

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020  
ISSN 2611-3309

## BIENVENIDO MORROS MESTRES

### *Las décimas iniciales de El caballero de Olmedo: de Temistio a León Hebreo*

### *The First 'décimas' of El Caballero de Olmedo: from Themistius to León Hebreo*

#### SOMMARIO | ABSTRACT

En las primeras *décimas* del *Caballero de Olmedo* Lope ofrece toda una preceptiva del amor recíproco usando dos fuentes totalmente complementarias: el apólogo de Temistio sobre Eros y Anteros y los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo. El apólogo griego, traducido al latín en los siglos XVI y XVII, Lope lo había recreado muy explícitamente a lo largo de toda su vida en los tres grandes géneros que llevo a cultivar, prosa de ficción, poesía y comedia. Los *Dialoghi* los había usado con el mismo propósito en otra comedia, *Fuenteovejuna*.

In the first *décimas* of the comedy *El caballero de Olmedo* Lope offers a precept of reciprocal love using two complementary sources: Themistio's apologue on Eros and Anteros and the *Dialoghi di amore* de León Hebreo. The Greek apologue, translated into Latin in the 16th and 17th centuries, was recreated by Lope very explicitly, throughout his life in the three great genres that cultivated, prose of fiction, poetry and comedy. For the same purpose, he had used the *Dialoghi* in other comedy, *Fuenteovejuna*.

#### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Mitología, teoría amorosa, teatro español del siglo XVII  
Mythology, Love Theory, 17th Century Spanish Theatre



BIENVENIDO MORROS MESTRES

*Las décimas iniciales de El caballero de Olmedo:  
de Temistio a León Hebreo*

Es bien sabido que Lope de Vega utilizó para sus diferentes obras, desde la lírica a la comedia, pasando por la novela, los tratados de amor más conocidos del Renacimiento, pero no se ha llegado a hacer un estudio sistemático de esas influencias. En muchas de esas obras, el dramaturgo madrileño menciona al autor del que se está sirviendo para reforzar sus ideas de teoría amorosa. Los dos autores que en más ocasiones cita de manera explícita son Marsilio Ficino y León Hebreo, y son también ellos dos, como veremos en este trabajo, los autores que más aprovecha cuando no necesita buscar el respaldo explícito de ningún experto sobre la materia. Hasta donde alcanzo, el nombre de León Hebreo junto a su obra lo aduce al menos en cinco obras diferentes, desde *El peregrino en su patria* a *La Dorotea*, y el de Marsilio Ficino junto a su famoso comentario especialmente en esta última obra porque lo hace en cuatro ocasiones. Las menciones que acabamos de señalar, con la inestimable ayuda de CORDE, confirman el conocimiento que Lope tenía de las obras

de estos dos autores<sup>1</sup>. Por eso es fácil concluir que pudo emplearlos también otras muchas veces, como lo demuestra, sin ir más lejos, McGrady (Vega Carpio 1993: 27-28) en su edición de *Fuenteovejuna*, especialmente a propósito del amor natural y del amor a sí mismo<sup>2</sup>. Los *Dialoghi* de León Hebreo habían sido ya usados muy extensamente en los debates incluidos en nuestras novelas pastoriles más conocidas, *La Diana* de Jorge de Montemayor y *La Galatea* de Miguel de Cervantes<sup>3</sup>.

En las páginas que siguen me propongo analizar las tres décimas que nuestro dramaturgo pone en boca de su protagonista al inicio de *El caballero de Olmedo*, décimas que identifican el amor recíproco o correspondido como el más perfecto de los amores. Para la justificación de semejante idea Lope ha tenido en cuenta el apólogo de Eros y Anteros inventado por Temistio en una de sus *orationes* y varios pasajes de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo sobre el amor perfecto o recíproco como garantía de la conversación del universo. Los *Dialoghi* ya los había usado años antes en *Fuenteovejuna* para poner en boca de sus labradores las mismas ideas sobre este tipo de amor.

### *El amor recíproco como amor perfecto en León Hebreo*

Don Alonso, el protagonista de la obra, elige esas décimas para resumir el resultado de su primer encuentro el día anterior con doña Inés en la feria de Mayo de Medina del Campo. En su monólogo empieza apelando al mismo Eros para dejarle claro que no puede recibir el nombre que lleva si no es correspondido porque de la misma manera tampoco existe la materia si no es actualizada por la forma gracias al favor o amor mutuo. En esta parte de su intervención nuestro personaje se mueve en el ámbito general de la substancia o ser de las cosas tanto celestes como terrestres al invocar el hilemorfismo aristotélico:

Amor, no te llame amor,  
El que no te corresponde,  
Pues que no hay materia adonde  
Imprima la forma el favor (I, 1-4)<sup>4</sup>.

En una segunda parte de su monólogo don Alonso baja un eslabón en la escala ontológica para situarse en un nivel clara y exclusivamente cosmológico al distinguir, por un lado, entre la armonía de los cuerpos celestes que ha evitado la destrucción del universo y, por otro, la participación del mundo superior en el inferior para la creación o generación del ser humano:

Naturaleza, en rigor,  
Conservó tantas edades  
Correspondiendo amistades;  
Que no hay animal perfecto  
Si no asiste a su concepto  
La unión de dos voluntades (I, 5-10).

En el desarrollo de tales ideas don Alonso introduce finalmente su caso particular como “animal perfecto” que acaba de enamorarse y que desea una continuidad en toda esa cadena de amor mutuo que acaba de exponer<sup>5</sup>. Llegado el planteamiento a su situación personal baraja la posibilidad y esperanza de que en el intercambio de miradas con Inés la muchacha haya sufrido los mismos efectos que ha sufrido él. De ser así como imagina el amor producido será perfecto porque habrá nacido de los dos:

No me miraron altivos,  
Antes, con dulce mudanza,  
Me dieron tal confianza,  
Que, con poca diferencia,  
Pensando correspondencia,  
Engendra amor esperanza.  
Ojos, si ha quedado en vos

De la vista el mismo efeto,  
 Amor vivirá perfeto,  
 Pues fue engendrado de dos (I, 15-24).

Al final de su intervención, vuelve a dirigirse a Amor para reprocharle la posibilidad de que haya usado dos flechas diferentes, en vez de una sola, para con él y doña Inés (de oro y plomo, respectivamente)<sup>6</sup>. De haber sido así, considera que el amor será imperfecto al haber nacido de uno solo:

Pero si tú, ciego dios,  
 Diversas flechas tomaste,  
 No te alabes que alcanzaste  
 La vitoria, que perdiste,  
 Si de mí solo naciste,  
 Pues imperfeto quedaste (I, 25-30).

Para esta salvedad que Lope atribuye a su protagonista en el final de su monólogo sin duda se ha inspirado (y bastante a la letra) en el pasaje, ya de las últimas páginas de sus *Dialoghi*, en que León Hebreo trata el tema del amor perfecto y recíproco. Es el pasaje en que Filón reprocha a su interlocutora Sofía que no haya cumplido con la obligación del amor recíproco que se da en todo el universo y en cada una de sus partes. Filón lamenta no haber alcanzado el fin de su amor, que es el deleite, por la falta de correspondencia de Sofía, la única en la que no ha nacido el amor:

Il fine d'ogni amore è il diletto, et il mio è veracissimo amore et il fine suo è fruirti con unitiva diletatione, al qual fine l'amante et l'amor è intento. Niente di manco non ogn'uno che attende ad un fine l'acquista: tanto più quanto l'effetto dell'acquisto di quel fin bisogna che venga di mano d'altri, come è la diletatione dell'amante, che è fine nel quale tende il suo amore; ma no verrà mai se'l reciproco amore de la sua amata nol conduce in quello. Sì che quello che fa mancare

del fine all'amore mio in te, è quello che'l reciproco amore tuo manca del debito suo, però che se in tutto l'universo et ogn'una delle sue parti l'amore nacque, in te sola me pare che non nacque mai (León Hebreo 1558: f. 243v).

En la traducción al castellano más conocida el Inca Garcilaso sigue respetuosamente el texto original, como podemos comprobar a continuación:

El fin de todo amor es el deleite, y el mío es verísimo amor, y su fin es gozarte con unitiva delectación, el cual fin procuran el amante y el amor.

Empero no todo el fin que procuran le alcanzan, y tanto menos cuanto el efecto de ganar aquel fin es necesario que venga de mano agena, como es el deleite del amante, que es el fin al cual camina su amor, pero no llegará jamás a él si el recíproco amor de su amada no le lleva hasta él. Así que lo que le hace faltar de su fin al amor que yo te tengo, es lo que tu recíproco amor falta de su obligación, porque si en todo el universo y en cada una de sus partes nació el amor, en ti sola me parece que no nació jamás (León Hebreo 1590: ff. 309v-310r).

