

## LA ENFERMEDAD DE AMOR Y LA RABIA EN EL PRIMER LOPE

### *Los puntos en común de ambas enfermedades*

La *aegritudo amoris* y de la rabia tendieron a confundirse desde la cultura bizantina, no sólo por los síntomas, sino –en algunos casos—por sus terapias. En el *Liber continens in medicina*, Rasis, por ejemplo, había mencionado entre los *signa* del enfermo de amor (“coturub”) –además de sus rondas nocturnas cual un hombre lobo-- unas señales semejantes a las de la mordedura de un perro tanto en el rostro como en la espalda y piernas del paciente: “De morbo qui appellatus coturub. Patientes morbus qui appellatur corub incedunt amentes per sepulturas mortuorum et hic morbus est in capite et eorum facies apparet immuta et visus debilis et oculi sicci et concaui et non lacrymantur et eorum lingua est sicca et a parenti in ea pustule et totum corpus sicum et durum et multum sitium et impossibile est quod convalescant ex hoc morbo per prava accidentia que concomitant ipsum et mesti iacet supra eorum faciem et vident in eorum facie et dorso vel tibiis quasi quedam maneries pulueris et morsus canis. Et hoc accidit ex melancolia et ambulant de nocte tanquam lupi et desiccantur eorum lingue hec species esse de ursues, id est birsem melancolica”<sup>1</sup>; y, a partir de Posidonio, se había justificado la hidrofobia de los rabiosos por contemplar en el agua (más tarde se extendió a cualquier superficie nítida o se consideró como una simple alienación) la imagen del animal que le había mordido (de ahí las continuas pruebas consistentes en obligar a beber al enfermo)<sup>2</sup>. El de amor, por su parte, se caracterizaba especialmente por la polarización de la imagen de la amada que experimentaba en su mente, y por más que se lo propusiera se sentía incapaz de arrancarla de allí, en una obsesión que no le abandonaba en ningún momento (incluso durante el sueño, según algunos médicos). Ambos enfermos debían combatir, de esta manera, sus alteraciones psíquicas intentando hacer desaparecer las imágenes que por distintas razones les angustiaban; y, así, por ejemplo, habían de convencerse que tales imágenes eran falsas o infundadas. El rabioso se dejaba someter a baños (habitualmente en el mar), en una forma de autopersuadirse que las figuras de los perros no se reflejaban en el agua; y, en igual sentido, el amante *heroico* también –en algunos casos-- solía recurrir a la misma terapia, un tanto más drástica, al arrojarle al mar desde un acantilado, como se atribuyó a la poetisa Safo, quien se despeñó desde una roca de la Leucadia (aunque tal decisión –en contra de lo que ha creído parte de la crítica—no cabe interpretarla literalmente, sino más bien en un sentido metafórico, como una forma de zambullirse en la propia consciencia para desarraigar de raíz los males del alma<sup>3</sup>).

Uno y otro enfermo acaban adoptando conductas violentas y peligrosas para con los demás, dada su relación con la bilis amarilla, cuyo predominio en sus organismos justificaba una clara predisposición a la locura. Por influencia de la fábula de Narciso, el amante podía enamorarse a través de la imagen que reproduce una fuente o podía contemplar en sus aguas otra imagen distinta a la suya, generalmente la de la persona amada (como, por ejemplo, la tórtola, símbolo de la viuda gemebunda, que evitaba beber en agua clara para no ver la figura de su consorte<sup>4</sup>).

*La primeras obras en prosa: “La Arcadia” y “El Peregrino en su patria”*

Entre las obras del primer Lope, especialmente en prosa, como la *Arcadia* y *El Peregrino en su patria*, suele aparecer la figura del loco, al que deben reducir por la fuerza una o varias personas. En la novela pastoril, Celio se presenta caracterizado como furioso, a causa de la boda de su amada Jacinta con Ricardo, y, por ello, sufre trastornos de lucidez y otros de cólera o furia. Al haber asistido a la boda, ha alternado lapsos de serenidad con lapsos de violencia afín a la de un animal (“porque el entendimiento de un furioso hasta en esto es semejante a los rudos animales”<sup>5</sup>); y, al pedir a los otros pastores la posibilidad de hablar sobre “sus verdades a solas”, como cualquier enfermo de amor, recibe la explicación fisiológica de su locura por parte de Dante, que la atribuye a una desecación completa del cerebro: “que yo sé bien que te faltan todas las condiciones para que el ánima racional discurra en tu cerebro, cuyo temperamento ha venido a tanto calor, que no le ha quedado humedad” (p. 118). Tras haber increpado a Jacinta, sufre un paroxismo y cae fulminado en el suelo, donde los pastores presentes lo dejan dormir, mientras uno de ellos (Celso) canta unos versos de Celio, cuyos papeles le había sustraído en un momento —de los muchos— de despiste de aquél; después de haberlos cantado, Celio se despierta y entra directamente en una de sus fases de locura en las que incluso llega a morder al próximo y en las que exige un tratamiento de shock: “No tuvieron los pastores lugar de encarecércelos, porque ya el furioso, suelto de los lazos del sueño, comenzaba a dar voces. Púsole Tirsi miedo; sosegóse un poco, de suerte que por buenas palabras le sacaron del bosque. Pero como en viendo el campo desocupado y raso quisiese volver a su primera furia, asíóle Danteo los brazos, y mandó Tirsi que le llevaran asido; pero como él se echase en el suelo y diere mayores voces, determinaron que el Rústico, por ser hombre robusto, le llevase a cuestras; pero apenas con su acostumbrado donaire le asió los brazos, cuando mordiéndole rabiosamente el pescuezo, cayeron los dos en tierra; y en cuya lucha de ninguna manera llevó la mejor parte, porque caer en manos

de un loco a las de un león hace muy poca diferencia; que es peligro a quien siempre los discretos miran desde lejos, como en la plaza al toro. Finalmente, por diligencia que pusieron en quitársele, salió tal de sus manos que no se podía distinguir cuál de los dos era el loco; y en duda con la misma solicitud y malas palabras, los llevaron a entrambos a la aldea...” (pp. 129-130). El episodio –por varios motivos—presenta muchas semejanzas con otro de la égloga II de Garcilaso, en la que Albanio pasa un trance semejante, poniendo a prueba la fuerza de Nemoroso y Salicio, quienes, al igual que Rústico, intentan inmovilizarlo (y en ese caso lo consiguen), tras previamente haberle infundido cierto temor para aplacar la furia, de la misma manera que lo ha hecho Tirsi con Celio, en quien en un inicio ha despertado el miedo para sosegarlo un poco<sup>6</sup>. En la novela bizantina, Pánfilo –a quien en un principio los loqueros habían expulsado del recinto—logra ingresar en el hospital como loco gracias a la influencia de Jacinto, un joven valenciano a quien ha salvado en un lance entre caballeros; allí convive durante algún tiempo junto a Nise, a quien –pese a creerse transformada en ella—desea gozarla; y, en virtud de su promesa, cuando emprendieron la fuga, debe reprimir sus apetitos sexuales (como le ocurre también varias veces a Clitofonte con Leucipa). Cuando ya había concertado con Nise salir del hospital –también con la ayuda del influyente Jacinto—llega al lugar un conde italiano, Emilio Anguilara, quien ha prometido una gran limosna para la institución a cambio de la entrega de un loco que –elegido entre los menos peligrosos—había de utilizar para sus diversiones. Después de intercambiar opiniones con Pánfilo sobre la caza y mientras intervienen otros locos, el conde no quita ojo a la hermosa Nise –en hábito de varón--; y, al verla triste y silenciosa, tras informarse sobre ella, decide llevársela consigo a Italia, aficionado de su bello rostro y de la causa de su enfermedad; y, al oír tal resolución, Pánfilo, que hasta entonces ha fingido, tiene un espontáneo y sincero arrebato de locura, no exenta de cierta licantropía, en su propósito de herir a los criados del conde con las manos y los dientes: “Pero apenas este concierto tuvo efecto, cuando creciendo a Pánfilo la furia de veras, que hasta entonces había sido de burlas, comenzó a herir con las manos y los dientes a los criados, para quitarles a Nise, que al airado no le faltan armas, como dice Antonio de Nebrisa sobre Virgilio, y el mismo poeta que el furor las hace [*Eneida*, I, 150]. Mas como para un hombre solo fuesen tantos, el conde le sacó de la posada y de Valencia, y Pánfilo fue llevado al hospital atado y lleno de azotes, palos y golpes”<sup>7</sup>. Después de reducido por los soldados del conde, tenido por loco, el Peregrino –aunque esta vez con más razón que antes—llora la pérdida de Nise, y los funcionarios del hospital tanto más se persuaden que lo está cuanto Pánfilo insiste en desengañarlos de que se halla cuerdo, declarando que aquel mancebo que se había marchado con el conde no era varón, sino su esposa

legítima, a quien –por temor de un padre noble al que se la había robado—la traía en hábito de hombre. En la compañía del conde, Nise llega otra vez a Barcelona; y, tras confesar su verdadero sexo y su propósito de convertirse en peregrina jacobea, de camino a Italia, vuelve a ser víctima de una tormenta, que la arroja –al naufragar el barco en que viajaba después de un vaivén de seis horas—viva a las playas francesas (y desde allí se dirige a Marsella para visitar el templo de Santa Catalina de Alejandría, donde –otra vez en hábito de varón—encuentra a Finea, hermana de Pánfilo, abandonada por su raptor o captor Celio). Las dos regresan a Barcelona, en cuya ciudad sufren encarcelamiento, acusadas de relación ilegítima, al despertar sospechas en ese sentido, teniendo en cuenta que Nise se hace pasar por Felis y acompañar por una doncella (Finea).

En *La Arcadia*, Anfriso, después de simular ante todos los pastores del monte Ménalo su repentino e inesperado –aunque fingido-- interés por Anarda, recibe el mismo tipo de venganza por parte de su amada Belisarda, quien junto a Leonisa coge de la mano a Olimpio y se pasea por la aldea del lugar (tal intercambio de celos ha tenido origen en una escena equívoca que el pastor había contemplado sin oír las palabras de sus protagonistas: el don que Belisarda otorga a Olimpio, muy a regañadientes, dado su amor por Anfriso). Al comprobar que Belisarda –eso sí, de una forma afectada—ha correspondido a los requiebros de Olimpio, Anfriso --no pudiendo disimular su falso desdén—comienza a publicar desatinos y se habría arrojado desde una peña si no se lo hubiera impedido su amigo Frondoso (de la misma manera que una ráfaga de viento se lo impide a Albanio, en una escena muy censurada por Fernando de Herrera); y, en estado desesperado, canta unos versos, en los que confiesa hallarse sin alma y desea enturbiar las aguas de las fuentes para evitar que Belisarda se contemplara en ellas:

Ya fuentes, quiero enturbiaros,  
porque no sirváis de espejo  
a la que fue de estos prados  
luz, basilisco y veneno.  
No corran las claras aguas;  
ni después del largo invierno  
esta tierra pinté flores;  
cúbrase de hielo eterno;

y, convertido en un nuevo Orlando, se deja llevar por la furia, arrancando las ramas de los árboles, así como destrozándose la ropa: “Aquí llegaba la furia del pastor pobre cuando Frondoso, que ya de las vecinas cabañas había traído a Galafrón y el Rústico..., quiso detener la fuerza de sus brazos, con que como otro Orlando desgajaba las ramas de los árboles, habiéndose ensayado primero en los vestidos propios...” (p. 342); y, en tal estado, revela muchos secretos de la naturaleza, estimulado por su

enajenación: “Y desatinado ya de todo punto, con espantables ojos y cabellos, revuelto, comenzó a decir muchas de las que entre los más entendidos de la Arcadia se tenían por secretos; porque en ninguna cosa como en decirnos se conoce que los hombres perdían el seso. Y así decía un discreto pastor que los hombres cuerdos este tiempo estaban locos, que descubrían sus secretos”. Entre los muchos que llegó a desvelar, destaca el remedio que ofrece para la mordedura de los perros rabiosos (“El zumo de heno sana las mordeduras de los perros rabiosos...”; p. 344). Por su parte, Belisarda se casa con el pastor que más odia, y así —con tal decisión— toma venganza de sí misma; Anfriso, en cambio, ya sin otra solución, gracias a Galafrón, consigue olvidar a su amada (como Sireno en *La Diana*) en el palacio de la maga Polinesta, quien primero lo somete a una suerte de hidroterapia: “Aquí es menester que te desnudes de cuanto hasta ahora ha vestido tu cuerpo; de lo que que te has de vestir no ha de haberte jamás servido; esto y tu cuerpo he de bañar en diversas aguas, y con varios perfumes quitar de ti aquel olor de imaginación antigua...” (Orlando también fue domado y atado por varios de sus compañeros --Sansoneto, Oliveiros y Dudón--, quienes —para quitarle la mugre del cuerpo— lo bañaron siete veces en el mar, antes de obligarle a inhalar su propio juicio, que el conde Astolfo había traído en un frasco desde la luna a lomos de su hipógrifo)<sup>8</sup>; en seguida, la maga introduce al pastor en una serie de salas, correspondientes al templo de las artes liberales, donde aparecen distintas doncellas representando cada una de las asignaturas del *trivium* y del *quadrivium*, a excepción de la última, perteneciente a la poesía. Ante tal terapia, Anfriso borra de su mente cualquier rasgo de Belisarda y entona —como Nemoroso en la égloga II de Garcilaso, después de haberse curado de una enfermedad parecida— un elogio de la casa de los Duques de Alba, centrándose especialmente en la figura de Fernando Álvarez de Toledo; y, como último paso hacia una recuperación completa, Anfriso visita el templo santo del Desengaño, donde contempla y lee las divisas y motes que habían pergeñado diferentes personajes legendarios o de ficción (aparece, por ejemplo, Sireno, protagonista de *La Diana*), entre las cuales destaca la que había puesto Rosela (se trata de un cuadro, enlazado con dos cartones, en que estaba representada “una fuente que un animal enturbiaba, y que lejos de su nacimiento corría clara y limpia”):

Lejos de mi perdición  
corrió claro mi albedrío;  
que primero, con ser mío,  
no conocí su razón.

De esta manera, Rosela ha descrito con dos imágenes que nos son familiares su época de perdición (con agua turbia) y otra de libertad que había podido disipar (con el agua clara), lejos del manantial, donde el

agua suele estar más movida (“Discretamente significó Rosela por el agua enturbiada que lejos se ve limpia la fuerza poderosa de la ausencia con el desengaño”). En este caso, el agua turbia –remontándose a la tradición medieval en que el ciervo la deja de esta manera—se debe entender por la pasión amorosa (en las cantigas gallego-portuguesas, el movimiento y la acción –del animal en el agua—expresaba y connotaba una conducta erótica y, por tanto, irracional). Después de la boda de Belisarda y antes de visitar por segunda vez a Polinesta, Anfriso aclara el origen de su comportamiento, absolutamente infundado y desproporcionado con el castigo que ha recibido las pastora (“¿Es posible, ingrato, respondió Belisarda, que, creyendo que favorecía a Olimpio, fingiste amar a Anarda, y diste ocasión a mi venganza para que aceleradamente me casase con Salicio”); e, impotente, al resolver tarde el malentendido, compone unos versos, en los que pide ser el blanco de la violencia de determinados animales, entre los que menciona el lobo rabioso (“muérdame un lobo rabioso/ en la fuerza del estío”).

Al principio de la novela, la pastora Belisarda, comprometida –por culpa de sus padres-- con el pastor Salicio, rico en la misma medida que ignorante, como el pastor Delio en la *Diana*, se duerme, al tener ocupado el cerebro por los vapores del corazón, cuyos espíritus había detenido la frialdad de aquél; e, inmersa en un profundo sueño, obsesionada por la imagen de Anfriso (elegida por la *virtus aestimativa* como la mejor y almacenada en la fantasía), creyó ver a su amado en brazos de otra pastora que lo trataba como esposo: “Dormida, pues, la hermosa pastora, y ufano el sueño de entretener con dulces fantasías imaginación tan alta, ligados los sentidos exteriores y los de adentro sueltos, ocurrieron a la estimativa y fantasía varias imágenes; y, creyendo por el defeto de la operación del sentido común que fuesen verdaderas, despertó dando voces, porque le pareció que vía a su querido Anfriso en brazos de otra pastora que le llamaba esposo; y como los ojos desengañasen lo que la falta de su luz había consentido por cierto, después de haber recogido a su lugar el corazón, las lágrimas al pecho y Anfriso al alma...”. Al tener los sentidos externos dormidos –por la explicación fisiológica dada arriba--, Belisarda resulta víctima del desvelo de los internos, que reproducen a su antojo imágenes falsas –aunque relacionadas con las percibidas durante la vigilia—y que, en sentido retrospectivo, se las ofrecen al sentido común como si fueran verdaderas, porque en él se concentran o reúnen las imágenes que recibe de los sentidos exteriores. La *estimativa*, por un lado, ha avivado el recuerdo de Anfriso, mientras que la fantasía –dotada de la capacidad de crear imágenes a partir de cero—lo ha situado junto a otra mujer.

