

FRANCISCO JAVIER BLASCO

ENTRE LA MAGIA DEL AMOR Y LA MAGIA DE LA MEMORIA.
HERMETISMO Y LITERATURA EN LA "ARCADIA" DE LOPE

SEPARATA

Edad de Oro X
Universidad Autónoma de Madrid
1990

ENTRE LA "MAGIA" DEL AMOR Y LA "MAGIA" DE LA MEMORIA. HERMETISMO Y LITERATURA EN *LA ARCADIA*, DE LOPE*

Desde el momento mismo de su aparición, *La Arcadia* fue una obra discutida¹, lo que no impidió que alcanzase un éxito editorial importante². Sin duda, tanto la capacidad de esta obra para asimilar una amplia y variada selva de materiales (juegos, enigmas, motes, empresas, justas, etc.) muy apreciados en las academias y salones cortesanos³, como el tratamiento plenamente barroco que en sus páginas se hace del tema amoroso (reinterpretando el neoplatonismo de sus precedentes en el género⁴) contribuyeron decisivamente al éxito, en el momento de su aparición, de esta singular obra⁵.

Construido con materiales como los que acabo de apuntar, parece lógico que el paso del tiempo hiciera envejecer rápidamente el producto, y no es extraño que hoy este libro quede bastante lejos de los gustos del lector medio. No obstante, no se comprende muy bien que esta obra también suscite la crítica casi generalizada del especialista⁶. No se comprende fácilmente la incapacidad de la crítica para apreciar, dentro de los gustos cortesanos de la época y dentro de las exigencias neoaristotélicas del momento⁷, la presencia de tanta erudición como despliega Lope⁸; no se comprende la ceguera para apreciar las innovaciones estructurales de una fábula pastoril que, si es cierto que ignora completamente el diseño de modelos como *La Diana*, lo hace en aras a un principio de coherencia con el también diferente tratamiento dado al tema amoroso⁹; no se comprende, finalmente, la incapacidad para apreciar el singular y destacado papel que Lope concede en esta obra a la magia.

* Dadas las características de las notas que documentan este trabajo, éstas se han colocado a modo de apéndice al final del mismo.

Esto último, sobre todo, resulta sorprendente, ya que, dado que la *magia* lo invade todo en *La Arcadia*, el olvido es mucho más elocuente¹⁰. En cierto modo la presencia de la magia, en *La Arcadia*, viene exigida por las leyes implícitas de un género que hace del amor la fuerza que impulsa toda la acción. El universo de la utópica arcadia pastoril es un universo regido por una concepción del amor —la de Ficino, prioritariamente— en la que se define como “mago”¹¹—; el amor es una fuerza que impulsa, restaurando así en la naturaleza la armonía del mundo celeste y supracelste, la reunión —amorosa reunión— de cada cosa con su semejante¹². En este universo, el conflicto amoroso refleja siempre una desarmonía que, dentro de la fábula de pastores, exige reparación. No obstante, Lope va mucho más allá.

De manera mucho más evidente que en los libros de pastores que le preceden en el tiempo¹³, la magia, en la *Arcadia*, lo tiñe todo, hasta constituirse en una fuerza con la que inevitablemente los pastores tendrán que contar. Ella los arrastrará en unos casos, o, sabiamente instrumentalizada, en otros momentos se les someterá y pondrá a su servicio¹⁴.

No es este el momento de preguntarse acerca del grado de adhesión intelectual de Lope a las “ciencias ocultas” que practican sus pastores. Cierto es que en el manejo de estos “peligrosos” materiales, el autor toma las precauciones debidas y mantiene un prudente distanciamiento. Pero el hecho cierto es que Lope conoce, en profundidad, este mundo puesto en pie por el hermetismo renacentista, hasta el punto de que, excepto la *nigromancia*, ninguna de las otras formas de magia —si seguimos, con Giordano Bruno¹⁵, la clasificación más difundida en la época— está ausente de su *Arcadia*¹⁶. No obstante, se hace preciso añadir que su presencia en el libro de Lope no es nunca mostrenca. Muy por el contrario, dada la “representación del universo”¹⁷ que maneja y dada la filosofía amorosa¹⁸ a que responde la fábula que nos cuenta, la existencia de elementos mágicos se hace absolutamente necesaria.

Especialmente relevante para la valoración del tratamiento que Lope da al tema de la *magia* en *La Arcadia* resulta el libro quinto; precisamente el que más problemas ha planteado a la crítica que se ha ocupado de esta obra. M.^a Goyri de Menéndez Pidal percibe en este libro quinto un radical cambio de perspectiva por parte de Lope, lo que le impulsa a pensar que “terminada la novela ya en Madrid, y cuando Lope decidió dedicarla al Duque de Osuna, se vio obligado a cambiar el desenlace amoroso que había dado a las otras obras inspiradas en el mismo tema, y degeneró al final en una enojosa obra didáctica”¹⁹. E. S. Morby, que se suma plenamente a la tesis anterior, afirma que entre los defectos de *La Arcadia* “es uno de los principales, la disonancia entre el libro quinto y los anteriores”, precisando un poco más tarde que “de lo que se trata es de un desacuerdo fundamental entre una visión más bien neoplatónica de esos amores [los de

Anfriso y Belisarda], y su posterior enfoque medio ascético [...], construyéndose la mayor parte de la novela sobre una base luego desmentida"²⁰.

No puedo compartir tales opiniones, que sin duda se asientan en una muy limitada interpretación de la doctrina neoplatónica del amor. Desde luego, creo que se puede afirmar que en el libro quinto no existe quiebra alguna del "idealismo" de los libros anteriores. Muy por el contrario, con lo que en él nos encontramos es con un desarrollo, hasta sus últimas consecuencias, del "idealismo neoplatónico" que sustenta la doctrina amorosa, por la que se rigen, en la tradición literaria en que el texto de Lope se inscribe, las vidas de los pastores. Si, en las manifestaciones precedentes del género, el centro de gravedad —con Ovidio como lejano referente y con Petrarca como modelo próximo— se localiza en la "enfermedad de amor"²¹, Lope —bajo la influencia de un pensamiento que la Contrarreforma ha cambiado sustancialmente— lo traslada más allá, colocándolo en un "después de la enfermedad de amor". En la tradición, la "enfermedad" se resuelve (tomo como ejemplo, sobre todo, *La Diana*, de Montemayor), cuando los amantes, rompiendo el velo de las apariencias que les engañaban y que les orientaban en dirección equivocada, encuentran —bajo los dominios de una *Venus vulgar*— a su "otra mitad"²². El "mal de amor" —sigo en el marco a que remite *La Diana*— es un mal que radica, sobre todo, en un error de enfoque; en una equivocación del amante, al elegir como objeto de su amor a alguien que sólo apariencialmente es su "otro yo", su mitad complementaria²³. Cada amante busca en la persona elegida como amada la encarnación de la idea que, desde su nacimiento, el planeta entonces reinante ha imprimido en él²⁴. Pero Lope, que se hace eco de la misma fábula que Ficino para justificar la "necesidad" que impulsa al amante hacia su "otro yo", no limita la solución de su fábula al "encuentro" restaurador —en el mundo de la historia de sus pastores— de la armonía del macrocosmos. Anfriso y Belisarda —de esto no le puede haber ninguna duda al lector— están destinados el uno para el otro²⁵; los planetas que rigen sus destinos los han hecho exactamente complementarios²⁶. El conflicto entre ellos —y en consecuencia la "enfermedad de amor"— la plantea Lope en términos muy diferentes a los de la tradición, dando forma a un enfrentamiento entre una *Venus vulgar* y una *Venus celeste*, perfectamente definido ya desde Ficino²⁷. En el quinto y último libro de *La Arcadia el enamorado Anfriso* se convierte en el *sabio Anfriso*. Y tal "transformación" focaliza de manera radicalmente diferente a la tradicional el tratamiento del tema de la "enfermedad de amor".

Hasta cierto punto, la perplejidad de la crítica ante este libro quinto, en que se produce la curación de Anfriso, está perfectamente justificada, pero desde luego no es, precisamente, el brusco cambio de "filosofía" lo que nos deja perplejos. Dolorido y "furioso" de amor, Anfriso llega ante Polinesta, pidiendo una solución para su enfermedad, y Lope, al presentarnos a este último personaje, acumula sobre él signos múltiples para que el lector la identifique, inequívocamente,

como *maga*²⁸. Sin embargo, y a pesar de los muchos "indicios" acumulados por Lope en este sentido, la medicina de Polinesta en absoluto cae en los tópicos recursos de los "magos" precedentes en la tradición pastoril. No recurre a conjuros ni a brevajes, a la hora de programar la terapia de Anfriso. Por el contrario, se dirige a su "enfermo" en los siguientes términos:

Aquí es menester que te desnudes de cuanto hasta ahora ha vestido tu cuerpo; de lo 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 la imaginación antigua, y no te he de llevar a coger la tierra de las sepulturas de las mujeres muertas, ni con vanas palabras y caracteres violentar tu libre albedrío, que es imposible; no te he de pedir prendas de Belisarda, ni hacer otras diligencias de las que te digo; y cuando dentro de algún tiempo estés en los principios de tu convalecencia, te llevaré al templo del ejercicio y artes liberales, cuya honesta ocupación divierta de manera tu fatigada memoria que no te acuerdes si en tu vida viste a Belisarda (pp. 358-359)²⁹.

En vez de socorridos recursos a vulgares hechizorías, Polinesta recurre a una terapia ritual: el bautismo de Anfriso³⁰. El parlamento de Polinesta tiene lugar en el libro IV de *La Arcadia* y quien llegue, en su lectura, hasta el libro V, sabrá que en él todo ocurre según Polinesta anuncia. Tras desnudar a Anfriso de sus "antiguos vestidos"³¹, Polinesta le hace visitar el Palacio de las siete Artes Liberales; de allí le conduce al Palacio de la Poesía, a la salida del cual:

le preguntó Polinesta a Anfriso si se acordaba de Belisarda, a quien con una honesta vergüenza respondió el arrepentido mancebo que lo estaba tanto que no sólo no se acordaba de su hermosura, pero que si podía ser justo aborrecella, le pesaba de haberla querido... y arrebatado de un furor poético (como Platón dijo, que no por arte, sino movidos de un divino aliento, cantaban los poetas estos preclaros versos, llenos de deidad y de ajenos de sí mismos, que Aristóteles y Cicerón llamaban furia)... cantó así...³².

