugar, veamos cuatro versos sacados de un auto sacramental de José de Valdivielso, titulado *La amistad en el peligro*. Se trata de la escena 6, y la Culpa se dirige a la Inocencia:

Aquesas mejillas
de flor de granada
un áspid esconden,
que hiela y abrasa⁴⁵.

A partir de un elemento tópico de la prosopografía femenina, la flor de granada que ha de remitir metafóricamente al encarnado de las mejillas, se pasa al motivo de la serpiente escondida (convocado por la flor); luego, representando aquí el áspid el sentimiento amoroso y sus peligros (en una perspectiva alegórico-moral), la oración termina en pensamiento paradójico con los efectos contrarios del amor “que hiela y abrasa”, lo que constituye otro tópico de la poesía amorosa.

Se pueden sumar motivos convencionales coloreándolos con tonalidades más trágicas y desarrollando perspectivas más sombrías. En el *Burlador de Sevilla*, el motivo de la serpiente aparece como encarnación del Mal de modo metafórico o alusivo, de tal manera que se halla en el centro de una densa red semántica centrada en la lujuria y la perdición⁴⁶. A partir de su valor diabólico se acumulan los niveles de significación. En el tercer acto, Tisbea, burlada por don Juan, así se queja ante Isabela:

⁴² Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, “Boccaccio en la obra literaria de Santillana”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, URL: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2r4c3>.

⁴³ “La repentina transformación del paisaje apacible en hosco y sombrío que describen estos versos, parece también un motivo inspirado en el cap. I de la *Fiammetta* (“*Allora il cielo di somme tenebre chiuso vidi, e quasi partitosi il solé, e la notte tomata pensai, quale a' Greci tornó nel peccato d'Atreo; e le corruscazioni correano per quello senza alcuno ordine, e i crepitanti tuoni spaventavano le terre e me similmente*”), aunque aquí la tempestad se desencadena precisamente al ser mordida la heroína por una serpiente en el corazón.” MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas I*, (Edición, estudio y notas de Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO), Madrid, Alhambra, 1983, p. 199, nota 77.

⁴⁴ MARQUÉS DE SANTILLANA, *op.cit.*: cita de Boccaccio en la p. 201, nota 102 (“También este motivo parece recuerdo de la *Fiammetta*, aunque aquí se trata de una serpiente que estaba oculta en la hierba y no de una fantástica transformación como en Santillana.”)

⁴⁵ José DE VALDIVIELSO, *Doze actos sacramentales y dos comedias divinas*, [La amistad en el peligro (ff. 46-57)], Toledo, por Iuan Ruyz: a costa de Martín Vázquez de la Cruz, 1622. Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.

⁴⁶ Véase Judith H. ARIAS, “Don Juan, Cupid, the Devil”, *Hispania*, vol. 75, nº 5, 1992, p. 1108, y la nota 4.

Y el vil huésped
víbora fue a mi planta en tierno césped⁴⁷.

Se equipara a don Juan a una víbora mediante una metáfora tan explícita que ésta se impone en la mente antes que el motivo de la serpiente escondida. Sin embargo, el contexto de la burla sexual lleva a vincular la figura de la serpiente a la visión de un “infierno erótico”, según la expresión que utiliza Vicenta Blay Manzanera a propósito de la imagen del animal en la *Celestina*⁴⁸. Además de esto, en la obra de Tirso de Molina se añade la idea de muerte no sólo social sino también ontológica ya que Tisbea se enorgullecía de mantener la virginidad y desdeñar al amor.

En términos de combinación creativa e ingeniosa, el maestro es sin duda Góngora. La serpiente escondida irrumpe en la *Fábula de Polifemo y Galatea* más de una vez⁴⁹, pero sobretudo en una imagen particularmente refinada, en la octava 36:

En la rústica greña yace oculto
el áspid, del intonso prado ameno,
antes que del peinado jardín culto
en el lascivo, regalado seno:
en lo viril desata de su vulto
lo más dulce el Amor de su veneno;
bébelo Galatea y da otro paso
por apurarle la ponzoña al vaso⁵⁰.