Más adelante, después de haber cantado Belisarda, aparece Anfriso bajando entre los verdes árboles tras su ganado; ambos guían sus ovejas hacia el pino donde habitualmente solían citarse; y, al encontrarse en

una fuente, antes de llegar, Belisarda dirige su mirada al agua en la que se reflejan los rayos de sus ojos, como la luz del sol en un espejo (en un forma de certificar que su sentido externo principal está ya funcionando): “y como antes de llegar los rayos que de sus ojos herían el agua, como el sol en el espejo, volviesen [‘devolviesen’] luz a los suyos, certificóse de todo punto (p. 74)<sup>9</sup>; y su alma, por este procedimiento, abandona las vanas imaginaciones anteriores y da paso a la verdad, de la que se ocupan los sentidos (“y el alma, que de sola imaginación se sustentaba, hizo lugar a la verdad y ocupáronse los sentidos de gustos presentes”). Al hallarse cerca uno del otro, contemplándose mutuamente, a través de los ojos sacan un retrato de sus respectivas imágenes (la imagen de Anfriso aparece en la de Belisarda, y viceversa): “Llegando, en fin, a distancia de cuatro pasos, mirándose el uno al otro, y sin mover los ojos se retrataron en ellos por largo espacio” (*ibid.*). Ambos experimentan una pequeña transformación, al fijarse durante bastante tiempo sus imágenes en los ojos de los dos, de suerte que uno cobraba la forma del otro; ambos también se confiesan alienados, y en ese sentido lo explica Anfriso, utilizando términos próximos al soneto XCIV de Petrarca, aunque con sentido distinto: “Porque de la misma manera que en la ordenada variedad de partes del cuerpo proporcionalmente asiste el alma con diversidad de nobles potencias y dignos de oficios, muchos que se ven en los sentidos exteriores y muchos dentro que por experiencia se conocen, así tú en mi imaginación haces el mismo oficio y tienes posesión de mi ser, y con aquella misma virtud que reciben me animas y sustentas, dando luz a mis ojos, gusto a mi lengua, son a mis oídos y movimiento a mis pies; que aquella misma consonancia y matrimonio que hacen los miembros del cuerpo de una parte y de las virtudes del alma de otra, hace la tuya con la mía, y con unión más admirable; pues si el alma se puede apartar del cuerpo, jamás la mía de la tuya, que con el lazo inseparable de su inmortalidad las ha juntado amor para siempre” (pp. 76-77). Anfriso establece una comparación entre las distintas potencias del alma sensitiva (tanto interiores como exteriores) que se encargan del funcionamiento de cada una de las partes del cuerpo con la figura de la amada que (instalada en la imaginación del poeta), como las potencias mencionadas, controlan el funcionamiento de todo su organismo, empezando por los sentidos exteriores (“dando luz a mis ojos, gusto a mi lengua, son a mis oídos y movimiento a mis pies”); y, a diferencia de Petrarca, no lo dejan paralizado como si fuera un cuerpo inerte<sup>10</sup>. La amada, pues, de acuerdo con el símil sugerido, se equipara a las potencias del alma, que, a pesar de su convivencia armónica con el cuerpo, puede separarse de él y sobrevivir a su muerte.

En otro momento de la obra, desde el exilio, Anfriso recibe una carta de Belisarda, en la que se adjunta un retrato suyo; y el pastor lo coloca en algún lugar especial para encarecer su figura (“poniendo el bello

retrato sobre unas maravillas...”), además de compararlo con la que puede trazar su propia imaginación, al reproducirla mucho más fiel al original:

Si os pintara por ventura  
mi propia imaginación,  
tuviera más perfección  
vuestra divina hermosura.  
Porque está de suerte en ella  
natural, perfecta y clara,  
que hasta el habla os retratará,  
porque me habéis dentro de ella;  
de suerte que el alma en mí  
me dice, viéndome ingrato,  
que no ha menester retrato  
quien os ve dentro de sí.

Anfriso, pues, reproduce una imagen mucho más perfecta de Belisarda, de acorde con el modelo (se trata de una figura mucho más real que la representada por el anónimo pintor), del que incluso ha llegado a incorporar la voz; y así, se halla tan impregnado por ella, que incluso le otorga la facultad del lenguaje (la amada llega a hablar dentro del alma del poeta, aunque sin establecer una absoluta identificación o transformación, en tanto éste, a diferencia de Garcilaso en el soneto V, conserva su propio lenguaje, y ella no lo suplanta en esta faceta). En tales condiciones, lógicamente, el alma considera ingrato al poeta, al no haberle confiado la pintura de la amada, que —estampada en su interior—no precisa de ningún retrato externo (“de suerte que el alma en mí/ me dice, viéndome ingrato,/ que no ha menester retrato...”). En la égloga que les corresponde representar a Danteo y a Gaseno, Lucindo relata las penas de amor que ha sufrido por Albania, a quien conoce sirviendo a Carlos V en una de sus campañas militares (“Era del año la estación dichosa”, preludeo del comienzo de las *Soledades* de Góngora), quizá con motivo de alguna fiesta, en una ciudad bañada por el Ebro, y de quien libra del acoso de algunos que le lanzaban bolas de nieve (“Yo, que nunca vi nieve ardiendo en llamas,/ hallé en esta ocasión esta hermosura,/ como en un tronco dos contrarias ramas;/ y en cortesía haciendo segura/ de algunos que tirando entonces pellas,/ juntaban nieve con su nieve pura”); y, por tal acción, no recibe ninguna recompensa ni gesto de agradecimiento (“llamóme cortésmente, y aquel día,/ que nunca lo pensé, tuve por cierto/ que suele ser traición la cortesía./ Que apenas de su boca el cielo abierto,/ me agradeció librilla de aquel trance,/ cuando como de rayo quedé muerto”). Entonces el pastor, jugando con la nula hospitalidad con la que fue pagado (“el no haber sido huésped en su casa”), describe el proceso de alojamiento de Albania en su alma, utilizando terminología fisiológica:



Y mira el truco que en el alma pasa,  
pues ya tengo por huésped en el pecho  
esta nieve divina que me abrasa.  
Y aunque le viene el aposento estrecho,  
a vivir se acomoda y a matarme,  
y estoy del agravio satisfecho.  
Desde este punto comencé a abrasarme,  
que la sangre más pura me encendieron  
los espíritus vivos de mirarme.  
Si los ojos pagaron lo que vieron,  
el estado lo diga de mis males,  
y la poca esperanza que tuvieron.

El pastor, a cambio de no verse recompensado con el hospedaje en casa de Albania, la acepta como invitada en su alma, quizá demasiado estrecha para la grandeza de la amada, si bien suficiente para instalarse allí, abrasándolo y calentando su sangre en el corazón —a fuerza de mirarlo— a través de los “espíritus vivos”, localizados en los ojos (la amada, pues, al contemplar al poeta encendió sus espíritus visivos y, con ellos, los vitales del corazón, produciendo la alteración fisiológica propia del enfermo de amor). Lucindo debe separarse de Albania, llamado por el “alto César” a cumplir con sus obligaciones militares; pero, al poco, vuelve, valiéndose de una prima suya (denominada Clori) como tercera, y no obtiene ningún éxito en su acoso a la amada. Tras un nuevo reclamo del César, debe blandir otra vez la espada; y, después de abandonarlo, recibe la correspondencia de su amada, junto a quien lleva una vida pastoril, pescando, cazando conejos, subiéndose a los árboles para atrapar los pájaros de sus nidos. En un último apartado, acaba quejándose de otra separación respecto de su amada, que considera la segunda, cuando debía de corresponder a la tercera.

Galafrón, enamorado de Belisarda, al igual que lo está Leriano, ha planeado la manera de librarse de Anfriso, a cuyos padres ha convencido del peligro que corre ante el ánimo homicida que atribuye tanto a éste como a aquél, al pretender a la misma mujer; en tales circunstancias, Anfriso debe acatar la decisión de sus padres y abandonar Tegea (ciudad de la Arcadia) para dirigirse con su ganado al monte de Liceo; y, antes de emprender tan doloroso destierro, se despide de Belisarda, quien le había prometido fidelidad, buscando —durante su ausencia— como única compañía la del pino en alguna de cuyas fuentes lo verá reflejado por influencia de su imaginación: “Será aquel pino solo ni compañía y la de cualquier pastor mi soledad. A las fuentes preguntaré por ti, que yo sé que mi enamorada imaginación hará que en alguna te vea; y plegue al cielo”; Anfriso, por su parte, tras recordar la conducta que va adoptar su amada, se hallaba dispuesto a llevar una vida más inhóspita y comportarse de manera más visceralmente adusta, quizá en alusión a la penitencia de amor: “Porque si tú, como dices, piensas huir conversación de

pastores, yo pienso andar huyendo de mí mismo, sin querer saber de mí lo que a mi pesar me dorá la imaginación tantas veces. Y mira qué desconfiado estoy de consuelo, pues estos árboles y fuentes, cuyas hojas piensas contar y en cuyas aguas piensas ver mi rostro, se los he de pedir a mi fantasía fingidos... Los árboles verdes y hojosos me ofenderán, y los más estériles y sin fruto me darán gusto; entre peñascos solos será mi habitación, y las aldeas mi desierto; no consentiré que ningún ave anide ni se junte donde yo lo vea”. En semejantes propósitos, Anfriso parece compararse a la tórtola, al desechar la presencia de cualquier ave (alejando de él incluso la contemplación de un apareamiento) y al andar junto a árboles secos, carentes de ramas. Más adelante, cuando ha iniciado el exilio, deja tras sí la naturaleza algo alterada, especialmente el agua de las fuentes, que por la ausencia del pastor pierden su claridad: “Quedaron con la partida de Anfriso en soledad los montes, turbias las fuentes, las aves mudas y los árboles tristes”.

En el *Peregrino en su Patria*, el protagonista se declara a su amada a través de un recurso muy habitual por la influencia del *Lai de l'ombre*, el *Tirant lo blanc*, la *Arcadia* de Sannazaro y la égloga II de Garcilaso; Lope introduce una escena bastante parecida entre Pánfilo y Nise en boca de Celio, a quien se lo había narrado por escrito un amigo suyo desde Valencia a Zaragoza. A estas alturas del relato, el autor, que ha comenzado la obra *in medias res*, va atando todos los cabos sueltos; y, en ese sentido, obliga al lector –no al protagonista, a quien Celio se dirige— a escuchar el origen de sus peripecias, desde la huida de Toledo junto a Nise hasta el naufragio en Barcelona (donde empieza la obra), pasando por su estancia en la ciudad hasta la llegada a Valencia, en cuyo hospital de locos ha visto a su amada, ingresada a causa de un fuerte paroxismo al creer la joven que Doricleo había ordenado la muerte de Pánfilo (uno de los motivos más zarandeados en la novela del siglo XVI, procedente del género bizantino)<sup>11</sup>. Después de haber hablado con Nise, el Peregrino –arrojado por la fuerza fuera del hospital—sufre un pequeño desmayo, al sentirse impotente para liberar a su amada de la prisión en que se halla; y, al volver en sí, resulta abordado por otro peregrino, quien con piadoso rostro le anima a recuperar la vida (se trata de Celio, hermano de Nise, quien había abandonado a sus padres para salir en búsqueda de los fugitivos; y, en su visita a casa de Pánfilo, se había enamorado de Finea, con quien también emprende la fuga y a quien pierde en Francia, tras matar por celos a un caballero de la tierra). Celio, que no ha reconocido a Pánfilo (entre otras cosas, porque nunca lo había visto, dada su estancia en Salamanca por estudios durante bastante tiempo), empieza a referir su historia, proporcionando datos que permiten la rápida identificación por parte de su interlocutor, quien, al principio, se turba un poco, pero quien, después, ya

consigue tranquilizarse totalmente. Entre las muchas vicisitudes que intercala en el relato, aparecen las del propio Pánfilo, de quien se cuenta su propósito de entrar a servir en casa de los padres de Nise (al haberse enamorado de oídas y --como César en *La quinta de Florencia*-- a través de un retrato, pues tanto su padre como el de ella tenían intención de casarlos, y sólo la muerte del primero lo había impedido); y, una vez allí, enfermo de amor por Nise, recibió la atención de los mejores médicos, quienes le diagnosticaron una profunda melancolía. Celio continua la historia, mencionando la dulce voz de su hermana, así como su gran habilidad en el tañer el arpa; y, de esta manera, con la aprobación de los padres, Nise entra en la habitación de Pánfilo, a quien --tomando el mencionado instrumento-- empieza a cantar un romance compuesto por él mismo. A juzgar por el llanto y las palabras de Pánfilo, Nise tiene la sospecha de que su huésped o criado sufre por amor (situación que el enfermo había negado a los médicos); y, en confianza, le pregunta si ella conoce a la mujer que ama para en ese punto poder prestarle ayuda (de esta manera, pues, Pánfilo acaba declarándose a Nise, a quien convence de su osadía con una artimaña semejante a la usada por Albanio, después de enseñarle un retrato de la propia dama pintado por el mismísimo Felipe de Liaño, citado muchas veces por Lope a lo largo de su obra):

“Tú amas, sin duda, y agradézcote mucho lo que a los médicos has negado, oses confesarme a mí, asegurándote que a mi voluntad lo debes mejor que a sus diligencias y a mi deseo con más seguridad que a su experiencia y letras, y te suplico, por el amor que conoces de la blandura de mi condición en los años que has servido a mis padres, que me digas si yo conozco a quien quieres y si puede serte de algún provecho, que me han enternecido tus lágrimas”. “Bien puedes, dijo el astuto amante, que pudiera enseñar a Ovidio, importar a mi remedio, piadosa Nise, pues no lo espero de otras manos, conociendo tú como a ti la misma causa de mi pena” [...]

Los colores que a Nise salieron, amigo Peregrino, cuando oyó las palabras de Pánfilo, bien se pueden comparar a las encarnadas rosas deshojadas acaso sobre leche cándida [...]; pero, guradándose de darse por entendida, prosiguió diciéndole si era alguna de sus amigas, procuraría que por lo menos entendiese su mal para que sobre este principio fundase su remedio la solicitud que ya desde entonces correría por su cuenta. “Estoy de suerte, dijo Pánfilo, que aún no me atrevo a decirte su nombre (de que ya Nise tenía mayor vergüenza), pero podré enseñarte un retrato que tengo suyo, causa original de mi desdicha, y por quien desde la mía vine a esta tierra, donde soy humilde criado de tu casa, aunque en esto dichoso, que allí soy caballero noble, igual de esa amiga suya, con quien, si mi padre viviera, estuviera casado, que este bien cesó con su muerte”. Ya diciendo estas palabras, le había dado Pánfilo el naípe (con que le ganó la honra), en que estaba su rostro hecho de aquel pintor singular de nuestros tiempos, Filipe de Liaño [...] Pero Nise, a quien ya por todas las venas corría un yelo, afirmó que no conocía de quien fuese”. “No me espanto, dijo Pánfilo, que en la antigua filosofía se tuvo por cosa singular conocerse los hombres a sí mismos [...]” Pero aquí tengo otro más grande, que no podrás negar que lo conoces”. Y diole, diciendo esto, un espejo que unas milduras de ébano hacía aparecer retrato. Quitó la engañada Nise la tapa y, viendo su rostro en el cristal, dijo y levantóse: “Tu atrevimiento te costará la vida”<sup>12</sup>.

Después de la cólera inicial, Nise convierte su desdén en amor; y Celio --a esas alturas-- baraja la conjetura de que Pánfilo había recurrido a hechizos para cambiar la voluntad de su hermana, intentando

eximirla de cualquier culpa o responsabilidad en la fuga (y el Peregrino, sintiéndose ofendido, apela al “libre albedrío”, a propósito del cual diserta por extenso).

Finea y Nise (en hábito de varón, haciéndose llamar Felis) entran, como hemos recordado arriba, en Barcelona, donde –al despertar sospechas sobre sus relaciones—son llevadas a la cárcel al tiempo que a la ciudad también llega Celio, quien, informado sobre el encarcelamiento de Finea, acusado de concubinato con Felis, sin saberlo, acuchilla –celoso-- a su propia hermana<sup>13</sup>, una de cuyas heridas –producida en la parte superior del pecho izquierdo—permite al huésped que la atiende descubrir su condición de mujer; y, durante el tiempo de convalecencia, Leandro –hijo del huésped—se enamora de Nise y cae enfermo, fomentando el fuego “con la imaginación de la hermosura deseada” (p. 463), si bien intenta combatirlo – en una aplicación de la máxima de la medicina clásica “*contraria contrariis curantur*”—concentrando la atención en otras cosas y otras preocupaciones. Nise, que se percata del desasosiego de Leandro, procura proporcionarle diversión algunas noches; pero no conseguía su propósito, entre otras cosas porque el enfermo –por culpa suya, al encargar a un músico cantar un romance pastoril—no dejaba de oír cosas relacionadas con amor; y, en esa situación, además de llorar, recordando la naturaleza acuosa del ojo, compone un soneto, jugando con el nombre de la amada, con el que empieza once de los catorce versos, subrayando gráficamente la obsesión que siente por él, reproduciendo en miniatura un pequeño cerebro donde se halla omnipresente:

Ni sé si vivo, ni si estoy muriendo,  
Ni sé qué aliento es éste, en que respiro,  
Ni sé por dónde a un imposible aspiro,  
Ni sé por qué razón amando ofendo.  
Ni sé de qué me guardo o qué pretendo,  
Ni sé qué gloria en un infierno miro,  
Ni sé por qué sin esperar suspiro,  
Ni sé por qué rendido me defiando.  
Ni sé quién me detiene o quien me mueve,  
Ni sé quién me desprecia o me recibe,  
Ni sé a quién debo amor o quién me debe,  
mas sé que en estas cuatros letras vive  
un alma sin piedad, un sol de nieve,  
que yela y quema y en el agua escribe.

