

«Sin que me pongan miedo el hielo y fuego»
(Galatea, libro IV).
*Nuevas aproximaciones al estudio
de la literatura italiana en la poesía de Cervantes*

M.^a Pilar MANERO SOROLLA
Universidad de Barcelona

Se formulan en la poesía de Cervantes, concretamente en *La Galatea*¹, varias definiciones del amor pronunciadas por distintos personajes: Lenio, Tirsi y Elicio, principalmente. Acompañadas, en mayor o menor grado, por distintas representaciones imaginísticas, estas definiciones se hallan insertas, de manera especial, en el entramado estructural del debate retórico sobre cuestiones amorosas con variada posibilidad de ascendencia literaria.

La atención fijada por Otis H. Green sobre la tradición cortesana, tímida-mente ejemplificada por dicho estudioso en la obra que nos ocupa², aunque subrayada en *El Quijote*, fue agrandada y puesta de manifiesto por Jennifer Lowe³, quien concatenó con la estructura del debate cervantino el origen y el desarrollo de la *cuestión de amor* de la lírica provenzal, el conocido *partimen* o *joc-partit* o la pregunta y respuesta generosamente ejemplificada en el *Cancionero de Baena*⁴, haciendo además mención, en otro orden de cosas, pero siempre en área medieval, de la formulación teórica del *De amore* de Andreas Capellanus y sus muchos ejemplos de disquisiciones en obras de Boccaccio,

¹ Citaremos siempre esta obra por la ed. de Avallé Arce, J.B. (1968), Madrid; Espasa Calpe, 2 vols.

² (1969): «Cervantes: *La Galatea. España y la tradición occidental*. Madrid: Gredos, I. 225-231.

³ (1966): «The *Cuestión de amor* and the structure of Cervantes' *Galatea*». *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVIII, 98-108.

⁴ Sobre ésta, vid. el op. de Labrador Herraiz, J.J. (1974): *Poesía dialogada medieval. La «pregunta» en el «Cancionero de Baena»*. Madrid: Ediciones Maisal.

precisamente de las desarrolladas en el también Libro IV de su *Filocolo*, sin descuidar, por supuesto, las que se ofrecen en otro libro IV: el de *La Diana* de Jorge de Montemayor⁵.

Con todo, en el entramado subyacente, y emergente también, de las tradiciones dialogísticas a tener en cuenta en los debates amorosos de *La Galatea*, sigue alzándose la impronta, para mí más efectiva, de la antigua *quaestio* de amor platónica, que replantea la tratadística filográfica del Renacimiento italiano, con sus *ragionamenti d'amore*, que en la pluma de Cervantes se convierten en verdaderos diálogos de novela moderna⁶; tradición que cuenta con sólidos estudios y grandes defensores⁷.

En suma, Cervantes incorporó en su *Galatea* ideas, razonamientos, temas, situaciones, casos de amor, tomados de los filógrafos italianos: Pietro Bembo⁸,

⁵ La estudiosa hace mención asimismo de la irrupción de las cuestiones amorosas en las novelas caballerescas-bizantinas: la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* y la *Selva de aventuras*, por ejemplo. Pero vid. op. cit., 100.

⁶ «Sin las abstracciones teóricas de los modelos», como recientemente ha puesto de manifiesto Rivers, E.L. (1985): «Pastoral, Feminism and Dialogue in Cervantes», *La Galatea, 400 años después*. Newark: Delaware, Juan de la Cuesta, 7-15.

⁷ El neoplatonismo de *La Galatea* ha sido esencialmente estudiado por Menéndez y Pelayo, M. (1940): *Historia de las Ideas Estéticas*, Madrid: C.S.I.C., VI, 549 y ss. (1.^a ed. 1883); Castro, A. (1972): *El pensamiento de Cervantes*, Madrid: Noguer, 162 y ss. (1.^a ed. 1952); López Estrada, F. (1948): *Estudio crítico de «La Galatea» de Miguel de Cervantes*, Universidad de la Laguna, 30 y ss; (1952): «La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes». *Comparative Literature*, IV, 161-169; y, de manera general, en (1974): «Los tratados cortesanos de amor», *Los Libros de Pastores en la Literatura Española*, Madrid: Gredos, VII; y más recientemente en (1990): «La Literatura Pastoral y Cervantes: el caso de *La Galatea*». *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, 29-30 de noviembre y 1-2 de diciembre de 1988, Barcelona, Anthropos, 165 y ss. Subrayan, también, la impronta neoplatónica de la tratadística amorosa italiana en la obra de Cervantes y en *La Galatea* en particular entre otros, Avallé Arce, J.B. (1974): *La Novela Pastoral Española*, Madrid: Istmo, 238 y ss.; Martí, A. (1987): «Ecos del platonismo en la poesía de *La Galatea*», *Homenaje a Justo García Morales*, Madrid, 961-976; Paniewonsky, E. (1985): «Cervantes y la teoría renacentista del deseo», *Anales Cervantinos*. XXIII, 71-83 y Parker, A.A. (1986): *La Filosofía del Amor en la Literatura Española (1480-1680)*, Madrid: Cátedra, 139.

⁸ GLI ASOLANI/DI M. PIETRO BEMBO/A Madonna Lucretia Estense Borgia/Duchessa Illustrissima di Ferrar./In Venetia il di primo d'Agosto MDIII/Impresi in Venetia nelle case d'Aldo Romano. Viendo, en realidad, la luz en 1505. La obra tuvo reediciones en Venecia, por Sabbio en 1530 y Scotto en 1552-53, que fueron seguramente las utilizadas por Cervantes, según el parecer de Stagg, G. (1959): «Plagiarism in *La Galatea*», *Filología Romanza*, VI, 255-276. Aunque vid. asimismo el útil estudio de Eisenberg, D. (1986): «La biblioteca de Cervantes». *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 279-280. La única, anónima y deficiente traducción al castellano de *Gli Asolani* fue impresa por Andrea de Portinaris en Salamanca, 1551, reeditada en Barcelona, 1990.

Mario Equicola⁹, León Hebreo¹⁰, Baltasar de Castiglione¹¹, principalmente; acaso Diacetto¹², más dudosamente y en menor grado¹³. El problema estriba en establecer el legado de cada uno de ellos, a menudo convergentes entre sí. A lo que ha de añadirse la dificultad que conlleva la peculiar imitación cervantina, a menudo sintetizadora de distintos modelos reelaborados y, por lo tanto, alejados de su expresión formal y conceptual primigenia en su recreación. Pues manifiesto resulta ya, en la escritura de Cervantes, que la experiencia de vida y la libertad se sobreponen a la teoría poética y a la filigráfica y, concretamente en *La Galatea*, las vivencias de los casos amorosos sobrepasan o se funden con la reflexión que el autor, en el trazado de sus personajes, hace sobre

⁹ LIBRO/DI NATURA D'AMO/RE DI MARIO EQUI-/COLA NOVAMEN/TE STAMPATO/ET CON SOM-/MA DILIGEN/TIA COR-/RETTO./MDXXV. (al final) Stampato in Vinegia per Giovanniantonio e Fratelli da Sabbio. (...) MDXXV. Naturalmente, con reediciones en 1554 y 1563. Sobre su utilización por parte de Cervantes, vid. el op. cit. de Stagg, G., 268.

¹⁰ DIALOGI D'AMORE/di maestro Leone medico Hebreo (...)/Roma per Antonio Blado D'Assola/Del MDXXXV. Siguen a ésta, otras muchas reediciones más: 1541, la primera aldina, 1545, 1549, 1552, 1558, 1565, 1572, 1586... Hay facsímil de la 1.^a ed. (1929). Heidelberg, Carl Winter y London, Oxford. A juzgar por el comentario hecho en el prólogo a la primera parte del *Quijote*, Cervantes parece haber leído este libro en «lengua toscana». Con todo, en 1605 circulaban tres traducciones castellanas de la obra de Hebreo: *Los diálogos de amor de Mestre León Abarvanel medico y filosofo excelente...* En Venetia... MDLXVIII, del judío Guedella Yahfa; *Philographia universal...* Zaragoza, 1582, traducción de Carlos Montesa, y la más tardía y conocida, pero posterior a la publicación de *La Galatea* cervantina: *La traduzion del Indio de los Tres Diálogos de amor de León Hebreo*, hecha de Italiano en Español por Garcilaso Inca de la Vega, natural de la gran Ciudad del Cuzco, Madrid, MDXC, también ahora reproducida con introducción y notas por Burgos Núñez, M. de.; (1989); Sevilla: Padilla. Pero vid., en torno a las traducciones y a la recepción en España de estos famosos diálogos, el estudio de Soria Olmedo, A. (1984): *Los dialoghi d'Amore de León Hebreo. Aspectos Literarios y Culturales*, Universidad de Granada. 38 y ss.

¹¹ IL LIBRO DEL CORTEGIANO/del Conte BALDESAR CASTIGLIONE./In Vinegia/ALDVUS/MDXXVIII. Muy pronto con magnífica y famosa traducción castellana: LOS QVATRO LIBROS DEL CORTESANO, COMPUESTOS EN ITALIANO POR EL CONDE BALTHASAR/CASTELLON Y AGORA NUEVAMENTE TRADUZIDOS EN LEN/GUA CASTELLANA POR BOSCAN. Este texto se publicó en Barcelona, por Pedro Monpezat, en 1534, con carta preliminar del propio Garcilaso de la Vega. Es muy probable que, dada la trascendencia de la obra en España y su temprana traducción, Cervantes la conociese aun antes de pasar a Italia.

¹² I TRE LIBRI D'AMORE/Di M. FRANCESCO CATTANI/DA DIACETTO FILOSOFO, ET/GENTIL/HVOMO FIORENTINO/(...) Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1561.

¹³ A pesar de hallarse entre los tratados de amor que divulgaron las ideas platónicas en el segundo Renacimiento. Vid., al respecto, el op. cit. de López de Estrada, F.: «Tratados cortesanos», 402.

ellos, para así dar una visión más compleja de la vida de los sentimientos y de las pasiones. Lo cual no quiere decir que nuestro escritor, muy especialmente cuando escribe en verso, y muy particularmente en su primer libro, no tenga muy presente y utilice la imitación, ya no de la naturaleza, sino del arte, y que los modelos, además de reelaborados, sean varios.

Así, las definiciones del amor pronunciadas por los personajes citados de la obra se hallan insertas en estos entramados y en otros más. Abordar su estudio, de manera general, excede, con mucho, las posibilidades de un artículo. Por ello es mi intención centrar, de momento, mis puntos de miras, en una definición única y múltiple: la que formula Lenio en el libro IV de la obra. Porque resulta obvio que en este libro, posible centro, ligeramente descentrado, de la estructura general¹⁴ —la égloga, como se sabe, comprende seis libros— se intercala una controversia en torno al amor y la hermosura, sostenida entre el enamorado Tirsi y el desamorado Lenio, que se jalona con varias composiciones en verso —cinco en total¹⁵— sutilmente enlazadas con la prosa del libro. Pues claro resulta que la poesía lírica en verso comprendida en la narración en prosa de la obra, en su ritual alternancia, no es sólo ornato, aunque orne; ni mera y tradicional prescripción de los relatos bucólicos, sino también efecto causado por una determinada situación psicológica de los personajes, que así potencia el autor¹⁶, aun dentro del convencionalismo genérico de la pastoral.