Se describe a Acis al tiempo que Galatea lo escruta; poco antes Cupido le había lanzado una flecha a la ninfa (octava 31). Así que los ojos que pone ella en el pastor están ya rebosantes del deseo que siente por él. El flechazo ha de concretarse en mordedura, y en tal contexto no hay nada extraño en que emerja el motivo de la serpiente escondida. La profunda originalidad gongorina radica en que aquélla se oculta en el pelo desgreñado de su amante. El pensamiento culto transforma la “greña” en “prado ameno” mediante un proceso metafórico que, lejos de hacerlo abstracto, instala el deseo amoroso en el cuerpo de Acis. No tenemos ninguna intencionalidad moral, todo el discurso se organiza alrededor del *Latet anguis* que funciona como motor poético para estructurar esta escena de encuentro que el deseo mantiene tensa: se dice al final de la estrofa que el Amor es veneno que bebe Galatea; no sólo está oculta la serpiente en la greña del joven: Acis es la misma serpiente que la engaña fingiendo estar dormido, y que de repente la coge de improviso en la estrofa 38 con un beso en el pie, infundiéndole susto.

Respecto a la amenidad, es una cualidad compartida entre el “intonso prado” y el “peinado jardín”⁵¹; el antiguo debate entre lo rústico y lo culto parece poco discutido, quedan allanados los argumentos a nivel del deseo (para finalmente recalcar la virilidad del semblante). Tiende a desaparecer el antagonismo fundamental entre los

⁴⁷ TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 319.

⁴⁸ Vicenta BLAY MANZANERA, *op.cit.*, p. 137.

⁴⁹ Véase también la estrofa 17: “Huye la ninfa bella, y el marino / amante nadador ser bien quisiera, / ya que no áspid a su pie divino, / dorado pomo a su veloz carrera.”

⁵⁰ Luis de GÓNGORA Y ARGOTE, *Poesía*, ed. digital de Antonio CARREIRA; http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica. Fuente: Luis de GÓNGORA, *Obras completas*, ed. de Antonio CARREIRA, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, vol. 1.

⁵¹ Aude PLAGNARD, “*El Polifemo de Góngora: una poética de la seducción*”, *Criticón* [Online], n° 111-112, 2011, § 29-30. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/2580>.

lugares arquetípicos, el *locus amoenus* y el *locus horridus*, pero no se borra por completo el toque inquietante que aporta a la escena el motivo de la serpiente escondida en la greña. De hecho, con ella se impone la visión de Medusa, en un trasfondo, como una señal premonitoria del trágico fin de los amores de Galatea y Acis.

Mediante este panorama bien se hace visible la amplitud semántica del motivo de la serpiente oculta en la hierba, serpiente que, en este caso, hace falta interpretar como un elemento terrorífico que irrumpe en un espacio ameno. Por sí solo, el motivo tópico no funciona como una síntesis del *locus horribilis*: requiere para desplegarse la proximidad del *locus amoenus*, o sea un espacio y un discurso habitados por la sensualidad. Su polisemia lo hace muy apto para tomar tonalidades diversas, desde lo elegíaco hasta lo idílico. Vinculada con la muerte, la serpiente puede en efecto prefigurar el final trágico del ser amado (como Eurídice) o bien, con otra perspectiva escatológica, presagiar la perdición de la humanidad. Lo cierto es que siempre queda promesa de tormento.

Bibliographie

- ARELLANO, Ignacio, *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger / Universidad de Pamplona, 2000.
- ARIAS, Judith H., “Don Juan, Cupid, the Devil”, *Hispania*, vol. 75, n° 5, 1992.
- BATTEUX, Charles, *Principes de la littérature*, t. 5, París, chez Desaint et Saillant, 1775.
- BLAY MANZANERA, Vicenta, “Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en ‘Celestina’” *Celestinesca*, vol. 20, n° 1/2, 1996, p. 129-54.
- BRUNON, Hervé, “‘Locus secretus’: topique et topophilie”, in Domenico LUCIANI et Monique MOSSER (dirs.), *Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura* [Actes du colloque international organisé par la Fondazione Benetton Studi Ricerche, Arquà-Trévis (Italie), 4-5 février 2005], Trévis, Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, coll. «Memorie», 2009.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Publicación original: Madrid, Por Francisco Sanz, 1683. Ubicación de originales: Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO). Autorizada por Evangelina Rodríguez Cuadros.
- , *Las firmezas de Isabela*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir del Manuscrito Chacón: Obras, vol. III, Biblioteca Nacional (España), Res. 46, p. 1-120. Edición facsímil: Málaga, Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols. (Biblioteca de los Clásicos).
- , *El divino Orfeo* (versión de 1663), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edición digital a partir de la edición de E. Duarte, Pamplona, Universidad de Navarra; Kassel, Reichenberger, 1999.
- , *La siembra del Señor (Los obreros del Señor)*, Mariela Insúa y Carlos Mata Induráin (éd.), Pamplona–Kassel, Universidad de Navarra–Reichenberger, 2013.
- , *El verdadero Dios Pan, El verdadero Dios Pan*, Fausta ANTONUCCI (ed.), Pamplona–Kassel, Universidad de Navarra–Reichenberger, 2005.
- , *El pastor Fido, Colección de autos sacramentales completos*, Fernando PLATA PARGA (éd.), v. 40, Ignacio ARELLANO (dir.), Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, 2003.
- CERVANTES, Miguel de, *Obra completa: Viaje del Parnaso*, F. SEVILLA ARROYO y A. REY HAZAS (eds.), Madrid, Alianza Editorial con la colaboración del Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y edad media latina*, 2 t., México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DANTE, *Commedia*, Gregorio DI SIENA (ed.), Nápoles, Perrotti, 1870.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, “Le Serpent biblique : modes d’emploi ou ‘quand la Bête fait l’Ange’”, *Imaginaire & Inconscient*, vol. 33, n° 1, 2014.