Ante la imposibilidad de vencer su pasión amorosa, Leandro descubrió su enfermedad a un médico, quien le convenció de la incapacidad de la ciencia para erradicarla (y, al igual que Ovidio, descarta el remedio de “yerbas”), salvo la práctica de algún ejercicio honesto o la búsqueda de diversiones para vencer “aquella profunda melancolía y inmortal imaginación” (p. 469); el médico califica la “imaginación” de “inmortal”, no sólo por formar parte de una de las potencias del alma sensitiva, sino dada la fijación

indeleble de la imagen de la dama o su condición divina (pero, por otro lado, la persistencia en la imaginación de la amada puede tener consecuencias letales, como lo pone de manifiesto Garcilaso en el soneto XIV). Tras la consulta médica, Leandro experimenta, en principio, una mejoría; pero, al vivir junto a Nise, vuelve a rendirse a su hermosura y a recaer en su enfermedad; y, en tales circunstancias, debe descubrirla a sus padres, quienes –conocida la nobleza de Nise—le proponen una boda con su hijo; la muchacha, sin embargo, los convence de la inconveniencia de semejante solución, teniendo en cuenta sus antecedentes, su condición de extranjera (castellana, y no catalana) y el hábito indecente en que ha llegado a Barcelona. Leandro, en cambio, empeora y llega a perder el vigor, al igual que las plantas pierden “la verdura de las hojas” al carecer del “humor que los anima”; y al joven barcelonés sólo lo mantiene “el húmedo radical del corazón” (p. 470). A petición de los padres de Leandro, Nise se aplica a decirle palabras tiernas, a hacerle concebir esperanzas, hasta el punto que consigue reanimarlo en pocos días a la vez que se entera de la salida de la cárcel de su hermano, a quien todavía atribuye un ánimo homicida (al creerla amante de Finea); y por ello decide salir de Barcelona en dirección a Castilla, coincidiendo con el desembarco en la ciudad de Lisandro, procedente –como soldado—de Flandes, su hermano mayor y también de Celio. Ajeno a los avatares de sus hermanos, recoge a Finea y se ofrece a llevarla a Toledo. En cuanto al “húmedo radical”, se trata de un concepto utilizado ya por Ausiàs March y al que Anau de Villanova dedicó un tratado (*Libellus de humido radicali*), donde traza sus características más importantes: “Constat autem ex supradictis, quod in hanc humiditatem non agit immediate ordinatione nature viuentis corporis calor viuificus: hoc enim eset immediate & per se sibiectum corrumpere, paruoque tempore corruptione illa durarent corpora animata, & viuentium corporum corruptio incineratio esset. Imo humidum radicale sibiectum est calidi viuifici, & per hoc etiam seruit instrumentaliter animae, si ergo ipsum humidum radicalem totum deperdatur in vita, sequitur bene, quod sibiectum caloris viuifici efficiatur aliud numero, quemadmodum etiam calor ipse est sibiectum animae idem numero permanens, quemadmodum ipsa anima” (fol. 309). Cerveró, por su parte, identifica el término para designar una sustancia que alimenta y sustenta el calor natural, procedentes de los principios de la generación –semen y sangre menstrual–, que se consume a lo largo de la vida a causa de conformación ígnea y aérea. La tristeza provoca una alteración térmica del espíritu vital como si fuese una fiebre ética, encendiendo el corazón, que distribuye su calor ígneo, capaz de consumirlo todo. En la anónima *Comedia Thebaida*, dirigida al duque de Gandía, publicada en Valencia, ya en pleno siglo XVI, el protagonista Berintho arde en amores por Cantaflua, a quien en los últimos tres años poco ha hecho

para intentarla seducir, a pesar de la intervención de Franquila; y durante todo este tiempo ha padecido los síntomas más claros de la enfermedad de amor y la melancolía, como la pérdida de la memoria, la reclusión en su habitación y, en especial, la polarización de toda su atención en la amada:

Porque de otra manera imposible es yo poderme salvar, pues estoy tal que la imaginación y pensamiento un solo momento no se devierte a extraños actos, ni deja de contemplar su tan inmensa y extremada hermosura, su incomparable beldad, su tan extraña ecelencia y la gracia tan resplandeciente con que a todas las del mundo excede y sobrepaja. Y cuando ya algún tanto vaco me siento de la tal imaginación, quedó tan laso, quedo tan fatigado y tan sin acuerdo que hago harto en tornar poco a poco a cobrar aliento nuevo, para con fuerza reziente tornar a emprender el fuego tan intolerable y tan agente en que por su causa a la continua me estoy quemando, sin que su rabia y llama cruel un solo instante me dexé reposar<sup>14</sup>.

Más adelante Berintho, que, como su amada, ha padecido varios desmayos, siente su corazón seco, a la vez que falto del “húmedo radical”, debilitado por la fuerza del fuego que lo consume:

Y mis enojosas lágrimas tanta prisa me han querido dar, que el amancillado corazón de donde procedían está ya tan desecado, que aunque mucho lo están oprimiendo ninguna sustancia le hallan; y con la falta de todo lo que digo, los suspiros que tanto espanto ponían a la miserable vida que ya han dado fin a sus amenazas. Y pues tal estoy, no puede tardar la desventurada muerte, ¿y cómo ha de estar en su mano? No, por cierto. Y pues a estos términos he llegado, y el húmedo radical donde la vida se sostiene está ya tan débil, que es imposible no acabarse de consumir...

En el organismo de Berinto, pues, concurren dos fenómenos a la vez: el movimiento centrífugo de la sangre y la pérdida del humor radical. Siguiendo el esquema de la novela bizantina, Pánfilo —al igual que Nise— también —dada su belleza— había despertado el interés de otras mujeres, especialmente dos: Tiberia, la hermana de Jacinto, y Flérida (nombre con gran tradición poética), la hermana de Godofre, de cuya muerte responsabilizaron al Peregrino simplemente por haberlo sorprendido llevando el cadáver hacia un monasterio, según instrucciones del moribundo. En el primer caso, Tiberia, al sentirse rechazada por Panfilo, le acusa ante su hermano de haberla poseído bajo la promesa de matrimonio; y Jacinto, dando crédito a la versión de su hermana, se presenta en Barcelona, donde exige a su amigo la reparación de su honor y, sin querer ser convencido por las razones del acusado, recibe una herida en su enfrentamiento con el castellano, quien sin sentido lo deposita en el portal de una iglesia; en el segundo caso, Flérida, apiadada de su prisionero (Tirso y Tansilo habían decidido encerrarlo en una torre mientras acudían en Zaragoza al sepelio de Godofre), determina liberarlo, entregándole, por añadidura, unas joyas: entonces Pánfilo, en su huida, introduce una ligera vacilación en su fidelidad a Nise, al llegar a pensar que —de no ser por el amor que le había profesado hasta ese momento— Flérida habría podido ocupar su lugar. El

narrador, en este punto, introduce una digresión –parecida a la de Garci Rodríguez de Montalvo a propósito de los rumores que circulaban sobre la relación entre Amadís y Briolanja--, disculpando a Pánfilo, cuyo pensamiento lo atribuye no a una mudanza de su amor por Nise sino a una muestra de agradecimiento por Flérida (y, además, si Pánfilo hubiera ofendido a Nise habría roto el hilo de la historia y destroncado su curso).

### *El teatro del primer Lope*

Las primeras comedias novelescas de Lope suelen basarse en el *Orlando furioso* de Ariosto y suelen reproducir (*Los celos de Rodamonte*, *Angélica en el Catay*, etc.) la pérdida del juicio del protagonista y su recuperación gracias a Astolfo, como ya hemos explicado arriba, aunque extrañamente –siendo la fuente directa el mismo *Orlando*, según ya ha señalado Menéndez Pelayo—se omite el episodio de los baños marítimos. Las comedias de la primera década del siglo XVII –y, en algún caso excepcional, de la segunda—suelen abordar directamente el tema de la rabia en relación con el amor, introduciendo el tema del amor o la obsesión por una imagen, bien sea la de una pintura o retrato, bien sea la reflejada en el agua de una fuente. En *La quinta de Florencia*, compuesta hacia 1600, Lope plantea un tema que acabará siendo muy zarandeado entre su producción dramática más conocida: el del amor que despierta en un personaje noble una labradora o molinera, a quien –ante su resistencia—rinde su honestidad a través de la fuerza. Entre unos y otros textos, Lope –en algunos casos—intenta eximir la actitud de su protagonista (como en *Peribañez*), al presentarlo inexorablemente enamorado del personaje femenino (en semejantes tesisuras, el amor, al menos durante el Renacimiento, se había considerado como un atenuante dentro de la jurisprudencia civil). César se enamora primero de la imagen de Venus que aparece en un cuadro de su casa en las afueras de la ciudad; y, entre las matronas florentinas, pretende hallar su equivalente. Al no encontrarlo, se dispone o bien a recortar la imagen del lienzo o bien a intercambiar la suya por la de Adonis, que se deja ver en compañía de la diosa. Pero, por azar, contemplando las aguas de una fuente cercana a su quinta, el joven noble ve brotar entre ellas la imagen de una labradora (por más señas, Laura) que se le antoja una reproducción exacta de la diosa Venus:

Viendo, pues, que no podía  
hallarla ni estar sin ella,  
volví triste a mi quinta  
a contemplar su belleza.

Mil veces con celos quise,  
 aunque el lienzo se perdiera,  
 cortar el Adonis todo:  
 ¡mirad si amor tiene fuerza!  
 Otras veces en su rostro  
 retratar el mío quisiera,  
 porque pintura a pintura  
 gozara de lo que pudiera.  
 Al fin, más triste que nunca,  
 me salí al campo una siesta,  
 por la margen de un arroyo,  
 y el toldo de una alameda.  
 Los ánades que en él vía  
 iba apartando con piedras,  
 que, enamorado del aire,  
 el aire me daba ofensa.  
 Llegué a una fuente nativa,  
 que entre dos pintadas peñas  
 formaba aquel manso arroyo,  
 bullendo el agua en la arena.  
 Y vi... ¿reiráste si digo  
 lo que vi?  
 [...]

Estaba una labradora  
 de rodillas en la tierra  
 dando con un paño golpes  
 en una nevada piedra

La escena, como recuerda el propio Alejandro de Medicis, parece adaptar otra atribuida al Emperador homónimo de Macedonia, quien, en un gesto de generosidad, cedió a Apeles una de sus concubinas, llamada Campaspe o Pancaspe, de la que el pintor se enamoró mientras la retrataba desnuda y en la que se inspiró para plasmar en el lienzo la figura de Venus: “Quamquam Alexander honorem ei clarissimo perhibuit exemplo. Numque cum dilectam sibi e pallacis suis praecipue, nomine Pancaspen, nudam pingi ob admirationem formae ab Apelle iussisset eumque, dum paret, captum amore sensisset, dono dedit ei, magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam victoriam alia, quia ipse se vicit, nec torum tantum suum, sed etiam adfectum donavit artifici, ne dilectae quidem respectu motus, cum modo regis ea fuisset, modo pictoris esset. Sunt qui Venerem anadyomenen ab illo illo pictam exemplari putent” (Plinio, *Historia natural*, XXXV, xxxvi, 86-87)<sup>15</sup>; Alejandro de Medicis, al creer a su secretario enamorado de una dama florentina, Antonia, por la que él experimenta un evidente amor, decide obrar como el Emperador y dejársela a César, quien sin embargo niega el sentimiento que le atribuye su señor (obstinado en pensar que su privado obra así en sacrificio suyo), se disculpa ante la dama (al perder por culpa suya el favor del Duque) e insiste en ocultar la existencia de la mujer a quien ama, dada su baja condición social. En el soneto 192 de las *Rimas humanas*, Lope se dirige a un pintor, a quien considera mejor que Apeles, Zeusis, Parrasio y Metrodoro, en la misma medida que el oro vence al plomo; pero,



tras atribuirle cierto arrebató mientras pinta a su dama (en cuya acción exige el decoro, consistente en reproducir correctamente el blanco de los “jazmines” y el rojo de los “claveles”), no se siente digno de representar a Alejandro Magno, al negarse a concederle su “celestial Campaspe”, si bien reconoce en el Emperador la grandeza de la que fue acreedor, aunque, por el contrario, estima en poco su amor hacia la concubina:

Que si sois de ser Apeles dino,  
yo para dar a mi celestial Campaspe,  
de ser Magno Alejandro soy indino;  
que fuera desatino daros yo su belleza,  
y en él fue poco amor, si fue grandeza<sup>16</sup>.

Al margen de los datos que se añadieron a la noticia original (como la enfermedad de amor de Apeles y su boda final con la concubina de Alejandro), difundidos a través de diversos dramas (especialmente el de *Alexander and Campaspe* de John Lyly, publicado en 1581<sup>17</sup>), Lope pudo conocer la historia a través de la *Officina* de Ravisius Textor: “Campaspe Alexandri quam Alexander ipse muneri dedit Apelli pictori. Plin., lib. 35, cap. 10” (fol. 111 vo)<sup>18</sup>. En *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, comedia compuesta hacia 1614, aunque de dudosa autoría, se describen distintas hazañas del héroe epónimo, como la rendición de Tebas y la conquista del reino persa de Darío; y, entre todas ellas, destaca su renuncia al amor de Campaspe –a quien halla al principio de la obra cuando persigue un jabalí—en beneficio de Apeles, totalmente enajenado por la bella amante de su señor. A propósito del *ménage a trois* entre Alejandro, Campaspe y Apeles, la comedia presenta pasajes muy interesantes, como el encuentro de los dos primeros, quienes se enamoran a través de las imágenes que contemplan en las aguas de una fuente. Así, Campaspe reconoce en ellas la figura de Alejandro, cuyo efecto –además de por su belleza-- lleva a compararla con la de Narciso (al estar enamorándose de lo que mira en una fuente):

CAMPASPE. Casi al salir no me atrevo.  
¡Válgame, Febo divino!  
En este orbe cristalino  
se ve un hermoso mancebo.  
¡Qué bizarro! Clara fuente,  
¿quién en tus ondas pintó  
este Narciso? Mas no,  
comparación no consiente.  
Ya me espanto, que temor  
no tengo con lo que veo;  
mas se me ha quitado, creo,  
el temor con el amor.

La joven doncella comprueba cómo desaparece la imagen para volver a reproducirse otra vez en las ondas de la misma fuente; y Alejandro, entre tanto, sin percatarse aún de la presencia de Campaspe, intenta alcanzar a un jabalí que ha herido con uno de sus venablos (y, tras la huida del animal, al que no había conseguido matar, el rey macedonio decide dirigir sus pasos hacia una casería en medio de una floresta y junto a una fuente fría para pasar en ella el rigor del mediodía):

CAMPASPE. Parece que ya se fue.  
Ya vuelve. Si es ilusión  
de mi loco pensamiento.  
Pero ¿qué miro o qué intento?  
¿Qué me quieres, corazón?  
Si intenta el sol luminoso  
que mis tristes penas siente,  
mostrarme en aquesta fuente  
quien tiene de ser mi esposo,  
venturosa yo sería  
si este mancebo lo fuera <sup>19</sup>.

Alejandro, pues, cuando se propone beber de las aguas de la fuente –a las que teme tocar al considerarlas de cristal por su claridad y quietud--, ve reflejada en ellas la figura de Campaspe, quien se había acercado al lugar buscando la imagen que había descubierto antes; el Emperador pondera la belleza de la muchacha tratándola de una nueva Venus, que la fuente ha forjado, como una joya dentro de un diamante (y, en ese sentido, el héroe macedonio, al igual que Narciso, tarda en identificar la imagen que reproducen las aguas como el reflejo de una mujer de carne y hueso) :

ALEJANDRO. ¡Válgame Júpiter santo!  
Blasona, pues que me espanto,  
suprema mujer, de verte  
¿Eres Venus que te cría ['crea']  
otra vez aquesta fuente  
para matarme? Detente.  
Yo me rindo, fuente fría.  
de entre hielo salió fuego  
para abrasarme de amor.  
[...]  
Ya de amores estoy ciego.  
no es bien, fuente, que me espante,  
pues tanto amor la apoya,  
que esté tan divina joya,  
engastada en un diamante.  
En el alma te engastara,  
mujer, si viva te viera,  
y aun no digno engaste fuera  
para joya que es tan rara.  
[...]  
No me espanto: yo estoy ciego;

que no te abrase mi fuego  
sí estás en el agua fría...

Alejandro, después de tan emotivo encuentro, delega en Apeles el cuidado de Campaspe mientras se ocupa de someter la ciudad de Tebas; y el pintor, tras comprobar la belleza de la joven cazadora, enferma de amor por su nueva señora (“¡Qué bien le llaman al Amor locura,/ instantáneo furor, fuerte accidente./ Cogióme una belleza de repente,/ no pude discurrir en mi cordura...”): Campaspe —ante la afición que le muestra Apeles— decide no desengañarlo del todo, temiendo un cambio de sentimientos en Alejandro (porque prefiere ser mujer de un pintor que no simple amante de un Emperador). Darío, por su parte, antes de enfrentarse a él, pretende conocer mejor a su enemigo contemplando un retrato de Alejandro, cuyo talle acaba comparando con el de Adonis (“Para un Adonis amante/ tiene traza...”) y de cuya figura se enamora Felicia, la mujer del rey persa, al igual que Primaleón del mármol al que estaba dando forma (“¡Divina tabla, celestial pintura/ de aquel original del alma mía.../ ¿Quién, como aquel que al mármol adoraba,/ fuera dichosa cuando amarte vengo?/ ¿Quién en original te convirtiera,/ tabla de aquel que tanto deseaba?/ ¿Quién pudiera infundirte ésta que tengo, porque a los dos un alma nos rigiera?”). De alguna manera, los distintos personajes de la comedia han reconstruido a partir de sus protagonistas el cuadro que tanto admiraba y del que aspiraba a formar parte César en *La quinta de Florencia*: el de Adonis y Venus, encarnados por Alejandro y Campaspe, respectivamente; y, hacia el final de la obra, Apeles retrata a Campaspe por mandato de Alejandro, quien —a pesar del amor que siente por ella y parece negarle Lope en el soneto citado de las *Rimas humanas*— se la entrega al pintor como ejemplo de su generosidad y magnanimidad, concibiendo —como reza el título de la comedia— como mayor hazaña vencerse a sí mismo, sobreponerse —en definitiva— a su propio apetito, en este caso en beneficio de otro (al que recompensa porque Apeles nunca ha intentado traicionarlo), tal como lo había puesto de manifiesto Pedro de Mexía por influencia de Plinio: “[Alejandro] determinó de dexalla [a Campaspe] por dársela a Apeles, como se la dio por muger: que no es de contar por la menor de sus victorias, pues venciendo su voluntad y apetito, queriéndola y pareciéndole muy bien, la quitó de sí para dársela” (“...captum amore sensisset dono dedit ei, Magnus animo, maior imperio sui nec minor hoc facto quam uictoria aliqua. Quippe se uicit...”). *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, de dudosa atribución, parece elaborada a partir de la anécdota narrada por Plinio (y traducida por Pero Mexía), a la que incorpora —como marco histórico— dos de las gestas más importantes del protagonista. En *Las grandezas de Alejandro*, datada entre 1604 y 1608, el episodio de Apeles y Campaspe aparece al principio de la obra, y de ellos ya no se vuelve a hablar. En

esta comedia –centrada en otros eventos atribuidos al protagonista—Campaspe se presenta como una dama de la corte a la que sirve el futuro rey de Macedonia, quien llega a serlo después que Pausanias haya matado a Filipo, con la connivencia de Olimpia, al mismo tiempo que la reina ha convencido a su hijo de descender, no de su esposo, sino de Júpiter. Ante tales circunstancias, Alejandro, proclamado nuevo rey de Macedonia, manda sacar un retrato de Campaspe, y se lo encarga a Apeles, quien –encendido por amor hacia la dama macedónica—se siente incapaz de plasmar en el lienzo toda la belleza del original. Al percatarse de la turbación de su pintor, Alejandro acomete su primera grandeza –antes de empezar las militares, enfentándose a Darío—casando a su amada con Apeles, a pesar del amor que confiesa sentir por ella (“La belleza/ que te he dado es la grandeza/ que hasta agora hice mayor:/ riquezas y estados di,/ sin haberlas heredado;/ pero el alma no la he dado,/ Apeles, sino es a ti”)<sup>20</sup>. En esta comedia, sin embargo, el episodio parece relegarse a un segundo plano, y en él no se encarece –como en el otro, que vertebraba toda la trama—tanto el amor de Alejandro por Campaspe, quizá más en la línea del soneto mencionado. En cuanto a su incapacidad para consumir el encargo del rey, Apeles confiesa que el arte --frente al amor—carece de cualquier fuerza o poder; apela a sí mismo para pintar su propia belleza, quizá porque, como subraya a continuación, ya tiene en su alma grabada la de Campaspe:

Pinta tu belleza, Apeles,  
 en este naípe, y amor  
 al alma con tal rigor,  
 que hace las flechas pinceles.