Y a continuación, en *La Arcadia* viene el larguísimo —e interesantísimo— poema en tercetos del nuevo Anfriso. El pastor —no es preciso recalcarlo— parece estar curado y preparado ya para cruzar los umbrales del "santo templo" del Desengaño.

Conviene no equivocarse, sin embargo, pues la curación de Anfriso es discutible. A la salida del Palacio de la Poesía, nos encontramos con un nuevo Anfriso, que, si es cierto que ya no presenta los síntomas del "furor amoroso" que lo poseía a la entrada, aparece preso de un nuevo "furor": el "furor poético". Lope, sin embargo, escamotea al lector los pasos exactos por los que dicha transformación se ha producido³³. Nada dice al respecto, insistiendo sólo en que el "arte mágica" de Polinesta no recurre ni a conjuros ni a solución física alguna, con lo

que el lector ha de concluir que el "poder", la fuerza, que opera la transformación reside exclusivamente en los Palacios que Anfriso visita.

Lope define —lo hemos visto ya— a Polinesta como *maga*, pero se preocupa de distinguir sus poderes de los de la *hechicera* tradicional, lo cual es ya un dato importante para valorar críticamente el matizado conocimiento que tiene del tema. No es en el mundo de la brujería, sino en el de la magia³⁴, donde Lope quiere resolver el conflicto de Anfriso. Ya el término *furor*, con que Lope se refiere al arrebato poético del pastor tras su paso por el Palacio de la Poesía, es revelador, remitiendo al contexto de *Gli eroici furori*, de Giordano Bruno. Para el filósofo hermético, las dimensiones míticas del *genio* —encuadrado por la fisiognomónica, tan de moda en la época, en la confluencia del humor melancólico y la dependencia saturniana— se explican en relación con una fantasía movida, más allá de lo normal, por tres "vinculos" principales: el *amor*, el *arte* y la *fe*. Lope, aunque no he visto ninguna referencia crítica al respecto, parece tener muy presente este esquema, adaptando a él la biografía de Anfriso³⁵, a quien Polinesta convierte de enamorado en poeta, para acabar dejándolo a las puertas del Templo del Desengaño. De allí —hemos de suponerlo así a la vista de todo lo anterior— saldrá poseído por un nuevo furor, si no místico, si religioso. Lope no se atreve, en *La Arcadia*, a dar este paso, pero deja con su obra las puertas abiertas para que sus continuadores lo emprendan³⁶. No es la primera vez que Lope recurre a un esquema del hermetismo renacentista para construir sobre él la estructura de un texto literario. Pero nunca, como ahora, el rendimiento extraído por este recurso es tan relevante. Si la clave en que está escrita *La Arcadia* arranca de la identificación de Anfriso con don Antonio Alvarez de Toledo³⁷, ningún homenaje mayor podía tributarle Lope a su protagonista que el de reducir su biografía al molde del *genio* y fundir en él los tres tipos destacados por Bruno: héroe por el amor, héroe por el arte, héroe por la fe.

No para ahí, sin embargo, la presencia del pensamiento hermético en *La Arcadia*, sino que va mucho más allá, llegando a ser un componente esencial para explicar cómo se produce —por *magia* y no por *hechicería*³⁸— la transformación del furor de Anfriso. En Giordano Bruno se explican también las propiedades mágicas que parecen poseer —y Anfriso es la prueba— los Palacios de las Artes liberales y de la Poesía³⁹. Gombrich⁴⁰, Taylor⁴¹ y Santiago Sebastián⁴² han dado pruebas elocuentes del papel que el pensamiento hermético⁴³ desempeña en la elaboración de los "programas iconográficos"⁴⁴, sobre los que el arquitecto o el pintor trabajan en la fábrica y decoración de los edificios, hasta el punto de convertir a los mismos en magnos libros de piedra y color, de los que se espera capacidad de "obrar" provocando determinados estados de conciencia⁴⁵ o suscitando determinadas conexiones de la mente con el cosmos mediante las imágenes intermedias del edificio o del cuadro⁴⁶.

En este contexto, me parece, es en el que hay que intentar leer el significado de

los Palacios y Templos de *La Arcadia*, ejemplos singulares de una *topotesia mágica*, que es muy abundante y variada en los libros de pastores. En un ejercicio de *ékphrasis*⁴⁷ cuidadosamente trabajado, Lope nos pinta con palabras⁴⁸ el Palacio de las Artes Liberales. A él se llega a través de la "escura boca de la espantosa cueva" (p. 389) que le sirve de "estudio" a Polinesta (p. 405); está situado en "un verde llano, donde la maestra naturaleza parece que quiso mostrar al mundo el primor de sus pinceles y la hermosa variedad de sus esmaltes"⁴⁹ (p. 406); el historiado lienzo frontal del Palacio, que pudiera ser juzgado "por la tabla del filósofo Cebetes", contiene el discurso de toda una vida. Entrando en él, se accede a dos patios con siete salas, en cada una de las cuales una "doncella", enseñando sobre una alta cátedra, preside una asamblea de jóvenes estudiantes. De la mano de Polinesta, Anfriso recorre cada una de las siete salas (a las de la Gramática, Lógica, Retórica y Aritmética, se llega desde el primer patio, y a las de la Geometría, Música y Astrología, desde el segundo), hasta salir a un nuevo "verde prado en la mitad del cual se levantaba un monte [...], en que se vía otro rico Palacio [... que] tan cubierto estaba de ingratas palmas y siempre verdes laureles, de enmedio de los cuales nacía una hermosa y cristalina fuente que esparciéndose en arroyuelos mansos al cuerpo de aquel monte servía de venas" (p. 420). Se trata de otro Palacio, en el que una nueva dama, "varia y artificiosamente vestida", con "el alma de su rostro y pechos hermosísima", canta acompañándose de un cítara (p. 421). Es el Palacio de la Poesía. De él sale Anfriso convertido en poeta y Polinesta, satisfecha, comienza a guiarle, en una nueva ascensión, hacia otro monte más alto, en el que, tras sufrir "las mayores asperezas que jamás pasaron", "vieron resplandecer el Templo que, para ser labrado de piedra tosca y arquitectura rústica, a cuantos hasta entonces habían visto hacía ventaja" (p. 442). Es, ahora, el Templo del Desengaño.

En la mera distribución de los tres edificios, así como en el sentido ascendente del recorrido, Lope ofrece toda una lección de poética barroca. La poesía, a la que sólo se puede acceder a través del Palacio de las Artes Liberales, franquea el paso hacia el Templo del Desengaño. O, dicho de otra manera, la poesía, cuyo Palacio se eleva sobre el jardín de las Artes Liberales, tiene como meta una lección de barroco desengaño. Plástica lección de poética barroca, para explicar la cual los preceptistas de la época precisaron de muchas páginas⁵⁰. Pero no es en esta dirección en la que quisiera estudiar ahora el alegorismo de esos "lugares" (los Palacios de las Artes Liberales y de la Poesía, y el Templo del Desengaño), pues, si es cierto que ellos constituyen una barroca *escuela de poesía*, no es menos cierto que, volviendo al hilo de la historia de *La Arcadia*, configuran también un muy particular *hospital de amor*. Lope no sólo ha tenido exquisito cuidado en el trazado de la distribución, a diferentes alturas y con diferentes ambientes naturales, de los tres "lugares", sino que, con no menos primor y escrúpulo, ha ido describiendo las "imágenes" que pueblan cada uno de ellos. En el Palacio de las

Artes Liberales, cada doncella aparece caracterizada por unos atributos y unos motes que la hacen inconfundible... e inolvidable⁵¹.

Me parece que no es necesario que sigamos a Anfriso hasta completar con él la visita a los tres edificios, para comprender, desde lo ya visto, que la descripción de Lope, lo mismo para los "lugares" que para las "imágenes" que decoran los lugares, sigue al pie de la letra las normas y recomendaciones de un "arte de la memoria"⁵².

Como recomiendan todas las "artes de memoria", Lope crea artificialmente un espacio, dividido en "lugares" y poblado de "imágenes", que funcionan a modo de falsillas mnemotécnicas, capaces de acoger ordenadamente una profusa cantidad de información. Una vez asociada dicha información a determinadas imágenes, bastará volver a recorrer esta fantástica ciudad y, en cada mirada a una imagen, se nos entregará la información confiada a su custodia⁵³. Basta recordar la descripción de la sala de la Retórica, para entender que en el decorado de sus paredes se halla compendiado todo un manual de dicha materia, convertido con fines mnemotécnicos en imágenes plásticas. Es posible que la presencia en *La Arcadia* de tan minucioso edificio de memoria responda a algún tipo de divertimento cortesano; es posible que Lope esté aprovechando viejos materiales de sus años de escolar; o es posible, como sugiere R. Osuna (sin percibir que la descripción de los Palacios responde al esquema de un "arte de memoria"), que Lope esté recreando un texto precedente, quizá la *Visión deleitable*, de Alfonso de la Torre⁵⁴. Pero es evidente que los Palacios y el Templo que él pone en pie en el libro quinto de *La Arcadia* no configuran sólo una "enciclopedia" de información ordenada, sino que ejercen sobre Anfriso la benéfica influencia de una medicina, fuertemente activa, contra su "enfermedad de amor". Los edificios erigidos por Lope, aunque están configurados al modo de un utilitario *teatro de memoria*, por los efectos que ejercen sobre Anfriso responden a la función de un auténtico *hospital de amor*.

Ocurre que, por las fechas en que Lope escribe *La Arcadia*, el "arte de la memoria" ha dejado de ser un arte mnemotécnico, para convertirse en un arte con capacidad —"mágica", por supuesto— para actuar, manipular y mover la fantasía. Giordano Bruno ha publicado, en 1591, su *De imaginum, signorum et idearum compositione*, libro en el que la *magia* se define, principalmente, como capacidad de manipulación de los *phantasmata* que pueblan la imaginación, a través de técnicas tomadas de las tradicionales "artes de la memoria", que ahora se ponen al servicio de la configuración de un mundo interior⁵⁵.

