

BERCEO	124	21-35	Logroño	1993
--------	-----	-------	---------	------

## LA EVOLUCIÓN DE LA SIMBOLOGÍA ARQUITECTÓNICA EN LOS DOS LIBROS DE PASTORES DE LOPE DE VEGA \*

José Luis Martín García-Arista \*\*

### RESUMEN

*Los dos libros de pastores escritos por Lope de Vega, la Arcadia y Pastores de Belén, presentan una notable evolución ideológica y estética que puede explicarse por el avance del neostoicismo y el declive del optimismo neoplatonista. Dicha evolución es especialmente evidente en el tratamiento dado por Lope a la descripción de edificios, y otras obras de arte, una técnica de gran importancia en la Edad Renacentista y con claras implicaciones simbólicas. En la Arcadia sigue aún los patrones estéticos del primer Renacimiento, aunque rechaza explícitamente el apego a la belleza material. En Pastores de Belén, por el contrario, la arquitectura y su poder simbólico quedan casi reducidos a la nada.*

*Palabras clave: libros de pastores, arquitectura, simbología, neoplatonismo, neostoicismo.*

*The two pastoral novels written by Lope de Vega, Arcadia and Pastores de Belén, show an important evolution in ideology and aesthetics, that can be explained by the advance of the neo-stoic principles and the decline of the neoplatonic optimism. This evolution is specially evident in the treatment given by Lope to the descriptions of buildings and other works of art, a very important device in the Renaissance and with clear symbolic implications. In his Arcadia Lope still follows the aesthetic principles of the first Renaissance, although he explicitly rejects the desire of material beauty. In Pastores de Belén, on the contrary, architecture and its symbolic power almost disappear.*

*Key words: pastoral novels, architecture, symbology, neoplatonism, neostoicism.*

Escribe Lope de Vega su primer libro de pastores en 1598, cuando los ideales neoplatónicos del Renacimiento han llegado ya a una absoluta decadencia. Anfriso, el pastor protagonista de la *Arcadia*, decide enfrentarse al mal de amor con sus propias fuerzas, sin

\* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación que, bajo el título de "Magia y literatura en el Siglo de Oro español", realiza el Departamento de Filología Española (Literatura) de la Universidad de Valladolid, con la subvención de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica. Recibido el 29 de noviembre de 1991. Aprobado el 23 de octubre de 1992.

\*\* Princeton University.

ayuda de la magia, que había jugado un papel decisivo en las obras fundadoras del género, como *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. La solución a los problemas eróticos aportada por la *Arcadia* es ya plenamente barroca y contrarreformista: se trata del desengaño, del rechazo frontal del amor, representación máxima del idealismo espiritual del Neoplatonismo, y la adopción de una filosofía estoica, orientada hacia la piedad religiosa y la meditación metafísica, enemigas de cualquier forma de placer. Sin embargo, Lope se las arregla para introducir en la novela numerosos elementos mágicos y astrológicos, similares a los de las novelas de más claro optimismo neoplatonista, aunque compensados ahora por declaraciones explícitas de incredulidad. Esos aspectos mágicos y simbólicos aparecen con frecuencia en las descripciones de los numerosos edificios, reales e imaginarios, antiguos y renacentistas, que Lope incluye en la obra, siguiendo también en este caso una importante tradición del género pastoril español. La literatura renacentista, adaptando al discurso verbal las cualidades propias del arte plástico, como ya había hecho la literatura clásica<sup>1</sup>, utilizaba con frecuencia las descripciones de cuadros, estatuas y edificios para expresar simbólicamente las filosofías del naciente Humanismo, aprovechando en muchas ocasiones la profusa iconografía aportada por la tradición alegórica medieval<sup>2</sup>. La comparación entre el tratamiento de la arquitectura en la *Arcadia* y en la segunda y última novela pastoril de Lope, *Pastores de Belén*, resulta de gran utilidad para comprender las profundas diferencias estéticas y filosóficas que existen entre ambas obras, y demostrar la evolución ideológica de su autor. He de aclarar que cuando hablo de arquitectura me refiero a todos los elementos que la componen, tanto del propio edificio como de las pinturas, esculturas y relieves de su decoración interior, que se enmarcan en un programa simbólico conjunto<sup>3</sup>.

## 1. LA SIMBOLOGÍA ARQUITECTÓNICA EN LA *ARCADIA*

Para poder compaginar el rechazo de lo mágico y sobrenatural en la solución del problema amoroso, con la aparición de numerosas descripciones fantásticas de edificaciones con numerosos elementos mágicos, Lope toma una serie de medidas, como situar la acción en la Grecia arcaica y no en España<sup>4</sup>, lo que justifica la existencia de templos en el campo y cuevas habitadas, generalmente por magos. En otros casos hace que sean los personajes los que describan las edificaciones, al contar fábulas y recitar poemas. En última instancia, si es necesario, admite la inverosimilitud y las contradicciones entre distintas partes de la obra, que han sido convenientemente señaladas por la crítica<sup>5</sup>. Lope demuestra, en conjunto, una afición desmedida por el lujo arquitectónico y el misterio

1. El primer ejemplo conocido es la descripción del escudo de Aquiles que Homero hace en la *Ilíada* (Hom. *Il.*, XVIII, 478-608). Estas *ekphraseis* o *descripciones* llegaron a ser muy frecuentes en la literatura clásica, especialmente durante el período de la Segunda Sofística.

2. Se une así la significación simbólica, de tradición platónica, con la metafórica, de tradición aristotélica (véase Ernst H. GÖMBRICH, "*Icones symbolicae*: las filosofías del simbolismo y su relación con el arte", en *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 213-291).

3. Sobre estos programas trata ampliamente Santiago SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1981. Sobre la asimilación de estas formas de expresión simbólica por la literatura bucólica, véase mi artículo "El simbolismo arquitectónico en los libros de pastores de Jorge de Montemayor y Luis Gálvez de Montalvo" (en prensa).

4. En España habían situado la acción los anteriores autores bucólicos españoles (Montemayor, Gil Polo, Cervantes, etc.), siguiendo el ejemplo de Garcilaso, que eligió como escenario la ribera del Tajo.

5. Edwin S. Morby señala que la visión neoplatónica y la ascética se superponen, sin ni siquiera contraponerse para dar lugar a una psicomaquia, a una lucha en que pudiese vencer una de ellas (Lope de VEGA, *Arcadia*, Madrid, Castalia, 1975, "Introducción", p. 16).

esotérico, y unas cuidadas lecturas de las anteriores novelas pastoriles, que toma como modelos sin importarle las diferencias filosóficas que mantiene con ellas. Y es precisamente en el último de los cinco libros de la *Arcadia*, durante el proceso de desengaño de Anfriso, cuando aparecen más descripciones arquitectónicas, que, además, tienen un marcado carácter alegórico y carecen de poder mágico, aunque son de clara filiación humanista, con formas neo-romanas<sup>6</sup>. Pero seguiré el orden de aparición de las descripciones en la novela, para que se vea cómo Lope va integrando en el argumento todos los edificios, con sus dispares programas, desdiciendo en la práctica la filosofía humilde y estoica con la que recubre su obra.

Al comienzo de la novela, que se abre con una deliciosa presentación del valle del Ménalo, comparado con una pintura por los matices de su colorido<sup>7</sup>, se anuncia que, tras un largo peregrinar, Anfriso, guiado por la virtud, llegará al templo del desengaño, descrito al final del libro V<sup>8</sup>. Pero antes ha de contarnos toda la historia, en la que se muestran «notables cosas». Cuando Anfriso se desengañe, tomará el camino estrecho de la Y o «letra de Pitágoras», para acabar saliendo a la parte deleitosa<sup>9</sup>. Pero Lope toma el camino contrario, es decir, el del vicio, que concluye en la parte estrecha, para narrar primero la historia de amor y llegar finalmente al escarmiento. Por supuesto, lo hace porque así resulta más educativo, pero también, sin duda, porque es más entretenido para narrador y lector.