Sin embargo, también podría aludir a la belleza del modelo, que se impone pintar mientras amor reproduce en su alma la figura de Campaspe, utilizando sus habituales flechas en lugar de pinceles; y, en semejante caso, cabría entender una posible errata de “tu” por “su”, posiblemente con ese alta (“? u”): “Pinta su belleza, Apeles...”; y, dado el impacto que le ha producido la contemplación de Campaspe, Apeles ha pergeñado una figura que en nada se parece al original: “Extraña desdicha ha sido,/ que en el que vengo a hacer/ ni te puedas parecer/ por lo que me has parecido”. Alejandro, por su parte, confiesa que Amor ha arrebatado los pinceles a su dueño; y que, en tal tesitura, Apeles no podrá terminar el retrato que ha comenzado, resaltando también el escaso parecido con el modelo, cuya reproducción fiel podría lograr si trasladase al lienzo la imagen que el pintor ha grabado en su alma: “Muestra a ver: no le parece;/ mas no es mucho si se ofrece/ aquí como niebla oscura;/ porque si el alma te viera,/ adonde la has retratado,/ Apeles, con más cuidado,/ yo sé que se pareciera”. En el citado soneto 192 de las *Rimas humanas*, Lope se dirige al pintor, a quien también atribuye cierta incapacidad cuando le pide un

descanso en su trabajo al verlo embelesado por la belleza de la dama (“suspended las colores y pinceles,/ pues os suspende el alma el bien que adoro”); y, en igual sentido, el poeta suplica al pintor una correcta utilización de sus instrumentos (el “tiento”) para reproducir como se merece la figura de su amada, atendiendo a los colores blancos y rojos que le son propios, guardando en ese sentido el *decoro* artístico o la relación armónica entre todos los elementos del cuadro (“y no perdáis el tiento en su decoro,/ pues imitáis jazmines y claveles”). Las afinidades entre el soneto y el pasaje de *Las grandezas de Alejandro*, en principio, no deben aducirse para defender la paternidad de la comedia.

Al igual que Albanio, en *La quinta de Florencia*, César regresa a la fuente a través de cuyas aguas se había enamorado de Laura y, sin pensarlo, sorprende sola a la molinera, quien, por el aspecto de su pretendiente, decide adoptar una estratagema para evitar las consecuencias de cualquier tipo de violencia. Laura espera y oye con paciencia a César, de quien huye rápidamente después de entregarle la cantarilla del agua que éste había pedido. En su actitud condescendiente, la joven molinera no ha obrado pensando en una futura correspondencia a amorosa, sino, más bien, ha aprovechado la ocasión en que César tenía las manos ocupadas para largarse del lugar y evitar, de esta manera, una posible violación por parte del secretario de Alejandro de Medicis. De hecho, la escena guarda ciertas concomitancias con otra de la égloga II de Garcilaso, donde Albanio había descubierto a Camila durmiendo junto a la fuente en que le había declarado su amor, imitando, según ya hemos estudiado, comportamientos cortesanos. En este caso, el pastor retiene a la ninfa, cogiéndola por la mano; y Camila, muy asustada, igual que Laura, al despertar, pide a su compañero de la infancia que la suelte. Albanio accede a tal súplica imponiendo una condición: la ninfa debía prometer que no se daría a la fuga y escucharía sus palabras de disculpa. Sin embargo, Camila, al verse libre de las manos del pastor, emprende la huida a toda velocidad. En ambos casos hay una actuación paralela, con independencia de los desenlaces de cada obra. Después de la fuga de Laura, César –tras aludir a la inefacia de Apolo en la persecución de Dafne-- se siente preso de un temor, como si, convertido en un nuevo Acteón, hubiera sorprendido a Diana bañándose desnuda ( y no sólo se halla vestida, sino dotada de los mayores desdenes):

¿No es ésta una labradora  
con un cántaro de barro,  
y no el venablo bizarro  
de la bella cazadora?  
Pues ¿cómo agora teméis  
a hacer las historias nuevas,  
que aquel Príncipe de Tebas,  
o que desnuda la veis?

¡Que no solo está vestida,  
sino de rigor armada!

César, por un momento, se imagina a Laura, que lleva un cántaro de barro para llenarlo de agua, con el aspecto de Diana (“la bella cazadora”), blandiendo un “venablo” para cazar ciervos (y, en ese sentido, la cazadora nunca puede identificarse con Venus, como ha sugerido –de forma incomprensible—Debra Collins, quien reincide en el error al relacionar el “Príncipe de Tebas” con Edipo, cuando Lope se está refiriendo a Acteón, nieto de Cadmo, uno de los personajes más famosos del ciclo tebano<sup>21</sup>); y, al sufrir semejante alucinación, se figura a sí mismo como el hijo de Autónoe, castigado por la diosa, que lo convierte en ciervo para ser devorado por sus propios perros. En su situación, próxima a un inminente arrebató de locura, César insinúa el comportamiento que va a adoptar después, apareciendo ante sus amigos Otavio y Carlos con una facha absolutamente lamentable, tras conversar con un laurel, cumpliéndose –a modo de pronóstico—el temor del primero, quien ha insinuado en los compases iniciales de la obra que el secretario del Duque se había enamorado de una planta o árbol, poniendo el ejemplo de Jerjes, que se había encaprichado de un plátano. Los dos amigos aconsejan a César el rapto y violación de la molinera, al comprobar el estado en que éste, quien un poco antes había concebido desnudarse y ejecutar acciones que muevan a compasión (vv. 1595-1596); incluso Belardo, al dirigirse a la fuente, buscando a Laura, no reconoce *prima facie* al dueño de la finca y, cuando lo hace, se encarga de avisar a Teodoro. Al compararse con Acteón, pues, César, adelanta los padecimientos que sufre, similares al que habría padecido un joven devorado o mordido por los perros rabiosos.

Carlos *V en Francia* –cuyo autógrafo lleva la fecha de 1604-- pone en escena tres acontecimientos históricos que aparecen invertidos en la obra: la negociación en junio de 1538 de la paz en Villafranca de Niza entre el Emperador y el Rey de Francia con la mediación del Papa Paulo III; las famosas cortes que Carlos V convocó en Toledo en el mismo año para dilucidar cuestiones de Estado, con el relato del famoso incidente entre el Alguacil y el Duque del Infantado, y, por último, la entrada triunfal del Emperador en París en el año 1540 cuando se dirigía a su ciudad natal (Gante) para sofocar la insurrección de sus paísanos<sup>22</sup>. La trama histórica carece, como había subrayado Menéndez Pelayo<sup>23</sup>, de un enlace entre sí; y tiende a organizarse en tres estampas distintas en torno a la figura del epónimo, correspondientes a los respectivos actos en que está dividida la comedia: Carlos V en Niza y en el puerto de Marsella; Carlos V en Toledo (en las famosas cortes); y Carlos V en París (de los tres escenarios el primero y el último justifican el título de la obra, pero no así el segundo). Entre los tres actos no existe, en

efecto, una clara conexión, si bien hay cierto propósito por parte de Lope para conseguirla: así, por ejemplo, el Emperador –después de entrevistarse con él—ha acompañado al Papa hasta Génova y desde allí ha regresado a España (pero no se establece una relación entre las negociaciones de la paz en Niza y la celebración de las cortes en Toledo); durante el viaje, el Emperador sufre un percance (debido a la rotura del timón de una de sus galeras), que le obliga a permanecer en Marsella contra su voluntad; Francisco I, quien sólo había aparecido en escena hablando con el Papa, lo hace por segunda vez subiendo a la galera de su sempiterno enemigo, de quien –con semejante gesto—se granjea su confianza, la suficiente como para que al final Carlos V decida atravesar Francia en su campaña contra los ganeses. Sin embargo, todas estas acciones se nos antojan con cierta tendencia a la unidad (la comedia se ha considerado completamente deshilvanada o desordenada desde ese punto de vista) gracias a una doble trama novelesca. En la primera --de escasa relevancia, si bien está asociada con la otra-- el paje Fernandillo, que en realidad oculta la identidad de una dama –Dorotea--, sirve al dueño de su honra, un lascivo Juan Mendoza, quien se la había llevado a Flandes y con quien ella –solo supuestamente—acabará casándose gracias a la intervención de Carlos V<sup>24</sup>. En la segunda, que constituye el auténtico eje que articula toda la acción de la obra, una dama de Niza de Provenza, llamada Leonora, se ha enamorado de Carlos V a través de un retrato y ya ha enloquecido al verlo en persona desde la ventana de su casa cuando el Emperador pasaba cerca de ella hacia el encuentro con el Papa Paulo III. Fernandillo, conocedor de la locura y los anhelos de la dama de Provenza (consistentes en gozar –por solo una vez y a costa de su vida—al padre de Felipe II), expone su caso a un lacayo de Carlos V, Pacheco, ante quien –dada la torpeza intelectual de éste—debe esforzarse por hacerle inteligible las pretensiones de Leonor. En primer lugar, se lo explica utilizando una metáfora bélica, muy habitual en la tradición erótica (“ver de Carlos la presencia,/ dónde tiene la potencia/ con que las batallas vence”); y, en segunda lugar, dejando claro las aspiraciones a Emperatriz de la dama, aunque sólo sea por el espacio de una hora (“Quiere con Carlos medirse/ para ver cuál es mayor;/ quiere ser emperadora,/ y por eso está perdida,/ sino por toda la vida,/ a lo menos por una hora”)<sup>25</sup>. Afectando una gran influencia sobre el Emperador y una seguridad en sí mismo, Pacheco –también movido por la cadena que la joven ha prometido a cambio de una ayuda a ese respecto-- convence a Leonor de que va a convertir en realidad sus sueños eróticos con Carlos; y por ello decide llevársela a Toledo; y, en la ciudad imperial, la dama enamorada intenta explicar su obsesión hacia la figura del Emperador –hasta el punto que ha polarizado toda su atención—precisamente a través

de la enfermedad de la rabia (Leonor, de acuerdo, vrg., con Andrés Laguna, contempla la imagen del rey tanto al comer como al beber<sup>26</sup>):

Estoy perdida.  
No lo dudes: si comiendo,  
me acuerdo en lo que me dan,  
como a Carlos, porque están  
a Carlos mis ojos viendo.  
Si bebo, allí a Carlos bebo;  
como el mordido de rabia,  
veo el perro que me agravia  
dentro del agua que pruebo.  
Si duermo, mis sueños son  
que Carlos me trata mal;  
si me visto, estoy mortal,  
Carlos mis vestidos son.  
Si una pared viendo estoy,  
allí le miro pintado;  
como sombra va a mi lado  
por dondequiera que voy.  
No sé qué tengo de hacer<sup>27</sup>.

En su propósito de llevar el plan que ha concebido, Pacheco aborda al Emperador cuando éste sale de las Cortes junto al Duque de Alba; y, tirándole de la capa, el lacayo capta su atención presentándose –en un juego de palabras—como “su tercero” y pidiéndole poner los ojos en la “hermosa mujer “ que lo acompaña. El Emperador interroga a Leonor, de quien imagina la naturaleza de sus deseos y a quien despacha rápidamente mandando que se le haga efectiva la entrega de cuatro mil ducados para devolverla a su tierra; y, a continuación, lanza una buena andanada o reprimenda a su criado por ocuparse en asuntos tan alejados de los que deben exigirse a un hombre de su condición. Pacheco intenta justificarse alegando ignorancia de las verdaderas pretensiones de la dama, quien por su parte no ha sabido encajar la dura respuesta y la visceral decisión de Carlos V, cuyas palabras repite maquinalmente, dando muestras ya de una incipiente privación del juicio, sobre todo cuando decide apelar al Nuncio y poner un pleito al Emperador por no corresponder a su gran amor. En cuanto a lo primero, Pacheco alude al Nuncio como el nombre que recibe en Toledo “la casa de locos”.

La dama francesa –ya totalmente obsesionada, como Isidora Rufete, por unos derechos que no le corresponden y que persiste en defender sin ningún fundamento hasta el final de la comedia—rechaza de raíz las proposiciones de amor de un piadoso Pacheco, a quien –al creerlo de un condición social muy inferior—reprocha su osadía de insinuinándosele, no respetando el acatamiento que le debe como



Emperatriz y Sacra Magestad, y en ese punto manda llamar a “porteros” y caballeros –totalmente imaginarios--, que deberían encargarse de castigar duramente al lacayo:

LEONORA ¡Oh, qué gracioso don Diego!  
¡El oro me trueca en cobre!  
¿Estás en ti, picarón?  
¡Sucio, descompuesto, loco!  
¡Mi Majestad tiene en poco!  
¿Hay más notable traición?  
Pues, ¿cómo? ¿A una emperatriz?  
¡Hola! ¿Qué es esto, porteros?  
¡Hola! Grandes caballeros,  
matalde.

Y, enseguida, cambiando de tema, aunque poseída por la misma manía, le recrimina haber dejado entrar gente (cuando en realidad no ha entrado nadie), culpándola de interrumpir las conversaciones ultrasecretas que ella mantenía con su marido Carlos V a propósito de la guerra contra el Turco:

LEONOR A ¿Por qué dejáis que entre gente  
cuando con Carlos estoy  
y mi parecer le doy  
para esta guerra presente.  
Dice Vuestra Majestad  
que el Turco alborota a Hungría  
y que a Italia cada día  
  
¿Da molestias Barbarroja?  
Pues yo soy de parecer  
que al Turco...

Leonor irrumpe de nuevo en la intimidad de Carlos V, reclamando sus derechos como Emperatriz y atribuyendo a su presunto marido un desdén propio de quien --entre las muchas ambiciones-- aspira a casarse con “la hija de Sofí” para llegar a ser “gran Turco”; y el Emperador, conmovido por una locura semejante, resuelve nombrar a Pacheco ayo de la joven, a la que gratifica con un doblón para el sustento diario, cuando antes –en las cortes– estaba hablando con sus consejeros sobre los problemas financieros y económicos del Estado. Leonor, sin embargo, persiste en su demencia y enajenación, y se considera acreedora de apelar por segunda vez ante la determinación del que cree su esposo al asignarle sólo un doblón, a toda una Reina como ella. Don Juan de Mendoza, en compañía de su paje, contempla a Leonor, a quien pretende engañar, haciéndose pasar por el Emperador (al presentarse como “Carlos de Gante”), y a quien habría abrazado de no ser por Fernandillo, que se interpone entre los dos, seguramente velando por sus intereses al juzgar a su amo deudor de su honra; y Leonor, al ver frustradas sus esperanzas de

desfallecer en el amor del que ha confundido con Carlos V, la emprende a mordiscos con el paje, en una nueva manifestación de su locura rayana en la licantrópía (“¡Ay, que me muerde! ¡Ay de mí!”), se queja Fernandillo).

Hacia el final, en el último acto, el Emperador ha entrado triunfalmente en París, y entre su acompañamiento figura la loca Leonora, a quien Carlos parece haberle tomado cierto cariño, a pesar de su persistencia en las rarezas y extravagancias, como la increpación a la reina francesa por abrazar a su hermano (“¿Cómo delante de mí/ a mi marido abrazáis?/ Muy desvergonzada estáis”); el propio Francisco I intenta –aunque bastante tímidamente—desengañarla en sus aspiraciones a esposa de Carlos, al recordarle que su cuñado –y sempiterno enemigo—ya la tiene, aduciendo como prueba el hijo que la auténtica o verdadera le había dado (el futuro rey Felipe II); y en ese punto también interviene la Reina, insistiendo en que su hermano había contraído matrimonio con Isabel de Portugal (de cuya muerte correspondería hablar de acuerdo con la cronología de la comedia, si bien se la ha mencionado antes como la autora de la carta en que se anuncia la sublevación de los ganeses). Leonor, sin embargo, no se da por vencida, y en su defensa alega contar con la dispensa del Papa, quien no sólo lo había casado con Carlos, sino que también le había ofrecido “bulas de parir”, y sin embargo hasta la fecha no había parido, aunque confía en dar a luz en el futuro a “un Felipe, / con sus ojos y sus pies”; un poco más adelante, al aludir a ciertas enfermedades de carácter dermatológico (como la tiña y los sabañones), pide al monarca francés algún tipo de remedio para su enfermedad de amor, que describe como un sabañón en el alma: “Pues sanadme deste amor,/ que es un sabañón del alma,/ que me come y me desalma,/ y me enciende en más furor”; y, sin solución de continuidad, al oír una conversación sobre un torneo, recomienda al Duque de Alba –a quien después llama familiarmente Fernando—la *empresa* que debe exhibir en él representando al pabellón español: como *divisa* o imagen “un torrezno de pernil/ puesto en dos rebanadas” y un letra con el verso “Ansí me aprietas el alma”. El Emperador, después de una breve estancia en París, no demora más su partida hacia Gante, y durante su despedida (en que aparecen España y Francia coronadas por un laurel y bendecidas por el Papa) interviene de nuevo Leonor, quien –a pesar del ofrecimiento de Francisco I de acogerla en su corte—se propone seguir a Carlos por miedo al mal de ausencia.