En sus intervenciones don Alonso y Filón expresan o verbalizan el mismo reproche en el contexto del amor recíproco presente en todo el universo y en cada una de sus partes. Don Alonso dirige el reproche a Cupido porque pone el acento en sí mismo, la persona en la que ha nacido el amor, mientras que Filón lo pone en Sofía, la persona en la que no ha nacido el amor, y si don Alonso no pone el acento en doña Inés es porque la supone tan enamorada como él.

En las tres décimas anteriores Lope ha recurrido también, aunque menos literalmente, a otros pasajes de los diálogos de León Hebreo. La gradación que establece desde la formación del ser y/o el mundo hasta su conservación a través de sus

distintas edades está inspirada por pasajes del médico portugués. En el segundo de sus diálogos con Sofía Filón había explicado, usando la formulación platónica del hilemorfismo, la creación del mundo a partir del amor de la materia prima por las diferentes formas que puede llegar a asumir<sup>7</sup>. En su disertación, Filón se dedica a responder a la pregunta que le acaba de hacer Sofía sobre el amor que puede haber en la materia prima:

*Questa, come dice Platone, appetisce et ama tutte le forme delle cose generate, come la dona l'uomo, et non satiendo il suo amore l'appetito e'l desiderio la presenta attuale dell'una delle forme s'innamora dell'altra che gli manca (1558: 46 v).*

Esta primera materia, que Filón identifica con los cuatro elementos, es capaz de cuatro tipos diferentes de amor generativo. El primero corresponde a los seres inanimados, como piedras y metales; el segundo a los vegetales, como hierbas, plantas y árboles; el tercero a los seres dotados de alma sensitiva, como los animales terrestres, marinos y volátiles; el cuarto y último a los seres racionales, como el hombre. En el tercer tipo de amor pueden generarse tanto animales imperfectos como perfectos, y la diferencia entre unos y otros radica en que estos últimos poseen movilidad y todos los sentidos (internos y externos):

*E di questo grado d'amicitia si generano tutte le specie delli animali terrestre, aquatici et volatili, et alcuni ne sono imperfetti che hanno moto niuno ne delli sensi, se non quel del tatto. Ma gli animali perfetti hano tutti gli sensi et movimento (1558: ff. 47v-48r).*

La primera materia, de la que la tierra es el cuerpo, como hembra, para la generación, necesita de la participación del cielo, que como macho la fecunda con el agua y el rocío. Esta fecundación de la tierra por el cielo es posible merced al amor mutuo que se tienen la una y el otro, un amor que Sofía califica

de “matrimoniale” (1558: f. 51r). Es un amor que garantiza la conservación del mundo a lo largo del tiempo, como recapitula Sofia, para demostrar que ha comprendido a su maestro:

Tu hai dimostrato... quanto è l'amor che ha il cielo a modo d'uomo generante allá terra et alla prima materia degli elementi, come a propria donna recipiente la sua generatione..., il quale amor si manifesta largamente nella cura ch'egli ha in conservarle (1558: f. 58r).

De este amor verdadero, sobre todo porque es recíproco, se forma el hombre, “che è animale spirituale” (1558: f. 56v), y en él, de sus humores, equivalentes a los cuatro elementos o materia prima, se generan los espíritus más sutiles por participación de los espíritus vitales, localizados en el corazón, la parte del ser humano correspondiente con la parte celeste del universo. Entre los cuerpos celestes también existe ese amor mutuo, que se denomina perfecto al propiciar correspondencias y concordancias en una absoluta armonía, pero no puede haber entre ellos ningún tipo de generación:

Se ben fra li celesti manca la recidiva et mutua generatione, non però manca fra loro il perfetto et reciproco amore. La causa principale che se ne mostra in loro amore é la lor amicitia et armoniaca concordantia che perpetuamente si trova in loro; che tu sai che ogni concordantia procede da vera amicitia o da vero amore. Et se tu contemplassi, o Sophia, la correspondentia et la concordantia delli moti de corpi celesti... vedresti una sí mirabil correspondentia et concordia di diversi corpi et di difformi moti in una armonial unione, che tu restaresti stupefatta dell'avvedimento dell'ordinatore. Qual dimostrazione di vero amore et di perfetta ditettione dell'uno all'altro è maggiore che vedere una sì soave conformità posta et continuata in tanta diversità... Si che essendo li corpi celesti li piú perfetti degli animali, si trovano in loro le due cause d'amore che si trovano negli uomini, i quali



sono la piú perfetta specie degli animali” (1558: ff. 54v-55r y 56r).

Lope ha concentrado en pocos octosílabos toda esta teoría de León Hebreo sobre el amor correspondido, de la que ha escogido palabras claves como “perfetto et reciproco amore”, “amicitia et correspondentia”, “perfetti... animali”, etc. Ha demostrado un conocimiento exhaustivo de estos diálogos al haber sabido establecer las diferentes jerarquías del amor recíproco desde la formación del ser hilemórfico hasta la creación del ser humano a imagen del cosmos<sup>8</sup>.

### *Un paréntesis con “Fuenteovejuna”*

Y no debe de extrañar este uso, a veces literal, de la obra del sefardí portugués, porque unos años antes ya había recurrido a ella en otra de sus grandes obras, *Fuenteovejuna*, para defender, aunque no tan explícitamente, ese mismo tipo de amor. El labrador Mengo es el que niega la existencia de amor porque sólo reconoce en el ser humano dos tipos de amor, el propio y el natural, mientras que otro labrador Barrildo afirma su existencia invocando también la armonía del universo. De hecho, Sofía prefiere no usar el nombre de amor para lo que Filón ha llamado amor natural y amor sensitivo, pero Filón lo mantiene por su función también en la conservación del universo:

Che ragione hai tu di chiamar coteste inclinationi natural et sensitive amore... L’altre chiamale inclinationi o appetito, et non amore (1558: f. 39r).

Para respaldar su teoría, más de existencia de odio que de amor, Mengo recuerda la “discordia eterna” en la que viven “los elementos”, de los cuales “reciben/ nuestros cuerpos alimentos, / cólera, melancolía, / flema y sangre” (Vega Carpio 2004: 228). Barrildo defiende que unos y otros, el “mundo de

allá” (el cielo) y el “mundo de acá” (la tierra), son “todo... armonía”, la clave para la subsistencia del universo, y que esa armonía solo se consigue gracias al “puro amor”, el perfecto y recíproco amor (I, vv. 373-80)<sup>9</sup>. Mengo admite solo los dos tipos de amor señalados antes, pero lo confirma admitiendo “correspondencias forzosas/ de cuanto se mira aquí”. A pesar de ser un analfabeto, Mengo ha concentrado en pocos versos el pasaje en que Filón explica las correspondencias entre la parte inferior del cuerpo humano, comprendida desde las piernas al diafragma, y el mundo inferior del universo:

Quella prima contiene gli membri della nutrione et della generatione, stomaco, fegato, fiele, milza, miseraici, stantini, reni, testicoli et verga, et questa parte nel corpo umano è proportionata al mondo inferiore della generatione nell’universo, et si come in quello si generano della materia prima i quattro elementi, fuoco, aere, acqua et terra, così in questa parte si generano del cibo, che è materia prima di tutti quattro gli umori, collera calda, secca et sottile, della qualità del fuoco, sangue caldo et umido, suavemente temperato, della qualità dell’aere, il flegma fredda et umido, della qualità dell’acqua, et l’umore malenconico freddo et secco, della qualità della terra (1558: f. 56r).

La influencia del texto de Hebreo en este pasaje de *Fuenteovejuna* es también bastante literal porque Lope convierte “in questa parte si generano del cibo” en “y de los mismos reciben/ nuestros cuerpos alimentos” para acabar enumerando los cuatro humores que lo componen. En la réplica de Barrildo, identificando con la armonía y el puro amor la concordia de los elementos y humores tan contrarios entre sí, puede seguir reconociéndose la huella de los diálogos del portugués:

La complexion delli elementi è loro amicitia et come posson stare gli contrarii uniti insieme senza litigio ne contraddittione

non ti par vero amore e amicitia? Alcuni chiamano questa amicitia armonía, musica et concordantia, et tu sai che l'amicitia fa la concordantia, si come l'inimicitia causa discordia (1558: f. 48r-v).

