

Función de la pintura y la mitología en *La quinta de Florencia*

ANA SUÁREZ MIRAMÓN

Departamento de Literatura española y Teoría de la Literatura
UNED. Paseo Senda del Rey, 7
28040 Madrid
asuarez@flog.uned.es

RECIBIDO: FEBRERO DE 2010
ACEPTADO: MARZO DE 2010

La obra, también titulada *El primer Médicis* y escrita según Morley y Bruerton hacia 1600, entre 1598 y 1603, aunque probablemente en 1600 (255), apareció en la *Segunda Parte de las Comedias de Lope*, impresas en Madrid, en 1609 y figura en la lista de comedias citadas por el propio autor al principio de *El peregrino en su patria*.

Aunque se trata de una comedia novelesca, basada en un relato de Bandello (XV, II), transformado a su vez en la historia XII de la versión francesa (*Histoires tragiques*) de Pierres Boistuau y Francisca de Belleforest, como ya señalaron sus editores, Debra Collins y Bienvenido Morros, siguiendo a Leighton, Lope, sin abandonar el hilo narrativo, construye una nueva leyenda a partir de su interés por el arte y la mitología. La novela traducida del francés al español dentro del conjunto de las *Historias trágicas y ejemplares, sacadas de las obras del Bandello*, publicadas en 1582 (Burgos) y 1589 (Salamanca), era bien conocida por Lope, como puede verse en el cotejo de los dos textos realizado por Bienvenido Morros en su edición. Allí se narraba como suceso real, según se advertía en el título, el “hecho generoso y notable de Alejandro de Médicis, primero duque de Florencia, contra un caballero privado suyo que habiendo corrompido la hija de un pobre molinero, se la hizo tomar por esposa, y que la dotase ricamente” (Vega 1995, 24).

Debra Collins, cuya edición seguiremos para nuestras citas, ya expuso los datos históricos para mostrar que lo dramatizado por Lope se basaba efectivamente en el periodo más conflictivo del reinado del primer duque de Florencia, asesinado en 1537, tras unos años convulsos de su reinado. El tratamiento del duque en la obra se corresponde con el tema de la exaltación del poder y el dramaturgo presenta a este personaje como modelo de equilibrio, comprensión y justicia, lo que permite el planteamiento y el desenlace de la obra.

La trama, ambientada a principios del siglo XVI en Florencia, ofrece desde el principio unos datos sobre el comportamiento social de los poderosos que bien pudieran justificar el argumento original de la novela de Bandello. *La quinta* comienza con el recorrido nocturno del duque Alejandro por la “hermosa ciudad”, donde puede contemplar la relajación moral de sus ciudadanos (un reputado cortesano con una mujer de vida alegre; caballeros decididos a matarse por una mujer) y desde ese momento descubre el extraño silencio y tristeza de su secretario César. Aunque este ambiente pudiera servir de marco para la historia de una inmoralidad más, como la crítica ha sugerido, lo cierto es que la historia, protagonizada por este secretario, se distancia totalmente de su fuente. En primer lugar, César no participa de las diversiones de los caballeros de la noche como Horacio, Curcio o Celio que descubre Alejandro en su salida nocturna inicial. Se muestra tan aislado, solo y triste que el duque se preocupa por él ya desde el inicio de la obra. Su carácter taciturno y su temperamento melancólico le diferencian totalmente de sus amigos. Esa melancolía, que según la tradición respondía al espíritu saturnal con el que la naturaleza había favorecido a grandes pensadores y artistas como Platón, Petrarca, Miguel Ángel, Durero y el propio Ficino, entre otros, se convierte en primera coartada poética para la acción.

La tradición acerca de la conexión entre el humor melancólico y una aptitud especial para las artes y las ciencias ya estaba registrada en Aristóteles (*Problemata*, XXX, 1),¹ pero se actualiza en el Renacimiento, sobre todo en la Academia florentina. Ficino recuperó este texto de Aristóteles para subrayar esa relación entre el ser excepcional y la melancolía.