El lacayo Pacheco y otros personajes de la obra han ofrecido un diagnóstico inequívoco de la enfermedad que padece Leonor: el “frenesí” (así, por ejemplo, lo expresa don Juan de Mendoza: “¡Qué tan hermosa mujer/ diese en este frenesí”<sup>28</sup>); y, en ese sentido, dicha patología se había puesto en relación

con el amor *heroico o erotes* en *Los locos de Valencia*<sup>29</sup>, al igual que en *El Peregrino en su patria* y en *La Dorotea*, definido –según ya había desvelado y subrayado Morby<sup>30</sup>—de acuerdo con la *Officina* de Ravisius Textor, a quien también traduce al pie de la letra cuando en la primera obra describe por boca del médico Verino no sólo el *frenesí*, sino también la *atrofia*. A propósito de la primera enfermedad Verino recuerda que “El frenesí conturba los sentidos,/ levanta en ellos furia y fiera cólera;/ hácese cuando acaso el que le tiene/ percibe dentro de sí vanas imágenes... Del frenesí escribe Posidonio/ que es hinchazón de las membranas, cerca/ de la cabeza, con calor tan vivo/ de fiebre aguda, que enajena el seso./ Pudiéranse aplicar muchos remedios”<sup>31</sup>; y, en ese aspecto, sigue bastante de cerca de Textor: “Phrenesis morbus est conturbans mentem et insaniam plerumque excitans. Fit autem quum quis uanas imagines accipit. Possidonius scripsit tumorem esse membranarum circa caput cum febris acuta, qui mentem alienat [et] provenit autam ex flava bile. Si humida est, somnos facit profundos; si sicca, vigiliis: si humida est, cum parvo frigore stultitiam” (‘El frénesis es una enfermedad que conturba la mente y a menudo engendra locura. Se produce cuando alguien percibe o recibe falsas o inconsistentes o infundadas imágenes. Posidonio escribe que el frenesí es un hinchazón de las membranas cerca de la cabeza, con fiebres agudas, que aliena la mente y proviene de la bilis amarilla: si es húmeda, produce sueños profundos; si seca, vigiliis; si húmeda, con un poco de frío, provoca necedad’); Verino, pues, no ha hecho más que traducir a través de una *expolitio* el término o vocablo latino *insaniam* en “furia y fiera cólera”, y ha tomado directamente la referencia a Posidonio, médico bizantino al que se debe la explicación de la hidrofobia de los rabiosos por contemplar el enfermo en el agua la imagen del animal que le ha mordido. En cuanto a la segunda, Verino, a partir de los síntomas ofrecidos por Gerardo, el administrador del hospital y tío de Laida (“Desde que vio, Verino, en su locura,/ porque a Beltrán le quiten no vea,/ no ha querido comer, ni bastan ruegos”), afirma que “Ansí parece que el color del rostro,/ que es lo que acá llamamos atrofia,/ por falta de sustento se muestra pálido;/ descaece el estómago por hambre,/ enfríase de forma que se siente/ del cuerpo en todas las extremas partes./ Daréisla a oler un poco de vinagre/ o algún caliente pan, que es gran remedio,/ o bañaréisla todos los extremos”; y, en este caso, Lope conserva algunos de los rasgos de la definición de Textor, en convergencia con la de *anorexia*, que en el *De officina* aparece contigua a la otra: “Atrophia morbus est maciem contrahens, quando corpus non alitur, continuo aliquibus decedentibus et nullis succedentibus. Anorexia est morbus quidam quo affecti cibum respuunt et fastidiunt: pelliturque olfactu aceti et aliis odoribus acutis” (‘Atrofia es un enfermedad que produce flacura, cuando el cuerpo no se alimenta, alejándose continuamente unos y no acercándose otros.

Anorexia es una enfermedad cuyos afectados rechazan la comida y la saciedad; y se acomete con vinagre en el olfato y otros olores fuertes'). En *El peregrino en su patria*, Lope relaciona el *amor heroico* que padece Pánfilo con la epilepsia, reproduciendo unas palabras tomadas directamente de Ravisio Textor: "pero la de este Peregrino que os refiero era ya en su alma aquella enfermedad que llaman divina, sagrada o herculánea, porque la racional parte del animo perturba. *Quibus nulla medicorum ope succurri potest*" ("Herculanus morbus est ex eorum numero quibus nulla medicorum ope succurri potest, nasciturque quotiens caro in humorem crassum & spumidum colliquescit. Vocatur aliter Diuinus, seu Sacer, quod diuinam, id est, rationalem animi partem uiolet"). Leonor, por nuestra parte, como cualquier rabiosa, ha concebido en su mente falsas imágenes, todas relacionadas con Carlos V; pero, a diferencia de los frenéticos y rabiosos, no obra con violencia (excepto con Fernandillo, a quien, como hemos dicho, intenta morder por haber estorbado su abrazo con Juan de Mendoza), y sólo padece sufrir a intervalos ciertas pérdidas de consciencia ("Espera, reposa./ No seas pintura hermosa/ sin alma. Cobra el sentido..", le espeta Pacheco), además de seguir a todas partes al Emperador, cuya compañía le evita caer en los "accesos frenéticos".

*El llegar en ocasión*, seguramente compuesta hacia 1606, responde a los cánones de la comedia de enredo y merece figurar entre las comedias que mejor representan esa faceta de la obra de Lope de Vega. A mí, en cambio, la obra me interesa por otros motivos, relacionados obviamente con el tema de mi comunicación. Otavio, hijo de un senador de Ferrara, ha sido asaltado de noche cuando regresaba a su casa, y, para su ventura, recibió la hospitalidad de una viuda, llamada Laura, que se había trasladado –sustituyendo el luto de su nuevo estado civil por los hábitos de labradora-- a su hacienda del campo, donde había concertado una cita con el Marqués de la ciudad –un antiguo pretendiente suyo al que había rechazado por estar casada con Ruggero, pero al que, tras enviudar, había decidido convertirlo en su amante--; el mencionado Marqués, sin embargo, no había podido acudir a la cita, porque solo unos segundos antes de consumarse –coincidiendo casi con la llegada de Otavio—había recibido la noticia de un intento de magnicidio por parte de un primo suyo (Federico), quien habría logrado su propósito de haber permanecido el Marqués en su casa de la ciudad, en lugar de aguardar en el castillo colindante con la hacienda de Laura. Frente a tal coyuntura, ésta, encendida en amores ante la expectativa de una noche de pasión, al ver el buen aspecto y talle de Otavio –a pesar de aparecer, como Don Quijote en Sierra Morena, en "camisa"--, después de oírsele encarecer a su criada Fenisa, resuelve invitarlo a cenar y dejarlo dormir en su casa; y, así, durante la noche, hallándose en su habitación, resulta sorprendida por su

huésped, ante cuyo asedio amoroso no opone ninguna resistencia, e incluso le facilita las cosas al gritar – por ejemplo—de manera que nadie la pueda oír. Laura y Otavio, más allá de la satisfacción de sus instintos primitivos, se han enamorado; pero la viuda debe ocultar a Otavio para no despertar sospechas ante la presencia reiterada del Marqués, quien, una vez ha puesto en prisión o a buen recaudo al traidor de su primo, determina volver a su castillo con el pretexto (el mismo que había alegado la primera vez) de salir a caza (en ambos casos de amores); en su propósito de enmascararlo, Laura hace pasar a su amante por un labrador o pastor Pascual que lleva a su servicio durante diez años o por su primo Feliciano que acaba de presentarse en la hacienda para negociar su casamiento con un español. Después de una serie de escenas equívocas que provocan la perplejidad del gracioso de la comedia –Tirso, un criado de Laura, a quien su señora, para alejarlo de la casa, ha enviado a cazar conejos, en el sentido más literal de la acción–, cuando el Marqués, ante las reiteradas excusas que le ha ofrecido Laura para dilatar su encuentro amoroso, obliga a su “vasalla” (y pretendida amante) a marchar con él hacia Ferrara, Otavio (en su papel de pastor) simula haber sido mordido por un perro negro, que –según él—por fuerza ha tenido que ver Tirso (quien concede crédito a todo, dada su afición a la bebida y después de lo que ha pasado en casa de su ama):

OTAVIO. Guárdate, Tirso de mí;  
 ¿no ves cómo me mordió  
 aquel perro que pasó?

TIRSO. ¿Qué perro, que no le vi?

OTAVIO. ¿No ves aquel perro negro  
 Que va huyendo y rabiando?

TIRSO. En grandes desdichas ando.

OTAVIO. Pero por morir me alegro.

TIRSO. ¿Qué perro, Pascual?

OTAVIO                                     ¡Ay, triste!  
   ¡Ay, qué terrible dolor!

TIRSO. ¡Qué rabia Pascual, señor!<sup>32</sup>

Inmediatamente a continuación –para retener a Laura y arrancarla del poder del Marqués—finge morderla –después de apresarla-- para contagiarle la enfermedad y, así, alejarla de todos (en un aparte le pide para su bien que también simule estar rabiosa); y el Marqués, ante tal actitud, la previene, cuando ya ha sido demasiado tarde:

*Llégase Otavio a Laura, y hace que le muerde.*

FABIO. A Laura asíó.

OTAVIO. ¡Laura mía!

*Dice Otavio a Laura aparte*

(Dí que de haberte tocado  
rabías también.

LAURA. Ya ha empezado  
a tiempo la rabia mía:  
que no miento.

OTAVIO. Rabia, pues).

MARQUÉS. Desvíate dél, señora.

LAURA. ¡Ay, triste de mí!

FENISA. Ya llora

MARQUÉS. ¿Rabias, Laura?

FABIO. ¡No lo ves!

El Marqués, ante la aparición inesperada de Otavio, pregunta por la procedencia del pastor; y Fenisa, confabulada con su señora, además de caracterizada con unas maneras y mañas similares a Celestina, afirma que el labrador ha llegado del campo, donde –guardando el ganado, como le corresponde—debe de haber sufrido el percance que le aflige (el mal de rabia), y con ello Otavio anima a Laura a la perseverancia en aparentar estar aquejada de dicho mal, con la intención de dar mayor verosimilitud al relato de la criada (y Laura, a quien no le cuesta fingir, porque se halla enamorada, inquiera a su caballero por el origen de semejante invención, achacable –según él—al mismo amor):

MARQUÉS. Esto sólo me faltaba  
¿Quién trujo aquí este pastor?

FENISA. Del campo vino, señor,  
Donde el ganado guardaba,  
Y allá le habrá sucedido:  
Guárdese Vueseñoría.

OTAVIO. (*Aparte*) (Finge rabiar, Laura mía.

LAURA. Ya rabio, que no es fingido  
¿Dónde hallaste la invención?

OTAVIO. Viéndote llevar así,

Me la dio el amor aquí  
Por breve resolución.)

A diferencia de Fenisa, Tirso ha acabado por creerse la artimaña de Otavio, y con buena voluntad previene al Marqués de acercarse a los dos enfermos, por más que éste lo intenta, al cegarle su amor por Laura y al impulsarle el temor por el peligro que considera que debe correr la vida de su amada:

TIRSO. Guárdese, señor, no llegue;  
mire que le morderán.

MARQUÉS. Rabiando los dos están;  
temo que amor me ciegue  
y rabie con ellos.

FABIO. Guárdete Dios; ¿estás loco?

MARQUÉS. Si Laura muere, esto es poco.

FABIO. Señor, desvíese dellos.

En ese sentido, Tancredo aconseja a su amo permanecer inmóvil y buscar la persona adecuada que devuelva la salud a Laura; y, haciendo caso a su criado, el Marqués le consulta si habrá en la aldea alguien capaz de curarla. Tirso propone al sacristán, a quien atribuye ciertas dotes nigrománticas, necesarias para conjurar los eventos anómalos que ha presenciado, como, por ejemplo, la aparición del difunto Ruggero, inventada por Laura para zafarse del acoso del Marqués, a raíz de la figura de un hombre que ha visto rondando por la casa (en realidad se trata de Federico, a quien el destino ha traído a tal hacienda, después de ser liberado por Camila, hermana del propio Marqués). A Tirso, que ha pasado toda la noche en el campo, entre la nieve, tanto su señora como otras criadas, le han presentado a Otavio como Pascual, labrador junto a quien había trabajado en los últimos diez años y a quien debía cierta cantidad de dinero. El gracioso, por si fuera poco, ha sorprendido a Pascual en arrumacos y caricias con Laura, aparte de haberlo visto transformado —con la ropa de su difunto señor— en el primo Feliciano de la señora; también ha oído hablar a Estacio —criado de Otavio— desde un aposento en el que se había escondido; y, por todo ello, imputa a la llegada de Otavio el principio de todos los males que desde entonces están ocurriendo en la casa, resumidos en una sola intervención:

TIRSO. Después que éste en casa entró  
hay mil difuntos, mil cuentos,  
hablan por los aposentos,  
y aun he visto sombras yo;

hay brujas, hay mil traiciones;  
hay primos, y es muy sin duda  
que en casa de una viuda  
son las más malas visiones.  
¡Ya sólo rabiarse faltaba!  
Doy gracias, Fenisa, a Dios:  
que ya con rabiarse los dos  
toda la pena se acaba.

Al final, después de pedir Otavio un “saludador” (el curandero más apropiado para combatir la rabia), el Marqués se marcha junto a sus criados Fabio y Tancredo; a solas con Fenisa, Otavio y Laura se conceden una tregua en su representación de peligrosos enfermos de la rabia; y la criada, para reanimarlos, les trae una caja de conservas y un vaso de vino. Vuelve a aparecer Tirso con un caldero y un hisopo (usado para la aplicación de exorcismos), y pilla *in fraganti* a Laura y Otavio bebiendo vino; y, dada su veneración por Baco o por tan precioso líquido, expresa su deseo de compartir la rabia con ellos:

TIRSO. ¡A fe, que he de ver agora  
si rabian! ¿Quién tal pensara?  
Sentados beben los dos;  
desa manera, ¡por Dios,  
que yo también me rabiara!

Ya con ironía, Tirso pregunta a Otavio –a quien se dirige llamándolo Pascual—cómo le va, subrayando que ya no hará falta el hisopo, poniendo de manifiesto hallarse al corriente de la burla que antes se ha interpretado para alejar al Marqués (“Que rabiáis cuando queréis,/ y cuando no, no rabiáis”); Otavio, que se ha percatado del tono del criado, responde –también ya de forma distendida—que se ha decidido a beber vino para comprobar el alcance de su mal:

OTAVIO Quise ver  
si estaba muy lastimado,  
y en aquesta copa vi  
que fue de burlas mi mal.

Tirso, por su parte, parece desconcertado porque creía que los enfermos de rabia contemplaban la imagen del animal que les había mordido en el agua, y no en el vino; y, en tal sentido, considera la ingestión de agua motivo suficiente para rabiarse (“¿Y en vino, señor pascual, se ven los que rabian?... / En agua pensaba yo;/ mas ¿qué más rabia que ver/ el agua, yendo a beber?”); Otavio, por su parte, atribuye al vino otras propiedades, más en consonancia con la nueva situación, conjurado el peligro con la ausencia del



Marqués, y de acuerdo con ideas difundidas desde los *Remedia amoris* (“Vina parant animum Veneri, nisi plurima sumas,/ et stupeant multo corda sepulta mero”; vv. 805-806)<sup>33</sup> de Ovidio (“Con vino nadie rabió;/ suele el agua dar dolores;/ suele matar; mas el vino/ fue siempre un licor divino/ para no rabiar de amores”). En la parte final de la comedia, Otavio llega a sospechar que Federico es un amante que Laura ha escondido en su casa, al igual que ha hecho con él, y por ello siente unos rabiosos celos, que llevan a exigirle una aclaración inmediata del último enredo, obligando a salir al insurrecto de su refugio ante la presencia del Marqués, quien no sólo lo identifica –para tranquilidad de Otavio–, sino que acaba perdonando desistiendo de su alocada pasión por Laura y obrando de acuerdo a razón y a su grandeza. Tras este último incidente, la obra se cierra con unas bodas múltiples: la de Otavio con Laura, la de Federico con Diana (su liberadora) y la del Marqués con Camila, a quien éste había seducido y a quien no pretendía devolverle la honra (por ese motivo Federico, su hermano, había intentado matar a su actual cuñado, además de primo congénito).

Otavio, pues, se ha presentado como un rabioso, y en principio no ha despertado la sospecha de nadie, al encarnar el papel de labrador expuesto a cualquier contingencia de ese tipo por convivir con perros, así como al ocultar la causa de su mal (su amor –y no precisamente casto—por Laura), a veces confundido con el que ha fingido padecer; y su actitud amenazante condice perfectamente con la achable a cualquier víctima de la rabia: “Algunos de los mordidos huyen y aborrecen la luz; otros continuamente se duelen, y otros, finalmente, ladrando a manera de perros, muerden a cuantos se les paran delante; y, mordiéndoles, les infunde la misma rabia”, aclara Andrés Laguna<sup>34</sup>. Tirso, que para reponerse del frío pasado en el monte había visitado la bodega, al no reconocer a Otavio, a quien, según hemos dicho, se lo han presentado como colega suyo de toda la vida, se siente confuso y cree haber perdido “los cinco sentidos”, quizá a lo largo de la noche, por haber pisado “alguna yerba encantada” o haber dormido en sus vestidos “alguna rabiosa perra/ de los lobos mordiscada”. Por otra parte, ha descartado o rechazado el vino como líquido en que un rabioso pueda reconocer la imagen del animal que le ha mordido, contradiciendo una tradición literaria, que por lo menos remonta a un epigrama de Pablo Silenciaro, recogido en la *Antología griega* (V, 266), que circulaba bilingüe en el siglo XVI: “Dicen que un hombre enloquecido a causa de la mordedura de un perro contempla la imagen del animal en el agua. Yo me pregunto a mí mismo: ‘Cómo amor me ha puesto rabioso y ha clavado sus amargos dientes en mí y ha dejado mi corazón consumirse con locura?’. Por ello veo la imagen de mi amada en el mar, en el remolino de los ríos y en la copa de vino”. Ante el desenlace feliz de la comedia, Tirso no puede reprimir un último comentario en forma de

interrogación: “¿En esto paró, Pascual,/ la rabia?”; Otavio no hace más que contestar afirmativamente al haber conseguido su propósito cuando se arriesgó a fingir tal enfermedad, cuya relación con la del amor resulta bastante evidente por aplicarse la misma terapia: en este caso el matrimonio entre quienes se habían considerado rabiosos.