- ECHARTE COSSÍO, María José, “Orfeo y Eurídice (Geórgicas IV): un prólogo para la Eneida”, *Publicaciones Didácticas*, nº 73, août 2016.
- ESCUADERO, Juan Manuel, “El motivo de la serpiente en los autos sacramentales de Calderón. Notas para un bestiario fantástico”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 29, nº 1, 2004.
- FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías*, Javier SAN JOSÉ LERA (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obras*, Tomás NAVARRO TOMÁS (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Sonetos*, Ramón GARCÍA GONZÁLEZ (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.
- , *Poesía*, ed. digital de Antonio CARREIRA, URL: https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica. Fuente: Luis de GÓNGORA, *Obras completas*, Antonio CARREIRA (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, vol. 1.
- ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de SANTILLANA, *El sueño*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Edición digital a partir del manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca; edición de Ángel GÓMEZ MORENO y Maxim P. A. M. KERKHOF (SANTILLANA, ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002.)
- , *Poesías completas I*, Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO (ed.), Madrid, Alhambra, 1983.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial”, *Anuario de estudios filológicos*, nº 2, 1979, p. 89-119.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, Londres, Tamesis books, 1974.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Los embustes de Celauro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir de: *Cuarta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614 [en Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)].
- MANERO, Pilar, *Imágenes petraquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PU, 1990.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *El ejemplo mayor de la desdicha*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Edición digital a partir del manuscrito autógrafo de la obra. Ms. R-112 de la Biblioteca Nacional (España).
- OROBITG, Christine, *Garcilaso et la mélancolie*, Tolosa, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- , “Exil de la voix poétique et figures de l’Ailleurs dans la poésie lyrique espagnole du XVI^e siècle (Garcilaso, Cetina, De la Torre)”, in Estrella MASSIP I GRAUPERA y

- Yannick GOUCHAN (dirs.), *Poésie de l'Ailleurs : Mille ans d'expression de l'Ailleurs dans les cultures romanes*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.
- OVIDE, *Choix de Métamorphoses*, Fr. DÜBNER (ed.), Paris-Lyon, Jacques Lecoffre et Cie, 1866.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “Boccaccio en la obra literaria de Santillana”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, URL : <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2r4c3>.
- PETRARCA, *Le rime di Francesco Petrarca*, vol. 1, Padua, coi tipi della Minerva, 1837.
- PLAGNARD, Aude, “El Polifemo de Góngora: una poética de la seducción”, *Criticón* [Online], n° 111-112, 2011, p. 29-30, URL: <http://journals.openedition.org/criticon/2580>.
- RICO, Francisco, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de littérature comparée*, 1978.
- TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 2002.
- TRINQUIER, Jean, “La fabrique du serpent draco : quelques serpents mythiques chez les poètes latins”, *Pallas*, n° 78, 2008, p. 221-55.
- VALDIVIELSO, José de, *Doze actos sacramentales y dos comedias divinas*, [*La amistad en el peligro* (ff. 46-57)], Toledo, por Iuan Ruyz: a costa de Martín Vázquez de la Cruz, 1622. Reproducción digital del original conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.
- VIRGILE, *Œuvres. Bucoliques et Géorgiques*, E. BENOIST (ed.), Paris, Hachette, 1884.
—, *Le chant VI de l'Énéide*, Marcel DELAUNOIS (ed.), Namur, A. Wesmael-Charlier, 1958.