Podría afirmarse que César más parece un personaje de la corte de Ficino que de la de Alejandro. Recordamos que Ficino fue quien más se preocupó, como médico y melancólico, de relacionar la melancolía con la capacidad imaginativa y el amor. Según Ficino, el temperamento melancólico determinaba a pensadores, poetas, hombres de letras y a aquellos que por su inclinación a la contemplación despreciaban el mundo exterior. Si el influjo de

Saturno obraba en el hombre comunicándole la inspiración o la locura, también en sus aspectos negativos el astro les podía precipitar a sufrimientos extremos, estados enfermizos, confusiones imaginativas y, en definitiva, a la locura. El pensador señalaba dos clases de locura; una procedente del cerebro y otra del corazón (amor). La procedente del corazón, en su desarrollo más negativo, podía llevar al amante a obsesiones que, tras cegarle totalmente el alma, le podían convertir en bestia. En el comentario al *Banquete* de Platón (VII, 3), relacionó esta enfermedad con la tendencia al amor apasionado, “amor ferinus”, o “insania”, originada por una alteración fisiológica de tres de los humores corporales. También en la misma época Paracelso se refería a esta enfermedad como una de las que privaba de la razón a quien la sufría. Era una de las diferentes manifestaciones de la locura.

El interés por la melancolía en el Renacimiento italiano fue tan grande que se ha podido afirmar (Bartra) que no sólo en ese momento se redescubrió la melancolía como enfermedad sino también como un estado positivo, asociado a la creación artística y al amor, y que atacaba, fundamentalmente a personas excesivamente religiosas, a quienes trabajaban demasiado con el pensamiento o a quienes habían perdido a sus seres amados. Según Bartra, la melancolía se convirtió en uno de los elementos más importantes del Renacimiento, hasta el punto de considerar su presencia como una auténtica revolución cultural. La fascinación que la enfermedad despertó en el siglo XVI fue tan grande (como puede verse en los tratados de Pedro de Mercado (*Diálogo de la melancolía*, 1558), de Huarte de San Juan, 1575, de Andrés Velázquez (*El libro de la melancolía*, 1585), Luis Vives, Paracelso y otros que se proyectó en la creación de los personajes más destacados del Siglo de Oro (desde don Quijote a los protagonistas de Tirso, como ha mostrado Pallares para este último autor). Lope de Vega, gran conocedor del Renacimiento italiano, utilizó en *La quinta de Florencia* todos los síntomas conocidos de esta enfermedad (tristeza, aislamiento, silencio, obsesiones, locura, amor apasionado) para hacer de César un personaje atormentado y utilizar así su padecimiento como uno de los ejes dramáticos de la obra que, a su vez, le permitía enlazar con los jardines, la pintura y el amor.

La tristeza innata de César le lleva, en primer lugar, a construirse una quinta para aislarse de la corte: “tanto me alegra el desierto/tanto la corte me altera” (vv. 199-200), sin la que, según confiesa a Alejandro, “hubiera muerto”. Aunque el duque cree que ese horror está motivado por las actividades intelectuales, César insiste desde el principio en que la verdadera causa está en su propia naturaleza (v. 166) sin que obedezca ni al “ocio” ni a la “tristeza”, sino

“que es una melancolía/y una enfermedad mortal” (vv. 169-70). Tras descartar el ocio y la tristeza (“Es la tristeza tener/por qué estar triste, que un hombre/sabe de su mal el nombre,/y viénese a entristecer”), define su estado como más grave de lo habitual en él: “La fiera melancolía/es estar triste sin causa”, vv. 181-82). Por lo tanto, desde el principio de la obra César está asumiendo que su natural tristeza y melancolía están en su peor momento.