*Las “Rimas humanas”.*

Entre los doscientos sonetos que Lope incluye en las *Rimas humanas* (1602), hay algunos de cierto interés en relación con el tema del presente trabajo. En el 143, por ejemplo, Lope describe, por una parte, las consecuencias que provocan las pupilas de Lucinda en varones virtuosos como el propio poeta; y, por otra, la fidelidad con que éste reproduce la imagen de aquélla hasta el punto que la amada puede reconocerse en la figura que aparece en la memoria del amado sin necesidad de ningún espejo:

Si al espejo, Lucinda, para agraviaros  
de Amor y el Mundo, armarte solícitas  
de veneno y color, con que marchitas  
tanto jazmín y rosa en frente y labios;  
si ves los ojos con que a tantos sabios  
a idolatrar (como Idumea) incitas,  
y aquellas niñas con que vidas quitas  
a mil Torcatos, Césares y Fabios;  
pues a ellas y a mí, vivo y perfecto;  
en ellas viste cuando en ti me vía  
teniéndote el cristal del rostro objeto;  
mírate en él con mi memoria un día,  
que si el imaginar produce efecto,  
ausente podrás ver la imagen mía.

Al ver a Lucinda, el poeta contempla su propia imagen en las pupilas de ella, cuando le estaba sosteniendo el espejo (“teniéndote el cristal del rostro objeto” ‘sosteniéndote el cristal objeto del rostro’) en que ésta observaba las armas de su hermosura: el “veneno” de los ojos y el “color” blanco y rojo del rostro (el blanco de la frente y el rojo de los labios), con el cual marchita el del jazmín y el de la rosa, respectivamente; en el segundo terceto, el poeta se centra en los ojos de la amada, quien, al contemplarlos en el espejo, podrá comprobar cómo con ellos provoca la veneración de los sabios (en los mismos términos que los israelitas –a pesar de la enemistad con su pueblo—idolatraban a las mujeres de Idumea, caracterizadas por su belleza) y cómo con sus pupilas arrebatará la vida de varones tan virtuosos y rectos

como el propio amante: ‘a ellas [a las vidas] del mil Torcatos, Césares y Fabios se las quitas, estando muertos, y también a mí, que –a diferencia de esos sabios—estoy vivo y que –al igual que ellos—soy tan virtuoso y recto [“perfecto”]’. El poeta, al dirigir la mirada hacia Lucinda, aparece reflejado en sus pupilas (“en ellas viste...”); y Lucinda, por su parte, contempla la imagen del poeta al observarse en el espejo que éste le sujeta: Lucinda, en definitiva, contempla en el “cristal” (blanco de su rostro) una imagen procedente de otra que ha reproducido en sus ojos; y, en ese juego de *phantasmata*, el poeta la invita a mirarse en el espejo no percibiendo la imagen que éste refleja, sino sirviéndose de la imagen que reproduce la memoria de aquél, porque, si la imaginación funciona como debe (“si el imaginar produce efecto”), la amada podrá escrutar su propia figura sin haber de recurrir al espejo (“ausente podrás ver la imagen mía” ‘estando ausente tu imagen en el espejo podrás reconocerte en la que se halla grabada en mi alma’). El poeta no deberá, pues, sacar el espejo que ha sostenido para recreación de la amada y, en su lugar, podrá ofrecerse en esa función<sup>35</sup>. En la famosa canción “Can vei la lauzeta mover” de Bernart de Ventadorn, el amante queda completamente alienado a partir del momento en que la amada lo ha dejado contemplar en sus propios ojos; y, desde ese instante, se siente tan perdido como Narciso cuando se enamoró de su propia imagen en la fuente: “Anc non agui de me poder/ ni foi meus de l’or’ en sai/ que-m laisset en sos olhs vezer/ en un miralh que mout me plai./ Miralhs, pus me mirei en te,/ m’an mort li sospir de preon,/ c’aissi-m perdei com perdet se/ lo bels Narcisus en la fon”<sup>36</sup>); en este caso, el poeta reconoce en los ojos de la amada no su propia imagen sino en la que se ha convertido (esto es, en la de ella), y por tal motivo se compara a Narciso –no como un caso de *filautía*-- , en tanto se le aparece la figura que le ha arrebatado su verdadera identidad (en este punto, Giorgio Agamben ha subrayado –en contra de lo que había interpretado la crítica hasta entonces—que Bernart no identifica los ojos de la amada con un espejo, sino que se mira en ellos como tal, aludiendo a la posibilidad de que el poeta contemple su imagen en el espejo de su corazón mirándola a los ojos<sup>37</sup>). Lope, en cambio, se reconoce en los ojos de la amada, pero en ningún momento parece identificarse con ella; y, en una fase posterior, ofrece a Lucinda su alma como espejo en el que se reflejan todas las armas con que la amada ha desafiado al mundo (y, en ese sentido, el poeta pondera la fidelidad con que ha grabado la imagen de Lucinda y –quizá, de manera secundaria-- expresa la transformación que ha experimentado al adoptar su figura)<sup>38</sup>. Sin embargo Lope, posiblemente, describe el proceso de la *visio* y la *cogitatio* como fenómenos que desde los comentaristas de Aristóteles se concebían como independientes: Lucinda, por una parte, contempla la imagen del poeta a través de la que reproducen sus pupilas y que se refleja en el espejo en el

que se está mirando (se trata de la cosa sensible recogida por el sentido común); y, por otra, puede percibir la suya gracias al mismo espejo (“mírate en él...”) orientado hacia la imaginación del poeta, en que aparece una imagen aún mas espiritual del objeto sensible (la *virtus imaginativa* que acoge y almacena la forma del sentido común). Averroes ilustra el proceso con el hombre que posee un espejo con dos caras: una vuelta hacia el agua (la sustancia de la que mayormente está compuesta el ojo) y otra hacia el cerebro. Si el hombre dirige su mirada hacia el agua, el espejo reproduce la forma que recibe de ella (la *visio*); pero si el mismo hombre se coloca al otro lado, el espejo refleja la forma procedente del sentido común (la *cogitatio* o *imaginatio*)<sup>39</sup>.

En el soneto 95, el poeta –en primer término– enumera los espacios geográficos que lo separan de la amada (en clara vecindad con el de Garcilaso “La mar en medio y tierras he dejado”), a quien –en segundo término– dirige sus pensamientos, los cuales, en su recorrido a través de “altas sierras” y “extremos fríos”, dejando “atrás los animosos vientos”, no pueden desprenderse del lastre de los “tormentos”, así como –implícitamente– el ciervo herido en su huida tampoco puede aliviar su dolor:

Montes se ensalzan y dilatan ríos,  
señora, entre los dos, mas por momentos  
vuelan a ti mis dulcen pensamientos,  
que dijera mejor mis desvaríos.  
Por altas sierras, por extremos fríos,  
dejan atrás los animosos vientos,  
aunque llevan consigo mis tormentos,  
con ser tan graves los tormentos míos.  
Si de mi vida con su luz reparte  
tu sol los días, cuando verte intente  
¿qué importa que me acerque o me aparte?  
Donde quiera se ve su hermoso oriente;  
pues si se ve desde cualquier parte,  
quien es mi sol no puede estar ausente.

En el fondo, Lope de Vega aborda un manido tópico ya elaborado por Garcilaso en la canción II: los vientos –según los antiguos– eran los mensajeros de los dioses, a quienes hacían llegar las súplicas de los seres humanos; si éstas no se cumplían, se pensaba que los vientos, en lugar de comunicarlas a los dioses, las habían disipado, llevándolas a regiones apartadas. Quizá, los pensamientos del poeta –cargados de “tormentos”-- no habrán sido escuchados por la amada y, por ende, se habrán desvanecido entre los lugares más inhóspitos, por las altas sierras y los límites más fríos de la tierra; y, en ese sentido, aparte la de Petrarca (*Canzoniere*, CXVII, 1-11), se deja también sentir alguna reminiscencia de Sannazaro, *Rime*, LXVI, 1-4: “La dubbia speme, il pianto e ‘l van dolore,/ i pensier folli e le delire imprese,/ e le querele

indarno al viento speso...”. En los tercetos, en cambio, al identificar a la dama con el sol –especialmente el naciente-- que le confiere vida, Lope alude a luz que ilumina su fantasía, en virtud de la cual puede contemplarla desde cualquier sitio y no sentir, así, el mal de ausencia (y esa idea subyace a la más obvia de la amada, a quien –como los rayos del sol, que se extienden a lo largo de todo el orbe—se puede divisar “desde cualquier parte”).

En el soneto 59, el poeta decide contemplar el Sol –frente al cual se halla la amada—para reconocer en él la imagen de ésta; y lo hace al creer que el Sol toma de ella la luz de sus rayos (por ese motivo, en la del Sol ve la luz de la amada), de suerte que al final debe apartarse tanto del uno como de la otra, al ser víctima de un doble deslumbramiento:

Al Sol que os mira, por miraros, miro,  
que pienso que la luz de vos tomando  
en sus rayos la vuestra estoy mirando,  
y luego de dos soles me retiro

En el primer verso, Lope ha recurrido al poliptoton para subrayar la doble acción que describe él: la mirada del Sol a la amada y la del poeta al Sol para a través de sus rayos verla a ella; y, en ese sentido, el poeta, venciendo el temor propio del *fenhedor*, impulsado por el ejemplo de Dédalo, consigue –como el águila-- mirar fijamente el Sol<sup>40</sup> y aspira –al igual que la Salamandra— a resistirlo y apagarlo, cuando no a vivir y alimentarse de él<sup>41</sup>: en ese intento, sin embargo, ha fracasado, al extinguirse la luz que le daba vida; y por tal razón muere anegado en el mar de sus lágrimas, como también había fenecido Ícaro precipitándose en el mar al que dio nombre en su propósito de acercarse al Sol:

Águila soy, a salamandra aspiro;  
este Dédalo Amor me está animando;  
pero anochece, y, como estoy llorando,  
en el mar de mis lágrimas expiro.

El poeta establece implícitamente una serie de correspondencias –ya señaladas por Antonio Carreño--, pero no descubre la causa de su fracaso al pretender no sólo contemplar y aproximarse a la amada, sino a vivir en ella. Parece, en cualquier caso, establecer una relación entre su frustración y la descripción de la llegada de la noche; y, por ahí, atribuye a la amada la falta de luz en el lugar donde se halla, al dejar de proporcionar al día los rayos con que éste suele alumbrar a través del Sol (“por quien perdió [el día o el Sol] los rayos que tenía”), de la misma manera que se los había suministrado cuando amaneció

(simplemente con mirar al Sol o al día): al negarle la visión, lógicamente, aparece la noche (la amada, pues, no mira al Sol o viceversa, a diferencia del primer verso), y se pone de manifiesto en los ojos del poeta, que no pueden recibir la luz del Sol, al que ya no se la infunde la amada: “Por quien si amaneció cuando le vistes,/ dejándole de ver, noche sería/ en el ocaso de mis ojos tristes”. A lo largo de la lírica renacentista, desde Lorenzo de’ Medici (*Comento dei mei sonetti*, XXVI<sup>42</sup>), se había desarrollado una *quaestio* desde el *Filocolo* (IV, 11) de Boccaccio sobre qué situación ocasionaba mayor placer en el amante la *visio* o la *cogitatio* de la amada: “qual sia maggiore diletto all’amante, o vedere presenzialmente la su donna, o, non vedendola, di lei amorosamente pensare”<sup>43</sup>; y, en este caso, Lope, a partir de la metáfora petrarquista en que se equipara a la amada con el sol, la plantea en confluencia con los pensamientos tristes y oscuros que la medicina había atribuido al melancólico: “Es humor melancónico que daña el cerebro e perturba el espíritu e el ánima escurece, e es causa de corrupción de la voluntad, que assí como la complisión del cerebro que naturalmente es fría e húmida es segund conviene e los espíritus son claros e lumbrosos, entonce se faze buena memoria e buena imaginación e buen pensamiento... La ánima tienen embuelta en escuridad tenebrosa...”<sup>44</sup>. El amante, en ausencia de la amada, se halla sumido en una perpetua oscuridad, en una especie de noche del alma, quizá porque no ha contemplado las veces suficientes al objeto sensible que lo ilumina, como exige Marsilio Ficino para alcanzar la retención de la imagen de la amada y en convertirla en una idea universal: “Et però l’anima in mentre che riguarda col senso uno certo huomo, e quello cencepe con la imaginatione, comunemente per la sua innata idea contempla con lo intellecto la natura e definitione comune a tutti gli huomini. Adunque allo animo conservante la imagine dello huomo formoso, la imagine dico appresso di sé una solta volta conceputa, e quella avendo riformata, sarebbe abstanza l’avere veduto qualche volta la persona amata. Noentedimeno all’occhio e allo spirito è bisogno perpetua presentia del corpo exteriore, acció che per la illustratione di quello continuamente si rilluminino e se confortino e si dilectino, e quali sì come specchi pigliano l’imagine per la presentia del cirpo, e per absentia le lasciano”<sup>45</sup>.

En el soneto 53, en cambio, Lope había ofrecido la contrapartida, al sentirse y saberse abrasado por los ojos de la amada estando muy lejos de ella:

Estando ausente de tus ojos bellos,  
sus rayos me abrasaron, ¡caso extraño!;  
y no fue sueño ni parezca engaño,  
que me abrasaron aunque lejos dellos.  
Al Sol los levantaste, y él con ellos  
venció la luz de mitad del año.

Yo quise ver lo que era por mi daño,  
y por mirar al Sol, vi al Sol en ellos.  
Fue espejo el Sol del cual, reverberando  
en mí tus ojos con ardor tan nuevo,  
pudieron abrasar el alma mía.  
Fue infierno el mundo y fuego el aire blando,  
el Sol Faetón, yo etíope, tú Eolo,  
el norte incendio, y el ocaso día.

En el primer cuarteto, el poeta simplemente se limita a constatar suceso tan maravilloso: a pesar de no “vedere presencialmente la su donna”, recibe el resplandor o el fuego de sus ojos; y, ya en el segundo cuarteto, empieza a ofrecer una explicación del fenómeno, al explicar que la amada alzó o dirigió sus ojos hacia el Sol, el cual, gracias a la luz recibida, superó –seguramente con creces—la del día más largo del año: “venció la luz de la mitad del año”, esto es, la del veintiuno de junio, cuando comienza el solsticio de verano<sup>46</sup>; el amante, por una maligna curiosidad, también dirigió su mirada al Sol, y en él reconoció los ojos de la amada (“vi al Sol en ellos”), cuya luz se reflejó en su alma a través de la del Sol, que ejerció de espejo del poeta, al recibir del astro la luz y la imagen de la amada, que, en la distancia, acabron abrasándolo. En el último terceto, el poeta subraya las consecuencias que produjo en el Sol la luz de la amada: en primer lugar, su luz o fuego ocasionó –por intenso y fuerte-- una especie de conflagración en el mundo y un calentamiento del aire suave (*blando*), convirtió al Sol en Faetón, no por impaciente ni irresponsable, sino por su conducción demasiado cerca de la tierra (el Sol, por influencia de la luz de la amada, posee mayor fuerza, equiparable a la que tuvo cuando Faetón lo aproximó a nuestro planeta, quemándolo); y, en ese sentido, el poeta se identifica con la raza que sufrió la combustión del Sol (la raza negra de Etiopía) al mismo tiempo que la amada con Eolo, quizá no por la divinidad que representa –los vientos, que podrían propagar el calor—sino por las islas en que vivía, la Gran Lípara y Termesa, llamadas así por el fuego que despedían (e incluso en alguna de ellas se localizó la fragua de Vulcano<sup>47</sup>): el poeta habría sido abrasado por el fuego potentísimo del Sol encarnando la figura de Faetón –al menos en la faceta más ígnea, por su vuelo demasiado bajo-- y por el fuego que desde las islas Eolias seguía suministrando al astro rey, que, dada la acumulación de luz, había provocado incendios en las partes más frías (*el norte*) y alargado el día, con la eliminación del ocaso. En todo el soneto, pues, Lope ha encarecido la fuerza de la luz que emanaban los ojos de la amada, que ha podido contemplar a través del Sol, identificado con una suerte de espejo, que reverberaba en su alma. En este caso, a diferencia del soneto anterior, al margen del uso de la misma metáfora petrarquista, el poeta ha puesto en marcha la *cogitatio* a través del espejo solar, al que como la fuente se le atribuye la función de la memoria o

imaginación. El poeta no puede, en definitiva, alcanzar la suma belleza divina (la de la amada) “si no es por el entendimiento separado de la materia, que es un espejo capaz de representar la belleza divina”; y este entendimiento no se halla en el mundo inferior, y el ser humano sólo lo posee en potencia: “entiende las esencias corpóreas a través de los sentidos y a lo más que puede alcanzar, cuando está dotado de verdadera sabiduría, es a conocer las esencias incorpóreas mediante las corpóreas”; y se suele ilustrar este proceso –según hemos explicado anteriormente– con la contemplación del cuerpo brillante del sol, no directamente, sino a través del agua o de otro cuerpo brillante<sup>48</sup>. En el soneto de Lope, el amante percibe la luz o el fuego abrasador de la amada mediante la superficie diáfana del sol (“Fue espejo el Sol...”); y esa luz de la amada –procedente del sol, no directamente de ella– reverbera en el alma clara del poeta y en el mundo inferior, provocando en sendos lugares unas consecuencias semejantes a las del “entendimiento angélico”. El amante, pues, no ha podido captarla belleza de la amada tal como ella es en sí, sino tal como el sol ha sido capaz de transmitirla.

