

El amor en *El Laberinto de Cervantes*

Isabel COLÓN CALDERÓN

En *El Laberinto de amor* de Cervantes¹ se ofrecen un gran número de indicaciones sobre la pasión amorosa, y, aunque se encuentran en clara relación con los tratados eróticos de la época, el autor ha querido distanciarse tanto de las afirmaciones más evidentemente neoplatónicas como de las teorías del "amor mixtus", realizando, además, una defensa de la mujer. Analizaré entonces los siguientes puntos de *El laberinto de amor*:

1. Surgimiento del amor.
2. Caracterización e imágenes del amor.
3. Tipología del amor.
4. Pasos del amor.
5. Actitudes de los personajes frente al amor.
6. *El laberinto* y algunos tratados amorosos de la época.

1. SURGIMIENTO DEL AMOR

Al autor no parece interesarle mucho en esta obra la discusión sobre el nacimiento del sentimiento amoroso; la mayoría de los personajes ya están

¹ Citaré siempre en el texto por Miguel de Cervantes: *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Barcelona: Planeta, 1987), pp. 457-542. Véase Stanislav Zimic: *El teatro de Cervantes* (Madrid: Castalia, 1992), pp. 205-220, y la bibliografía allí señalada.

enamorados cuando comienza la acción, o se plantean el matrimonio sin amor. No obstante, se ofrecen algunos datos.

Puesto que el amor es una fuerza irresistible (p. 531) su presencia carece la mayoría de las veces de explicación racional, como se aprecia en las quejas que dos personajes expresan de forma muy similar:

¡Desdichada de la triste
que te quiso sin porqué! (p. 509).

¡Válate Dios, la mujer,
cuál me tienes sin porqué! (p. 528).

Sobre todo es la mujer la que suele amar sin motivo aparente (p. 527).

La contemplación de un sujeto puede ser causa del proceso (p. 505, p. 531). Pero, en definitiva, amar es un comportamiento inseparable de la condición humana:

Alma tengo,
y no he de estar sin amor (p. 490).

Es el mismo razonamiento que, un año antes, en 1614, había sustentado Lope de Vega en las *Rimas sacras*:

Dios mío, sin amor, ¿quién pasará?
Algo ha de amar quien hombre al fin nació².

Tampoco la idea es original de Lope, pero la proximidad cronológica y la similitud en la formulación hacen pensar en una posible imitación de Lope por parte de Cervantes.

2. CARACTERIZACIÓN E IMÁGENES DEL AMOR

La caracterización de la pasión amorosa apenas difiere de la que ya había fijado una larga tradición³. El amor es todopoderoso, cruel y a la vez blando (p. 465, p. 494, p. 499, etc.), de modo que la razón no sirve de guía, sino la locura (p. 528), y, sobre todo, la fuerza de voluntad (p. 465).

² Lope de Vega: *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua (Barcelona: Planeta, 1974²), p. 363.

³ María del Pilar Manero Sorolla: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio* (Barcelona: Ppu, 1990).

En *El Laberinto* (p. 514) se desarrolla con cierta extensión lo que los traductistas médicos llamaban "mal de amores"⁴. La pasión amorosa tiene una serie de efectos: impide que la naturaleza agrade (p. 476), hace llorar (p. 507, p. 514, p. 521), altera el ritmo cardíaco (p. 514), provoca calenturas (p. 464), sudores (p. 507) y desmayos (p. 507, p. 514), etc.; esta enfermedad, asimismo, no permite la concentración, hasta el punto de que el amor se hace incompatible con el ejercicio de las armas (p. 528).

Las imágenes relativas al amor coinciden en su mayor parte con las de la poesía petrarquista: hay mares de amor (p. 528), laberintos (p. 465), cadenas en los muros del templo del amor (p. 532), etc. Se produce desde luego una tópica identificación entre el sentimiento amoroso y su personificación en Cupido (p. 487, p. 499, p. 509, p. 519). Algunas imágenes se refieren al sexo femenino: la mujer busca su centro, que es el hombre (p. 489), o desea al varón como la tierra al agua (p. 507).

Resulta de interés la comparación del amor con el azogue:

hieres, amor, como azogue
penetrante y bullicioso (p. 528).