Un paso más adelante en la construcción del conflicto se genera por ese espíritu artístico que se presupone en el personaje al ser noble y saturnal. Su quinta no sólo es lugar de descanso. Él mismo había diseñado unos jardines artísticos de extraordinaria riqueza. Superaban en artificio y flores, a los de Babilonia; sus cuatro fuentes reunían los materiales más ricos: “con mil copas de Amaltea,/de pórfito y de alabastro,/y de varios jaspes hechas,/por cuyos dorados caños/vertía un arca secreta,/mil pedazos de cristal/y muchas perlas deshechas” (vv. 282-88) y componían con su luz y color un breve paraíso. El interior se había convertido en una auténtica pinacoteca. Obras de Tiziano y Miguel Ángel llenaban sus paredes y César, gran contemplador, por carácter y por moda de la época, pasa mucho tiempo mirando esas “famosas pinturas” del “ángel en la tierra” con “mil ninfas desnudas” que le provocan “con sus carnes bellas/imaginaciones locas/entre soledades necias” (vv. 294-96). Este tipo de imágenes, consideradas eróticas o lascivas, y proclives para cometer males, según los moralistas (por ello sólo se permitía tenerlas a las personas de clase social elevada), produce sus consecuencias dramáticas. Entre la “extremada” colección de pintura mitológica reunida en su casa, se fija durante una siesta en el modelo de Venus. La perfección de la pintura tiene tal poder de seducción en él que la imagen se convierte en obsesión y, consiguientemente en nudo dramático fundamental. Aunque asignada a Miguel Ángel en el texto (“un ángel en la tierra”), más parece un ejemplo de Tiziano, de una de las varias versiones que sobre el tema de Venus y Adonis pintó el artista:

él con un bozo dorado,
y ella con doradas trenzas.
Allá en el suelo el venablo,
con las borlas de oro y seda,
y los perros, de calor,
sacando al aire las lenguas.
Cupidillo, que jugaba
con un carcaje de flechas. (vv. 299-306)

Esta imagen de Venus le provoca una pasión tan violenta que, como movido por el amor “furor”, llega a enloquecerle: “diome deseo de amar/una mujer como aquella” (vv. 309-10). Aquí, la imagen, considerada como idea o símbolo del erotismo en la época, desarrolla la misma trayectoria amorosa que la ocasionada por un ser real, de acuerdo con la tradición petrarquista, tal como estudió Serés (61-86): se graba en su mente, se introduce en su alma y le llega a enajenar. Esa locura queda justificada dramáticamente por encontrarse César en un estado de “fiera melancolía”, dedicarse a contemplar, y descubrir, gracias a la fina sensibilidad que como melancólico se le presupone, esa obra de arte perfecta que además era el prototipo del erotismo.

Aunque no ha sido posible conocer el cuadro concreto que contempla, desde luego no es de Miguel Ángel, que nunca pintó una obra sobre Venus y Adonis. Sin embargo, el dato tiene poca importancia pues, como nos recuerda Portús, en la época para aludir a pinturas caracterizadas a la vez por lo lascivo de su tema y por su alta calidad artística, se utilizaban dos nombres, el de Tiziano y el de Miguel Ángel, los que aquí utiliza Lope. Con ello, se justifica plenamente el poder persuasivo de estos cuadros como ocurre en la comedia. La imagen de la diosa tiene tal poder de persuasión que se convierte en obsesión de César y le provoca una pasión enloquecedora.

Hay que recordar que a partir de la segunda mitad del siglo XVI se multiplicaron los escritos y las iniciativas tendentes a combatir la pintura deshonesta, que se había incrementado con los temas mitológicos y el placer de mirar (Carducho 361-65),² y ya el Concilio de Trento, en el *Índice* (1596), había prohibido las “imágenes deshonestas y lascivas” (Portús 55-88). En 1601, en la *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, de José de Jesús María (especie de guía utilizada por todos los que posteriormente se interesaron por este tema), se había incluido un capítulo completo a mostrar el daño de estas pinturas, que tan rápida acogida habían tenido en España y cuyo lugar de exposición (“en las antecámaras y galerías de los palacios de los Príncipes, y los aposentos y dormitorios de la gente de todos los demás estados”) las hacía aún más peligrosas, como le ocurre aquí a César. En todos los casos se alertaba sobre el poder seductor del arte y de la eficacia y persuasión del sentido de la vista.

Así se da una triple causa en este personaje que le precipita a ese enamoramiento: su temperamento saturnal asociado a la cualidad de la contemplación; la soledad propia de estos temperamentos y la costumbre de la época de mirar pinturas, concretadas en este caso en escenas mitológicas. A partir de su fiera melancolía y absoluta soledad, la pintura se convierte en elemento cen-

tral del móvil dramático. Como “retórica muda”, según el aforismo de Simónides, actualizado en la época, Venus actúa aquí de elemento sensual seductor. Junto a Venus hay que pensar en la influencia que otras escenas míticas tienen también en la mente del personaje, como después se verá.