Al inicio del libro IV, Lenio es el pastor pesimista y puritano que no quiere amar, ni sexual ni sentimentalmente. Preso de sus miedos, sin la riqueza de la experiencia ni la libertad de la elección, sostiene teóricamente que el amor es deseo de belleza, según la antigua y sabia definición platónica, aclarando que dicho amor será según la belleza sea. Abjura de la corpórea, causa, a su parecer, de todos los males del mundo, declarándose enemigo de ésta y del amor que engendra. Su postura negativa ante ambos parece congénita, pues por lo que deja entrever el libro, no parece el pastor haber gozado o sufrido alguna vez a causa del amor y de su fundamental causa. Sabemos, sin embargo, que el personaje es sujeto de una evolución que preparan las prosas de los libros I, II, IV y V y que subrayan los poemas que canta, mani-

¹⁴ Conviene en ello Casaldueiro, J. (1973): «La Galatea». *Suma Cervantina*, London: Tamesis Books, 32, aunque hace recaer el centro de la obra entre los libros III y IV.

¹⁵ «Canción de Lauso»: «Si yo dijere el bien del pensamiento»; «Canción de Damón»: «El vano imaginar de nuestra mente»; «Canción de Lenio»: «Sin que me pongan miedo el hielo y fuego»; «Canción de Tirsi»: «Salga del limpio enamorado pecho»; «Octavas de Elicio y Erastro»: «El que quisiere ver la hermosura».

¹⁶ Indistintamente de que Cervantes la escribiera en uno o en otro momento y la organizara y ajustara luego a la prosa, a los personajes y a la dinámica general del libro.

festando, en cada uno de ellos, su estado y disposición. Cuatro: «*Un vano, descuidado pensamiento*»¹⁷, «*Por bienaventurada*»¹⁸, «*Desconocido ingrato amor, que asombra*»¹⁹, la propia canción del libro IV²⁰, serán vituperios contra el amor. El quinto fijará su nueva condición psicológica, el cese de sus actitudes misóginas y su conversión y culto al eros por Gelasia, la pastora cazadora, revestida de ninfa de los bosques, preanuncio sólo en parte de la Marcela del *Quijote*²¹, que, al no querer corresponderle, lo transportará -sin el tragicismo que la misma resolución de la doncella, fría y mármorea, acarreará en el ánimo de otro de sus enamorados, Galercio-, al limbo plácido de la melancolía, el halo tradicional, dulcemente triste, armoniosamente quieto que, desde la pastoral virgiliana, recubría el sufrimiento de los amantes frustrados²². Es el lugar y la predisposición, desde donde, entre otros pastores, seguirá admirando, a cierta distancia y sin mayores complicaciones ni riesgos vitales, a su *bella cruda*²³, contraria no sólo a él, sino al mismísimo amor de hombre. Es también el estado psicológico en el que Lenio entonará su quinta canción, que se inicia bajo el signo del arrepentimiento y con la clave poética

¹⁷ Libro I, ed. cit., 81-82.

¹⁸ Libro II, ed. cit., 161-162.

¹⁹ Libro III, ed. cit., 202-203.

²⁰ Ed. cit., 54-56.

²¹ Como en el parangón de ambas ha constatado Moner, M. (1988): *Cervantes: deux thèmes majeurs (L'amour-les armes et les lettres)*, Université de Toulouse-Lc Mirail, 34. Pero Gelasia es también la recreación cervantina de un modelo de mujer independiente y libre, con antecedentes clásicos, que se perfila en la poesía y en la literatura italiana y europea del Renacimiento. No en balde Trachman, S. E. (1932): *Cervantes' Women of Literary Tradition*, New York: Caplan, IV, XXX, incluyó a la pastora cervantina en una relación, para mí sólo relativa, en la línea trazada por Angélica del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto y, especialmente, por la Silvia del *Aminta* de Torquato Tasso. Y creo que es así, sólo que únicamente en una primera fase de los personajes; pues mientras Angélica y Silvia evolucionan y acaban aceptando el amor y la dependencia psicológica aneja, Gelasia insiste y refuerza su postura primigenia a lo largo de la obra.

²² Aunque no siempre en ella —ni mucho menos en la cervantina— preservase de la muerte. Pero vid. al respecto el ya clásico estudio de Panofsky, E. (1991): «*Et in Arcadia ego: Poussin y la tradición elegíaca*». *El significado en las artes visuales* (1.ª ed. inglesa, New York, 1955), Madrid: Alianza Forma, 327 y ss.

²³ Pues qué duda cabe que en la configuración de la casta pastora, singularmente en las composiciones en verso de la égloga, la componente petrarquista de raigambre trovadoresca de la *donna crudele*, causa de muerte amorosa, merece tenerse en cuenta. Para la ejemplificación de casos significativos vid. Manero Sorolla, M.P. (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: PPU, 83 y ss. Y, de manera especial, (1992) «El retrato de la dama en la poesía del Renacimiento. La tradición petrarquista». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXVIII, 46-49.

de la *dulcedo*: «¡Dulce amor, ya me arrepiento/de mis pasadas porfias»²⁴. A la que más tarde, en el sexto y último libro de la obra, sucederá un poemalamento, «¿Quién te impele críuel? ¿Quién te desvía?»²⁵, dirigido a Gelasia, que cerrará el despliegue poético del infeliz pastor, ya no desamorado, pero sí triste amante contrariado.

Entre todas las pastoras de *La Galatea*, Lenio, determinado por su peculiar manera de ser, ha elegido fatalmente —se diría que por premonición subconsciente que le orienta hacia la incompatibilidad y el fracaso²⁶— a aquella pastora a la que va a resultar imposible amar del todo, pasando a ser víctima de su ambiguamente libre elección desde el momento de la aparición, para él y para el lector²⁷, de la bella cruel, emblematizada, cual nueva Diana, con sus armas y atributos: aljaba en sus hombros; arco en sus manos; verde guirnalda, como aureola, en sus cabellos. Virgen consagrada a la diosa de la luna, no enteramente por casta virtud, pero tampoco por perversión; más bien por aspiración a sentirse preeminente, independiente y libre para gozar de la naturaleza y unirse a ella en alianza mística²⁸.

En el cambio que experimenta Lenio ante el amor, tras el conocimiento de la pastora Gelasia, la canción que entona en el libro IV, representa el punto álgido de un clima *in crescendo* preparado por los tres vituperios anteriores, de menor a mayor virulencia, en relación a la evolución y exasperación del propio personaje en su antierotismo y misoginismo y que, paradójicamente, invertirá y cambiará de signo la presencia de la esquiva y, a su vez, desamorada doncella.

²⁴ Libro V, ed. cit., 162-164.

²⁵ Libro VI, ed. cit., 253-254.

²⁶ Estas y otras actitudes de predisposición hacia el fracaso han sido puestas en evidencia por Combet, L. (1980), en relación a varios personajes cervantinos en el cap. XV de su estudio, *Cervantes ou les incertitudes du désir*, Presses Universitaires de Lyon, donde se interpreta la conducta de Lenio ante el amor desde la perspectiva psicoanalítica, como «conduite de fuite», en definitiva, de defensa a una experiencia que le sobrepasa.

²⁷ Libro IV, ed. cit., 78 y ss.

²⁸ De ahí que su famoso soneto «*Quién dejará del verde prado umbroso/las frescas yerbas y las frescas fuentes*» (ed. cit., VI, 251-252) no sea sólo uno de los más bellos escritos por Cervantes, sino el exponente feminista de una opción, y que el espacio-utópico-mítico de la pastoral señalado por Rivers, E.L., («Pastoral, Feminism and Dialogue in Cervantes», cit., 15) como propicio a la expresión y emergencia de actitudes feministas, le permite revelar y defender. Al cabo, la castidad, en la antigua fórmula mitológica pagana a la que el personaje de Gelasia, en virtud de su consagración a la diosa Diana, se manifiesta dependiente, suponía, para las vírgenes consagradas, la opción óptima para no ser subyugadas ni poseídas.

La definición del amor formulada por el pastor en «*Sin que me pongan miedo el hielo y fuego*»²⁹, volcada a la refutación que del amor no sólo le contrapone Tirsi, sino, en general, los pastores enamorados de *La Galatea*, se inscribe en la estructura métrica de la canción petrarquista y es un largo poema de seis estancias de catorce versos cada una, con un verso final de envío, con un total de ochenta y cuatro versos, volcados casi enteramente a la representación del niño-dios y de sus efectos, de tal manera que en ella, definición y representación llegan a confundirse.

Aparte de la primera estancia, dedicada a la configuración de la actitud desafiante del propio enamorado proclamando su canto-vituperio al amor y la aparición de Cupido ciego, con sus atributos, en el entramado de la imaginería

²⁹ Libro IV, ed. cit., II, 54-56, «*Sin que me pongan miedo el hielo y fuego,/el arco y flechas del amor tirano,/en su deshonor he de mover mi lengua,/que ¿quién ha de temer a un niño ciego,/de vario antojo y de juicio insano,/aunque más amenace daño y mengua?/Mi gusto crece y el dolor desmenga/cuando la voz levanto/al verdadero canto/que en vituperio del amor se forma,/con tal verdad, con tal manera y forma,/que a todo el mundo su maldad descubre,/y claramente informa/del cierto daño que el amor encubre./Amor es fuego que consume al alma,/hielo que hiela, flecha que abre el pecho/que de sus mañas vive descuidado;/turbado mar do no se ha visto calma,/ministro de ira, padre del despecho,/enemigo en amigo disfrazado,/dador de escaso bien y mal colmado,/afable, lisonjero,/tirano crudo y fiero,/y Circe engañadora que nos muda/en varios monstruos, sin que humana ayuda/pueda al pasado ser nuestro volvernos,/aunque ligera acuda/la luz de la razón a socorrernos;/yugo que humilla al más erguido cuello,/blanco a do se encaminan los deseos/del ocio blando sin razón nacidos,/red engañosa de sutil cabello/que cubre y prende en torpes actos feos/los que del mundo son en más tenidos,/sabroso mal de todos los sentidos,/ponzoña disfrazada/ cual pildora dorada,/rayo que adonde toca abrasa y hiende,/airado brazo que a traición ofende,/verdugo del captivo pensamiento/y del que se defiende/del dulce halago de su falso intento;/daño que aplace en los principios, cuando/se regala la vista en el sujeto,/que, cual el cielo, bello te parece;/mas tanto cuanto más pasa mirando,/tanto más pena en público y secreto/el corazón, que todo lo padece./Mudo hablador, parlero que enmudece,/cuerdo que desatina,/pura total ruina/de la más concertada alegre vida,/sombra de bien en males convertida,/vuelo que nos levanta hasta la esfera,/para que en la caída/quede vivo el pesar y el gusto muera;/invisible ladrón que nos destruye/y roba lo mejor de nuestra hacienda,/llevándonos el alma a cada paso;/ligereza que alcanza al que más huye,/enigma que ninguno hay que la entienda,/vida que de continuo está en traspaso,/guerra elegida y que nace a caso,/tregua que poco dura,/amada desventura,/preñez que por jamás a sazón llega,/enfermedad que al ánima se pega,/cobarde que se arroja al mal y atreve,/deudor que siempre niega/la deuda averiguada que nos debe,/cercado laberinto do se anida/una fiera crüel que se sustenta/de rendidos humanos corazones,/lazo donde se enlaza nuestra vida,/señor que al mayordomo pide cuenta/de las obras, palabras e intenciones;/codicia de mil varias pretensiones,/gusano que fabrica/estancia pobre o rica,/do poco espacio habita, y al fin muere;/querer que nunca sabe lo que quiere,/nube que los sentidos escurece,/cuchillo que nos hiere./Este es amor. ¡Seguidle, si os parece!».*

petrarquista del fuego y el hielo³⁰ y las armas, causantes de daños amorosos³¹, las cinco estancias restantes, las que propiamente acumulan definiciones-representaciones, guardan una pareja estructura sintáctica muy simple: sujeto (Amor) + verbo (ser) + multiplicidad de predicados, ya simples o compuestos; adjetivos u oraciones adjetivadas. En ellas, se alterna la definición puntual, de una sola palabra, o de un solo verso —las más efectivas, emocionalmente, pues parecen condensar la animadversión e indignación del emisor frente al amor— con otras que forman oraciones compuestas y esbozan o trazan una mínima argumentación. Sumando unas y otras, podríamos distinguir hasta cuarenta y seis definiciones —no siempre representaciones—, que para un poema, como se ha dicho, de ochenta y cuatro versos, supone una proporción bastante elevada.

