

Tres estrategias de Lope de Vega para burlarse de Τύχη y sus retos

Giuseppe GRILLI
Università di Roma Tre

La presencia del *Fatum* y de sus efectos nefastos en el desarrollo de toda humana vivencia es un legado que llega a las culturas áureas desde el otoño medieval. Las elucubraciones alrededor de Fortuna, en efecto, ocupan una parte importante de la literatura del *Quattrocento* en las distintas áreas culturales de la península ibérica y definen sensibilidades múltiples¹. Es sabido cómo en Valencia o en Granada, en Madrid o en Salamanca, se perciben los detalles del tema según distintos enfoques. Sin embargo todos reconocemos en *La Celestina* el texto cumbre – el más rico y el más complejo – de esa variada tradición². La caída del Imperio cristiano de Oriente con el derrumbamiento de Constantinopla, tras el fin del efímero poder de Tamerlán, provocaron un desconcierto ampliamente reflejado en la literatura mayor (desde la *Silva de varia lección* de Pero Mexía al *Viaje de Turquía* anónimo) y también en la ínfima de las relaciones de suceso y poemas noticieros³. El Hado se presentó, de forma popular e incoherente, como explicación posible, aceptable. Sabemos que Lope de Vega, en su afán de absolutismo y gigantismo vitalistas, quiso apropiarse del mayor número de legados que la cultura peninsular le ofrecía. Y no dejó de lado esa espléndida adaptación del destino de amor infeliz que Rojas modeló en el desastrado fin de Calisto y Melibea. Una historia que le mereció al « Fénix » una larga fidelidad, tomándola a menudo como eje de sus más extraordinarios logros.

Tal vez Lope, al no tener esa fuerza de ser original inventor de un género nuevo, peculiaridad singular que la suerte brindó a Cervantes, optó por ocupar todo territorio tradicional que se le ofreciese al alcance de la pluma. Por ello su literatura resulta ser la apuesta más radical por el utopismo. No sólo en el sentido que la literatura lo abarcará y lo contará todo, sino de que su literatura es (puede ser en sus manos) una translación de ese todo.

En concreto, la vuelta al mundo antiguo, propiciada por los humanistas, impulsó ya entrado el siglo XVI cierta decantación de idea medieval de Fortuna hacia el concepto clásico de Τύχη. Esta actitud novedosa va insinuándose en los albores del renacimiento hispánico en formas diversas y dispersas, desde un Gil Vicente hasta la fabulosa novela de Joan Martorell, *Tirant lo Blanch* que tanto impresionaría a Cervantes. Ahí *La Celestina* le vendría Lope, al poeta narciso que quiere serlo todo, y vivir y protagonizar los avatares de la última moda, como anillo al dedo para asumir los aires nuevos, sin

¹ Baste con remitir al clásico Juan de Dios Mendoza Negrillo, *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1973.

² Para ese texto (y contexto) remito a mi *La scena originaria. Identità e classicità della Letteratura spagnola*, Roma, Nuova Cultura, 2010.

³ Un ejemplo, relativamente extravagante, en Isabel de Riquer, *Poemes catalans sobre la caiguda de Costantinoble*, Vic-Barcelona, Eumo-UB, 1997. V. Giuseppe Grilli, « Costantinopoli presa dai Turchi. Dal *Tirant* alla *Silva de varia lección* », en *Medioevo romanzo e orientale. Macrotesti fra Oriente e Occidente*, Cosenza, Rubettino editore, 2003, p. 73-87.

comprometerse con secuelas erasmistas, ya caducadas y mal vistas. Sin entrar tampoco en beligerancias, rechazando polémicamente el neo-paganismo de las minorías selectas europeas, que le consignaban, en diversas secciones evocativas, una gran cantidad de materiales y sensaciones, especialmente aptas para el teatro y su sistema de pasiones y sugerencias sentimentales⁴.

Por cierto, su distanciamiento de los auténticos humanistas o de sus incondicionales admiradores fue enorme, en la visión del mundo y los estilos de vida. A pesar de tantas curiosidades y lecturas, no siempre superficiales, el « Fénix » jamás abandonó el suelo ibérico, marcando una polaridad opuesta a la de esos ingenios peregrinos de la época : los desterrados, al estilo de Luis Vives o Baruch Spinoza, y los viajeros, por gusto o por fuerza, desde Juan de Persia o Francisco de Quevedo, sin olvidar al Cervantes que si hubiese podido habría terminado en Italia sus días muy gustoso. Cabe decir que Lope viajó mucho y muy lejos con la literatura : uno de sus poemas largos, *La Dragontea*, que vio la luz en 1602, en los últimos pliegos del libro que reúne *La Hermosura de Angélica* y una sección importante de *Rimas*, contiene un viaje a las tierras de la América austral y se desarrolla en un escenario bien alejado de la Corte, a la que tan apegado se mantuvo en su vida real. En esos escritores andantes, el encuentro con el tema del destino – siempre mudable y peligroso – podía apoyarse en una convergencia personal. En Lope, la obsesión vitalista operó, en cambio, una constatación reducción a lo cotidiano. Tal vez en esto Lope estableció un modelo opuesto al de los humanistas cuyo constante peregrinar formaba parte integrante de su identidad supranacional. Tal vez por ello quiso Lope ser en su obra una escudriñador del cosmos litográfico en todas sus variantes y posibilidades alusivas, a partir de ese peculiar y personalismo *scriptorium*⁵.

Puesta esa premisa, ¿ cómo se las arregló Lope para dar cabida a la Τύχη y sus metamorfosis o fábulas renovadas, modernas ? Con actitud democrática y ecuménica, por supuesto, es decir sin excluir resorte ni apartar temas útiles. Quisiera aquí, sin embargo, limitarme a solo tres casos, muy diferenciados, y que creo bastante representativos de la actitud lopiana hacia ese cruce de cultura que preocupaba mucho y del cual no pensó en ningún momento tomar una posición escapista. Me refiero al extraordinario drama trágico de *El Caballero de Olmedo*, a la égloga dramática dedicada a uno de los grandes mitos figurativos de la época, el *Adonis* y *Venus* y, finalmente, a su obra maestra y suma, *La Dorotea*, síntesis de teatro, poesía y novela. En ese recorrido de Fortuna, *Fatum*, Τύχη, Lope atraviesa las definiciones y con actitud ecléctica o mimética logra una síntesis final.

Adonis

La ambientación arcádica en esta pieza llena de simbolismo y sugerencias poéticas – una Arcadia aparentemente desprovista de localizadores y completamente artificial⁶, pero sí nombrada con su nombre por los personajes – se contamina de la vertiente

⁴ Un ambiente que identifica un espacio cultural común entre las penínsulas del Mediterráneo ; aludo a ello en « Gandia, els Borgia, Ausias March », en *Da Papa Borgia a « Borgia papa »*. *Letteratura, lingua e traduzione a Valencia*, a cura di Nancy de Benedetto e Ines Ravasini, Lecce, Pensa, 2010, p. 27-42.

⁵ El mito de la frontera está presente en el título de Aurora Egido, *Fronteras de la poesía del barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.

⁶ Tan artificial que, al abrirse el segundo acto e introducirse el galán Hipómenes, éste llega a parangonar y a confundir el lugar arcádico (monte, selva y prado) con la modernidad de la ciudad : « Las mudas soledades, / de los pastores nido, / imitan en rüido / las confusas ciudades, / y a sus varios oficios / los árboles se vuelven edificios » : *Venus y Adonis*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009 ; reproducción de la *Decimasexta parte de las Comedias* : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/adonis-y-venus-0/>. Se cita siempre esta edición.

mitológica de la trama⁷. Esta gira en torno al mito de Adonis, al enamoramiento por parte de Venus del bellissimo mancebo, y a la catástrofe de su asesinato por Marte, transformado en jabalí enfurecido⁸.

Considerada obra juvenil en razón de su versificación, la pieza se publicó en la Parte XVI en 1621, cuando Lope ya había dado a conocer por la imprenta sus *Rimas*, tan cargadas de rasgos clasicistas, y también sus obras de inspiración mitológica y neoclásica, como la *Filomena* y la *Circe*. Éstos poemas están insertos en dos libros misceláneos, compuestos de diversas unidades y géneros : poesía, narración, prosa, tratado, etc., pero tienen relevante presencia, pues los títulos se refieren justamente a la obra mayor.

El elemento pastoril se entremezcla con la historia principal, introduciendo ninfas y pastores que participan de amores y celos de los dioses e intervienen finalmente en la venganza del *Fatum* (que viste los paños del amor culpable, como en la tradición tardomedieval) en contra de Adonis, provocando su muerte⁹. El tema se inserta entre los más característicos del mestizaje del arte pictórico y de la literatura, tan celebrado y tan de moda, según el principio del *ut pictura poesis* ; por tanto ha gozado de múltiples reinterpretaciones artísticas, poéticas y teatrales. Además, en virtud de sus peculiaridades de variedad y permanencia, ha dado vida a formas híbridas donde caben elementos líricos y narrativos juntamente. Aprovechando Lope la circunstancia, con esta fábula (por lo menos en la forma que se asume en la versión de la Parte XVI) se propone la reducción escénica de una *inventio* de sólida tradicionalidad *inter artes*¹⁰.

Sin embargo, uno de los elementos de esa tradición, el despliegue del amor culpable, no viene a ser protagonizado por la pareja principal, la que da título a la obra, cuyo mito funciona más como reclamo que como sustancia de la pieza, sino por otra, la que forman Atalanta e Hipómenes¹¹. Hay que reconocer que estos representan el tema

⁷ Escribe Aurora Egido, en otro contexto : « Lope de Vega recorrió ampliamente todos los caminos retóricos de la topografía y la topotesía, dibujando lugares reales e imaginarios y mostrando una amplísima percepción de la naturaleza » (« Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte », en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, p. 171). La referencia al tema de Adonis viene más adelante (p. 178), y liga el uso lopesco del bestiario mítico con su afición al inventario propuesto por Ravisio en su *Officina* (Venezia, 1598). Es interesante notar, en el análisis de Egido, que la dedicación mitológica no elimina la dependencia de Lope respecto al manual, incluso cuando la fuente es transparente y explícita. Es decir que Lope usa sus fuentes mitológicas sin cargarlas de sentido o ideología. Si esto es verdad en general, en el caso de nuestra tragicomedia diría que la actitud de Lope resulta más comprometida con el mito. Su naturaleza compleja, sus orígenes primordiales y sus éxitos literarios pesan en Lope, aunque la manera de revalidarlos sea el de la parodia, magnífico espejo deformante y escondite frente a cualquier censura.

⁸ En realidad, ya desde el principio, el *lugar* que hubiera podido ser apacible *natura / naturans*, según supone Atalanta en su canto (« Su centro busca el agua desta fuente »), pronto presenta un revés de selva inhóspita y agresiva. Muy otra será su descripción tras el desengaño del oráculo de Apolo : la ninfa con despecho opta por la soledad y escoge Arcadia (es la primera salida del mote) como escenario de su libertad. Una libertad combativa hacia el mundo natural : « Con redes, con ardidés diferentes, / los ciervos, osos, jabalíes y gamos, / los toros más salvajes y valientes, / sabré matar, y de sus fuertes ramos / honrar los frontispicios de los templos ». Todo un programa de amazona.

⁹ Adonis, junto a Héctor y Aquiles, viene citado en *El Caballero de Olmedo* como antecedente de la muerte temprana del héroe desdichado. Lope pone entre paréntesis la identificación del jabalí con Marte celoso, tal cual parecía ya en la égloga III de Garcilaso, tradición que Góngora irá a contradecir abiertamente en el exordio de la *Comedia del doctor Carlino* ; esta solución innovadora se presenta como modernista : « en estos días para mí / tan discreto Marte está, / que manda se quede así / quien se convirtiere ya / por Venus en jabalí » (ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, p. 236-36, v. 11-15).

¹⁰ Información general sobre el tema de Adonis y Venus en la pintura en Rosa López Torrijos, *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1995.

¹¹ El núcleo del mito de Atalanta en relación con Hipómenes es su velocidad. Pero la velocidad es cifra de toda la pieza si nos fijamos en lo rápido que se suceden encuentros, se inflaman amores, se cortan vidas.

secundario de la intriga, como ya se manifestaba en Ovidio. Sin embargo, y a pesar de lo adicional de su presencia, sin su intervención y la del tema de las tres manzanas de oro, la del triunfo de amor y del descalabro sufrido por Venus, traicionada por quien había favorecido, no tendríamos desenlace trágico. Ese carácter de nostalgia de algo ahora marginal y puesto de lado se manifiesta justamente en el segundo acto, donde Atalanta e Hipómenes retoman las distinciones tan de moda en el siglo XV, y llegadas hasta la poesía erótica quinientista, acerca de las tres potencias del alma. Naturalmente, en el contexto actual, la intervención de Hipómenes reviste los paños de la degradación burlesca, o semiseria :

Pues ¿ qué piensas tú que fueron
 las manzanas que la palma
 de la victoria me dieron ?
 Las tres potencias del alma,
 que tus desdenes vencieron.
 La primera, que a tu gloria
 ofrecí, sin libertad
 para tan alta victoria,
 fue mi ciega voluntad ;
 la segunda, mi memoria...
 Pero pienso que hablo a tiento ;
 que creo que la primera
 fue, esposa, mi entendimiento ;
 porque si no te entendiera,
 no amara con fundamento¹².

De las palabras de Hipómenes se desprende la vulgarización (a su vez instrumento de la actualización¹³) a que viene sometido uno de los motivos tradicionales de honda raigambre en la poesía hispánica entre el XV y el XVII¹⁴.