En todas sus intervenciones Mengo no ha dejado de moverse en el ámbito de lo que Hebreo considera “amor natural”, el primer grado de amistad de los elementos, el correspondiente al alma vegetativa, y si lo hace es pensando no sólo en sí mismo sino también en el comendador, quien ha seducido ya alguna de las labradoras de la villa. En ese contexto, debe entenderse la pregunta que formula Pascuala, conocedora de las intenciones amorosas del comendador para con Laurencia, para desmentir a Mengo: “¿es materia el rigor / con que un hombre a una mujer / o un animal quiere y ama / su semejante?” (Vega Carpio 1637, ed. 2015: I, vv. 404-07). La palabra “materia” está usada aquí con el sentido de amor que siente la “materia prima” hacia las diferentes formas que puede llegar a asumir, y por tanto el verso podría parafrasearse: “¿es propio del amor de la materia prima el exceso con que un hombre ama a una mujer...?”<sup>10</sup>. Pascuala ha intercambiado los términos de la teoría hilemorfista al colocar al varón en el papel de la materia que ama la forma para cobrar existencia, y si lo hace es pensando en el comendador que ama en exceso todas las labradoras que persigue porque tras seducirlas las abandona para buscar otras, como hace la materia prima con las formas que ya ha adoptado:

Et non satiando il suo amore, l'appetito e'l desiderio la presentia attuale dell'una delle forme s'innamora dell'altra che gli manca, et lassando quella piglia questa, di maniera che non possendo sostenere insieme tutte le forme in atto, le riceve tutte successivamente l'una doppo l'altra. Ancora possiede in molte parti sue tutte le forme insieme, ma ogn'una di quelle parti volendo godere dell'amor di tutte le forme, bisogna loro successivamente di continuo trasmutarsi

dell'una nell'altra, che l'una forma non basta a sattiare il suo appetito et amor, il quale eccede molto la satisfattione, che una sola forma di queste non puo satiare questo suo insatiabile appetito. Et si come essa è cagione della continua generatione di quelle forme che li mancano, così essa medesima è cagione della continua coruttione delle forme che possiede, per la qual cosa alcuni la chiamano meretrice, per non avere único ne fermo amore ad uno, ma quando l'a ad uno, desidera lassarlo per l'altro. Pur con questo adultero amore s'adorna il mondo inferiore de tanta et così mirabile diversità di cose così bellamente formate. Sichè l'amor generativo di questa materia prima et il desiderio suo sempre del nuovo marito che gli manca et la delectatione che riceve del nuovo coito è ragione della generatione di tutte le cose generabili (1558: f. 46v)<sup>11</sup>.

Para Pascuala la respuesta a la pregunta que formula a Men-do debe ser afirmativa porque pretende desmentir la idea de su adversario de que no hay amor en ese nivel tan elemental. La labradora adopta el punto de vista de Filón al reconocer que este tipo de amor que aspira al goce físico del amado también es amor, no un amor perfecto, pero un amor que contribuye a fortificarlo. Sofía había expuesto antes sus dudas al respecto:

Dunque me concedi che'l fine del tuo desiderio consiste nel più materiale delli sentimenti, che è il tatto, et essendo l'amor cosa così spirituale, come dici, mi maraviglio che metti il fin suo in cosa tanto bassa (1558: f. 31r).

Filón se las resuelve definiendo el perfecto amor, un tipo de amor que el comendador está lejos de sentir, pero que es el que siente don Alonso. Es una definición que se inspira, para concederle un toque más aristotélico, en la que Marsilio Ficino había dado del amor recíproco en su comentario al *Banquete* de Platón<sup>12</sup>:

Non ti concede che sia questo il perfetto amore, ma t'ho detto che questo atto non dissolve l'amore perfetto, anzi il vincola più et collega con gli atti corporei amorosi, che tanto si desiderano quanto son segnali di tal reciproco amore in ciascuno de due amanti... la propria deffinitione del perfetto amore dell'uomo et della dona è la conversione dell'amante nell'amato con Desiderio che si converti l'amato nell'amante, et quando tal amore è eguale in ciascuna delle parti si difinisce conversione dell'uno amante nell'altro (1558: f. 33r).

Mengo responde a la pregunta de Pascuala sugiriendo que llame a eso "amor propio y no querer" para a su vez preguntar "¿Qué es amor?", a lo que Laurencia contesta "un deseo de hermosura" que el amante "procura... para gozarla". Mengo se muestra de acuerdo con Laurencia para confirmar su teoría de que el amante "ese gusto intenta... para él mismo" y que por tanto sólo se quiere a sí, como ha intentado ilustrar con los ejemplos que había ofrecido un poco antes del amor natural:

Mi mano al golpe que viene  
 Mi cara defenderá;  
 Mi pie, huyendo, estorbará  
 El daño que el cuerpo tiene.  
 Cerraranse mis pestañas  
 Si al ojo viene mal,  
 Porque es amor natural (I, vv. 393-399).

En esos versos acabados de citar los labradores, como ya anotaron los editores de la obra, reprodujeron diferentes pasajes del diálogo tercero de León Hebreo sobre la famosa definición de amor como deseo de hermosura y su inmediata aplicación como ejemplo de amor propio o a sí mismo (López Estrada, Vega Carpio 1973: 61 y McGrady, Vega Carpio 1993: 27-28), pero para los ejemplos del amor natural han tenido en cuenta también un pasaje del *Dialogo della infinità di amore* (Venecia,

1547) de la poetisa y cortesana Tullia de Aragona. El ejemplo de la mano que detiene el golpe dirigido a la cara León Hebreo lo aduce para justificar que la razón extraordinaria mueve al amante a conseguir la cosa amada, a diferencia de la razón ordinaria, que lo inclina a preservar su bienestar sin hacer nada que pueda perjudicarlo. El amante aspira a conseguir la cosa amada porque la considera más noble y elevada que él, como lo es también la cabeza con respecto de la mano, que por eso motivo la acaba protegiendo y salvando del golpe. Unas páginas después León Hebreo define el amor natural, al que otorga también un conocimiento por estar dirigido por la naturaleza, al igual que la flecha que busca el blanco lanzada por el arquero. Tullia d' Aragona discute con Benedetto Varchi, su interlocutor en el diálogo, la superioridad del amado sobre el amante en el amor recíproco porque los dos intercambian su pape al transformarse el uno en el otro. Varchi había abogado por esa superioridad, citando a Filón (esto es, León Hebreo), con el mismo ejemplo de la cabeza y el brazo. Tullia retoma ese ejemplo para darle el mismo uso que Mengo al ilustrar el amor hacia la propia persona:

Ma dello esempio que hauete detto del braccio che non cura di porre a pericolo se per salvare il capo mi nasce un dubio contra quello che voi diceste dianzi, che ogni cosa ama principalmente se, e fa tutto quello che fa in utile e piacere e beneficio suo (d' Aragona 1547: f. 74v).

Tullia, en el papel de Filón, defiende la participación de la virtud cognoscitiva en el amor natural, que Varchi, haciendo de Sofía, había pasado por alto, pero la poetisa atribuye a Dios y no a la naturaleza la función de directora de las operaciones en el mundo inanimado. Saca a relucir el mismo ejemplo de la flecha y el arquero, o la ballesta y el ballestero, pero introduce otra vez el del brazo y la cabeza para ilustrar la intervención de Dios no solo para salvar la cabeza sino el resto del cuerpo en un

afán de conservarse y mantenerse a sí mismo:

Tuttavia sono indirizzati et regolati nelle operationi loro da Dio, non altramente che i bolzoni vanno allá mira guidati dal ballestriero et perciò non errano mai, et perciò conseguiscono il loro fine, onde il braccio non per altra ragione si pone in mezzo tra il colpo et la testa senon per salvare il tutto, che ben sa che mancando il tutto mancherebbe anche egli di necessità [...] et cosí viene ad esser uerissimo ce tutte le cose fanno tutto quello che elle fanno per conservatione et mantenimento di se medesime (f. 75r-v).

Después de aducir el ejemplo de la mano y la cara, equivalente al del brazo y la cabeza de León Hebreo y Tullia d'Aragona, Mengo aduce el del pie que echa a correr para estorbar el daño que el cuerpo pueda sufrir. Este segundo ejemplo se explica por la interpretación que hace la cortesana romana del otro y primero de nuestro labrador. El brazo no solo intenta salvar la cabeza sino todo el cuerpo en un intento de protegerse a sí mismo y al resto del que forma parte para subsistir. Los tres ejemplos (mano, pie y pestañas) Mengo los introduce tras reconocer "que cada cual tiene amor [...] / que le conserva en su estado", de la misma manera que Tullia ha usado el ejemplo del brazo como prueba de "che tutte le cose fanno tutto quello... per conservatione et mantenimento di se medesime". Parece incuestionable que Mengo ha utilizado también esos pasajes del diálogo de Tullia d'Aragona para defender su postura sobre el amor natural.