Así el Amor es: II. 1. *Fuego que consume el alma*; 2. *hielo que hiela*; 3. *flecha que abre el pecho/que de sus mañanas vive descuidado*; 4. *turbado mar do no se ha visto calma*; 5. *ministro de ira*; 6. *padre del despecho*; 7. *enemigo en amigo disfrazado*; 8. *dador de escaso bien y mal colmado*; 9. *afable*; 10. *lisonjero*; 11. *tirano crudo y fiero*; 12. *Circe engañadora que nos muda/en varios monstruos, sin que humana ayuda/pueda al pasado ser nuestro volvernos,/aunque ligera acuda/la luz de la razón a socorrernos*; III. 13. *Yugo que humilla al más erguido cuello*; 14. *blanco a do se encaminan los deseos/del ocio blando sin razón nacidos*; 15. *red engañosa de sutil cabello/que cubre y prende en torpes actos feos/los que del mundo son en más tenidos*; 16. *sabroso mal de todos los sentidos*; 17. *ponzoña disfrazada/cual píldora dorada*; 18. *rayo que adonde toca abraza y hiende*; 19. *airado brazo que a traición ofende*; 20. *verdugo del captivo pensamiento/y del que se defiende/del dulce halago de su falso intento*; IV. 21. *daño que aplace en los principios, cuando/se regala la vista en el sujeto,/que, cual el cielo, bello le parece;/mas tanto cuanto más pasa mirando,/tanto más pena en público y secreto/el corazón,/que todo lo padece*; 22. *mudo hablador*; 23. *parlero que enmudece*; 24. *cuerdo que desatina*; 25. *pura total ruina/de la más concertada alegre vida*; 26. *sombra de bien en males convertida*; 27. *vuelo que nos levanta hasta la esfera,/para que en la caída/quede vivo el pesar y el gusto muera*; 28. *invisible ladrón que nos destruye/y roba lo mejor de nuestra hacienda,/llevándonos el alma a cada paso*; 29. *ligereza que alcanza al que más huye*; 30. *enigma que ninguno hay que la entienda*; 31. *vida que de continuo está en traspaso*; 32. *guerra elegida y que nace a caso*; 33. *tregua que poco dura*; 34. *amada desventura*; 35. *preñez que*

³⁰ Vid., tanto para bibliografía como para ejemplificaciones varias en textos de poetas italianos y españoles del cuatrocientos y quinientos: Manero Sorolla, M.P. (1990), 549-567.

por jamás a sazón llega; 36. enfermedad que al ánima se pega; 37. cobarde que se arroja al mal y atreve; 38. deudor que siempre niega/la deuda averiguada que nos debe; VI. 39. cercado laberinto do se anida/una fiera crüel que se sustenta/de rendidos humanos corazones; 40. lazo donde se enlaza nuestra vida; 41. señor que al mayordomo pide cuenta/de las obras, palabras e intenciones; 42. codicia de mil varias pretensiones; 43. gusano que fabrica/estancia pobre o rica,/do poco espacio habita, y al fin muere; 44. querer que nunca sabe lo que quiere; 45. nube que los sentidos escurece; 46. cuchillo que nos hiere.

Estructura sintáctica que el poeta repite, como comprobamos, a lo largo de cinco estancias, hasta el final de la composición toda, donde rubrica: «*Este es amor; Seguidle, si os parece*». En relación evidente a la réplica del último verso de la siguiente canción de Tirsi, paladín del amor: ¡*Seguidle luego, que el seguirle es justo!*³². En ello, también, el peculiar retoricismo elegido desde el plano de la sintaxis, el de la repetición, con ligerísimas variantes, ilustrará el estado psicológico de cerrazón del pastor que reitera obsesivamente sus diatribas contra el amor en el esquema de una estructura rígida, acorde con su rígida manera de ser.

Pero necesario resulta notar que la peculiaridad y el procedimiento que tan bien encaja con el estado de ánimo de Lenio, representa en la poesía española un logro, si no decisivo, sí digno de ser notado, en la introducción y asentamiento de una fórmula retórica con vistosa fortuna en nuestra poesía barroca.

La estructura, en su núcleo principalísimo, no es nueva, ni en la lírica de Cervantes, ni en *La Galatea*. El propio Lenio, en la definición que del mismo amor lleva a cabo en el libro I, a través, esta vez, de un soneto, se vale de semejante fórmula, aunque invertida³³. En general, se trata de una estructura que se ajusta a los cánones de reiteración y repetición sistemática y acumula-

³¹ Vid. los estudios de Ruta, M.C. (1980-81): «Cervantes e i danni d'amore». *Quaderni di lingue e letterature straniere*, 5-6, 199-213 y (1979): *Estratto dal Bolletino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, XIV, que ejemplifican la cuestión, precisamente, en la poesía de *La Galatea*.

³² Libro IV, II, 71, ed. cit..

³³ Predicados + verbo ser + sujetos múltiples: en resumidas cuentas, efectos amorosos. Construcción que, en su repetición acumulativa, logra llevar Cervantes hasta el final del segundo cuarteto, para rematar en los dos tercetos y concluir así la gran fase sintáctica: «*Un vano, descuidado pensamiento,/una loca altanera fantasía,/un no sé qué, que la memoria cría,/sin ser, sin calidad, sin fundamento;/una esperanza que se lleva el viento,/un dolor con renombre de alegría,/una noche confusa do no hay día,/un ciego errar de nuestro entendimiento,/son las raíces propias de do nace/esta quimera antigua celebrada/que amor tiene por nombre en todo el suelo./(...)*». Ed. cit., II, 81-82.

tiva, convertida en cliché o molde compositivo previo, propio de los manierismos, en este caso literarios³⁴ y que posee antecedentes y, sobre todo, consecuentes famosos. Pues ¿quién no recuerda entre las definiciones de amor más famosas de nuestra poesía áurea, el celeberrimo soneto de Lope de Vega «*Desmayarse, atreverse, estar furioso*», construido esencialmente sobre las mismas bases³⁵. O la no menos célebre, y a mi modo de ver, más perfecta definición, en este caso, sistemáticamente por contrarios insertos en pareja estructura sintáctica, que ejemplifica el soneto de Quevedo «*Es hielo abrasador, es fuego helado*»³⁶, aunque esté inspirado —«traducido»— del de Camoens «*Amor é fogo que arde sem se ver*»³⁷. Sin olvidar las dignas ejemplificaciones que de

³⁴ La inclinación por las estructuras rígidas y fijadas «a priori», junto al amaneramiento estilístico de la repetición inalterable o poco variable de las mismas, son rasgos que definen el arte literario manierista. Pero vid., al respecto, los estudios de Hatzfeld, H. (1973): «El Barroco y el Manierismo». *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 224-251; y Orozco, E. (1975): «Estructura manierista y estructura barroca en poesía». *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, 157-187. Vid., asimismo, para la consideración general de marcas manieristas en la poesía de Cervantes, el artículo de Ruiz Pérez, P. (1985): «El manierismo en la poesía de Cervantes». *Edad de Oro*, V, 165-177.

³⁵ Predicados + verbo ser + sujeto (amor), con la rúbrica del verso final, apelando a la experiencia, más allá de la definición teórica y retórica: «*Desmayarse, atreverse, estar furioso/áspero, tierno, liberal, esquivo,/alentado, mortal, difunto vivo,/leal, traidor, cobarde y animoso: /no hallar fuera del bien centro y reposo,/mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,/enojado, valiente, fugitivo,/satisfecho, ofendido, receloso;/huir el rostro al claro desengaño,/beber veneno por licor suave,/olvidar el provecho, amar el daño;/creer que un cielo en un infierno cabe,/dar la vida y el alma a un desengaño: /Esto es amor: quien lo probó lo sabe*». Citamos el soneto de Lope de Vega por la ed. de sus *Obras poéticas*, de Blecua, J.M. (1969). Barcelona: Planeta, 98.

³⁶ Con despliegue de las posibilidades definitorias en los dos cuartetos y primer terceto y en donde el énfasis reiterativo incide igualmente en la repetición del núcleo verbal, con remate y repliegue, ya no en el último verso del soneto, pero sí en el terceto final: «*Es hielo abrasador, es fuego helado, es herida que duele y no se siente, es un soñado bien, un mal presente, es un breve descanso muy cansado, es un descuido que nos da cuidado, un cobarde con nombre de valiente, un andar solitario entre la gente, un amar solamente ser amado, es una libertad encarcelada/que dura hasta el postrero parasismo, enfermedad que crece si es curada. /Este es el niño Amor, este es su abismo: ¡mirad cuál amistad tendrá con nada/el que todo es contrario de sí mismo!*». Cito el soneto de Francisco de Quevedo por la ed. de sus *Obras Completas* al cuidado de Blecua, J.M. (1963). Barcelona: Planeta, 389.

³⁷ «*Amor e um fogo que arde sem se ver, a fêrida que doi e não se sente; é um contentamento descontente, é dor que desatina sem doer. /E um não querer mais que bem querer; é um andar solitário entre a gente; é nunca contentar-se de contente; é um cuidar que ganha em se perder. /E querer estar preso por vontade; é servir a quem vence, o vencedor; é ter com quem nos mata, lealdade. /Mas como causar pode seu favor/nos corações humanos amizade, se tão contrário a si é o mesmo Amor?*» Cito las *Rimas* de Luís de Camoens por la ed. de Cata Pimpao, A.J. da. (1953). Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 135. Vid. también, las apre-

semejante estructura nos proporciona Villamediana, en cuya obra la modalidad cristalizará, con ligeras variantes, en varias ocasiones. Los sonetos «*amor es un misterio que se cría*»³⁸, «*Amor no es voluntad, sino destino*»³⁹ y, especialmente, «*Determinarse y luego arrepentirse*»⁴⁰, pueden ser una buena muestra en su *Cancionero Blanco*.