En el libro I sólo se describe un edificio y su carácter mágico e inverosímil se justifica porque aparece en una fábula contada por uno de los pastores, llamado Menalca. La acción se desarrolla en Salvia, lugar fantástico situado entre las columnas de Hércules, y la protagonista es la pastora Crisalda, amada por un gigante que le cuenta cómo nació para que no se sorprenda de su gran tamaño<sup>10</sup>. Es en esa narración dentro de otra narración donde se describe un templo de Diana, que la diosa construyó en Salvia, en una sola noche. Como en *El pastor de Filida*, la novela pastoril de Luis Gálvez de Montalvo, se asegura que el templo es «mejor que el famoso que tuvo en Efeso» y que Diana, «por habersele quemado aquel Eróstrato, gustó de levantar aqueste»<sup>11</sup>. El edificio, como es habitual en este tipo de descripciones<sup>12</sup>, está cercado, fortificado por gran cantidad de árboles, en concreto por los cipreses de un valle sagrado<sup>13</sup>, habitado por aves con don profético. No se detalla la forma del edificio, pero sí se menciona su belleza, la admiración que causa a los espectadores gracias a su capacidad para reflejar los rayos del sol con «los chapiteles de

6. De hecho, en el Barroco, desaparecidas en gran parte las creencias mágicas del neoplatonismo ficiniano, van a ser aún más frecuentes las descripciones arquitectónicas de significado simbólico y alegórico, aunque defendiendo otras ideas filosóficas, menos optimistas, como puede comprobarse, por ejemplo, en *El Crítico* de Baltasar GRACIÁN (Madrid, Cátedra, 1984), donde predominan también las formas neo-romanas, es decir, las propias de la arquitectura de la Edad Renacentista.

7. Lope de VEGA, *Op. cit.*, I, p. 64. Este recurso de iniciar una narración con una imagen estática, pictórica, a la que luego se da movimiento, era frecuente tanto en la época clásica como en la renacentista.

8. *Op. cit.*, I, p. 69. Llega al templo en el libro V, p. 442.

9. Pág. cit. Morby explica la alegoría de la Y en una nota de la p. 383 (*Op. cit.*, V).

10. *Op. cit.*, I, pp. 93-96.

11. *Op. cit.*, I, p. 96. Véase también Luis GÁLVEZ DE MONTALVO, "El pastor de Filida", en Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela (II). Novelas de los siglos XV y XVI*, Madrid, NBAE, 1931, pp. 482-583 (véase V, p. 551).

12. Véase Jorge de MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, Editora Nacional, 1981, IV, p. 158. Y Luis GÁLVEZ DE MONTALVO, *Op. cit.*, V, p. 550.

13. Lope de VEGA, *Op. cit.*, I, p. 96. Los cipreses conectan el valle con el macrocosmos, con el cielo, gracias a su altura. El estar cercado protege al valle y a la vez lo oculta, haciendo difícil llegar hasta él a los peregrinos, que han de realizar una búsqueda iniciática.

plata, los cándidos mármoles y alabastos»<sup>14</sup>. En el interior hay un elemento de gran importancia, una piedra mágica con el extraño poder de descubrir y castigar a las mujeres adúlteras<sup>15</sup>. Aunque no se completa la descripción del edificio, sin duda el programa simbólico, en su conjunto, representa un triunfo de la castidad, pues a la piedra mágica se une un cartel situado en la puerta del templo, en el que están escritas las leyes de Diana, en virtud de las cuales la diosa castiga cruelmente a una de sus ninfas, que ha quedado embarazada tras una violación<sup>16</sup>.

El comienzo del libro II incluye una breve descripción de la ciudad de Tegea, en la Arcadia, a la manera en que autores anteriores habían elogiado Génova, Pompeya, Valencia o Coimbra<sup>17</sup>. Anfriso observa la ciudad desde lo alto de un monte, contemplando un esplendor arquitectónico sorprendente en una región tan pobre: «altos muros, pintadas torres, espesos bosques y floridas selvas»<sup>18</sup>. Esto sólo se explica por la intención laudatoria del pasaje, que culmina con los versos que Anfriso dedica a Tegea. Es decir, que Lope bordea aquí los límites del realismo narrativo, pero tomándose una licencia poética fácilmente admisible por los clasicistas.

A continuación, los pastores que permanecen en el Ménalo se dirigen al templo de Palas, diosa protectora del pastoreo. Su programa simbólico propone también la castidad, la virtud, como forma de vida natural y pura, propia de la Arcadia. Sin embargo, el templo carece de los elementos de violencia y crueldad del de Diana<sup>19</sup>. Al ser descrito en el curso de la narración hecha por Lope, se prescinde de todo tipo de poderes mágicos, que resultarían inverosímiles. El templo se encuentra en un monte, sin fortificación, y en su delantera solamente hay una plaza pequeña, cubierta de hierba y plantas aromáticas<sup>20</sup>. Pero la fachada es tan reluciente que los pastores se miran en ella como en un espejo<sup>21</sup>. Del frontispicio cuelgan trofeos, mezclados con elementos de la naturaleza e instrumentos agrícolas, en alabanza del trabajo y de la sencillez de la vida del campo<sup>22</sup>. El conjunto de la entrada se remata con las figuras de divinidades menores del mundo campestre. Por la puerta se pasa directamente a un patio de mármol blanco, color que simboliza la pureza<sup>23</sup>. En él hay «fuentes en forma de ninfas desnudas que de sus pechos y bocas arrojaban agua»: el agua, las ninfas y la desnudez forman un programa simbólico de la castidad, pues los tres elementos remiten a la pureza virginal<sup>24</sup>. Luego se entra a una sala sobre

14. Pág. cit. Es conocida la asociación de la luz con la divinidad.

15. Pág. cit.

16. *Op. cit.*, I, p. 99.

17. *Op. cit.*, II, p. 146. La descripción es parecida a la que Montemayor hace de Coimbra (Jorge de MONTE-MAYOR, *Op. cit.*, VII, p. 262). Sannazaro había descrito Pompeya (Iacopo SANNAZARO, *Arcadia*, Madrid, Editora Nacional, 1982, XII, p. 147). Gil Polo había visto en Valencia «sumptuosos templos» de gran «extrañeza» (Gaspar GIL POLO, *Diana enamorada*, Madrid, Castalia, 1988, III, p. 210). También Cervantes dedica una elogiosa descripción a Génova (Miguel de CERVANTES, *La Galatea*, Madrid, Clásicos Castellanos, 1987, IV, p. 532). Lope parece querer cumplir con la tradición, pero, como Cervantes, cuya descripción es achacable a su interés por la geografía y los viajes, no la utiliza para alabar a su patria, sino que la integra en el paisaje arcádico de su obra.

18. Lope de Vega, *Op. cit.*, II, p. 146.

19. En la *Arcadia* de Sannazaro los pastores realizan rituales expiatorios en el templo de Palas, pero para apaciguar a Diana y a sus ninfas (Iacopo SANNAZARO, *Op. cit.*, III, p. 47).

20. Lope de VEGA, *Op. cit.*, II, p. 148.

21. *Op. cit.*, II, p. 149. El espejo tiene para la mentalidad primitiva un poder mágico, el de captar la imagen, el fantasma de las personas, como la laguna en la fábula de Narciso.