En esta clave funciona, sin duda, el magno edificio (con sus lugares y sus imágenes) levantado por Lope para justificar la curación de Anfriso a cargo de Polinesta. Anfriso es un "enfermo de amor", pero de talante muy diferente —como he estudiado en otro lugar⁵⁶— a los afectados, en la tradición cortés por el *amor ereos*. No es en los humores ni en la sangre donde se localiza su mal, como los tra-

tadistas medievales⁵⁷ creen, sino en su fantasía, en su memoria⁵⁸. Y Polinesta, al diagnosticar su locura, comprende esto perfectamente: "pues quieres huir, ocupas tus pensamientos en lo que te digo; que no consiste el olvido en la distancia de las lenguas, sino en el *divertimiento* de las almas que por medio del ejercicio se negocia" (p. 390). Ningún ejercicio mejor para "negociar" con tal enfermedad que el de llenar su memoria con imágenes capaces de, arrancando la imagen de Belisarda, actuar sobre la imaginación y la voluntad del enfermo⁵⁹.

Lope pudo muy bien conocer las técnicas ignacianas de la "composición de lugar", que, desde luego, tienen mucho que ver también con la manipulación de la fantasía. Pero los atributos mágicos de Polinesta no apuntan precisamente en esa dirección y sí en dirección al *De imaginum... compositione* (1591), de Giordano Bruno, aunque carezco de cualquier dato positivo que me permita afirmar categóricamente en Lope un conocimiento directo de aquél⁶⁰.

Desde luego, el universo amoroso en el que se inscribe *La Arcadia* es un universo que deriva de la filosofía ficiniana, y en el que, frente al *furor amoroso* despertado por la *Venus vulgar* (cuyo objetivo es siempre una mujer y cuyo impulso es siempre de tipo sexual), se alza el *furor divino*⁶¹ despertado por la *Venus celeste* (cuyo objeto es la realidad inteligible y Dios, y cuyos pasos están marcados por la *poesía* y por la *mística*⁶²). Dentro de este marco, para Giordano Bruno, Petrarca (a cuyos patrones se ajusta el Anfriso enamorado) es el prototipo del amor degradado, siendo las imágenes de sus escritos imágenes de una fantasía degenerada. Pero el mal de Petrarca admite cura, ya que es posible actuar sobre la fantasía, creando nuevos vínculos con imágenes más positivas⁶³. En eso consiste, esencialmente, la magia para Giordano Bruno... Para Giordano Bruno y para Lope, pues la *magia* de Polinesta (que renuncia a conjuros, caracteres, brevajes, etc., propios de la hechicería) se resuelve en la *vinculación* de la fantasía de Anfriso a nuevas imágenes que acaban desplazando a la de Belisarda, que antes la tenía encadenada.

Le llegue por una vía o por otra, Lope conoce muy bien la literatura generada por el hermetismo renacentista y *La Arcadia* es buen ejemplo de ello⁶⁴. Pero lo más sorprendente, y meritorio, no es el dominio teórico que de la materia demuestra, sino la coherencia con que, incluso en el detalle, aplica sus conocimientos a la construcción, en evidente tono de panegírico, de la etopeya de don Antonio Alvarez de Toledo, el Anfriso de la historia de pastores⁶⁵. Y, así, haciendo coincidir en él el tipo melancólico (imaginativo) y el carácter saturniano (contemplativo⁶⁶), viene a convertirlo en encarnación de la figura ideal del *genio*, según ésta se perfila en toda la tradición hermética⁶⁷.

JAVIER BLASCO
Universidad de Valladolid

NOTAS

¹ Del tratamiento que Lope da a los materiales cultos acogidos por sus obras parten los juicios negativos de Cervantes, Góngora o Torres Rámila. Cfr. R. Osuna, "La Arcadia" de Lope de Vega. Génesis, estructura y originalidad (Madrid, Anejos del BRAE XXVI, 1973), 31 y ss.

² Veinte ediciones en menos de cien años (1598-1675). Cfr. E. S. Morby, "La Arcadia de Lope: ediciones y tradición textual", *Abaco*, 1 (1969), 135-233.

³ No se ha avanzado mucho en la lectura de la obra de Lope, desde aquella —ya lejana— fecha de 1965, en que R. Osuna afirmaba que "[La Arcadia] de Lope está, desde el principio hasta el fin, sin estudiar todavía" (*op. cit.*, p. 31). No se ha explicado todavía, con éxito, lo "desaforado de su composición", Cfr. J. B. Avallé Arce, *La novela pastoril española* (Madrid, 1959, pp. 131-139) y, dentro del mismo capítulo, tampoco se ha dado respuesta al porqué, a diferencia de lo que ocurre con otras narraciones del género, *La Arcadia* se "limita a trazar el frustrado idilio de Anfriso y Belisarda", en vez de "entrelazar aventuras de varias parejas de amantes" [Cfr. E. S. Morby, "El libro *De las suertes de La Arcadia*", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, II (Madrid, Castalia, 1966), p. 7]. La tesis de L. Scudieri ["Notas a *La Arcadia* de Lope de Vega", *CHA*, LIV (1967), pp. 577-605], que busca en *La Arcadia* una estructura dramática, no ha permitido avanzar mucho en el examen de la cuestión. Tampoco se ha estudiado la dimensión de esta obra como libro de divertimento cortesano, capaz de asimilar a su estructura gran variedad de materiales muy a la moda de los salones literarios del momento.

⁴ De este tema me ocupo en "Eros y magia en los libros de pastores. *La Arcadia*, de Lope" (en prensa).

⁵ Testimonio de este éxito dan libros como los *Desengaños de amor en rimas*, de Soto de Rojas, que han ocupado la atención de A. Egido, "La enfermedad de amor en el *Desengaño de Soto de Rojas* (Universidad de Granada, 1984), pp. 32 y ss.

⁶ Sobre todo, se ha criticado lo anómalo de su estructura (con un sólo 'caso' de amor y con un libro quinto que se interpreta como "superfluo añadido") y lo impropio de la "erudición" desplegada por su autor. Sobre ambos temas intento poner algo de luz en las páginas que siguen.

⁷ La preceptiva renacentista (Minturno, Tasso, Fracastoro, Scaligero, etc.), sobre la imagen *Oceanus Homero*, pone en pie una idea del poeta como "sabio universal", versado en todo tipo de disciplinas. Véase al respecto, en puntual y minuciosa síntesis, A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna* (Madrid, Cupsa, 1977), pp. 300 y ss., que revisa y valora los datos de, entre otros, los tratados ya clásicos como los de B. Weinberg, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (University of Chicago Press, 1961); de G. E. B. Santsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (Ginebra, 1971); de J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (Columbia University Press, 1963). Para la ubicación de Lope en este contexto, véanse, en su *Arcadia*, las posiciones que mantienen los pastores en su discusión sobre la poesía: "no sólo ha de saber el poeta —afirma uno de ellos— todas las ciencias, o al menos los principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden, para que, ofreciéndose ocasión de acomodar un ejército o de escribir una armada, no hable como ciego, y para que los que lo han visto no lo vituperen y tengan por ignorante. Ha de saber ni más ni menos el trato y manera de vivir y costumbres de todo género de gente; y finalmente todas aquellas cosas de que se habla, trata y se vive..." (*ed. cit.*, p. 268).

⁸ Por lo que a nuestros tiempos se refiere, desde Rennert [*The Spanish Pastoral Romances* (Philadelphia, 1912), p. 156] a Rafael de Osuna ["*La Arcadia* de Lope de Vega", *op. cit.*, pp. 26 y ss.] la crítica ha coincidido, casi por unanimidad, en destacar el "estigma de su seca erudición". Y la cuestión sigue preocupando a la crítica actual. Pero hoy poseemos ya una idea bastante clara de la manera en que Lope —dentro de la moda de una "poesía científica", muy del gusto de la época— se servía de materiales, como los que podían proporcionarle las *Officinas* y *Poliantheas* de uso tan frecuente entre los poetas de su tiempo. E. S. Morby ha rastreado la presencia de *Il sapere utile e dilettevole*, de Castriota ["Constantino Castriota en la *Arcadia*", *Homage to John M. Hill* (Indiana University, 1968), pp. 201-215] y de la *Philosophie Naturalis* de Titelmans ["Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*", *MLN*, 82 (1967), pp. 185-197] en Lope; R. de Osuna ["El *Dictionarium* de Stephanus y *La Arcadia* de Lope", *BHS*, 45 (1968), pp. 265-269] ha perseguido la presencia del *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum*, en tanto que S. A. Vosters, profundizando en una línea que ya habían apuntado años atrás K. J. Jameson ["The sources of Lope de Vega's Erudition", *ZHR*, V (1937), pp. 124-139] y A. S. Trueblood ["The *Officina* of Ravisius

Textor in Lope de Vega's *Dorotea*, *HR*, 26 (1958), pp. 135-141] y Aurora Egido ["Lope de Vega. Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte", en *Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid, Gredos, 1988), pp. 171-184] han hecho lo propio con Ravisius Textor. Mención merece también, en este apartado, el trabajo de I. P. Rothberg ["Some Baroque Refections of the Greek Anthology in Lope de Vega", *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Andams* (University of Carolina Press, 1966) y el de W. T. McCready que ha investigado en torno a la utilización por parte de nuestro autor de toda otra serie de materiales mostrencos, como son los libros de 'empresas' ["*Empresas* in Lope de Vega's Works", *HR*, 25 (1957), pp. 79-104; y también *La heráldica en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos* (Toronto, 1962)]. Al margen ya de Lope, es de interés para conocer el uso que el escritor del Siglo de Oro hace de las *poliantheas*, el trabajo de I. D. McFarlane, "Reflections on Ravisius Textor's *Especimen Epithetorum*", en *Classical Influences on European Culture A. D. 1500-1700*, ed. P. R. Bolgar (Cambridge University Press, 1976), pp. 81-90. El interés por tanta erudición desplegada por Lope en sus obras no se ha visto acompañado, casi nunca (quizá el trabajo de J. M. Rozas, "Lope en la Galería de marino", *RFE*, XLIX (1966), pp. 91-113, sea la excepción) por una valoración positiva del uso que hace de la misma.

⁹ Frente a la estructura abierta y cíclica de novelas como *La Diana*, de Montemayor, Lope de Vega, al focalizar su atención en una historia vista desde el "desengaño", se ve obligado a un diseño progresivo y cerrado; diseño que abrirá, enseguida, caminos nuevos a cancioneros petrarquistas barrocos como el de Soto de Rojas. Cfr. A. Prieto "El *Desengaño de amor* en rimas de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista", en *Serta Philologica en honor de F. Lázaro Carreter* (Madrid, Cátedra, 1983), pp. 403-412.