Barrildo vuelve a intervenir para citar directamente a Platón, pero ya no a través de los *Dialoghi d'amori*, y recordar que el filósofo griego "amaba el alma sola y la virtud de lo amado". Es posible que para este tipo de amor virtuoso Lope haya tenido también en cuenta otro pasaje del diálogo de Tullia d'Aragona en que habla del amor que una gran señora (en realidad ella

misma) reconoce haber profesado por Bernardo Tasso en el *Dialogo d'amore* de Sperone Speroni (diálogo en la que interviene como interlocutora junto al propio Tasso y a Niccolo Gratia): "M. Sperone... mi rispose havere amato e amar il Tasso per le sue virtù"<sup>13</sup>. Son Barrildo y Pascuala los encargados de cerrar el debate en *Fuenteovejuna* con sendas preguntas: "¿Quién gana?" inquiera el labrador y "¿Cómo daremos sentencia?" lamenta la labradora. Frondoso responde a la segunda pregunta, e indirectamente también a la primera, con otro interrogante, sin duda retórico: "¿Qué mayor que este desdén?". Es evidente que a la cuestión inicial de si existe o no amor Frondoso contesta en sentido negativo porque en su caso, al no ser correspondido por Laurencia, no puede haber amor: no hay mayor sentencia a esa cuestión que el desdén de Laurencia. Este planteamiento entronca directamente con el comienzo de *El caballero de Olmedo*: "Amor, no te llame amor/ el que no te corresponde".

### *El apólogo de Temistio*

Volviendo otra vez a la comedia que nos ocupa Lope tuvo también en cuenta para reivindicar el amor recíproco el apólogo sobre Eros y Anteros que Temistio narró en uno de sus discursos. Es un apólogo que nuestro dramaturgo había reproducido o recreado explícitamente en diferentes obras desde *La Arcadia* (1599) hasta uno de los sonetos incluidos en las *Rimas humanas y divinas* (1634) del licenciado Tomé Burguillos. Vale la pena, pues, recordar el contenido del apólogo para a continuación seguirlo en diferentes obras del siglo XVI, especialmente las anteriores a *El caballero de Olmedo*<sup>14</sup>. El discurso en que Temistio introduce el apólogo en cuestión es el VII y lleva el título *Hortatoria ad philosophiam ad Nicomedienses*, una exhortación a los jóvenes de Nicomedia al estudio de la filosofía. Temistio deja claro que el estudio de la filosofía no les va a reportar ni oro ni gloria, "non aurum neque gloriam", sino afecto de verdadera



humanidad, mutuo amor y benevolencia, “sed verae humanitatis affectum, //mutuumque erga se amorem et boenevolentiam”. Está dispuesto a revelarles narraciones antiguas que ilustren esas enseñanzas, y es así cómo empieza el relato sobre Eros y su hermano Anteros. En su narración Venus, la madre de Eros, está sorprendida al comprobar que el cuerpo de su hijo no había crecido nada desde su nacimiento, y por eso, angustiada, decide visitar a Temis, la diosa del buen consejo que construyó el oráculo de Delfos, para hallar solución a su desgracia. Temis le aconseja dar a luz a otro hijo, Anteros (en griego, ‘amor recíproco’), para que Eros junto a su hermano pueda crecer (el amor puede nacer, pero no crecer solo):

Tuus ille, Venus, amor germanus ac sincerus utcumque nasci solus potest, crescere solus non potest, sed Anterote tibi opus est, si Erotem cupis cresceret. Natura autem haec amborum fratrum erit, mutuo alter alteri incrementi causa erit, cum enim sese invicem aspexerint, aequaliter adolescens, sin alteruter deerit, ambo minuerentur (Euphradae 1544: f. 438r).

Siguiendo el consejo de Temis, Venus engendró y dio a luz a un nuevo hijo, Anteros, y desde ese mismo momento, Eros empezó a crecer y se hizo mayor, pero si uno de los dos hermanos faltaba, los dos no sólo dejaban de crecer, sino que también disminuían. La moraleja, para Temistio, parece clara: quienes pretendan que las ciencias crezcan y que el mismo amor llegue a hacerse más grande, necesariamente deberán devolverles ese amor a ellas y también a él. El amor y la filosofía necesitan de reciprocidad para crecer.

Esta *oratio* fue incluida ya en la primera edición de las obras de Temistio que Aldo Manucio sacó en el año 1534 en su imprenta veneciana. El apólogo fue citado e imitado por diversos autores del Renacimiento, que en algunos casos debieron usar

fuentes manuscritas porque lo hicieron antes de esa fecha. El humanista ferrarés Celio Calcagnini compuso un breve ensayo sobre el tema que con el título *Anteros seu de mutuo amore* apareció póstumamente entre algunas de sus obras (Basilea, 1544). Calcagnini empieza dando muchos ejemplos de amor mutuo entre las diferentes partes de la creación, ya sean animales, vegetales y minerales, para acabar utilizando el concepto griego de *simpatía*, la armonía y conexión entre aquellas cosas que la naturaleza ha creado, “concentum et coniugationem eorum quae natura procreavit” (Calcagnini 1544: f. 438r). Reivindica el verdadero sentido de la palabra *Anteros*, que gramáticos como Servio no habían entendido correctamente al traducir el prefijo *anti* como “contrarietatem” y no como “aequalitatem paritatemque”: “Eum {Servius} enim numen Cupidini contrarium existimat” (1544: f. 418r)<sup>15</sup>. Reproduce el apólogo en griego, pero no a través de la edición aldina, porque entre otras cosas no da como autor del texto a Temistio sino a Porfirio<sup>16</sup>. Acaba ofreciendo una traducción literal al latín y una recreación en dieciocho dísticos elegiacos también en latín. En la traducción literal al latín no difiere de la que hará el jesuita francés Denis Pétau a principios del siglo XVII y que hemos reproducido arriba. La respuesta de Temis a Venus es muy similar, aunque con alguna diferencia:

Nam tuus iste verus amor, o Venus, nasci forsitan solus potest; crescere solus non potest. Quod si cupis ut adolescat, Anterotis opera opus est, qui reciproco amore, benevolentia vices rependat. Erit autem iis fratribus hoc ingenii, ut vicissim alter alteri mutuetur et largiatur incrementum; et si se mutuo intueantur, aequali propagine germinabunt. Sin vero alter deficiat, ambos pessum ire oportebit (1544: f. 440r).

Antes de Calcagnini el primero en mencionar y recordar por extenso el apólogo de Temistio fue Mario Equicola en su *Libro*

*di natura d'amore*, publicado en el año 1525, pero cuya versión latina es de 1495 o 1496. Al final del libro IV, en el capítulo dedicado a Cupido, traduce al italiano (es en esta lengua en la que se ha conservado el texto) el apólogo de Temistio, seguramente a partir de algún manuscrito hoy perdido. En ningún momento menciona a otro autor que no sea el propio Temistio. El consejo de Temis a Venus está expresado en estos términos:

O Venere, questo tuo vero amore forsi po nascere solo, crescere non po solo; per ho, si desidero che cresca, te è necessaria la opera di Antherote, il qual, con reciproco amore, responda alla benevolentia. Serà così la natura deli Fratelli, che l'uno ad l'altro auctore di farsi crescere, resguardandosi mutuamente, germinando di equale propagine. Se l'uno manchara, serrà necessario mancino ambi doi (Equicola 1536: f. 66r-v).

Solo unos años después, el médico y filósofo Agostino Nifo dio a conocer su doble tratado sobre la belleza y el amor, *De pulchro et amore libri* (1529), en los que resume el apólogo de Temistio, utilizando el texto de su compatriota Equicola. Lo más llamativo de la versión de Nifo es la utilización de la palabra "perfectus" para definir este tipo de amor mutuo o recíproco: "quoniam si Cupido mutuus ac reciprocus non fuerit, cito evanescit. Sunt igitur Eros et Anteros, amatio et redamatio cupidinea; ex is perfectus amor constat, qui semper crescit in dies" (1549: f. 113). Nifo pudo haberse inspirado en los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, aunque el médico judío no menciona en ningún momento el apólogo de Temistio.

Los mitógrafos Lilio Gregorio Giraldo y Vincenzo Cartari introducen en sus respectivas obras una referencia al apólogo en cuestión a través de Calcagnini porque entre otras cosas los dos se lo atribuyen a Porfirio. Gregorio Giraldo lo hace en *De deis Gentium varia et multiplex historia* (Basilea, 1548) y Cartari

en *Le imagini degli dei degli antichi* (Venecia, 1556). Los dos mitógrafos resumen bastante por libre el texto original, y Cartari tiende más a la recreación o interpretación, como por ejemplo cuando pone en boca de Temis que Venus “bisognava fargli un fratello, accioché lo amore fosse tra loro scambievole” (Cartari 1592: 406) mientras que Giraldo, en ese mismo punto del apólogo, hace decir, también en estilo indirecto, pero con alguna coincidencia con Calcagnini, a Temis que “Cupidini Anterota necessarium esse rependat vices, ut mutuum vicissim dent opera” (Giraldo 1548: f. 396).