El siguiente paso dramático en la acción lo constituye su deseo de buscar en Florencia el modelo de Venus. El proceso es largo. Al no encontrarla en la ciudad vuelve a la soledad de su quinta, pero ya plenamente obsesionado con esa imagen y enfermo. Se encierra entre sus cuadros y a medida que crece su deseo por Venus aumenta su melancolía y enajenación hasta el punto de sentirse celoso del propio Adonis. Incluso piensa destruir su imagen y colocar en su lugar la suya “porque pintura a pintura/gozara lo que pudiere” (vv. 331-32), mostrando así el completo desorden imaginativo, propio de la locura que afectaba a los enfermos melancólicos.

Si el primer espacio dramático corresponde a la ciudad y al interior de la quinta, el segundo se centra en torno a la fuente. En una de sus salidas al campo, única medicina para aliviar la melancolía, junto con la música, César descubre en una fuente natural a la que creía era la Venus del cuadro: la labradora Laura, que lavaba en el río. Desde ese momento su melancolía, enajenación y locura de amor se acrecentaron pues ya existía para él una realidad tangible y no sólo una imagen o una idea. La labradora no atendía a sus pretensiones y él sólo vivía para buscarla. El duque Alejandro, sospechando que se había enamorado de su amada Antonia y que por no poder manifestarlo había enloquecido, habló con César y, como en el generoso ejemplo del legendario Alejandro con Apeles (episodio narrado por Plinio, divulgado en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía y lugar común en la época entre los teóricos de la pintura y los dramaturgos), le llegó a ofrecer a su prometida Antonia como nueva Campaspe (“Alejandro soy en dar”, v. 1017).

La fuente, por ser el lugar donde encontró a Laura y al que acude una y otra vez para volver a verla, adquiere un protagonismo dramático en la obra. Por el relato inicial de César a su amigo, sabemos que en una “siesta” salió al campo y descubrió en una “fuente nativa”, donde el agua bullía, porque una labradora estaba lavando “de rodillas en la tierra”, a la que creía Venus. Ese lugar se convirtió desde entonces en único centro de su atención: “En fin, desde aquel arroyo,/desde aquella fuente fresca,/desde aquella siesta...” (vv. 412-14).

Se puede afirmar que la fuente, muy presente en las pinturas mitológicas, pasa a convertirse en la obra en un espacio intermedio entre realidad, pintura y mito. El motivo constituyó un centro de atracción fundamental en el

teatro de la época y no sólo en Lope. Aunque los dramaturgos utilizasen su valor costumbrista (lugar de encuentro entre mujeres, de citas amorosas o espacio para el baño), lo cierto es que en contadas ocasiones se quedó en este marco elemental. Normalmente se utilizaba por su carácter simbólico. Con el humanismo, los mitos relacionados con la fuente (Venus, Narciso, Diana, Helicon, náyades y ninfas) añadieron nuevos imaginarios en donde revivir las situaciones más ideales. El baño permitía identificar o comparar las costumbres cotidianas con los mitos que las pinturas, sobre todo de Tiziano, habían dado a conocer (Venus y Diana). Además, en todas las culturas, la fuente representaba el amor y lo femenino, y el motivo, que ya estaba presente en la lírica tradicional, adquiere nuevos significados desde Garcilaso (Vega 1998, 483),³ buen conocedor de Marsilio Ficino y del arte florentino. En *El sueño de Polifilo*, cuyo autor estaba muy cercano a Botticelli, la fuente aparecía unida al amor, al arte, el misticismo y la sensualidad. Lope, admirador de la escuela florentina y de la ciudad, muy elogiada en su obra, recupera este marco para plasmar el sueño del protagonista convertido en realidad. La fuente constituye también un puente entre lo culto y lo agreste.