¹⁰ La magia la encontramos presente igual en las frecuentes series animalísticas o vegetales, que en los ricos y eruditos interiores. Lope, con el uso en sus descripciones de procedimientos como el referido, de las descripciones por medio de serie enumerativas, anticipa importantes mecanismos de la poesía barroca. Véase, para esta cuestión, de M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora* (Oxford University Press, 1978); y, mucho más centrado en Lope, véase también el —como todos los suyos— espléndido trabajo de A. Egido, "Lope de Vega, Ravisio Textor..." *Art. cit.*, en el que se vinculan las mencionadas series enumerativas a la tradición de los *Hexamerones*, que tras las huellas de Erasmo proliferan en el barroco español. Véase también, para este tema, a José Lara Garrido, "La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, II (Universidad de Granada, 1979), pp. 242-262] y F. Pierce, "La creación del mundo and the Spanish Religious Epic of the Golden Age", *BHS*, XVII (1940), 23-32. Pero, conviene tener en cuenta que las largas series enunciativas, de animales o de plantas, actúan, en Lope, al servicio de una "descripción" de la naturaleza, que se siente llena de fuerzas vivas; al servicio de una naturaleza animada y viva —la *natura naturans*—, que es consustancial al universo pastoril. Convendría examinar desde este punto de vista las seriaciones animalísticas, vegetales o minerales —acompañadas de sus correspondientes propiedades y atribuciones— con que Lope gusta de engastar sus descripciones, en pasajes como el "agradable lienzo de artificiosa pintura" con que describe el "teatro de la historia" de su *Arcadia*, ed. E. S. Morby (Madrid, Castalia, 1975), pp. 65-67; o, también, los secretos "mágicos", que Anfriso, en su locura, hace públicos (pp. 344-346); y, finalmente, al calendario astrológico que se recoge en las pp. 384 y ss. Y lo mismo cabe decir de la erudición acumulada en la presentación de los interiores: el templo de Diana (p. 96) se ubica en un lugar donde "algunas aves, a modo de oráculo, respondían a las preguntas de los habitantes de esta tierra"; la cueva funeraria a que llegan los pastores en el libro II (pp. 182 y ss.) da ocasión para que Benalcio, "como gran astrólogo", haga un pronóstico de la vida de los tres "famosos capitanes" que, "aun no siendo nacidos", allí serían enterrados; la cueva de Dardanío da acogida a un personaje que tiene "fuerza sobre los elementos, templando el fuego, sujetando el aire, humillando la mar y allanando la tierra", y que "a las más rebeldes víboras y sierpes... y hasta las negras furias del Cocito" hace temblar con las fuerzas de sus "caracteres y rombos" (pp. 222 y ss.); finalmente, la cueva de la sabia Polinesta es, igualmente, escenario de unas experiencias mágicas que más adelante tendremos ocasión de comentar. La identificación de "mundo en la mente de Dios" y "mundo en la mente del poeta" es una de las bases en que se fundamenta el pensamiento hermético, y en este sentido, para el juego de relaciones (mundo-pintura-poesía) en que estos pasajes descriptivos se sustentan, así como para el tema de la identificación de Dios y del poeta en el típico del *Deus artifex* y del *homo faber*, véase A. Egido, (en el trabajo citado líneas más arriba, especialmente pp. 182 y ss.) Texto esencial, para el estudio de la cuestión en Lope, es el diálogo sobre el arte que los pastores mantienen en el libro III de *La*

Arcadia (pp. 267 y ss.), partiendo de la definición que Frondoso hace de la pintura como "muda poesía" y de la poesía como "pintura que habla".

11 "Pero, ¿por qué imaginamos al amor *magico*? Porque toda la fuerza de la magia se basa en el amor. La obra de la magia es la atracción de una cosa por otra por una cierta afinidad natural. Las partes de este mundo, como miembros de un solo animal, dependiendo todos de un solo autor, se unen entre sí por su participación de una sola naturaleza". Y un poco más adelante añade Ficino: "Por esto, ninguno puede dudar que el amor es un mago, ya que toda la fuerza de la magia se basa en el amor y la obra del amor se cumple por fascinaciones, encantamientos, sortilegios" [*De amore*, ed. Rocio de la Villa Ardura (Madrid, Tecnos, 1986), pp. 153-155].

12 "Los astrólogos —dice Ficino— piensan que la reciprocidad del amor es preferente entre aquellos en cuyo nacimiento hubo una oposición de los astros... O entre aquellos que tienen el ascendente en el mismo planeta y el mismo signo... Los platónicos añaden aquellos cuya vida está gobernada por el mismo o parecido demonio. Los físicos y moralistas afirman que la causa de afectos semejantes es la similitud de carácter, de alimentación, de educación, costumbres y opinión. Y finalmente, allí donde muchas causas concurren es donde se encuentra una reciprocidad más vehemente. Allí donde coinciden todas, resurge un amor como el de Pitias y Damón, y el de Píladés y Orestes" [*De amore*, II, 8; ed. cit., p. 45-46].

13 Rafael Osuna (op., cit., p. 203-204) opina que la presencia, igual en Lope que en Sannazaro, de "cose divine et umane" —mágicas y científicas— se explican en función de su "efectismo". Estos materiales son, como espero probar, consustanciales con el mundo que los susodichos autores ponen en pie y con la filosofía en que dicho mundo se apoya. En realidad, como afirma E. Garin, "teología" neoplatónica y magia son inseparables: "la magia de los encantamientos es el momento científico adecuado a la teología platónica. Así como ésta es en realidad una visión *poética* del cosmos, aquella es una técnica *retórica*. Si el todo está lleno de *alamas*, son *espíritus* los que mueven los planetas, *cum spiritibus planetarum loqui potest*, dice el *Picatrix* y dirá Ficino. Es un universo animado y anuente... se habla con los astros, con las plantas, con las piedras: se ruega, se ordena, se obliga, haciendo intervenir mediante plegarias y discursos adecuados, espíritus más potentes..." Cfr. E. Garin, "Astrología y magia: *Picatrix*, en *El Zodiaco de la vida* (Barcelona, Península, 1981), p. 84.

14 Los árboles tienen alma ["Y, si es verdad que estos árboles fueron primero, como dicen, hombres, en cuyas cortezas viven agora las almas, yo les suplico te digan..." (*Arcadia*, ed. cit., p. 75)]; la astrología, que no sólo está presente en el mundo de los personajes de *La Arcadia*, sino también en el del narrador, en función de la localización cronográfica ["Había el dorado Criseo seis veces desde este día ilustrado de sus rayos el oriente, y otras tantas llorado el Alba la muerte de Memnón, su hijo, cuando una noche clara por el hurtado resplandor de Cintia, que muy acompañada de sus hiadas, hélices y plauastro resplandecía, el pastor de Belisarda paseaba..." (*Arcadia*, op. cit., p. 134)] y que rige siempre el destino de los pastores y los ciclos de la naturaleza [véanse las "tablas" del Templo de Pan ("en la suntuosa fábrica, en cuyas paredes se veían pintados los doce meses con sus lunas crecientes y menguantes, y escritos los ejercicios pastoriles en doce tablas...") Cfr. *Arcadia*, op. cit., pp. 284 y ss.], forma parte esencial de la biografía de los mismos ["en estas, pues —afirma Celso—, cuando Venus, / Marte y Sol se miraron, / benignos a mis desdichas / y a mis venturas contrarios / nací pastor..." (*Arcadia*, op. cit., p. 120)]; sabiduría y magia se confunden completamente ["...los demás pastores, que trataban de ciencia y buenas letras, iban en la cuadrilla del sabio Benalcio, gran mágico y filósofo..." (*Arcadia*, ed. cit., p. 148)]; en los diferentes ejemplos de *topotesia*, las arquitecturas inventadas por Lope reproducen, en breves microcosmos, la arquitectura celeste ["...Todas las paredes del templo tenían en diferentes cuadros con molduras de bronce los amores de los dioses, a imitación de la maliciosa tela de Aragnes, y en medio —entre doce columnas rústicas, que sustentaban una media esfera en que se vían los planetas y signos retratados, en el setentrión la bella Andrómeda, el caballo Pegaso, el fuerte Alcides, y el volador Perseo; y en el medio media, el orión lluvioso, los dos Canes, la Hidra, el Centauro fiero y el claro Eridano— estaba de marfil terso la bella imagen de Pales con sus doradas espigas, como el planeta casto que entre el león nemeo y el escorpión dorado resplandece..." (*Arcadia*, ed. cit., pp. 150-151)], lo que las convierte en recintos especialmente favorables a que las fuerzas de los astros se hagan presentes, y es que la *topografía* de *La Arcadia* acaba siendo un hilo sutilísimo —que con frecuencia se quiebra, como demuestra el trabajo de Mia Gerardt, *Essai, d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française* (Utrecht, 1975)— y lo que domina es el gusto por la creación de un lugar fantástico, en el que las fuerzas herméticas que dan vida a la filosofía ficiniana del amor operan en estado puro; la voluntad de los personajes ["...¿de qué Tesafía o monte de la luna / has cogido las