Son precisamente estos ejemplos tardíos los que más suenan, en especial los de Lope y Quevedo. Y por ellos, al cabo ejemplificaciones que proliferan en época barroca, podemos llegar a pensar que se trata de una estructura sintáctica más corriente de lo que en realidad fue en época renacentista; estructura sintáctica, emparejada a otra retórica de contrarios, que a menudo acompaña a la primera y cuya trayectoria, en este caso, desde los trovadores a Petrarca, sin olvidar la impronta, también en este terreno, de la poesía de Ausias March, ha sido a menudo ilustrada en la lírica española⁴¹.

ciaciones de Alonso, D. (1974): *Obras Completas*. Madrid: Gredos, II, 986; Walters, G. (1982): «Camoens and Quevedo: some Instances of Similarity and Influence». *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIX, 106-119 y Smith, P.J.: *Quevedo on Parnassus*. London: The Modern Research Association, 101-104.

³⁸ «*Amor es un misterio que se cría/en las dulces especies de su objeto;/de causas advertidas, luz y efecto,/y de ciegos efectos, ciega guía./Fraude que apetejó la fantasía,/imán del daño, acibar del secreto;/de tirana deidad, ley sin precepto,/de preceptos sin ley, leal porfía./En cielo oscuro, tempestad serena,/apacible pasión, dulce fatiga,/lisonja esquivada, lisonjera pena;/premio que mata, alivio que castiga,/causa que, propiamente siendo ajena,/con lo que más ofende más obliga*». Citamos las *Obras* de Villamediana por la ed. de Rozas, J.M. (1980), Madrid: Castalia, 92.

³⁹ «*Amor no es voluntad, sino destino/de violenta pasión y fe con ella;/elección nos parece y es estrella/que sólo alumbrada el propio desatino./Milagro humano en símbolo divino,/ley que sus mismas leyes atropella,/ciega deidad, idólatra querrela,/que da fin y no medio a su camino./Sin esperanza, y casi sin deseo,/recatado del propio pensamiento,/en ansias vivas acabar me veo./Persuasión eficaz de mi tormento,/que parezca locura y devaneo,/lo que es amor, lo que es conocimiento*». Ed. cit., 93.

⁴⁰ «*Determinarse y luego arrepentirse,/empezarse a atrever y acobardarse,/arder el pecho y la palabra helarse,/desengañarse y luego persuadirse;/comenzar una cosa y advertirse,/querer decir su pena y no aclararse,/en medio del aliento desmayarse,/y entre temor y miedo consumirse;/en las resoluciones, detenerse,/hallada la ocasión, no aprovecharse,/y, perdida, de cólera encenderse,/y sin saber por qué, desvanecerse;/efectos son de amor: no hay que espantarse,/que todo del amor puede creerse*». Ed. cit., 110.

⁴¹ Definir el amor por contrarios es tópico universal, expresión de la ambivalencia psicológica aneja a la experiencia de ese mismo sentimiento. La literatura clásica greco-latina lo ejemplifica desde antiguo: Safo, Catulo..., antes de su sistemática utilización por los provenzales y los líricos de cancioneros, hasta la fijación que de él haga en el Renacimiento la lengua poética del petrarquismo. Pero vid., entre otros estudios de esta tradición expresiva, los de Dragonetti, R. (1960): *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Bruges: Publications de la Faculté des Lettres de Gand, 55-59 y ss; Lida, M.R. (1950): *Juan de*

Desde luego que pueden hallarse balbucesos de este otro molde sintáctico artificioso o conatos de su aparición y evolución hacia su perfeccionismo y extensión final a lo largo del siglo XVI y aun antes⁴². Pero son manifestaciones mínimas que ocupan parte de una estrofa, una estrofa entera o una composición corta. En este sentido, y a título de ejemplo, deberíamos hacer mención de los prolegómenos que en esta línea pueden representar las definiciones lógico-escolásticas del amor de la lírica cancioneril que se aproximan, sin identificarse verdaderamente, a la estructura que estudiamos. Tal, por ejemplo, la finida de la copla de arte mayor de Gonçalo Martines de Medina, «*Los quales vsades del arte gayosa*»⁴³; o, con mayor fundamento, y estructura idéntica en el núcleo esencial y adopción de la retórica de contrarios en la definición, la esparsa de Rodrigo Cota «*En que descubre las propiedades del amor*»⁴⁴.

Mucho más próximos, lógicamente, los ejemplos renacentistas, pero menos abundantes de lo que haría suponer la proliferación barroca de la fórmula, y que podemos ilustrar, casi siempre manifestándose en los moldes y límites métrico-estróficos del soneto, en la poesía de Diego Hurtado de Mendoza, emergiendo, sin embargo, en un poema de atribución⁴⁵ compartida con Fran-

Mena, poeta del prerrenacimiento español. El Colegio de México: «Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica», I, 205 y ss.; Carilla, E. (1969): *Barroco literario hispánico*. Buenos Aires: Nova, obra en la que se recogen alrededor de cincuenta sonetos de la época barroca en los que se repite el esquema; Alonso, D.: *Obras Completas*, ed. cit., II, 986 y ss. y Pozuelo Yvancos, J.M. (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Universidad de Murcia, 281 y ss.

⁴² Naturalmente, y como ya se ha apuntado al inicio de este trabajo, diálogos y vituperios de amor se registran en la poesía española desde época medieval.

⁴³ «*A los que aman e vsan de amores/digo que digan, amor si es causado/o si es causa o es engendrado,/o si es açidente de algunos licores,/o sy se mueve o ha mouedores,/o si es finido o nunca fenesçe,/o donde fiere, como non paresçe,/la llaga que fase con tantos dolores*». *Cancionero de Juan Alfonso de Baena* ed. de Azáqueta, J.M. (1966). Madrid: CSIC, II, 772.

⁴⁴ «*Vista ciega, luz oscura,/gloria triste, vida muerta,/ventura de desventura/lloro alegre, risa incierta,/hiel sabrosa/dulce agrura,/paz y yra y saña presta/es amor,...*», *Cancionero Castellano del siglo XV*, ed. de Foulché-Delbosc, R. (1915). Madrid: B.A.E., II, 588.

⁴⁵ «*Amor, lazo en arena solapado,/ponzoña entre la miel entretenida,/serpiente en arboleda recogida,/hondura que perturba el ancho vado,/león junto al camino agazapado,/halago que a la muerte nos convida,/centella que entre ropa está metida,/castillo que debajo está minado,/celada de contrarios tras de sierra,/falsario lamentar de cocodrilo,/polilla de las almas en la tierra,/candela fabricada sin pabito,/carbunco (sic) que en buscándolo se encierra,/por qué me cortas de mi vida el hilo?*». Cito por la ed. de la *Poesía Completa* al cuidado de Díez Fernández, J.I. (1989). Barcelona: Planeta, 344. Vid. también al respecto, y para las distintas atribuciones, manuscritas o impresas, las notas del propio Díez Fernández, J.I., 515.

cisco de Figueroa⁴⁶; violento vituperio de amor en ambos casos, con sólo ligerísimas variantes. De forma más desdibujada, se dan, naturalmente, otros casos: en la obra de Jerónimo Lomas Cantoral, por ejemplo⁴⁷, o en la de un contemporáneo al propio Cervantes y, como él, poeta leparentino: Gabriel López Maldonado⁴⁸...

En este orden de cosas, la canción de Lenio, «*Sin que me ponga miedo el hielo y fuego*», en la encrucijada entre el Renacimiento y el Barroco, representa un eslabón de consecución importante en la trayectoria de un tipo de composición de carácter artificioso e intelectualista⁴⁹, destinada a definir el amor (alabar o maldecirlo); moneda no corriente, pero sí de cierto uso en la poesía italiana cuando en la española es puro baluceo, y del gusto del todavía joven Cervantes de 1584 o 1583, de antes tal vez, pues, en realidad, ¿cuándo se compuso o empezó a gestarse la canción de Lenio del libro IV de *La Galatea* que, a mi modo de ver, en el *mare magnum* de las posibilidades que pueden barajarse en torno a la ascendencia del debate de amor cervantino, comporta, for-

⁴⁶ «Amor, lazo encadenado solapado, /ponzoña con la miel entremetida, /serpiente enarbolada recogida, /hondura que perturba el ancho lado, /león en el camino agazapado, /centella que entre ropa está escondida, /ala que a la muerte nos convida, /castillo que debajo está minado, /celada de contrarios tras de sierra, /falsario lamentar de cocodrilo, /polilla de las armas en la tierra, /candela fabricada sin pabilo /carbunco que en buscando lo se encierra, /¿por qué no cortas ya a mi vida el hilo?». Cito por la ed. de *Poesías* al cuidado de López Suárez, M. (1989). Madrid: Cátedra, 142.

⁴⁷ En dos octavas (parte de la 3.^a y la 4.^a) de su poema «*Este crüel que el mundo habéis dios hecho*»: «Amor es un deseo furioso /que a la razón sujeto y desordena. /Amor (...) /Sagaz, tirano y crüel monarca, /oráculo de engaño y de mentira /vía de error que todo el mundo abarca, /templo de donde se llora y se sospirã; /venturoso puerto, peligrosa barca, /laberinto mortal, cárcel de ira, /guía engañosa, disfrazado escudo, /nido de falsedad, ingrato y crudo». Cito las *Obras* de Jerónimo Lomas Cantoral por la ed. de Rubio González, L. (1980). Valladolid: Institución Cultural Simancas, 264-265.

⁴⁸ Pero, en este caso, a la estructura artificiosa sintáctica se ha añadido la retórica de la *interrogatio*, por la que el poeta parece admirarse de cada uno de los atributos y modos posibles de manifestarse el amor: «*Que monstruo es este, o que invisible fiera /que todos pintan como tierno infante /y es mayor mucho, y fuerte mas que Atlante /aunque sostenga la inmortal Esphera. /Que aue es esta, siempre tan ligera /que dexa el viento otras en vn instante /que dura roca, mas que algun Diamante /que pecho tierno más que blanda cera. /Este es Amor, que de vn mirar tan solo / se engendra y nace, y crece en un momento / (...)*». Cito el *Cancionero* de Gabriel López Maldonado por la ed. de (1586). Madrid: Guillermo Droy, f.º 189v, soneto 62, vv. 1-10.

⁴⁹ Detectado en otras composiciones poéticas del joven Cervantes como constante no siempre líricamente positiva. Vid. a este respecto, el penetrante estudio de Lewis Galanes, A. (1981).

«Cervantes: el poeta en su tiempo». *Cervantes su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Patronato «Arcipreste de Hita», 1981, 176.

malmente, la experiencia retórica del petrarquismo italiano⁵⁰, aunque, en puridad, como estructura retórico-sintáctica, la fórmula se detecte, limitada sólo a los catorce versos de un soneto, en los *Rerum Vulgarium Fragmenta*?⁵¹ ¿En los años italianos de nuestro escritor (1570-1575)? Puede ser, al menos como momento inicial de una posterior gestación y redacción definitiva.