22. Pág. cit.

23. Pág. cit.

24. *Op. cit.*, II, p. 150.

cuya puerta está pintado Pan persiguiendo a Siringe<sup>25</sup>; pero en este caso la escena no ensalza el amor, como en el templo de Pan descrito en *El pastor de Filida*<sup>26</sup>. Esto se descubre fácilmente al ver el interior de la sala; en ella está pintada la «contienda de Aragnes y Palas»: Aragnes muestra en una tela las aventuras amorosas de Zeus y otras escenas de dioses disfrazados, lo que supone una clara crítica de los devaneos eróticos de los dioses. Esto impide tomar como una invitación las pinturas con «amores de dioses» que hay en las paredes de la sala. Las representaciones que allí se ven forman una psicomaquia, una lucha interior al espíritu, en la que triunfa la virtud, representada por la armonía del cosmos y la victoria de Zeus sobre Ródope y Hemo, pintadas por Palas en contestación a las acusaciones de Aragnes<sup>27</sup>. En el centro de la sala, imponiendo la ortodoxia, está la estatua de Pales, diosa del templo, en medio de doce columnas que sustentan una media esfera en la que están pintados los planetas y los signos del zodiaco<sup>28</sup>. A Pales se la compara con Virgo, «el planeta *casto* que entre el León Nemeo y Escorpión dorado resplandece»<sup>29</sup>. De esta simbología astrológica podría esperarse algún efecto mágico, pero éste parece estar sólo en la mente de los pastores, que hacen a la diosa una ofrenda floral<sup>30</sup>. Lope se limita a describir el edificio.

Poco después aparece la cueva de Alasto, el gigante que pretende conseguir los favores de Crisalda. Se trata de una simple gruta natural cubierta por una gran roca que el gigante usa como puerta. En el interior no hay ningún elemento interpretable simbólicamente. Sin embargo, la pastora queda impresionada por su visita a la cueva, primero por la oscuridad del interior y luego, cuando Alasto enciende una hoguera, por las «infinitas cosas» que hay allí, fundamentalmente piedras con poderes sobrenaturales y frutas silvestres<sup>31</sup>. El estilo rudo y primitivo de la cueva es otra forma de expresar el poder y la fuerza de la naturaleza, en su estado puro; un poder que se concreta en la presencia del lapidario mágico.

Las descripciones arquitectónicas del libro II se cierran con un conjunto de monumentos funerarios que también tiene una implicación mágica, pero en este caso en la narración hecha por Lope de Vega y no en la fábula intercalada, con lo que se aprecia la primera inverosimilitud y se entra de lleno en el problema de las creencias astrológicas, fundamental en la *Arcadia*. Los pastores encuentran en el monte una cueva que contiene los sepulcros de Gonzalo Girón, Álvaro de Bazán y Fernando Álvarez de Toledo. Cada lápida tiene grabadas las hazañas del caballero al que está dedicada<sup>32</sup>. El problema es que no están enterrados allí y que ni siquiera han nacido, pues la acción de la novela transcurre muchos siglos antes. Es un astrólogo, Benalcio, el que profetiza sus futuras vidas y hazañas y hasta les

25. Pág. cit. Destaca en esta figura la viveza, necesaria para impresionar al espectador. La pintura es tan viva que «parecía a los ojos de quien la miraba que el sátiro sin duda la alcanzaría».

26. Luis GÁLVEZ DE MONTALVO, *Op. cit.*, IV, p. 524.

27. Lope de VEGA, *Op. cit.*, II, pp. 152-153.

28. *Op. cit.*, II, pp. 150-151. Aparte de la relación entre la agricultura y la astrología (la imagen de Pales sostiene unas espigas doradas), esta representación cósmica confiere armonía al edificio, del que no se conoce la forma de la planta.

29. *Op. cit.*, II, p. 151. Entiendo que Lope se refiere a Virgo, entre Leo y Escorpio, y que lo llama planeta por error (es una constelación, un signo zodiacal). En todo caso, lo que interesa es la identificación con la castidad.

30. Pág. cit. Se lo ofrecen para pedir una buena cosecha. Aquí parece haber una confusión con las funciones de Ceres, encargada de la agricultura. En el templo de Pales descrito por Sannazaro sólo hay temas ganaderos, pastoriles (Iacopo SANNAZARO, *Op. cit.*, II, pp. 44-48).

31. Lope de VEGA, *Op. cit.* II, pp. 169-170.

32. *Op. cit.*, II, pp. 182-185.

dedica un soneto elegíaco<sup>33</sup>. Con ello Lope consigue elogiar a sus protectores, a las familias más importantes de la nobleza española, y presentar un acierto en un pronóstico astrológico, lo que no encaja con sus protestas de incredulidad del libro V<sup>34</sup>.

En el libro III se describe únicamente el interior de una cueva, pero con gran detalle y dedicándole muchas páginas<sup>35</sup>. Además, el fragmento está estrechamente relacionado con el de los sepulcros de los héroes, pues aquí también hay magia, profecías, conocimientos astrológicos y ensalzamiento de la fama de los héroes militares. Como también es Lope el que narra, la descripción supone una ruptura completa de la verosimilitud del relato, que a partir del libro IV volverá a tomar un rumbo realista y escéptico. Anfriso, tras llorar por tener que ausentarse de su Belisarda y hacer un bello poema al retrato de la pastora<sup>36</sup>, deja la Arcadia y llega a Italia, donde encuentra a un mago llamado Dardanio, que se identifica como médico con poderes alquímicos y le muestra su propio sepulcro: es de mármol blanco y tiene en la cabecera una pirámide con una caja de acero dentro, en la que piensa meter sus libros para que sean descubiertos siglos después<sup>37</sup>. Esto supone, como indica Bárbara Mújica, la pertenencia de Dardanio a la tradición del hermetismo egipcio, transmitida por manuscritos reencontrados en el siglo XVI<sup>38</sup>. Después el mago le enseña una sala de su cueva formada por «quimeras, que sin estar hechas con el arte transmutatoria le obligaban a creer que formalmente las había»<sup>39</sup>. Se trata de estatuas de héroes, famosos por sus hazañas militares, que forman un programa simbólico derivado de la tradición de los palacios de la Fama<sup>40</sup>. Como entre los numerosos retratados hay españoles aún no nacidos en la época del relato, el fin que busca Dardanio es impresionar a Anfriso con otra demostración de conocimientos astrológicos. También consigue, por supuesto, engañarle, presentándose como un personaje positivo, asociado a las virtudes de César, Arturo o Carlomagno, cuando en realidad es un brujo que practica la magia negra y que acaba poniéndole una trampa. En efecto, al amanecer hace un conjuro a Plutón, dios del infierno, mientras dibuja en el suelo una figura astrológica e invoca a los espíritus con hier-

33. Los sonetos aclaran la iconografía de los sepulcros, inscrita dentro de la tradición de la Fama, en su variante militar. Lope desarrolla luego este tema, de forma más extensa, en el poema que Anfriso dedica al duque de Alba (*Op. cit.*, V, pp. 432-441).

34. Véase más abajo, nota 58.

35. Lope de VEGA, *Op. cit.*, III, p. 222-249.

36. Este retrato de la amada tiene un poder mágico, animista, puesto de relieve por Anfriso en sus versos, en los que se pregunta «si pintura, ¿cómo abrasa? / y si fuego, ¿cómo pasa / el alma y el papel no?». Y se dirige al retrato diciendo: «Rayo os queréis convertir, / que lo más fuerte abrasáis, / aunque el alma en donde estáis / no se puede resistir». A lo largo de toda la novela se alaban las virtudes de la pintura, de la representación realista de personas y objetos, que influye en el espectador como la realidad misma: el *locus amoenus* inicial parece un cuadro (véase nota 7); la pintura de Pan y Siringa en el templo de Pales parece que se mueve (véase nota 25); Clorinarado dice en el libro III que «la hermosura sin alma sería un marmol o una pintura» (p. 218), mientras que Frondoso acusa a Cardenia de que su retrato a pincel no le hace justicia porque para retratar su alma hace falta mármol (III, p. 301). Por todo el libro hay citas de pintores ilustres, como Apeles, Timantes, Polinoto o Nicómaco (p. ej. en II, pp. 151-152). Montano dice que las palabras de Lucinda son confusas comparándolas con «los lejos que se ven en la pintura» (III, p. 282) y Frondoso compara poesía y pintura a la manera de Horacio (II, p. 267).

37. *Op. cit.*, III, p. 222. La pirámide es el símbolo que liga sus obras a la tradición hermética sin lugar a dudas.