hierbas de Medea? / ¿Qué rombos, qué caracteres escribes? / ¿Con qué encanto prohibes / que no te olvide una mujer ausente...” (*Arcadia*, ed. cit., pp. 159-160)], así como el curso de la naturaleza, puede ser forzada por medio de ritos y artes mágicas [véase, completo, el pasaje en que se narran las habilidades de Dardanio, *Arcadia*, ed. cit., pp. 222 y ss.]; a través de la astrología, del ejercicio de la quiromancia o por medio de conjuros es posible penetrar el futuro y descubrir sus secretos [“...llegaban los pastores a una cueva que entre algunos cipreses fúnebres y laureles silvestres descubría tres sepulcros de remendados jaspes. Estos decían los pastores de aquella tierra que habían de ser para tres famosos capitanes en venideros siglos; y, así, Benalcío, que como grande astrólogo tenía hecho un largo pronóstico de su vida, como si ya los viera enterrados, aun no siendo nacidos, cantó así...” (*Arcadia*, ed. cit., pp. 182-184); y, más adelante, véase también la galería de retratos de personas ilustres, —“de ellas que ya han pasado, y de ellas que aun no han nacido”— de la cueva de Dardanio (pp. 225 y ss.); o, en el libro V, lo que se refiere al *Libro de las suertes* (pp. 396-403) o al arte de la Quiromancia (pp. 403-404)], así como burlar las leyes del espacio de Dardanio y al viaje aéreo de Anfriso, *Arcadia*, ed. cit., pp. 247 y ss.; existen, en fin, poderes capaces de “transformar” a los seres, alterando su edad o su forma corporal [“...Dardanio transformó a Anfriso en un viejo decrepito, las manos arrugadas, macilento el rostro y entrecana la barba y el cabello; y él tomó la forma de un flaco jumentillo...” (*Arcadia*, ed. cit., p. 251)]. La astrología, incluso, acaba convirtiéndose en principio estructurador de alguno de los poemas que el libro incluye [me refiero a los versos que el gigante Alastío le canta a Crisalda (“Cuando sale el alba hermosa”, *Arcadia*, ed. cit., pp. 100-107)]. A pesar de las apasionadas palabras que R. Osuna [*La Arcadia* de Lope de Vega, op. cit., pp. 125-127] dedica a esta canción, creo que se equivoca al ver el poema como un “bodegón barroco”. Las series enumerativas —de planetas, vegetales, minerales, aves, frutos, mamíferos y peces— no forman nunca un “bodegón” y si un “universo” rigurosamente estructurado (con un juego bien trenzado de enumeraciones y cierres correlativos cuyo funcionamiento A. Egido [“Lope de Vega, Ravisio Textor...”, *Art. cit.*, pp. 178 y 179] ha estudiado con detalle) sobre el número siete, y que siguiendo un proceso descendente abarca los dos órdenes del cosmos visible —el material y el celeste—, con la correspondiente representación de los cuatro elementos del mundo material y de los siete planetas del mundo celeste. Como bien ha visto A. Egido, estas enumeraciones de “delicias propias de la *Natura naturata*... constituyen... [una especie de] alfabeto simbólico de Dios”, en clave próxima a Fray Luis de Granada.

¹⁵ Giordano Bruno distingue nueve clases de magia: la sabiduría, la magia comúnmente llamada natural, la fantasmagórica, la propiamente llamada natural, la matemática, la metafísica, la nigromancia, la “pythónica”, la maléfica, y la adivinatoria. Cfr. “Sobre magia”, en la edición de Ignacio Gómez de Liaño, Giordano Bruno, *Mundo, magia, memoria* (Madrid, Taurus, 1982), pp. 225-229.

¹⁶ La vinculación de Lope con la Astrología ha sido apuntada por J. W. Crawford, “The seven Liberal Arts in Lope de Vega’s *Arcadia*”, *MLN*, XIX, (1914); y por F. Halstead [“The Attitude of Lope de Vega towards Astrology and Astronomy”, *HR*, VII (1939), 110-123. Más recientemente han vuelto sobre el tema W. T. McCready, “Lope de Vega’s Birht Date and Horoscope”, *HR*, 20 (1960), pp. 313-318, y F. A. De Armas, “The Satur Factor: Examples of Astrological Imagery in Lope de Vega’s Works”, en *Studies in honor of Everett W. Hesse*, ed. W. C. McCrary y J. A. Madrigal (Lincoln 1981), pp. 63-80. Como todos los poetas de este momento, Lope es seguro que conoció, de primera mano, el *Poeticon astrologicon*, de Higino.

¹⁷ Si S. A. Vosters tiene razón [en “Lope de Vega y Titelmans. Cómo el Fenix se representaba el Universo”, *RLit*, XXXX (1962), pp. 5-34], el universo de Lope responde a los esquemas centrales del Universo hermético, puesto en pie por la filosofía neoplatónica, con sus tres planos —supraceleste, celeste y material— animados por una misma alma, con sus correspondencias y dependencias, y con la posibilidad por parte del hombre (en cuanto microcosmos) de manipular las fuerzas que sobre la materia se ejercen a través de la “cadena del ser”. Cfr. P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, FCE, 1979 y, también Mario Domandi, *The individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, New York, 1963.

¹⁸ Desde luego, la doctrina neoplatónica del amor, en el momento en que Lope escribe, era plenamente un lugar común y Lope pudo acceder a ella desde cualquiera de los discípulos de Ficino. No obstante, creo que son bastantes los detalles de su fábula que nos permiten pensar que, en la *Arcadia*, manejó directamente el *De amore* ficiniano, hasta el punto de que la discusión sobre el amor que sigue a la canción de Cardenio, “Oíd, groseros pastores” (*Arcadia*, ed. cit., pp. 346 y ss.), así como la conversación sobre la belleza, que sigue al poema de Brasilido, “Oro no tiene Arabia que se iguale” (*Arcadia*, ed. cit., pp. 213 y ss.), constituyen un *De amore* abreviado. También R. Osuna [*La Arcadia* de Lope de Vega,

op. cit., p. 169, ns. 13 y 14] se inclina por la tesis de la lectura directa de Ficino por parte de Lope.

¹⁹ De Lope de Vega y del Romancero, Zaragoza, 1953, p. 144.

²⁰ E. S. Morby, Introducción a Lope de Vega, *La Arcadia* (Madrid, Castalia, 1975), pp. 15 y 16.

²¹ Para el tema de la "enfermedad de amor", además de los trabajos clásicos de Peter Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric* (Oxford, Clarendon Press, 1965) y J. L. Lowes, "The Lover's Malady of Hereos", *MPH*, X (1913-1914), pp. 491-546, véanse los más recientes de M. Ciavolella, *La "Malattia d'amore" dalla Antichità al Medioevo* (Roma, Bulzoni Ed., 1976) y de P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance* (The University of Chicago Press, 1987). Para el tema concreto de la novela pastoril española, se pueden citar los recientes artículos de F. Vigier, "La folie amoureuse dans le roman pastoral espagnol", en *Visages de la folie* (Paris, 1981), pp. 117-129 y Michèle Gendreau-Massaloux, "La folie d'amour de Garcilaso a Góngora", en *Visages de la folie*, op. cit., 101-116; en otro lugar me he ocupado yo también de este tema bajo el título de "Eros y magia en *La Arcadia*" (en prensa). Especialmente interesante, por el enfoque que en este trabajo doy a la cuestión, habrá de resultar el trabajo, que no he podido consultar, de J. Ch. Nelson, *Renaissance Theory of Love: The Context of Giordano Bruno's "Eroici furori"* (Nueva York, 1958).

²² "Pues cada uno de nosotros —leemos en Ficino— es un medio hombre, ya que está cortado como esos pececillos que se llaman doradas y platijas, y que, seccionados, de uno sólo se hacen dos, y cada cual busca su mitad. Siempre que alguno está ávido de su mitad, cualquiera que sea el sexo, corre a su encuentro y, atraído con vehemencia, se adhiere con ardiente amor y no soporta separarse de él ni un momento. Y así todo deseo de unión y de restauración ha recibido el nombre de amor. Este, en la actualidad, nos es sumamente útil, en tanto que guía a cada uno hacia su mitad, en otro tiempo perdida..." Véase M. Ficino, *De amore* (IV, 1), ed. cit., p. 66.

²³ Véase la "Exposición de la opinión de Platón sobre la antigua forma del hombre", en M. Ficino, *De amore* (IV, 2), ed. cit., pp. 67-68.

²⁴ Así lo explica, con el ejemplo de un jupiterino, M. Ficino: "Cualquier espíritu que desciende a un cuerpo terreno bajo el dominio de Júpiter recibe al descender una cierta figura del hombre que ha de crear correspondientemente a la estrella de Júpiter [...] A menudo sucede que dos espíritus descienden, reinando Júpiter, aunque en intervalos de tiempo diversos, y uno de ellos, habiendo encontrado en la tierra la semilla idónea, forma el cuerpo perfectamente según aquellas ideas primeras, mientras que el otro, a causa de la ineptitud de la materia, comienza la misma obra, pero no la completa con tanta semejanza respecto a su modelo. Aquel cuerpo será menos hermoso que este. Ambos se agradan mutuamente por su semejanza natural, pero agrada más el que es considerado más hermoso entre éstos. Por esto sucede que todos aman sobre todo no a los que son más hermosos, sino a los suyos, o sea, a aquellos nacidos de modo semejante, aunque sean menos hermosos que otros muchos [...] El espíritu así impresionado reconoce como suya la imagen de aquel que le sale al paso. Esta es sin duda en la medida de lo posible tal como la que él mismo posee desde el principio y que queriéndola esculpir en su cuerpo, no pudo", *De amore*, VI, 6, ed. cit., pp. 133-134. No obstante, es posible —y ello es lo que explica el origen de tantos "enfermos de amor" en los libros de pastores— que el amante sea "fascinado" (*De amore*, VII, 10) por alguien diferente a su "otro yo", cuya imagen se posesiona, merced a la fuerza de los *spiritus* emanados de sus ojos, del alma del amante.

²⁵ Todo estaba dispuesto para que Anfriso (el pastor de mejores prendas de toda la Arcadia) y Belisarda (la más hermosa de las pastoras) hicieran actualidad en el presente histórico de su microcosmos, bajo el imperio de la *Venus vulgar*, un momento de la armonía cósmica, y sin embargo el autor frustra, de manera un tanto forzada, todas las expectativas, para remitir al lector a un conflicto diferente. Me refiero a todos los sucesos que rodean el episodio de Dardanio, el personaje que ha dedicado toda su vida, en medio de una soledad eremítica, al estudio de la magia. El viaje aéreo que le proporciona a Anfriso, así como la alucinación por medio de la cual le pone ante sus ojos la larga galería de retratos del libro tercero, precipita toda la acción de la novela hacia la filosofía del desengaño. La cueva en la que Dardanio vive, el viaje aéreo y la "visión" de la galería de retratos convierte este fragmento del libro tercero en un episodio muy interesante, sobre todo si se lee a la luz de lo que A. Egido ["Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la cueva de Montesinos", en *Studia in honorem Prof. M. de Rique* (Barcelona, Quaderns Crema, 1988), pp. 305 y ss.] ha escrito recientemente para el capítulo cervantino de la "Cueva de Montesinos". Tanto este episodio del *Quijote* como el de "Clavileño" se sitúan en la misma tradición que el episodio de Dardanio, en *La Arcadia*. Para la galería de retratos que aparece en el mismo contexto, véase J. M. Rozas, "Lope en la Galería de Marino", *RFE*, XLIX (1966), pp. 91 y ss.