La segunda vez que aparece Laura en la fuente de forma directa lo hace acompañada de otra labradora, Dantea, y de varios pretendientes, de los que se burla y rechaza. En la fuente ella confiesa sus sentimientos: no desea amar a nadie; no acepta regalos de César ni quiere perder el tiempo, por lo que se identifica con la fuente: “Claras y hermosas corrientes/destas cristalinas fuentes,/que del monte despeñadas/mostráis las horas pasadas,/y no pasáis las presentes;/a vuestro ejemplo no gasto/en vanidades los días” (vv. 598-604). Incluso lanza una advertencia: “que soy en el alma fiera/si en la vista soy mujer” (vv. 616-17). Tras esta amenaza, Laura, que hasta entonces estaba acompañada de los suyos, se queda sola, llenando el cántaro. La acotación advierte cómo la fuente preside toda esta larga acción y es testigo de la aparición de César. Mientras el secretario, quejándose de la soledad, ha vuelto a la fuente de su obsesión para reencontrarse con quien hace “bullir el agua” y “trae veneno a la fuente” (v. 1303), se sorprende al ver a la joven. A punto está de desmayarse por la intensidad de su emoción. En su mente se desarrolla toda una sucesión de interrogantes entre su razón y su sentimiento. Si ya antes ha sugerido la visión de Laura como basilisco, ahora son los animales más fieros los que identifica con ella como seres capaces de matarle, haciendo realidad en su mente la amenaza de Laura “que soy en el alma fiera/si en la vista soy mujer”:

¿De qué furioso león,
 de qué tigre estáis temblando?
 ¿Qué toro me está mirando,
 que así tembláis, corazón?
 ¿Así tiembla un caballero?
 No es animal, que es mujer,
 pero, ¿dónde puede haber
 algún animal tan fiero? (vv. 1316-23)

Tras ese imaginario animal se actualiza en su mente todo un mundo de víctimas o traidores que revelan su estado anímico condicionado por los mitos: se siente como víctima de una Amazona, como un nuevo Acteón ante Diana o un Tarquino ante Lucrecia. Enseguida recupera el sentido y se asegura de que sólo se trata de una labradora que llena su cántaro de agua. Al acercarse, Laura huye y César, trastornado, se dirige a ella confesando su amor sincero y el impedimento de hacerla su esposa por el cargo que ocupa (secretario del duque): “No fundes en interés/del honor lo que es mejor;/fúndate en amor, que amor/se paga en lo mismo que es” (vv. 1464-67). La mitología, de nuevo, ocupa la mente de César. Identifica a Laura con Dafne, por su dureza y resistencia al rayo de su pasión, y le ruega que sea laurel, porque así podría estar eternamente abrazado a ella. Se actualiza así la anécdota de Jerjes,⁴ enamorado de un árbol, aludida por su amigo al conocer el amor de César. La fuente, espacio de confesiones y desdenes amorosos, vuelve a ser testigo de la firme decisión de Laura de proteger su honor y de no dejarse convencer por palabras, regalos o llantos. La imagen de Venus ahora no es la sensual del cuadro sino la otra cara virginal o la de la propia Diana.

Por tercera vez, la fuente, como en el caso de Narciso, acoge también el estado de total enajenación del joven. Allí le encuentra el labrador Belardo abrazado a un árbol, descompuesto, desnudo y delirando. Como Orlando, César, incapaz de resistir el dolor de ser abandonado, pierde el juicio y se vuelve furioso. En el monólogo posterior, César se queja de su condición, del honor, de la locura de amor por haber perdido a Laura y sentirla ya totalmente árbol como Dafne: “tiene ramas, no son brazos;/tiene hojas, no son ojos” (vv. 1570-71). Se manifiesta como un absoluto loco, y así le recogen los criados. En su delirio imagina un discurso forense entre la Razón, el Entendimiento (que preside el juicio), la Memoria, que actúa de defensor de la hermosura de Laura, el Amor, procurador, y el Honor, su oponente. Entre todos expulsan al Enten-

dimiento y en su lugar colocan a la Voluntad. El delirio representa un adelanto dramático de lo que su mente está maquinando y, aunque sus amigos tratan de devolverle a la realidad, advirtiéndole que la fuerza del amor sólo existe en los libros y sus locuras corresponden a Orlando, él les obliga a secuestrarla y, armados, se llevan a Laura en presencia del padre a su quinta.

Si en torno a la fuente se articula toda la acción dramática de la segunda jornada y este espacio sirve de enlace entre la ciudad y el campo, entre el mundo de la pintura y el de la mitología y entre la realidad y el símbolo, desde entonces desaparece y la quinta, situada “a una legua de Florencia, y a orillas de un río”, pasa a ser el escenario de los actos más desagradables. Deja de ser un espacio artístico y de contemplación para revelarse en su sentido más salvaje como ocurre en diferentes obras dramáticas de la época.⁵

Pero el conflicto no tendría sentido si la profesión de César no fuese un impedimento para amar a una labradora. El cargo de secretario del duque llevaba aparejado una serie de características, que además de alejarle del caballero protagonista de *Bandello*, permite crear el conflicto que hace de este personaje un anticipado romántico. Hay que recordar que para ejercer la profesión, según los numerosos tratados de la época y los testimonios epistolares conservados,⁶ se requería una conciencia inmaculada, el control de las pasiones y un comportamiento honesto. La preferencia de Lope por utilizar secretarios en gran parte de sus obras, como proyección de su propio oficio,⁷ permite aquí establecer un conflicto individual entre amor y honor que sólo mediante la locura podía resolverse. Si por el temperamento melancólico César era ya vulnerable a la locura, según la tradición médica desde Hipócrates, cuando se le desencadena la enfermedad de amor llega a un estado de total enajenación que sus amigos sólo pueden identificar con la de Orlando. Morros ya destacó cómo en las primeras comedias novelescas de Lope puede observarse la influencia del *Orlando furioso* y la preferencia por personajes obsesionados por una imagen, o enfermos de rabia por amor.

Así, al convertir al personaje anónimo de *Bandello* en secretario la diferencia con respecto a su modelo resulta fundamental. La profesión, el temperamento y la gran sensibilidad de César, manifiesta en el gusto por el arte, le hacen muy diferente. Aquí se trata de un personaje atormentado mientras el de *Bandello* resulta un vulgar libertino cortesano.

En la tercera jornada, ya consumado el secuestro de Laura y en poder del secretario, la obra se presenta como un drama de honor. El padre de Laura y sus amigos acuden ante el duque Alejandro para reclamar justicia. Al padre le

corresponde primero el elogio del duque, loando su alto sentido de la justicia y declarando la obligación del poderoso de asentarse siempre en la justicia, la virtud y el valor. Por su parte, el duque, a través de un discurso justo y ponderado, exalta asimismo la función de los poderosos y sus obligaciones. El padre relata la historia de César con su hija: cómo la encontró, como la persiguió sin éxito y cómo finalmente la secuestró. Después cuenta cómo intentó que el secretario se la entregara, pero al no conseguirlo siguió la indicación de su hija, quien le advirtió que fuera directamente al duque a pedir clemencia. Alejandro, sin poder dar crédito a lo que oía sobre su amigo, quiso cerciorarse de lo ocurrido. Para ello organiza una cacería como pretexto para acceder a la quinta sin escandalizar. Descansa antes en la cabaña del molinero y todo cuanto hablan entre ellos adquiere un doble sentido. Términos de la caza, de la justicia y de la venganza aluden, simbólicamente, a los sentimientos personales y a las circunstancias sociales. El diálogo termina cuando una labradora anuncia la presencia de dos ciervas, señuelo simbólico para cazar al jabalí.

Al entrar el duque en la quinta de César, la pintura vuelve a ser de nuevo el eje dramático, en este caso del desenlace. Alejandro primero elogia los jardines y las pinturas que contempla. César le explica los cuadros: “de Michael Angel son aquellos cuadros,/y del Ticiano aquella Filomena,/que forzada se queja de Tereo” (vv. 2728-30). El duque se fija sobre todo en la fiereza de Tereo y en la queja de Filomena. Por su parte, el padre de Laura resalta otra acción que en el cuadro no está en primer plano: la queja de Filomena a su padre Pandión, que le sirve como espejo de su dolor y como recuerdo de la igualdad de los sentimientos de los padres ante el sufrimiento de los hijos. Tras sus palabras la propia Laura pide clemencia y, ante las explicaciones de César y su confesión de amor con el impedimento que le obsesiona, el duque le advierte que si él ha comido en la mesa del labrador, haciéndole así su igual, no hay razón por la que un secretario no pueda casarse con la hija de ese labrador.

La comedia acaba felizmente con la restitución del honor de la joven y la lección de justicia de un señor en favor de sus vasallos. Por este sentido social se ha podido considerar *La quinta de Florencia* como precedente de *Fuenteovejuna* y de *El mejor alcalde*. Aunque el título de la obra responda al comportamiento ejemplar de Alejandro, tanto en relación con sus amigos (ofrece generosamente a César a su prometida, en un acto que le hace semejante al gran Alejandro), como con sus vasallos (ayuda al molinero, se hace su igual y restituye el honor de Laura), la acción dramática se centra, sin duda, en César y Laura.

Ya los nombres de César y Laura, originales en Lope respecto a su mo-

delo, parecen remitir a un sentido simbólico. César en *La quinta* representa el hombre capaz de la más arriesgada empresa. Laura, de acuerdo con la tradición literaria, puede interpretarse aquí como la mayor victoria para César. Después de haber sido algo evanescente e inmaterial para él (que se correspondería con el enamoramiento de la Venus inicial y su búsqueda en la realidad); después laurel (cuando la encuentra en la fuente y se le escapa), finalmente se corresponde con su triunfo (cuando la hace suya por la fuerza). La joven casta de Bandello y Belleforest resulta en Lope un personaje bastante más complejo: aunque heroína villana, responde a la imagen sensual de Venus, pero es casta como Lucrecia y trata de ser libre como Dafne.

La pintura y la mitología tienen una función primordial para apuntalar los ejes dramáticos de la obra. Favorecen la locura y anticipan el desenlace. Como en pocas obras dramáticas, la pintura actúa aquí como muda elocuencia. Está presente en todas las acciones, es el motor del drama y representa el mundo interior del protagonista. Incluso la mención a Apeles puede sugerir también que, como en la famosa *La Calumnia*, las pinturas se utilicen como testimonio de cuanto ha sucedido. La contemplación, obsesión y reproducción de unas historias narradas por Ovidio y plasmadas por grandes artistas pasan a ser el hilo conductor de la acción. Si la belleza sensual de Venus provoca la enfermedad, otra pintura mitológica, la representación de Progne y Filomena, le propone, calladamente, la solución a su mal. En ambos casos, se supone que la comunicación visual con los objetos contemplados procede de su excelencia artística, gracias a la cual, como recordaba Pacheco a propósito del principio de G. Alberti, aceptado por todos en el Renacimiento, y que cumplían perfectamente Tiziano y Miguel Ángel: “la mejor pintura [...] es la que no lo parece, porque dejando de ser pintura es viva” (Pacheco 420). Ello explica el posible enamoramiento de una imagen y permite también, en el caso de la pintura de Filomena, que Alejandro no tenga dudas sobre la culpabilidad de César. El duque se fija precisamente, entre tantas pinturas de Tiziano y Miguel Ángel, en esa representación:

Esa miré con atención un rato:
¡qué fiero está Tereo, y qué quejosa
la bella Filomena! (vv. 2730-32)

Por su parte, el padre de Laura, Lucindo, aprovecha para fijarse en un detalle que no es central en el cuadro (se supone la representación del tapiz) para pro-

yectar su sentimiento y enlazar con el tema de la honra: “Allá en lo lejos/se queja a Pandión, su padre” (vv. 2333-34).

El cuadro se convierte también en un mensaje mudo pero fundamental para la estructura de la obra. A Cesar le sugiere la violación de Laura, culminación de su locura, y a Alejandro y a Laurencio les permite establecer la justicia y recuperar el honor. Estos dos temas, que a modo de cubierta envuelven la acción, se ven intensificados por la música. Aunque sólo aparece en dos ocasiones, en la primera y en la tercera jornada, por sí sola resume la exaltación de Alejandro y el sentido del honor. Las cualidades que asigna a la música un personaje (Carlos) al principio de la obra coinciden con las transmitidas por el pitagorismo, actualizadas en *El sueño de Escipión*, y líricamente expresadas por Fray Luis: “don del cielo,/de los trabajos consuelo,/y estafeta del honor./Es para el entendimiento/aire regalado y manso,/es de las penas descanso,/y de la tristeza aumento./La misma gloria en que está,/el mismo gusto que encierra,/no tiene cosa en la tierra/que más parezca de allá” (vv. 94-104).

En la primera jornada la letra de la canción, a modo de ayuda al planteamiento de la acción, publica las cualidades del duque, identificadas con las del perfecto cortesano renacentista, encarnadas por Apolo y Marte, y ya ejemplares desde el gran Alejandro (que “en cualquier combate fiero,/o leía un rato a Homero,/o alguna música oía”, vv. 130-32). En la tercera jornada, la música vuelve a aparecer, anunciando el desenlace, cuando el duque y el padre de Laura están comiendo. En la canción se describe el sacrificio de Lucrecia, símbolo romano de castidad, pero también se advierte que si el hecho hubiera ocurrido en la Florencia de Alejandro, Lucrecia no habría muerto, “pues es cosa muy cierta/que él vengara tus agravios,/y tú con honra vivieras” (vv. 2504-06).

En conclusión, la obra está articulada en dos dimensiones: la social y la individual, pero como substrato de ambas están latiendo el arte y la mitología. A Alejandro le corresponde la garantía de la justicia y del orden social. Su prudencia le impone dudar sobre su secretario hasta que en la pintura encuentra la verdad, aunque su sospecha ya se sugería en los símbolos cinegéticos utilizados para acceder a la quinta: el jabalí (símbolo del desenfreno y brutalidad) y la cierva (símbolo femenino). Por el contrario, César representa el conflicto individual, aunque en este caso no proceda de una causa del libertinaje al uso sino de una enfermedad de la mente, favorecida por un temperamento, una fisiología y, sobre todo, una desmedida atracción por el arte. Lope ha reunido en *La quinta de Florencia* los ingredientes más diversos y atractivos de su dramaturgia, consiguiendo con elementos dispares una obra unitaria y ejemplar.

Notas

1. El propio Lope en *La prueba de los amigos* (III, 434-43) se refiere a esta obra de Aristóteles donde relaciona la melancolía con la capacidad creativa: “sea la experiencia/que Aristóteles confirma/lo primero, sesión treinta/de los Problemas, pues dice/que filósofos poetas,/y artífices excelentes,/como Lisandro de Grecia,/Sócrates, Platón, Empédocles,/fueron la misma tristeza”.
2. Calvo Serraller incluyó en la edición una extensa nómina de moralistas que condenaron este tipo de obras.
3. Para Morros (Vega 1998, 483), el motivo deriva de la poesía alejandrina –Claudio y Ovidio– y de G. de Lorris, uno de los autores del *Roman de la rose*.
4. Según la tradición, Jerjes se enamoró de un hermoso plátano que vio en Lidia. Siempre mantenía el árbol adornado y una persona se ocupaba de su custodia. El motivo aparece al principio de la ópera *Jerjes*, de Handel.
5. Ver por ejemplo la obra de Lope *La mayor virtud de un rey* y el drama de Rojas *Progne y Filomena*.
6. Desde Maquiavelo a Saavedra Fajardo hay una amplia información sobre el tema. Juan Fernández de Abarca escribió un preciso tratado titulado *Discurso de las partes y calidades con que se forma un secretario* (1617). Para una bibliografía sobre el tema ver González de Amezúa 1935.
7. Se han registrado más de 35 secretarios en sus obras. La primera en que apareció fue en *El príncipe inocente* (1590), considerada la segunda obra de Lope, y la última, *Las bizarrías de Belisa* (1634).

Obras citadas

- Bartra, Roger. *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Ed. Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979.

- González Amezúa, Agustín. “La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega”. *Epistolario de Lope de Vega*. Vol. 1. Madrid: Real Academia Española, 1935. 197-322.
- Leighton Charles H. “La fuente de *La quinta de Florencia*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 10 (1956): 1-12.
- Morley, Griswold, y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.
- Morros, Bienvenido. “La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope”. *Anuario Lope de Vega* 4 (1998): 209-52.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Pallarés, Berta. “La melancolía como enfermedad en la obra de Tirso de Molina: contribución a su estudio”. *Textos e intertextos (Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma)*. Eds. Laura Dolfi y Eva Galar. Madrid: Instituto de Estudios Tirsiianos, 2001. 125-78.
- Portús Pérez, Javier. “Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII* 8 (1995): 55-88.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes: imágenes del amor desde la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Vega, Lope de. *La quinta de Florencia*. Ed. Debra Collins Ames. Kassel: Edition Reichenberger, 1995.
- . *La quinta de Florencia*. Ed. Bienvenido Morros. *Comedias de Lope de Vega: Parte II*. Coord. Silvia Iriso. Vol. 3. Lérida: Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 1998. 1559-1691.