38. Bárbara MÚJICA, *Iberian Pastoral Characters*, Maryland, Scripta Humanistica, 1986, pp. 230-232.

39. Lope de VEGA, *Op. cit.*, III, p. 246.

40. *Op. cit.*, III, pp. 225-232. Dardanio explica a Anfriso cada una de las cuarenta estatuas, que representan a cuarenta y un personajes, no sólo de «Grecia, Italia y España», como dice el mago, sin también de Egipto, Babilonia, Fenicia, etc. En cada estatua hay unos misteriosos dísticos griegos que Dardanio traduce a coplas castellanas (*Op. cit.*, III, pp. 233-246). El último héroe citado, y por lo tanto destacado de nuevo, es el duque de Alba.

bas<sup>41</sup>. Con este conjuro logra elevarse por los aires, llevando consigo a Anfriso, al que muestra todas las regiones del mundo y finalmente le lleva a Arcadia, a la aldea de su amada Belisarda, para que vea el coloquio que ella mantiene con otro pastor. Anfriso, enfurecido por esta escena, es conducido por Dardanio de vuelta a Italia, donde el mago y la cueva desaparecen por completo<sup>42</sup>. Este engaño hace que Anfriso maldiga el amor y decida olvidar a Belisarda, aunque ella le sigue siendo fiel, lo que desencadena la acción de los libros IV y V.

A poco de empezar el libro IV, Anfriso visita el sepulcro de su madre<sup>43</sup>. En este caso no hay descripción, pero sí se incluye el soneto que Alfesibeo graba con su cuchillo en un olmo cercano, como epigrama<sup>44</sup>. Poco después Belisarda y Leonisa bajan «a la fuente de las tres diosas; que así la llamaban los serranos por tres antiguos mármoles de que estaba compuesta»<sup>45</sup>. El único detalle que se sabe de ella, evidentemente, es que se trata de una construcción artificial.

Anfriso regresa al Ménalo acompañado de su amigo Frondoso<sup>46</sup> y se dirige a la cueva de la maga Polinesta para que le ayude a olvidar a Belisarda, aunque, cuando ésta se casa con otro, para vengarse<sup>47</sup>, Anfriso cree haber hallado, antes de llegar a la cueva, «hierbas y hechizos con que la olvide»<sup>48</sup>. Al llegar a la morada de Polinesta, Galafrón, que acompaña a Frondoso y Anfriso, describe la cueva, en cuyo interior y en medio de un «sagrado silencio», ven «con la trémula luz de una pequeña lámpara las cosas más prodigiosas que aun en sueños pueden llegar a la imaginación frenética de un hombre»: cadáveres de animales, hierbas venenosas, piedras mágicas, plantas aromáticas y medicinales en número imposible de contar, «porque sólo se pudieran hallar en el filosófico seso de un alquimista»<sup>49</sup>. Sin embargo, la actuación de Polinesta es la de una sabia y no la de una bruja, pues no utiliza para «curar» a Anfriso ningún remedio mágico, por considerarlos inútiles<sup>50</sup>. Le dice que se distraiga y que vuelva tres días después<sup>51</sup>. La cueva carece de programa simbólico, pero, como en el caso de la de Alasto, la oscuridad y los extraños objetos que contiene consiguen impresionar al espectador y hacerle creer en los poderes de Polinesta, que es de lo que se trata<sup>52</sup>.

41. *Op. cit.*, III, pp. 247-249.

42. *Op. cit.*, III, p. 258.

43. *Op. cit.*, IV, p. 316.

44. El olmo es un árbol sagrado, usado en ritos funerarios, y también lo son el ciprés y el taray que llevan los pastores al túmulo. Sobre el papel de los árboles en los ritos funerarios, véase Agustí BARTRA, *Diccionario de mitología*, Barcelona, Grijalbo, 1982, p. 23.

45. Lope de VEGA, *Op. cit.*, IV, p. 234. El mármol se usa frecuentemente en las esculturas femeninas, porque su blancura sigue el canon clásico de la belleza y simboliza la pureza y la virginidad.

46. *Op. cit.*, IV, p. 317.

47. *Op. cit.*, IV, p. 354.

48. *Op. cit.*, IV, p. 356.

49. *Op. cit.*, IV, p. 357. Con estos utensilios, Polinesta no puede ser sino una maga, aunque no utilice sus poderes en este caso.

50. *Op. cit.*, IV, p. 359.

51. Pág. cit. Polinesta explica que en esos tres días preparará todo lo necesario para el remedio de Anfriso y que éste consiste en visitar el palacio de las Artes Liberales. De hecho, eso es lo único que luego le ofrece. Quizá, después de todo, Polinesta realice el acto mágico de construir el palacio o de crear la ilusión de que existe.

52. También al final del libro IV se celebran las bodas de Belisarda; durante la fiesta los pastores se entretienen con «empresas, símbolos, emblemas y hieroglíficas», diversiones propias del mundo cortesano, que reafirman el interés de Lope por los mensajes ocultos y dejan ver el carácter cortesano de la obra, apenas disimulado por el disfraz pastoril con que se viste a los nobles y sirvientes de la casa de Alba, en quienes se inspiran todos los personajes del relato. En estos juegos cortesanos no aparecen símbolos basados en la arquitectura, lo que en el contexto de la *Arcadia* resulta casi sorprendente (*op. cit.*, IV, pp. 360-369).

Y Lope inicia el libro V pidiendo a sus lectores que adviertan «de que suerte puede ser posible el amor, a quien no curan hierbas, la virtud lo acabe»<sup>53</sup>; añade varias citas de autores estoicos, como Séneca y Juvenal<sup>54</sup>. Es entonces cuando Anfriso inicia su recorrido por la particular academia de virtudes de Polinesta, no sin antes visitar el templo de Pan, porque «todo buen principio se ha de tomar de Dios, haciéndole su oración debida con devotas palabras»<sup>55</sup>. Este templo, como el de Pales y el de Diana, tiene una sola estancia; es decir, su planta se ajusta más a la de templo griego que a la del palacio renacentista, lo que es un dato más en favor del realismo básico de la *Arcadia*. Está, como no, fortificado, pues para llegar a él hay que atravesar un bosque, una acequia y un muro, y en su interior destaca la «suntuosa fábrica», o sea, el lujo y la belleza<sup>56</sup>. De la decoración sólo se detallan las pinturas de las paredes, en las que el tema único es la conjunción de la astrología con la sucesión de las labores agrícolas. En definitiva, el programa del templo supone de nuevo una alabanza de la vida sencilla del campo, de la armonía con las fuerzas de la naturaleza terrestre y del cosmos. Igual que en el caso del templo de Pales<sup>57</sup>, pero sin especificar si esa vida armónica incluye la castidad, o el amor, o ambos. Es de suponer que también aquí se prefiere la castidad, pues ése es el resultado de la enseñanza que a continuación la proporciona Polinesta a Anfriso. La maga, antes de la lección, le enseña a los pastores un libro de astrología que sirve para hacer pronósticos, aunque el contenido de este tratado, inspirado en una obra de Lorenzo Spirito, se declara abiertamente como falso, sólo útil para pasar el rato<sup>58</sup>. Esto demuestra que Lope no pierde nunca la oportunidad de introducir temas astrológicos, y que ese es el motivo principal de la inclusión del templo de Pan y su peculiar programa<sup>59</sup>. Después de la diversión, Polinesta conduce a Anfriso al palacio de las Artes Liberales, no sin antes quitarle sus ropas y ponerle en su lugar «una blanca y resplandeciente túnica»: es el traje iniciático, del color de la virtud. Ante el edificio hay un clásico *locus amoenus*, un verde llano donde los arroyos corren libremente entre la hierba y las flores<sup>60</sup>; así se integra el programa simbólico de las artes liberales en el marco de la sabiduría natural y se les otorga un poder divino. La fachada también se presenta con una hipérbola, pues se dice que su hermosura afrenta «toda la arquitectura y estatuaría antigua y moderna»<sup>61</sup>. Es por tanto un palacio prodigioso, de belleza perfecta y divina<sup>62</sup>. En el

53. *Op. cit.*, V, p. 381.