²⁶ Importantísimo es el papel que Ficino concede a la astrología en la formulación de su filosofía amorosa (véase *De amore*, V, 13; VI, 3; VI, 4; VI, 6; VII, 9; y VII, 11). Y ésta será una influencia que pasará, de Ficino, a todos los tratados neoplatónicos renacentistas. Remito a los estudios de E. Garin, *El zodiaco de la vida*, op. cit.; P. O. Kristeller, *Il Pensiero filosofico di Marsilio Ficino* (Florencia, Sansoni, 1953); también *Magia e scienza della civiltà umanistica*, ed. C. Vasoli (Bologna, 1976); P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance* (University of Chicago Press, 1987); J. A. Festugiere, *La révélation d'Hermès Trimégiste* (París, 1950-1954); *Umanesimo e esoterismo*, ed. E. Castelli (Padua, 1960); E. Garin, *Giovanni Pico della Mirandola* (Florencia, 1937); R. Klibansky, *The continuity of the Platonic tradition* (Londres, Warburg Institute, 1939); Walker, D. P., *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (Universidad de Londres, 1958); F. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética* (Barcelona, Ariel, 1983) y de la misma *La filosofía oculta en la época isabelina* (México, FCE, 1982). Cuando estas notas estaban ya redactadas llega a mis manos el libro de P. Rossi, *La magia naturale nel Rinascimento* (Torino, 1989), con textos de Agripa, Cardano y Fludd, que reflejan, perfectamente, la corriente hermética que sustenta, en muchos puntos, la doctrina neoplatónica del amor en el Renacimiento.

²⁷ "Venus es doble. Una es aquella inteligencia que situamos en la mente angélica. La otra es aquella capacidad de engendrar que se atribuya al alma del mundo" (*De amore*, II, 7; ed. cit., p. 39).

²⁸ Se nos presenta a este personaje como "cuidadosa mágica" (p. 389); la cueva que le sirve de estudio está llena de "cadáveres de animales, de ponzoñosas hierbas, de gomas aromáticas, de piedras virtuosas, de confecciones médicas" (p. 357); está familiarizada con libros de adivinación, como el *De suertes*, que el rústico Cardenio le reclama para Isabella (p. 396); y conoce, asimismo, el arte de la quiromancia (p. 403). Sobre el mencionado *Libro de las suertes*, versa el trabajo de E. S. Morby, "El Libro de Suertes de La Arcadia". *Homenaje a Rodríguez Moñino*, II, Madrid, Castalia, 1966, pp. 7 y ss., que ha identificado el libro real que a Lope le sirve de modelo. Hoy contamos con una edición facsimilar del mismo a cargo de Javier Ruiz, en la revista *Poesía*, 5-6 (1979-80), 161 y ss.

²⁹ Se trata de una enunciación de los recursos tópicos —de la medicina y de la literatura— a los que Lope podía haber recurrido. El texto es una especie de demostración, por parte del autor, de que conoce cual es, tanto en la literatura como en la medicina tradicional, la respuesta a la enfermedad de Anfriso, pero también es una especie de exhibición de independencia por su parte. Por lo que se refiere al motivo de las "tumbas", este era uno de los recursos recomendados por B. Gordon, en su *Lilium medicinale*. Cfr. P. Couliano, op. cit., p. 21. Para el contexto médico más próximo a Lope, aunque las fechas desborden la de *La Arcadia*, M. Gendreau-Massaloux (art. cit., p. 106) remite a los tratados de P. de Mercado, *Seis diálogos de filosofía natural y moral* (Granada, 1574); a Alfonso de Santa Cruz, *Dignotio et cura affectuum melancholicorum* (Madrid, 1622), y Cristóforo de Vega, "De iis qui amore insaniant", en *Opera omnia* (Lyon, 1626). A. Egidio, por su parte, remite al *Libro intitulado los problemas de Villalobos*... (Zamora, 1543), y a Andrés Velázquez, *Libro de la melancolía en el cual se trata de la naturaleza desta enfermedad* (Sevilla, 1585). Cfr. "La enfermedad de amor...", art. cit., p. 48, n. 41.

³⁰ Véase, para lo ritual en la literatura del Siglo de Oro español Julio Caro Baroja, *La estación del amor* (Madrid, 1979).

³¹ Se confunden en el sintagma el consejo evangélico referido al "hombre nuevo" y el tópico de la poesía amorosa cancioneril del "hábito del amor", tal como lo reformula Garcilaso ("Amor, amor, un hábito vestí"), desde unas posiciones marcadas, en la enunciación, por el "arrepentimiento".

³² E. S. Morby [*La Arcadia*, ed. cit., p. 426, n. 150] identifica las referencias de Lope en la *Poetica* (XVII, 1455a), de Aristóteles, y en el *De divinatione* (I, 80), de Cicerón.

³³ Soto de Rojas, en sus *Desengaños de amor en rimas*, imita de cerca a Lope y Aurora Egidio, que se ha ocupado del tema en Soto de Rojas ["La enfermedad de amor...", art. cit.], comenta la evolución del enfermo, de la locura de amor a la locura poética, remitiendo al viejo axioma médico de *similia similibus curantur*. Así ocurre ciertamente en *La Arcadia* [Y Lope ciertamente conoce el axioma: "Si un hombre hubiese tomado veneno, dijo Anfriso, y le diesen la sicuta luego, es sin duda que vivirá" (*La Arcadia*, ed. cit., p. 343)]. Un furor reemplaza a otro. Pero todavía, con ello, sigue sin explicación el cómo se produce la "transformación", a efecto de qué Anfriso cambia; en virtud de qué causa el nuevo Anfriso se nos presenta, tras visitar los Palacios de las Artes Liberales y de la Poesía, poseído del *daimon* de la poesía.

³⁴ Aunque no faltan en contexto del hermetismo renacentista referencias a amuletos, talismanes, ritos y plegarias mágicas, hay que concluir, con E. Garin (*El Zodiaco de la vida*, op. cit., p. 84) que "la palabra, el *verbum*, el discurso... es la palabra que sube a los astros, es decir, a las divinidades estelares, o que llega a los *espíritus* de las cosas: *quia verbum in se habet nigromantie virtutem*. Como dice el texto

árabe [del *Picatrix*], la clase de magia teórica más bella es el discurso". En este marco, hay que situar las posiciones del Lope autor de *La Arcadia*.

³⁵ La valoración muy positiva del "melancólico", como carácter más propicio para recibir al *genio*, puede seguirse, de Ficino a G. Bruno, en todo el renacimiento. Véase, al respecto, E. Panovsky y F. Saxl, *Dürens Melancholia* (Leipzig and Berlin, 1923) y Frances A. Yates, "La filosofía oculta y la melancolía: Durero y Agripa", en *La filosofía oculta en la época isabelina*, op. cit., pp. 90 y ss. Lope no evita situar explícitamente a su Anfriso entre los "melancólicos": "retírose —nos cuenta de él tras el matrimonio de Belisarda— a descansar, por no ser visto, a su choza, donde venció la flaqueza del alma la corporal salud, derribada de una mortal melancolía" (p. 372). Véase también el largo 'canto' del Anfriso poeta, donde se sitúa el nacimiento de "heroico" nieto del Duque de Alba, don Fernando, bajo el influjo de Saturno y de Marte, "moderados" por Júpiter, Venus y Mercurio, todo ello en un cuadro presidido por las tres Gracias. Con estas referencias, cuando uno lee en el poema que "era en esta sazón la primavera / cuando empezaba el curso de sus años, / y el rubio sol en Aries reverbera" (pp. 436-437), la lectura que Gombrich hace de "La Primavera", de Botticelli, cobra una nueva fuerza (Botticelli's *Mithologies: a study in the neoplatonic symbolism of his circle*), *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII (1945).

³⁶ Cfr. Aurora Egido, "La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas", en *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas* (Universidad de Granada, 1984), pp. 32 y ss. Nos recuerda también A. Egido cómo en el *Elogio de la locura*, Erasmo compara "el delirio platónico de los amantes" a la "locura que experimentan quienes alcanzan el goce de la unión con Dios" (art. cit., p. 40).

³⁷ Detrás del argumento y de los personajes hay —como era frecuente en la novela pastoril [véase J. B. Avallé Arce, Introducción a M. de Cervantes, *La Galatea* (Madrid, Espasa Calpe, 1987), pp. 12 y 13] y como Lope, en *La Arcadia* avisa desde el principio (p. 70), una historia real y unos personajes reales. En concreto conviene recordar que tras el disfraz pastoril de Anfriso, protagonista de *La Arcadia* está don Antonio Alvarez de Toledo, Duque de Alba. Cfr. E. S. Morby, en su Introducción a *La Arcadia*, op. cit.; y, también, R. Osuna, op. cit., p. 43 y ss.

³⁸ Para G. Bruno (*Sobre magia*, op. cit., pp. 247 y ss.) las enfermedades tienen una relación directa con los demonios que habitan todas las cosas. De hecho la clasificación que hace de los demonios la hace en función de los "efectos" que producen sobre aquellos cuerpos en los que ejercen su influencia. Toda una serie de operaciones "mágicas" (pp. 260 y ss.) son capaces, sin embargo, de dominar —o como dice Bruno de "vincular"— esos *espíritus* que actúan sobre todas las cosas. Y resulta interesante comprobar cómo, a la hora de clasificar tales operaciones, G. Bruno las jerarquiza en función de los sentidos, la fantasía y la inteligencia. Por lo que se refiere a los sentidos, explica cómo "también por la vista [además de por el oído] se vincula el espíritu... siempre que las formas comparezcan ante los ojos de una manera u otra... Asimismo la especie de lo hermoso hace saltar el afecto del *amor*" (pp. 270-271). En cuanto a la fantasía, explica que "el médico o mago ha de insistir sobre todo en el poder operativo de la fantasía, pues ésta es la puerta y entrada principal de todas las acciones, pasiones y afectos que se encuentran en el animal, y la vinculación de ésta, ocasiona la vinculación de aquella potencia más profunda que es la cogitativa" (p. 276). Finalmente, en relación con la inteligencia (o "potencia cogitativa"), habla de "el aparato de la fe, cuyo poder respecto al alma en cierto modo dispone, franquea, explica, como si abriese las ventanas para recibir el sol, que antes tenía cerradas, se da acceso a aquellas impresiones que persigue el arte del vinculator, infundiendo los siguientes vínculos: esperanza, cuyo poder va del alma al cuerpo" (p. 277). En otras palabras, actuando sobre los sentidos mediante la belleza sensible; sobre la fantasía, con el arte; y sobre la inteligencia, con la fe; la amada, el poeta y el profeta desarrollan, por caminos diferentes, formas de manipular el espíritu —hoy diríamos la conciencia— de los demás. Desde la base de que "tres son los principios de todas las cosas: Dios, la naturaleza y el arte; y tres son los efectos: el divino, el natural y el artificial" (p. 321), el hermetismo renacentista, en Giordano Bruno, genera todo un sofisticado estudio acerca de las posibilidades de actuación sobre la conducta —sentimientos, fantasías y creencias— de los hombres. Este esquema triple está sin duda, presente en la obra de Lope.