Con todo, el valor de la ambientación pastoril queda manifiesto en la situación inicial de la comedia, que surge de un típico diálogo entre pastores, muy al estilo de la égloga en su adaptación hispánica del Quinientos. Así lo confirman los nombres de los pastores y el sentido de sus palabras :

MENANDRO.– Prosigue, amigo Timbreo,
 la relación de tu mal ;
 que yo sus desdenes creo.
 TIMBREO.– Ver tu sentimiento igual
 a mis desdichas deseo.

La brevedad del amor, tema querido en la literatura cuatrocentista, vuelve en las palabras de Hipómenes al ver por primera vez Atalanta : « ¡ Con que brevedad entró / por el más noble sentido / al alma que me abrasó ! » No podía ser de otra manera ; el mismo Hipómenes, aunque con doble sentido cómico, ya lo había anunciado : « Mi vida es mi Atalanta. Dios me guarde ». Postura bastante menos comprometida y heterodoxa de la enunciada por Calisto con su « Melibeo soy ».

¹² Una Atalanta de piernas extremadamente largas y algo semiseria aparece en los *Amores* de Ovidio.

¹³ La parodia en las letras áureas es constantemente (Cervantes *docet*) un mecanismo de actualización y de reválida de un pasado (literario) periclitado, a la vez que contribuye a dejarlo definitivamente marginado. Para el escrutinio del tema véase Guillermo Serés, *La Transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996. Sobre la permanencia y transfiguración de los *topoi* del *desastrado fin* de la experiencia erótica, v. el bello recorrido de Elisabetta Sarmati, *Naufrazi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci, 2009.

¹⁴ El principio de acumulación, por supuesto, no se contenta con un solo motivo. Siempre con un ligero toque paródico se usa también otro, el de la correlación amor-muerte : « Si de amor por verte muero, / ¿ qué más morir que vivir / a donde la muerte espero ? ». La parodia se delata en los versos inmediatamente sucesivos : « que yo gusto, y justo es, / de que mates con los pies / lo que abrasas con los ojos ».

De este *incipit* arranca la primera narración de la pieza, la de los amores frustrados del pastor con Camila¹⁵. Pero, antes de llegar al momento narrativo, la situación inicial, marcada por la convención del diálogo, ha abierto un espacio de atención para la *descriptio puellae* que celebra las perfecciones de Camila¹⁶. Y es justamente ahí, en el tramo o recta final de ese renovado ejercicio retórico de ejecución de un molde tradicional, cuando introduce Lope una arriesgada variación y Venus, por primera vez, se asoma al texto. La diosa se incorpora como simple cuerpo, o representación del *cuerpo*, de la ninfa Camila : « la esfera de Venus bella / era el cuerpo... »¹⁷.

Se multiplican pronto, en escenas siguientes, ninfas y pastores, todos a la espera del vaticinio de Apolo acerca de si sus amores serán correspondidos o negados. Por pura yuxtaposición se entremeten Venus y Cupido en ese ambiente, dándole el primer giro a la obra. Así asistimos a un enfrentamiento directo entre Camila y Venus, donde la pastora apostrofa a la diosa (de quien sin embargo desconoce la verdadera identidad¹⁸), pidiéndole explicaciones de su incursión « por esta tierra » ; y aquí encontramos una primera superposición autoirónica. Venus contesta : « Buscando mi manso voy, / que del redil se destierra / ¿ Hasle visto por ventura ? »

Camila responde pidiéndole señas, lo que permite la descripción e identificación del animal querido : una carlanca y esquila de plata pura, la piel encarnada y blanca, con sola una mancha oscura¹⁹. La solidaridad de las mujeres enamoradas provoca a Camila para que, discurrendo de amores, llegue a increpar las repetidas bajadas de la misma Venus a la tierra, tras de algún pastor que la haya enamorado. El efecto cómico se obtiene, pues, mediante el recurso esencial, y relativamente fácil, de la identidad encubierta. Y a partir de ese efecto cómico, la pastora se entretiene en relatar la historia, ya extrema, de Mirra²⁰. Lope opera, con este trámite, un viraje desde la ambientación pastoril a la trama mítica. Pero el viraje, que se funda en una situación inicial de equívoco, no podrá conseguir jamás una sacralización trágica. De manera que, aunque el entramado mítico sea trágico, la obra mantiene su carácter burlesco, de acumulación,

¹⁵ Me parece significativo que tras la introducción del diálogo de los dos pastores (¿ un desdoblamiento del yo, como en la égloga primera de Garcilaso ?), que ocupa cinco versos, la historia comience con una muletilla típicamente teatra : « Como digo... »

¹⁶ La descripción respeta totalmente en su inicio la tradición erótica, según la *renovatio* ibérica del XV, postpetrarquesca y postausiasmarchiana : « Iba con otras y entre ellas / excedía las más bellas / lo que excede al cuerpo el alma ».

¹⁷ En realidad Lope utiliza la simbología de los cuatro planetas para redondear la *descriptio* en clave naturalista : « Las cuatro esferas primeras, / Menandro, en Camila vieras : / la luna era el pie gentil, / de donde el florido abril / sacaba las primaveras ; / la esfera de Venus bella / era el cuerpo ; el dulce hablar, / Mercurio ; el Sol, en la estrella / del rostro ».

¹⁸ Camila duda y por ello utiliza en sucesión todos los epítetos posibles : *pastora, diosa, ninfa, humana prenda*. Más adelante, al pedirle que interceda en su favor a Adonis, la llamará *serrana*. En el tercer acto, los nombres de Venus, otra vez oculta, también sugiere, este vez a Frondoso, unas identidades dispuestas en progresión : « Si no eres Venus o la luna errática / Ariadna serás, serás Andrómeda... »

¹⁹ Recuérdese que en el soneto 188 de las *Rimas* donde se alude a Elena Osorio bajo el disfraz del « manso » se habla de « esquila de labrado estaño » (José M. Blecua, *Lope de Vega. Lírica*, Madrid, Castalia, 1981, p. 145). Más adelante, Venus sufrirá el descalabro de verse despreciada por Hipómenes, a quien había favorecido en sus amores con Atalanta, y acusada por éste de vender el amor « por interés », ofendiendo así su « calidad ». En resumidas cuentas, tenemos aquí orquestado un mundo al revés : las parejas formadas por dioses o semidioses sucumben frente a valoraciones efímeras o apetitos carnales (Venus y Adonis), mientras que los humanos (Atalanta, Hipómenes) recogen el laurel del eros poético, imbricado de altos y nobles conocimientos. No sé si hay que relacionar el motivo del *interés* con el tema poético del « manso » y el macrotema de Elena Osorio, y esto con efecto sobre la datación de la obra, que sería por lo tanto posterior a la ruptura entre Lope y la bella actriz, compuesta durante el dorado y prolífico exilio valenciano.