Bienvenido Morros Mestres

Universidad Autónoma de Barcelona

---

<sup>1</sup> En el tratado *De parte operativa*, Arnau de Villanova distingue cinco tipos de *alienatio*: la *stultitia*, la *mania*, la *melancholia*, el *amor heroicus* y el *cicubus*. A propósito de la última, describe con bastante detalle los *signa*, introduciendo, al hilo de Razes, cierta ulceración en los pies y las tibias, quizá como consecuencia de la mordedura de un perro, junto a una evidente necrofilia en consonancia con una fuerte decisión de misantropía: “Signa distinctiua cicubi, fugere a viuis & appronpinquare mortuis; & eorum sepulcris, incidere sine ordine, maxime vero cum pluribus obuiatur, modicum in illo loco quiesque potest desiderium fugiendi. Proinde similiter de nocte ambulat, de die occultatur, propter solitudinem quam diligit & cum non discernat presentia, aut caueat pedibus et tibiis offenditur saepius, qua propter ulceratur ibidem, & cum ulcera propter negligentia non consolidantur, corrupti humores ad ea fluentes augmentant multiplicata offensione & morsum canum & similibus, maxime quia multitudine motus trahitur in feris & ulcera causat”; y, asimismo, aunque más escuetamente, a cuenta de la “manía” o “melancolía”, Bernardo Gordonio, en el apartado de la “pronosticación”, había aludido a las úlceras como sintoma grave: “E si úlceras vinieren al maníaco en la cara o en los pies, muerte o que no puede sanar significa” (*Lilio de la medicina*, eds. John Cull y Brian Dutton, Madison, 1991, p. 105). Razes, pues, seguramente debió de sufrir una confusión, dada la reacción similar entre los melancólicos adustos y los enfermos de la rabia: debió de ver a un paciente con convulsiones y actitud agresiva, producto de la mordedura de un perro, y lo incluyó dentro de la categoría de enfermos de amor. Véase sobre el tema mi libro *La enfermedad de amor y otras enfermedades afines. Conceptos médicos e imágenes literarias desde la Antigüedad a la época moderna*, Madrid, 1999.

<sup>2</sup> Para un repaso sobre la hidrofobia de los enfermos de rabia, véase Jean Théodoridès, *Histoire de la rage. Cave canem*, con un prefacio de P. Lépine, Masson, París, 1986, pp. 41-97.

<sup>3</sup> Véase Juan Eslava Galán, *Amor y sexo en la antigua Grecia*, Temas de hoy, Madrid, 1997, p. 109.



---

<sup>4</sup> Véase Domingo Ynduráin, “Introducción” a su edición de la *Poesía* de San Juan de la Cruz. Cátedra, Madrid, 1990, p. 81.

<sup>5</sup> Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1975, p. 109; de ahora en adelante sólo me limitaré a citar la página de texto de acuerdo con esta edición.

<sup>6</sup> En la égloga II de Garcilaso, tras un forcejeo entre Albanio y Salicio, en el que acaba interviniendo Nemoroso, el segundo prescribe al tercero la terapia que provisionalmente se debe adoptar, antes de ponerlo en manos de Severo: “¡Ah, furioso!/ Afierra, Nemoroso, y tenle fuerte./ ¡Yo te daré muerte, don perdido!/ Ténmele tú tendido mientras le ato./ Probemos así un rato a castigalle;/ quizá con espantalle habrá’ Igún miedo” (vv. 1009-114; ed. Bienvenido Morros, *Obra poética y textos en prosa*, Crítica, Barcelona, 1995, p. 188). Después de semejante determinación, Albanio parece albergar esperanzas de que sus compañeros lo maten (“Pues ¿qué, matarésme?”); y, tras la respuesta afirmativa por parte de Salicio, le sugiere una sierra desde donde lo puede arrojar (“Mira cuánto más alta aquella sierra/ está que la otra tierra”).

<sup>7</sup> Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 1973, p. 345; las páginas citadas más abajo de esta obra corresponden a esta edición.

<sup>8</sup> Véase Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIX, 56: “Lo fa lavar Astolfo sette volte;/ e sette volte sotto acqua l’attuffa;/ sì che dal viso e da le membra stolte/ leva la brutta rugine e la muffa:/ poi con certe erbe, a questo effetto colte, la bicca chiuder fa, che soffia e buffa;/ che non volea ch’avesse altro meato/ onde sporar, che per lo naso, il fiato...”. Orlando también ha sido abatido en tierra y ---como Albanio en la égloga de Garcilaso-- atado de pies y manos (“Come egli è in terra, gli son tutti adosso,/ e gli legan piú forte e piedi e mani”), en la *Arcadia* de Sannazaro, el pastor clónico, guiado por el viejo Opio, se pone en manos de Enareto para desarraigar su pasión amorosa; y éste le describe el valle donde va a tener lugar su caración, que ha de comenzar con un baño purificativo: “e bagnato che ti avrò nove volte in quelle acque...” (X, 27).

<sup>9</sup> En *Il Filocolo* (IV, 7) de Boccaccio, Galeone, contemplando fijamente a la reina, describe un fenómeno muy parecido: “Alta reina, il cual valore impossibile saria a narrare, graziosi pensieri in se stessi teneano la mia mente involta, quando io sì fiso mirava la vostra fronte, che mi parve, allora che il chiaro raggio giunse nella bella acqua, rifletendo nel vostro viso, che dell’acqua uscisse uno spiritello tanto gentile e grazioso a vedere, ch’egli si tirò dietro l’anima mia a riguardare ciò che facesse, sentendo forse i miei occhi vostri, e quivi per lungo spazio fece mirabile festa adornandoli di nuova chiarezza” (eds. Enrico Bianchi, Carlo Salinari, Natalino Sapegno, Riccardo Ricciardi, Milán-Nápoles, 1952, pp. 869-870).

<sup>10</sup> *Canzoniere*, XCIV, 1-4: “Quando giunge per gli occhi al cor profondo/ l’imagin donna, ogni altra indi si parte,/ et le virtù che l’anima comparte/ lascian le membra, quasi immobil pondo”. Véase Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996, pp. 119-120.

<sup>11</sup> *El peregrino* presenta, en conjunto, analogías con la novela de Aquiles Tacio, *Leucipe y Clitofonte*, traducida al latín y al italiano a lo largo del siglo XVI, especialmente en los comportamientos de sus protagonistas. En la novela griega, Clitofonte, aprovechando un momento de calma, pretende alcanzar de Leucipa el culto de Afrodita; pero la protagonista se opone a ello, porque Ártemis le había revelado que seguiría siendo doncella hasta que no le pusiera las galas de novia. En la novela castellana, Nise accede a huir con Pánfilo de casa de sus padres tras obtener la promesa de éste de que la va a respetar hasta el matrimonio; y, en ese sentido, en los momentos de calma —bastante pocos en la novela— Pánfilo parece olvidarse de su pacto con Nise, al intentar persuadirle de una consumación sexual de sus relaciones (Nise, en cualquier caso, siempre puede reprimir las tentaciones eróticas de su compañero, quien sin embargo se ha considerado transformado en ella). En la novela griega, Calístenes —huérfano, calavera, derrochador y rico— se enamora de oídas de Leucipa, a quien nunca ha visto y —ante la negativa del padre de la doncella, Sóstrato— a quien decide raptar, tras haber llegado a un estado deplorable por culpa de su enfermedad de amor; y así lo lleva a cabo, si bien en vez de secuestrar a Leucipa secuestra a Calígona (hermanastra de Clitofonte), al verla acompañada de la madre de aquélla, a la que conocía, al igual que a su marido, Sóstrato, con quien había intentado negociar su boda con Leucipa. En la novela castellana, Pánfilo —como Calístenes— se enamora de Nise de oídas y a través de un retrato, y decide fugarse con ella, al creer que el padre de la doncella pretendía casar a su hija con otro, cuando en realidad procuraba hacerlo con él, según

---

lo habían acordado los padres de ambos, antes de morir el de Pánfilo. En las *Etiópicas*, Cariclea también confiesa que había sufrido el acoso de Teágenes, quien la había tentado varias veces a pesar de los juramentos de no hacerlo antes de la celebración del matrimonio entre ambos (p. 49). Véase para alguna de estas cuestiones Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, pp. 209-226.

<sup>12</sup> Véase Alberto Hauf, “Sedució i anti-sedució: d’Ovidi a l’*Heptamerón*, passant per lo *Tirant lo Blanch*”, en *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, ed. Elena Real Ramos, Universitat de València, València, 1995, pp. 135-138; Hauf aduce la *Nouvelle vint quatrieme* del famoso *Heptamerón* de Margarita de Navarra, quien introduce el relato del caballero Elyzor y una reina española, posiblemente Isabel la Católica, con alguna reminiscencia literal del *Tirant*. En el texto francés la revelación a través de un espejo se produce durante una cacería, si bien la interesada (la reina) no se considera aludida y precisa que después se lo aclare el propio caballero. Lope de Vega, por su parte, además de en Garcilaso, pudo inspirarse en la versión castellana del *Tirant*.

<sup>13</sup> Al entrar en Barcelona, Celio preguntó por unos peregrinos de Castilla y obtuvo información sobre Finea, de quien las malas lenguas le habían dicho que estaba en prisión junto a un mancebo a causa del trato poco honesto con él; y, así, introduciéndose en la cárcel, Celio recriminó a Finea su deslealtad a la vez que se reafirmó en haber matado al francés de marras. Entonces Finea se defiende recordándole lo infundado de sus celos y la soledad en que lo dejó, además de referirse a la protección que halló en el que cree ser Felis. Celio interpreta las disculpas de Finea como pruebas inculpativas; y le conmina a no nombrárselo nunca, ni en Barcelona ni en su patria. Tras sus duras palabras, volvió la espalda a Finea, dejándola en el mayor dolor; y, con la furia de los celos, vertiendo algunas lágrimas, espero a Felis (en realidad, Nise), a cuya salida de la cárcel acometió, en la confusión de la noche, dándole dos heridas con la espada y no pudo ensañarse más con ella al impedirle la gente que ya se recogía hacia sus casas. Nise y Finea habían logrado la libertad: la primera con la condición de salir de la ciudad antes de un día y la segunda con la sugerencia de ingresar en una casa de recogimiento. Entretanto Pánfilo había regresado a Barcelona en busca de Nise, a quien había visto en la cárcel, a donde llegó y donde se informó de lo ocurrido a Celio. En ese momento se identificó y lo desengañó con respecto a Finea, al confesarle que iba acompañada de Nise, vestida de hombre y con hábito de peregrino (y es a ella, a su propia hermana a la que había intentado matar). En las *Etiópicas* de Heliodoro, por ejemplo, Tíamis, al ser víctima de las traiciones e intrigas de su hermano menor (Petosiris), hubo de renunciar a “la dignidad de pontífice” en la ciudad de Menfis que le correspondía por derecho y, así, ante tal injusticia, se entregó a liderar como capitán un grupo de salteadores, que al principio había capturado a los protagonistas, Teágenes y Cariclea (en *El Peregrino*, también en el inicio de la obra, Doricleo –a partir del trato de favor concedido a Filandro, quien había robado y violado a Florinda—se convirtió en bandolero y raptó primero a Nise y después a Pánfilo, a quien mandó matar y a quien sus verdugos perdonaron la vida); Tíamis se enamoró de la doncella, a quien ante todos sus subordinados había pedido en matrimonio y a quien –al sufrir el ataque de otros bandoleros, con la ambición de capturar a Tíamis, dada la alta recompensa que había ofrecido su hermano menor—primero ocultó a Cariclea en una cueva, a la que volvió –cuando daba la batalla por perdida—para darle muerte con su propia espada. Tras la marcha de los bandoleros, al haber cumplido su objetivo de llevarse preso a Tíamis, Teágenes, acompañado por Gnemón, regresó a la cueva donde éste había escondido a Cariclea, cuyo cadáver creía estar abrazando cuando oyó las voces de su amada procedentes del fondo de la cueva. Gnemón había identificado el cadáver de la muchacha con que Teágenes había confundido a Cariclea: se trataba de Tisbe, una tañedora que había engañado primero a Gnemón y después a Deméneta, haciéndola caer en una trampa en que pudo sorprenderla su marido Aristipo en una casilla ajena en brazos de otro (Deméneta había acudido allí para acostarse con su alnado Gnemón, a quien Aristipo había desterrado injustamente acusado de intento de parricidio; *Historia de los amores de Teágenes y Cariclea*, traducida al castellano por Fernando de Mena, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Real Academia Española, 1954). En *La Galatea*, también al principio de la obra, Lisandro, después de matar a un caballero en su presencia, cuenta a Elicio los sucesos que le habían llevado a cometer ese asesinato; y empieza revelando su lugar de nacimiento en el seno de una familia noble de Andalucía, en la misma aldea donde vino al mundo Leonida, también de padres nobles, aunque enemigos de los suyos. A pesar del enfrentamiento entre familias, Lisandro se enamoró de Leonida, y a través de una amiga común (Silvia), pariente de Carino, concertó una entrevista con su amada en otra aldea –a media legua de la de ambos--, donde, en casa de unos familiares, tenía previsto hablarle de matrimonio. Crisalvo, hermano de Leonida, amaba a su vez a Silvia, de quien jamás pudo obtener el más pequeño favor; Carino odiaba a Crisalvo y a Lisandro: al primero porque lo había derrotado tiempo atrás en una pelea y al segundo porque un hermano de éste le había arrebatado el amor de una dama; y, así,

---

Carino, en secreto, con el paso del tiempo, había disimulado la antipatía hacia ambos, y se dispuso a ejecutar la venganza que había concebido cuando Silvia –quien lo puso al corriente de las relaciones de Lisandro con Leonida– lo eligió como acompañante de ésta: Carino, pues, había convencido a Crisalvo que Silvia no le correspondía porque amaba a Lisandro (y al convencimiento contribuyó las veces que éste y aquélla se veían con motivo de Leonida). Carino sugirió a Crisalvo vengarse de uno y otro durante el camino que ambos habían de recorrer saliendo de su aldea hacia otra donde vivían unos familiares de Lisandro. Crisalvo, pues, encendido en cólera, en compañía de otros parientes suyos, llevó a cabo su venganza, matando –en una noche muy oscura– personalmente a la que creía ser Silvia (cuando en realidad se trataba de su hermana Leonida) y dejando a sus acompañantes el asesinato del que consideraba Lisandro (cuando a quien éstos apuñalaban era Libeo, en quien Carino había delegado a última hora y sin conocimiento de Silvia el papel de escolta de Leonida). Crisalvo, contento con lo que había emprendido y finalizado, se dirigió a casa de Silvia para informar a sus padres de lo que había hecho, y al ver a la que presumía muerta quedó bastante desconcertado y –al no hallar a su hermana en casa– regresó al lugar del crimen, donde acabó su vida en manos de Lisandro, quien había llegado antes que él –inquietado y alarmado por la tardanza de Leonida– y quien –por boca de ésta, todavía viva– supo la identidad de los homicidas. Al cabo de seis meses Lisandro –ante Elicio– había dado muerte a Carino (Cervantes, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, pp. 37-53).

<sup>14</sup> *La comedia Thebaida*, eds. G. D. Trotter y Keith Whinnom, Tamesis, Londres, 1969, p. 127.

<sup>15</sup> A partir de Plinio, Pedro de Mexía introdujo la anécdota en la *Silva de varia lección* (II, 18): “Y en otra cosa mostró Alejandro el amor que tenía a Apeles; y fue que le mandó sacar al natural, desnuda, una muger que tenía por amiga, llamada Campaspe, por ser en todo de estremada perfección; de lo qual acaesció que el Apeles se enamoró della y, sentido por Alexandro, determinó de dexalla por dársela a Apeles, como se la dio, por muger: que no es de contar por la menor de sus victorias, pues venciendo su voluntad y apetito, queriéndola y pareciéndole muy bien, la quitó de sí para dársela. Y dizen que al natural de esta Campaspe pintó Apeles a la diosa Venus” (ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, vol. I, pp. 647-648). La historia, por otra parte, en la antigüedad, también fue recogida por Claudio Eliano, *Varia Historia*, XII, [35], p. 197 (“De Pausaniae et Apellis amoribus”): “Cum multi veterum amores memoriae literisque proditi sunt, tum prae caeteris hi. Pausanias uxorem suam uehementer amauit. Apelles uero concubinam Alexandri, nomine Pancastam, genere Larisseam, cum qua primum Alexander rem habuisse dicitur”.

<sup>16</sup> Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, edición y estudio preliminar de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, p. 365; Carreño aduce a Ravisio Textor para documentar los cuatro pintores citados en el primer cuarteto, y sin embargo no lo tiene presente para investigar la posible procedencia de la generosidad de Alejandro al entregarle a Campaspe como esposa.

<sup>17</sup> Parece difícil saber hasta qué punto pudo influir la obra del dramaturgo inglés en la literatura española, cuando parece incuestionable la dependencia inversa, sobre todo de Antonio de Guevara en la célebre novela *Euphues* de Lyly, cuyo título llegó a dar nombre a un estilo y a un grupo de autores que lo imitaban, el *euphuismo* (véase José María Cossío, ed., fray Antonio de Guevara, *Epístolas familiares*, Real Academia Española, Madrid, 1950, vol. I, pp. xvii-xxiv). Sin embargo, ambos Lyly y y el autor de *La mayor grandeza de Alejandro* podían haber partido de forma independiente del texto de Plinio citado arriba (en el drama mencionado de Lyly, Campaspe aparece como una prisionera del rey macedónico, mientras en las comedias castellanas se presenta bien como una dama huérfana –quizá, cazadora– o bien como una dama de la corte; en el primero Alejandro, después de conceder a Campaspe a Apeles, busca consuelo en la misión política, mientras que en las segundas no se desahoga de ninguna manera, si bien en *Las grandezas de Alejandro* acomete otras empresas, todas de carácter militar y al margen del episodio inicial. En esa línea –aparte de otras muchas obras francesas e italianas sobre el tema– cabe situar *Alessandro vincitor di se stesso* (1651) de Sborra.

<sup>18</sup> Sobre la influencia de Ravisio Textor en la obra de Lope, véase Aurora Egido, “Lope de Vega, Ravisio textor y la creación del mundo como obra de arte”, en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 198-215.

<sup>19</sup> Lope de Vega, *Obras dramáticas*, en *Obras*, vol. II, Real Academia Española, Madrid, 1916, p. 399; todas las citas de esta obra corresponden a esta edición.