La naturaleza del azogue, mercurio o "argentum vivum", podía ser conocida en los Siglos de Oro a través de diversos textos, entre ellos las *Etimologías* de San Isidoro, pero, sobre todo, por la obra de Andrés Laguna, *Pedacio Dioscórides Anazarbeo*. Para Laguna⁵ el azogue es "penetrativo", causa temblores, se utiliza contra la sífilis y de él se extrae, por sublimación, el solimán, que utilizaban las mujeres como producto de belleza. El azogue, por tanto, está vinculado en mayor o menor medida con el mundo de las pasiones amorosas. Cervantes tiene presentes las características del azogue; por un lado, es "penetrante", recordando tal vez el "penetrativo" de Laguna, o más concretamente el adjetivo empleado por Covarrubias al hablar de ese elemento⁶; por otro lado es "bullicioso", es decir, los temblores ocasionados por el "argentum vivum" se ven ahora desde una perspectiva positiva, y se aplican al propio azogue, no a los que sufren sus consecuencias.

⁴ María del Carmen Simón Palmer: "El erotismo en los libros científicos", en *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 289-295. Para una visión en forma de novela del asunto véase Antonio Prieto: *La enfermedad del amor* (Barcelona: Planeta, 1993).

⁵ Andrés Laguna: *Pedacio Dioscórides Anazarbeo II* (Madrid: Instituto de España, 1969), pp. 541-542 y p. 592.

⁶ Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: AltaFulla, 1989), p. 38.

3. TIPOLOGÍA DEL AMOR

En el *El Laberinto* se diferencia entre la pasión sexual o "lascivo amor", que es recriminado (p. 474, p. 476, p. 508), y el perfecto amor. Este último ha de darse entre iguales, supone belleza y virtud (p. 476) y no ha de ser atrevido (p. 508). El primero parece estar reservado a la clase inferior, pues se indica que los de clase elevada han de contener los impulsos de la lascivia (p. 476). Sin embargo, la resistencia no se hace sin problemas: de las actitudes de algún personaje de la comedia se desprende la creencia de que las normas morales pueden entrar en conflicto con los deseos humanos.

Las interrelaciones entre amor y deseo no son siempre las mismas. Por un lado amor y deseo son casi sinónimos: el amor se define como "deseo de lo mejor" (p. 508); por otro, unas veces parece que primero surge el amor y luego el deseo (p. 469), mientras que en ocasiones da la impresión de que primero se desea y luego se ama (p. 502 y p. 505).

El término "deseo" se aplica en *El Laberinto* casi exclusivamente a la situación anímica de las mujeres (p. 466, p. 468, p. 493, p. 501, p. 502, p. 509, p. 513, p. 514, p. 532, p. 540), en algunos momentos se emplea en afirmaciones de carácter general (p. 465, p. 469, p. 508), y sólo dos veces se refiere a los hombres (p. 463; en p. 499 se trata de una mujer disfrazada). Cervantes está profundizando en el comportamiento femenino, valora su actuación, aunque no necesariamente dentro de los cánones de la época, según es evidente en la discusión a la que luego aludiré.

4. PASOS DEL AMOR

De los versos de *El Laberinto* se deduce que la pasión amorosa pasa por distintas etapas. Vendría en primer lugar el deseo-amor, después el gozo (p. 524, p. 532, p. 540), y por fin la quietud (pp. 541-2).

De acuerdo con Capellani⁷ deberían sucederse ordenadamente la contemplación, el beso, el abrazo y el contacto físico (púdico o completo). En la comedia de Cervantes se habla de la vista (p. 502, p. 527, p. 531), que puede estar acompañada del oído (p. 527); hay personajes de distinto sexo que se to-

⁷ Andrea Capellani: *De Amore*, ed. Inés Creixell Vidal-Quadras (Barcelona: El Festín de Esopo, 1985), p. 229.

man de la mano (p. 525, p. 539), o se dan un abrazo (p. 525), pero no se besan. En cuanto a la unión sexual sólo se menciona como posibilidad:

Luego, ¿piénsasla gozar? (p. 507).

O mentira urdida para impedir una boda no deseada (pp. 459-60, p. 461).

5. ACTITUDES DE LOS PERSONAJES FRENTE AL AMOR

En *El Laberinto* los personajes reaccionan de forma diferente frente al amor, mantienen opiniones dispares, e incluso hay pequeñas discusiones sobre temas eróticos. Tampoco coinciden siempre los comportamientos según los sexos.