²⁰ Un motivo nada efímero para el poeta, que lo cita en su *summa La Dorotea*. Véase mi *Intrecci di vite. Intorno a La Dorotea di Lope de Vega*, Napoli, Il Torcoliere-Unior, 2008.

donde se mezclan materiales de distinta procedencia dirigidos todos a una general desmitificación²¹. En este sentido, las referencias poéticas, inspiradas en motivos líricos autobiográficos, como supone la referencia al « manso », o míticos, como impone la fábula de Mirra, resultan funcionales al principio de acumulación, clave esencial de la burla. Se trata de un cuestionamiento de las pretensiones aristocratizantes consideradas inactuales en la evolución que la modernidad ha ido acumulando y asumiendo.

Aclarado esto, es verdad que Lope recoge el motivo mítico, que queda ahí, como placer injerto en su filigrana, pero también como identificación culta. La referencia obligada, y conocida por él, es básicamente el texto de Ovidio del libro X del *Metamorphoeoson* (tal vez con participación de Boccaccio en su *De Genealogia deorum*). Si este es el punto de partida de la narración, no podemos considerar marginales las incrustaciones y digresiones introducidas²².

Hay que reconocer que Lope aprovecha todo el legado ovidiano, utilizando los materiales que componen la fábula. Este procedimiento provoca ciertas incoherencias de la trama, pues Lope aplica a un esquema dramático elementos procedentes de una secuencia narrativa. Los planos de temporalidad resultan forzosamente alterados. El ejemplo más chocante de ello es el uso de la historia del nacimiento de Adonis y su pecaminosa concepción por parte de Mirra. El tema, que en Ovidio constituye el primer plano o segmento del relato, con toda la significación que de ello deriva, en Lope asume el rol de *antefactum* o revelación por boca del personaje de Camila. Con esto se pierde una de las piezas fundamentales de la historia: el avance fatídico del mal ya desde el principio, la descripción de la noche oscura, que es noche también del alma de Mirra y su nodriza, uno de los pasajes más bellos y atractivos del mito²³. Lope resume en pocos versos, sin ahondar en la psicología de los personajes, el desenlace del drama cuyo peso queda difuminado y casi sin consecuencias.

La narración de la historia de Mirra se reduce así a una simple presentación del personaje-máscara de Adonis que se materializa ante Venus, que es la mujer bella y enamoradiza con quien dialogaba Camila en una de las escenas del exordio y que, en un primerísimo avance de la historia, era epidícticamente el *cuero* de la belleza. Un personaje-máscara que se presencia ante la fuente para declararse dentro del universo de la pastoral como natural habitante y morador²⁴.

²¹ Esta no puede reducirse a una intencionada puesta en tela de juicio de la mitología pagana en aras de una adhesión al espíritu antipagano de la cultura post-tridentina, como parece apuntar Nina Sheckor, « La interpretación del mito en el *Adonis* y *Venus* de Lope » en Manuel Criado de Val, *Lope de Vega y los orígenes de la Comedia*, Madrid, Edi 6, 1981, p. 361-364.

²² Tal vez tenga interés cierta difusión europea del título y del argumento de la novela de Jenofonte (el de Chipre) la perdida *Cipriacas*, que a menudo se relaciona con el género de la novela de aventura « bizantina » y cuyos protagonistas son justamente Mirra y Adonis.

²³ « Tempus erat, quo cuncta silent interque Triones / flexerat obliquo temone plaustra Bootes : / ad facinus venit illa suum Fugit aurea caelo / Luna, tegum nigrae latitantia sidera nubes, / nox caret igne suo ; primus tegis, Icare, vultus / Erigonesque pio sacrata parentis amore. / Ter pedis offensi signo est revocata, ter omen / funereus bubo letali carmine fecit : / it tamen ; et tenebrae minunt noxque atra pudorem, / nutricisque manum laeva tenet, altera motu / caecum iter explorat. Talami iam limina tangit, / iamque fores aperit, iam ducitur intus ; at illi / poplite succiduo genua intremuere, fugitque / et color et sanguis, aninusque reliquit euntem. / Quoque suo proprio sceleri est, magis horret ; et ausi / paenitet et vellet non cognita posse reverti. / Cunctantem longevaeva manu deducit et alto / admotam lecto cum traderet, “Accipe”, dixit / “ista tua est, Cityra” devotaque corpora iunxit » ; ed. Mario Scaffidi Abbate, Roma, Newton Compton, 2011, p. 538 (X, v. 446-464). Lo trágico del *scelus* de Mirra, quien en su juventud incluso se retrae y le tiene miedo, si no al castigo, sí al crimen, reviste gran importancia en el desarrollo del relato ovidiano, en que Venus, al enamorarse de Adonis, repite y revive el contenido criminal de su engendramiento cuando « caelo prefertur Adonis » (*ibíd.*, v. 532).

²⁴ Cupido, que iba al compás de Adonis y ahora está aguardando, aprovecha en seguida la ocasión tirando una de sus flechas justamente a Venus, « aunque más mi madre sea ».

Pero volvamos a la acumulación de elementos dispersos que Lope apela, sin aparente discernimiento. Se pueden agrupar bajo distintos patrones: cabe señalar los motivos de la trama o argumento y la proliferación de personajes míticos no directamente relacionados con la historia primordial o mito de Adonis. Pero en otro nivel nos encontramos con elementos dispares de procedencia literaria: ahí están las referencias o citas a temas y motivos de su propia poesía, o de la ajena. No falta un rasgo que se repite a menudo en Lope y en el Lope maduro: el influjo de *La Celestina* que me parece evidente en ese arranque *in medias res* al que ya nos hemos referido y que, como el texto que nos ha legado Rojas, parece remitir a un *antefactum* donde se justificarían las personalidades y pulsiones de los actores. La referencia al género celestinesco, fundada en la ironización del amor y de su vertiente trágica, por la intrínseca violencia de las pasiones así como por su superficialidad de fondo, queda además reforzada en la declaración final de la obra como tragicomedia²⁵.

El Caballero de Olmedo

Examinemos ahora el trágico destino de los protagonistas de esta tragicomedia, ya no de ambientación mítica o exótica, sino arraigada en la historia. Los personajes y sus vivencias están inmersos en una historicidad nacional, relativamente cercana y bien conocida por parte del auditorio teatral, tanto como de los posibles lectores del drama reducido a texto literario en las Partes. Me refiero obviamente al infeliz joven de Olmedo. Es él el héroe desdichado, asesinado vilmente tras sus visitas y amoríos de Medina. En él se suman todos los indicios del posible éxito trágico de una existencia brillante y esperanzada: la sombra, el vaticinio, la envidia, la otredad. Todos estos rasgos están perfectamente amalgamados en la voz que canta la canción que inútilmente avisa del peligro, y en la sombra que le acompaña a su encuentro con la muerte. No voy a recordar los versos, de entre los más bellos y logrados de Lope, ni siquiera la *seguidilla*, símbolo de esa poesía sin la cual su teatro se convierte en esqueleto inerte. Pero no puedo ahorrar ni pasar por alto el retrato sentimental que su rival Rodrigo le asigna, sintetizado en verso y medio: «Él la enamora, / y merece, Fernando, que le quiera»²⁶. De poco sirve que el amigo intente escamotear la cruda realidad con una giro de bellas palabras sobre el poder de la imaginación:

Son celos, don Rodrigo, una quimera
que se forma de envidia, viento y sombra,
con que lo incierto imaginado altera;
una fantasma que de noche asombra,
un pensamiento que a locura inclina
y una mentira que verdad se nombra (v. 1360-1365).