El emblematista boloñés Achille Bocchi recuerda y glosa el apólogo de Temistio en veinte versos senarios en su libro *Symbolicarum questionum* (Bologna, 1555)<sup>17</sup>. El emblema o símbolo en cuestión, el LXXX del libro III, lo introduce con una pregunta retórica en que otorga al amor mutuo la condición de amor verdadero: “Hic Anteros quid est nisi verum esse amorem mutuum?” (Bocchii 1574: f. CLXXIr). En la conclusión, antes de dirigirse a su amigo Guido, recrea la respuesta de Temis a Venus en forma casi de moraleja: “In corde amantis nascitur quidem ipse amor. / non crescet is tamen, ni ametur invicem” (f. CLXXr). En el grabado que acompaña el texto reproduce a Venus en dos escenas prácticamente idénticas: en la parte superior aparece rodeada por las tres gracias y en la parte inferior también se halla junto a ellas, pero confiándoles a Anteros para que lo eduquen y formen.

En España el único autor que antes de Lope reproduce entero el apólogo de Temistio es Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso de la Vega* (Sevilla, 1580)<sup>18</sup>. Lo hace a propósito de uno de los versos de la elegía I en que el toledano se dirige a los faunos y sátiros pidiendo consuelo al duque de Alba mientras los describe persiguiendo a las ninfas de las que obtendrán “el amoroso juego” a cambio de sentirse “ligadas” por un “recíproco lazo”. Para su extensa nota el sevillano parece seguir a Calcagnini porque atribuye el apólogo a Porfirio, sin

especialmente de Mario Equicola, aunque no menciona para nada a Temistio, amplía por su cuenta el apólogo entero, como puede comprobarse fácilmente en la respuesta que Temis da a Venus para lograr que Eros crezca de una vez:

Porque este tu verdadero amor, ¡Oh Venus!, puede por ventura nacer solo, pero no puede crecer solo, y si tú quieres que él crezca en la proporción justa del cuerpo, tienes necesidad de otro hijo llamado Anteros, que con recíproco y trocado amor satisfaga y compense las fuerzas de la benevolencia. Y será esta naturaleza a los dos hermanos que el uno al otro se presten y den con igual cambio el crecimiento y grandeza; y mirándose trocadamente, serán autores de su aumento, cobrando cuerpo con igual grandeza y estatura (Herrera 2001: 595-96).

Después de reproducir el apólogo Herrera ofrece una doble traducción en tercetos encadenados de los versos senarios de Achille Bocchi (él lo llama Aquiles Buca): una suya y otra de Cristóbal Mosquera de Figueroa. En su versión Herrera no siempre traduce directamente del original, sino que interpola algún pasaje de Calcagnini, mientras Mosquera de Figueroa es bastante más fiel a los versos latinos y no se vale de ningún otro texto. La deuda con Calcagnini es muy clara cuando en la respuesta de Temis da el nombre de “Contramor” para Anteros, intentando traducir el término “Anticupidinis”, como había hecho en la paráfrasis del apólogo en prosa: “a quien puso por nombre Anteros, como si dixéramos Contramor”, traducción literal de “cui nomen Anterotis imponuit, ceu tu Anticupidinis dixeris (Calcagnini 1544: 269r-76r).

### *El apólogo de Temistio en Lope*

Lope de Vega utiliza y recrea, como ya anticipamos antes, en diferentes obras el apólogo de Eros y Anteros. La primera

obra en que lo hace es en su novela pastoril, *La Arcadia* (Madrid, 1598), para ponerlo en boca de uno de sus pastores, Gaseno, quien junto a Danteo representa la égloga de Montano y Lucindo. Gaseno, en el papel de Lucindo, cuenta a Danteo, en el de Montano, su historia de amor con Albania, de la que recuerda especialmente la ocasión en que la zagala dejó de serle desdeñosa para corresponder a su amor. Es este punto de su historia cuando Lucindo introduce el apólogo en cuestión también en tercetos encadenados:

Ya sabes que al oráculo confuso  
 Venus, por ver que no crecía Cupido,  
 A preguntar la causa se dispuso;  
 Y que le fue de Temis respondido  
 Que hasta que al niño diese hermano en vano  
 Pensaba ver el tierno amor crecido.  
 Venus no sé si a Marte o a Vulcano  
 Llamó para este efeto; en fin, se cuenta  
 Que dió a Cupido otro Cupido hermano.  
 Anteros se llamó, que representa  
 Un recíproco amor de voluntades,  
 Que amor pagado con amor se aumenta.  
 De esta suerte pagadas mis verdades,  
 Creció mi amor, haciendo sin recato  
 El uno al otro justas amistades.  
 Ni fue más desdeñosa ni yo ingrato,  
 Antes el trato dió al amor aumento,  
 Que hace al niño gigante el trato  
 (Vega Carpio 1975: 285-86)<sup>19</sup>.

Es difícil saber qué texto sigue Lope para ofrecer este breve resumen del apólogo, pero lo que es seguro es que influyó en al menos una de las dos partes del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca, 1620 y 1623) de fray Baltasar de Vitoria. En la primera parte de su *Teatro*, en el libro III dedicado al dios Plutón,

Vitoria reproduce estos versos de *La Arcadia* de Lope para ilustrar las respuestas equívocas de Temis; y en la segunda, en el libro consagrado a Venus, había citado los versos de Achille Bocchi con la traducción de Cristóbal Mosquera de Figueroa, seguramente a través de Fernando de Herrera porque también alterna la atribución del apólogo de Temistio entre Porfirio y Alejandro Afrodisio.

En la primera edición de sus *Rimas* (Madrid, 1602) Lope vuelve a mencionar a Anteros, pero en esta ocasión simplemente como sinónimo de amor mutuo y correspondido. Es en el soneto, el LXII, en el que se dirige a una dama llamada Lidia para dejarle claro que en el amor no hay más fiable astrología o magia que la juventud y la hermosura propias, y que únicamente se consigue “recíproco amor cuando hay Anteros” (Vega Carpio 1993: 345). En los versos inmediatamente anteriores al acabado de citar, hace alusión a “las yerbas y caracteres ligeros / a Venus vanamente dedicados”, dando a entender que para conseguir esa reciprocidad en el amor no conviene invocar a la diosa en cuestión sino a su hijo Anteros, la única divinidad que garantiza la correspondencia.

En la tragicomedia *La fábula de Perseo o La bella Andrómena*, publicada en la parte decimosexta de sus *Comedias* (Madrid, 1621), pero seguramente compuesta una década antes, Lope pone en boca de Laura, la criada de Andrómena, el relato de nuestro apólogo para recriminar a su señora el desamor mostrado por Fineo:

Una vez contar oí,  
Andrómene, que parió  
Venus, y que crió  
Cupido hasta cierta edad,  
Y, aunque con rara beldad,  
Nunca desta edad pasó.  
Viendo, pues, que no crecía

Venus consultó una diosa  
Que en dudas de cualquier cosa  
Cierta oráculo tenía.  
Dijole que no sería  
Mayor hasta que pariese  
Otro niño que tuviese  
La misma edad que Cupido,  
Que ésta la causa había sido  
De que el Amor no creciese.  
Finalmente, Venus bella  
A otro niño que parió  
Correspondencia llamó,  
Y creció el amor con ella.  
Si se puede amar sin ella,  
Yo no lo sé de rigor;  
Habrá amor, mas no mayor  
Que un agradarse en presencia,  
Porque sin correspondencia  
No llega a ser hombre amor  
(Vega Carpio 1985: III, vv. 1985-2010, 130-31).

En el epilio *La Rosa Blanca*, incluido en *La Circe* (Madrid, 1624), Lope volvió a recrear el apólogo de Temistio. El epilio en cuestión está dedicado a la hija única del Conde de Olivares, María de Guzmán, y narra en su parte final el enamoramiento que experimentó el mismísimo Júpiter de la ninfa Amarilis, Marta de Nevares, a quien la celosa Juno convirtió en rosa blanca para alejarla de su marido. En la primera parte del poema Lope recuerda muchas fábulas mitológicas, casi todas relativas a Venus, entre las que también incluye la de sus dos hijos, Eros y Anteros:

Viendo Venus que el niño no crecía,  
Y que otros siete y otros diez estaba  
En los siete primeros que tenía,  
Triste de no verle crecer, lloraba;



Dijole que la causa procedía,  
 Temis, a quien la diosa consultaba,  
 De no tener hermano, porque ha dado  
 En no crecer amor si no es amado [...]