Se oponen dos tipos de conocimiento amoroso, el que procede de la experiencia, propicio a la pasión amorosa, y aquel que se funda en una erudición no experimentada, enemigo del amor (pp. 476-77).

Aunque, como hemos visto, el contacto sexual es evitado, eso no significa que Cervantes suprima las tensiones eróticas de sus personajes, al contrario, éstas surgen con toda nitidez; creo que para el autor forman parte del desenvolvimiento natural del amor, no quiere olvidarlas, sólo quiere que sean dominadas.

De los tres protagonistas masculinos Dagoberto es el que menos interviene, aunque su enredo es el que origina toda una serie de complicaciones. No se sabe con certeza quién ha tramado el engaño, si ha sido Dagoberto o su amada Rosamira, pues si bien se pregunta sin mayor precisión sobre "lo ordenado" (p. 518), en una carta Dagoberto se atribuye la autoría de haber acusado falsamente a Rosamira (p. 536). Sea como fuese es capaz de ingeniar rápidas soluciones (p. 518).

Por su parte, Anastasio ama obstinadamente a Rosamira, tanto es así que ya al comienzo de la obra sale disfrazado de labrador, para poder seguir sin problemas a la muchacha (p. 467). Él es el único hombre que efectúa una declaración amorosa (p. 523), sólo que piensa que habla con Rosamira, y en realidad se trata de otra mujer, Porcia, que le ama y se está haciendo pasar por Rosamira.

No tiene reparo alguno en que el hombre se vista de mujer; él mismo se lo propone a su criado, que es de nuevo Porcia, disfrazada ahora de hombre (p. 498), y le explica cómo ha de actuar:

Has de llevar el rostro con mesura (...)
Habla sutil, y en pláticas sé corta (p. 499).

Entre Anastasio, su criado Cornelio, y Porcia, con traje masculino, tiene lugar un interesante coloquio a propósito de la naturaleza femenina. Anastasio defiende la igualdad del hombre y la mujer frente a las pulsiones amorosas:

Di: ¿no puede acontecer,
sin admiración que asombre,
que una mujer busque a un hombre,
como un hombre a una mujer? (p. 489).

Aun más, considera que la fuerza de la pasión es mayor en la mujer; para el personaje lo único que detiene a la mujer es la honestidad, no la razón (p. 489). No hay en su argumentación desvalorización alguna del sexo femenino, no se critica su actuación, sino que únicamente se expone un proceso natural por el que se equiparan hombres y mujeres; pero resultan tan sorprendentes sus palabras que Porcia se siente obligada a intervenir:

¡En poca deuda os están
las mujeres! (p. 490).

La réplica de Anastasio recalca la ausencia de cualquier tono peyorativo en su discurso: "No es tan poca" (p. 490). El diálogo, por lo demás, incorpora una imagen amorosa relativamente frecuente, la de la mujer como un caballo difícil de domar:

y si la naturaleza
quitase a su calidad
el freno de honestidad (...)
correría a rienda suelta (...)
y así, cuando el freno toma
entre los dientes del gusto,
ni la detiene lo justo,
ni algún respeto la doma (pp. 489-90).

El tema de la conversación y la imagen empleada pertenecen al mundo de la líbido. El contenido sexual se hace aún más evidente si unimos estos versos a otros posteriores. Un personaje secundario, Tácito, "estudiante capigorrón" (p. 477), le pide a un posadero que le preste su "haca" (p. 528), el posadero pone mil excusas, entre ellas "que es rijosa" (p. 529), a lo que contesta el estudiante:

Yo le tiraré del freno
y me pondré desviado
de otras bestias (p. 529).

Son dos comentarios similares, aunque de distinto tono, elevado uno, vulgar el otro.

El tercer protagonista masculino se llama Manfredo. Éste, al revés que Anastasio, vacila constantemente entre dos mujeres, Rosamira y Julia. Cuando comienza la acción es el futuro marido de Rosamira, al creerse a ésta culpable de deshonestidades se deshace la boda, pero, "por gentileza" (p. 532), quiere defenderla en el juicio que se va a celebrar; a pesar de las garantías que da a la mujer que le ama, Julia (p. 532), con la que terminará casándose, parece como si al final se sintiese defraudado por su anulado matrimonio, según él su vida ha sido una "tragedia" (p. 539), se somete, empero, a los designios divinos (p. 541).

Manfredo vacila también entre amores lascivos y perfectos; se advierte una tensión entre la atracción sexual y el empeño en vencerla:

aunque el lascivo gusto lo pidiera;
que entonces con mayor fuerza resisto,
cuando la torpe inclinación ligera
con más regalo acude al pensamiento (...) (p. 474).

Por eso, cuando Manfredo no sabe si ir o no a ver a cierta mujer, lleva a cabo una meditación en voz alta en la que Cervantes expone el vaivén emocional del personaje:

Es el amor, cuando es bueno,
deseo de lo mejor,
si esto falta, no es amor,
sino apetito sin freno.
Con todo; vamos a vella;
pero no es bien miralla (...)
que yo no soy Scipión
ni Alejandro en continencia,
para hacer la experiencia
de mi blanda condición (...)
Con todo será cordura
huir del daño mayor (...)
excusaré el desafío (...) (p. 508).

Acude Cervantes a dos ejemplos bien conocidos de resistencia a la pasión amorosa, Escipión y Alejandro Magno, incluso en el mismo orden en que aparecen en algunos textos, así en la *Silva* de Mexía⁸.

⁸ Pedro Mexía: *Silva de varia lección* I, ed. Antonio Castro (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 722-725.

Manfredo entra en escena vestido de cazador, y sus primeras palabras son:

¿La garza no parece? (p. 469).

Estamos pues ante una situación, y un ave, que tradicionalmente se han relacionado con la persecución amorosa. Pero hay más, Manfredo ha de regresar ya que:

va creciendo el viento,
y aquella nube suelta
señala injuria de turbión violento (p. 469).

Y en ese momento aparece Julia. Cervantes está presentando al amor como caza y como tormenta y, además, por asociación de ideas, califica de impetuoso el temperamento de sus dos personajes, Manfredo y Julia.

A diferencia de Anastasio asistimos al desenvolvimiento de su amor por Julia. Manfredo se enamora de oídas, o, más bien, se enamora gracias a las palabras en las que otro describe la pasión que por él experimenta una muchacha, Julia; ahora bien, resulta que ese "otro" es la propia Julia, disfrazada de hombre, que al contar a Manfredo el amor de cierta joven no está sino narrando su propia historia (pp. 500-501 y pp. 505-507). Manfredo, en consecuencia, capta lo femenino cubierto por otros ropajes, como si amara más que a la mujer a la fusión de los dos géneros, aunque rechaza, alterado, la legitimidad del disfraz masculino:

y el que de mujer se viste,
mucho tiene de mujer (p. 531).

El resultado de todas esas intrigas es que sólo Dagoberto se casa con la mujer que ama, los otros dos protagonistas no ven cumplidos sus anhelos, aunque se resignan (p. 541); reconocen dos poderes superiores, Dios y la mujer:

Tu industria y el Cielo han hecho
que les seamos esposos;
ellos son lances forzosos;
no hay sino hacerles buen pecho (p. 541).

Parece como si latiese por debajo de todo ello una suave burla de Cervantes hacia los dos personajes masculinos, según dice uno de ellos: "Que paciencia y barajar" (p. 541).

Tres son también las protagonistas femeninas.

Rosamira ama desde el comienzo de la obra a Dagoberto. Su empuje es muy limitado. Si bien sabe salir con enredos de la cárcel no puede trazar más artimañas (p. 518). Apenas participa en la acción, así en la jornada primera sólo dice 6 palabras (p. 461). El silencio es la actitud más usual en ella (p. 461, p. 511).

Porcia, por el contrario, es presentada desde el principio como una mujer luchadora (p. 465), con inventiva (pp. 520 y ss.) y capaz de aprender (p. 466). Se disfraza de pastor, estudiante y labrador (p. 502). Porcia adquiere otro traje, otras costumbres, otro porte, se adapta tanto a su papel que llega a servirse del masculino cuando habla a solas con Julia:

Cuando jures, jura más
y estarás muy más seguro (p. 467).

Ya que Porcia ha estado obligando a Julia a utilizar entre ellas sus nombres supuestos, Camilo y Rutilio, se deja arrastrar por su propia ficción; sus dichos van incluso contra las mujeres (p. 468). Según le explica a Julia (p. 466 y p. 486), si quieren ser tenidas por varones han de tomar las siguientes medidas:

- a) Alargar el paso y andar con fuerza.
- b) No hablar con voz suave.
- c) Dejar la timidez a un lado.
- d) Disparar un arcabuz, si llega el caso.

La escena resulta paralela a la ya vista en que Manfredo le decía, precisamente a Porcia, vestida de hombre, como ser mujer. Con todo, no deja de manifestar ciertos reparos por su actuación, de ahí que hable de sus "sandeces" (p. 473).

En cuanto a Julia, experimenta temores por haberse disfrazado de hombre y marchado de su casa (p. 465), intenta cumplir las recomendaciones de Julia (p. 466), lanza juramentos (p. 481), pero no siempre lo consigue (p. 486). Su iniciativa es al principio inferior a la de Porcia, al final, sin embargo, termina dando consejos a su amiga (p. 473, p. 475). Julia también se disfraza y se convierte en pastor, estudiante (p. 531) y padrino de un caballero (p. 533).

Tanto Porcia como Julia declaran su amor con fórmulas parecidas: "soy la que" (p. 531, pp. 539-540), "yo soy" (p. 521), etc., de manera que es la condición enamorada la que determina la esencia del personaje, y recordemos que de los hombres sólo lo había hecho Anastasio.

La pelea que sostienen Porcia y Julia, disfrazadas de hombre, probablemente haría reír con ganas a los espectadores: se tiran piedras, se abofetean,

se echan zancadillas, se agarran de la ropa (p. 496); da la impresión de que el traje que llevan les ha impuesto un modo de comportamiento: no disparan el arcabuz de que hablaba Porcia, pero se enzarzan en un combate, aunque, para adecuarse a la ropa de villanos que llevan, se trate de un combate muy poco caballeresco. Por otro lado, los movimientos de la lucha permitirían apreciar las formas femeninas; entre otras cosas, y ante el horror de Julia, se tiran del pelo, que, al mostrarlo, puede revelar su condición de mujeres (p. 496).

6. EL LABERINTO Y ALGUNOS TRATADOS AMOROSOS DE LA ÉPOCA

Muchos son los tratados amorosos de que podía disponer Cervantes, en latín, italiano o español⁹. Meditaciones sobre el amor, por lo demás, se podían hallar en textos muy dispares (*El Cortesano* de Castiglione, las *Anotaciones* de Herrera, etc.). Por supuesto, no pretendo señalar la posible deuda de Cervantes con todos ellos, sino tan sólo dar cuenta de algunas semejanzas y divergencias.

Ya en *La Galatea* se puede apreciar la presencia de León Hebreo, Bembo y Equícola¹⁰; y en el prólogo de la Primera Parte de *Don Quijote* se incluye una referencia algo desdeñosa hacia los *Diálogos* de León Hebreo:

Si tratádes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana, toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas¹¹.

En *El Laberinto* se encuentran de forma abreviada muchos de los temas propios de los tratados de amor. Al igual que en ellos hay críticas al amor obsesivo y remedios para superarlo¹²; asimismo, se habla de la belleza femenina, pero menos sistemáticamente que en los tratados.

⁹ Jesús Gómez: *El diálogo en el Renacimiento español* (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 181-192; María del Pilar Manero Sorolla: *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (Barcelona: Ppu, 1987), pp. 116-131; N. Ordine et al.: *Il dialogo filosofico nel 500 europeo* (Milano: Franco Angeli, 1990); Antonio Prieto: *La prosa española en el siglo XVI* (Madrid: Cátedra, 1986), pp. 107-110; Andrés Soria Olmedo: "Saber de amores: Erotismo y Filosofía en el Renacimiento", en *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 297-308.

¹⁰ Miguel de Cervantes: *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce (Madrid: Espasa Calpe, 1987); Francisco López Estrada: "La influencia italiana en *La Galatea* de Cervantes", en *Comparative Literature*, 4 (1952), pp. 161-169.

¹¹ Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer (Barcelona: Planeta, 1980), pp. 16-17.

¹² Además de los *Remedios contra el amor* de Ovidio se contaba en 1615 con las so-

El surgimiento del amor a través de la vista y la impresión en el alma de la imagen de la amada era un lugar común¹³. Sin embargo, Cervantes no coincide con León Hebreo en que el amor nazca de la razón, ni recoge en *El Laberinto* la teoría de los espíritus¹⁴. La necesidad de la esperanza se defiende en Damasio de Frías y Nifo, a la par que en Cervantes, que se aparta aquí de Bembo¹⁵.

Los efectos del mal de amores solían ser detallados en los tratados; así, Nifo habla de calenturas, falta de concentración, alteraciones del pulso, etc.; Ficino, por su parte, contrapone Amor y Marte¹⁶. Cervantes no se limita, empero, a la caracterización masculina, sino que acoge también la femenina.

La oposición entre el amor y el apetito se repite en los tratados¹⁷. La tensión entre decir o callar el deseo de Porcia se asemeja a la de Filón en León Hebreo¹⁸.

Imágenes relativas al amor asoman continuamente en los tratados. Se ha señalado cómo en la lírica de los Siglos de Oro se recurrió con asiduidad a las de *Los Asolanos* de Bembo. Como en Cervantes en los tratados se describe a Cupido, se relaciona al amor con la comida o los venenos, con el laberinto, la tormenta, los templos llenos de cadenas, hay comparaciones entre mujeres y caballos¹⁹, etc.

Las imprecisiones a la hora de distinguir amor y deseo se encontraban también en los tratados de amor; así en León Hebreo se define amor como "deseo de gozar con unión de la cosa conocida como buena", cuando en otros lugares de la misma obra se diferencian amor y deseo²⁰. Para León Hebreo el

luciones que proponían, entre otros, agostino Nifo: *Sobre la belleza y el amor*, ed. Francisco Socas (Sevilla: Universidad, 1990), pp. 367-369; Maximiliano Calvi: *Del tractado de la hermosura y del amor* (Milán: Paulo Gotardo Poncio, 1576); Marsilio Ficino: *De Amore*, ed. Rocío de la Villa Ardura (Madrid: Tecnos, 1986), pp. 216 y ss.

¹³ M. Ficino, pp. 200 y ss., etc. León Hebreo: *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo (Madrid: Tecnos, 1986), p. 34, p. 193; Baltasar de Castiglione: *El Cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano (Madrid: Espasa Calpe, 1984^s), p. 339.

¹⁴ León Hebreo, pp. 56-57, etc.

¹⁵ Para Damasio de Frías véase J. Gómez, p. 185; A. Nifo, p. 205. Pietro Bembo: *Gli Asolani. Los Asolanos*, ed. José María Reyes Cano (Barcelona: Bosch, 1990), p. 263.

¹⁶ A. Nifo, p. 349, pp. 359 y ss.; M. Ficino, p. 43.

¹⁷ M. Ficino, p. 16; L. Hebreo, pp. 410-411.

¹⁸ L. Hebreo, p. 60. El tema, por lo demás, goza de una larga tradición poética.

¹⁹ L. Hebreo, pp. 57-58; p. Bembo, pp. 125 y ss. L. Hebreo, p. 47, p. 61. L. Hebreo, p. 60; p. Bembo, p. 169; M. Calvi, f. 18vto. L. Hebreo, p. 61. p. Bembo, p. 225. p. Bembo, p. 279.

²⁰ L. Hebreo, p. 47, y se diferencian en p. 410.

amor mejor es el que crea al deseo, el peor, el que nace del deseo; Nifo, por su parte, considera que primero surge el amor y luego el deseo, sin establecer jerarquías de amor²¹. Por lo demás, la idea del acrecentamiento del deseo debido a la privación pudo tomarla Cervantes de León Hebreo²².

Las tres fases del amor coinciden en León Hebreo, las *Anotaciones* de Herrera y Cervantes²³.

Mientras que en León Hebreo se coloca primero el conocimiento teórico y luego la práctica del amor²⁴, en Cervantes no se propone claramente esta doctrina, ni tampoco la contraria, aunque sí se denuncia la "reprobatio amoris" basada en la mera erudición y que no tiene en cuenta la realidad.

Al igual que en León Hebreo, Ficino y Bembo, la vista resulta favorecida sobre el tacto; pero no se alude al beso, ni siquiera con las condiciones de Castiglione²⁵.

La honestidad como freno de los apetitos femeninos se hallaba ya en Capellani, y la vemos en Nifo²⁶. Pero una fuente de inspiración más concreta pudo ser Castiglione; en *El Cortesano* se dan dos opiniones contrarias: para un personaje son los hombres los que ponen trabas a las mujeres como medio de salvaguardar su honra, para otro las causantes son las propias mujeres²⁷.

En la mujer disfrazada de hombre de *El Laberinto* se hacen realidad escénica las teorías de los tratados de amor sobre el andrógino²⁸.

En *El Laberinto* las mujeres ocupan un lugar fundamental. Ya hemos visto cómo las tres protagonistas consiguen sus deseos. Cervantes utiliza imágenes propias de los tratados de amor al hablar del sexo femenino: al igual que en Hebreo y Ficino, la mujer busca su centro, que es el hombre, y ansía al varón como la tierra al agua²⁹. Pero en su comedia se valora positivamente a la mujer; así, mientras que en Ficino o en León Hebreo la mujer es un elemen-

²¹ L. Hebreo, p. 55. A. Nifo, p. 211..

²² L. Hebreo, p. 18.

²³ L. Hebreo, pp. 235-237; Fernando de Herrera: *Anotaciones*, en Antonio Gallego Morell: *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972), p. 330.

²⁴ L. Hebreo, p. 225.

²⁵ L. Hebreo, pp. 51-52, pp. 205 y ss.; M. Ficino, p. 15, p. 47; p. Bembo, pp. 289 y ss. B. Castiglione, p. 349.

²⁶ L. Capellani, p. 363; A. Nifo, p. 152.

²⁷ B. Castiglione, pp. 260-262.

²⁸ p. Bembo, p. 245; L. Hebreo, pp. 328-329; M. Ficino, pp. 65-66.

²⁹ L. Hebreo, p. 76; M. Ficino, p. 29, p. 54, p. 154. M. Ficino, p. 54, p. 154; L. Hebreo, p. 88.

to pasivo: el receptáculo o la materia que espera la llegada del sol o del agua³⁰, en *El Laberinto* desempeña un papel activo; la mujer cervantina ama más perfectamente, y, a diferencia de León Hebreo, no es el hombre el que tiene la supremacía amorosa; la mujer en Cervantes no es la "hembra imperfecta y mutilada" de Nifo, ni se asemeja a esa tierra egoísta de que habla Ficino, sino que se acerca aquí a las opiniones de Bembo y Castiglione³¹.

Cervantes sigue algunas de las reflexiones de los neoplatónicos, en especial de León Hebreo; así, continúa la línea de *La Galatea* de 1585, y a la hora de nombrar el estado enamorado incluye términos religiosos ("adoras", p. 479), mientras que, al parecer, los cambios de *La Galatea* de 1611 tuvieron como objeto disminuir el alcance platónico del texto³². Pero, como hemos visto, Cervantes no se refiere en *El Laberinto* a la teoría de los espíritus. Admite la existencia de deseos sexuales difíciles de vencer, aunque sin llegar a la concepción del "amor mixtus" de Damasio de Frías ni a las ideas de Equícola³³.

Universidad Complutense

³⁰ M. Ficino, p. 76; L. Hebreo, p. 339.

³¹ F. L. Hebreo, p. 82, p. 147, p. 177, p. 258, p. 339, etc. A. Nifo, p. 303. M. Ficino, p. 76. Bembo, pp. 365-367, etc.; B. Castiglione, p. 272. Desbordaría evidentemente los límites de este trabajo si recogiera la historia de la valoración de la mujer en los Siglos de Oro; me limitaré a recordar, por tanto, que había obras como *De claris mulieribus* de Boccaccio, o *De Nobilitate et praecellentia foeminei sexus* de Agrippa; puede consultarse Henri Corneille Agrippa: *De Nobilitate et praecellentia foeminei sexus*, ed. dirigida por R. Antonioli (Genève: Droz, 1990).

³² M. de Cervantes: *La Galatea*, p. 33; Francisco López Estrada: "Cotejo de las ediciones Alcalá, 1585, y París, 1611, de *La Galatea* de Cervantes", en *Revista Bibliográfica y Documental*, 2 (1948), pp. 73-90.

³³ Para este punto véase J. Gómez, p. 186.