Como sea, dicho artificio manierístico en forma de núcleo inicial de un más rico y contundente desarrollo, y con muestras profusas de imaginaria en torno a la representación del amor, continúa registrándose en la lírica italiana de manera continuada: en la obra de Boccaccio, por ejemplo; pero ya no en el libro IV del *Filoloco*, con sus debates en pro y en contra del amor⁵², sino en el de las *Rime*, contenedoras ya del posiblemente primer petrarquismo que podamos registrar en la historia del movimiento⁵³. Pero aparece en éstas, no bajo el signo del vituperio o *maledizione d'amore*, que en la obra del certaldino será tan frecuente, sino, en este caso, conteniendo una loa, con su reverso de la medalla, eso sí, marco de referencia obviado, pero, al cabo, presente. Presente también el esquema esencial del artificio, formando una repetición y acumulación relativa, que no llega a invadir, ni con mucho, el poema⁵⁴.

⁵⁰ Para una extensa bibliografía sobre el tema vid. Manero Sorolla, M.P. (1991): «Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes». *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989, Barcelona: Anthropos, 755-779. Para el italianismo, en general, en la obra cervantina sigue siendo de gran utilidad el estudio de Meregalli, F. (1971): «La literatura italiana en la obra de Cervantes». *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, 1-15.

⁵¹ En donde aparece ya invadiendo totalmente la estructura métrica; aunque no desplegándose en una estructura más amplia como la canción, e invirtiendo el esquema de sujeto (amor) + verbo (ser) + predicados múltiples, por la de predicados múltiples + verbo (ser) + sujetos (causas y razones amorosas). De cualquier modo, definiendo y enumerando, a manera más de lamento que de vituperio, si no el amor, los efectos de su pasión por Laura: la *donna* del verso final: «*S'una fede amorosa, un cor non finto,/un languir dolce, un desiar cortese;/s'oneste voglie in gentil foco accese,/un lungo error in cieco laberinto;/se ne la fronte ogni penser depinto,/od in voci interrotte a pena intese,/or da paura, or da vergogna offese;/s'un pallor di viola et d'amor tinto;/s'aver altrui più caro che se stesso;/ se sospirare et lagrimar mai sempre,/pascendosi di duol, d'ira et d'affanno;/d'arder da lunge et agghiacciare da presso/son le cagion'ch'amando i' mi distempre,/vostro, donna, 'l peccato, et mio fia'l danno*». R.V.F. 224.

⁵² Vid., a este propósito, el op. de Givens, A.B. (1968): *La dottrina d'amore nel Boccaccio*. Firenze: D'Anna.

⁵³ Vid. Wilkinsm E.H. (1950): «A General Survey of Renaissance Petrarchism». *Comparative Literature*, 4, 329; también, Manero Sorolla, M.P. (1987): «Floración del movimiento petrarquista en Italia». *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU, 12-14.

⁵⁴ «*Amor è come gemma in or legata,/che mai non perde sua gentil natura,/ma più lucente è sempre e più pregiata./Non è, come altrui pinga sua figura,/crudele, iniusto, faretrato e nudo,/ne ha de' suoi soggetti poca cura;/anzi è di vera pace eterno scudo,/vestito di virtute e*

Naturalmente, pueden señalarse en el cuatrocientos, entre los poetas alambicados cortesanos, esbozos de la fórmula⁵⁵ o muestras contundentes⁵⁶. Del mismo modo que pueden detectarse vestigios de la misma entre los quinientistas innovadores barroquizantes de la segunda mitad del siglo, y de área napolitana —área siempre en contacto estrecho con la cultura española y requeterrecorrida, como es sabido, por Cervantes— como Luigi Tansillo⁵⁷ o

gentilezza,/(...)», emergiendo la fórmula que, sin embargo, no se mantiene, de manera continua, en otros momentos esporádicos de la rima en tercetos. Cito la poesía de Giovanni Boccaccio por la ed. de Marti, M. (1972): *Opere minori in volgare*. Milano: Rizzoli, 66, rima XXII, vv. 19-26.

⁵⁵ Por ejemplo, la de un poema anónimo cuatrocentista que, junto a otros de la misma época, se imprimen en la ed. de *La Bella Mano* de Giusto de' Conti (1715): Firenze: Jacopo Guiducci e Santi Franchi, y que luego consta en el *Parnaso Italiano* (1846). Venezia: Giuseppe Antonelli, XI, 1780, por el que cito: «*Molti volendo dir che cosa è Amore./Disser parole assai, mai non potero/Dir di lui cosa che assembrasse il vero,/Né raccontar qual fusse il suo migliore./Ben furo alcun, che disser ch'era ardore/Di mente, immaginato per pensiero:/Alcun dissero, ch'era disidero/Di piacer, nato dentro dallo core./Ed io dico, che Amor non è assembranza,/Né cosa corporal ch'abbia figura,/Anzi è ben passione e disianza./Piacer di forma, dato per natura/Colla virtù del cor, ch'ogni alma avanza./E questo basti fin che il pianto dura*». Sin embargo, se trata, como creo que resulta evidente, de una argumentación, que no es loa ni vituperio, contra la representación del amor.

⁵⁶ Tal la de Iacopo Sanguinacci, paduano, también cuatrocentista, asentado en la corte de Ferrara, de vasta fama entre sus contemporáneos y que en su canción «*Amor è un aspro foco, un suave ardore*», verdadero repertorio de tópicos literarios de loa y vituperio del eros, amplifica la estructura, a través de la repetición que incide, aunque en distinta proporción, en sujeto (amor) + verbo (ser) y predicados múltiples: «*Amor è un aspro foco, un suave ardore,/una grata tempesta, un dolce male,/un peccato mortale,/un scuro paradiso, un chiaro inferno:/qualunque in suo quaderno/si scrive con speranza di aver pace,/quanto più spera, tanto più si sface./L'amor è una ricchezza abominosa,/una insaziabil fame, un van sperare,/un giusto biastemare,/una fortezza inferma, un caldo gelo:/l'amore è una letizia lagrimosa,/un scuro giorno, una splendida notte,/un fele di tre cotte,/di mille tradimenti un fido velo./L'amor e un alto abisso, un basso cielo,/una continua tema, un lieve piombo,/un frigido palombo,/una perpetua pace e gelosia./L'amor è una resia,/un smenticar sé stesso e aversi in noia,/un soave pianto e una rabbiosa gioia./L'amor è una ria quiete, un viver morto,/un simnuir ricchezza ed ogni orgoglio,/un periglioso scoglio/dove si anniega chi non se ne avvede:/per amor brevemente ogni conforto/conduce a morte l'uom che pure aspetta./(...)*». Cito por *Poesia italiana. Il Quattrocento*, ed. de Oliva, C. (1978). Milano: Garzanti, 261.

⁵⁷ En una *stanza* de su *Canzoniere*, precisamente titulada *Fine d'amore*, el artificio repetitivo alcanza a estructurar la composición toda y a ordenar las variadas modalidades (atributos) de los daños de amor, *miei cibi* (sujeto) desvelados al final de la estancia precedidos del verbo ser (*son*), a la mejor manera de la acuñación manierística de la fórmula retórica en época barroca: «*Dolorosi martir, fieri tormenti,/duri ceppi, empi lacci, aspre catene,/ov'io la notte e 'l dí, l'ore e i momenti,/miserio piango il mio perduto bene,/tristi voci, querele, urlí e lamenti,/lagrime pesse e sempiterno pene/son i miei cibi e la quiete cara/della mia vita, oltr' ogni assenzio, amara*». Cito el *Canzoniere* de Luigi Tansillo por la ed. de Percopo, E. (1926). Napoli: Artigianelli, I, 152.

Torquato Tasso⁵⁸. Pero será antes, en mi opinión, en los albores del siglo, cuando en la obra de Pietro Bembo se fije un modelo más perfecto y extenso que el de las tentativas anteriores, algunas de ellas, como la de Sanguinacci —poeta hoy semi-olvidado— muy conseguidas, conocidas y admiradas en Italia en el primer Renacimiento.

La estructura métrica que emplea Bembo para articular su fórmula es la del capítulo de treinta y siete versos endecasílabos distribuidos en doce tercetos, más un verso conclusivo —no propiamente de *ritornello*— final; o sea, una forma extensa en la que se ordena el despliegue del artificio a través de las repeticiones deliberadas de otra estructura sintáctica inicial, esencialmente idéntica, aunque con accidentales variantes —unidad en la variedad tan manierística⁵⁹— que posibilita y determina el empleo de una rigurosa manera de *amplificatio*⁶⁰.

⁵⁸ Frente a la estancia de Tansillo, en un madrigal del poeta sorrentino se alinearán los gozos de amor —pues ya se sabe que el madrigal no admite dramatismos— pero quebrando la linealidad de la estructura que estudiamos con la repetición, entre la retahila de predicados, del núcleo verbal que, en puridad, ha de ser uno, si la estructura alcanza, en perfección, su meta artificiosa: «*Amor, ch'aspro tormento/sei fra'mortali in terra,/e mal sicura tregua e certa guerra,/e terribil procella e fiero vento,/che turbi i nostri ingegni,/e'n guisa d'onde movi alti disdegni: /sei fra gli angeli in ciel senza difetto/contentezza e diletto,/e tranquila quiete e stabil pace,/e gioia eterna con piacer verace*». Cito la poesía de Torquato Tasso por la ed. de Maier, B. (1963): *Opere*. Milano: Rizzoli, I, n.º 254, 385.

⁵⁹ Otro de los rasgos estimados por Emilio Orozco como propios del manierismo literario. Vid. «Estructura manierística y estructura barroca en poesía» en *Manierismo y Barroco*, cit., 168.

⁶⁰ «*Amor, è donne care, un vano e felo,/Cercando nel suo danno util soggiorno,/Altrui fedele, a sé farsi rubello;/ Un desiar ch'in aspettando un giorno/Ne porta gli anni e poi fugge com'ombra,/Né lascia altro di sé, che doglia e scorno;/Un falso imaginar, che si ne 'ngombra/Or di tema, or di speme, e strugge e pasce,/Che del vero saper l'alma ne sgombra;/Un ben che le più volte more in fasce;/Un mal che vive sempre, e se per sorte/Talor l'ancidi, più grave rinasce;/Un agli amici suoi chiuder le porte/Del cor, fidando al nemico la chiave,/E far i sensi a la ragione scorte;/Un cibo amaro e sostegno aspro e grave,/Un digiun dolce e peso molle e leve,/Un gioir duro e tormentar soave;/Un dinanzi al suo foco esser di neve/F tutto in fiamma andar sendo in disparte,/E pensar lungo e parlar tronco e breve;/Un consumarsi dentro a parte a parte,/Mostrando altrui di for diletto e gioia,/E rider finto e lagrimar senz'arte;/Un, perché mille volte il di si moia,/Non cercar altra sorte e gir contento/A la sua ferma e disparata noia;/Un cacciar tigri a passo infermo e lento,/E dar semi a l'arena, e pur col mare/Prati rigar, e nutrir fiori al vento;/Le guerre spesse aver, le paci rare,/La vittoria dubbiosa, il perder certo,/La libertate a vil, le pregion care,/L'entrar precipitoso e l'uscir erto,/Pigro il patto servar, pronto il fallire,/Di poco mèl molto assenzio coperto,/E'n altrui vivo, in se stesso morire*». Cito la obra poética de Pietro Bembo por la ed. de Marti, M. (1961) de las *Opere in Volgare*. Firenze: Sansoni, 471, n.º 35.

Se trata de un poema cronológicamente ubicable por los años de escritura de los mimos *Asolanos* (1502-1503), o poco después, cuando a la impronta platónica que intelectualmente experimentaba el futuro cardenal y a la dictadura que ejercía en él, y, en gran medida, por él en Italia, el estilo ciceroniano, se añadía la tiranía, entre dulce y amarga, de su relación con Lucrezia Borgia. Y aunque la composición nunca se incluirá entre los versos de los *Asolanos*, formará parte del llamado *Primo Canzoniere* del Bembo⁶¹, en parte inspirado por Maria Savorgnan, en parte por la mentada Lucrezia, pero, finalmente, dedicado a Elisabetta Gonzaga, duquesa de Urbino, tal vez por concluirse y organizarse en el período llamado *urbinate* (1506), dominado, al menos teóricamente, por el platonismo y, políticamente, por los Montefeltro.

El capítulo que nos ocupa, sin embargo, se alinea todavía en las coordenadas del petrarquismo manierista tardo-cuatrocentista, que barrerá, y hasta prohibirá, el propio Bembo a partir de las prescripciones poéticas de sus *Prose della Volgar Lingua*⁶². Por ello mismo, será un poema pronto clasificado entre las *Rime estravaganti* del autor y muy conocido, aun antes de publicarse en conjunto su obra en verso, infinidad de veces, a lo largo del siglo⁶³, al formar parte y difundirse a través de una de las primeras antologías poéticas italianas del quinientos: el *Fioretto de cose nove*⁶⁴.

«*Amore è, donne care, un vano e fello*» es un vituperio amable contra el amor, en presencia de interlocutores femeninos, que define la pasión erótica en múltiples variantes negativas, introducidas casi siempre —doce veces— por una misma marca retórica, la anáfora —*un*— y en el que se juega, intelectualmente, con un esquema sintáctico, inicialmente simple, que se extrema y complica a través de la repetición acumulativa de los predicados, llevada aquí,

⁶¹ Ms. It. IX. 143 de la Biblioteca Marciana de Venecia del que poseemos un riguroso estudio y edición debidos a Vela, C. (1988): «Il primo canzoniere del Bembo». *Studi di Filologia Italiana*, XLVI, 163-251.

⁶² Concluidas en 1524 y con primera edición en 1525, en Venecia, en casa de G. Tacuino.

⁶³ Las ediciones y reediciones de las *Rime* serán numerosísimas a lo largo del quinientos, antes y después de la muerte de Bembo en 1547 hasta 1599. La primera, la de sus *Stanze* en 1518; luego las de sus *Rime* en 1530, 1535, 1539, 1540, 1544, 1546, 1547, 1548, 1552, 1554, 1556, 1558, 1559, 1561, 1562, 1563, 1564, 1569, 1570, 1586, 1599. Y ello a pesar de los movimientos de la Inquisición romana contra las indecorosas *Rime* del desaparecido cardenal que se perfilan alrededor de 1580 -momento en que Cervantes está en Italia-, con el consiguiente escándalo y, suponemos, cierta propaganda para los versos bembianos. Pero vid., para mayores datos sobre las distintas ediciones, la «Introduzione» bibliográfica de la ed. cit. de Maier, B.: L. y 452-453.

⁶⁴ Publicado en Venezia, per Nicolò detto il Zoppino, la primera ed. de 1508 y por Giorgio de' Rusconi la reedición de 1510.

frente a modelos anteriores, a un desarrollo extenso, que encaja con el inicio y el final del poema, y que es, fundamentalmente, lo que nos interesa destacar.

En fin, el esquema fue, antes en tono menor, y se presenta, a partir de las *Rime estravaganti* bembianas, como un ejercicio para virtuosos del que participa la canción de Lenio cervantina y el mimo pastor, con tanto de Perottino, el también personaje bembiano contrario al amor, de *Gli Asolani*⁶⁵. Virtuosisimo y simulacro de improvisación a tono con el clima académico del libro IV de *La Galatea* y con su implícita competición poética, pues el debate entre Lenio y Tirsi en contra y en pro del amor, en esta Arcadia convertida en Academia, conlleva, a la vez que el desarrollo de una ciencia y cultura infusa sobre el eros, que el simple contacto con la naturaleza posibilite⁶⁶, una confrontación de maestría versificatoria del pastor, quien, en los límites del convencionalismo del género, es, además de amante, poeta. Y en el caso de Lenio lo es de manera culta y verosímil, pues Cervantes da a entender de él que, «en los años más floridos de su edad», había estudiado en Salamanca⁶⁷.

Pero ya adelantamos que esta estructura, en la que la dialéctica anterior desplegada en la prosa y sostenida entre Lenio y Tirsi queda replicada y apresada en un frío esquema, prácticamente fijo y único, se llena de imágenes múltiples y distintas personificaciones que, en el verso, suplantán las definiciones abstractas del amor, diseminadas en la prosa.

Y es evidente que este despliegue de imágenes negativas en torno al amor nos conduce a la consideración de éste como una pasión violenta y dramática que desconcierta, enajena y aniquila; contraria a la aspiración de lograr por él y en él una vida con sentido y orden, ideal genuinamente arcádico, pero trun-

⁶⁵ Vid. López Estrada, F. (1948): *La «Galatea» de Cervantes. Estudio crítico*. Universidad de la Laguna, 89.

⁶⁶ Se trata del tópico de la naturaleza como libro, como ciencia infusa, ilustrado por Curtius, E.R. (1954): *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Méjico: F.C.E., I, 448-457 y señalado en la pastoral cervantina por Egido, A. (1985): «Topografía y cronografía en *La Galatea*». *Lecciones Cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 79. Por otro lado, recordemos que, siguiendo las teorías neoplatónicas del siglo XVI, el amor «como fuerza trascendente que es, de acercamiento a la forma perfecta, tiene insista la virtud congnoticiva»: Avallé Arce, J.B. (1974): *La novela pastoril española*. Madrid, Istmo, 239.

⁶⁷ Ed. cit., libro IV, 72-73: «Y aunque el desamorado Lenio, por su humildad, ha confesado que la rusticidad de su vida pocas prendas de ingenio puede prometer, con todo eso, te aseguro que los más floridos años de su edad gastó, no en el ejercicio de guardar las cabras en los montes, sino en las riberas del claro Tormes, en loables estudios y discretas conversaciones».

⁶⁸ Pp. 55-56. En las distintas citas del poema, indicamos primero la página y luego la línea-verso de la ed. cit.

cado ya en la bucólica mucho antes de la escritura y publicación de la transgresora *Galatea cervantina*⁶⁹. Y aunque, naturalmente, resulte también obvio que algunas de estas imágenes, significativamente redundantes, aparecen en el texto por imperativos retóricos para reforzar la figura y la dinámica de la acumulación propia de la estética manierística, la adopción de esta misma forma ornamental procura un cumplido abanico de posibilidades sentimentales y emocionales, anejas a la definición y representación del amor, única y múltiple, con la que Cervantes, en la canción de Lenio, parece querernos proporcionar un relativo compendio de tópicos.

Varias de estas imágenes, las rituales en torno al niño-Dios, se retoman del ornato imaginístico de los debates entre Lenio y Tirsi del propio libro IV, en donde se describe, desde la figuración pictórica de los «antiguos gentiles», a Cupido, niño, ciego, cruel, armado con las consabidas y ovidianas saetas de oro y plomo⁷⁰.

«(...) a lo menos dijeron los antiguos gentiles que aquel instinto que incita y mueve al enamorado para amar más que a su propia vida la ajena, era un dios a quien pusieron por nombre Cupido (...), pintábanle niño desnudo, alado, vendados los ojos, con arco y saetas en las manos, por darnos a entender, entre otras cosas, que en siendo uno enamorado, se vuelve de la condición de un niño simple y antojadizo, que es ciego en las pretensiones, ligero en los pensamientos, cruel en las obras, desnudo y pobre de las riquezas del entendimiento. Decían asimesmo que entre las saetas suyas tenía dos, la una de plomo y la otra de oro, con las cuales diferentes efectos hacía (...).»

Como asimismo, se retoma de los debates en prosa alguno de los contrarios efectos de Eros: temor, ardor, frialdad, mudez, igualmente aducidos por los «antiguos gentiles»⁷¹.

⁶⁹ De hecho, se registra en la propia pastoral grecolatina, en la que ya se introduce la vida, el tiempo y la muerte; la historia y la política. Pero vid., al respecto, el estudio de Snell, B. (1951): *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. Torino: Einaudi, 334 y ss.

⁷⁰ *«(...) a lo menos dijeron los antiguos gentiles que aquel instinto que incita y mueve al enamorado para amar más que a su propia vida la ajena, era un dios a quien pusieron por nombre Cupido (...), pintábanle niño desnudo, alado, vendados los ojos, con arco y saetas en las manos, por darnos a entender, entre otras cosas, que en siendo uno enamorado, se vuelve de la condición de un niño simple y antojadizo, que es ciego en las pretensiones, ligero en los pensamientos, cruel en las obras, desnudo y pobre de las riquezas del entendimiento. Decían asimesmo que entre las saetas suyas tenía dos, la una de plomo y la otra de oro, con las cuales diferentes efectos hacía (...).»* Ed. cit., libro IV. 51-52.

⁷¹ *«Movióles a decir esto y a dar nombre de dios a este deseo, el ver los efectos sobrenaturales que hace en los enamorados. Sin duda, parece que es sobrenatural cosa estar un amante en un instante mesmo temeroso y confiado, arder lejos de su amada, y helarse cuando más cerca della, mudo cuando parlero, y parlero cuando mudo (...).»* Ed. cit., libro IV. 51.

Es probable que, entre las consideraciones de éstos tengamos que subrayar la impronta ovidiana, cuyo léxico amoroso se entremezcla con las expresiones hiperbólicas de la poesía cancioneril e italianizante⁷². Del mismo modo que en la configuración del niño-dios, entre varias posibilidades referenciales, se haya de tener en cuenta, y con razón, la que el propio Bembo realiza en *Gli Asolani*, mucho más rica que la cervantina, pero en la que, naturalmente, se ofrecen los lugares comunes señalados⁷³; aunque resulten más aproximativas al texto debate del libro IV de *La Galatea* las que nos proporciona León Hebreo en sus *Diálogos*⁷⁴ y Mario Equicola en su *Libro di natura d'amore*⁷⁵, verdadera síntesis de las complejas manifestaciones grecolatinas, pues su descripción procede

⁷² Vid. para esta última cuestión el op. de Schevill, R. (1913): *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley: University of California Press, 98-99, quien pone en relación la mentada impronta léxica ovidiana con un soneto de la *Diana* de Gaspar Gil Polo, no enteramente alejado de la estructura retórico-sintáctica objeto de nuestro estudio: «No es ciego Amor, mas yo lo soy que guío».

⁷³ «Pintáronle niño non porque el sea mozo, pues nació juntamente con los primeros hombres, más porque mozos de juicio hace tornar a los que le siguen (...). Pintante con alas, no por otro respecto sino porque los enamorados, sustentados con las plumas de sus locos deseos vuelan por el aire de sus esperanzas vanamente hasta el cielo. Además de esto, le pusieron antorcha encendida en la mano, porque así como el resplandor del fuego es gozoso más el ardor es dolorísimo, así las primeras apariencias de Amor son placenteras y alegres, más el uso y experiencia los atormenta sobremanera, cuya llama, si fuese conocida antes de arder en ella ¡ay, cuánto menos grande sería hoy día el señorío de este tirano y menor de los que es el número de los amadores (...). Mas para dar fin a la imagen de este dios, mal para los hombres de tan diversas colores de la miseria de ellos pincelada, a todas cosas que yo, Lisa os he dicho, añadieron el arco y las saetas, para darnos a entender que las heridas que Amor nos da son tales como podrían ser las de un buen arquero que nos asaetase (...).» Cito por la traducción anónima de 1551, ed. cit., 125. La relación Cervantes-Bembo en la descripción de Cupido fue subrayada por López Estrada, F.: *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico* cit., 67.

⁷⁴ «El verdadero Cupido, que es pasión amorosa y plena concupiscencia se origina de la lascivia de Venus y del fervor de Marte. Por esto lo pintan como un niño, desnudo, ciego, con alas y lanzando flechas. Lo representan niño porque el amor siempre crece y es desenfrenado, como lo son los niños; lo pintan desnudo porque no se puede ocultar ni disimular; ciego porque no es capaz de ver razón alguna en contrario pues la pasión lo ciega; lo representan alado porque es muy veloz, ya que el amante vuela con el pensamiento, (...) con las flechas que producen llagas sutiles, profundas e incurables: la mayoría de las veces proceden de los correspondientes rayos de los ojos de los amantes, que son como saetas». Cito los *Diálogos de amor* por la traducción de Romano, D. (1953). Barcelona: José Janés, 37.

⁷⁵ «Ismenia e Erastisthene suo compagno in vn giardino, tra le altre figure uedeno dipinto un carro, me è parso tradur lo latino in questo modo: Era in vn carro vn giouinetto (...) tutto nudo, hauea in mano arco e fuoco, pharetra e spata da lato, li piedi erano humani, ma tutti di ale, era il uolto tanto diletteuole che superaria ogni bellezza (...) Erali subietta gran turba di ogni eta, di ogni conditione: ciascuno li staua inanzi come seruo (...)» Cito por la ed. de Venecia; Gioannantonio e Fratelli da Sabio, 1526, 64v.

de las que en la antigüedad clásica realizaran Alejandro, Afrodiseo, Mosco, Propercio, Virgilio o Catulo que Cervantes seguramente no leyó. Por otro lado, es posible que unas y otras, especialmente las de Bembo, menos la de Equicola, deriven de la descripción del Amor que Boccaccio realiza en su *Genealogia Deorum*⁷⁶, y, en última instancia, de la Elegía II de Propercio⁷⁷, en donde la personificación de Cupido, todavía vidente —lo que, por otro lado, nos recuerda y aclara Equicola⁷⁸— se introduce a través del verbo pintar que heredará y transmitirá la tradición latina e italiana en las literaturas europeas y que, como podemos comprobar, aparece en los textos de Bembo, Hebreo, Equicola, Boccaccio, Propercio y Cervantes.

En ellos, sin embargo, la repetición, sin apenas variantes, de semejantes atributos rituales en el entramado figurativo de la personificación del dios, niño, alado, desnudo y ciego —contradiendo la tradición genuinamente platónica—, arquero con sus armas —generalmente ovidianas y tópicos flechas de oro y

⁷⁶ «Finge l'error mortal, ch'amor sia vcello, Con l'arco sacro, e con la cruda face, (...). Ma Seruio il fa d'età fanciullo. Indi Francesco Barberino hvomo da non esser lasciato a dietro, in alcuni suoi poemi uolgari il descriue con gl'occhi velati con una benda, con i piedi di grifo (...). Ma hora è da passar piu oltre; e narrare le fittioni; vedere quello, che sotto le loro cortecce si nasconda. Fingono costui garzone, accioche disegnano l'età di chi riceue questa passione (...). Oltre ciò è dipinto alato per dimostrar la instabilità del passionato; percioche facilmente credendo, e disiendo volando di passione in passione. Viene finto portar l'arco e le saette, per dimostrar la subita prigione de gli sciocchi (...). Dicono che queste sono d'oro, e di piombo, accioche per quelle d'oro vegniamo e pigliarli diletto (...). Per quelle di piombo vogliono, che s'intenda l'odio (...). Si li aggiunge la face dimostra gli incendi de gl'animi, che con fiamma continua dà noia a i prigionieri. Gli cuoprano gl'occhi con vna benda, accioche consideriamo gli amanti non sapere si vadano haver in loro alcuno iuditio, alcune distinzioni di cose, ma dalla sola passione esser guidati. I piedi di grifo gli sono aggiunti, per dinotare, che la passione è tenacissima (...)». Cito la *Genealogia Deorum* por la traducción italiana de Guiseppe Betvssi: (1906). Venetia: Lucio Spineda, 149 r. y v.

⁷⁷ «Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,/ nonne putas miras hunc habuisse manus?/Is primum uidit sine sensu uiuere amantis,/et leuibus curis magna perire bona./Idem non frustra uentosas addidit alas,/fecit et humano corde uolare deum: /scilicet alterna quoniam iactamur in unda,/nostraque non ullis permanet aura locis./At merito hamatis manus est armata sagittis, et pharetra ex umero Cnosia utroque tacet: ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem,/nec quisquam ex illo vulnere sanus abit./In me tela manent, manet et puerilis imago: /(...)». *Elegiarum*, II, XII, 1-14. Cito por la ed. de Tovar, A. (1984). Madrid: C.S.I.C.

⁷⁸ «Se lo editto de Greci fusse ben osseruato e se ad imitatione di dottissimi fusse stato pinto amore non se gli uederia la benda auanti a gli occhi lucenti e splendidi, come nel bando di Venere nel poema di Mosco leggemo, oue essa premio prepone a chi Cupido perduto ritrouasse (...). Nelli epigrammi greci di Meleagro (...) nulla mentione si fa il proverbio è amore nace del uedere. Alessandro, Aphrodiseo, e Propertio quali distintamente della pittura di Amore parlano, uelo non gli danno, ne cieco il fanno: Se Vergilio e Catullo cieco Amor nominano, intendeno latente occulto (...)». Ed. cit., 64.

plomo, en algún caso, espada—, más los estados y efectos que determinan esos mismos atributos —puerilidad, inestabilidad, indefensión, irracionalidad, herimiento, esclavitud—, no cubren las variadas imágenes alineadas como predicados en el esquema repetitivo del vituperio hiperbólico pronunciado por Lenio en su cuarto poema; como tampoco pueden señalarse como referencias desveladoras las que constituyen los diversos modelos de personificación del Amor inventariados y estudiados por Erwin Panofsky en su delicioso *Cupido ciego*⁷⁹; ni las que nos proporciona Alciato en sus *Emblemas*⁸⁰ y que *grosso modo* inciden en las presentadas por los filólogos quinientistas y Boccaccio en su *Genealogía Deorum*⁸¹.

Con el margen lógico de libertad, no sólo combinatoria sino genuinamente creativa, concedido al poeta, y más allá de los modelos que pudieron proporcionarle los tratados de amor renacentistas y la vulgarización de la iconografía grecolatina por la posible impronta de la obra de los clásicos de la antigüedad, generalmente conocidos por nuestros escritores del Siglo de Oro o servida por los italianos —particularmente, y en este caso, la que gira en torno a la tradición ovidiana ya señalada—, la canción de Lenio revela, asimismo, una adscripción efectiva y preponderante a la lengua poética de Petrarca en las múltiples y diminutas representaciones del amor que, de forma diseminada, se hallan en los *Rerum Vulgarium Fragmenta*, y que luego transmite y reelabora la lengua del petrarquismo con su peculiar convergencia de elementos estéticamente afines, aunque de procedencias diversas.

No redundaré, en este sentido, en la señalización de las imágenes ordenables en las isotopías del fuego y del hielo, aunque ilustran el primer verso de la canción, ni las de las armas y daños de amor, de adscripción petrarquista muy evidente, aludida más arriba a propósito de la primera estancia de la canción objeto del presente estudio. Pero sí, en cambio, subrayaré idéntica filiación, pero más recóndita, de otras imágenes contenidas en las cinco estancias siguientes, que se acumulan en torno a la ornamentación retórica y significativa del dios Amor y de sus efectos; en la pasión amorosa, descrita por Lenio con elocuente vehemencia, más que hasta entonces experimentada realmente por el personaje, en correspondencia con formas imaginativas expresivas y descriptivas del amor presentadas en el *Canzoniere* petrarquesco.

⁷⁹ (1939): *Studies in Iconology*. Oxford: University Press. Utilizo la ed. italiana, traducción de Pedro, R. (1975): Torino: Einaudi, 1975, 135-184, para el tema señalado *supra*. Vid. también este estudio en relación a la vulgarización del *Amor vidente* de la mitología griega y latina más antigua; la recordada precisamente por Equicola.

⁸⁰ Estudiadas por Michel Moner en relación a la obra de Cervantes. Vid. op. cit., 30-34, por lo que se refiere a *La Galatea*.

⁸¹ Vid., no obstante, nota n.º 30.

En esta línea, de entre la lista de imágenes acumuladas en el poema, ya señaladas, tendríamos que hacer mención de la configuración del amor como: *mar turbado* (55,12)⁸²; *ministro de ira* (55,13)⁸³; *enemigo en amigo disfrazado* (55,12)⁸⁴; *tirano crudo y fiero* (55,17)⁸⁵; *yugo que humilla* (55,23)⁸⁶; *red engañosa de sutil cabello* (55,26)⁸⁷; *sabroso mal* (55,29)⁸⁸; *ponzoña disfrazada*

⁸² Imagen recurrente en la poesía de Petrarca para designar el estado psicológico confuso del poeta enamorado: «*Fra sí contrari vènti in frate barca/mi trovo in alto mar senza governo*». R.V.F., 132, 11; «*Nuoto per mar che non à fondo o riva*». R.V.F., 212, 3; «*Passa la nave mia colma d'oblio/per aspro mare*». R.V.F., 189, 2. Cito las *Rerum Vulgarium Fragmenta* de Petrarca por la ed. de Contini, G.F. (1964). Torino: Einaudi.

⁸³ Imagen empleada por Petrarca para configurar los pensamientos torturantes producidos por la pasión amorosa: «*Amor, contra di te già mai non valse,/(...)/quando ecco i tuoi ministri, i' non so donde,/per darmi a divider ch'al suo destino/mal chi contrasta, et mal chi si nasconde*». R.V.F. 69,2, 12-14.

⁸⁴ La identificación del amor como enemigo, paralela a la de la dama como bella enemiga, es recurrente en las R.V.F., en donde también se halla implícita la idea, aunque no tan puntualmente expresada como en Cervantes, de su experiencia amable: «*l' temo forte di mancar tra via,/et di cader in man del mio nemico*». R.V.F. 81,4; «*Siede'l signore, anzi'l nimico mio*». R.V.F. 198,4.