---

<sup>20</sup> Lope de Vega, *Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1966, p. 346; su editor consideró la obra como una “desatinada pieza, en que el autor, siguiendo a escape la narración de Quinto Curcio o de otro cualquier otro autor de los más conocidos...” presenta “los hechos sin la menor trabazón dramática y del modo más informe y grosero que puede imaginarse. Es una de las pocas obras enteramente malas que nos ha dejado Lope” (p. 287).

<sup>21</sup> Tanto en *La Filomena* como en *La Circe* Lope introduce referencias a la fábula de Acteón, a quien en las dos ocasiones, como en *La quinta de Florencia*, llama “Príncipe de Tebas”, según era común desde Cristóbal de Castillejo; y en sendas obras, más próximas al ciclo *de senectute* que al *de iuventute*, se reproduce la escena del baño de Diana y la inmediata transformación de Acteón. En la *Filomena*, Lope se aplica a ponderar la belleza del monte “La Tapada”, la de Venus y Adonis, y la de Diana y Acteón, a quienes imagina en el escenario real (el río Borgia –cuyas aguas cristalinas parecen fluir con cierta fuerza– y el lago en que desemboca) en comparación con el mítico (la fuente del monte Citerón): “Segura más que en la Castalia fuente, / la casta diosa su marfil bañara / del claro Borba en el cristal corriente, / o el dulce lago en cuyo centro para; y de Tebas el príncipe valiente / menos lacivo a ver la cueva entrara, / si aunque tiene más ciervos de su ofensa / tuviera tales muros por defensa. / No te llorara Cadmo ni Semele, / a quien llamaba con mortal bramido, / como el herido toro ardiendo suele, por las orejas débiles asido”. En *La Circe*, por ejemplo, tras describir la llegada de Ulises junto a sus hombres al palacio de la maga y la relación de las desventuras del capitán griego puestas en boca de Euríloco, Lope empieza a narrar las metamorfosis que experimentan los soldados de aquél mientras estaban cenando manjares (en los que Circe había esparcido “hierbas venéficas”), y, al mencionar la forma en que el joven Antidoro se percató de su mutación (a través de una fuente), no puede más que recordar idéntica escena de la fábula de Acteón, en la que el protagonista reconoce su nueva cornamenta (“ramas”) en las aguas del baño “Mas con mugido fiero y inhumano / la rígida cerviz de airado toro / mostró feroz, y en una clara fuente / [Artidoro] se vio las media lunas de la frente / del modo que, bañándose Diana, / fugitivo, miró las ramas nuevas / en la plata del baño más cercana / el transformado príncipe de Tebas”. En cuanto a la “bella cazadora”, Debra Collins asegura tratarse de “a reference to Venus, as she is depicted in the painting”; y por lo que respecta al “Príncipe de Thebas”, afirma sin vacilación alguna que el temor de César se justifica por evitar repetir “the tragedy of another unnatural love, that of the Prince of Thebes (Oedipus) for his mother, Jocasta” (*La quinta de Forencia*, ed. Debra Collins Ames, Reichenberger, Kassel, 1995, p. 201); al principio de la obra, César distingue entre la tristeza y la melancolía como tristeza “sin causa” (el estado de infelicidad se entiende desproporcionado a la causa que lo ha motivado), según una división habitual entre la medicina del siglo XVI y los dramaturgos del XVII (véase Mercedes Granjel, “Tristeza sin causa: la malancolía según Andrés Velázquez [1585]”, en *Historia y medicina en España. Homenaje al Profesor Luis S. Granjel*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1994, pp. 105-118”.

<sup>22</sup> Para el argumento histórico (especialmente basado en la *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* de fray Prudencio de Sabdoval), véase Anold G. Reichenberger, “The historical Plot”, en Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, edición del manuscrito autógrafo, con introducción y notas de..., University of Pennsylvania, Filadelfia, 1962, pp. 39-54.

<sup>23</sup> Lope de Vega, *Crónicas y leyendas dramáticas de España*, XXV, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 223, Atlas, Madrid, 1969.

<sup>24</sup> En el manuscrito, el paje aparece siempre con el nombre de Dorotea (y nunca con el de Fernandillo, como en las ediciones); y, al principio del auto II, pide celos a Juan Mendoza, quien ha intentado seducir a Leonora, aprovechándose de su locura y su facilidad para ejecutar con ella sus propósitos (pp. 105-109); Arnold G. Reichenberger identifica a D. Juan de Mendoza con un hijo del Cardenal D. Pedro González de Mendoza, y lo documenta en la corte como mensajero de cartas que Carlos V había dirigido a su hijo Felipe.

<sup>25</sup> En el autógrafo de 1604, Dorotea introduce una segunda versión que tampoco entiende Pacheco: “Quiere, escucha te suplico, / medir las uñas y el pico / al águila del imperio. [Pacheco] Agora entiendo peor. / ¿No puede liso decirse?” (ed. cit., p. 98).

<sup>26</sup> “El perro que rabia ansí del comer como del beber huye” (Pedacio Dioscorides Anazarbeo, *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos, traducidos de lengua Griega en la vulgar Castellana e ilustrado con claras y sustanciales Anotaciones... por el Doctor Andrés Laguna, médico de Julio III*,

---

Valencia, 1677, ed. facsímil, Roig, Valencia, 1995, p. 610). Para aplacar el deseo amoroso del amante heroico se prescribía el ayuno: “Para esta dolencia también es bueno el ayuno, como decía Crates: ‘El hambre aplaca el deseo...’ [Diógenes Laercio, VI, 5]” (Agostino Nifo, *Sobre la belleza y el amor*, ed. y trad. de Francisco Socas, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1990, p. 360).

<sup>27</sup> Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, ed. Arnold G. Reichenberger, p. 111; el editor no anota nada sobre la enfermedad de la rabia (p. 215).

<sup>28</sup> En *La Gatomaquia* (V, 241-243), por ejemplo, Lope parece identificar el frenesí con la enfermedad de amor: “Marramaquiz entrando por la puerta,/ vencido de un frenético erotismo,/ enfermedad de amor o el amor mismo” (ed. Celina Sabor de Cortazar, Castalia, Madrid, 1982, p. 182).

<sup>29</sup> Arnold G. Reichenberger consagra una nota al análisis de la locura esquizofrénica de Leonora, en la que la identifica también con el frénesis, citando, como nosotros, el pasaje de *Los locos de Valencia*, aunque no menciona su fuente en Ravisio Textor.

<sup>30</sup> Edwin S. Morby, ed., *La Dorotea*, Castalia, Madrid, 1958, p. 245, n. 107; en *Los pastores de Belén*, Lope ofrece una terapia similar de la enfermedad, implicando a la filosofía y traduciendo “& aliis rebus iucundis” por “y alegres juegos”: “Los antiguos filósofos... le dieron por remedio los baños, los espectáculos y los alegres juegos” (*apud* Juan Batista Avalor-Arce, *El Peregrino en su patria*, p. 141, n. 135).

<sup>31</sup> Lope de Vega, *Comedias escogidas*, vol. I, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, XVI, Atlas, Madrid, 1859, p. 128; las citas de la obra corresponden a esta edición.

<sup>32</sup> Lope de Vega, *Comedias novelescas*, XXXI, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 297, Atlas, Madrid, 1971; todas las citas corresponden a esta edición.

<sup>33</sup> Por influencia de Ovidio tanto los tratados de medicina como los filosóficos sobre el amor recomiendan la ingestión de vino –no siempre en las mismas dosis, aunque desde el poeta latino se exigía moderación al respecto-- para combatir la enfermedad de amor: “Segundo, debes de notar que el vino alegra e humedece si se tomare con templamiento, por quanto esfuerça la digestión, e por esso bien conviene. E conviene que el vino no se tome en poca cantidad que alegre e quite los cuydados” (Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina*, II, 20, ed. cit., p. 109); “También una buena borrachera puede servir para curarse, ya que el vino proporciona multiplicados esos vapores que el amor consume, y la sangre espesa del enamorado se esponja con el vino como el hierro se ablanda con el fuego” (Agostino Nifo, *Sobre la belleza y el amor*, ed. y trad. Francisco Socas, p. 360). A propósito de la enfermedad *erotes* (traducida, como hemos visto, en varias obras de Lope), Ravisio Textor menciona “curatur uini potationi” (fol. 56). Para la enfermedad de la rabia también se prescribía la consumición de vino: “Es útil al uno y otro efecto beber vino puro” (Pedacio Dioscorides Anazrabeo, con anotaciones de Andrés Laguna, ed. cit., p. 605).

<sup>34</sup> Ed. cit., pp. 610-611; en la canción de Juan Rodríguez del Padrón “Ham, ham, huid que rabio”, se describe una conducta parecida por parte del poeta, quien previene a la dama que lo escucha del peligro que corre, al haberse él convertido en un perro rabioso (véase Bienvenido Morros, “Símbolo y concepto en la poesía del *Cancionero General*”, *Revista de Literatura Medieval*, en prensa); véase, en ese sentido, el soneto de Serafino Aquilano, *Rime*, LXXXVII, 1-8: “Hau, hau, hau, parlar non so, / intendami pietà si regna in te, / ioo vengo per impetrar mercè / de tanta servitù che si pers’ho. / Bu bu, bu bu, bu bu, io morderò / chi vorà del poltron mandar vèr me, / e qua se mostra el ben servir con fé, / per le ferite che sofferte io ho”.

<sup>35</sup> Antonio Carreño, en cambio, interpreta el terceto de otra manera: “El poeta le pide a la amada que se mire en el espejo recordándole así (*con mi memoria*), pues aunque su imagen está ausente la podrá ver (*la imagen mía*) con la imaginación (si es que *el imaginar produce efetos*) (ed. cit., p. 308). Lope sugiere a Lucinda el uso del espejo en que lo está contemplando no para seguir viéndolo sino para descubrir –en un juego de espejos—la imagen que el poeta (*la imagen mía*) ha grabado en su memoria (*con mi memoria*): la amada, pues, sin el espejo (*ausente*, en correlación con *mírate en él*), podrá reconocerse en la imagen que ha almacenado el amante en su memoria. Carreño interpreta que la amada podrá ver, estando ausente el poeta, la imagen del poeta a través de la memoria del poeta (el poeta, pues, simplemente presta a la amada su memoria –confiando en que ésta funcione como cabe esperar-- para que lo recuerde como lo

---

está viendo a través de las pupilas de ella): en este supuesto, el poeta sólo exige ser recordado. En el primer terceto, el poeta —como en la canción de Ventadorn— se refleja en las pupilas de la amada; y en ellas la amada, cuando se halla ante el espejo, contempla al poeta (Lucinda ve la imagen de una imagen); en el segundo terceto, el poeta la exhorta a mirarse en el espejo utilizando su memoria para con ella contemplarlo tal como lo ha visto (a través de la imagen que las pupilas proyectaban en el espejo); pero, entendido de esta manera, el final del soneto no tiene sentido. La *memoria* tiene la capacidad de reproducir una imagen, y, habitualmente, lo hace de un objeto sensible ajeno al que la usa: el poeta no se recordará a sí mismo, sino, más bien, a la amada, por cuya culpa peligró su vida; y, en ese aspecto, invita a la amada a concentrar su atención en el “cristal” del espejo recurriendo a la memoria del poeta (a quien está viendo con el espejo en las manos), porque, en principio, en ella podrá contemplar la imagen que aparece representada, y podrá confrontarla con la reflejada en el espejo (porque primero se ha descrito a sí misma y las armas de su hermosura) para cuando desaparezca el objeto con el poeta pueda seguir viéndose con la imagen que éste guarda en su memoria. En sentido contrario ¿para qué quiere la amada imaginar al poeta portando el espejo?. Al margen de la interpretación que yo he ofrecido, puede superponerse otra, relacionada con la *visio* y la *cogitatio*.

<sup>36</sup> Véase Martín de Riquer, ed., *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Planeta, Barcelona, vol. I, 1975, p. 385.

<sup>37</sup> Véase Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, vers. cast. de Tomás Segovia, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 151, n. 21.

<sup>38</sup> La concepción de la fantasía como espejo se remonta a Sinesio de Cirene y, además de propia de los místicos cristianos, resulta especialmente común entre los poetas del siglo XIII (véase Giorgio Agamben, *Estancias*, p. 152).

<sup>39</sup> Véase Giorgio Agamben, *Estancias*, p. 146.

<sup>40</sup> Por su capacidad de ver el sol cara a cara y no por reflejo, el águila representa el “entendimiento angélico, que ve directamente la belleza divina, no identificándose con el objeto, sino captándolo según su capacidad finita, a semejanza de cómo el ojo del águila ve el claro sol” (León Hebreo, *Diálogos de amor*, Introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, con traducción de David Romano, Tecnos, Madrid, 1986, p. 314); sin embargo, el poeta parece representar el “entendimiento humano” en tanto no puede contemplar la belleza divina (la de la amada) de forma directa, sino que debe de hacerlo a través de otro objeto brillante (en este caso el Sol, que refleja o proyecta en el poeta la luz de la amada): “la más baja, la del entendimiento humano, que ve la belleza divina en enigma del universo corporal, que es simulacro de dicha belleza, del mismo modo que el ojo humano ve el cuerpo del sol representado en el agua o reflejado en otro cuerpo diáfano, ya que es incapaz de verlo directamente” (ed. cit., p. 314).

<sup>41</sup> La Salamandra, según los bestiarios medievales, no sólo posee la propiedad de resistir el fuego, sino además la de extinguirlo; y, de hecho, está dotado de semejante resistencia, porque “no puede vivir más que de fuego y en el fuego, igual que el pez en el agua” (*Bestiario medieval*, ed. Ignacio Malaxecheverría, Siruela, Madrid, 1986, p. 129; y Antonio Carreño, ed. cit., p. 192).

<sup>42</sup> Lorenzo de’ Medici, *Comento de’ miei sonetti*, ed. Tiziano Zanato, Olschki, Florencia, 1991, pp. 271-274.

<sup>43</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron. Filocolo. Ameto. Fiammeta*, ed. Enrico Bianchi, Carlo Salinari y Natalino Sapegno, Riccardo Ricciardi, Milán-Nápoles, 1952, p. 869; la *quaestio* también fue recogida y reproducida por Luis Escrivà, *Veneris tribunal*: “¿Cuál sea mayor deleite al amante, o ver la amiga o, sin verla, pensar en ella?” (ed. R. Rohland, 1983, p. 13).

<sup>44</sup> Bernardo Gordonio, *Lilio de la medicina*, ed. cit., pp. 104-105. En su *Comento*, Ficino ofrece una explicación del insomnio junto a una autorizada justificación de los pensamientos tristes durante las doce horas de la noche, espigada entre los médicos. En primer lugar, aclara que los humores se mueven en nuestro cuerpo en proporción a la extensión o brevedad del día y de la noche (“La prima si è che naturalmente gli umori di che siano composti si muovono nel corpo nostro a certe ore determinate e proporzionate alla lunghezza o brevitá del di e della notte”); y, tras dividir la noche y el día en doce partes respectivas, correspondientes cada una de ellas a una hora (“cioè dividendo la notte —e’l di—, o lunga o

---

briefe, in dodici parte e chiamando ciascuna d'esse parte un'ira), atribuye la actuación del humor melancólico durante el primer tramo de la noche y la del humor flemático durante el resto ("in modo che verso la sera comincia a muoversi l'umore maninconico e consuma una parte della notte, e quasi tutto il resto occupa la flemma"). De acuerdo con esta distinción, apelando a los médicos, recuerda que entre las últimas tres horas de la noche y las tres primeras del día la sangre se mueve, que a lo largo de las seis siguientes cobra color, que en las tres últimas del día (esto es, al atardecer) y en las tres primeras de la noche aparece el humor melancólico y en las seis restantes el flemático, como ya se ha dicho al principio ("Conciosiacosa che, secondo e fisici, l'ultime tre cose della notte e le tre prime del giorno si muove il sangue, le seguenti sei ore la collora, l'altre tre ultime ore del giorno e le tre prime della notte l'umor maninconico, le sei seguenti della notte la flemma"); y, al relacionar el origen de los pensamientos tristes con los humores melancólico y flemático, cree, en consecuencia, que tales pensamientos se pondrán de manifiesto cuando los mencionados humores empiecen a moverse ("e perché l'umore maninconico e flematico generano nella mente nostra malinconici e tristi pensieri, di necessità conviene questi tali pensieri abbino maggior forza in quello tempo che si muovono quelli umori"); y, además, a ello ha de contribuir la imposibilidad de aplicar los remedios que suelen practicarse durante el día para distraer la mente de sus males y mantenerla ocupada en otras cosas ("L'alta cagione che multiplica el male della mente più la notte che il giorno, diremo essere che la notte non si possono usare quelli remedii contro a questi mali che si può il giorno; consiosiacosa che contro alla malignità de' pensieri migliore remedio non si può trovare che la diversione da quel tale pensiero, e queste procede da vedere, udire e praticare diverse cose che ritragghino la mente dalle moleste cogitazioni, la qual cosa difficilmente si può fare la notte. Concludessi per questo e notturni pensieri essere molto più veementi e, quando sono maligni, molto più molesti, e per essere più potenti e per aver manco resistenza e remedio"; ed. cit., p. 240). Por último, Lorenzo no ha podido mitigar los horrores de la noche cuando llegan las primeras horas del día, las que debían contrarrestar las anteriores, con la introducción en el organismo del humor sanguíneo; y por ello suplica a Amor –porque en tales circunstancias, a pesar de los rescoldos que ha dejado el calor de la sangre –el derecho al reposo, a una mínima tregua –no se trata de la paz definitiva--, consagrada a seguir prestando la atención a la amada, aunque en otro términos.

<sup>45</sup> Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, ed. Sandra Niccoli, Olschki, Florencia, 1987, pp. 124-125; véase Lía Schwartz, "Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII", *Voz y letra*, VI (1995), pp. 113-135.

<sup>46</sup> Véase Antonio Carreño, ed. cit., p. 185, n. 5-8.

<sup>47</sup> Véase Natale Conti, *Mitología*, traducción, con introducción, notas de Rosa María Iglesias Montiel y María Consuelo Álvarez Morán, Universidad de Murcia, Murcia, 1988, pp. 605-606.

<sup>48</sup> León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. cit., pp. 309-310.

