

*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis:*  
Lope de Vega y la figura de Demócrito y  
Heráclito

Bérénice VILA BAUDRY

Casa de Velázquez  
berenicevila@yahoo.fr

Recibido: 23/03/2009

Aceptado: 11/01/2010

**Resumen**

En el contexto de la crisis de la *episteme* europea y de la puesta en cuestión de los principios de la estética aristotélica fundada sobre la unidad y la separación de los géneros, la fórmula de Giordano Bruno *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis* sirve de introducción a lo que podría ser considerado como su imagen equivalente: la figura formada por el filósofo que ríe y por el filósofo que llora, Demócrito y Heráclito. La pareja de filósofos parece igualmente construir, en el campo de las representaciones, una figura de resistencia a la lógica aristotélica, pues indica que la identidad puede ser dual, reunión de extremos: Demócrito y Heráclito son a la vez diferentes y semejantes. Esta figura de Demócrito y Heráclito, que ha conocido una amplia difusión en la Europa de los siglos XVI y XVII, ocupa un lugar particular en la obra de otra figura de la resistencia a los principios aristotélicos: Lope de Vega. El análisis de dos textos en los que la figura de los filósofos es citada y en los cuales Lope de Vega entra en escena, ya sea directamente, ya sea de forma disimulada bajo la máscara de un personaje (el de don Fernando en *La Dorotea*), deja entrever que la utilización del *topos* antiguo por parte del poeta va más allá de la simple referencia erudita. En efecto, la figura de Demócrito y de Heráclito aparece allí a la vez como un doble del poeta y como un operador estético inscrito en el corazón de su obra.

*Palabras clave:* Giordano Bruno, Lope de Vega, figura, Demócrito y Heráclito, reír y llorar, mezcla de tonalidades.

## Abstract

Put in the context of the crisis of the European *episteme*, during which the principles of Aristotelian aesthetic based on unity and separation of *genres* got challenged, Giordano Bruno's phrase *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis* works as an introduction to what could be considered as its associated image: the figure formed by the philosopher who laughs and the philosopher who cries, Democritus and Heraclitus. It seems as well that within the frame of representations, the union of the two philosophers stands for a figure of resistance to Aristotelian logic, as it points to the possibility that identity can be dual, a reunion of the extremes: Democritus and Heraclitus are different, yet similar. The figure of Democritus and Heraclitus has known a wide diffusion in 16th and 17th century Europe, and holds a special place in the works of another figure of resistance to Aristotelian principles: Lope de Vega. The analysis of two texts in which the philosophers' figure is quoted and in which Lope de Vega appears himself, either directly or under the mask of a character (e.g. Don Fernando in *La Dorotea*), unveils how the use of the ancient *topos* by the poet goes well beyond the mere erudite reference: the figure of Democritus and Heraclitus appears as the poet's double and an aesthetic operator deeply rooted in Lope de Vega's works.

*Keywords:* Giordano Bruno, Lope de Vega, figure, Democritus and Heraclitus, laugh and cry, mélange des genres.

### 1. Acerca de un *conchetto* del Nolano y la figura de Demócrito y Heráclito

Detrás de la fórmula latina, o el *conchetto*, que abre nuestro trabajo se perfila, bien delimitada, la figura de Giordano Bruno. Este quiasmo perfecto, doble oxímoron, formulación en espejo al fin y al cabo, aparece en la portada de su obra satírica *Il Candelaio* (1582). Toma como divisa propia la que lo describe como un “achademico di nulla Achadamia”, es decir, un hombre al margen de las instituciones de su tiempo, y se caracteriza –no sin humor– como “il Fattidito”. Presentado de tal modo, abre una multiplicidad de campos de referencia y de aplicaciones. Esta “tristeza alegre y esta alegría triste” puede, en efecto, definir tanto un estado de ánimo como todo un temperamento. Puede del mismo modo caracterizar una estética y hacer explícito un principio filosófico. Es, como vamos a mostrar, todo esto a la vez.

El destino de Giordano Bruno y su obra le convierten, como señala Gisèle Venet en su artículo “Giordano Bruno et Robert Burton: deux styles littéraires pour une épistémè baroque”, en un personaje central y emblemático de su época:

[...] Giordano Bruno, por sus fechas [1548-1600], su centralidad en la crisis de la Episteme, y el uso de instrumentos estéticos que él mismo ha elegido para proponer soluciones a la crisis del pensamiento europeo, es el mejor situado de todos los filósofos de los siglos XVI y XVII para aparecer como el filósofo del Barroco, el que ha pensado y expresado la crisis barroca en su totalidad, usando los medios específicos de la Estética barroca.<sup>1</sup>

El Nolano se encuentra en la intersección de dos crisis. Su obra recoge los dos polos –científicos y literarios– de las grandes transformaciones de su tiempo. En efecto, la crisis de la *episteme* europea, que es una crisis de las representaciones del cosmos, una puesta en cuestión de la *Imago Mundi* ptolemaica, se ve acompañada por “una auténtica insurrección anticlásica”, que pretende ser una reacción frente a una Estética, hasta entonces dominante, definida por los preceptos de la *Poética* de Aristóteles. Esto se traduce, según Gisèle Venet, en una “búsqueda del descentramiento y del desequilibrio de las formas”:

Las obras artísticas o literarias, pero también teóricas, se caracterizan por una búsqueda del descentramiento o del desequilibrio de las formas. Los comentarios indirectos sobre los procedimientos de trabajo se encuentran incluidos allí gracias a sabias inclusiones de efectos de una práctica artística en el arte mismo en que se expresa, tratándose de efectos de cuestionamiento de lo pictural en sí mismo y en lo escrito [...] o de lo representado en la representación, con el procedimiento del teatro dentro del teatro, mientras que proliferan las escrituras que funcionan como modificación de estilos, multiplicación de incisos, utilización a veces burlesca y satírica de los recursos de la superabundancia, de la *copia*, hasta llegar a la subversión de los cánones de la gramática, como sucede con la transformación en anamorfosis picturales de la perspectiva albertina<sup>2</sup>.

Se pretende por tanto un rechazo de las reglas de unidad –de lugar, de tiempo, de acción– tal como habían sido definidas por Aristóteles. Esta libertad en la forma y el tono, esta reivindicación de la mezcla de los géneros y de los individuos, son teorizadas, por ejemplo en España, por Lope de Vega en su Tratado *Arte Nuevo de hacer comedias* (1607), puesto en práctica en sus *comedias*. Están en el corazón de las obras de Shakespeare, tales como *El sueño de una noche de verano* (1596) o incluso *Hamlet*. También se encuentran reforzadas por la publicación de la primera novela de la Modernidad: El *Don Quijote* de Cervantes. La Estética así definida es una Estética de la diversidad en la que el mundo descrito no es nunca monocromo; en la que nunca es observado desde un único ángulo, sino bajo una multiplicidad de

<sup>1</sup> Venet, G., “Giordano Bruno et Robert Burton: deux styles littéraires pour une épistémè baroque”, *Études Épistémè*, París, n° 9, primavera 2006, p. 8-38 (la cita, p. 37).

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 11.

puntos de vista, representados por un número similar de personajes, de estilos, de tonalidades; en el que se mezclan al fin y al cabo las risas y las lágrimas, los príncipes y los bufones, los sabios y los locos... Porque, según una idea muy extendida, en la variedad prolifera la belleza... o, sirviéndonos de las palabras de Lope de Vega: “Lo trágico con lo cómico mezclado [...] que esta variedad deleita mucho”<sup>3</sup>.

Este mismo principio de diversidad, de reunión de los elementos más disparatados y, precisamente en este caso, de reunión de los extremos, es expresado por el *conchetto* de Giordano Bruno. Determina la particularidad de este escritor *fattidito* que se revela en la sátira feroz de *Il Candelaio*. La risa provocada no se desembaraza nunca de una sombría tristeza. Definición de una Estética de la mezcla de tonalidades, la pareja de la tristeza alegre y de la jovialidad triste de Giordano Bruno es igualmente una ejemplificación de la tesis de la coincidencia de los contrarios de Nicolás de Cusa, del que Giordano Bruno es un ferviente discípulo y defensor. Porque hace enteramente suya esta tesis, Giordano Bruno desarrolla un estilo de escritura marcado por el movimiento, el paso incesante de una cosa a su contraria; una dinámica de escritura, deberíamos decir más bien, fundada sobre el entrelazamiento de lo cómico y de lo trágico, propenso a las fórmulas antitéticas y paradójicas, de las que el *conchetto* citado constituiría un ejemplo luminoso.

La coincidencia de los extremos concierne a todos los niveles de la obra: tanto a su escritura como a su recepción. Giordano Bruno no pierde jamás de vista la dinámica que parece regir a la vez la escritura y el mundo. Así, en su “Epístola explicativa dirigido al Muy Ilustre y Excelente Caballero Sir Philip Sidney” de su obra *La Expulsión de la bestia triunfante*, Giordano Bruno tiene cuidado de precisar que sus diálogos son tan diversos como la naturaleza de los lectores que los tendrán entre sus manos:

---

<sup>3</sup> Vega Carpio, L. de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* [1609]. En Porcheras Mayo, A., Sánchez Escribano, F., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y del Barroco*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica [3], 1965, p. 125-136. Como señala Aurora Egido, la variedad está, en el siglo XVI, en el centro de la formación y de la emergencia de las nuevas formas, como nuevos géneros: “La variedad afectó a las letras europeas en todos los temas referidos a la relación entre Naturaleza y Arte, y en la teoría de los géneros y de los estilos, favoreciendo cierta ruptura con Aristóteles. En general, pesa mucho en su valoración la referencia al público y a sus gustos diversos, así como la identificación de lo vario con lo bello. Más allá de los preceptos, la variedad ofreció, como decimos, la creación de los nuevos géneros del Barroco y afectó además a la idea de los modelos, según ya predicara Cicerón en *De inventione*, al aconsejar la selección de ejemplos múltiples, para recoger luego lo mejor de cada autor, en una línea de superación imitatoria muy semejante a la predicada por Gracián en la *Agudeza*. Y es Quintiliano quien parece estar más cerca del jesuita al abogar por la multiplicidad de los modelos y la variedad selectiva de palabras, figuras y formas de composición”. Egido, A., “La variedad en la *Agudeza* de Baltasar Gracián”, *Syntaxis*, 16-17, 1988, p. 49-61 (la cita, p. 50).

[Yo os hago] donación de esta serie de diálogos, que serán ciertamente tan buenos o malos, dignos o indignos, excelentes o viles, doctos o ignorantes, elevados o bajos, aprovechables o inútiles, fértiles o estériles, virtuosos o disolutos, religiosos o profanos, como aquellos en cuyas manos puedan caer, los unos acabando de esta suerte, los otros acabando de la contraria<sup>4</sup>.

Los compara más adelante con esa figura doble con la cual había sido comparado Sócrates en su tiempo, Sileno:

De este modo dejaremos a la multitud que se ría, se mofe, se entretenga y se divierta con el rostro de estos Silenos mímicos, cómicos e histriónicos que encubren, disimulan y abrigan en su interior el tesoro de la bondad y de la verdad. [...]<sup>5</sup>.

De este modo, bajo la máscara de la broma se disimula la de la seriedad; bajo la máscara de la risa, la de la gravedad. A semejanza de esta epístola explicativa, la fórmula *in tristitia hilaris, in hilaritate tristis* anuncia que el barniz alegre de la sátira de *Il Candelaio* encubre una visión esencialmente triste del mundo.

El fundamento y la justificación de esta Estética y de esta Filosofía son presentados por el personaje de Sofía (que encarna, como su nombre indica, a la Sabiduría) en *La Expulsión de la Bestia triunfante* en el momento de la lección que da a Saulino, doble del autor:

[...] De este modo es el cambio de un extremo al otro, con todo lo que en ello participa, el pasaje de un contrario al otro por todas las etapas intermedias que nos proporcionan satisfacción. Y, a fin de cuentas, vemos tantos puntos en común entre los contrarios que concuerdan mejor entre ellos que lo semejante con lo semejante.

[...] Lo que yo deduzco es que el principio, el medio y el fin, el nacimiento, el desarrollo y la perfección de lo que vemos provienen de los contrarios, se hacen por los contrarios, operan en los contrarios y conducen a los contrarios: y allí donde se encuentra la contrariedad, se encuentran la acción y la reacción, el movimiento, la diversidad, la multitud, el orden, los grados, la sucesión y el acontecer<sup>6</sup>.

Dicho de otro modo: allí donde hay contrariedad, hay también creación. Hay ejercicio del pensamiento. Porque es así como el pensamiento se despliega: en la alteridad. Así el elocuente oxímoron, el quiasmo elegante, no podría ser reducido a una simple habilidad de formulación. Se refiere a algo más esencial que atañe a una concepción particular del mundo. Y en efecto, cuando se trata, para Giordano Bruno, de definir lo que constituye, según él, el nexo supremo entre todas las cosas, vuelve de nuevo:

<sup>4</sup> Bruno, G., *L'Expulsion de la Bête Triomphante* [1584], traducción, presentación y anotaciones de Bertrand Levergeois, Paris, Michel de Maule, 2005, p. 4.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 32.

El nexo, para Platón, es la Belleza, o acuerdo de la forma, según el género; para Sócrates, es la suprema venustez del espíritu; para Timeo una tiranía del alma; para Plotino, un privilegio de la naturaleza; para Teofrasto, un engaño silencioso; para Salomón, un fuego oculto, aguas furtivas; para Teócrito mármol dilapidado; para Carnéades, un reino atormentado; *para mí, es una tristeza alegre, una alegría triste*<sup>7</sup>.

La fórmula bruniana podría ser la de toda una época. De una época que ha sabido, por otro lado, reencontrar, acoger, dinamizar, una figura heredada de la Antigüedad, la de la pareja formada por el filósofo que ríe y el filósofo que llora –Demócrito y Heráclito– y que se podría concebir como la representación en imagen del *conchetto* de Giordano Bruno. En efecto, ¿acaso no se trata también de una misma dinámica de reunión y de fusión de los contrarios, de una misma tristeza alegre y alegría triste, que se pone en escena en el *topos* de *Democritus ridens* y *Heraclitus flens*?

La familiaridad de la pareja formada por Demócrito y Heráclito proviene de la costumbre de verlos asociados. La familiaridad de esta figura, las múltiples referencias de las que ha sido objeto a lo largo de su trayectoria literaria y la abundancia de representaciones iconográficas que ha inspirado<sup>8</sup>, tienden a hacer olvidar que la reunión en un binomio de estos dos filósofos de la Antigüedad es harto problemática. En efecto, ¿acaso no se han asociado dos filósofos que no han vivido en la misma época, ni en los mismos lugares, dos sabios cuyas doctrinas difieren radicalmente? ¿Acaso no se les han atribuido comportamientos, diríamos, sin una razón aparente? Ningún contemporáneo de los dos filósofos testimonia, ninguna risa en Demócrito ni ningún lamento en Heráclito. Los primeros escritos que consignan sus actitudes datan del siglo I después de Cristo, es decir, cerca de cinco siglos después de la desaparición de los personajes históricos. En la obra que consagra a la vida de los dos filósofos, Félix de Lucio Espinosa y Malo retoma los hechos significativos de estas dos vidas, confrontándolos y mostrando hasta qué punto los dos filósofos han tenido trayectorias divergentes e incluso opuestas:

<sup>7</sup> Bruno, G., “Du lien de Cupidon”, en *Des Liens* [1591], IX, traducción de Danielle Saunier y Boris Donné, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 69.

<sup>8</sup> En lo referente a la recepción literaria de Demócrito desde la Antigüedad hasta la España de los siglos XVI y XVII, ver García Gómez, A. M., *The Legend of the Laughing Philosopher and Its Presence in Spanish Literature (1500-1700)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1984. Con respecto a la representación iconográfica de la pareja del filósofo que ríe y el filósofo que llora, ver, por ejemplo: Bakhýs, D., Coudert, M-C., Fontenay, E. de, Salomé, L., *Les Curieux philosophes de Velázquez et de Ribera*, Lyon, Fage éditions, Varia, 2005 ; Bouza, F., “Pícaros modernos y filósofos antiguos en la corte de Felipe IV. Tres risas, dos remedos y un gesto”, en *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*, edición a cargo de Javier Portús Pérez, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007; Rico, F., “Los filósofos de Velázquez, o el gran teatro del mundo”, en *Figuras con paisaje*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1994, p. 69-97 ; Wind, E., “El demócrito cristiano” [1937], en *La Elocuencia de los símbolos* [1983], edición de Jaynie Anderson, traducción de Luis Millán, Madrid, Alianza Editorial, Alianza Forma; Estudio humanista sobre arte, 1993, p. 133-135.

Recopiláse la vida de entrambos

Desiguales nacieron los Philosophos Democrito, y Heraclito. Vno poderoso, y otro cō mas limitadas conveniencias. El vno busca diferentes Maestros por el mundo, y el otro sale docto sin Maestro alguno; a aquel erigen estatuas en su Patria, y de este no hazen quēta en la fuya. Aquel hospeda al Rey en su casa, y este no quiere ir hospedado a casa de vn Rey. Vno es toda alegría, y rifa; y otro todo tristeza, y llanto. Democrito desprecia las riquezas, por juzgar, que no las necesitā el docto: Y Heraclito desprecia la medicina, quando mas la ha menester. Este vive poco, muriēdo a manos de los perros; y aquel vive mucho, muriendo a manos de su demañada ancianidad; Este, q fue todo llanto en su vida, se haze objeto de rifa en su muerte; y aquel que fue en su vida todo rifa, es objeto de vniversal llanto en su postrer aliento; el vno finalmente de condicion severa, y cruel, y el otro de trato afable y cariñoso<sup>9</sup>.

Nada, a primera vista, ni en la obra ni en el destino de Demócrito y de Heráclito justifica semejante asociación. Los escritos de estos filósofos, por otro lado, se han perdido y sobreviven sólo en los comentarios de otros pensadores y escritores. Y por tanto, tal asociación existe en la cultura y en el imaginario. No existe más que en esta cultura y este imaginario. Y ahí reside tal vez su fuerza: en haberse liberado de los personajes históricos, en salir en cierto modo de ninguna parte, si no es del pensamiento y la imaginación de los hombres, y en encarnar, a causa de esto, un espacio de libertad en el que el pensamiento puede discurrir; en ser dos opuestos, dos entidades a la vez diferentes e inseparables, que constituyen una única figura dúplice. Paradoja última y fundadora al mismo tiempo: la tradición literaria ha reunido dos filósofos que han sido presentados como dos solitarios, dos monologuistas, en una estructura que es la del diálogo. Esa estructura les ha colocado frente a frente, lado a lado, ofreciendo de paso una puesta en escena de la práctica dialéctica, del doble lenguaje que caracteriza a todo pensamiento.

No obstante, la enumeración de sus diferencias hace resaltar al mismo tiempo sus puntos en común. No todo separa a los dos personajes. Lo hemos dicho anteriormente: Heráclito y Demócrito han sido representados ambos como hombres que vivían en un aislamiento voluntario y no compartían la vida de la ciudad. Una y otra vez acusados de misantropía, parece que se haya producido una transferencia de significación del uno hacia el otro en el curso de los siglos. Así Heráclito el oscuro, el misántropo despreciable que describe Diógenes Laercio, deviene el filósofo que sabe mostrar piedad y compasión frente a la miseria del mundo<sup>10</sup>, mientras que

<sup>9</sup> Lucio Espinosa y Malo, F. de, *Vidas de los filósofos Demócrito y Heráclito*, Zaragoza, por los herederos de Pedro Lanaja, Impresores del Reyno de Aragón, y de la Universidad, 1676, p. 127.

<sup>10</sup> En Séneca ante todo, al que se ve llorar por la miseria del mundo (ver Sénèque, *De ira. De la colère*, II, 10, *Dialogues I*, traducción de André Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1961, p. 37: “Heraclitus quotiens prodierat et tantum circa se male uiuentium, immo male pereuntium uiderat, flebat, miserebatur omnium qui sibi laeti felicesque occurebant, miti animo, sed nimis imbellico”). Pero es sobre todo a partir de la Edad Media que las lágrimas del filósofo

Demócrito no hace otra cosa que reírse de ella. De hecho, estos dos filósofos que parecen al principio oponerse de forma irreductible, tienden, desde el momento en que se consideran con atención las características de cada uno, a fundirse, a confundirse. Demócrito y Heráclito son diferentes y por tanto parecidos. Encarnan los dos el pensamiento (son los dos filósofos) y el exceso (el uno llora sin fin, el otro está poseído por una risa eterna). Y se trata de dos manifestaciones extremas del mismo temperamento: el del melancólico y, más concretamente, el del genio melancólico. Los artistas y los escritores del Renacimiento no han olvidado esta característica esencial de los dos filósofos. Además, ambos poseen un saber enciclopédico; los dos han sido celebrados como grandes poetas. Los dos se han mantenido apartados de la ciudad, en el margen del tumulto de los hombres, observando su locura. Los dos han sido incomprendidos, despreciados. Las características históricas y legendarias de los personajes se han confundido de tal modo que no se sabría captar la risa de Demócrito sin incluir ahí el fondo de tristeza que lo caracteriza. Del mismo modo, no se podría considerar la lamentación de Heráclito sin confrontarla a la risa de su compañero. Risa y llanto no son sólo respuestas psico-fisiológicas a los estímulos del mundo, sino también respuestas intelectuales, interpretativas, filosóficas, a tales estímulos, y tan complejas que se puede llegar a llorar de alegría o a reír de desesperación. Es por esto que hablamos aquí de una sola y única figura construida especularmente, como es el *conchetto* de Giordano Bruno.

Por otro lado, los elementos que constituyen la figura —a saber, la risa y el llanto— constituyen otras tantas elecciones estéticas, filosóficas y morales. La risa de Demócrito y el llanto heraclíteo se ofrecen como dos modelos a seguir o a rechazar, a comparar y a evaluar, y sin duda, a interrogar. La figura parece proponer dos modelos de vida, dos modelos de filosofía, pero también dos modelos estéticos. Porque, presentando las posturas extremas y opuestas de los dos filósofos frente al espectáculo del mundo, plantea claramente la elección entre dos visiones: una visión cómica y una visión trágica del mundo. No obstante, en la medida en que toda estructura binaria supone o implica un tercer término, que supera las oposiciones iniciales, la posibilidad de una tercera elección se perfila: aquella que consideraría e integraría en su visión a la vez la risa y el llanto, lo cómico y lo trágico. Si se considera que la figura prevalece sobre sus componentes, la figura de Demócrito y Heráclito aparece entonces como la figura de la mezcla y de la variedad, como la figura de las declinaciones tonales. Define entonces una visión tragicómica del mundo. Semejante al nexo que une todas las cosas según el Nolano, alquimia de dos contrarios: una tristeza alegre, una jovialidad triste.

Revestiendo la simplicidad aparente de un *topos* familiar y presentando la riqueza de un espacio de creación mil veces visitado y reinventado (en la medida en que

---

sofo son asociadas a las lágrimas de la compasión. Su actitud es entonces considerada como más cristiana que propia de Demócrito.

en que ha inspirado una literatura que la ha comentado, la puesto en escena, la ha alabado o la ha rechazado), la figura de Demócrito y de Heráclito define a la vez una forma de ver el mundo y una forma de describirlo<sup>11</sup>. Un espejo en el cual buscarse, una lente con la cual observar el mundo y un método para dibujar sus reflejos estéticos. Es a la vez un objeto literario, un instrumento de análisis del mundo y un instrumento para la lectura de los textos. Y es en esta doble perspectiva que vamos a estudiar a uno de los autores del Siglo de Oro español que ha citado en varias ocasiones en su obra la figura de los dos filósofos antiguos, comparándose a los personajes que la componen, poniéndose las dos máscaras a la vez: Lope de Vega. A la manera de Giordano Bruno en *Il Candelaio*, Lope de Vega, en obras que pertenecen al ciclo llamado *de senectute* y que serán aquí el objeto de nuestra atención, podría hacer suya la divisa *In tristitia hilaris in hilaritate tristis*.

## 2. Lope de Vega y sus dobles

Es obligado constatar que las figuras de Demócrito y de Heráclito están bien presentes en la obra de Lope de Vega. Este las cita al menos en seis de sus obras: *El Peregrino en su patria* (1604), *El Halcón de Federico* (1605), *La Andrómeda* (1621), *La Circe* (1624), *La Dorotea* (1632), y, en fin, en los dos poemas *El Siglo de Oro* y la *Égloga a Claudio* de su obra póstuma *La Vega del Parnaso* (1637). Las figuras de Demócrito y Heráclito han atravesado el conjunto de la obra del escritor, pues treinta años separan la primera referencia a los dos filósofos de la última. No obstante, de todas estas referencias, dos nos interesan particularmente: la que se encuentra en *La Dorotea* —obra en la que Lope de Vega vuelve sobre sus amores de juventud, disimulado bajo la máscara de don Fernando— y la de la *Égloga a Claudio*, en la que el poeta se compara con Heráclito.

Como señala Antonio Sánchez Jiménez en su estudio titulado *Lope pintado por sí mismo*: “A lo largo de su extensa carrera, Lope había fomentado la confusión

---

<sup>11</sup> Es esta riqueza de la figura y las perspectivas de análisis y de interpretación que ofrece, lo que explica, según Aurora Egido, la multiplicidad de las obras españolas que en los siglos XVI y XVII le hacen referencia: “Heráclito y Demócrito canalizaron prácticamente todo el arco temático y conceptual, personificando la prudencia y la imprudencia, desde Juvenal a Baltasar Gracián, convertidos en paradigma del descontento del mundo, del desengaño y la locura, de la docta ignorancia, la felicidad o la desgracia, sin ovidar las vueltas de la Fortuna, el error, el Libre Albedrío, la soledad, la juventud, la vejez, la dignidad humana, la necedad y la inteligencia y hasta la ira y la melancolía. Su dicotomía antitética o su fusión ofrecen no pocas perspectivas en el análisis de los caracteres trágicos, cómicos o tragicómicos, sobre todo si tenemos en cuenta la tradición médica”. Egido, A., “Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica”, en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, edición de Christoph Strosetski, *Studia Hispanica*, 7, Verwuert-Iberoamericana, 1998, p. 68-101 (la cita, p. 98-99).

entre narrador y autor”<sup>12</sup>. Él había favorecido así la confusión entre los personajes y el autor. Disimulándose bajo diferentes *personae*, Lope de Vega ha desarrollado un juego complejo de autorrepresentaciones. El lector o el crítico puede entonces entrar en el juego que consiste en buscar los indicios autobiográficos en obras como *La Dorotea* o las *Rimas* del licenciado Tomé de Burguillos. Para nosotros, se trata esencialmente de buscar la máscara –la de Demócrito y Heráclito– o más bien de iluminar la significación de esta doble máscara en la obra y la Estética del poeta. Nos parece que, en efecto, las temáticas incorporadas en la figura de los dos filósofos (en particular la doble mirada sobre el mundo y sus implicaciones a la vez filosóficas y estéticas, la dimensión especular de los dos personajes, la cuestión de la alteridad) se encuentran en Lope de Vega y forman la unidad de una mirada: una mirada doble, en el caso de la figura, que se lanza sobre el mundo; una mirada variada en el caso de Lope, que quiere insuflar en la arte la diversidad del mundo y de la naturaleza.

### 2.1. La aparición de la figura de los filósofos en *La Dorotea*

En *La Dorotea*, los personajes de Demócrito y Heráclito son citados, una única vez, en la escena 4 del acto IV. La referencia a los dos filósofos puede parecer, a primera vista, una cita puramente anecdótica. Sin embargo adquiere todo su sentido cuando se considera el doble contexto de su aparición, marcada por los resurgimientos de la intriga amorosa y la reflexión sobre la poesía que realizan los personajes.

Las tres primeras escenas del acto IV son muy diferentes las unas de las otras. La primera culmina el reencuentro y la reconciliación de don Fernando y de Dorotea. En las dos siguientes, un grupo de amigos –Ludovico, César y Julio–, reunidos en una especie de Academia literaria en la cual habría debido participar don Fernando, lee y comentan un soneto burlesco. La escena 2 se caracteriza por una alternancia entre, por un lado, consideraciones generales sobre los autores y la “nueva lengua” que se practica en las esferas literarias españolas, y por otro, consideraciones particulares, todavía sucintas, sobre el soneto burlesco. En cuanto a la escena 3, se presenta como un análisis preciso, lineal y a tres voces, del soneto. Este análisis se acaba en el momento en el que se anuncia la llegada de don Fernando, todavía henchido por la felicidad de la reconciliación con Dorotea (principio de la escena 4). Las escenas 2 y 3, que consisten esencialmente en una auténtica burla hacia el *culteranismo*, pueden aparecer como un momento de relajación de la acción principal. En efecto, entrecortan la intriga amorosa –tema principal de la obra– que se construye alrededor de los personajes de don Fernando y de Dorotea. Sin embar-

<sup>12</sup> Sánchez Jiménez, A., *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006, p. 241.

go, en la medida en que son encuadradas en los avatares amorosos de don Fernando (al principio desolado por la desesperación de haber perdido a Dorotea, después transido de alegría al reencontrarla), contribuyen a plantear la equivalencia entre la escritura poética y el acto de amar. Al respecto de estas consideraciones, la aparición de la figura de Demócrito y de Heráclito adquiere una dimensión particular que es necesario definir.

Ante todo, la temática de una entidad formada por dos elementos separados es anunciada, antes de la aparición de la figura de los dos sabios, por una observación irónica de Ludovico. La escena tercera concluye, en efecto, con una precisión irónica de este personaje acerca de la última palabra del soneto burlesco: *cultidiabesco*. A Julio, que explica la formación de la palabra compuesta *cultidiabesco* por la asociación de dos palabras diferentes (*culto* y *diabesco*), Ludovico replica que en realidad estas dos palabras son equivalentes la una con la otra (“Di que es identidad”):

JULIO. [...] El soneto, finalmente, acaba:

*Tú, lector Garibay, si eres bamburio,  
Apláúdelos, que son cultidiabescos.*

CÉSAR. Garibay se toma aquí por vizcaíno, como *Roma pro Romanis*, y *Ceres* por el trigo.

JULIO. *Cultidiabescos* es un compuesto de diablo y culto.

LUDOVICO. Di que es identidad. Pero Fernando viene<sup>13</sup>.

En el contexto específico de la escena 3, esta observación constituye un ataque suplementario contra el *culteranismo*. Pero, en el contexto más amplio de las cuatro primeras escenas, esta observación introduce la temática de los elementos separados que forman una misma unidad. En efecto, dos palabras diferentes forman aquí una sola y única palabra. Pero esta temática se propaga: con esta observación, Ludovico anuncia también, en un mismo movimiento, la llegada de don Fernando, que aparece bajo una luz completamente nueva. De reflejo de Heráclito, deviene también reflejo de Demócrito:

FERNANDO. Nadie me culpe, que más fácil me fuera dejar la vida que la ocasión que me ha ocupado.

LUDOVICO. ¿De qué es tanta alegría, que parecéis otro?

CÉSAR. ¿Qué os puede haber sucedido, que de un Heráclito venís hecho un Demócrito?<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Vega Carpio, L. de, *La Dorotea* (1632), IV, 3, edición, introducción y notas de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia [102], 1987, p. 392-393. Citaremos en adelante siempre por esta edición.

<sup>14</sup> *Ibidem*, IV, 4, p. 393.

Así pues un ser único reviste varias apariencias sucesivas y opuestas. La figura de Demócrito y de Heráclito juega aquí verdaderamente un rol de modelo antropológico: bajo las apariencias contrarias, se oculta un único personaje; pero este personaje no puede ser definido fuera de estas máscaras alternas. El hombre puede, de un instante a otro, pasar de llorar a reír, ser a la vez diferente e idéntico a sí mismo. Por esta razón, cuando César se pregunta lo que tiene don Fernando, Julio puede responderle que tiene la misma cosa que antes “mejorada de mayor locura”:

CÉSAR. ¿Qué tiene este hombre, Julio?

JULIO. Lo mismo que antes, mejorado de mayor locura. Él os lo dirá todo, aunque por los ojos y las acciones ya os ha dicho la causa<sup>15</sup>.

Pero hay más: este personaje de don Fernando, que encarna sucesivamente por sí solo a Demócrito y a Heráclito, confirma nuestra idea de partida, es decir, que en tanto que figura, los dos sabios forman una sola y misma entidad. Y es precisamente en esto en lo que reside, para un autor como Lope de Vega, el poder de evocación del *topos*. Es porque encarna, a través de estos dos nombres de sabios, el concepto de unidad formada por elementos contrarios, por lo que la figura de Demócrito y de Heráclito permite a Lope de Vega desarrollar su visión del hombre, marcada por el despliegue del yo a través de diferentes máscaras.

El movimiento de contagio de esta temática, surgida de la palabra para arribar al yo, no se detiene aquí. Se extiende igualmente a la visión del arte.

La razón del brusco cambio de don Fernando es, como sabemos, amorosa. El personaje no la revela inmediatamente a sus amigos desconcertados. Él se refugia en su “gabinete” para consagrarse a su poesía:

FERNANDO. No es para dicho aprisa. Vitorias son de amor, milagros son de la firmeza, portentos de la voluntad, prodigios de las estrellas, mudanzas de la fortuna, condiciones de los tiempos, efetos de la paciencia, vitorias del sufrimiento, y dichas de un desdichado, que suelen venir juntas. Entrad conmigo en mi estudio; que no será mal principio de poema leeros mi suceso<sup>16</sup>.

Don Fernando expresa la idea de que amar es escribir, son la misma cosa. O, por otro lado, el amor, tal como es definido en esta tirada, está hecho de movimientos opuestos y paradójicos (“vitorias del sufrimiento y dichas de un desdichado, que suelen venir juntas”). Conclusión del silogismo: la poesía, a imagen del amor, debe ser el reflejo de los desórdenes interiores del hombre. La poesía debe estar regida por el principio de la diversidad, porque debe adoptar los movimientos paradójicos del amor.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Retomemos las equivalencias y los juegos de identificación que hemos anotado: amar, es revestirse sucesivamente con las máscaras de Demócrito y de Heráclito; amar es, al mismo tiempo, estar loco<sup>17</sup> (según Julio, el paso de una máscara a otra no constituye sino un grado más de locura); amar es, en definitiva, la misma cosas que hacer versos. Se puede resumir todo esto así:

Amar ó Ser Demócrito y Heráclito  
 Amar ó Estar loco  
 Ser poeta ó Amar

Evidentemente, observamos aquí que otras tres equivalencias son incluidas de forma implícita por Lope de Vega, ya que se deducen naturalmente de las tres primeras:

Ser poeta ó Estar loco  
 Ser Demócrito y Heráclito ó Estar loco  
 Ser poeta ó Ser Demócrito y Heráclito

Ciertamente, Lope de Vega es el primero en burlarse de los silogismos fáciles. Pero sería absurdo, sin embargo, pretender que estas equivalencias son extrañas al texto, en la medida en que son claramente sugeridas en él.

La última de la segunda serie de equivalencias atrae particularmente nuestra atención: en ella, Demócrito y Heráclito se asimilan a las máscaras poéticas que, sucesivamente, prestan su voz jovial y llorosa a don Fernando. Ellas dos solas, por su alternancia, engendran la diversidad tonal del poeta. De este modo, en el espacio de algunas líneas, casi entre dos escenas, entre un debate literario y el impulso poético de don Fernando, reconciliado con Dorotea, entre una palabra (“[Las] dichas de un desdichado”) y una imagen (el rostro jovial de don Fernando), Lope de Vega coloca la figura de Demócrito y de Heráclito en el principio de la diversidad poética.

---

<sup>17</sup> Recordemos que se trata de un lugar común muy extendido. Por ejemplo, en *El Halcón de Federico*, el loco Perote afirma que los cuatro pilares de la locura son el amor, la belleza, el corage y la sinrazón. Un poco más adelante en la obra, al personaje de Camilo, aotmentado por los celos y que se interroga sobre la conveniencia de pedir consejo a un loco, le responde: “Sois un necio ; / que un loco no tiene precio/ en la materia que toco [...] / Pues siendo locura amor / no acertáis, Camilo, poco / en pedir consejo a un loco / que ese es mejor doctor”. Ver Vega Carpio, L. de, *El Halcón de Federico* (1605), Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles [247 ; vol. XXXI], 1971, respectivamente p. 217 y 228.

### 3. Entrecruzamientos de la risa y las lágrimas: el aprendizaje del desengaño

La escena 4 del acto IV no es el único momento en el que don Fernando alterna las máscaras de Demócrito y de Heráclito, del mismo modo que el personaje de don Fernando no es el único personaje que sufre bruscos cambios de humor. La fuente de sus tormentos, Dorotea, alterna ella también la risa y el llanto, la alegría y la tristeza. Vamos a ver cómo estos entrecruzamientos de la risa y de las lágrimas en los héroes de *La Dorotea* acompañan el aprendizaje del desengaño.

Dorotea ocupa el centro de todas las miradas y de todos los discursos: los “imanta”. Como señala Nathalie Dartai-Maranzana en su estudio sobre el personaje, las numerosas descripciones de las que ella es objeto arrojan un retrato ambiguo de ella, hecho a medias “de luces y de sombras”:

Está claro que el retrato moral de Dorotea que “pinta” el texto al hilo de los actos por pequeños contrastes se caracteriza por la ambivalencia [...].

En consecuencia, todas estas contradicciones hacen del retrato-puzzle de Dorotea un retrato contrastado de sombra y de luz, siendo el modelo a la vez una mujer bella y menos bella, un ángel y un demonio, sensible y cruel, feroz como una leona y celosa como una tigresa, peligrosa y encantadora como una serpiente o una bella sirena [...]18.

Los conceptos de sombra y de luz, que evocan el claroscuro del arte pictórico, son tanto más pertinentes por cuanto caracterizan a un personaje a menudo comparado con un astro. Dorotea ilumina o ensombrece lo que la rodea y presenta ella misma un rostro sombrío. Y la belleza de Dorotea no es, como remarca Ludovico, nunca tan exuberante como en la desgracia:

LUDOVICO. [...] porque le sucedía como al sol cuando llueve con él, que como no se ve la nube, se ve el sol y el agua. [...] Convaleció Dorotea, hubo muletilla, tocado bajo, punto de toca los primeros días, y después algo del cabello descubierto, como que era descuido. Desta transformación resultó un hábito azul y blanco. Aquí yo la ví un día... No quería renovar las llagas.

FERNANDO. ¿ No sabéis que se están frescas ?

LUDOVICO. Más hermosa mujer no la pintó el Ticiano, aunque entre Rosa Solimana, la favorecida del Turco19.

Este diálogo debe ser puesto en relación con el lugar común proferido por Fernando sobre la inconstancia de las mujeres, que encuentra aquí su expresión a

18 Dartai-Manranzana, D., “Le portrait-puzzle de la “divine” Dorotea ou l’ambiguïté du personnage-titre”, en *Lectures d’une œuvre. La Dorotea de Lope de Vega*, Colectivo coordinado por Nadine LY, Paris, Éditions du temps, 2001, p. 31-53 (la cita, p. 52).

19 Vega Carpio, L., *La Dorotea*, edición citada, III, 4, p. 252-253.

través de la capacidad de Dorotea para pasar de un extremo al otro, y, particularmente, de la risa al llanto. A lo largo de la obra, esta capacidad se manifiesta por una oscilación continua, tan extrema que es presentada por don Fernando como dos estados totalmente indisolubles en la mujer. El lugar común de don Fernando surge en la escena de la ruptura (I, 5) donde precisa su concepción de las lágrimas de una mujer:

DOROTEA. ¿Aún quieres echarme de tu casa?

FERNANDO. Pues ¿para qué quieres estar en ella, si no piensas volver a verla, como dices ?

DOROTEA. ¿Por qué no volveré a verla?

FERNANDO. Porque te vas a las Indias, y hay mar en medio.

DOROTEA. El de mis lágrimas.

FERNANDO. Las de las mujeres son entretelas de la risa. No hay tempestad en verano que más presto se enjugue<sup>20</sup>.

Las lágrimas femeninas son consideradas por el personaje masculino como una duplicidad de la risa. Es necesario, creemos, comprender esta comparación de dos maneras. La primera es temporal: si las lágrimas aparecen como una duplicidad, es porque van precedidas por la risa. La segunda es profunda: hace de la risa y del llanto dos elementos que no pueden darse el uno sin el otro y que se confieren, el uno al otro, su verdadera significación.

Esta metáfora de las lágrimas femeninas como duplicidad de la risa, da sentido a las actitudes contradictorias de Dorotea. En una de las últimas escenas de la obra, después de haber escuchado a Gerarda recitar los grandes preceptos del arte de engañar a los hombres, Dorotea confiesa:

DOROTEA. Te prometo que me has hecho reír de todo gusto, aunque estoy tan triste que me pongo cosas alegres por huir de mí misma<sup>21</sup>.

La confesión es tanto más sorprendente por cuanto contrasta con la apariencia inicial de Dorotea en este pasaje. En efecto, al comienzo de la escena, las primeras palabras de Gerarda elogiaban el aspecto jovial de la heroína:

GERARDA. ¿Tú cantando, tú alegre, tú vestida de gala, Dorotea? ¿Tú tocada con cintas verdes, tú cadena y joyas? ¿Qué novedad es ésta? ¿Qué te ha sucedido? ¿Qué te has hallado, niña? ¡Qué diferente que estás de lo que estos días! Lucido se te ha el regalo. *Bien haya pan que presta, y moza que le coma.*

<sup>20</sup> *Ibidem*, I, 5, p. 110.

<sup>21</sup> *Ibidem*, V, 10, p. 490.

DOROTEA. Tía, no son todos los tiempos unos. De los nublados sale el sol, y de las tormentas la bonanza<sup>22</sup>.

Recordemos que este comienzo de escena es el reflejo exacto e invertido del comienzo de la escena 4 del mismo acto. En el espacio de algunas escenas, Dorotea pasa de la tristeza a la apariencia de alegría, incluso si, como confiesa, bajo esta alegría aparente se disimula la tristeza:

GERARDA. ¿Tienes juicio, Dorotea? ¿Qué es esto? ¡Tú llorando todo el día! ¡Tú inquieta toda la noche! ¿Qué novedad te obliga? ¿Qué suceso tan triste marchita poderoso la flor de tu juventud y la alegría de tu conversación, que lo era de tu casa y de tus amigas? ¿Tú descompuesta? ¿Tú los cabellos desordenados? ¿Tú por lavar la cara?

DOROTEA. Déjame, tía; que no hay agua de rostro como las lágrimas<sup>23</sup>.

La comparación de las lágrimas con la duplicidad de la sonrisa se aplica así pues perfectamente a la actitud femenina del personaje de Dorotea. Pero alude igualmente, por extensión, a su discurso en lo que comporta de contradictorio, en lo que entremezcla de verdad y de mentira, de sumisión y de voluntad. ¿Podemos entonces afirmar que, en las palabras de Dorotea, el disimulo constituye la doblez de la sinceridad?

Dorotea, situándose en la escena como víctima, se presenta como coaccionada y obligada a abandonar a Fernando, mientras que se trata en realidad de su propia decisión.<sup>24</sup> Analicemos en efecto, sus palabras: ella no es, por su propia voz, el sujeto de los verbos que emplea sólo una vez, cuando anuncia a Fernando la causa de su ruptura: “respondíle”. El resto del tiempo, ella se coloca siempre en el rol de quien recibe (en objeto pasivo), bien las acciones de su madre, bien las de Fernando:

Hoy me ha reñido [Teodora], hoy me ha infamado, hoy me ha dicho que me tienes perdida, sin honra, sin hacienda y sin remedio, y que mañana me dejarás por otra. [...] Dice que es para darte dinero que juegues, como si tú jugases, siendo tu mayor vicio libros de tantas lenguas; y que con versos me engañas [Fernando], y con tu voz, como sirena, me llevas dulcemente al mar de la vejez, donde los desengaños me sirvan de túmulo y el arrepentimiento de castigo<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> *Ibidem*, V, 10, p. 484-485.

<sup>23</sup> *Ibidem*, V, 4, p. 456.

<sup>24</sup> *Ibidem*, I, 3, p. 89: “¿Para qué quiero aguardar a que te canses y me aborrezcas, a que te agraden las galas de otras, y este sayal que visto sea silicio de tus brazos y penitencia de tus ojos? No quiero aguardar al fin que tienen todos los amores; pues es cierto que paran en mayor enemistad cuanto fueron más grandes. Si habemos de ser enemigos después, más vale que ahora nos concertemos con amistad [...]”.

<sup>25</sup> *Ibidem*, I, 5, p. 107-108.

Pero su puesta en escena la traiciona frente al lector y revela la duplicidad. La donación que hace a Fernando de los cabellos que le ha arrancado su madre y la declaración que la acompaña deben ser entendidos como la confesión de su propia decisión:

Estos [los cabellos], en fin, mi Fernando, lo pagaron. Aquí te traigo los que me quitó, que los que quedan ya no serán tuyos; de otro quiere que sean; a un indiano me entrega. El oro la ha vencido, Gerarda lo ha tratado, entre las dos se consultó mi muerte<sup>26</sup>.

He aquí por qué la tristeza de Dorotea provoca la sonrisa: su amante abandonado no se priva de ello. En efecto, Fernando no es engañado por esta puesta en escena, como demuestran sus comentarios irónicos. Se puede señalar en efecto que todas las comparaciones que emplea Dorotea con el fin de acentuar su papel de víctima, ya sea para calificar a su madre (“tirana”, “tigre”, “cocodrilo”, “serpiente”, “hipócrita”) o para calificar a Fernando (“como sirena”), son retomadas inmediatamente por su amante para calificarla a su vez: “Leona, Tigre, Serpiente, Aspid, Sirena, Euripo, Circe, Medea, Pena, Gloria, Cielo, Infierno y Dorotea”<sup>27</sup>.

Pero bajo el aspecto burlón de estas réplicas<sup>28</sup>, surge la tristeza, es decir, la desesperación que estallará tras la partida de Dorotea:

Muerto soy, Julio. Cierra todas las ventanas, no entre luz a mis ojos, pues se va para siempre la que lo fue de mi alma. Quita de allí aquella daga, que el trato es el demonio, la costumbre inferno, el amor locura, y todos me dicen que me mate con ella<sup>29</sup>.

Nos parece pues que la metáfora de la duplicidad, que apunta al origen de la actitud y el discurso femenino, se aplica del mismo modo, por contagio amoroso, a las lágrimas y a las risas masculinas de don Fernando.

Asistimos a una triple inversión de la perspectiva. En primer lugar, partiendo de un lugar común sobre la mujer, la metáfora de la duplicidad se propaga al hombre. Pero, enseguida, la inversión va más lejos: en contrapunto con la idea de que la mujer es voluble, la oscilación que describe esta metáfora tiene una gran profundidad. Porque el paso de la tristeza a la jovialidad y de las lágrimas a la risa, que se presenta como superficial, es paradójicamente de una gran implicación filosófica: a la luz de la confesión de Dorotea, este cambio de cara revela un pesado *desengaño*,

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*, IV, 1, p. 317.

<sup>28</sup> Como ejemplo, podemos citar el pasaje del cambio entre Dorotea y Fernando, en el cual la ironía se produce sin ambigüedad: “Dorotea. ¿ Pues cómo, si te digo que se acaba nuestra amistad, tan fácilmente te has consolado ? / Fernando. Como tú estuviste para decírmelo. / Dorotea. Yo vengo muerta. / Fernando. Si lo estuvieras en tu casa, no hubieras llegado a la mía” (I, 5, p. 109-110).

<sup>29</sup> *Ibidem*, I, 5, p. 111.

que se manifiesta por una conciencia aguda del tiempo. Según las palabras de Dorotea, “si hablamos de veras, ¿qué viene a ser esta vida, sino un breve camino para la muerte?”<sup>30</sup>. La dinámica de la oscilación entre la risa y el llanto, directamente emparentada con la figura de los dos sabios, sirve a Lope de Vega de instrumento para expresar la profundidad del *desengaño* español y el vértigo del hombre confrontado con la muerte.

En definitiva, la observación de Fernando sobre las lágrimas de las mujeres se aplica al conjunto de la obra, a través de la textura compleja que procura a cada personaje y a cada situación. Citemos, por ejemplo, a Fernando que, en la cumbre de su desesperación amorosa, no puede, como Dorotea frente a Gerarda, abstenerse de reír a causa de un silogismo de Julio:

JULIO. Toda puerta es de madera, toda mujer es de carne; luego la mujer no es puerta.  
 FERNANDO. Maldito seas, que en tanta tristeza me has movido a risa ¡Qué gracioso silogismo!<sup>31</sup>

Más allá de la *Dorotea*, esta imagen de las lágrimas como duplicidad de la risa encuentra eco igualmente en Lope de Vega en el famoso verso de *El Arte Nuevo de hacer comedias* en el cual el autor preconiza la mezcla de lo cómico y de lo trágico. Nos parece claro, al término de este análisis, que retoma también la figura de Demócrito y de Heráclito, en la cual, bajo la máscara de Demócrito, se encuentra la de Heráclito; en la cual la risa revela ser una “ironía de las lágrimas”, como escribirá más tarde Antonio de Viera<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> *Ibidem*, V, 10, p. 490. Esta cuestión teórica de Dorotea dirigida a Gerarda introduce un discurso en el que domina la resignación, una conciencia aguda del tiempo que pasa y de la vanidad –derivada de su carácter efímero– de las cosas a las que se pone un precio (la belleza, la juventud): “Dorotea. Ay, Gerarda, si hablamos de veras, ¿qué viene a ser esta vida, sino un breve camino para la muerte? Si don Bela quiere, tú veras estos pies que celebrabas trocar las zapatillas de ámbar en groseras sandalias de cordeles; estos rizos cortados, y estas colores y guarniciones de oro, en sayal pardo. ¿Quién hay que sepa si ha de anochecer la mañana que se levanta? Toda la vida es un día. Ayer fuiste moza, y hoy no te atreves a tomar el espejo por no ser la primera que te aborrezcas. Más justos es agradecer los desengaños que la hermosura. Todo llega, todo cansa, todo se acaba”.

<sup>31</sup> *Ibidem*, III, 4, p. 271.

<sup>32</sup> Viera, A., *Heráclito defendido*, Murcia, por Miguel Lorente, 1683. El exto de Antonio de Viera, *Heráclito defendido* ha sido escrito en 1674 con ocasión de un debate puramente formal presidido por la reina Cristina en Roma. Antonio de Viera defiende a Heráclito, mientras que el Padre Caetano toma la defensa de Demócrito. Según Antonio Viera, Demócrito no reía, lloraba silenciosamente: “Luego Demócrito no reya, que era aquello, que siempre estava haziendo, y nosotros llamamos rifa? Ya he dicho, que era llanto, y que llorava; pero llorava de otro modo” (p. 4). Esto es así porque hay tres formas de llorar: vertiendo lágrimas, signo de un dolor moderado; llorar sin lágrimas, signo de un gran dolor; y llorar riendo, “feñal de vn fummo, y excefsivo dolor” (*Ibidem*). Nosotros diríamos más bien que es el signo de una gran gravedad de espíritu que, de uso muy extendido en el siglo XVII, tenía una connotación positiva, que parece haber perdido. La risa de Demócrito es una risa profundamente irónica: “La rifa de Demócrito era vna ironia del llanto” (p. 5).

Fijémonos ahora de nuevo en el héroe masculino. En la escena 4 del acto III, Fernando, que acaba de perder a Dorotea, cuenta a Ludovico y a Julio lo que él sufre. Ludovico ve en el comportamiento de don Fernando los efectos de la melancolía:

FERNANDO. De noche leo alguna historia o algún poeta. Acuéstome con miedo de que no tengo de dormir, y sáleme tan cierto que como a cualquiera reloj me pueden preguntar las horas. Y si de cansado de la batalla de mis pensamientos, como el Petrarca dijo, me duermo un poco, sueño tan prodigiosas invenciones de sombras, que me valiera más estar despierto.

LUDOVICO. Efectos son de melancolía<sup>33</sup>.

Más adelante en la misma escena, don Fernando tiene en su interior de nuevo<sup>34</sup> sentimientos contradictorios, opuestos y extremos que, en un mismo impulso, le hacen experimentar el amor y el odio. De nuevo Ludovico hace un diagnóstico:

FERNANDO. De amar y de aborrecer, preguntad al mismo. Porque respondió Ciro que tenía dos ánimos cuando juzgaban por imposible que dejase a la hermosa Pantea. Y veréis que el uno era de amor, y el otro de aborrecimiento.

JULIO. Eso es por lo que yo temo tu juicio, y más quisiera que amaras o aborrecieras determinadamente.

LUDOVICO. Esta enfermedad, meláncolica por amorosa inclinación o por la posesión perdida del bien que se gozaba, llaman los médicos *erotes*. Cúrase con baños, música, vino y espectáculos<sup>35</sup>.

El retrato que ofrece Julio de don Fernando retoma la misma perspectiva: es el retrato de un ser de humores cambiantes, capaz de conocer sobresaltos de felicidad extrema (IV, 4) y de negra tristeza, como todo enamorado pero también como toda naturaleza melancólica<sup>36</sup>.

Don Fernando es presentado por Julio como un personaje dotado de una gran sensibilidad, que puede variar de humor al ritmo de la música. Concebir la música

<sup>33</sup> *Ibidem*, III, 4, p. 258.

<sup>34</sup> Ya había, en efecto, informado sobre estos sentimientos opuestos. A propósito de Dorotea, dice en la escena 1 del acto III: “Yo la quiero y la aborrezco” (p. 128).

<sup>35</sup> *Ibidem*, III, 4, p. 266.

<sup>36</sup> En el momento de la discusión entre Fernando y Julio sobre el hecho de poder amar y odiar a la vez, Julio recuerda la condición del amante-poeta que, en la tristeza de ausencia, con la pluma en la mano, experimenta igualmente la alegría al imaginar la felicidad de los reencuentros: “Julio. Holgárame que hubieras leído, en el libro primero de los *Retóricos*, la causa por qué los amantes, en medio de sus tristezas, están alegres. / Fernando. ¿A qué propósito? / Julio. Dice que como los enfermos se alegran en la furia de la calentura pensando que han de beber, así los que aman, cuando están ausentes, cuando escriuen y cuando desean, se alegran imaginando en el efeto del bien que esperan” (III, 1, p. 229).

como reveladora de la naturaleza del hombre constituye, como recuerda Edwin S. Morby<sup>37</sup>, un lugar común frecuente en Lope de Vega. Por la música, el inclinándose a la tristeza deviene aún más triste; el que posee una naturaleza jovial, se vuelve más jovial aún:

JULIO. Vino, Fernando no le bebe; música, él canta y le causa mayor tristeza. Porque es como el camaleón<sup>38</sup>, que sobre la color que le ponen, de aquélla parece: si en tristes, triste; si en alegres, alegre<sup>39</sup>.

Esta comparación entre Fernando y el camaleón es importante porque insiste en el aspecto cambiante del personaje. Además, constituye un punto de unión con el personaje de Demócrito porque, como nos recuerda Lope de Vega en *La Gatomaquia*, el filósofo de Abdera ha consagrado un escrito al camaleón.

La sombra proyectada de Demócrito y de Heráclito sobre el personaje de Fernando no se detiene en esta comparación. La escena del desvanecimiento (IV, 1) de Fernando nos ofrece, por ella sola, varios indicios.

En primer lugar, porque apoya el carácter extremo y paradójico del personaje, señalando su emotividad. Parece raro, en efecto, encontrar en la literatura de los siglos XVI y XVII, un desvanecimiento masculino —¿se podría llegar incluso a hablar, con respecto a este hecho, de una inversión entre lo masculino y lo femenino?— Se podría citar sin dificultad personajes de hombres atormentados, rendidos y vueltos locos por los celos o por el dolor, pero conocemos pocos ejemplos de hombres que se desmayan.

Seguidamente, esta escena del desvanecimiento constituye un notable ejemplo de contrapunto. Recordemos que consagra los reencuentros de don Fernando y de Dorotea y que don Fernando se desmaya sobre un quiproquo. En tanto que él cuenta a dos damas desconocidas (una de ellas, Dorotea, está cubierta con un velo; la otra es Felipa, la hija de Gerarda) su historia de amor desgraciado, descubre que el día de su partida de Sevilla, Dorotea ha intentado darse muerte tragando un diamante. Cree que ella está muerta y sufre un síncope. Dorotea piensa a su vez que Fernando ha muerto. Entre los cambios de color del uno y los gemidos del otro, los dos espectadores privilegiados de estos amores al mismo tiempo felices y desgraciados ofrecen un contraste cómico que ilustra este intercambio desapegado y filosófico:

<sup>37</sup> *Ibidem*, nota 108.

<sup>38</sup> Ver Vega Carpio, L. de, *La Gatomaquia* (1634), silva quinta, v. 57-58, edición de Celina Sabor de Cortázar, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia [131], 1982, p. 17. En el momento de defender su elección de los gatos como héroes de su epopeya, cita los ejemplos de grandes autores que han escrito del mismo modo sobre objetos prosaicos. Entre ellos se encuentra Demócrito, que ha consagrado un estudio al camaleón: “Y también escribió del transparente / camaleón Demócrito”.

<sup>39</sup> *Ibidem*, III, 4, p. 266.

JULIO. La mudanza de los accidentes siempre fue presagio de grandes males.

FELIPA. Tienes razón en lo primero, porque el color ya es pálido y ya es rojo, y ya tiene la mano fría y ya caliente.

JULIO. De una causa bien pueden proceder dos efectos contrarios: ejemplo el sol, que con un mismo calor unas cosas ablanda y otras endurece<sup>40</sup>.

En esta escena, los dos personajes espectadores aportan un contrapunto irónico sobre esta nueva etapa de la intriga amorosa: la escena constituye, en este sentido, al mismo tiempo una cima y una hondonada. El escándalo del desvanecimiento de Fernando provoca, por un lado, la desesperación en Dorotea (“la ablanda”) y, por otro, una burla asumida sin vergüenza (“lo endurece”) por parte de Julio, y reconocida como tal por los otros personajes:

JULIO. Récipe la yerba Dorotea; y quitadas todas las hojas de la Indias, lavada muy bien en tres aguas, de amor, de nueva amistad y de confianza segura; cocida con arrepentimiento de lo pasado, a fuego lento de perdonar injurias; y puesta en el pecho de don Fernando todas las mañanas deste mes, sin que lo sepa su madre, volverá en sí según doctrina de confirmar voluntades, en el libro primero de amistades sobre celos.

DOROTEA. ¡Plugüiera a amor que esa receta fuera segura!, que yo la ejecutara con tantas veras como tú la dices de burlas<sup>41</sup>.

Estudiemos, para concluir, la relación entre Dorotea y don Fernando, tal como se dibuja a través de este pasaje. Comenzaremos por fijarnos sobre las dos comparaciones de las que es objeto Dorotea.

En primer lugar, el ejemplo del sol que emplea Julio recuerda, como ha sido señalado por la crítica, el nombre mismo de Dorotea, que porta en su interior ese oro solar (d ORO tea), significando de este modo “que ella es el sol alrededor del cual gravitan los otros personajes de la obra”<sup>42</sup>. Dorotea es, por otro lado, comparada explícitamente, en varias ocasiones, al sol:

LUDOVICO. De suerte Julio, que el sol es Dorotea, el espejo el indiano, y don Fernando la materia opuesta<sup>43</sup>.

Así el sol-Dorotea insufla el calor y el frío en el personaje de don Fernando. Sus apariciones y desapariciones lo matan y lo reviven una y otra vez. Don Fernando se asemeja así a un auténtico girasol.

<sup>40</sup> *Ibidem*, IV, 1, p. 336.

<sup>41</sup> *Ibidem*, IV, 1, p. 337.

<sup>42</sup> Dartai-Manranzana, N., *op. cit.*, p.32 (nota 18)

<sup>43</sup> Vega Carpio, L. de, *La Dorotea*, edición citada, III, 4, p. 257. Después de Ludovico, Julio continúa y precisa la comparación: “Julio. La hermosura de Dorotea pasa por el cristal de los celos al amor de don Fernando ; que no fuera tan ardiente si no pasara por ellos / Ludovico. Aciertas, Julio, en ese pensamiento. Porque todo amor, reducido a un punto de celos, abrasará la más helada Scitia”.

A continuación, Julio evoca, no sin ironía, la “yerba Dorotea”. Esta mención sirve de eco a otra, que se sitúa, en el acto precedente, después de la comparación entre Fernando y el camaleón. Se trata de la referencia a la *centum capita*, calificada de hierba “hermafrodita”<sup>44</sup>, pudiendo provocar efectos contrarios según el objeto al que se aplique. Además, la *centum capita* es a menudo confundida con la mandrágora, hierba utilizada en brujería y a la cual el personaje de Dorotea es asimilado en la escena 4 del acto III:

JULIO. Si Gerarda ha descubierto esta yerba, que las tales llaman mandrágora, y la tiene Dorotea, ¿qué espectáculo, qué música, qué vino como ella misma, para que descanse mi amado presto, como dice la letrilla que agora canta?<sup>45</sup>

¿Qué concluir acerca de estas dos comparaciones? Al mismo tiempo sol cambiante y planta hermafrodita, Dorotea, tema y título de la obra, es dominadora de la alegría y de la tristeza de Fernando. Pero nos parece que hace falta matizar enseguida esta apreciación. Porque en tanto que personaje transido por el amor, don Fernando encarna también al poeta, que sabe dirigir su mirada. Posee esta libertad: amar a Dorotea considerando sus bellezas, o detestarla si considera su traición<sup>46</sup>. Es dueño de pasar de un sentimiento al otro.

Y es aquí cuando opera una nueva transposición: Dorotea es tanto objeto como sujeto. Es sujeto que reina en el corazón de don Fernando, pero también objeto de su amor y de sus poemas; objeto de amor pero también objeto de estudio. Esto es lo que bien recuerda el artículo del título: “*La Dorotea*”, con el efecto de distanciamiento que supone. Este doble estatus de Dorotea se sitúa en el centro de la cuestión del nexo estrecho entre el amor y la poesía, entre la vida y el arte, que surge de nuevo en la interrogación de Ludovico y de César:

LUDOVICO. No sé cómo puede Fernando amar y estudiar a un tiempo.

CÉSAR. Parece esa duda al problema del filósofo: ¿cómo se engendran los hermafroditos?<sup>47</sup>

Este diálogo, que interroga sobre la relación entre el espíritu (amar, estudiar, filosofar) y el cuerpo (el alumbramiento y el sexo), retoma la cuestión que plantea

<sup>44</sup> *Ibidem*, III, 4, p. 267: “Julio. Hay una yerba que llaman los latinos *centum capita*.../ [...] Julio. Tiene la hierba la raíz hermafrodita, y como cae la diferencia a hombre o mujer, así hace el efeto”. Edwin S. Morby precisa el empleo de la palabra “hermafrodita” por Lope de Vega en esta escena en los siguientes términos: “el adj. [*sic*] *hermafrodita* significa “ya de un sexo, ya de otro”, y no, como suele, “que tiene los dos sexos”” (Acto IV, nota 144, p. 364).

<sup>45</sup> *Ibidem*, III, 4, p. 267-268.

<sup>46</sup> *Ibidem*, III, 1, p. 229.

<sup>47</sup> *Ibidem*, IV, 3, p. 364.

la figura de Demócrito y de Heráclito por la propia actitud de los dos sabios: ¿cómo se concilian pensamiento y pasión corporal? La figura de los dos filósofos hace del cuerpo la expresión más conforme con un pensamiento radical. *La Dorotea* propone la misma respuesta: hace de su vida (“amar”) el material de su arte (“estudiar”). Tal vez es de este modo como se resuelve la paradoja de un “arte natural” que se pretende imitación de la naturaleza. De un arte que integra toda la paleta de colores y de sentimientos que el hombre experimenta a lo largo de su vida.

En el corazón de las determinaciones fundamentales de los dos personajes principales de *La Dorotea*, subyace la figura de Demócrito y de Heráclito. Tanto el uno como la otra, don Fernando y Dorotea, pasan de la risa a las lágrimas, distraídos no solamente por la turbación que provoca el amor, sino igualmente por una melancolía de orden filosófico, que se inspira en la aguda percepción del paso del tiempo y en la visión del verdadero funcionamiento del mundo: la melancolía del *desengaño*.

### 3. *Eráclito seré...*

En la *Égloga a Claudio*, escrita en el crepúsculo de su vida, Lope de Vega se propone volver sobre su vida y su obra. Invita entonces a su amigo Claudio a retirarse con él, alejados de palacio. Entonces le divertirá y le hará reír con sus “ocurrencias de loco”, llorando como un nuevo Heráclito:

Claudio, fi quieres diuertir vn poco  
De tanta ocupacion el penfamiento,  
Oye fin instrumento  
Las Ideas de vn loco,  
Que à la cobarde luz de tanto abifmo  
Intenta defatarfe de fi mismo.  
En tanto pues, que te concede espacio  
La generosa Caña de Altamira,  
Al margen te retira  
Del centro de Palacio,  
Y tu en reir, y yo en llorar (que eftremos !)  
Democrito, y Eraclito feremos<sup>48</sup>.

Esta aparición de la figura de Demócrito y de Heráclito es interesante desde múltiples puntos de vista: en primer lugar, porque surge hacia el fin de la vida del poeta dramaturgo, en un momento en el que puede contemplar con más frialdad y

<sup>48</sup> Vega Carpio, L. de, *Égloga a Claudio* en *La Vega del Parnaso* (Facsimil de la edición príncipe, Madrid, 1637), reproducción cuidada por Melquíades Prieto y Esperanza Gómez, prólogo de Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Editorial Ara Iovis, 1993, p. 93-100 (la cita, p. 93).

distancia las peripecias de su existencia (“Que à la cobarde luz de tanto abifmo / Intenta defatarfe de fi mismo”) y en el cual, en cierto modo, las máscaras caen. Por otro lado, porque no es un personaje literario el que es comparado a alguno de los filósofos, sino el poeta mismo. Y en definitiva, porque sirve de eco de otro retrato que se encuentra en la obra de Lope de Vega.

En efecto es necesario relacionar estos primeros versos de la *Égloga a Claudio* con el retrato que Lope de Vega hace de su invención, de su doble literario: el licenciado Tomé de Burguillos. En esta descripción, Tomé de Burguillos es comparado a un filósofo de la Antigüedad. Como, por ejemplo, Sócrates, se muestra apartado de las cosas del mundo; ha soportado con paciencia los reveses de la fortuna, los ataques y la animosidad de sus enemigos:

Parecía filósofo antiguo en el desprecio de las cosas que el mundo estima; humilde y de buena intención, tanto, que preguntándole yo un día que en qué lugar le parecía que estaba su ingenio con los que en España habían escrito, y escribían, me respondió: “Haced una lista de todos, y ponedme el último”.

[...] Desfavoreció a nuestro Tomé de Burguillos la fortuna cuanto él se burlaba della, tolerando con prudencia sus trabajos, y las plumas y lenguas de sus enemigos, que en muchas ocasiones engañaron los oídos de los príncipes con testimonios para que no le estimasen, y aunque era naturalmente triste, nadie le comunicó que no le hallase alegre<sup>49</sup>.

¿En qué medida este retrato de Tomé de Burguillos es también el de Lope de Vega? Lo que importa, sin duda, es lo que afirma de sí mismo el autor a través de este doble literario.

En esta perspectiva, la última frase de la cita adquiere toda su importancia: “y aunque era naturalmente triste, nadie le comunicó que no le hallase alegre”. Fondo de tristeza y barniz de alegría: esto no puede sino recordarnos la réplica de Dorotea a Gerarda en la que ella le confiesa que, a pesar de su aparente jovialidad, nunca ha estado tan triste. En su estudio sobre *La Dorotea*, Alan S. Trueblood analiza esta observación de Dorotea como el reflejo de la propia actitud de Lope de Vega hacia la existencia. Para el crítico, la risa y la alegría permiten escapar de uno mismo, y escapar a la tristeza y a la melancolía que conducen a la postración. Alan S. Trueblood relaciona la confesión de Dorotea con un pasaje de la correspondencia de Lope de Vega en el que confiesa la profunda tristeza que lo corroe, a pesar de que parezca estar “de humor”<sup>50</sup>:

<sup>49</sup> Vega Carpio, L. de, “Advertimiento al señor lector”, en *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* [1634], edición de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 2005, p. 115-116.

<sup>50</sup> Como recuerda A. Sánchez Jiménez, los últimos años de la vida de Lope de Vega estuvieron marcados por los dramas personales y los problemas profesionales: “Durante los últimos años de su vida, Lope debió de pasar muchos momentos cercanos a la desesperación. Las muertes que azotaron a su

[...] her attitude toward the impasse in which she struggles reflects Lope's own vital responses to the experience of living. The outward trappings of gaiety which she puts on, the show of high spirits she makes as an antidote to despair remind us of Lope's urgent summonses to the Duke of Sessa, of his playing-up of the persona of Tomé de Burguillos. We may remember Lope's admission to the Duke: "Parézeme que dice Vex.<sup>a</sup> que estoy de humor; pues le prometo que le tengo tan diferente, que en mi vida he estado con más tristeza". [...] As Dorotea "puts on bright things to escape" herself, so Lope writes: "estoy tan corrido de la poca o ninguna calidad que tienen [mis pensamientos], que de mí mismo los procuro esconder, engañándome a mí mismo"<sup>51</sup>.

Para Dorotea y para Tomé de Burguillos como, nos parece, parece Lope de Vega a través de ellos, se trata de una forma de sentir plenamente el profundo *desengaño*; se trata de un arte de vivir con la melancolía, como también ha señalado A. S. Trueblood:

In such remarks Lope acknowledges the practical need for a degree of self-delusion and confirms again that his art, like that of so many comic geniuses, is a *modus vivendi* with melancholy<sup>52</sup>.

Se trata de ser Heráclito bajo la máscara de Demócrito, de encarnar a la vez los dos personajes de la figura como las dos caras de la misma moneda:

Gaiety and melancholy are sides of the same coin, complementary tendencies nourished in the same zone of poet's psyche<sup>53</sup>.

Aunque sus amores (y en particular la decepción amorosa que vivió con Elena Osorio) hayan sido evocados a lo largo de toda su obra, resurgen con más fuerza aún en los últimos años de la vida de Lope de Vega. Dos obras muy diferentes la una de la otra nos cuentan los amores pasados con Elena Osorio: *La Dorotea*, por supuesto, pero también su equivalente burlesco, *La Gatomaquia*<sup>54</sup>. Edwin Morby

familia durante la década de 1610 parecían haberse renovado transformadas en un nueva ola de desgracia [...]. Además, la vida profesional del poeta pasaba por momentos igualmente bajos: hacia 1630, Lope debió de reconocer finalmente que la corte del nuevo rey, a quien había recibido con tanta ilusión en 1621, no albergaba ninguna oportunidad nueva para el viejo escritor. [...] Para colmo de males, durante esos años finales el Fénix comenzó perder su «cetro de la monarquía cómica» a manos de dramaturgos más jóvenes, como Pedro Calderón de la Barca". Sánchez Giménez, A., *op. cit.*, p. 182-183 (nota 12).

<sup>51</sup> Trueblood, A. S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of "la Dorotea"*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1974, p. 559. Las citas de Lope han sido extraídas de su correspondencia: *Epistolario de Lope de Vega*, edición de Agustín G. de Amezá, Madrid, Real Academia Española, 1935-1943, volume III, p. 199 et 257.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 560.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Según Marcelo Blázquez Rodrigo: "[...] *La Gatomaquia* es una nueva versión de *La Dorotea*, una

explica este retorno sobre el pasado porque Lope de Vega ha podido al fin tomar distancia con respecto a su propia historia con Elena Osorio. El poeta habría alcanzado al fin la serenidad, el desapego irónico y la distancia necesaria para poder enfrentarse a ella<sup>55</sup>. Para reírse y llorar por ella con Demócrito y Heráclito. O más bien: para reírse y lloran en Demócrito y en Heráclito.

Si en *La Dorotea*, Heráclito y Demócrito son citados una única vez, el campo de fuerzas que encarnan los dos filósofos, a través de su oposición y el juego de contrapunto que introducen, va claramente más allá de su presencia nominal en el texto. En efecto, la dinámica del contraste y de la inversión estructura, en esta obra, a la vez la actitud de los personajes y la posición del autor. El contrapunto se prolonga incluso en la vida del autor: en su *Égloga a Claudio*, el inventor de la *comedia* española, en el momento en que contempla su vida, elige a Heráclito frente a Demócrito, que reserva para su amigo y lector. Último giro, síntoma, no de una visión heraclítica del mundo, sino de la verdad que sitúa, para este autor esencial de la literatura española del Siglo de Oro, la figura de los dos filósofos en perpetua oposición fecunda. Porque encarna, a través de estos dos nombres de sabios, el concepto de unidad formada de elementos contrarios, la figura de Demócrito y Heráclito permite a Lope de Vega desarrollar su visión del hombre. Es aquí precisamente donde reside el poder de evocación del *topos*: en permitir a la vez una visión matizada y contrastada. Una visión marcada, como la había definido para sí mismo Giordano Bruno, por una tristeza jovial y una jovialidad triste.

### Traducción de Francisco Javier Gómez Martínez

---

refundición burlesca “en verso” de la célebre “acción en prosa”. O si preferimos, *La Gatomaquia* es una nueva versión de *Post-Dorotea*. Decimos que es una refundición burlesca porque se da, a sabiendas y en el grado más alto de ironía, la deformación consciente de los mismos personajes y de las acciones de esos personajes. *La Gatomaquia* es como una transubstanciación radicalmente distinta de todas las posturas anímicas y actitudes profesionales precedentes de Lope ante un tema tan insistentemente tratado y conocido como es el de sus amores con la Osorio” En Blázquez Rodrigo, M., “*La Gatomaquia*, versión burlesca de *La Dorotea*”, en *La Gatomaquia de Lope de Vega*, capítulo X, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de filología hispánica [14], 1995, p. 175. Celina Sabor de Cortazar, en la introducción a su edición de *La Gatomaquia*, insiste igualmente en lo que ella denomina las “metamorfosis” de Lope en su obra o lo que nosotros podríamos denominar las diferentes máscaras del escritor: “Lope, a medida que profundiza la poetización de su vivencia, se ha ido metamorfoseando: pastor, estudiante... y gato. Y es capaz de contemplar lo vivido, de transformar la vida en arte”, *La Gatomaquia*, edición citada, p. 44.

<sup>55</sup> A este respecto, el tratamiento del rival, como señala E. S. Morby, refleja con claridad la distancia tomada por Lope de Vega. Este aspecto es, para el crítico, “Lo más esencial, porque permite al escritor enfocar las acciones y los actores como testigo imparcial, no como parte [...]. En otras palabras, ha sido posible prestar al enemigo de antaño un aspecto importante del autor mismo, tal como ha sido en un período de su vida – y quién sabe si tal como ha vuelto a ser. Se han hecho las paces [...]” (*La Dorotea*, edición citada, p. 19).