54. *Op. cit.*, V, pp. 382-383.

55. *Op. cit.*, V, p. 384. Por supuesto, esa oración es inverosímil en un templo pagano, pero no se trata de un tipo de inverosimilitud sorprendente en el contexto de la Edad Renacentista.

56. Pág. cit. La fuerza, la riqueza y la belleza son cualidades divinas y sirven para impresionar al espectador.  
57. Véase más arriba.

58. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, pp. 396-403. El narrador declara que el libro es «para sólo juego y entretenimiento», y hace decir al pastor Cardenio que en la quiromancia no hay más verdad «que la voluntad del cielo y las culpas o virtudes de los hombres; porque al paso que procedían con sus ofensas, así los castigaba con sucesos siniestros o, por el contrario, con los dichosos y prósperos» (*Op. cit.*, V, pp. 402-404). Estas condenas de las artes adivinatorias se deben, fundamentalmente, a las imposiciones del concilio de Trento. Más tarde se dirá, en el palacio de las Artes Liberales, que puede haber una astrología verdadera, lo que resulta más acorde con la opinión de Lope de Vega.

59. El programa lo toma de SANNAZARO (*Op. cit.*, X, pp. 107 y ss.).

60. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, p. 406.

61. Pág. cit. Su belleza parece insuperable, pero aún son más bellos los palacios que se describen luego. Es como la estructura de una sesión de fuegos artificiales, que sorprende al espectador con los mejores cohetes cuando cree que la función ya ha terminado, según observó Leonardo SCIASCIA (*El contexto*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 136). Es uno de los recursos más típicos de estas descripciones, pero en el caso de este libro V de la *Arcadia* llega a aburrir al lector, cansado de tantas alegorías y galas arquitectónicas.

62. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, p. 406. En cuanto al tema del programa, Lope lo compara con la tabla del filósofo Cebetes, que, como anota Morby, es un discurso sobre la vida humana.



interior hay siete salas por las que la maga va conduciendo a los pastores. Cada una pertenece a un arte, representada por una dama, una divinidad alegórica de gran belleza, que alecciona a unos discípulos en verso. Son la Gramática, la Lógica, la Retórica, la Aritmética, la Geometría, la Música y la Astrología; o sea, el *trivium* y el *quadrivium* de los estudios clásicos. En las paredes de cada sala están pintados los principios del arte que se enseña en ella, así como los retratos de sus creadores y de sus más importantes cultivadores a lo largo de la historia<sup>63</sup>. La última de las siete salas, la más importante, es «tan secreta que si la sabia no llamara fuera imposible abrirla»; allí la Astrología habla a un reducido grupo de iniciados sobre la relación entre el mundo inferior visible y el superior, mental e invisible<sup>64</sup>. Es decir, que Lope aprovecha la colocación tradicional de las salas, tomada de su modelo, Alfonso de la Torre, para destacar los saberes astrológicos. Además, aprovecha la ocasión para distinguir la falsa y verdadera astrología; denuncia las falsedades extendidas en la ciencia adivinatoria, pero se las arregla para admitir la creencia en la astrología, diciendo que Dios creó los astros para bien del hombre «y para señal de los tiempos y discursos»<sup>65</sup>. El palacio parece tener una organización interna laberíntica, propia de una casa nobiliaria renacentista. En su conjunto, esta academia alegórica, que tiene principalmente la función de fascinar a Anfriso, más que la de enseñarle, se basa, programáticamente, en la asociación platónica del Bien y la Verdad. Sólo desde esa perspectiva puede comprenderse que los conocimientos científicos, sin la ayuda de las virtudes, conduzcan al espectador a una renovación moral<sup>66</sup>.

El aprendizaje de Anfriso se completa con una visita al palacio de la Poesía, similar al anterior pero con una sola sala. El edificio se alza sobre la cumbre de un monte y los pastores han de subir hasta allí por una «diffcil senda», típico camino iniciático. El palacio está cubierto de palmas y laureles, árboles del triunfo y, en el caso del laurel, también de la poesía, por Apolo y sus musas. Entre ellos nace una fuente de agua cristalina, cuyos arroyos bañan todo el monte<sup>67</sup>. La Poesía es una dama bellísima que, significativamente, defiende en sus versos que en el oficio del poeta se aúnan naturaleza y arte<sup>68</sup>. La sala está llena de retratos de autores latinos. Frondoso descubre una cortina tras de la cual hay retra-

63. *Op. cit.*, V, pp. 406-420. Todo ello lo toma Lope de la *Visión delectable de la Filosofía y las Artes Liberales...*, de Alfonso de la Torre (en AA.VV., *Curiosidades bibliográficas*, Madrid, BAE, XXXVI, 1950, pp. 339-402), obra del siglo XV pero con claras influencias del Humanismo italiano. Lope sólo presenta un resumen de los capítulos I al VII de la primera parte, dándole a la materia gran belleza y colorido. El programa simbólico del palacio recuerda también, necesariamente, al de la casa Areti de la Casa de la Virtud y del Vicio descrita por "Filarete" (Antonio AVERLINO, *Trattato di Architettura*, Milán, Il Polifilo, 1972, vol. I, cap. XVIII, pp. 531-562). La similitud se explica por la existencia de una fuente común a todos los programas en que intervienen las Artes Liberales, el tratado *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, escrito por Marciano Capella en el siglo V d.C., según señala Ernst R. CURTIUS (*Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, vol. I, pp. 63-66).

64. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, pp. 419-420. Sobre la comunicación del mundo sublunar y el celestial en el neoplatonismo ficiniano, véase Erwin PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1976, p. 193.

65. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, p. 420. En realidad distingue una astrología falsa, otra dudosa y otra cierta, que fue cultivada por Júpiter.

66. Es una consecuencia del intelectualismo moral socrático, heredado por el Humanismo renacentista.

67. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, p. 420. La posición elevada del palacio, aparte de obligar a realizar un esfuerzo al visitante, tiene la virtud de ensalzar el sentido moral del programa simbólico del interior.

68. *Op. cit.*, V, pp. 420-422. Sobre las puertas de la sala hay jeroglíficos. Frondoso descifra uno en que la Fama detiene con sus pies al Tiempo y a la Envidia, mientras coge las mejores plumas de los cisnes que nadan en los ríos de Italia y España; con ellas compone alas con las que los poetas consiguen llegar al templo de la Fama, que está sobre una peña en la que se lee "Inmortalitati sacrum" (consagrado a la Inmortalidad). La Fama hace salir de su mano hacia el templo el lema «A pesar de aquestos dos / estas me pondrán en vos», en referencia al Tiempo, la Envidia y las plumas (V, pp. 423-424).