Con esas palabras, con ese increpar en los territorios de la envidia y los celos, don Alonso sintetiza, en su compleja y ambivalente figura poética, esta identidad de nuevo βάρβαρος producto de la expulsión del *otro* étnico y religioso, y carga con las consecuencias. Su destino está marcado desde que pisa el suelo del lugar cercano y hostil a la vez. Desde que decide abrir las puertas del diálogo, que son las del amor. Desde el momento que su éxito le pone en evidencia y es campeón en el campo. Su hado le predestina a revalidar el modelo clásico de la desdicha, a presentarse como víctima en medio del campo, oscurecido por las sombras de la noche, así como le encuentra Tello tras su asesinato, a traición. El cuerpo del héroe es, entonces, como lo

²⁵ Es Timbreo, quien junto a Menandro había empezado la obra, el encargado de concluirla con las palabras «Y aquí la tragicomedia / del bello Adonis acabe».

²⁶ Ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2009, v. 1357-1358. Se cita siempre esta edición.

había sido el de Héctor, *pánta kalá* y, como el del héroe troyano, se presenta ante los ojos de sus padres²⁷. Y efectivamente como un Héctor la alcahueta Fabia le había anunciado a doña Inés para enamorarla. Aunque la sabia casamentera no reparase en comparaciones y pronto añade otros modelos, citando a Aquiles o a Adonis por si fueran de mayor agrado. Sin embargo, como ha notado Marc Vitse, el Caballero es un Héctor melancólico²⁸. Y sugiere que por ahí le entra una dolencia imaginativa que le lleva al *necio valor* de subestimar los signos y avisos del destino.

Quizás ya mucho antes alguien se había percatado de esa fragilidad del héroe : su enemigo le ha encontrado un punto flaco. No se trata del pie desarmado de Aquiles, sino del ingenio de Ulises. En el don Alonso de Lope, en el Caballero de Olmedo, Áyax puede así vengarse de aquel competidor suyo que le había ganado con una *virtus* para él desconocida. Rodrigo, el enamorado de Inés, al que don Alonso humilla en la plaza salvándole la vida delante de los toros y de toda Medina, ha dado con un desliz del campeón, el desliz fatal : « No habrá consejo que su muerte impida, / después que la palabra me ha quebrado » (v. 2306-2307). Se refiere don Rodrigo al latín de Tello « en cartas de romance traducido », a las « liciones » de Fabia, cuyo poder se extiende hasta los mismísimos « ministros de Aqueronte », a la « inocencia » de la doncella.

En efecto, el tiempo del héroe trágico empieza cuando termina el tiempo del amor, cuya enfermedad ya han prevenido curar esos ayudantes mágicos, herederos de Celestina, que han asegurado a don Alonso un triunfo amoroso sin requiebros ni excesivos pesares. Porque la conquista de Inés ha sido fácil, gracias a su *virtus* y a sus ayudantes. Pero : ¿ no son estos últimos una contrahechura de aquella ? Una virtud caballescica a destiempo pierde toda vigencia y se ampara en disfraz y falsedades, sea cual sea el propósito de quien la acomete.

Si al finalizar la primera mitad del xv March se definía como el último amador, clausurando un ciclo y una época, Lope, que de aquella tradición poética se proclama heredero al ejercer como poeta neogarcilasiano, no podía por cierto tomar demasiado en serio los suspiros de don Alonso. Cabe recordar que su « cobarde amor » lo pudo ser por tener olvidada y desconocida aquella dedicación al Dios Amor que ya se había perdido irremediamente. Lope aprovecha muy bien – aquí lo aludo de soslayo – la novedad ausiasmarchiana hasta en sus implicaciones de renovación de la mitología. Piénsese en el canto famosísimo de « Veles e vents han mos desigs complir », donde la diarquía moderna de Amor y *Midons*, herencia trovadoresca y estilnovista, se contamina con el sistema clásico de los dioses del mar y del aire, pues las fuerzas de las fuerzas (o elementos) naturales se antropomorfizan y dan paso a las metáforas de la vida cotidiana.

Por ese camino al nuevo Héctor le toca compartir el destino infeliz de su enemigo. La desdicha le coge a Rodrigo con las manos en la masa y el rey le culpa con razón : junto con su cómplice, aquel don Fernando que había escuchado y presenciado cada instante del proceso mental de Rodrigo hasta el delito. Al antagonista, tras el crimen, le toca verse cortar el cuello « en un teatro », « fin de la trágica historia / del *Caballero de Olmedo* ». Su delito ha obtenido, gracias al criado Tello, acusador sin nobleza pero con la verdad del cuerpo presente, es decir con la fuerza del testigo *casi* ocular, el justo

²⁷ V. Jean-Pierre Vernant, « *Pánta kalá*. D'Homère à Simonide », en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, IX, 1974, p. 1365-1374 y reproducido en *L'Individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1999, p. 91-101.

²⁸ Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xvii^e siècle*, Toulouse, PUM, 1990, p. 384. Muy oportunamente, Vitse apoya su interpretación en la confesión de don Alonso al decir : « La envidia de mis contrarios / temo tanto, que aunque puedo / poner medios necesarios, / estoy entre amor y miedo / haciendo discursos varios » (v. 2198-2202).

castigo²⁹. El Condestable, figura ejecutiva del poder, remarca y asegura la prueba : « El delito es manifiesto / su turbación lo confiesa » (v. 2726-2727).

La vergüenza por lo que ha hecho contiene pues la confesión y castigo que sancionan definitivamente a don Rodrigo (y a su cómplice don Fernando) como héroes negativos, pero héroes al fin y al cabo. Lope, que está ya en el cierre de la obra (parte final y extrema del ἔξοδος), no le dedica más que una palabra sola : *turbación*, que es un padecer distinto y noble, alejado de la *cupiditas* o sea de aquel ἐρωτικόν πάθος que tan cerca está de la locura de los ingenuos amantes³⁰. Pero por el hecho mismo de estar y quedarse aislado y solitario, aquel vocablo es de gran relevancia : remite a la *perturbatio* que es lo más cercano que se puede encontrar en latín al valor del sentido griego de πάθος.

No hemos dado con la locura de Áyax, ni con su suicidio trágico ; pero Lope, tan sólo con ese detalle final, ha sabido sellar su historia con un punto de aquel sabor amargo del mito clásico. El itinerario del héroe desdichado lopiano se nos aparece entonces como algo más complejo y ambicioso que la repropósito de la deplorable suerte del Héctor troyano en sus múltiples reencarnaciones medioevales. Y es la ambigüedad que inspira tan extensa parte del texto y del diálogo entre los personajes de la obra, un rasgo que remite directamente a las fuentes clásicas de la tragedia y a su modelo príncipe, el Edipo sofocleo, repertorio y antología incomparable de frases de doble sentido. El sacrificio del φαρμακός encargado de purificar la ciudad por su expulsión de la comunidad, que así recobra la pureza, celebra un rito³¹. Vale advertir que desde el principio hasta el final de la tragicomedia de don Alonso se repiten la referencia a esas fiestas que Tello, en el *planctus* dedicado a su amo ante el rey, define como predestinadas a celebrar el sacrificio :

... aquellas fiestas
que a la Cruz de Mayo hicieron
caballeros de Medina,
para que fuese tan cierto

²⁹ Aquí se pone de manifiesto esa complejidad del personaje y del rol del *gracioso* Tello en esa comedia o tragicomedia singular : véanse las conclusiones de Alfredo Hermenegildo, « Tello y la voz de la razón : el gracioso en *El Caballero de Olmedo* de Lope de Vega », *Actas del X Congreso de la AIH*, Barcelona, PPU, 1992, II, p. 993-1004 : « Tello se sitúa así en el espacio dramático serio, oficial, junto a su señor. Y el carácter carnavalesco, paródico que va irremediamente unido a la figura del gracioso, no es la marca única del personaje. En esta tragedia de Lope la figura del donaire va más allá de la simple parodia, es un signo dramático en el que confluyen de modo abundante funciones contrapuestas en otras obras, la función refleja y la función carnavalesca » (p. 1003-1004).

³⁰ Y es la *aegritudo amoris* que había atormentado a generaciones de amantes desesperados el motivo que Lope re-escribe desmitificándolo (y remitificándolo) en el soneto primero de las *Rimas humanas*, « Versos de amor, conceptos esparcidos », al que ya hemos aludido anteriormente : pequeño y precioso poema donde Lope, no por reconocer exhausto aquel sentir, pierde autenticidad. Bajo el prisma de nuestro punto de mira conviene subrayar el comentario de Felipe Pedraza, en su edición de la poesía de Lope, acerca del último terceto del soneto 81, dedicado a Lucinda, aunque posiblemente refundición de otro anterior : « En el último terceto el poeta plantea el tema, candente en su época, de la predestinación. La doctrina, defendida por los jesuitas y dominante en la España postridentina, era que el destino influye en los hombres, pero no se impone. El albedrío, la libre determinación del individuo, puede vencerlo ; pero el poeta, influido por las estrellas de los ojos de Lucinda, ha perdido incluso la libertad de elección y no puede oponerles resistencia alguna » (Universidad de Castilla La Mancha, 2002-2004, I, p. 364). Los versos de Lope son : « Pero si las estrellas daño influyen, / y con las de tus ojos nací y muero, / ¿ cómo las venceré sin albedrío ? ». Lo que evidentemente puede afirmarse amparándose en la tradición lírica, evidentemente ha tenido que escamotearse con mucha más disimulación en el texto dramático.

³¹ V. Jean-Pierre Vernant, « Ambiguïté et reversement de la structure énigmatique d'*Œdipe Roi* », en *Échanges et Communications. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, Paris, 1970, II, p. 1253-1279. El tema viene desarrollado por el autor en el libro *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1972.

que donde hay cruz hay pasión (v. 2647-2651).

Esta vez el chivo expiatorio no pertenece a la propia Tebas-Medina, y Lope ha elegido un extranjero, al βάρβαρος de Olmedo para celebrar el ritual³². Por ello don Fernando, al cumplir y justificar el asesinato ordenado por el amigo don Rodrigo, increpa a don Alonso achacándole ser culpable por su esencia, antes que por sus actos :

...El de Olmedo,
el matador de toros,
que viene arrogante y necio
a afrentar los de Medina ;
el que deshonra a don Pedro
con alcagüetes infames³³.

Pero esta vez el rito implica la caída de ambos héroes protagonistas, el de Olmedo como el de Medina. Áyax había heredado su destino trágico de los dos mayores héroes desaparecidos frente a los muros de Troya, Héctor y Aquiles, reduciéndolos a la soledad del individuo en lucha con sus hados³⁴. En *El Caballero de Olmedo* Lope vuelve a desdoblarse el héroe desdichado en dos personajes. Y todo se desarrolla por la inversión de los lugares : ahora es Olmedo la ciudad amurallada, y Medina la que vive en espacios abiertos y libres, en los vaivenes heroicos alrededor del ἀγορά. Tal vez no le quedaba otro remedio, puesto que había unido las dos tradiciones de primer humanismo : las patéticas historias de Ovidio³⁵ y la crítica mordaz de *La Celestina*.

La Dorotea

Si tema y subgénero de la tragicomedia remiten, como hemos visto ya en ejemplos anteriores, a una definición trágica del *fatum*, aunque adaptada o deformada, y a su vez emparentan las dos piezas dramáticas a las que me he referido hasta ahora con la escena originaria de *La Celestina*, poco parece poder permitir la identificación de ambas con una obra a todos los efectos bien alejada de aquellos presupuestos. El propio carácter declaradamente autobiográfico de novela dialogada impediría su adscripción a la serie. Además, el descuido editorial de no mencionar a Marfisa, la rival de Dorotea, en el *dramatis personae* que antecede la obra, me parece significativo de un alejamiento manifiesto del esquema de la comedia de desdicha. ¿Tenemos derecho a introducir el poder de la Fortuna, del *fatum* o de la Τύχη en un libro semejante ? En el ejemplar de la *princeps* guardado en la Biblioteca nacional de Madrid con la signatura R 7854 una mano, presumiblemente la del poseedor del libro en 1773, resumió en tres las características del libro, rellenando la página inicial del tomo, que estaba en blanco. Los siguientes puntos le parecieron esenciales : « This is not a Pastoral it is a Action bold in Dialogue [...] The story of the Dorotea has earlier plan, intent her catastrophe [...] Many pieces of poetries are inserted ». Si damos por asentadas la identidad de acción (en prosa) como recita el propio título, y la de antología lírico-poética, como transparenta la disposición tipográfica, el enjuiciamiento crítico se concentra en la proposición del medio : la de su sentido trágico.

³² Al recibir carta de Membrilla, pregunta Tello : « ¿ Es forastero o vecino ? » (v. 296).

³³ V. 2440-2445. Posible referencia a la impureza racial de la estirpe celestinesca donde tienen cabida marranos y otros sujetos de dudosa procedencia, capaces de espantar a cualquier hermanito de Lázaro con el color de su tez.

³⁴ V. la lectura de Francisco Rico, « La soledad del Caballero », en su *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 181-195.

³⁵ A la lectura directa, cabe añadir, para entender el sentido de ciertas modas y referencias con ecos de masa, las traducciones.

Pero cualquier lector estaba avisado del fondo de « seriedad » de la fábula por la disposición, en la tabla de personajes, de los Coros personificados : Amor, Interés, Zelos, Vengança, Exemplo. Tenemos así planteada una doble *dispositio* : por una lado, los actores de la fábula, personajes realistas y evocación directa de hombres y mujeres reales en la historia ; por el otro, identidades abstractas, ideas, símbolos. Ambos se encuentran o contrastan dando vida a una amalgama donde géneros diversos tienen cabida gracias a esa superposición de planes : uno mítico-cíclico, otro anecdótico e histórico. Como se ve, y a pesar de colocarse el discurso en una dimensión privada, perteneciente en su referencialidad a la cotidianidad del sujeto protagonista-emisor del relato, la estructura es típica de esa dimensión trágica donde los destinos humanos, individuales, se componen en honda implicación con las constantes eternas, con los designios de la Τύχη.

El tema, que atraviesa distintos segmentos del repertorio narrativo, dramático y poético de la galaxia erótica, puede desarrollarse en múltiples direcciones formales, sin alterar en profundidad la complejidad del eje central que lo sostiene. La ligereza de las partes no impide la seriedad del conjunto. La evocación erótica se transforma así en poliantea, documento de la sabiduría de Lope y prueba de su capacidad para ocupar, en la vejez, el rol de intelectual-funcionario. Un deseo que, otra vez, desemboca en fracaso, como antaño el deseo de absoluto amoroso había dado en el desengaño del abandono y de la pérdida. A ese respecto, es sintomático que Lope elija un sueño para la representación (y anticipación) del asunto que vertebra el texto.

El inconsciente del sueño se manifiesta en efecto desde el principio en la constelación lopesca como trama literaria. Fernando ha soñado el abandono y la traición de Dorotea de manera simbólica, a través de la experiencia onírica ; pero ésta a su vez ha sido solo una diversa transcripción del monólogo de Dorotea en I, 3. También sueño, otro sueño tal vez, aunque realizado con los ojos abiertos. El oro, por tanto, es desde el comienzo de la obra una estilización del fruto goloso que Fernando regala con sus versos y que encontrará actuación en la escritura lopesca.

En esta particular configuración, el texto se proyecta más como novela dialogada que como comedia de disfraces³⁶. De ahí que el comentarista antes aludido le negara el valor de pastoral, máximo ejemplo de encubrimiento / alusión a identidades históricas. De ahí la tensión constante entre los dos polos de la historia y de su interpretación. Lo que sucede con el sueño de Fernando, es decir con la premisa literaria, con el *antefactum* de la acción en prosa, se repite constantemente en la construcción dialogada del libro, en su textura como poliantea erudita, como también en sus interrupciones y sus pausas poéticas. La idealización de la relación narcisista consigo mismo conduce a Fernando a una exhibición constante de erudición y – en el espejo de la estructura autobiográfica – a un duelo con sus rivales poéticos, polaridades ambas abiertamente aludidas a lo largo de la obra³⁷. Lejos de constituir una digresión inoportuna, la

³⁶ Es todo lo que afirma Dorotea en su libro (II, 2) en diálogo con Cecilia : « ¿ Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada ? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo ; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre. La Diana de Montemayor fue una dama de Valencia de Don Juan, junto a León. Y Esla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Así la Filida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante del Camoes, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa, la Leonor de Corte Real. Amor no es margarita para bestias » (ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1968, p. 144).

³⁷ Una valoración equilibrada de estos elementos compositivos en Félix Monge, « 'Literatura' y erudición en *La Dorotea* », *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 449-463. Para Monge ni existe exaltación de la materia, ni degradación por medio de la ironía, aunque sostiene convencido que « Lope pretendió reunir en *La Dorotea* lo para él maspreciado de sus saberes literarios y eruditos. Y al propio tiempo fustiga, ironizando, el uso y aplicación que de ello se hace en la obra » (p. 460). Menos

miscelánea intercalada y esparcida en el texto, entremezclada con la narración del amor frustrado y la antología lírica, constituye una línea esencial en el desarrollo de la acción principal. Un rasgo que informa toda la obra más allá de la localización específica del diálogo literario que, no sin intención, vemos expresado en registro satírico en el acto IV, cuando se ironizan los atisbos extremos del gongorismo³⁸. Sin esa trama culta, es imposible entender cómo se adapte la atribución de protagonistas absolutos y excelentes a esa pareja de amantes perversos formada por Dorotea y Fernando³⁹. Son estos protagonistas al final héroes desdichados, infelices al reconocer la fugacidad del sentimiento que los ha unido tan intensamente tanto en la exaltación erótica como en la degradación moral. Pero son por derecho personajes heroicos, puesto que son ellos los intérpretes últimos de una larga evolución histórico-literaria, nuevos y modernísimos, de la recreación poética de aquel peligroso *amor hereos* que había incendiado los versos de los trovadores y de sus herederos hasta Garcilaso. Hasta la degradación provocada por la cultura del Estado y de la moderna *Res publica*, expropiando con exclusiva ventaja para ella la *virtus* caballeresca⁴⁰. Fiel al modelo, pero sensible a la novedad, Lope reformula la debilidad de Calisto: el caballero de Rojas ya lo daba a entender al declararse esclavo no sólo de la pasión amorosa, sino también de Celestina y de sus sirvientes⁴¹. O por lo menos se debe entender así si seguimos la lectura, aunque fuera

aceptable es la interpretación moralista de que la crítica del *ornato*, es decir de la estilización, constituye un error, que aquí lo hace coincidir con Cervantes en la condena del « *querer vivir “literariamente”* » (p. 461). Como he intentado defender, el intento de la obra, la justificación de su autobiografismo retardado (o invertido) depende de la voluntad de asegurar la dignidad o el honor artístico de la materia (y por tanto de los personajes) *innobles*. Con la marcada diferencia, respecto al Cervantes del *Quijote*, de que ellos no se salvan en virtud de la propia fantasía derivada o excesiva (la *imaginativa* perturbada de don Quijote, o inducida, en el caso de Sancho), sino en virtud de la estética, de un valor efímero y poético: *el oro* de Dorotea, sus afeites y caricias, reciprocidad directa de los versos que recibe, recita, inventa... En este sentido, Lope presenta como único en la figura de Dorotea el personaje doble de Cervantes. Dorotea en efecto se adelanta al Flaubert de « Madame Bovary c'est moi » gracias a la hipótesis afirmada que « las almas ni son mujeres ni hombres » (V, 4; véase Nadine Ly, « Mémoire théorique et mémoire de l'âme: la matière de poésie et la poésie dans *La Dorotea* de Lope de Vega », en su « *La Dorotea* » de Lope de Vega, Nantes, Eds. du Temps, 2001, p. 137-223).

³⁸ Interesante y sugestiva la interpretación del diálogo unido al ensayo ya citado de Nadine Ly en el cual se intenta centrar en la conversación el punto específico de realización de una atribución genérica que va del *Diálogo de la lengua* al *Viaje de Turquía*. Pero sin olvidar el cervantino *Coloquio de los perros*. Véase Aurora Egido, *op. cit.*, p. 138-163 y concretamente p. 149.

³⁹ Así lo reconoce Dorotea en la carta a Fernando en III, 6: « Cruelles fuimos entrambos... ». El motivo de la crueldad está difundido en la obra y tal vez merecería un trato orgánico y monográfico, relacionado con el de la delincuencia. Existe en efecto una escena originaria, una introducción de la cual existe sólo noticia en VI, 1, cuando están a punto de encontrarse los dos amantes y Fernando alude a un pasado ambiguo, al principio de aquel amor y de aquella relación infinita, desdichada por la manera misma como inició el día del matrimonio de Marfisa con un rico juriconsulto engañado la víspera de la boda. En V, 3, Fernando une crueldad y humildad a una nueva pirueta conceptual.

⁴⁰ Sobre esta lectura, en relación con el gusto por los saberes enciclopédicos, la colección de *dicta y facta*, y sobre la admisión de las instancias de la cultura humanística en la ideología nobiliaria y aristocrática, véase Joseph Pérez, « Un gentilhomme humaniste: Luis Zapata et sa 'Miscellanea' », en Augustin Redondo (ed.), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Paris, Vrin, 1979, p. 287-298. Aquí se encuentra, según Pérez, el motivo principal de la curiosidad morbosa por los hechos extraordinarios o insólitos: « Ces hommes d'exception, dont se plaît à exalter les hauts faits et les vertus, appartiennent presque toujours à l'aristocratie. Ce n'est pas un hasard; pour Zapata, l'héroïsme, l'honneur, les valeurs de la chevalerie sont innés chez les nobles » (p. 291).

⁴¹ Es cuanto se puede leer paradójicamente (es decir mediante argumentación *a contrario*) en el rechazo de la función que juega la erudición enciclopédica en la obra: Francisco A. de Icaza, *Lope de Vega: sus amores y sus odios y otros estudios*, Porrúa, México, 1978, p. 47-63. Concretamente en p. 59 cuando escribe: « por sus condiciones de origen *La Dorotea* es obra defectuosísima en conjunto; pero por todo extremo admirable si se mira por partes. Estriba esta desigualdad no sólo en las inoportunas digresiones con que se entrepone la marcha de los sucesos en la acción de la novela, bien escasa, repito; sino el

interesada o finalizada, que de aquella obra maestra quiso dar Lope con *La Dorotea*. Una obra que sabemos muy bien cuánto debe, por la circunstancia de su escritura, a ese puesto de cronista mayor deseado y no logrado por Lope en su vejez.

La tensión erótica, desplazada en la construcción cultural, se expande históricamente (se hace movimiento histórico) y logra, en virtud de su sublimación, ya metahistórica, esa dimensión inalcanzable de absoluto. La Cultura – en su dispersión de miscelánea, de erudición, de poliantea – se descubre en la inevitable polimetría de la selección de los objetos del deseo, cuerpos del amor. Las mujeres amadas y cantadas a su vez se reúnen en el nombre simbólico de Dorotea, índice de todas y de cada una de ellas. Es la concreción autobiográfica del amor como frustración. Pero siendo Dorotea en esencia Elena Osorio, las mujeres ganan credibilidad como representación de la variedad de las culturas. La Novedad, logro de Cervantes que daba voz a la polifonía de un poliedro, imagen geométrica y a la vez abstracción de mundo, se transforma así en trágica evocación de la rigidez del *Fatum*. Porque la grandeza para Lope es inalcanzable sin el sentimiento de final.

Final

La belleza de Adonis destrizada por el jabalí, la jactancia del Caballero apagado en una venganza tradicionalista, habían sido un prólogo factual al derrumbamiento de la gran metáfora de la cultura occidental: la poesía erótica como *clavis universale* del mundo. Pero, su itinerario de autonegación no resiste la soledad y acomete la contaminación y la variedad. Por superposición en el simbólico nombre de Dorotea, Lope culmina un itinerario y humaniza el destino en una acumulación de citas, libros, ideas. El destino de su caída – la decadencia de la modernidad – en su crueldad extrema, hace al final resultar vana su tragedia, pues no puede escapar a su ocaso. Si no ha podido vencer u olvidar la irresistible fuerza de Τύχη a la cual tributa, en varias de sus obras maestras, diversos homenajes poéticos y literarios, Lope intentó transformarla utilizando para ello el instrumento del discurso paródico. La burla, y la ironía aguda, logro original del neohumanismo hispánico, otra vez consigue que sus frutos más exquisitos lleguen maduros a la cita con la historia. *La Dorotea* es por tanto la culminación de un proceso de apropiación y degradación al mismo tiempo de la herencia clásica. Del legado de los antiguos, ya venerados y vanamente imitados por los primeros y más auténticos de entre los humanistas, los competidores modernos alaban los logros, pero temen las consecuencias conceptuales. O fingen temerlas: porque en verdad negando Τύχη afirman su vigencia en la cultura actual que, no lo olvidemos, conoce también formas y maneras nada ingenuas de censurar el ínsito paganismo y materialismo del todo discurso trágico fundamentado en la inquebrantable esencialidad del *Fatum*.

estorbo bagaje de erudición impertinente que se entremezcla al diálogo, ya amoroso, ya satírico. Paga Lope tributo en ello al mal gusto de la época en que la preparaba para la imprenta, pues esas pedanterías insoportables teníanse por maravillas, dígalos el elogio que López de Aguilar hace [...] calificándolas de “no común erudición en las materias y ciencias que toca, con grande y clara noticia de ellos” ». Aunque sus afirmaciones sean más bien descabelladas y sin fundamento (las misceláneas son un producto eminentemente quinientista), es importante que subraye el uso tal vez descaradamente goliárdico del enciclopedismo con la inserción paródica de autores y obras (Zanahorio Caracola, Magalón de Pastinaquis, Macario de Verdolaga) o cuando cita al poeta Filodango Mocusco, autor de una *Luciferiada* « aunque tomada del griego Calipodio » (p. 60), enlazando directamente con tendencias constantes en la poesía lopesca (y no sólo con su Burguillos) y, especialmente, con aquellos libelos que fueron al principio causa y efecto del legado Osorio. Un ejemplo, entre muchos de *La Dorotea*, en III, 4, con el juego de Julio entre *Dari* y *Tomari*.