Nació de entrambos el muchacho Anteros,  
 Y en llegando a los años de Cupido,  
 Los dos crecieron juntos, verdaderos  
 Efetos de un amor correspondido;  
 Bien se pude engendrar de los luceros,  
 Mas no sin otro amor haber crecido:  
 Que hay de amar sin amor gran diferencia,  
 Hasta que llega a ser correspondencia  
 (Vega Carpio 1983: 1066-1067)<sup>20</sup>.

En las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé Burguillos* (Madrid, 1634), una parodia de los cancioneros petrarquistas a lo divino, Lope dedica otro soneto a Anteros para esta vez recordar el apólogo de Temistio que lo hizo famoso. El soneto está dedicado a una ya anciana Elena Osorio, la Filis de sus primeros versos, y lleva el epígrafe “Prueba que amor quiere que le correspondan con el ejemplo de la misma dama”.

A Temis consultó Venus hermosa,  
 Viendo que el niño Amor no se aumentaba,  
 Y que con otro que esperando estaba  
 Se aumentaría, respondió la diosa;  
 Parió Venus a Anteros, y enfadosa,  
 También por lo bizarro greguizaba,  
 Pues que correspondencia se llamaba,  
 Y crecieron los dos, edad dichosa.  
 Tus dientes fueron ya perlas de Oriente,  
 Filis, pero la edad (¡cruel sentencia!)  
 Los de la encía superior desmiente;  
 No hay verdadero amor si hay diferencia,  
 Porque aun para comer de diente a diente

Es fuerza que ha de haber correspondencia  
(Vega Carpio 2008: 200).

En los cuartetos nuestro poeta resume el apólogo para en los terceros aplicar la moraleja burlesca a la dentadura de su dama, metáfora no sólo de su vejez sino también del desamor con que lo llegó a castigar. La “edad dichosa” de Eros y Anteros es la de su niñez y juventud, la del amor recíproco, que contrasta con la vejez de Filis, la edad del amor ya no recíproco, ilustrada con las melladuras de la dama que dejó de amarlo. Venus “greguizaba” porque para su nuevo hijo elige un nombre griego, Anteros, que en castellano equivale a ‘correspondencia’. Precisamente en la *Gatomaquia*, incluida al final de las *Rimas humanas y divinas*, Lope narra en clave gatuna su historia de desamor con Elena Osorio, la gata Zapaquilda del poema, que lo abandona por otro gato más rico, el gato Micifuf, llegado de las Indias con grandes riquezas. El propio poeta, el gato Marramaquiz, busca consuelo y consejo en el sabio Garfiñanto, quien tras ser consultado le dice que, con la intención de distraer el pensamiento, ponga los ojos en otra gata porque “amar era cruel desabrimiento... / en no reciprocándose las almas, / que amor se corresponde con Anteros, / y más si lo negocian dineros” (Vega Carpio 1983: II, 270-27, 1459). Es significativo el calificativo de “verdadero” para el amor recíproco en el soneto a Filis, el mismo que emplean Temistio y sus imitadores. En otro soneto de las *Rimas humanas y divinas*, cuya seriedad subraya en parte del epígrafe (“Escribe en seso”), Lope emplea la misma expresión “amor verdadero” para referirse seguramente al amor recíproco que había mantenido con su última amante, Marta de Nevares, fallecida dos años antes<sup>21</sup>.

Como hemos podido comprobar, Lope conocía a la perfección el apólogo de Eros y Anteros, que también parece recordar en las décimas iniciales de *El caballero de Olmedo*. Los dos primeros versos de la tragicomedia se entienden bastante

mejor a la luz de la existencia de los dos hermanos: eros no es propiamente eros si no es acompañado por Anteros o, para expresarlo como don Alonso, eros no puede llamarse eros sin Anteros, el amor mutuo o correspondido. Es muy similar a la formulación que emplean los comentaristas de los emblemas de Alciato: “quod nullius frugis aut commodi possit esse amor nisi mutuus sit” (véase n. 17). Los dos protagonistas se miran mutuamente en la feria de Medina, y don Alonso deduce, a partir de esa mirada mutua, con poca diferencia entre una y la otra, que puede ser correspondido por doña Inés; eros y Anteros se desarrollan al mirarse mutuamente con igual o la misma propagación, “et si se mutuo intueantur, aequali propagine germinabunt”, “me dieron [sus ojos al mirarme] tal confianza, / que, con poca diferencia, / pensando correspondencia, / amor engendra esperanza”. De haber producido el intercambio de miradas igual efecto en el uno y en el otro, amor o eros tendrá una vida completa, podrá desarrollarse, al haber nacido junto a Anteros: “amor vivirá perfeto, pues fue engendrado de dos”. Pero si resulta que eros ha nacido solo de uno, sin Anteros, no podrá crecer solo y, por tanto, se quedará incompleto: “amor, o Venus, nasci forsitan solus potest; crescere solus non potest”, “si de mí solo naciste, / ... imperfeto quedaste”. Es del todo posible, pues, interpretar las décimas prólogo de *El caballero de Olmedo* como una aplicación práctica o ejemplo del apólogo de Temistio. Por si pudiera quedar alguna duda al respecto no deja de ser también significativa la coincidencia de las palabras en rima entre el soneto sobre Anteros dedicado a Filis y la segunda de las décimas de nuestro caballero: las palabras “diferencia” y “correspondencia” son claves para definir el amor verdadero o perfecto en cada uno de esos textos.

## Conclusión

En las décimas que abren *El caballero de Olmedo*, compuesto en el período en que amaba y era amado por Marta de Nevares, Lope expone toda una teoría del amor mutuo o perfecto recreando diversos pasajes de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, que ya había usado unos años antes en otra de sus comedias fundamentales, *Fuenteovejuna*, también con el mismo propósito de llamar a amor solo al amor correspondido. En esas décimas de su caballero ha recordado, además, un apólogo que había utilizado antes y seguirá utilizando después: el apólogo de Eros y Anteros que Temistio había introducido en una de sus *orationes*, especialmente difundida a partir de su primera edición en 1544 junto a las obras de Alejandro de Afrodisia. Es el apólogo del amor o Eros que nace solo pero que no puede crecer solo porque necesita de Anteros, el amor recíproco, para poder desarrollarse en un ser completo y perfecto. Lope lo empleó al final de su vida en clave autobiográfica para llamar amor verdadero al amor que vivió con Marta de Nevares y no con Elena Osorio: la primera lo amó hasta la muerte mientras que la segunda acabó desdeñándolo por un hombre con más dinero. En *El caballero de Olmedo*, hizo también una aplicación similar porque lo compuso en la época de ese último amor, la muchacha de ojos verdes en los que ya en esa época sólo podía oír el mar porque ella se había quedado ciega.

## NOTAS

<sup>1</sup> A esas menciones de Marsilio Ficino habría que añadir la que hace varias veces Lope de Vega en la última epístola de *La Circe*, la dirigida a Francisco López de Aguilar (Vega Carpio 1983: 1313-16).

<sup>2</sup> Para ilustrar la “nutrida tradición medieval y renacentista” sobre el amor como *vinculum mundi* que recordaba Francisco Rico (Vega Carpio 1981:

104), a propósito de las décimas en cuestión de *El caballero de Olmedo*, Serés (1996: 323-24) aportaba precisamente un pasaje de los *Dialoghi d'amore* como posible referente de Lope de Vega: "Tu, o Amore, sei causa et principio de vita, reparatione della natura, sostegno dell'umana specie et di quella conservatore...".

<sup>3</sup> Véanse Juan Montero (Montemayor 1559, ed. 1996: 207-12), Montero, Escobar y Gherardi (Cervantes 1585, ed. 2014: 251-58), y Guillermo Serés (2018: 158-59).

<sup>4</sup> Todas las citas de la obra corresponden a la edición de Francisco Rico (Vega Carpio 1981).

<sup>5</sup> En el *Jardín de nobles doncellas*, Fray Martín de Córdoba ya identificaba el "animal perfecto" en términos semejantes a Lope de Vega: "El hombre es animal perfecto donde requiere, para su generación, ayuntamiento de varón y hembra por matrimonio"; fray Juan de Pineda, en sus *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, parecía recurrir al sentido hipocrático de feto completamente formado: "ser necesarias dos sustancias seminales para la generación de cualquier animal perfecto" y, sobre todo, "El cuarto tiempo es cuando ya brazos y piernas están forjados con los demás miembros, y la criatura se menea y merece de animal perfecto, como le llama el divino Hipócrates".