tos de poetas aún no nacidos, «que para futuros tiempos estaban puestos»; son decenas de autores españoles del siglo XVI<sup>69</sup>. Lope utiliza este recurso para elogiar a sus compatriotas, casi todos aún vivos, y para introducir de nuevo el tema de la ciencia adivinatoria. Polinesta les prohíbe que miren detrás de la cortina y les saca de nuevo a ver la fuente y los laureles<sup>70</sup>. Allí pregunta a Anfriso si se acuerda de Belisarda y él contesta que no<sup>71</sup>. El éxito de los programas didácticos ha sido tanto que a Anfriso le sobreviene un ardiente furor poético, que sorprende incluso a su maestra, y recita un largo poema heroico<sup>72</sup>. Resulta que el protagonista del poema es Albano, es decir, el duque de Alba, don Fernando, que es el abuelo del quinto duque de la familia, don Antonio, en quien se inspira el personaje de Anfriso. Lope riza el rizo de las ingeniosidades cortesanas y hace a su protector, en disfraz pastoril, vaticinar su propio nacimiento. Con ello consigue, una vez más, introducir la ciencia adivinatoria en la novela. Tampoco faltan en el poema las descripciones arquitectónicas. Anfriso bebe del agua de la fuente antes de cantar, para inspirarse<sup>73</sup>: el paisaje didáctico de Polineta no carece, después de todo, de ciertos efectos mágicos. El poema es un canto a la fama marcial<sup>74</sup>. Entre ellos no faltan los emperadores romanos ni los héroes de la *Ilíada*, pero sobre todos ellos destaca, cómo no, don Fernando de Alba<sup>75</sup>. La Envidia insulta al duque, aunque él no le hace caso. Marte, no pudiendo sufrir esta infamia, envía a la Fortaleza para que haga callar a la Envidia, y el medio que ella utiliza es enseñarle el «palacios de los altos hechos», en cuyos muros y techos están pintadas las hazañas de don Fernando y su familia<sup>76</sup>. La Envidia confiesa que mentía al acusar al duque, pero dice que ya no hay nadie capaz de realizar hazañas como las suyas, lo que es un nuevo insulto, esta vez a su nieto, el nuevo duque de Alba<sup>77</sup>. La Fortaleza obliga a la Envidia a ver una nueva serie de cuadros que representan el nacimiento de don Antonio y sus cualidades guerreras<sup>78</sup>. El palacio, en fin, tiene por única misión ensalzar el valor guerrero de la familia de Alba. No puede encuadrarse en la tradición de los palacios de la Fama, en cuanto tradición iconográfica, pues no aparecen en él ni esa divinidad ni las hazañas de

69. *Op. cit.*, V, pp. 424-425. Recoge el tema del "Canto de Calfope" de *La Galatea* (Miguel de CERVANTES, *Op. cit.*, VI, pp. 424-458).

70. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, p. 425. El paisaje es similar al de la cumbre de la Casa de la Virtud y del Vicio de Filarete (véase nota 63), que también pone a la poesía sobre las ciencias, lo que no ocurre en la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre.

71. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, pp. 425-426.

72. *Op. cit.*, V, pp. 426-441.

73. *Op. cit.*, V, p. 426.

74. Es decir, valor y fuerza para el combate.

75. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, pp. 427-431.

76. *Op. cit.*, V, pp. 432-435. Especial atención se dedica a la batalla de Mühlberg (p. 434), lo que hace pensar que Lope pudo inspirarse en el palacio que su protector tenía en Alba de Tormes, en el que hay varios cuadros sobre la victoria de Carlos V en Alemania. El programa del palacio auténtico también ensalza la virtud militar, y en él aparecen Marte y la Fama, personajes del poema de Anfriso; pero el parecido de sus pinturas con las del poema es escaso y creo que sería exagerado hablar de imitación. Sólo coinciden con el palacio de Alba de Tormes las pinturas del paso del Elba y de la captura de Juan Federico de Sajonia. El palacio de Alba pertenece al tipo de edificación que Santiago Sebastián engloba bajo el título de "La mansión del guerrero" (Santiago SEBASTIÁN, *Op. cit.*, p. 83).

77. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, pp. 435-436.

78. *Op. cit.*, V, pp. 436-439. Este segundo conjunto muestra una evidente carencia de base histórica en el elogio militar a don Antonio de Alba. Por su juventud aún no ha entrado en combate, por lo que Lope recurre a predicciones astrológicas imaginarias. Esto explica el uso de la figura de su abuelo en la primera parte del poema; sin él, no habría hazañas.

otros personajes<sup>79</sup>. Ésa es más bien la filiación del poema en su conjunto, que sí presenta numerosos caballeros ejemplares, con un dios adecuado al programa, Marte<sup>80</sup>, y que incluye también el triunfo de la Fortaleza sobre la Envidia<sup>81</sup>.

Pero aún hay más. Cuando Anfriso concluye sus versos, Polinesta le dice que ya está preparado para visitar «el templo santo del Desengaño», y hacia allí se encaminan la sabia y los dos pastores<sup>82</sup>. Este templo está aún más alto que el palacio de la Poesía y «para ser labrado de piedra tosca y arquitectura rústica, a cuantos hasta entonces habían visto hacía ventaja». Su calidad fundamental es la de producir un gran resplandor, que expresa la divinidad, la bondad de las cualidades morales propuestas en su programa simbólico<sup>83</sup>. Ahora sí nos encontramos, de verdad, ante el edificio más bello de todos. Es un templo alegórico, similar al palacio de la Poesía y al de las Artes Liberales, y sólo tiene una sala. La preside el Desengaño y a sus pies están sus víctimas, reconociendo su derrota: la Hermosura, la Vanagloria, Amor, la Ociosidad, etc. Sólo se dan detalles iconográficos de la alegoría del Desengaño, que tiene en los ojos un lince y en la lengua la palabra *Verdad*; en su mano derecha sostiene el Tiempo y en la izquierda el Escarmiento<sup>84</sup>. El significado alegórico del templo es evidente. Se trata de una victoria de la sabiduría sobre los vicios y los errores humanos. Es una psicomaquia, una lucha de dos valores morales contrapuestos, aunque en este caso no la protagonicen dos ideas, sino más bien una sola capaz de derrotar a todas las demás. Hay que elegir la rústica pobreza de este templo y desechar todo lo anterior, que es pura vanalidad<sup>85</sup>.

Pero el libro V de la *Arcadia* también puede ser leído, en su conjunto, como un programa simbólico. La experiencia iniciática de Anfriso aporta una solución barroca a las oposiciones en que se basa la obra: «virtud contra amor, y ciencia contra pensamiento ocioso», en palabras de F. Javier Blasco, quien señala también que los *remedia amoris*

79. Un auténtico palacio de la Fama es, por ejemplo, el descrito en *El pastor de Fílida*, en el interior de la cueva de Erión (Luis GÁLVEZ DE MOLTALVO, *Op. cit.*, VI, p. 570).

80. Es Marte quien preside el padrón militar del patio del templo de Diana, en la obra de Montemayor, aunque el programa del edificio es más complejo que el de un templo de la Fama, como pretende clasificarlo Gustavo CORREA ("El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor", *Thesaurus*, XVI, 1961, pp. 59-76), por añadirse, fuera del patio, elementos procedentes de otras tradiciones simbólicas.

81. Esta lucha no puede considerarse una psicomaquia, pues no se contraponen cualidades que puedan luchar en el interior de una sola mente. Pero sin duda el triunfo sobre la Envidia es de naturaleza moral.

82. Lope de VEGA, *Op. cit.*, V, pp. 441-442.

83. *Op. cit.*, V, p. 442.

84. Pág. cit. No creo necesario explicar estos símbolos. A ellos se añaden los «motes, tablas y empresas» que en agradecimiento al Desengaño han colgado de las paredes quienes han peregrinado al templo. Entre estas empresas hay dos que merecen comentario, por contener una simbología arquitectónica. La primera, del pastor Timbrio, presenta una edificación rodeado de árboles y un hombre que va huyendo de él, con unos versos que dicen «Una mañana salí / de una puerta que lloré; / mas cuando entré por aquí, / a mi libertad la abrí, / y a su engaño la cerré» (pp. 442-443). O sea, Timbrio cambió el palacio del Engaño por el del Desengaño. Es una especie de psicomaquia. La otra empresa, de Alceo, tiene pintado un pastor «asido de las aldabas de la puerta de un templo» con columnas de jaspe, aldabas de oro y figuras de ágata y cornerina en la puerta. A pesar de su riqueza material, seguramente metafórica y contradictoria con la descripción de Lope, se trata del templo del Desengaño, pues lo versos dicen «Aunque tarde, al fin llegué; / y como la vida guarde, / ni he llegado mal ni tarde» (pp. 443-449).