⁸⁵ Lugar común de la lengua poética del petrarquismo, se detecta en el *Cazoniere* designado, como en la poesía de Cervantes, la crueldad del sometimiento al poder del amor: «*S'i' non son giunto/anzi tempo da morte acerba et dura,/pietà celeste à cura/di mia salute, non questo tiranno/che del mio duol si pasce, et del mio danno*», R.V.F., 360,59. Vid., además, para el entramado de la imagen en el movimiento petrarquista: Manero Sorolla, M.P. (1990): *Imágenes* cit., 125 y ss.

⁸⁶ Figuración perteneciente a la imaginería de las ataduras amorosas, y corriente en la obra de Petrarca y en el petrarquismo posterior, con distinto y aun opuesto valor, según el adjetivo que lo acompaña: «*giogo antico*». R.V.F. 28,6; «*grave giogo*». R.V.F. 50,61; «*aspro giogo*». R.V.F. 51,12; «*dispietato giogo*». R.V.F. 62,10; «*dolce giogo al collo*». R.V.F. 197,3; «*bel giogo*». R.V.F. 209,7; «*giogo aspro et fero*». R.V.F. 360,38. Vid., además para el desarrollo de la imagen en el movimiento petrarquista en España e Italia: Manero Sorolla, M.P. (1990): *Imágenes* cit., 72 y ss.

⁸⁷ Común, como las anteriores, a otras tradiciones poéticas, la imagen del amor como red, que a través de la belleza del cabello de la dama, apresada a los enamorados, alcanza en la tradición petrarquista, en la que se sobreentiende que el cabello se identifica con el oro, su fijación y la ejemplificación de sus más bellas expresiones: «*Amor fra l'erbe una leggiadra reted'oro et di perle tese sott'un ramo*». R.V.F. 181,1. Vid., además Manero Sorolla, M.P. (1990): *Imágenes petrarquistas* cit., 160 y ss.

⁸⁸ Aceptación que alcanza la categoría de imagen gracias a la adjetivación que en su construcción antitética hace sensible al sustantivo. La identificación del amor como mal, y por extensión como enfermedad, es común a la tradición ovidiana (vid. nota n.º 71), trovadoresca y cancioneril, pero, qué duda cabe, que es la lengua poética del petrarquismo la que la fija en el Renacimiento. En ella, resulta asimismo corriente la expresión paradójica: «*O viva morte, o dilectoso male*». R.V.F. 132,7.

(55,30)⁸⁹; *rayo que donde toca abrasa y hiende* (55,32)⁹⁰; *airado brazo* (55,33)⁹¹; *sombra de bien* (56,2)⁹²; *vuelo que nos levanta hasta la esfera* (56,3)⁹³; *vida que de continuo está en traspaso* (56,11)⁹⁴; *guerra elegida* (56,12)⁹⁵; *tregua que poco dura* (56, 13)⁹⁶; *preñez que por jamás a sazón llega* (56,15)⁹⁷; *enfermedad que*

⁸⁹ Disfrazada en el sentido de que su apariencia es gustosa; lo que en la lengua poética de Petrarca, sin la aspereza que le confiere en la de Cervantes, en este caso, la adecuada acomodación al talante brusco de Lento, alcanzará siempre la categoría de «dulce»: «*Dolce veleno il cor trabocchi*». R.V.F. 207,84; «*Dolce veneno, Amor, mia vita è corsa*». R.V.F. 152,8.

⁹⁰ Con la traslación en la atribución de una imagen, en la lengua de petrarquistas y trovadores, (Vid. Manero Sorolla, M.P. (1990): *Imágenes petrarquistas* cit., 527-533), tradicionalmente asignada a la amada (causa de amores), al amor mismo (efecto). Implícito en ambos casos el elemento fulminante: «*Ben mi pò riscaldere il fiero raggio,/non sí ch'i' arda; et può turbarmi il sonno,/ma romper no, l'immagine aspra et cruda*». R.V.F. 83,12-14.

⁹¹ Semejante a la acepción que hallamos en «*Giunto m'à Amor fra belle et crude braccia,/che m'ancidono a torto*». R.V.F. 171,1.

⁹² Dimensión trascendente asignada a Laura en el *Canzonere* petrarquesco, puede igualmente presentarla como imagen el propio amor: «*Qual ombra è sí crudel che'l seme adugge(...)/amor m'adusse(...)*». R.V.F. 56,5,11.

⁹³ Es una de las consecuencias lógicas (efecto amoroso) de la característica y fundamental figuración del dios-amor alado: «*Amor, ch'a' suoi le piante e i cori impenna/per fargli al terzo ciel colando ir vivi*». R.V.F. 117,4.

⁹⁴ Convertida la dinámica de una acción que, lógicamente correspondería a un predicado verbal (agitación psíquica de la vida amorosa) en atributo del amor mismo: «*Dolce veneno, Amor, mia vita è corsa*». R.V.F. 152,8.

⁹⁵ Es imagen recurrente en la lengua poética del petrarquismo para designar al amor o el peculiar estado psicológico del amante: guerra interna, dentro del despliegue alegórico de la tradicional *psychomachia*: «*Lunga guerra*». R.V.F. 107,2; «*Cruda guerra*». R.V.F. 128,11; «*Perpetua guerra*». R.V.F. 252,12; «*Aspra guerra*». R.V.F. 264,111; «*Tanta guerra*». R.V.F. 302,7; «*Mia guerra*». R.V.F. 366,12. Vid., además, para el desarrollo de la imagen en el cauce del petrarquismo italiano y español: Manero Sorolla, M.P. (1990): *Imágenes petrarquistas*, cit., 77 y ss.

⁹⁶ Como consecuencia igualmente perteneciente a la lengua poética del petrarquismo y a la alegoría de la *psychomachia*, pero con sensible menor recurrencia: «*Che fai, alma? che pensi? aurem mai pace?/aurem mai tregua? od aurem guerra eterna?*». R.V.F. 150,2-

⁹⁷ Pudiéramos decir que, en este verso, Cervantes condensa el significado amplificado a través de la ornamentación mitológica desplegada por Petrarca en el soneto «*Quando'l pianeta che distingue l'ore*». También en éste, el amor causado por Laura en el poeta, no alcanza la sazón propicia; en este caso, la primavera deseada. El soneto se construye, como tantos en la lírica del poeta aretino, sobre el entramado de una comparación en la que la gravedad de la tierra en la bella estación es comparada a la del poeta lleno de amor..., finalmente frustrado: «*Quando'l pianeta che distingue l'ore/ad albergar col Tauro si ritorna,/cade virtù da l'infiammante corna/che veste il mondo di novel colore;/ei non pur quel che s'apre a noi di fore,/le rive e i colli, di fioretti adorna,/ma dentro dove già mai*

al ánima se pega (56,16)⁹⁸; *cercado laberinto* (56, 20)⁹⁹; *lazo donde se enlaza nuestra vida* (56, 23)¹⁰⁰; *señor* (56, 24)¹⁰¹; *gusano* (56, 27)¹⁰²; *nube que los sentidos oscurece* (56,31)¹⁰³.

non s'aggiorna/gravido fa di sé il terrestre humore,/onde tal fructo et simile si colga: /così costei, ch'è tra le donne un sole,/in me movendo de'begli occhi i rai/cría d'amor pensieri, atti et parole;/ma come ch'ella gli governi o volga, primavera per me pur non è mai». R.V.F. 9.

⁹⁸ La idea —y la imagen— se halla igualmente en el *Canzoniere* petrarquesco: «*L'alma, nudrita sempre in doglia e'n pene/(...) contra'l doppio piacer si'nferma fue*». R.V.F. 258, 10-11. Aunque el enfermo de amor y el amor como enfermedad sea tópico muy generalizado y no sólo en la lírica cancioneril e italianista. Vid., además, justo en relación a la obra de Cervantes, y para una muy amplia bibliografía sobre el tema, el estudio de Egido, A. (1989): «El Persiles y la enfermedad de amor». *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* cit., 201-224.

⁹⁹ Imagen presente en la obra de Petrarca para simbolizar y expresar el confusionismo psicológico que el enamoramiento y la pasión amorosa crean, resulta asimismo recurrente en la obra de muchos poetas petrarquistas. Vid. *Imágenes petrarquistas* cit., 196-200. En su expresión, generalmente el adjetivo intensifica una cualidad que en el propio nombre, núcleo de la imagen, se incluye. Petrarca destacará el apesamiento y la ceguera de la situación laberíntica/amorosa: «*Mille trecento ventisette, a punto/su l'ora prima, il dì sesto d'aprile./nel laberinto intrai, né veggio ond'esca*». R.V.F. 211, 12-14; «*D'una fede amorosa, un cor non finto,/un languir dolce,/un desiar cortese;/s'oneste voglie in gentil foco accese,/un lungo error in cieco laberinto;*». R.V.F. 224, 1-4. Cervantes, como ilustra su canción de Lenio, resaltará el primero de los casos.

¹⁰⁰ Imagen que redundo su significado a través de la incidencia en ella del retoricismo de la *annominatio* (*lazo/enlaza*), y forma parte, asimismo, de la imaginación de las ataduras amorosas, de antigua, extensa y reiterada presencia en el movimiento petrarquista (vid. *Imágenes petrarquistas* cit., 166 y ss.). En la poesía de Petrarca su presencia será constante: R.V.F. 6,3; 28,13; 55,15; 59,4; 96,4; 106,5; 134,6; 184,6, etc. En alguna ocasión, enlazando la vida hasta la muerte: «*Et strinse'l cor d'un laccio sì possente,/che Morte sola fia ch'indi lo snodi*». R.V.F. 196,13.

¹⁰¹ Imagen de evidente reminiscencia cortés, su presencia es constante en el *Canzoniere*, recordando incluso su ascendencia feudal: «*Signor nostro Amore*». R.V.F. 112,14. Del mismo modo que sigue siendo recurrente su aparición en el movimiento petrarquista. Vid. *Imágenes petrarquistas* cit., 128 y ss.

¹⁰² Que aparece en las R.V.F. 304,1, consumiendo el corazón del enamorado: «*Mentre che'l cor dagli amorosi vermiffo consumato*». La figuración hará mella en los cauces de la expresión antipetrarquista: «El venenoso gusano/De Cupido»: Cristóbal de Castillejo. *Diálogo de mujeres*, Obras ed. de Domínguez Bordoná, J.; (1960): Madrid: Espasa Calpe, 1960, I, 168.

¹⁰³ Igualmente imagen presente en las R.V.F. 217,5, no en el sentido cervantino de ofuscar los sentidos, pero sí de helar los sentimientos y las palabras del enamorado. De todas formas, con clara connotación negativa. «*Gia desiai con sí giusta querela/e'n sí fervide rime farni udire,/ch'un foco di pietà fessi sentire/al duro cor ch'a mezza state gela;/et l'empia nube, che'l rafredda et vela,/rompesse a l'aura del mi'ardente dire*».

En fin, imágenes de fijación petrarquista que se vierten en cascada en la estructura métrica de una canción de idéntico origen y que ordena una disposición retórica artificiosa, detectable en la obra de Petrarca y que amana el petrarquismo italiano tardo cuatrocentista, destinada a expresar las definiciones, no siempre platónicas, del amor por representaciones.