<sup>6</sup> El motivo de la misma flecha utilizada por Cupido para provocar el amor recíproco lo hizo famoso Museo en su epilio sobre Leandro y Hero, que Lope de Vega debió conocer, si no directamente, a través de Juan Boscán, cuya versión parece tener en cuenta en la narración que hace don Alonso de su enamoramiento al visitar Medina con motivo de su feria de mayo. La reacción de don Alonso ante la salida de doña Inés, quedándose sólo él mudo ante semejante belleza, mientras los otros muchachos no pueden evitar dirigirle la palabra para ofrecerle alguna cosa de valor material, recuerda la de Leandro al ver en parecidas circunstancias a Hero (en su caso con motivo de las fiestas de Venus en Sesto), que contrasta con la de los otros asistentes, también muy locuaces con la muchacha para hacerle todo tipo de proposiciones (véase Morros 2015: 185-86). Si para el romance posterior Lope empleó el poema de Boscán, no cabe descartar que también lo tuviera en cuenta para estas décimas: "y en ambos [amantes] dio con una sola flecha, / dando en el corazón de un mozo / y en otro corazón de una doncella" (31-33; Boscán 1999: 246); Leandro también concibe esperanzas de correspondencia por la forma de mirar de Hero: "El esperanza allí vino a su tiempo [...] / si los ojos de entrambos se topaban, / allí era salir a recibirse, / allí era el mezclarse de las almas" (v. 240 y vv. 253-55; Boscán 1999: 252-53).

<sup>7</sup> Esta formulación del hilemorfismo es claramente de Aristóteles, pero León Hebreo, más aristotélico que platónico, la atribuye a Platón, quizá pensando en algún pasaje del *Timeo* en que su autor identifica la materia con la

madre, la forma con el padre y la naturaleza mediadora con el hijo (49 A), como sugiere Soria Olmedo (1986: 82) quien aduce también un pasaje de la *Guía de perplejos* de Maimónides (1, 17). Para Platón la materia no deja de ser un receptáculo vacío (y en otras ocasiones “un no ser existente”) que puede acoger cualquier forma.

<sup>8</sup> Es posible que, como en su momento propuso Hartzzenbusch y confirmó Rico, Lope escribiera “honesto” en lugar de “en esto” (I, 178) al pensar en el amor matrimonial tal como lo había concebido León Hebreo en la primera parte de sus diálogos. La inclinación de don Alonso hacia “tan honesto amor” es por su voluntad de casarse con doña Inés, y es ese tipo de amor el que garantiza en los cónyuges ese amor recíproco que ha ensalzado, como hemos visto, en las décimas iniciales: “manifesta cosa è che l’amor de maritati è dilettable, ma debbe essere congiunto con l’honesto, e per questa causa dipoi che s’è havuta la dillatatione, resta il reciproco amore sempre conservato, e cresce continuamente per la natura de le cose honeste”. En unas páginas anteriores, al definir las tres clases de amor, siguiendo las tres de amistad de Aristóteles, caracteriza el amor honesto como el amor que, a diferencia de los otros dos, el deleitable y el útil, se tiene “così quando si desidera e non s’ha come quando si ha e non si desidera” (14). Unas páginas después, acaba identificando el amor honesto con la amistad perfecta de Aristóteles, precisamente la que considera al amigo un “alter ego”, con una doble vida, la propia y la del amigo: “la vera amicitia humana è quella causa dell’honesto e vincolo della virtù, perchè tal vincolo è indissolubile e genera amicitia ferma e interamente perfetta... Il Filosofo diffinisce tali amicitie diciendo che l’ vero amico è un altro se medesimo, e ciascuno di loro abbraccia in se due vite insieme, la propria sua e quella dell’amico” (18r).

<sup>9</sup> En su comedia *El amor enamorado*, incluida en *La vega del Parnaso* (Madrid, 1637), Lope de Vega recuerda estas mismas ideas en forma de preguntas retóricas: “¿Sabes que aquella armonía / que el cielo y tierra gobierna/ es Amor? ¿Sabes que están pendientes de su cadena / los elementos que pone/ en paz de su eterna guerra? / ¿Sabes que es concordia Amor, / y que el cielo se sustenta en paz, moviendo sus orbes / concertada inteligencia?” (Vega Carpio 1637, ed. 2015: I, vv. 572-581). Esas mismas ideas las había tratado previamente en su epilio *La rosa blanca*: “¿Con cuál amor se amaron sol y luna? / ¿Qué paz de amor unió los elementos? / ¿Cómo imprimió generación alguna/ sin lazo de amistad sus fundamentos? / No pudo sin amor fuerza ninguna/ dar vida natural, que sus aumentos/ se deben a esta paz, a esta concordia,/ aunque en los elementos hay discordia?” (vv. 209-216).

<sup>10</sup> No tiene sentido, por tanto, la enmienda que había propuesto Hartzzenbusch al no entender la pregunta de Pascuala: “¿es mentira...?”. Alberto Blecaua (Vega Carpio 2004: 229) consideraba absurda la enmienda por estar

utilizando Lope los conceptos aristotélicos de *materia* y *forma*, “que, como cualquier estudiante de la época, habría aprendido en los *Physicorum Libri*”. Esos mismos conceptos, aplicados explícitamente al amor, los toma, como estamos comprobando, de los diálogos de amor de León Hebreo. Véase también López Estrada (Vega Carpio 1973: 61, n. 404).

<sup>11</sup> La idea de la materia prima que como una meretriz siempre está deseando formas nuevas cuando ya se ha cansado de las antiguas está recordada por Mateo Alemán en la primera parte de su *Guzmán de Alfarache*: “como la materia prima, que nunca cesa de apetecer nuevas formas” (2012: I, i, 2, 50).

<sup>12</sup> En *El caballero de Olmedo*, Lope también tiene presente las ideas de Ficino sobre el amor recíproco, mezcladas con el adagio de Erasmo “Anima non est ubi animat, sed ubi amat”, con el que juega constantemente en relación directa con el desenlace trágico de la obra. En una de las quintillas (en copla real) que compone don Alonso y recita su criado Tello parece recordar algunas ideas básicas del comentario de Ficino sobre el amor recíproco: “dile a mi hermosa homicida/ que por qué se mata en mí,/ pues que sabe que es mi vida./ Dile: ‘Cruel, no le des muerte, si vengada estás/ y te ha de pesar después’” (II, 1145-1150). Ficino había tratado al amado de homicida pues es responsable de la separación del alma del amante, pero en el amor recíproco el homicida el amante también sufre la misma muerte que el amado, y de este modo se cumple la justísima venganza de muerte a cambio de muerte: “Manifestamente nell’amore reciproco giustissima vendetta si vede. L’omicidiale si de’ punire di morte; e chi negherà colui che è amato essere micidiale, con ciò sia cosa che l’anima dallo amante seperi? E chi negherà lui símilmente morire, quando lui símilmente l’amante? Questa è restitutione molto debita, quando costui a colui, e colui a costui rende l’anima che già tolse” (1987: II, viii, 42). Si doña Inés se mata en don Alonso al dejar de vivir donde anima para hacerlo donde ama, no necesita ser vengada, pues previamente don Alonso ya ha muerto en ella: no hace falta que el amado mate al amante porque el amante ya se ha matado en él. Esta formulación de Ficino recuerda unos versos de un soneto del Conde de Salinas, quien los pone en boca de Hero en el momento de arrojarle sobre el cuerpo del ya difunto Leandro: “Quitástele a Leandro en mí la vida,/ que a no haber muerto yo no fuera muerto,/ pues tan sin alma como está vivía” (1998: 44, 12-14, 179). Hero se ha matado en Leandro, al igual que doña Inés en don Alonso, y esa muerte, en justa venganza ha provocado la de Leandro en Hero (por eso vivía tan sin alma *como* cuando ya es cadáver): de no haber muerto Hero en Leandro, y viceversa, es decir, de no haber amor recíproco entre ellos, Leandro no habría tenido que cruzar el mar para ver a Hero. Un excelente análisis del terceto del conde ofrece Guillermo Serés (2004: 470).

<sup>13</sup> En el diálogo de Sperone Speroni, es el propio Bernardo Tasso quien se refiere en tales términos al amor de las mujeres pensando precisamente en el de Tullia d'Aragona: "Ama adunque la donna, gioa e diletto dell'universo, non per diletto che le succeda, ma... la virtù sua e la sua cortesia" (36).