85. Esta actitud ante la vida tuvo gran importancia en la literatura del Barroco, y una larga pervivencia, concretada en obras como el *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas, los *Desengaños amorosos* de María de Zayas, o los *Comentarios del desengañado de sí mismo* de Diego Duque de Estrada, todas ellas deudoras en gran medida de la *Arcadia* (véase Aurora EGIDO, "La enfermedad del 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.). En la segunda mitad del siglo XVIII, José de Cañizares cita aún el "templo del desengaño" como destino final del "cariño escarmentado" ("El domine Lucas", en AA.VV., *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, Madrid, BAE, XLIX, p. 516).

aconsejados por Lope no son los propios de la tradición cortés, de origen ovidiano, que consideraba el amor como una enfermedad del cuerpo, según la teoría de los humores: Polinesta trata el enamoramiento de Anfriso como una enfermedad del alma y esto sitúa a la *Arcadia* en el marco del neoplatonismo ficiniano. De hecho, las tres formas de locura que experimenta Anfriso en su camino de perfección, la del amor, la del conocimiento y la de la poesía, que quedan reflejadas en los programas iconográficos de los palacios, son las tres formas de furor de las que hablaba la ciencia hermética del Renacimiento<sup>86</sup>. Tras abandonar el amor, le llega a Anfriso el arrebato de la sabiduría, provocado por la fascinación que le producen las siete salas del palacio de las Artes Liberales; y tras visitar el palacio de la Poesía, alcanza la mayor gloria posible con su canto al duque de Alba. La visita al santo templo del Desengaño es casi un trámite. El furor poético queda en la cúspide, es decir, Lope reivindica la dignidad de su oficio de escritor, que considera la más sublime forma de la fantasía humana. La intención de Lope es clara porque, como señala F. Javier Blasco, el furor poético conduce a Anfriso a la casa del Desengaño, de donde sale poseído por un nuevo furor, esta vez religioso y místico<sup>87</sup>. La poesía, según Lope, es la máxima expresión de la virtud humana, de la *virtus* como perfección del hombre, que le permite casi rozar la dignidad divina.

En resumen, el desengaño estoico propuesto en la *Arcadia* no impide la profusión de elementos arquitectónicos, simbólicos e incluso con poderes mágicos, que demuestran el claro apego de Lope a la belleza terrena y al lujo estético de las descripciones, apego tan fuerte como el que, a lo largo de la novela, demuestra tener al amor humano, protagonista al fin y al cabo de su *Arcadia*, como de las anteriores novelas bucólicas, aunque sea rechazado finalmente por Anfriso.

## 2. LA SIMBOLOGÍA ARQUITECTÓNICA EN LOS PASTORES DE BELÉN

El segundo y último libro de pastores escrito por Lope de Vega, ya en 1611, trece años después de la *Arcadia*, es en cierto modo el resultado de la aplicación al mundo bucólico de la filosofía barroca del desengaño, que ya había defendido al final del libro V de su primera novela pastoril, aunque entonces su opinión resultase poco creíble, al entrar en contradicción con la vitalidad y el optimismo de la obra en su conjunto, y especialmente de sus descripciones arquitectónicas. En los *Pastores de Belén* Lope manifiesta una sincera piedad y un sentido ascético de la religión. La novela es una conversión a lo divino de la *Arcadia*, una rendición del amor humano ante el amor de Dios, y una postergación de todas las ambiciones humanas ante la grandeza del Creador<sup>88</sup>.

Seguramente por el lujo arquitectónico de su anterior novela, las edificaciones son el elemento de la tradición pastoril que más sufre con la transformación del estilo, desde las alturas heroicas a la humildad más absoluta. Ya en el libro I muestra su desprecio por las riquezas de la arquitectura suntuaria, al negar que la castidad de Susana pueda compararse a

86. Francisco Javier BLASCO PASCUAL lo demuestra en su artículo "Entre la magia del amor y la magia de la memoria. Hermetismo y literatura en la *Arcadia* de Lope", *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 19-37. Véase especialmente la p. 23.

87. *Op. cit.*, pp. 22 y 26.

88. Como señala AVALLE-ARCE, Lope escribió esta obra por arrepentimiento, en una de sus crisis religiosas, motivadas por sus aventuras amorosas (Juan Bautista AVALLE-ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959).

la pureza de María, por más «inmortales pyramides y obeliscos» que labre para su fama<sup>89</sup>. Pocas páginas después, inspirándose en los versos del ascético Fray Luis, desarrolla un tema que bien podría denominarse «menosprecio de palacio y alabanza de aldea»:

«Dichoso el que no mira  
del altivo señor las altas casas,  
ni de mirar se admira  
fuertes columnas oprimiendo basas  
en las sobervias puertas  
a la lisonja eternamente abierta[s].  
Los altos frontispicios  
con el noble blason de sus passados,  
los belicos oficios  
de timbres, y vanderas coronados  
desprecia y tiene en menos  
que en el campo los olmos de hojas llenos»<sup>90</sup>.

En el libro II se ofrece una visión aún más clara de esta idea, de este denuesto de la arquitectura como símbolo supremo de la ambición humana. Para ello, acusa directamente a los que se dejan seducir por la belleza arquitectónica: «Qual vereis -dice- que para dos años de vida que le faltan, comienza sumptuosos edificios, y haviendo de caber en siete pies de tierra, apenas le parece que muchas salas, quadras y retretes puedan aposentarle»<sup>91</sup>. Aún insiste en el asunto en el libro IV, donde utiliza el apoyo del texto bíblico, que recuerda el fracaso de la torre de Babel, «torre sobervia»: «Mayor torre levanta por el viento, / y mas obscura confusion espera / quien solo opone a Dios su pensamiento»<sup>92</sup>.

Sin embargo, la arquitectura también está presente en los *Pastores de Belén* y a veces con una gran carga simbólica, aunque con mucha menos frecuencia que en la *Arcadia*. A lo largo de toda la obra aparecen metáforas con base en la arquitectura, referidas a personajes evangélicos, lo que muestra que la simbología edificatoria aún conserva parte de su prestigio. En el libro I se llama al vientre de María «virginal aposento», «cerrado huerto», «oriental puerta», «intacto claustro», «intacto y virgen claustro» y «claustro santissimo inofenso»<sup>93</sup>. Y a María se la compara con un castillo del que Dios es el muro y José la barbacana<sup>94</sup>. En el libro II, María es un «Templo de Salomon, / adonde golpe de culpa /

89. Lope de VEGA, *Pastores de Belén*, Madrid, José Matesanz Editor, 1978, libro I, p. 14.

90. *Op. cit.*, I, p. 42. La fuente, obviamente, es la *Canción de la vida solitaria*, inspirada en versos horacianos (Fray Luis de LEÓN, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 69-70).

91. Lope de VEGA, *Pastores de Belén*, ed. cit., II, p. 94. «Qual vestido de lisonja -dice también-, anda hecho camaleon de las colores de la inconstancia de los dueños de los palacios» (*op. cit.*, II, p. 95). [la Muerte], le desacomoda; acabarse de construir el palacio y acabarse la vida, todo es a un tiempo, trocándose las siete columnas del más soberbio edificio en siete pies de tierra o siete palmos de mármol, vana necesidad de muchos» (Baltasar GRACIÁN, *Op. cit.*, p. 764). Con las siete columnas alude al templo de Salomón ("*Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem*", *Prov.* 9, 1), o sea, un lugar sagrado. Además, el significado místico que en la teoría arquitectónica del Renacimiento tiene la antropometría, queda aquí reducido a la referencia macabra de las dimensiones de la fosa.

92. Lope de VEGA, *Pastores de Belén*, ed. cit., IV, p. 253. De hecho, desde sus primeros libros, la Biblia manifiesta un odio acerbo por la arquitectura, que, según Juan Antonio Ramírez, se debe a que los judíos carecían del arte de edificar cuando ya se había desarrollado entre sus enemigos; además, la consideraban una muestra de soberbia. Esta situación persistió hasta el libro de los Reyes (Juan Antonio REMÍREZ, *Edificios y sueños*. Málaga, Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca, 1983, pp. 36-40).

93. Lope de VEGA, *Pastores de Belén*, ed. cit., I, pp. 45 y 79. Como puede verse fácilmente, predomina el significado de cerrazón o enclaustramiento, identificado con la virginidad.

94. *Op. cit.*, I, p. 83.

en ningún tiempo se oyo»<sup>95</sup> y la casa de Isabel es un «real palacio» por encontrarse allí María durante su embarazo<sup>96</sup>. María también es «puerta de Ezequiel», o sea, da a luz al Mesías que el profeta había previsto<sup>97</sup>. En el libro III se insiste en hablar del «claustro de María»<sup>98</sup> y se compara a la Iglesia Católica con una «casa de pan», es decir, granero que contiene el trigo, pues el pan es el cuerpo de Cristo<sup>99</sup>. En el último libro es a María a quien se llama «casa de pan»<sup>100</sup>.

La arquitectura aparece también en algunas pinturas jeroglíficas. Por ejemplo, un pastor ve un lienzo en el que se representan dos pirámides cuyas basas son dos grandes rocas asentadas en las entrañas de la tierra; a lo lo lejos se ve el arca de Noé<sup>101</sup>. Su tío la explica que son las dos torres que construyó Adán «para que no se perdiese el conocimiento de las ciencias», porque sabía que el mundo se arruinaría dos veces, una por fuego y otra por agua; así, construyó una de piedra y otra de ladrillo crudo, y la primera consiguió sobrevivir al diluvio y preservar los escritos que contenía<sup>102</sup>. La presencia del arca sirve, sin duda, para representar el diluvio universal. La forma piramidal de las torres puede deberse al prestigio que la cultura egipcia tenía en el Renacimiento, pues se la consideraba fuente de toda sabiduría<sup>103</sup>. Más tarde, sentados en unas piedras que pertenecieron a un edificio antiguo, los pastores celebran el nacimiento de Juan haciendo empresas<sup>104</sup>. Menalcio presenta una en forma de triángulo, en la que están pintadas dos casas, que representan a Isabel y María cuando llevan en sus entrañas a Juan y Jesús<sup>105</sup>.

Otra oportunidad para la aparición de lo arquitectónico la proporciona una breve incursión de Lope en el terreno del amor humano, aunque éste no sea visto aquí con simpatía. Me refiero a la descripción de la cueva de un viejo dedicado al arte de la adivinación, que intenta convencer a Feniso de que olvide su amor, pues su pastora va a casarse con otro. La cueva es tan oscura que refleja los rayos del sol<sup>106</sup>. El interior no se describe, por lo que no puede hablarse de programa simbólico; sólo hay oscuridad, que en este contexto implica esoterismo y magia. También se mencionan edificaciones en los resúmenes que hace Lope del libro de los Reyes<sup>107</sup>. Pero el edificio más importante descrito en la novela es el portal de Belén. Se menciona ya en libro III, llamándolo «templo de Asia»<sup>108</sup> y

95. *Op. cit.*, II, p. 106. Se insiste en la pureza y la virginidad.

96. *Op. cit.*, II, p. 108.

97. *Op. cit.*, II, p. 167.

98. *Op. cit.*, III, p. 239.

99. *Op. cit.*, III, p. 243.

100. *Op. cit.*, IV, p. 331.

101. *Op. cit.*, I, p. 70.

102. *Op. cit.*, I, p. 71. En caso de incendio, los ladrillos crudos se habrían cocido, fortaleciendo la torre.

103. El hermetismo era fundamentalmente de origen egipcio.

104. Lope de VEGA, *Pastores de Belén*, ed. cit., II, pp. 113 y ss. Al mostrar las piedras del antiguo edificio convertidas en butacas, se hace una nueva crítica de la ambición de los constructores, pues se dice que «ahora solo sirven de esto» (p. 113).

105. *Op. cit.*, pp. 117-125.

106. *Op. cit.*, II, p. 132.

107. Véase nota 92. Nectalvo comenta la construcción del templo de Salomón y la colocación de trofeos en el templo en tiempos del rey Zorobabel (*op. cit.*, II, pp. 154 y 157). Elysis dice que Joathán puso la puerta al templo (*op. cit.*, II, p. 155).

108. *Op. cit.*, III, p. 207. Esto supone una identificación con el templo de Salomón, en Jerusalem, ciudad situada en el centro del mundo, para dominarlo como centro sagrado, como más tarde indica Lope (*Op. cit.*, III, p. 222), recogiendo una idea de la tradición cartográfica medieval (véase Rudolf ARNHEIM, *El poder del centro. Estudios sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1984, p. 130).

«sagrada cueva»<sup>109</sup>, y refiriendo cómo los ángeles adornaban sus techos<sup>110</sup>. En el libro IV se hace una bella descripción en verso, dando numerosos detalles de lo que podría considerarse como un programa simbólico que exalta la dignidad de la pobreza e implica que lo importante es la riqueza espiritual: «rotas ruinas», «paredes frías», «telarañas», «hielos», componen la casa de Dios, el «aparato» con el que debe recibir a los reyes<sup>111</sup>. Ya en el libro V se relatan los acontecimientos mágicos que desencadena el nacimiento de Jesús en el portal: cae el templo de la Paz en Roma «en reconocimiento del verdadero príncipe de la Paz»<sup>112</sup>. Los ídolos paganos «postraron sus coronas al portal humilde, y a la cuna de pajas». Jeremías ya había profetizado a los egipcios que caerían sus ídolos y se arruinarían sus templos cuando pariese una virgen, por lo que los sacerdotes de Isis y Anubis adoraban la imagen de una virgen con un niño en brazos<sup>113</sup>.

Aún hay un caso más de descripción arquitectónica, que tiene cierto interés. Aparece un cuadro en un soneto y se dice que Jesús y Juan, aún niños, ven «aunque en tan pequeño espacio, la simetría de las figuras, la perspectiva del edificio»<sup>114</sup>. Captan, por tanto, las más importantes cualidades de la arquitectura renacentista, a través de su primera forma de difusión, la pintura, interesada por la geometría de los edificios y su mística relación con la simetría del cuerpo humano, según las teorías de Vitruvio<sup>115</sup>.

En definitiva, la arquitectura mantiene su presencia hasta el final mismo del género pastoril, que llegará poco después de la publicación de los *Pastores de Belén*, sin perder del todo su prestigio y su capacidad para la expresión simbólica. Pero también puede observarse muy claramente la evolución ideológica de Lope de Vega, que, en una de sus frecuentes crisis religiosas, nos ofrece una versión pesimista y degradada de lo que había sido, en el bucolismo del primer Renacimiento, el esplendor mágico y simbólico de las descripciones arquitectónicas.

109. Lope de VEGA, *Pastores de Belén*, ed. cit., III, p. 217. Allí Salomón le ofrece al niño su templo como ofrenda, consiguiéndose así la unión del Antiguo y el Nuevo Testamento.

110. *Op. cit.*, III, p. 178. En este caso el portal es llamado palacio (por su dignidad, no por sus formas).

111. *Op. cit.*, IV, pp. 296-297. Una última mención del portal se hace en el libro V, p. 318: «Portal derribado, / rotas columnas, / de techos deshechos, / basas difuntas».

112. *Op. cit.*, V, p. 301.

113. *Op. cit.*, V, p. 302.

114. *Op. cit.*, V, p. 311. Poco después se describe una simbólica estatua de Noé, «con dos rostros, para dar a entender, que havia visto dos edades, una antes del diluvio y otra despues» (*Op. cit.*, V, p. 315).

115. Este interés se basa en la difusión que alcanzó la obra de VITRUVIO, *De Architectura libri decem* (trad. en Barcelona, Iberia, 1955), cuyas ideas sobre el origen antropomórfico de las formas arquitectónicas y su conexión con las figuras básicas de la geometría, símbolos de la divinidad, resultaban de una gran utilidad para el neoplatonismo renacentista, pues permitían ligar al hombre y al edificio, como microcosmos, con la armonía del Univeso, convirtiendo a la arquitectura en una metáfora de la creación divina.