³⁹ Para el estudio de otras arquitecturas similares, en el marco de la novela pastoril, véanse B. Damiani, *Montemayor's "Diana"*, *Music and the visual Arts*, Madison, 1983, y G. Correa, "El templo de Diana en la novela de J. de Montemayor", *Thesaurus*, XVI (1961), 59-76 y F. Márquez Villanueva, "Los joyeles de Felismena", *Revue de Littérature Comparée*.

⁴⁰ Art. cit., y también "Las mitologías de Botticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo", en *Imágenes simbólicas* (Madrid, Alianza, 1986), pp. 63 y ss.

⁴¹ "Architecture and magic. Considerations on the idea of the Escorial", en *Traza y Baza* (Universidad de Barcelona, 1976).

⁴² S. Sebastián, *Arte y Humanismo* (Madrid, Cátedra, 1981), pp. 106 y ss. Especialmente me interesa la referencia a la biblioteca de Juan de Herrera, uno de los arquitectos del Escorial; una biblioteca (con obras de Ficino, Pico, Tritemio, Paracelso, Cornelio Gema, Camilo, Bruno y John Dee), que le lleva a Santiago Sebastián a preguntarse si no "estamos en presencia de un mago, de un hombre profundamente versado en ciencias ocultas, por lo que Felipe II quería tenerlo junto a él" (p. 110).

⁴³ Véase E. Garin, "Imágenes y símbolos en Marsilio Ficino", en *La revolución cultural del Renacimiento* (Barcelona, Grijalbo, 1981).

⁴⁴ Los estudios de Gombrich, Panovsky y S. Sebastián demuestran cómo no es extraño encontrar detrás de una edificación o de una pintura decorativa renacentistas un texto literario a modo de "programa iconográfico", hecho que creo debería tenerse en cuenta en la lectura de muchas fábulas mitológicas de nuestros siglos XVI y XVII. La fábula de "Aracne y Palas", que canta Celso, en las páginas 152 y ss. de *La Arcadia*, es buen ejemplo de la identificación entre poesía y pintura por parte de Lope. Punto de partida, para una lectura como la que propongo, lo constituyen los estudios de R. W. Lee, "Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura" (Madrid, Cátedra, 1982) y el antes citado de E. Bergman, *Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry* (Harvard University Press, 1979).

⁴⁵ "Las imágenes, los sellos y los caracteres —escribe G. Bruno— contribuyen a la acción, a la percepción y a la significación". Cfr. "Sobre la composición de imágenes, signos e ideas para todos los géneros de invenciones, disposiciones y memoria", en *Mundo, magia, memoria*, op. cit., p. 329. Y, en otro lugar, añade: "Así, pues, fabricando hoy en día algunas imágenes a semejanza de aquellas [las del antiguo Egipto], mediante determinados caracteres y ceremonias que consisten en algún gesto oculto, los mangos explican y hacen inteligibles, sus deseos como mediante nudos" Op. cit., p. 241.

⁴⁶ "Así, pues, las formas, simulacros y signáculos son vehículos..., con los que los favores de las cosas superiores ya fluyen, se presentan y se introducen, ya son concebidos, contenidos y guardados... Por lo que los favores divinos como incitados por algunas imágenes y similitudes, descienden y se comunican". Cfr. G. Bruno, *Mundo, magia, memoria*, op. cit., pp. 330-331.

⁴⁷ Sobre el tema puede verse E. Bergman, op. cit., y también E. Orozco, *Temas del barroco* (Universidad de Granada, 1947). Sobre el conocimiento teórico que Lope tenía de las relaciones entre pintura y poesía, véase de L. C. Pérez y F. Sánchez Escribano, "Poesía y pintura", en *Afirmaciones de Lope de Vega sobre preceptiva dramática* (Madrid, CSIC, 1961), pp. 137-171.

⁴⁸ "Fronroso —leemos en *La Arcadia*— tomó ocasión para decir que no sin causa fue la poesía de los antiguos comparada a la pintura, llamándola muda poesía, y a la poesía, pintura que habla" (ed. cit., p. 267). La identificación teórica de pintura y poesía propuesta por Fronroso la pone en práctica Lope en el trazado de los Palacios y Templos del libro quinto de su *Arcadia*, libro que me parece especialmente interesante para entender que dicha identificación se apoya en la idea de que la palabra, hecha imagen, tiene una mayor fuerza para mover a la acción. Remito al pasaje citado, en que los pastores conversan sobre el tema de la poesía, pero también a las actualizaciones de sus posturas teóricas en, por ejemplo, la Galería de Dardanio, o en las descripciones del libro quinto.

⁴⁹ Véase nota 10.

⁵⁰ Lección en la que es plenamente operativa la identificación del *Deus artifex* y el *homo faber*, tal como la comenta Aurora Egido, "Lope de Vega, Ravisto Textor y la creación del mundo como obra de arte", *art. cit.*, especialmente las pgs. 180 y ss.

⁵¹ En la sala de la Gramática encontramos una doncella que lleva escritas en la mano derecha "Voz de letras y artículos debidamente pronunciada" (p. 406). La sala de la Lógica está fabricada de "pórfidos y jaspes" y en ella enseña una doncella "con los cabellos sueltos y mal peinados, las manos delicadas y sutiles, en la derecha un ramillete de flores con unas letras que decían 'Verdadero y falso', y en la siniestra un escorpión nocivo, que a los que se ocupaban de mirar las rosas hacía gran daño"; una galería de retratos y de motivos alusivos a la materia (Aristóteles, Porfirio, Severino, los modos de argumentación, las reglas de los silogismos...) decoran sus paredes (pp. 409-411). La sala de la Retórica está ocupada por una doncella que, "aunque no era de tan agudo ingenio como la segunda, era más vistosa, así en el rostro, fisonomía y proporción de la persona como en la riqueza de los vestidos. Los cabellos parecían oro, distintos y puestos en orden conveniente... Tenía en la mano derecha un cetro real y en la siniestra un libro cerrado. En la preciosa orla de la vestidura pártica, en letras griegas y latinas, decía un rótulo "Adornada, persuado"; y al igual que ocurría con la anterior, está decorada por una nueva galería de retratos (Gorgias, Hermágoras, Demóstenes, Marco Tulio, Quintiliano, Símaco y Plinio...) y

de motivos alusivos a la ciencia correspondiente (los tres géneros de causas, las cinco partes de la oración...) (pp. 411-413). Y lo mismo ocurre con el resto de las salas en este Palacio, primero; en el Palacio de la Poesía, luego; y en el Templo del Desengaño, al final del recorrido. En valiosísimo trabajo J. Manuel Rozas ("Lope en la Galería de Marino", art. cit., pp. 91-113) hace una completa reconstrucción de la tradición a que responde el gusto de Lope por formalizar su erudición histórica o bibliográfica — mediante el procedimiento de la ekphrasis— en "galerías". Con tino Rozas inscribe las "galerías" de *La Arcadia* (sobre todo, la de Dardanio, p. 233 y ss.) o de *El Laurel de Apolo* en una línea de la que forman parte importante los tratados de *Varones* o de *Damas ilustres*, la *Visión delectable*, de Alfonso de la Torre, *Los cuatro libros de los inventores de las cosas*, el *Orlando ariostesco*, *El pastor de Filida*, de Gálvez de Montalvo, *El parto de la Virgen*, de Hernández de Velasco, el *Carlo famoso*, de Zapata, el *Viaje al Parnaso*, de Cervantes, *La casa de la memoria*, de Espinel; y, dentro de la tradición pastoril, la galería de héroes y damas de Montemayor en la *Diana*, la de Cervantes en *La Galatea* ("El Canto a Caliope"), la de Gil Polo en su *Diana* ("Canto al Turia").

52 Si para el libro de Polinesta, titulado *De suertes*, se ha hallado un modelo real muy próximo, quizá también detrás del ejercicio de memoria al que me estoy refiriendo exista también un modelo real.

53 Para una referencia más amplia a las "artes de la memoria", véanse los ya clásicos trabajos de Frances Yates, *El arte de la memoria* (Madrid, Taurus, 1974), y Paolo Rossi, *Clavis Universalis* (Bolonía, 1983). En el ámbito hispano y para fechas próximas al momento a que hace referencia este trabajo, de la operatividad de determinadas técnicas, procedentes del "arte de memoria", en un texto literario, se han ocupado, entre otros, F. Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria* (Valladolid, 1988), y A. Egido, "El arte de la memoria, y *El Criticón*, en *Gracián y su época* (Zaragoza, 1985).

54 *La "Arcadia" de Lope de Vega*, op. cit., p. 148. También Juan Manuel Rozas ("Lope en la Galería de Marino", *RFE*, XLIX (1966), pp. 114-115) remite —entre otras varias referencias— al mismo texto, como posible modelo de Lope. Por mi parte he de decir que no se trata sólo de un modelo, más o menos cercano, sino que en muchos casos Lope sigue al pie de la letra el texto de la *Visión delectable*, especialmente en la narración de lo que ocurre en los palacios de las artes liberales y de la poesía.

55 "Cuando nos introduzcamos en el *De Imaginum* comprobaremos —afirma Ignacio Gómez de Liaño— hasta qué punto Bruno traslada a la mente toda su visión cosmológica y como de esa visión hace una empresa mágica: la reforma de la mente"; y en otro lugar: "No sólo responden [las 'imágenes', los 'sellos' y las 'notas' de la memoria artificial de Bruno] a las reglas de la técnica tradicional mnemotécnica, sino que al mismo tiempo como signos de la magia matemática contienen grandes poderes ocultos que elevan la memoria finita y particular a la altura de la mente divina"; todavía un poco más adelante, añade: "Bruno con una 'figura' del mundo de los 'sentidos' hace descender a la mente el vigor y los favores de la *Mens*". Cfr. *Mundo, magia, memoria*, op. cit., pp. 285, 297 y 302.

56 "Eros y magia en *La Arcadia*, *Castilla* en prensa.

57 Para un seguimiento de las ideas médicas sobre la "enfermedad de amor", véanse los trabajos de P. Dronke, *Medieval Latin...* (op. cit., v. I); P. Couliano, *Eros and Magic...* op. cit., pp. 10 y ss.; A. Egido, "La enfermedad de amor...", art. cit., pp. 36 y ss.; M. Bigeard, *La folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, París, 1972; B. Nardi, "L'amore e i medici medievali", *Studi in onore di A. Monteverdi*, Módena, 1959, pp. 3-28; y M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, París, 1972.

58 Véase al respecto todo el libro tercero de *La Arcadia*; y muy especialmente los poemas que en él se recogen: "Amargas horas de los dulces días" (pp. 203 y ss.), "Regalo, bien y tesoro" (pp. 207 y ss.). La identificación, en tales textos, de la "enfermedad de amor" con un problema que tiene que ver con la "memoria" es absoluta.

59 Como un fenómeno de *posesión mágica* del alma del amante por parte de la amada nos es descrita la "enfermedad" de Anfriso, en *La Arcadia*: "Yo soy aquel —canta un pastor describiendo al amor— que suelo / con apacible guerra, / con alegre dolor y dulces males, / desde el supremo cielo / hasta la baja tierra / herir los dioses, hombres y animales; / transformaciones tales / jamás Circe las supo; / porque un hechizo formo / con que mudo y transformo / cualquier ser que de mi fuego ocupó / y al alma que condono / la hago yo vivir en cuerpo ajeno". *La Arcadia*, ed., cit., p. 87. Cfr. Javier Blasco, "Eros y magia en *La Arcadia*", art. cit. (en prensa). Pero de la misma manera sienten la enfermedad otros pastores de la narrativa española: "el menor mal que haze el amor— dice uno de ellos en *La Diana*— es quitarnos el juyzio, perder la memoria de toda cosa, y enchirla de solo él; buelve ajeno de sí todo hombre y propio de la persona amada" (J. de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, ed. F. López Estrada,

Madrid, España Calpe, 1967, p. 199. Para A. de Torquemada (*Jardín de flores curiosas*, ed. G. Allegra, Madrid, Castalia, 1983, p. 226) la "locura de amor" está provocada por un demonio, y de manera similar explica el "furor amoroso" y el resto de enfermedades G. Bruno: "Es muy verosímil, a este propósito, que todas las enfermedades sean malos demonios, de ahí que se les arroje con el canto, la oración, la contemplación y el éxtasis del alma..." ("Sobre magia", en *Mundo, magia, memoria*, op. cit., p. 255).

⁶⁰ No cabe duda que G. Bruno fue, en la Europa de finales del siglo XVI, un personaje muy conocido. Su polémica con Ramus (con la pugna detrás de la misma entre reforma y contrarreforma), así como con las implicaciones políticas que rodean sus trabajos (véase F. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, op. cit., y *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983) es seguro que dio a su nombre gran difusión en todo el continente. No obstante, la preocupación por el funcionamiento de la mente y de los sentidos era una preocupación muy viva en aquel momento (véase el magnífico trabajo de A. Egido, "Cervantes y las puertas del sueño. Sobre la tradición erasmista del ultramundo en el episodio de la Cueva de Montesinos", *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988) y muchos de los planteamientos de Lope pueden proceder de la tradición erasmista o, más exactamente, de Titelmans, como opina E. S. Morby, "Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*", *MLN*, pp. 185-179. Lo que ya me parece más difícil es que, por tales vías, le llegara también el ropaje hermético con el que las reflexiones sobre la fantasía aparecen vestidas en su obra. A este respecto merecería un estudio detenido la comparación de las conclusiones a que llega A. Egido en su estudio de la "Cueva de Montesinos" con lo que Anfriso ve en la Cueva de Dardanio (*La Arcadia*, ed. cit., pp. 222 y ss), leyendo luego todo ello a la luz de lo que Giordano Bruno afirma de los sueños (*Mundo, magia, memoria*, op. cit., pp. 242 y ss.).

⁶¹ Para la teoría neoplatónica de los "furores", véase el *De amore*, op. cit., de Ficino, especialmente el diálogo séptimo.

⁶² P. Couliano, *Eros and Magic*, op. cit., pp. 67-70.

⁶³ "De ahí —escribía Bruno— que se protejan con estas 'figuras' [las creadas por el arte de la memoria], para defenderse de las cosas adversas, para arrojar las cosas contrarias, para conciliar en su provecho los favores y la asistencia de las cosas superiores [...]. Por eso sabemos que no se puede realizar ninguna operación conveniente con nuestra naturaleza sin ciertas formas o figuras, que por medio de los sentidos externos, son concebidas a partir de los objetos sensibles y que se establecen y se dirigen en los [sentidos] interiores". Cfr. *Mundo, magia, memoria*, op. cit., pp. 332-333. En el mismo sentido, véanse también las pp. 240 y ss., y 380-381. No cabe duda que para G. Bruno el 'arte de la memoria' es una forma de magia; una forma de obrar sobre el mundo (p. 267, n.º 104), sobre todo de obrar a través de la "vista", como sentido interior, en la fantasía (p. 270 y ss.).

⁶⁴ Aunque ello no suponga presunción alguna acerca de un posible conocimiento de Bruno por parte de Lope, en lo que a las fechas de la obra de aquél se refiere, conviene recordar que, si bien el gran tratado de Bruno sobre la memoria (*De imaginum, signorum et idearum compositione*) es de 1591, antes de esas fechas, desde 1582, la obra de este autor (con *De umbris idearum*, con el *Cantus Circaeus*, y con el *Ars reminiscendi et in phantastico campo exarandi*) anticipa muchos de los postulados del trabajo de 1591. No debemos olvidar, por otro lado, que Bruno es uno de los autores que figuran en la biblioteca de Juan de Herrera y que su difusión en nuestro país debió de ser, al menos en círculos cortesanos, bastante amplia. El veneciano Francesco Giorgi, con su interés por la "filosofía y magia natural", pudo ser uno de los elementos tenidos en cuenta por Lope para las "propiedades" mágicas de tantas series enumerativas como aparecen en su *Arcadia*.

⁶⁵ En los términos que siguen, se nos ofrecen, por parte del propio Anfriso, las 'circunstancias astro-lógicas' de don Antonio Álvarez de Toledo: "Las tres gracias le tienen en las manos; / Eufrosine le lava y considera, / sirviendo el agua faunos y silvanos. / Era en esta sazón la primavera / cuando empezaba el curso de sus años, / y el rubio sol en Aries reverbera; / y así la tierra sus alegres paños, / sus alhombros finísimas tendiendo, / mostró artificios de labor extraños. / Júpiter se miraba, reprimiendo / de Saturno cruel el fiero influjo, / el humor y el calor templado haciendo; / y aquella sequedad que Marte trujo / con el ceptro, principio de la vida, / a su templa y calidad redujo. / Venus también, de resplandor vestida, / el gran fervor templaba al dios guerrero, / mas no en la guerra a todo preferida. / Lejos Mercurio de Saturno fiero, / acercándose a Júpiter benino, / le miraba con rostro lisonjero, / prometiendo un ingenio peregrino / al claro Antonio, a quien el sol y luna / también mostraban su favor divino" (*La Arcadia*, op. cit., pp. 436-437). Lope, desde luego, ha tenido en cuenta, a la hora de trazar la "carta astral" de Anfriso, los "dones" que Ficino (*De amore*) atribuye a cada uno de los planetas. Pero, detrás del texto

de Lope, creo que hay algo mucho más complejo: la alusión a la "primavera" y a las "tres gracias" aproximan extraordinariamente el "horóscopo" de nuestro don Antonio-Anfriso al texto de Ficino, que para Gombrich ["Las mitologías de Botticelli. Estudio sobre el simbolismo neoplatónico de su círculo", en *Imágenes simbólicas*, op. cit., pp. 73-74] está detrás de *La primavera*, de Botticelli: "Dicen los astrólogos que el hombre más feliz es aquel para quien el Destino ha dispuesto los signos celestes de manera que la Luna no esté en mal aspecto con Marte y con Saturno, y por contra en aspecto favorable con el Sol, Júpiter, Mercurio y Venus..." Cfr. (Gombrich, art. cit., p. 73); texto, que quiere servir de programa iconográfico a una pintura concebida como talismán del "genio".

⁶⁶ Véase F. Yates, *La filosofía oculta en la etapa isabelina*, op. cit., p. 64-65.

⁶⁷ A la vista del texto de Ficino, recordado por Gombrich en relación con *La Primavera* y ya citado más arriba, el destino "guerrero" (por "aquella sequedad que Marte trujo") y "contemplativo" (por Saturno) de don Antonio, queda atemperado y reconducido por el influjo de los otros planetas, cuyo significado "moral" explica así Ficino: "Para evitar la excesiva velocidad de Marte y la lentitud de Saturno... Esta Luna de tu interior debe además contemplar continuamente al Sol, que es Dios mismo, del que recibe siempre los rayos vivificantes... Tu Luna debe también contemplar a Júpiter, las leyes humanas y divinas, que no deben transgredirse nunca... También ha de orientar su mirada hacia Mercurio, es decir, hacia el buen consejo, la razón y el conocimiento... Por último debe poner sus ojos en la misma Venus, es decir en la Humanidad (Humanitas)...", op. cit., p. 73. Toda una lección de "humanismo" diseñada por Ficino para Pierfrancesco de Medicis, lección que Lope parece adaptar al pie de la letra a la biografía de Anfriso. Véase también, F. Yates, [*La filosofía oculta de la época isabelina*, op. cit., 94-95], que, partiendo de un texto de la primera versión del *De occulta philosophia*, de Agrippa, analiza cómo para el pensamiento hermético existen —siempre en relación con el humor melancólico "inspirado"— tres clases de *genios*, que son los que Durero intenta reconstruir con sus "Melancolías". De Durero no se conservan sino dos, de las tres proyectadas, pinturas de la "Melancolía": la *Melancolla I*, que Yates identifica con "la imaginación inspirada", y la *Melancolla III* (el *San Jerónimo*), que identifica con la capacidad del "intelecto" para aprehender "las cosas divinas" (op. cit., pp. 105 y ss.). No obstante, si su tesis es correcta, podemos localizar en la "razón inspirada" el motivo de la *Melancolla II*, y Anfriso, en Lope, vendría a ser una síntesis de todas ellas.