<sup>14</sup> El mejor trabajo de conjunto sigue siendo el de Merrill (1944: 265-284), quien empieza mencionando el poema de Antoine Héroet, *La Parfaicte Amye* (Lyon, 1542), compuesto como réplica al de Bertrand de la Borderie, *L'Amie de Court* (París, 1541). Basándose en el tratado de Marsilio Ficino, Héroet defendió una concepción neoplatónica del amor y recreó más libremente el apólogo de Temistio: "'Dame Venus', respondit la Prophete... / Dieu, sachant bien que tu n'as congnoissanca / de ton enfant ny de sa longue enfance, / m'a commandé de dire à toy sa mare / qu'il seroit grand, si se voyoit ung frere'" (265).

<sup>15</sup> Para este pasaje y para los diferentes Anteros, Calcagnini utiliza la obra de Mario Equicola, de la que hablamos a continuación: "La opinione di quelli che credeno Anthieros volere denotare 'opposito et non corrispondente amore' noi la reputamo totalmente falsa, et lo significato suo essere 'mutuo, equale et reciproco amore' dicemo, ché, benché *anti* 'contra' denote, denota anchora 'equale'".

<sup>16</sup> En el libro *De imitatione*, incluida en el mismo volumen, Calcagnini atribuye el apólogo a Alejandro de Afrodiasias, quizá porque en la fuente que maneja, como ocurre en la edición de 1534, se imprimían sus obras junto a las de Temistio (Merrill 1944: 275). En esta ocasión se dedica a resumir el apólogo, con la novedad de considerar a Marte el padre de Anteros, para ilustrar la idea de que el escritor necesita de un rival para madurar y crecer literariamente. En la respuesta de Temis ofrece una interpretación del nombre de Anteros que puede prestarse a confusión a la luz de las aclaraciones que hace en su ensayo sobre el personaje en cuestión: "cui nomen Anterotis imponuit, ceu tu Anticupidinis dixeris" (Calcagnini 1544: ff. 269r-76r).

<sup>17</sup> En sus *Emblemas* (CIX y CX), Andrea Alciati había representado a Eros y a Anteros como el amor profano y el amor celestial, y solo sus comentaristas habían reproducido el apólogo de Temistio (Gordon 1980: 275). Los comentaristas de los emblemas suelen atribuir el apólogo a Porfirio: "Alii duplicem Amorem ideo effictum esse narrant, quod nullius frugis aut commodi possit esse amor nisi mutuus sit, qua de re Porphyrius Philosophus hunc adfert Apologum: "Cum, inquit, Cupido infans parum coalesceret, Venus Themis deam consuluit, quae Veneri respondit: 'Anterota necessarium esse qui rependat vices, ut sese mutuo iuuent'. Cui Venus assentiens, Anterota, quasi Contracupidinem dicas, genuit; quo vix dum nato, Cupido coepit adolescere et procerior evadere" (Alciati 1608: f. 495).



<sup>18</sup> Francisco Sánchez de las Brozas no debió conocer el apólogo de Temistio porque no lo cita en sus comentarios a los dos emblemas de Alciato mencionados en la nota anterior. Interpreta el nombre de Anteros en el sentido en que lo habían hecho los autores anteriores al autor de las *orationes*: “Et, si non me fallit, aliter explanari ab interprete. Cupido graece dicitur *eros*. Huic contrarius, quique amorem dissolvit, *Anteros*” (Brocensis 1766: 217).

<sup>19</sup> En la edición de 1605 se incluye una “exposición” al final del volumen sobre los personajes mitológicos mencionados en la obra, con una entrada también sobre nuestro personaje: “Anteros, hijo de Venus y Marte, Cicero *De Nat. Deor.* Es hermano de Cupido, y significa lo mismo que correspondencia de dos amores o amor recíproco, porque hasta que Venus parió a Anteros dice que Amor o Cupido no crecía, para dar a entender que con la correspondencia crecen las voluntades” (Vega Carpio 1605: f. Rr2v).

<sup>20</sup> En otros pasajes del epilio Lope menciona el nombre de Anteros. En uno de ellos para recriminarle a Vulcano la permisibilidad mostrada en Marte y de haber tenido parte “en Anteros y amor” (1068); en el otro para recordar las riñas de Cupido y su hermano por las plumas (1070). En *La Filomena* (Barcelona, 1621), vuelve a aducir el nombre de Anteros muy de pasada, bien para presentar a Filomena, que no se enamora (“Bello Cupido, sin Anteros, nace”; Vega Carpio 1983: 585), o bien para justificar el deseo de ver al interlocutor de la epístola quinta, dirigida al señor conde de Lemos, que no sabe si calificar de simple “curiosidad” o de “Anteros” o amistad correspondida (792).

<sup>21</sup> A propósito de *La Dorotea*, publicada unos años antes, Estrella Ruiz-Gálvez Priego (2001: 113-14) consideraba que el primer problema de la “Cuestión de amor” planteada en la obra es “el de la elección entre Eros y Anteros”, entendidos uno y otro en los términos en que lo había hecho Alciato. En *El amor enamorado*, Venus recrimina a Cupido falta de reacción ante la confesión de Dafne de considerar una afrenta el amor de los humanos y amenaza a su hijo de poner “el amor en tu hermano”, en clara referencia al Anteros de Temistio (I, v. 642, 91).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alciati, Andrea (1608), *Emblemata cum commentariis*, Paris.
- Bocchii, Achillis (1574), *Symbolicarum Quaestionum, De uiversogenerere, quas serio ludebat libri quinque*, Bologna, Apud Societatem Typographiae Bononiensis.

- Boscán, Juan (1999), *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- Brocensis, Francisci Sancti (1766), *Opera Omnia*, Genève, vol. III.
- Calcagnini, Caelii (1544), *Opera aliquot*, Basel.
- Cartari, Vincenzo (1592), *Le imagini de i dei degli Antichi, nelle quali si contengono gli idoli, i riti, la cerimonie et altre cose appartenenti allá Religione degli Antichi*, Venezia, Presso Marc' Antonio Zaltieri.
- Cervantes, Miguel de (1585), *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco Javier Escobar, Flavia Gherardi, Madrid, RAE, 2014.
- d' Aragona, Tullia (1547), *Dialogo della infinità di amore*, Venezia, Apreso Gabriel Giolito de Ferrari.
- Equicola, Mario (1536), *Libro di natura d'amore*, Venezia.
- Euphradae, Themistii (1613), *Orationes XVI Graece et Latine*, interprete Dionysio Petavio, La Flèche, Ex Typographia Iacobi Reze-París, Apud Thomam Blaise.
- Giraldo, Lilio Gregorio (1548), *De Deis Gentium varia et multiplex historia*, Basel.
- Gordon, Donald James (1980), *The Renaissance Imagination*, ed. Stephen Orgel, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.
- Herrera, Fernando de (2001), *Anotaciones a Garcilaso de la Vega*, eds. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra.
- León Hebreo (1558), *Dialoghi di amore*, Venezia, Apreso Dominico Giglio.
- (1590), *La traducción del indio de los tres Diálogos de amor*, ed. Garcilaso Inca de la Vega, Madrid, en casa de Pedro Madrugal.
- Merrill, Robert V. (1944), "Eros and Anteros", *Speculum*, XIX: 265-84.
- Montemayor, Jorge de (1559), *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- Morros Mestres, Bienvenido (2015), "Para la edición y estudio de un romance de Quevedo", *La Perinola*, 19: 181-207.
- Niphi, Augustini (1549), *Medicis Libri duo, De Pulchro, primus, De Amore, secundus*, Lyon, Apud Godefrinum et Marcellum Beringos.

- Ruiz-Gálvez Priego, Estrella (2001), “*La Dorotea* y la casuística amorosa”, Lope de Vega Carpio, *La Dorotea*, ed. Monique Güell, París, Ellipses: 112-27.
- Serés, Guillermo (1996), *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- Soria Olmedo, Andrés (1986), “Introducción y notas” a León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. de David Romano, Madrid, Tecnos: IX-LIV.
- Vega Carpio, Lope de (1605), *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Juan de la Cuesta.
- (1637), “El amor enamorado”, *La vega del Parnaso*, ed. Eleonora Ioppoli, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2015, vol. III: 41-177.
- (1973), *Fuenteovejuna*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia.
- (1975), *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia.
- (1981), *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- (1983), *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- (1983), *Fuenteovejuna*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica.
- (1985), *La fábula de Perseo o La bella Andrómena*, ed. Michael D. McGaha, Kassel, Reichenberger.
- (1993), *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, vol. I.
- (2004), *Peribáñez y Fuenteovejuna*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Alianza Editorial.
- (2008), *Rimas humanas y divinas del licenciado Burguillos*, ed. Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra.