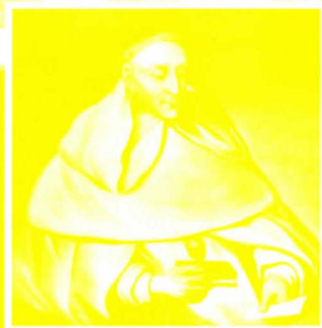
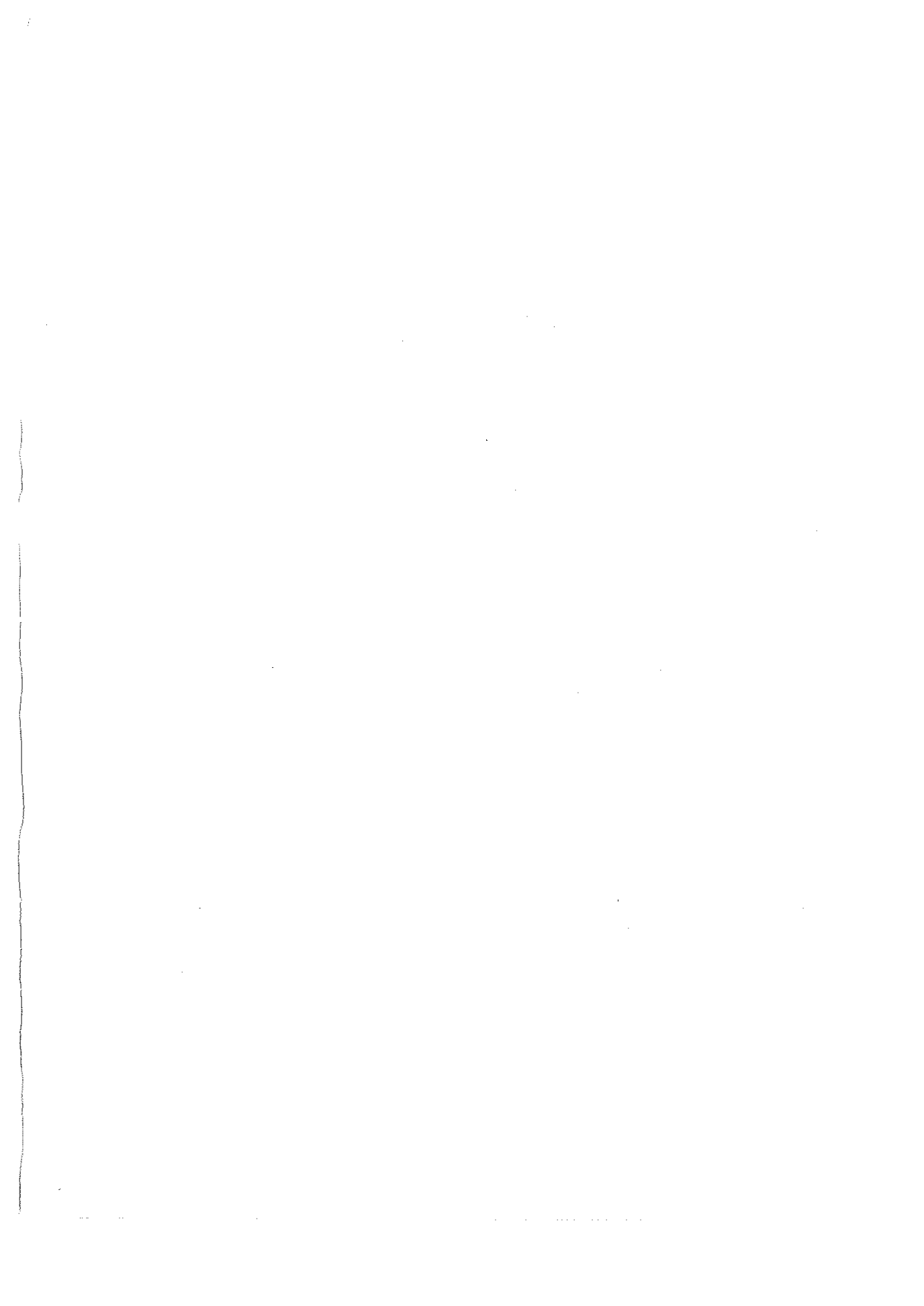


TIRSO, ESCUELA DE DISCRECIÓN



Tirso de Molina

EVA GALAR Y BLANCA OTEIZA (EDS.)



INSTITUTO DE ESTUDIOS TIRSIANOS
(Universidad de Navarra y Orden Mercedaria)

Dirección: Ignacio Arellano y Luis Vázquez
Secretaría general: Blanca Oteiza

Consejo asesor:

Flórense Béziat
Laura Dolfi
Francisco Florit
Nadine Ly
Berta Pallares
Pilar Palomo
James A. Parr
Alan K. G. Paterson
Felipe B. Pedraza
Marc Vitse
Miguel Zugasti

Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsiános, 20
e-mail: boteiza@unav.es

Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.)

TIRSO, ESCUELA DE DISCRECIÓN

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
ORGANIZADO POR EL GRISO, DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, Y EL
DEPARTAMENTO DE ANGLÍSTICA, GERMANÍSTICA Y ROMANÍSTICA
DE LA UNIVERSIDAD DE COPENHAGUE
(COPENHAGUE, 10-11 DE MAYO DE 2006)

Instituto de Estudios Tirsianos, 2006

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano su colaboración en la edición de este libro.

© Copyright 2006.
GRISO (Universidad de Navarra)-Revista *Estudios*
Depósito Legal: NA-2911/2006

ISBN: 84-95494-19-1

Madrid-Revista *Estudios*
Pamplona-GRISO (Universidad de Navarra)

Diseño portada: Cruz Larrañeta

TRATAMIENTO Y FUNCIÓN DEL MOTIVO ALEGÓRICO DEL AMOR MÉDICO EN TIRSO DE MOLINA Y JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES

Carlos F. Cabanillas Cárdenas
Universidad de Navarra

INTRODUCCIÓN

El poeta barroco Juan del Valle y Caviedes, nacido en Porcuna (Jaén) en 1645, vivió la mayor parte de su vida, hasta su muerte en 1698, en la Ciudad de los Reyes de Lima. Entre los varios poemas, originales y atribuidos, que conforman el corpus de sus textos, tiene un baile cantado titulado *El Amor médico*, que se inicia con la presentación del Amor vestido de médico y estos versos:

A curar males de amor
vengo, por hacerles bien,
que de enfermo acuchillado
médico he llegado a ser (vv. 1-4)¹.

Una interpretación simple de estos versos indicaría que el Amor es el médico que remedia a un enfermo acuchillado, interpretación que se puede relacionar con la imagen tópica del amante herido por las flechas del dios Amor². Pero en realidad estos versos plasman textualmente el motivo alegórico del que me ocuparé a continuación, el Amor como médico, y, de alguna manera, explican su interpretación en el barroco hispánico. La palabra *acuchillado*, en la época, significaba metafóricamente 'experimentado'. Así lo explica Covarrubias con un refrán muy a propósito:

¹ Todas las citas de Caviedes provienen de mi tesis doctoral que se presentará en breve en la Universidad de Navarra.

² Comp. Covarrubias, *Tesoro*, s. v. *cuchillo*: «Cuchillada, el golpe que se da con el cuchillo o con la espada, o con otra cosa que tenga corte».

Del bien acuchillado se hace el buen cirujano... [Proverbio] que se encamina a que se haga elección para los oficios de las personas que los entienden y han manoseado³.

Expresión muy recurrida en novelas picarescas, que quizás indique su origen y utilización popular, y así aparece en Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*:

Hízose así como lo trazó el maestro y como aquel que de bien acuchillado sabía cómo se había de preparar el atutía (II, p. 370),

en *Guitón Onofre*, de Gregorio González:

Porque, con su sagacidad y providencia [...] deshacía las trazas en que yo tenía puesta mi felicidad. No hay mejor cirujano que el bien acuchillado (p. 141),

y también, con juegos entre lo literal y metafórico, en el *Buscón* de Quevedo:

Trataba en vidas, y era tendero de cuchilladas, y no le iba mal. Traía la muestra dellas en su cara [...]. Decía: -«No hay tal maestro como el bien acuchillado»; y tenía razón, porque la cara era una cuera, y él un cuero (p. 222)⁴.

Esta significación metafórica cumple una función específica dentro del mundo de los amantes y enamorados, pues la calidad de escarmentado del amante, en las lides y penas amorosas, le dará autoridad para dar consejos a los novatos. Como en este pasaje, en voz del criado, de la comedia de Mira de Amescua, *El mártir de Madrid*:

TRIGUEROS Aquesto te advierte
 la experiencia de un lacayo
 acuchillado de amor (vv. 625-27).

También en esta cita del *Epistolario* de Lope de Vega, carta de 1628 al duque de Sessa, que cuenta con su autoridad en el tema amoroso:

³ También con variantes en Correas, núm. 2803: «Aquel es buen cirujano, que ha sido bien acuchillado»; núm. 5066: «Como bien acuchillado. Por escarmentado», y núm. 16173: «No hay mejor cirujano que el bien acuchillado. No hay mejor dejar que al tiempo tomar. Lo que no se ha de obligar». Creo que en ese sentido también puede interpretarse el pasaje del *Quijote*, II, 1: «¿Quién más acuchillado ni acuchillador que don Belianís?».

⁴ También, con el sentido de 'experimentado', en este pasaje de Quiñones de Benavente, *Entremeses, El juego del hombre*, vv. 174-77: «Escuchad, ninfas holgonas, / las que rige el interés, / que un mancebo acuchillado / os escribe este papel».

Amarilis y la Calderona han hecho dos vestidos para competir con Antoñuela. Cuestan dos mil ducados, y dicen que ella no se rinde. Dios vaya con la hacienda destes amantes, que, como los que no se han acuchillado, no saben cómo escuece la trementina (vol. IV, p. 124).

Y en este romance burlesco a un galán de monjas, atribuido a Góngora (*Romances*, núm. 310):

Escuchad, devoto amigo,
un saludable consejo
que os doy, como acuchillado
de rejas de monesterios:
dejad el juego de monjas (vv. 1-5).

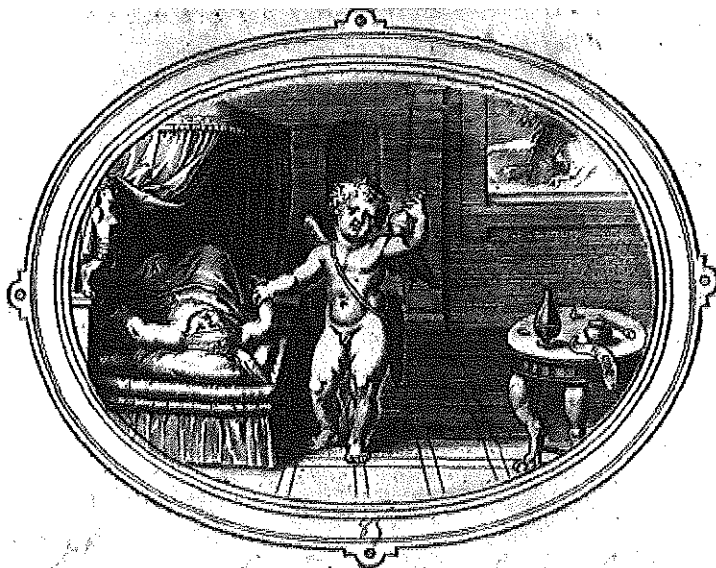
Como se ve en estos últimos ejemplos, la utilización metafórica de la palabra *acuchillado* referida a los experimentados en padecer penas de amor, y que además aconsejan, debió de ser lugar común. Eso explica su inserción en el género burlesco (como en el romance de Góngora), pues la degradación necesariamente debía desarrollarse sobre un aspecto serio ya saturado⁵. Pero además, en el plano iconográfico, esta utilización metafórica relaciona la frase hecha con la imagen del amante flechado por el dios Amor. Y, en última instancia, nos recuerda el motivo alegórico en sí, resumido en los versos iniciales de Caviedes, pues actualizarán la estructura circular de la alegoría del «Amor médico». Así, precisamente, el Amor, por ser acuchillado ('experimentado', pero sobre todo 'escarmentado' en padecer dicha afección), puede dar la solución a la enfermedad y convertirse, por tanto, en médico⁶, como en estos versos de Moreto, *El desdén con el desdén*:

DIANA	¿Qué te escarmentó?
POLLILLA	Amor, ruin
	y escarmentado en su error
	me he hecho médico de amor (vv. 655-57).

⁵ García Berrio, 1984, no plantea la presencia del «consejero» en su análisis de los actantes del discurso amoroso. Ver para los demás personajes del discurso amoroso dicho trabajo que puede explicar muchos detalles que no trataré aquí.

⁶ Idea ya expresada por Lope de Vega en este pasaje de *El peregrino en su patria*, p. 463: «Divertirse procuraba Leandro de este loco prendimiento [de amor] suyo, y como las medicinas se hacen por contrarios, intentaba para sus ojos otros diferentes objetos y para su imaginación otros cuidados, mas como el arte se hace de muchas experiencias como Aristóteles dice, y Leandro no las tenía, antes hallaba el de amor que el de remedio contra amor, que los mancebos, como él mismo escribe, es imposible que sepan porque la prudencia requiere experiencia y esta tiene necesidad de tiempo».

Así pudo interpretarse su representación en el emblema del *Amorum emblemata* de Otto Vaenius (Amberes, 1608) con este lema: *Amans amanti medicus*, derivado de Ovidio⁷:



Otto Vaenius, *Amorum emblemata*, Amberes, 1608

Pretendo, en las líneas que siguen, precisar algunos aspectos de la utilización del motivo alegórico del «amor médico» en la comedia del mismo título del maestro Tirso de Molina y en el ya mencionado baile cantado de Juan del Valle y Caviedes. Creo que una lectura desde la aplicación y funcionalidad del motivo alegórico puede dar importantes, o cuando menos curiosas, perspectivas de dichos textos. Me detendré, en esta primera aproximación a este tema, en la estructura circular del motivo y su transferencia a los otros textos⁸.

ENFERMEDAD Y REMEDIOS DE AMOR

El motivo alegórico del «amor médico» probablemente tenga su origen en dos tópicos clásicos más generales: el de la enfermedad de

⁷ Ovidio, *Remedia amoris*, vv. 43-46. En lo que he podido rastrear, sin ser nada exhaustivo, hay otro emblema parecido en Daniel de la Feuille, *Devises et emblèmes anciennes et modernes, tirées des plus célèbres auteurs* (París, 1691). Para la influencia de Ovidio en la tradición emblemática ver el trabajo de Lamarca, 1997, sobre todo respecto al *Arte de amar*, pero puede observarse también la influencia del resto de la obra ovidiana en los emblemas.

⁸ Ver para algunas definiciones sobre la alegoría y su función, especialmente respecto a la alegoría amorosa y su historia, el libro de Armas Wilson, 1991, pp. 45 y ss.

amor (manifestada como *afectos de amor, furor amoris* o *hereos*) y sobre todo el de los remedios de amor (*remedia amoris*). Tiene especial trascendencia en su construcción el poema de Ovidio titulado precisamente *Remedia amoris*, escrito como contraparte de su *Arte de amar*⁹, pues este esquema de opuestos pervivirá en la Edad Media, como se ve en Andrea Capellanus, quien a su *De amore* opone su *De reprobationi amoris*. Esquema antitético que se observa en la poesía trovadoresca, como ha señalado Luciani¹⁰, donde el poeta-amante contrapone a sus quejas de amor reprobaciones y remedios, como el recurrir al canto y a la poesía¹¹, etc. Consecuencia explicable desde la concepción del amor como una enfermedad, pues de acuerdo con la teoría de los humores, incluía como síntoma la melancolía, la que tenía entre sus principales manifestaciones la predisposición al ingenio, especialmente al canto y la composición de versos¹². El propio Ovidio, esta vez en sus *Amores*, narra cómo el dios Amor, al momento de disparar sus flechas, dice al poeta: *quod que canas, vates, accipe dixit opus* ('toma poeta, argumento para tus versos')¹³. Pero curiosamente, para seguir con estas manifestaciones contrarias y de opuestos en los que se basa la circularidad del motivo alegórico referido, si el Amor, a través de la melancolía, era capaz de predisponer hacia el ingenio y la poesía, también, desde otro rasgo de la enfermedad (el *furor amoris*), podía predisponer hacia la locura y sin razón (elemento metaforizado tópicamente por la ceguera) que incluía entre sus

⁹ Aunque su origen quizás sea anterior, como lo demuestra Publio Siro en sus *Sententiae: Amoris vulnus idem sanat qui facit* ('la herida de amor sana de lo mismo que la causa').

¹⁰ Luciani, 1987, p. 338. Ver también la cita de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, nota 6, donde se alude a ambos textos de Ovidio: «antes hallaba el [arte] de amor que el de remedio contra el amor».

¹¹ Así en Carrillo y Sotomayor, *Obras*, «Del autor al Remedio de Amor», vv. 1-2 (p. 311): «Canto contra amor airado / de su fuego poseído».

¹² Lo documenta Burton, *Anatomy of Melancholy* de 1621: «they turn to their ability, rhymers, ballet-markers, and poets» (cito por Luciani, 1987, p. 339). Para varios aspectos de la melancolía como patología y condición del temperamento, especialmente relacionados con el tema amoroso en Tirso de Molina, ver los diferentes trabajos de Pallares, 2001, 2003 y el de este mismo volumen.

¹³ El texto completo es el siguiente: «Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta / legit in exitium spicula facta meum, / lunavitque genu sinuosum fortiter arcum, / quod que canas, vates, accipe dixit opus / Me miserum! certas habuit puer ille sagittas. / Uror, et in vacuo pectore regnat Amor» (Ovidio, *Amores*, I, 1, vv. 21-26). Sigo la traducción de Cristóbal López: 'No bien me había quejado, cuando abrió él su aljaba inmediatamente y escogió una flecha destinada a mi perdición. Curvó vigorosamente el sinuoso arco sobre la rodilla y dijo: «Toma, poeta, argumento para tus versos». ¡Desgraciado de mí! Fue certera la flecha del famoso niño. Me abraso, y el Amor es el rey de mi corazón solitario'.

síntomas la inefabilidad de dicha pasión en el amante. Contradicción que resume perfectamente Carrillo y Sotomayor en estos versos: «Enmudeció el Amor la pluma y mano; / volvió el Amor a pluma y mano, lengua» (vv. 1-2)¹⁴. Estos elementos, que fueron habitualmente utilizados y topificados por la poesía amorosa del Siglo de Oro, como bien se sabe, perviven de diferente manera en los dos textos que analizaré¹⁵.

Respecto a la interpretación del motivo alegórico del «amor médico» se tiene que señalar su carácter no unívoco, dadas sus variadas interpretaciones. Así puede entenderse desde las más intrincadas explicaciones platónicas como la reunión de las dos almas que forman una misma unidad, y por tanto la enfermedad (lo incompleto) tiene en sí misma el remedio (la unificación)¹⁶. Explicación que prevalece en la poesía mística y en muchos emblemas de carácter divino por la clara referencia a la Unidad. Pero puede, también, funcionar como alegoría del amor alcanzado, en el plano sentimental y, sobre todo para el barroco, en el erótico. Para este último caso véase este jocoso texto de León Marchante, en su epistolario titulado *La picaresca*, que cita Huerta Calvo:

Oyes, mi vida: tírame de la manga cuando vieres que me paso de la raya, porque tus abujetas han obrado todo lo que tú quisieras; pues como las traigo donde tú sabes, me dan unos crecimientos (aunque sin calentura), y de estos achaques solamente es cura quien es la enfermedad¹⁷.

¹⁴ Carrillo y Sotomayor, *Obras*, soneto 29, «A su amor, en sus males sin remedio» (p. 176).

¹⁵ No entro aquí en otros detalles, también importantes para este tema, relacionados con la concepción del amor como enfermedad, y los remedios diversos de la medicina antigua; tampoco en los diferentes textos teóricos sobre el amor que pueden documentarse desde la tradición clásica hasta el siglo XVII, con toda su tradición de comentaristas y teóricos: los filósofos neoplatónicos, la poesía trovadoresca, los tratadistas italianos con Ficino a la cabeza, etc. Para muchos de estos aspectos, en fin, remito al ya imprescindible libro de Serés, 1996.

¹⁶ Platón, *El banquete*, vol. III, p. 226: «el amor es restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana». Así una vez reconocidas las dos partes, y comprobadas sus semejanzas, intentarán juntarse para volver a su origen. Platón ya da desde esta teoría también la base para el tópico, p. 192: «Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad».

¹⁷ La cursiva es mía (cito por Huerta Calvo, 1985, p. 698). El texto completo lo editó Foulché-Delbosch (1916). Véase también Salas de Barbadillo, *La sabia Flora Malsabidilla*, p. 338: «las salidas que ella hace de casa tan largas no las llaméis achaques, antes bien medicinas y beneficios de varias enfermedades, porque ella es médico de amor, y todos los que visita son sus dolientes».

Por último, más pragmáticamente, el motivo sirve para explicar que un amor (desafortunado, desdichoso) suele curarse con la búsqueda de un nuevo amor. Así lo explica Horozco recurriendo a la autoridad de Petrarca y a otras autoridades: «Que como un clavo se saca con otro, así un amor saca otro, lo cual pone por singular remedio contra el amor»¹⁸.

Sin embargo, la propuesta de interpretación a la que dirigen los versos de Caviedes, mencionados al inicio, con alusión al *acuchillado* ('experimentado') de amor como único capaz de curar dicha enfermedad, precisamente por haberla probado y conocido, puede encontrarse en los dos textos que comentaré a continuación. Esta interpretación se apoya en la estructura circular, si se quiere dialéctica, del motivo alegórico, pues el amor es el causante de la enfermedad y del remedio (es el mal y el alivio). Elemento que se personifica en el amor convertido en médico como sujeto de un objeto también personificado: el amante convertido en enfermo. En ambos pares se relacionan los dos tópicos, ya señalados, del que parte la alegoría (la enfermedad y los remedios de amor), pero también de acuerdo a su circularidad se convertirán en estructura inamovible, sobre la que habrán de trabajar los ingenios a la hora de su utilización en otros textos.

ESTRUCTURA ALEGÓRICA DE «EL AMOR MÉDICO» Y LA TRANSFORMACIÓN DE JERÓNIMA

Varios críticos se han referido a la estructura circular de la comedia palatina de Tirso de Molina titulada *El amor médico*¹⁹, aunque desde diferentes perspectivas. Por ejemplo, Darst y Halkhoree, con matices entre ellos, deducen la estructura circular de la solución del nudo de la comedia, la elección de Jerónima entre la profesión y el amor de don Gaspar²⁰. Darst presenta la situación de Jerónima como un complejo proceso psicológico:

¹⁸ Horozco, *Libro de proverbios glosados*, p. 208.

¹⁹ Remito al estudio de Oteiza en su edición de la comedia para otros datos más precisos.

²⁰ Ver Darst, 1974, pp. 94-99, y Halkhoree, 1989, pp. 45-147. Ambas interpretaciones parten de la condición de la mujer en la época, de la que deducen el conflicto de Jerónima. Sin negar dicha perspectiva creo que, en este caso, pasa a ser elemento secundario. La presentación que hacen de Jerónima como dedicada a su profesión, en lugar de aceptar los compromisos de matrimonio, negociados por su hermano, pueden explicarse fácilmente por la carencia de amor. Situación que cambia con la llegada de don Gaspar, de quien realmente se enamora. Más que una crítica de Tirso a la condición de la mujer, creo que principalmente se trata de una crítica a los matrimonios carentes de amor, interesados, forzados, etc.

Jeronima's mind wanders from one theme –medicine– to another – Gaspar– until, in the last lines, she unites the two motifs²¹.

Mientras, para Halkhoree la estructura circular se explica como la solución a la lucha entre dos contrarios que habitan en Jerónima (*the feminist against the feminity*), como una «reconciliation of apperent opposites by showing them to be at bottom, one and the same thing»²². Finalmente Oteiza destaca:

Su faceta de mujer enamorada prevalece sobre la intelectual: el amor es el arranque o móvil de la acción dramática; sus conocimientos médicos son el medio para la construcción de la mayor parte del nudo. La estructura en anillo –la mujer enamorada abre y cierra la escena, en que se intercalan sus aspiraciones intelectuales– refuerzan esta primacía. Jerónima confiesa al final de la comedia: «Amor, médico me hizo»²³.

Como se ve, en dichas interpretaciones, prevalecen elementos temáticos, recurrencias al título y al desarrollo de la trama, pero quizás la estructura circular puede explicarse ya desde la utilización del motivo alegórico mismo, que para el caso de esta comedia no solo brinda un tema y un título sino sobre todo un modelo de construcción.

Además, una lectura desde la perspectiva del motivo alegórico mencionado puede aportar interesantes observaciones sobre la genial construcción tirsiana de esta comedia²⁴. Por ejemplo, en un nivel distinto al de la estructura argumental señalada antes como circular, se puede contar con otra estructura alegórica paralela, según la cual la comedia queda establecida como el proceso de una enfermedad: origen/dolencias (síntomas)/remedio. Estructura alegórica nada gratui-

²¹ Darst, 1974, p. 94. Al final, gracias a su rol de médico y su ingenio, Jerónima misma soluciona este conflicto rompiendo las barreras del conocimiento científico y humillando a don Gaspar por su desdén, desdeñándolo ahora, y finalmente logrando su amor y matrimonio.

²² Halkhoree, 1989, 45. Para este crítico es la propia Jerónima, quien con su disfraz de hombre médico soluciona el conflicto, y para el caso del amor actúa como alcahuete. Entre los paralelos de opuestos que acompañan a su antítesis, *feminist-feminity*, propone este crítico estos pares: amor-conocimiento y vida-muerte, justificando el último por la tópica relación entre los médicos y la muerte en la poesía satírica. Claro error de mezcla de géneros y descontextualización, de hecho insiste en que Jerónima está caricaturizando a los médicos (pp. 112 y 121), cuando no es así por la necesidad de mostrar a Jerónima como médico eficiente, sabio e ingenioso. Debe recordarse que la sátira contra médicos estaba particularmente dirigida hacia los malos médicos.

²³ Oteiza, en su edición de *El amor médico*, p. 35.

²⁴ De hecho Halkhoree, 1989, p. 100, advierte: «I suggest that the structure may be more subtle than it appears to at first sight», finalmente este crítico dirá que la estructura de esta comedia debe más a la novela que al género dramático.

ta, pues dentro de ella se perfila y define, de acuerdo al motivo alegórico inicial del «amor médico», el papel de doña Jerónima. Así, en dicha estructura, se manifiesta la transformación de Jerónima de afectada de amor en médico en dos planos distintos: en primer lugar en el plano externo, correspondiente a toda comedia de enredo, donde, como señala Arellano:

el disfraz y la metamorfosis es un elemento esencial para llevar adelante los enredos, ocultando la personalidad y adoptando mil máscaras apoyadas en la amplitud lingüística y en la habilidad histriónica de los burladores²⁵,

y en segundo lugar, en el plano interno, como representación del motivo alegórico del «amor médico». Pues como se ha visto en los versos iniciales de Caviedes, que cité al iniciar este trabajo, y que textualiza el motivo alegórico del emblema de Vaenius, solo alguien que ha experimentado dicha pasión puede traer el remedio. Dado el estatuto del personaje principal tirsiano²⁶ y paralelamente al disfraz que dirige el enredo (Jerónima en tapada, doctor varón, portuguesa, etc.), deberá existir una transformación simbólica que se fundamente en el motivo alegórico (de afectada de amor en médico y viceversa); volveré sobre ello más adelante²⁷.

Siguiendo la estructura de la comedia como el proceso de una enfermedad, el inicio –el «origen»– queda expresado como un contagio de amor, aunque esto lo sabemos por lo que cuenta Jerónima a su criada Quiteria²⁸. Así, en realidad, el mal de amores inicial lo traía ya don Gaspar, enamorado alejado de Micaela, quien ahora en su refugio de Sevilla, acongojado por las penas y dolencias de amor, es observado por Jerónima que se enamorará de él. Aunque se señala va-

²⁵ Arellano, 2004, p. 76, aunque los comentarios son destinados a la comedia de capa y espada, señala el autor que «este recurso es común a la comedia de enredo palatina», y señala el ejemplo precisamente de *El amor médico* (p. 76, nota 22).

²⁶ Aquí es precisamente la estructura alegórica «amor médico» la que nos permite ver, y comprender, las relaciones entre la protagonista principal Jerónima y los demás personajes. Como señala Eiroa, 2004, p. 40, en varias comedias de Tirso «el protagonista no solo es la voz principal del texto, sino que el resto del reparto se define a partir de las relaciones que se establecen con respecto a esta figura»; de la misma idea es Halkhorec, 1989, p. 129.

²⁷ Por ello se cierra la comedia con esta réplica de Jerónima: «Amor, me hizo médico» (v. 3646). Quizás podría matizarse la opinión de Oteiza, en su edición de *El amor médico*, p. 35: «Su faceta de mujer enamorada prevalece sobre la intelectual» para señalar la interdependencia de ambos (enamorada-médico) en el plano alegórico, al menos.

²⁸ Dado el carácter de recuerdo, podemos asumir que es Jerónima, enamorada, la que abre la comedia, ver la introducción de Oteiza a *El amor médico*, p. 35.

rias veces que el enamoramiento de Jerónima, por don Gaspar, parte del hecho de que él no muestra el menor interés por ella, nótese el pasaje siguiente, cuando Jerónima cuenta la vez que espiaba a don Gaspar a través de la cerradura:

Advertí, pues, que leyendo
papeles ya los doblaba,
ya otra vez los repasaba,
con los primeros riyendo,
con los otros suspirando
y, aunque no los entendí,
—que los leyó para sí—
dije: «riendo y llorando,
aunque adivino en bosquejo,
afectos sentís de amante,
*que siempre imita al semblante
de quien se mira el espejo*»
(vv. 285-96; la cursiva es mía),

donde dicho enamoramiento, como enfermedad, está expresado como un contagio. Pues los dos últimos versos pueden explicar que don Gaspar sería la imagen y Jerónima el espejo, y pueden explicar también el enamoramiento por la fijación de la imagen del amado en el amante²⁹. Así Jerónima imitaría los padeceres de amor de don Gaspar; aunque con resolución distinta dada la condición de su ingenio, como se verá luego³⁰.

Queda establecida la enfermedad de amor en Jerónima pero, para mantener la coherencia estructural de la alegoría del «amor médico», Tirso introduce, inmediatamente después de la narración del contagio, la presentación de Jerónima como médico. Dicha introducción tiene importantes funciones. Allí se presenta a Jerónima como médico guiada por su inclinación natural y su estudio, desmarcándose

²⁹ La «incubación» de la enfermedad continúa con los primeros síntomas justo en los versos siguientes (vv. 299-308): «despabilar / quiso la vela y matola, / conque le forzó a acostarse / y a mí, riendo, a volverme / a la cama. Entretenirme / pudiera a no desmandarse / en mí su imaginación, / que de principios pequeños / apadrinándola sueños / es ya mal de corazón». Evocando las teorías del amor, es la imagen del amado la que se forma en el alma del amante, y se convierte en enfermedad cuando queda fijada en la fantasía del amante (Jerónima). No es gratuito para esto lo bien que observó Jerónima a don Gaspar, como se desprende de la descripción de ese recuerdo que hace a Quiteria: «Estaba el tal en jubón, / con calzones de tabí / de anaranjado y turquí» (vv. 269-71).

³⁰ Oteiza, en su edición de *El amor médico*, p. 48, señala, a este propósito: «El sentimiento inestable y voluble de Gaspar contrasta coherentemente con el decidido e ingenioso de Jerónima».

claramente de los tradicionales médicos objetos de sátira por su fanfarronería, apariencia externa, falsedad y venalidad, que Tirso, en boca de Jerónima, describe con reiterados cuentos satíricos populares³¹:

Porque estimo la salud,
que anda en poder de ignorantes.
¿Piensas tú que seda y guantes
de curar tienen virtud?
Engañaste si lo piensas;
desvelos y naturales
son las partes principales
que con vigiliás inmensas
hacen al médico sabio (vv. 145-53).

Dicha introducción de Jerónima como médico señala una relación y dos distinciones:

a) en primer lugar, la relación entre la pasión amorosa que afecta a Jerónima y su condición de médico que queda establecida. Es decir la oposición «amor médico» como anuncio de la estructura de la comedia, y la preparación del desenlace de acuerdo a la alegoría original, pues aquí se presenta a Jerónima con la capacidad de curar ese mal, dado que lo conoce.

b) En segundo lugar, la diferencia entre la condición de enferma de amor de Jerónima respecto a los demás personajes enfermos de amor (el ya mencionado don Gaspar, pero también Estefanía y don Rodrigo), pues dada la capacidad de su ingenio, manifestado como inclinación natural, será capaz de encontrar un remedio a su mal³².

³¹ Ver especialmente los vv. 145-230. La tradición de sátiras contra médicos es amplia y tema de casi todos los poetas del Barroco, especialmente Quevedo y Caviedes. Ver para algunas precisiones sobre el tema David-Peyre, 1971; Chevalier, 1982 y 1985; Arellano, 1984, pp. 86-90; y Querillac, 1986, entre otros.

³² Son reiterativas, en estos pasajes, las menciones a esta *inclinación natural* necesarias para dejar establecido el ingenio superior de Jerónima: «Yo sigo el norte / de mi inclinación, ¿qué quieres?» (vv. 96-97); «Pues por eso determino / irme tras el natural / que aprenden todos tan mal, / ya que en su estudio me inclino» (vv. 225-28). Maurel, 1971, p. 233, considera que los tratamientos médicos de Jerónima son una farsa destinada al enredo, aunque no considera los conocimientos médicos de la época para explicar ciertas enfermedades. Tirso, como ha demostrado David-Peyre, 1979, mostraba grandes conocimientos sobre medicina de su época, como se ve en las intervenciones de Jerónima en varios pasajes de esta comedia (ver las respectivas notas de Oteiza en su edición). Dichos conocimientos no solo funcionan para dar verosimilitud a las curaciones de Jerónima, sino sobre todo, para presentar a Jerónima como un médico con ingenio y sabiduría que se diferencia de los demás. De otro lado, tanto Darst, 1974, p. 95, como Halkhoree, 1989, p. 122, ven en la palabra *incli-*

c) Y, en tercer lugar, la ya mencionada distinción entre el oficio médico de Jerónima frente a los demás médicos de la época, dada su valoración social, objetos de constantes sátiras y burlas.

No sorprenden, ya planteada la definición del personaje de Jerónima como médico, los últimos versos de dicha escena, diálogo de Jerónima con Quiteria, que se anticipan al final y que resumen el motivo alegórico del «amor médico»³³:

QUITERIA	Vamos, porque le asegures, y enferma para que cures la ciencia que has estudiado, que uno y otro es frenesí.
JERÓNIMA	En accidentes de amor no cura bien el doctor que no cura para sí (vv. 318-24).

Lo que sigue en la comedia es la manifestación de los padecimientos de amor («dolencias») y sobre todo un contagio mayor de la enfermedad, desarrollado en la jornada segunda³⁴. Empezando por don Gaspar enfermo recalcitrante de amor, pues luego de estar enamorado de Micaela, ahora lo está de Estefanía, y después de Jerónima (disfrazada de doña Marta). Es especialmente evidente en sus manifestaciones físicas y emocionales el mal de amores de Estefanía por el médico Barbosa (es decir, Jerónima disfrazada de hombre)³⁵. Sumándose a ellos, los de don Rodrigo por Estefanía, y también el paralelo paródico del mal de amores del gracioso Tello por la criada Quiteria. Todos estos diferentes tipos de amor están explicados por Oteiza como representantes de diferentes formas tópicas de padecimiento de amor: desdén, celos, parodia en los criados³⁶, etc.

En este complejo panorama de enfermos de amor, llama poderosamente la atención la presencia de Jerónima y sus máscaras, primero

nación alusiones a la inclinación amorosa de Jerónima hacia don Gaspar, que me parecen no tan significativas en estos contextos.

³³ Por ello la exposición, en la primera jornada, es sumamente larga; ver la introducción de Oteiza a *El amor médico*, p. 35.

³⁴ Lo dice explícitamente don Rodrigo, luego de ver a Estefanía y sus males de amor: «Por Dios que debe ser / su enfermedad contagiosa, / porque se me va pegando; / ¿qué es esto, inclinación loca?» (vv. 1671-74).

³⁵ Ver Pallares, 2001, quien le dedica varias páginas a la melancolía de Estefanía. Como advierte Darst, 1974, p. 99, al tratar Jerónima, disfrazada del doctor Barbosa, a Estefanía ve en ella, como en un espejo, sus propios males de amor.

³⁶ Oteiza, en la introducción a *El amor médico*, p. 43.

como tapada y después como el médico Barbosa³⁷. En ambos casos su presencia generará los enredos, pues a pesar de estar actuando para dirigir sus conveniencias, respecto a don Gaspar, los enredos llegan a tal extremo que pueden indicar que aquí el médico (Jerónima) está actuando como representación alegórica del dios Amor (moviendo voluntades)³⁸, justificando así la estructura alegórica, pues es posible identificar a Jerónima como médico y Amor (lo que se verá al final notablemente). Dicha representación se realiza en la construcción externa del personaje, pues no en vano la tapada (que puede simbolizar la venda en los ojos³⁹) y el médico Barbosa (calificado como mozuelo, imberbe⁴⁰) son disfraces que recuerdan la representación iconográfica típica del dios Amor. Aquí, en la jornada segunda, Jerónima actúa como Amor y por ello se explica el contagio masivo de dicha enfermedad, pero además completa la relación «amor médico». Jerónima presentada como enferma de amor y médico con ingenio natural, en la primera jornada, se va transformando en dios Amor. Elemento, que creo, refuerza la utilización alegórica del motivo que rastreo aquí, pues a su función como amor le seguirá la de médico al final de la comedia.

Un dato interesante de este contagio de amor es la referencia a la peste de Lisboa (vv. 1231-32), claro paralelo al del contagio de amor de Coimbra, donde se localiza la segunda y tercera jornada de esta comedia. La comparación con una peste implica una curación similar: la que logrará Jerónima en sí misma será remedio para los demás per-

³⁷ Ver la introducción de Oteiza a *El amor médico*, pp. 38-43, sobre las habilidades proteicas de Jerónima.

³⁸ Oteiza señala (introducción a *El amor médico*, p. 35): «sus conocimientos médicos son el medio para la construcción de la mayor parte del nudo», quizás además en su doble papel de Amor y médico. Respecto a los disfraces, señala Rico en la introducción de *El desdén, con el desdén* de Moreto (pp. 24-25) que la función del gracioso Polilla, al disfrazarse del médico Caniquí, se tiene que enmarcar dentro de los parámetros del «médico de amor».

³⁹ La transformación de Jerónima ya venía desde la jornada primera y puede explicarse como una evolución progresiva de Jerónima, de médico en Amor. Halkhorec, 1989, p. 99, advierte algo, pero no precisa la transformación: «From about the end of the second act, a partial dissolution of Jeronima's personaliy into a stock farcical figures becomes evident». Para los enredos causados por el dios Amor, debidos a su ceguera, se puede remitir a varios emblemas, y también a las varias comedias mitológicas con dicho tema. El caso más extremo, y muy relacionado con el motivo del «amor médico», es el de la comedia de Calderón de la Barca: *Ni Amor se libra de amor*. Ver también «La sátira contra el Amor» de Liñán de Ríaza (*Poesías*, «Coplas novenas», núm. 1, p. 160).

⁴⁰ Comp. *El amor médico*, vv. 1750-52: «Aunque breve de persona, / sin autoridad de barba / y la edad no muy dotora»; ver también los vv. 1951-56.

sonajes, como se verá en el desenlace de la comedia. Jerónima, que ya no actúa como amor sino como médico (aunque es lo mismo), soluciona su mal de amor logrando su matrimonio con Gaspar, y del mismo modo soluciona los males de amor de los demás personajes.

En la solución de su mal de amor sobresale su ingenio, la «inclinación natural» varias veces referida, para diferenciarse de los demás médicos tradicionales, pero también evidente en alguien afectada por la enfermedad de amor, y por ello, volviendo otra vez más a los versos iniciales de Caviedes, y al emblema de Vaenius, a alguien 'experimentada' («acuchillada») en la enfermedad de amor. Situación que ahora puede explicarse mejor como el ingenio alcanzado por el padecimiento de amor (como melancolía) que, si predisponía a la poesía, puede verse también como un paralelo del ingenio de Jerónima en los disfraces y enredos. Darst justifica esta situación con una cita de Juan Luis Vives, *De anima*:

Aquel mismo calor acrecienta el ingenio, se discurre sutiles razones, se hallan pronto eficaces consejos, se inventan versos⁴¹.

Mientras, Arellano, luego de recordar el pasaje de *Bellaco sois, Gómez* «amor que no inventa / no vale dos pesos», señala con respecto a la comedia de capa y espada, pero que, como he indicado, puede extenderse a la palatina:

ingenio y amor son, en la comedia de capa y espada, dos caras de la misma moneda. El cumplimiento del amor es el objetivo; el ingenio es la estrategia que podrá conducir al éxito⁴².

Pues solo el ingenio del médico, primer enfermo, es la solución a la enfermedad. Elemento que cierra el círculo de esta comedia donde Jerónima ha pasado a ser indistintamente amor y médico, como consecuencia de una transformación que además de ser representada por disfraces (tapada, médico varón, portuguesa) tiene su complemento alegórico en la transformación debida al proceso de una enfermedad: de afectada de amor en médico.

⁴¹ Cito por Darst, 1974, p. 97.

⁴² Arellano, 2004, p. 56. Cita Arellano diferentes comedias de Tirso con casos de aplicación del ingenio en la resolución de las dificultades amorosas (p. 59): «El amor todo lo intenta», «amor da la invención», «amor es todo sutileza / todo industria, todo enredos», «no hay amor sin invenciones», «no logra amor sus sazones / en faltándole invenciones», «No hay amor sin artificio». También le dedica a este tema un capítulo Tudor Agheana, 1972, pp. 27-35.

EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CONCEPTISMO: JUAN DEL VALLE Y CAVIEDES

La idea utilizada por Tirso y que está expresada en los primeros versos del baile de Caviedes como representación textual del motivo alegórico «amor médico», también representada en el emblema de Vaenius, más allá de sus posibilidades temáticas y estructurales para el desarrollo de una comedia, explica también, en el plano de la poesía amorosa, las constantes antítesis y sinrazones de esta pasión, que en el Barroco se presenta como campo fértil para la poesía conceptista; baste recordar los clásicos poemas de Lope de Vega y Quevedo sobre los sentimientos contradictorios de esta pasión. Sobre dichas antítesis vuelve Juan del Valle y Caviedes en este baile cantado de apenas 135 versos, del cual no conocemos datos de representación, aunque es obvia su inclusión dentro del género ampliamente extendido (y ya perfeccionado en la segunda mitad del XVII) del entremés barroco.

Caviedes es conocido por su poesía satírico burlesca de estilo quevediano, y por ello conceptista. De su obra llama especialmente la atención la poesía contra médicos, que casi siempre pasa de la sátira general a la personal (con referencias a médicos que realmente existieron en el Virreinato de Nueva Castilla). El problema principal que presenta su obra poética es el de su transmisión textual, que ha ocasionado que gran parte de sus textos sean de autoría dudosa. Solo hay vestigios de una agrupación temprana de poemas, y es la que corresponde a la poesía contra médicos y que lleva el título *Guerras físicas, proezas médicas, hazañas de la ignorancia*. El baile que nos ocupa no se encuentra dentro de este grupo, sino dentro del corpus mayor denominado tradicionalmente *Diente del Parnaso*, que considero recopilación tardía ajena al poeta⁴³. Por ello, por ahora, la consideración del baile como obra de Caviedes tiene sello de provisionalidad⁴⁴.

⁴³ Espero demostrar estas afirmaciones en mi tesis doctoral. Puede verse un adelanto mínimo en Cabanillas, 2005.

⁴⁴ El baile de Caviedes se conserva en tres manuscritos: ms. Ayacucho, fols. 49v-53r (convento de los padres franciscanos de Ayacucho, Perú); ms. Duke, Durham, Duke University (fols. 208r-210r), y ms. Biblioteca Nacional, Madrid (fols. 268v-272r). Ver para los datos completos de estos manuscritos Cabanillas, 2005, p. 338. El baile lo dio a conocer Xammar en 1944, pp. 278-82, con una edición defectuosa. Las siguientes ediciones de Vargas Ugarte (*Obras de Juan del Valle y Caviedes*, pp. 326-32), Reedy (*Obra completa*, pp. 475-79), Cáceres (*Obra completa*, pp. 753-58) y García-Abrines (*Obra poética II*, pp. 396-402) no han corrido mejor suerte. El único estudio dedicado en integridad a este baile es el de Luciani, 1987, cuyo interesante trabajo señala interrelaciones entre este baile y otros poemas de Caviedes, que parte

Se trata de un baile, y no de una sátira contra médicos⁴⁵, y por tanto un divertimento de una representación entremesil, donde lo que prima es mantener la burla al compás de la música. Perteneció esta breve pieza dramática a lo que se ha llamado, desde Cotarelo, «bailes de oficios»⁴⁶. Aparecen en dicho corpus otros dos entremeses de la misma tónica: el *Baile del Amor tabúr* y el *Entremés cantado del Amor alcalde*, donde obviamente se repite el tema del Amor y la utilización de la alegoría⁴⁷.

Los entremeses o, más precisamente, los bailes de oficios, cantados o no, generalmente carecen de trama argumental, pues constan de un personaje central con atribuciones especiales, alrededor del cual van desfilando los personajes que podemos denominar «secundarios». Como ha señalado Huerta Calvo, este tipo de estructura se explica desde el momento en que la anécdota burlesca tradicional del entremés queda relegada por el desfile y la caricatura de las figuras⁴⁸. Precisa Madroñal que es Quiñones de Benavente en su *Jocoseria* (1645) quien plantea ya una diferencia entre entremés cantado y entremés representado, «lo que hoy sería baile dramático y entremés», respectivamente⁴⁹. Los bailes o entremeses cantados consisten pues en un desfile de figuras hasta el baile final, que había reemplazado ya a los palos de los entremeses antiguos que tanto molestaban a don Francisco de Quevedo⁵⁰. Esta «sutilización» del entremés llega a mayores niveles cuando al desfile de figuras ridículas típicas y reconoci-

de la relación de los personajes: amantes, doctores, poetas, etc. Hay menciones menores a este baile de Caviedes en Pasquariello, 1977, y Greer Johnson, 1981.

⁴⁵ Aunque Greer Johnson, 1981, p. 63, insiste erróneamente, basándose en la inseparabilidad de los poemas satíricos de Caviedes respecto a estos bailes, que hay una crítica velada al estado de la medicina en la colonia. Dicha afirmación no es válida por dos razones: la primera, porque el poeta tenía todo el derecho a cambiar de tema, género y tono, y actuar de acuerdo a las convenciones de cada uno de dichos aspectos; y en segundo lugar, porque está demostrado que la situación de la medicina en la colonia era la misma que en la Península (ver García Cáceres, 1999).

⁴⁶ Cotarelo (1911, p. CCXXI) cita varios títulos parecidos, entre los que llama especialmente la atención *El médico de amor* de Francisco de Avellaneda.

⁴⁷ Urzaiz, 2002, en su útil *Catálogo de autores teatrales*, vol. II, p. 646, incluye junto a estos tres bailes uno titulado: «El médico y los cinco enfermos. Baile. Manuscrito en la BNM», que evidentemente es el mismo baile de *El Amor médico*.

⁴⁸ Huerta Calvo, 1985, pp. 703-04. Ver para una explicación de esta evolución Bergman, 1970, p. 23, y sobre todo Asensio, 1971.

⁴⁹ Madroñal, 2003, I, p. 1034.

⁵⁰ Quevedo, *Sueños*, p. 149: «Mas los que peor lo pasan y más mal lugar tienen son los poetas de comedias por [...] los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses», y p. 391: «Desagravié los entremeses, que a todos les daban palos, y con todos sus palos hacían los entremeses».

bles tipos literarios (enfermos, locos, barberos, alcahuetas, doctores, zapateros, sastres, etc.)⁵¹ se eleva a un nivel alegórico, como por ejemplo en algunos entremeses de Quiñones de Benavente⁵². Así lo explica Huerta Calvo:

En último término, pues, la solución más radical se fundamenta en el tratamiento alegórico de la estructura, tal *El cocinero de Amor* (o sea, el alcahuete que negocia encuentros), *El barbador* (que auxilia a lampiños y a castrados) o el remendón de la Naturaleza [...]. La alegoría penetra de modo intenso en el entremés barroco de Luis Quiñones de Benavente, manifestándose cada vez más próximo a la «alta literatura» y más despegado de sus elementos folklóricos y carnavalescos de origen. El dramaturgo se detiene en definiciones de tono trascendental, forjando una especie de «pequeño teatro del mundo» a base de géneros menores [...]. Alegoría que, definitivamente, derivará hacia el topos del «mundo al revés», tratado por el propio Quiñones, o a la reactualización de la danza macabra en el entremés de *La muerte*⁵³.

Pero también para el caso de Caviedes habría que considerar, ya visto el caso específico del amor como médico en Tirso de Molina, la condición del motivo alegórico como tópico, y habría que sumar las posibilidades que daban ciertos aspectos del mismo para la explotación conceptista. Así, el entremés, cantado o no, queda esbozado también como ejercicio primordial de la poética conceptista vigente. Eso es lo que hace Caviedes con su *Amor médico*, donde a pesar del excesivo juego conceptista, o precisamente por eso, no deja de lado la dirección temática que da la estructura circular del motivo alegórico base, presente ya desde los primeros versos: «de enfermo acuchillado / médico he llegado a ser» (vv. 3-4).

La perspectiva conceptista hará uso de todos aquellos elementos utilizables como manifestaciones del ingenio del poeta. Entre ellos es importante la parodia del motivo general del Amor, que implica ya un reconocimiento y desgaste de ciertos tópicos como los de la enfermedad y sus remedios, y por ello su constante aparición en entremeses.

⁵¹ Recuérdese, por ejemplo, los varios entremeses de este tipo de Salas Barbadillo, Castillo Solórzano, etc.

⁵² Señala Bergman, 1970, p. 23: «el entremés cantado se aparta del realismo hacia lo abstracto, la alegoría, la fantasía»; y Madroñal, 2003, I, p. 1034: «los bailes suelen ser más piezas alegóricas con estructura de desfile o situación; los entremeses, más piezas realistas con estructura de acción o burla». De hecho un antecedente importante para el baile de Caviedes debió de ser el entremés cantado de Quiñones de Benavente *El doctor*.

⁵³ Huerta Calvo, 1985, pp. 707-08.

En el *Baile cantado del Amor médico* de Caviedes, ante la figura central del Amor, vestido de médico, que ha venido a curar males de amor, se presentan cinco enfermos. Cada uno con un mal distinto. Luego de exponer su mal, en romance con respectivo estribillo, el Amor médico da la diagnosis (también en romance) y el remedio (en estribillo). Si partimos del origen del motivo alegórico, el círculo la enfermedad/remedio, amante/enfermo, y Amor/médico, fácilmente se entenderá por qué todo el baile juega con antítesis⁵⁴. Elemento que terminará describiendo la naturaleza de dicha pasión amorosa. Véanse estos pasajes de la introducción del Amor:

La enfermedad y la cura
tan unas vienen a ser,
que la medicina sirve
para que enfermen más bien (vv. 8-11).

Los primeros enfermos están afectados por males típicos y tópicos de la pasión amorosa, y la diagnosis y remedios estarán en consonancia con la ambigüedad de los mismos tópicos, especialmente enfocada en el juego de dilogías y equívocos, etc. En el enfermo 3 el estilo conceptista exalta las antítesis y contradicciones de la pasión amorosa, que llevan hacia la identificación de la enfermedad con la cura:

Yo adolezco de un alivio
porque gozo un padecer,
que con él no puedo estar
y no puedo estar sin él (vv. 50-53).

Pero, la pasión amorosa explicada a través de antítesis termina por ser inexplicable, lo que se representa en el último enfermo (enfermo 5), quien padece de una mezcla de *furor amoris* que incluye la infabilidad de tal pasión:

Yo tengo un cómo se llama
después que vi un no sé qué
y me dio tal como dicen
que me como sellamé (vv. 78-81).

Aquí utiliza un recurso viejo, ya evidente desde los disparates de Juan del Encina, pero que se acomoda a las contradicciones mostra-

⁵⁴ Greer Johnson, 1981, p. 64: «The art of antithesis is exercised to its fullest in the *Baile cantado del Amor médico*».

das antes, para terminar explicando la sin razón de la pasión amorosa⁵⁵.

El baile termina no en una solución de los males de los enfermos, sino en la continua circularidad de la enfermedad y la cura, el mal y el bienestar, de acuerdo con la estructura del motivo alegórico. Así, al enfermo 1 (vv. 22-35) el Amor médico le receta hielo para su fuego, pues se quejaba de que el hielo de la voluntad de su amada le hacía arder. Al enfermo 3 (vv. 50-63) le receta que se ponga el «mal por remedio», pues si «del bien sana mal / del mal sanará bien». Al enfermo 4 (vv. 64-77), que está ciego de amor, le dice que mire mal a la dama y mirará bien. Finalmente al enfermo 5 (vv. 78-117), afectado por la infabilidad de su lenguaje, se le receta en los mismos términos, lo que aparte de la intención burlesca, implica que el Amor (que ya vimos es enfermo «acuchillado» ‘experimentado’) conoce dicho mal, y por ello también puede expresarse en un lenguaje tan inexplicable:

De mal, ¿cómo se nombra?,
se ha de llamar, llámase,
en el pico de la lengua
lo tenía y se me fue (vv. 86-89).

Póngase usted unos aquellos
con que a otro enfermo curé
que adoleció no sé cómo
de haber visto a no sé quién (vv. 102-05).

Todo lo cual se dirige hacia el baile final en que participan todos, y donde se resalta la continua contradicción de la pasión amorosa:

ENFERMO 2	No es sino almíbar.
ENFERMO 3	No es sino hiel.
ENFERMO 4	El que endulza y amarga todo lo es (vv. 125-28).

Pero también hacia la incertidumbre e incapacidad de explicar tal afección:

AMOR	¿Pues, qué viene a ser?
ENFERMO 5	Un cómo se llama que yo no lo sé (vv. 130-32).

Y finalmente el baile, como todo entremés, da un mensaje moral:

⁵⁵ Juan del Encina, *Poesía lírica y Cancionero*, núm. 90, vv. 123-24: «Es amor un no sé qué / que se engendra no sé cómo». Ver Luciani, 1987, p. 340, para otras explicaciones de estos recursos.

- Cabanillas, C., «Dos versiones de un poema de Juan del Valle y Caviedes», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, C. Mata y M. Zugasti, eds., Pamplona, Eunsa, 2005, vol. I, pp. 335-50.
- Carrillo y Sotomayor, L., *Obras*, ed. R. Navarro, Madrid, Castalia, 1990.
- Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- Chevalier, M., *Tipos cómicos y folklore. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Edi-6, 1982.
- «Le médecin dans la littérature du Siècle d'Or», en *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or. Statut et fonction* (Colloque de la Casa de Velázquez), Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984, pp. 21-37.
- Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. R. Zafra, Pamplona-Kassel, GRISO-Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000.
- Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911, 2 vols.
- Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Darst, D. H., *The comic art of Tirso de Molina*, Madrid, Castalia (Hispanófila), 1974.
- David-Peyre, Y., *Le personnage du médecin et la relation médecin-malade dans la littérature ibérique XVI^e et XVII^e siècle*, Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1971.
- «El amor médico "comedia documentée" de Tirso de Molina», en *Homenaje a Noel Salomón*, Barcelona, Laia, 1979, pp. 209-23.
- Encina, J. del, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y C. R. Lee, Madrid, Castalia, 1975.
- Eiroa, S., «Los enredos de la dama de las comedias de Tirso de Molina», en *Tirso, de capa y espada* (Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 2003), F. Pedraza, R. Gonzalez Cañal y E. Marcello, eds., Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 2004, pp. 39-53.
- García Cáceres, U., *Juan del Valle y Caviedes: cronista de la medicina*, Lima, Banco Central de Reserva-Universidad Cayetano Heredia, 1999.
- García Berrio, A., «Estatuto del personaje en el soneto amoroso del Siglo de Oro», en *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or. Statut et fonction* (Colloque de la Casa de Velázquez), Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984, pp. 11-20.
- Góngora, L. de, *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- González, G., *El Guitón Onofre*, ed. F. Cabo, Salamanca, Almar, 1988.
- Greer Johnson, J., «Three Dramatic Works by Juan del Valle y Caviedes», *Hispanic Journal*, 3, 1981, pp. 59-71.
- Halkhoree, P. R. K., *Social and literary satire in the comedies of Tirso de Molina*, J. M. Ruano de la Haza y H. W. Sullivan, eds., Ottawa, Dovehouse, 1989.

- Horozco, S. de, *Libro de proverbios glosados*, ed. J. Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994.
- Huerta Calvo, J., «*Stultifera et festiva navis* (de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985, pp. 691-722.
- Lamarca Ruiz de Eguílaz, R., «Modelos iconográficos derivados de la *Metamorfosis* de Ovidio ilustradas: su pervivencia vista a través de la literatura emblemática», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil*, J. Pascual Barea, J. M. Maestre Maestre, L. Charlo Brea, coords., Cádiz, Universidad de Cádiz, 1997, pp. 413-44.
- León Marchante, M., *La picaresca*, ed. R. Foulché-Delbosc, en *Revue Hispanique*, 38, 1916, pp. 532-612.
- Lifián de Rianza, P., *Poesías*, ed. J. F. Randolph, Barcelona, Puvill, 1982.
- Luciani, F., «Juan del Valle y Caviedes: *El amor médico*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987, pp. 337-48.
- Madroñal, A., «Quiñones de Benavente y el teatro breve», en *Historia del teatro español*, J. Huerta Calvo, dir., Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 1026-68.
- Maurel, S., *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université de Poitiers, 1971.
- Mira de Amescua, A., *El mártir de Madrid*, ed. M. González Dengra, en *Teatro completo I*, ed. dirigida por A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- Moreto, A., *El desdén, con el desdén*, ed. F. Rico, Madrid, Castalia, 1971.
- Ovidio Nasón, P., *Amores, Arte de amar, Sobre la cosmética del rostro femenino, Remedios contra el amor*, ed. V. Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.
- Pallares, B., «La melancolía como enfermedad en la obra de Tirso de Molina (contribución a su estudio)», en *Tirso de Molina: textos e intertextos* (Actas del congreso internacional, Parma, 7-8 de mayo de 2001), L. Dolfi y E. Galar, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2001, pp. 125-78.
- «La melancolía en la comedia palatina de Tirso de Molina (contribución al estudio del tema en su obra)», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina* (Actas del congreso internacional, Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003), E. Galar y B. Oteiza, eds., Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 2003, pp. 91-123.
- Pasquariello, A., «The Seventeenth-century Interlude in the New World Secular Theatre», en *Homage to Irving Leonard*, R. Chang-Rodríguez y D. Yates, eds., Michigan, Michigan State University, 1977, pp. 105-13.
- Platón, *El banquete*, en *Diálogos*, ed. C. García Gual, Madrid, Gredos, 1986, vol. III.
- Publio Siro, *Publilii Syri Sententiae*, Hildesheim, Olms, 1964.
- Quevedo, F. de, *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo, Barcelona, Crítica, 1993.
- *Sueños*, ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.

- Querillac, R., «Quevedo y los médicos. Sátira y realidad», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, 1986, pp. 29-60.
- Quiñones de Benavente, L., *Entremeses*, ed. C. Andrés, Madrid, Cátedra, 1991.
- Salas de Barbadillo, A., *La sabia Flora Malsabidilla*, en *Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, Revista Archivos, 1907, vol. I.
- Serés, G., *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Tirso de Molina, *El amor médico*, ed. B. Oteiza, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1997 (por donde cito). También en *Obras completas. Cuarta parte de comedias I*, ed. del IET, dirigida por I. Arellano, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsonianos, 1999.
- Tudor Agheana, I., «Intelligence in Action», en *The Situational Drama of Tirso de Molina*, New York, Plaza Mayor, 1972, pp. 15-56.
- Urzaiz, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- Vaenius, O., *Amorum Emblemata*, Amberes, 1608, Emblem Project Utrecht. Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century: <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/v1608front.html>.
- Valle y Caviedes, J. del, *Obras de Juan del Valle y Caviedes*, ed. R. Vargas Ugarte, Lima, Tipografía Peruana, 1947.
- *Obra completa*, ed. D. Reedy, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.
- *Obra completa*, ed. M. L. Cáceres, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1990.
- *Obra poética II. Poesías sueltas y bailes*, ed. L. García-Abrines, Jaén, Diputación Provincial, 1994.
- Vega, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega*, ed. A. G. Amezúa, Madrid, Real Academia Española, 1943, 4 vols.
- *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalor Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- Xammar, L. F., «Dos bailes de Juan del Valle Caviedes», *Fenix*, 1, 1944, pp. 277-85.